



UNIVERSITÉ D'ABOMEY-CALAVI



ÉCOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE
« ESPACES, CULTURES ET DÉVELOPPEMENT »
AD MAJOREM SCIENTIAE GLORIAM

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

FILIERE : *Lettres modernes*

OPTION : *Littérature Orale*

SUJET

La négritude dans la chanson de G.G. Vikey

Présenté par :

ATINDOKPO Vidjannagni Vincent

sous la direction de :

M. Mahougnon KAKPO

Professeur Titulaire de Littérature

Africaine à l'Université d'Abomey-Calavi

Membres du jury :

Président/ Rapporteur : Pr. KAKPO Mahougnon
Examineur : Dr. YEBOU Raphaël (Mc)
Examineur : Dr. QUENUM Anicette (Mc)
Mention : **Bien**
Note obtenue : **14/20**
Date de la soutenance : **15 Février 2019**

Année Académique 2018-2019

SOMMAIRE

Dédicace.....	II
Remerciements.....	IV
INTRODUCTION.....	1
PREMIERE PARTIE : ASPECTS METHODOLOGIQUES DE L'ETUDE.....	5
I –LA REVUE DE LA LITTERATURE SPECIALISEE.....	5
II- L'ARGUMENTAIRE DE L'ETUDE.....	14
III- PRESENTATION DU CORPUS D'ETUDE.....	20
IV- METHODOLOGIE A APPLIQUER A L'ETUDE.....	45
DEUXIEME PARTIE : PLAN DETAILLE DU CONTENU DU MEMOIRE.....	49
CHAPITRE PREMIER: PARCOURS, LEGS DU GENTLEMANG.G. VIKEY ET CONTEXTE D'EMERGENCE DE SA CHANSON.....	49
CHAPITRE DEUXIEME : APPROCHE METHODOLOGIQUE DE LA NEGRITUDE DANS LA CHANSON DE G.G. VIKEY.....	63
CHAPITRE TROISIEME : L'ESTHETIQUE DE LA NEGRITUDE AU SERVICE DE LA CELEBRATION DE L'AFRIQUE.....	76
CONCLUSION.....	91
BIBLIOGRAPHIE.....	97

DEDICACE

A

Atindokpo LALY KOUAVO,

Notre feu père.

REMERCIEMENTS

Nous voudrions adresser ici nos sincères remerciements à :

- notre Directeur de mémoire, le professeur Mahougnon KAKPO, pour sa disponibilité, sa rigueur, sa confiance et sa volonté de nous conduire sur les chemins de la recherche.
- notre mère, Afi Séto Elisabeth EDO KPODO, pour nous avoir donné le goût des études et pour la protection;
- tous nos proches et amis, en particulier Clotilde Kouessiba SOSSOU, Emmanuela ATINDOKPO, Bonheur ATINDOKPO, Glorieuse ATINDOKPO, Alexis ATINDOKPO, Jacqueline ATINDOKPO, Micheline LALY, Nicolas LALY, Cédric HOUNNOU, Cyriaque HOUYAME, Steve Nestor KPOTON, Rodrigue KPODAGBAME, Christophe TONON, Colbert DOSSA, pour leurs soutiens et encouragements.
- tous nos informateurs, pour leur collaboration.

INTRODUCTION

L'Afrique est un continent qui a été victime de siècles de déshumanisation et d'humiliation à travers l'esclavage et la colonisation. Mais au lendemain de la Première Guerre Mondiale (1914-1918), les intellectuels africains redécouvrent leur héritage culturel à la faveur d'une réhabilitation entreprise par l'ethnologie et du regain d'intérêts en Occident pour le monde noir. L'Europe, sortant exsangue de la guerre, se tourne vers cette partie du monde qu'elle croit préservée des méfaits de la civilisation. C'est l'époque où le théâtre des Champs-Élysées à Paris présente la *Revue Nègre*. L'art africain inspire les plus grands peintres modernes et toute l'Europe danse au rythme du jazz.

Les Africains, Antillais et Haïtiens profitent du courant de négrophilie et s'engagent dans le combat pour l'émancipation culturelle et politique de la race noire. De ce fait, les écrivains noirs s'étaient alors levés pour dénoncer voire réfuter le portrait de l'homme noir dressé par l'esclavagisme et le colonialisme. C'est la naissance du mouvement de la négritude « à la fin des années 1930 »¹ à Paris.

Ce concept inventé par Aimé Césaire se définit à la fois comme philosophie de l'action et doctrine littéraire. Elle revendique le droit à l'affirmation des valeurs culturelles de la race noire. Dans le domaine esthétique, les textes de la négritude se caractérisent par la primauté de l'émotion, du rythme, et de l'image.

Aujourd'hui, ce concept semble déjà en désuétude alors que la menace d'extinction du patrimoine culturel africain engendrée par la mondialisation persiste. De même, certains problèmes à l'origine de la naissance du mouvement de la négritude tels que le colonialisme et la domination occidentale perdurent.

¹ Georges Legros et alii, *Le dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 325.

Par ailleurs, la négritude est un thème largement exploré dans le roman et la poésie des écrivains de la littérature africaine d'expression française. Par contre, les artistes comédiens et chanteurs qui se réclament des idées de la négritude ont suscité peu d'intérêts.

Au nombre de ces chanteurs dont les convictions méritent d'être propagées pour susciter un regain d'intérêts pour la valorisation de la culture africaine, figure le chanteur poète béninois Gustave Gbenou Vikey. Plus connu sous le nom d'artiste de G. G. Vikey, l'homme fut pendant les dix premières années de l'indépendance du Dahomey, *l'artiste le plus populaire, le plus connu*¹ tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du territoire national :

*« Poète, guitariste, il a su faire entendre très tôt ses textes dans une Afrique tout juste réveillée du long sommeil de la colonisation. Ses chansons, composées dans les années cinquante et soixante, restent d'une étonnante actualité et témoignent du talent d'un artiste hors pair, passionné de l'Afrique et profondément humaniste »*².

En dépit de son génie et de son œuvre, à part notre mémoire de maîtrise soutenue sur le sujet « *G. G. Vikey : la chanson de la négritude* », nous n'avons connaissance que d'un article à lui consacré par Florent Couao-Zotti, intitulé « *G.G. Vikey, le poète exalté* »³. Partant du constat de la richesse de l'œuvre de ce grand chanteur, Florent Couao-Zotti remarque :

*« Et pourtant G.G. Vikey demeure une icône. Non seulement pour la chanson mais également pour sa poésie : une poésie simple traversée par un puissant souffle et une sensibilité extraordinaire. De lui, on disait qu'il avait le ton de Georges Brassens, le lyrisme d'Otis Reading, mais surtout l'autodérision des gens de chez lui. Toutes choses qui ont fait de lui l'un des musiciens africains les plus talentueux de sa génération »*⁴.

Par conséquent, il est évident qu'il reste à faire pour vulgariser l'œuvre entière de cette voix de la chanson béninoise et africaine. C'est pour cette raison que nous avons décidé d'étudier l'expression de la négritude dans la chanson de G. G. Vikey. Nous avons opté pour

¹Emmanuel Kolawolé, *Emission Un homme, une vie, invité G. G. Vikey*, Office de Radio et Télévision du Bénin, 1993.

²Florent Couao-Zotti, « *Bénin – GG Vikey : la dernière note du Gentleman*, in <http://jeuneafrique.com> (consulté le 30/09/17 à 18 heures).

³Florent Couao-Zotti, « *G. G. Vickey, le poète exalté* », in <http://couao64.unblog.fr>(consulté le 25 /09/17 à 10 heures).

⁴Florent Couao-Zotti, op. cit.

ce choix parce que la musique de G.G.Vikey s'apparente à un hymne de dévotion à la gloire de l'Afrique. Elle prend une large partie de sa source dans les réalités du terroir africain et ses paysages. Mais elle s'est aussi laissée fortement influencer par la lutte contre la colonisation et ses corollaires. C'est pourquoi nous avons choisi de réfléchir sur le sujet : « *La négritude dans la chanson de G. G. Vikey* ».

Pour conduire ce travail, nous partirons de l'interrogation fondamentale suivante : quelles sont les manifestations de la négritude dans la chanson de G.G. Vikey qui sont susceptibles de nous autoriser à le considérer comme un chantre de la négritude ? Mais au-delà de la réponse à apporter à cette question centrale de notre étude, nous allons aussi répondre à ces deux autres questions intimement liées à la première : qu'est-ce qui justifie le recours récurrent à l'engagement politique, à la célébration de la culture africaine et à la valorisation des paysages, des sites et des personnages africains dans la chanson de G.G. Vikey ? En quoi les occurrences dans sa chanson, des procédés stylistiques et formels liés à la réhabilitation de l'Afrique concourent-elles à l'expression de la négritude ?

En réalité, notre objectif majeur est de montrer que G.G. Vikey fonde sa création sur l'Afrique et les valeurs culturelles africaines, création qui s'inscrit dans le mouvement de la négritude. Un accent particulier sera mis sur l'engagement politique, la célébration de la culture africaine et la valorisation des paysages, des sites et des personnages africains qui sont fréquents dans la chanson de G.G. Vikey.

De façon spécifique, il s'agit pour nous de :

- étudier les thématiques et les procédés stylistiques et formels relatifs au courant de la négritude dans sa chanson;
- montrer la part de la poésie dans la chanson de G.G. Vikey.

Pour y parvenir, nous partons du constat selon lequel il y a dans la chanson de G. G. Vikey, l'évocation régulière de l'Afrique et des valeurs culturelles africaines. On remarque, en effet, dans sa chanson le rejet du portrait de l'homme noir dressé par l'esclavagisme et le colonialisme, les marques de la subjectivité, la présence élocutoire du chanteur et l'expression des sentiments liés à la nature. Par ailleurs, la composition et la présentation des chansons en vers, souvent libres, mais parfois rimés, articulés avec un souci de musicalité rapprochent G.G. Vikey des poètes de la négritude.

Par conséquent, pour mener efficacement notre recherche, nous avons jugé opportun de constituer un corpus-témoin, après une audition des chansons déjà disponibles sur support audio, de disposer d'une traduction juxtalinéaire et d'une traduction littéraire des chansons.

Pour tirer le meilleur de ce corpus, nous allons recourir à la critique sociologique, à la critique biographique, à la critique thématique et à la cantologie¹ afin de mieux apprécier et comprendre les manifestations de la négritude dans les chansons du corpus.

Ce travail est organisé en deux parties. La première partie aborde l'aspect méthodologique de la recherche. Elle présente la revue de la littérature spécialisée, la problématique, les objectifs de la recherche et les hypothèses qui la fondent, les résultats attendus, et enfin la démarche méthodologique nécessaire à la réalisation de ce travail. La seconde partie expose le plan détaillé du mémoire. Autrement dit, elle présente le contexte d'émergence de la chanson de G. G. Vikey, le parcours et le legs du Gentleman ainsi que les techniques d'expression de la négritude dans la chanson de G. G. Vikey.

¹ C'est un concept créé par Stéphane Hirschi qui l'a beaucoup développé dans son ouvrage *Chanson : l'art de fixer l'air du temps – de Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres/ PUV, « Cantologie », juin 2008, pp. 29-30 . La Cantologie signifie « l'étude de la chanson dans sa globalité ». Elle prend à la fois en compte le texte, la musique et l'interprétation.

PREMIERE PARTIE : ASPECTS METHODOLOGIQUES DE L'ETUDE

Elle s'organise fondamentalement en quatre étapes. La première étape s'occupe de la revue de littérature spécialisée. Elle porte également sur la négritude et les controverses que ce mouvement a suscitées ainsi que sur les travaux scientifiques d'universitaires béninois. Quant à la deuxième étape, elle éclaire le sujet, présente la problématique, les objectifs de l'étude et ses hypothèses et les résultats attendus. Pour ce qui est de la troisième étape, elle présente le corpus d'étude. Enfin, la quatrième étape développe la méthodologie à appliquer à l'étude.

I- LA REVUE DE LA LITTERATURE SPECIALISEE

La revue s'intéresse d'abord à la négritude selon ses initiateurs. Elle s'oriente ensuite sur les diverses controverses, les partisans et les opposants au mouvement. La dernière rubrique aborde les études d'universitaires béninois sur la négritude dans la littérature béninoise, même partiellement.

1-1- Les pionniers de la négritude et leurs conceptions

Il existe sur la négritude de nombreuses études menées par d'éminents universitaires et chercheurs. Nous ne voulons pas reprendre l'historique de la naissance de la littérature négro-africaine. Des auteurs comme Lylian Kesteloot¹, Pierre Cornevin², Mohamadou Kane³, Jacques Chevrier⁴ et Bernard Mouralis⁵ se sont largement penchés sur la question.

Parler du concept de « *Négritude* » en partant de son historique et des différentes controverses que ce mouvement a suscitées dans le temps paraît superflu. Néanmoins, il

¹ Lylian Kesteloot, *Les Ecrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, ULB, 1965.

² Pierre Cornevin, *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, PUF, 1976

³ Mohamadou Kane, *Roman africain et tradition*, Dakar, NEA, 1982.

⁴ Jacques Chevrier, *Littérature Nègre*, op.cit

⁵ Bernard Mouralis, *Littérature et développement*, Paris, Edit. Silex, 1984.

convient de mentionner que la négritude est un « *terme lancé à la fin des années 1930 par le poète Aimé Césaire depuis la Martinique* »¹, et qui devint plus tard un concept, principalement grâce à la diffusion² que lui assura l'écrivain et homme politique sénégalais Léopold Senghor. Ce qui était visé, c'est en quelque sorte l'« africanité », c'est – à-dire « *l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les œuvres des Noirs* »³.

De même, la négritude est un enracinement, mais aussi une ouverture à l'Autre. Il s'agit, pour Senghor, non seulement de rassembler les valeurs africaines, mais aussi et surtout de « *les dépasser afin de préparer avec les Blancs dont on reconnaît aussi les valeurs, la civilisation de l'Universel* »⁴.

Sur le plan littéraire, « *ce qui fait la négritude d'un poème, c'est moins le thème que le style, la chaleur émotionnelle qui donne vie aux mots, qui transmue la parole en verbe* »⁵. Cette opinion met aussi l'accent sur l'esthétique de la poésie négro-africaine. La thématique de la négritude se complète par ce que Senghor nomme le style, c'est-à-dire le rythme, qui est l'élément de complémentarité de l'image.

De son côté, Aimé Césaire définit la négritude comme la « *conscience d'être Noir, simple reconnaissance d'un fait qui implique acceptation, prise en charge de son destin de Noir, de son histoire et de sa culture* »⁶. Dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, il renchérit :

*«Ma négritude n'est pas une pierre, sa surdité ruée contre la clameur du jour
ma négritude n'est pas une taie d'eau morte sur l'œil mort de la terre*

¹ Georges Legros et alii, *Le dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 325.

² Léopold Sédar Senghor, *Liberté I : Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964.

³ Léopold Sédar Senghor cité par Lylian Kesteloot in *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature* (7^{ème} éd.). Bruxelles : Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1977.

⁴ Michel Tétu, *La Francophonie*, Paris, Hachette, 1988, p.144

⁵ Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p. 173.

⁶ Aimé Césaire cité par Lylian Kesteloot in *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature* (7^{ème} éd.). Bruxelles : Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1977.

*ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale
elle plonge dans la chair rouge du sol
elle plonge dans la chair ardente du ciel
elle troue l'accablement opaque de sa droite patience »¹*

Ainsi pour Aimé Césaire, la création du concept de la négritude traduisait l'aspiration de tous les Noirs à l'auto-affirmation et à la solidarité contre l'oppression des colonisateurs blancs. Il s'agit, à travers la négritude, de revendiquer le passé et la dignité de l'homme de race noire, de manifester son originalité culturelle, c'est-à-dire ce que Jean-Paul Sartre appelle « *l'être-dans-le-monde du Nègre.* »².

De plus, pour Léon -Gontran Damas, l'objectif de la négritude était de mettre fin au système clanique en vigueur au Quartier Latin et de rattacher les Noirs à leur histoire, à leurs traditions et leurs langues. En cela, pour le poète guyanais, la négritude est l'expression d'une prise de conscience, celle des Noirs par rapport aux injustices de l'Histoire. Il affirme :

« Le terme " Négritude" qui couvre aujourd'hui une plus vaste compréhension, revêtait des significations bien précises au cours des années 1934 - 1935, à savoir que le Noir cherchait à se connaître, qu'il souhaitait devenir un acteur historique, un acteur culturel et non point simplement un objet de domination ou un consommateur de culture »³.

Cependant, précise Damas, la négritude, même si elle est la volonté de réhabiliter le patrimoine africain, n'invite pas les Noirs à se replier sur eux-mêmes :

« Il n'était nullement de notre intention de ressusciter une Afrique du passé, de transformer l'avenir en une sorte de musée. Mais nous pensons que la vie ne pouvait être fondée que sur une prise de conscience du passé, une prise de conscience claire, critique et certainement sélective »⁴.

Ces diverses conceptions du mouvement de la négritude ont suscité diverses controverses. Et c'est la conception senghorienne de la négritude qui a fait l'objet de presque toutes les polémiques.

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1956, p.71.

² In « Orphée noir », préface de *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Léopold Sédar Senghor, Paris, PUF (3^{ème} éd.), 1972.

³ Léon-Gontran Damas cité par Daniel Racine, *Léon -Gontran Damas, l'homme et l'œuvre*, Présence Africaine, 1983, p.189.

⁴ Léon- Gontran Damas, cité par Daniel Racine, *Léon -Gontran Damas, l'homme et l'œuvre*, op.cit., p.189

1-2- La négritude, un concept à polémique

La naissance du mouvement de la négritude et les diverses conceptions de ses initiateurs ont alimenté beaucoup de polémiques. Les admirateurs et les détracteurs ne manquent pas d'arguments pour justifier leurs positions.

1-2-1- Les réactions des sympathisants de la négritude

Du côté des partisans, la négritude est saluée par notre compatriote Paulin Joachim comme une idéologie qui a permis aux Africains de renouer avec le passé, de relever ses splendeurs et misères, en vue d'une meilleure compréhension de la personnalité nègre authentique. La Négritude, écrit-il, « *m'aide à retrouver mes sources, non pour les pleurer, mais pour y puiser cette sève somptueuse dont le monde a besoin* »¹. Donc, à travers elle, il s'agit de retrouver les valeurs négro-africaines originelles, non pour s'y complaire mais pour trouver les ressources susceptibles d'aider l'Afrique et les Noirs à répondre conséquemment aux exigences du monde moderne.

Dans le même sens, Alioune Diop une « *figure de proue de l'émancipation des peuples noirs* »² a très tôt compris la nécessité qu'il y avait pour les Noirs du monde entier de s'impliquer dans la construction d'une culture commune en créant les conditions qui permettent, « *face à un Occident négateur* »³, de sauver la culture noire. Alioune Diop considère que

« *L'Européen (...) est partout à l'aise parce qu'il a écrasé la langue des autres, violé la spiritualité des autres, falsifié l'histoire des autres, dévalorisé l'expérience technologique ou artistique des autres, humilié et étouffé la créativité des autres* »⁴.

¹ Paulin Joachim, cité par Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, op-cit, p.44.

² Frédéric Grah Mel, *Alioune Diop, Le bâtisseur inconnu du monde noir*, PUCL, ACCT, 1995, p.12.

³ Frédéric Grah Mel, *Alioune Diop, Le bâtisseur inconnu du monde noir*, op-cit, p.89.

⁴ Frédéric Grah Mel, *Alioune Diop, Le bâtisseur inconnu du monde noir*, op-cit, p.95.

Par conséquent, pour lui, « *la négritude n'est autre que le génie nègre et en même temps, la volonté d'en révéler la dignité* »¹. Alioune Diop a donc une perception positive de l'idéologie de la négritude. Tout comme Alioune Diop, André Breton, le chef de file du Surréalisme, qui ne s'est pas, de manière spécifique, intéressé à la négritude, a lu chez Aimé Césaire une poésie de révolte, une poésie à travers laquelle les Noirs ont montré à la face du monde, « *l'opinion que l'émancipation des peuples de couleur ne peut être que l'œuvre de ces peuples eux-mêmes* »². C'est pourquoi Césaire, qui s'est révélé à lui à travers le *Cahier d'un retour au pays natal*, lui apparaîtrait comme ce

*« Noir qui est non seulement un Noir mais tout l'homme, qui en exprime toutes les interrogations, toutes les angoisses, tous les espoirs et toutes les excuses et qui s'imposera de plus en plus à moi comme le prototype de la dignité »*³.

Donc la négritude de Césaire, elle, serait radicale, franchement anticolonialiste, libératrice, susceptible d'aider les peuples noirs à s'affirmer, à se libérer du joug colonial et à opérer une véritable « défense et illustration » de leurs cultures. Tel est le point de vue de Marcien Towa qui a écrit :

*« Sur les plans : politique, religieux, linguistique, Senghor nous invite, au nom de la fatalité biologique, à nous incliner devant la supériorité européenne... Entre la Négritude césairienne qui est affirmation de la pleine humanité des peuples noirs, du pouvoir de dépassement et de renouvellement de leurs cultures, d'une part, et d'autre part, l'idéologie que Senghor désigne du même nom, il n'y a de commun que le nom. »*⁴

Au total, la négritude a voulu être une doctrine et un mouvement de revendication à la fois culturels et politiques. C'est sur sa dimension politique qu'elle a été contestée et combattue avec le plus de virulence. Ses détracteurs ont opposé la négritude de Senghor à celle de Césaire.

¹ Alioune Diop, cité par Marc Rombaut, *La Poésie négro-africaine d'expression française*, op-cit-, p.31.

² André Breton, Préface à l'édition Bordas de 1947, in *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit. p.85.

³ André Breton, Préface à l'édition Bordas de 1947, in *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit. p.80.

⁴ Marcien Towa, *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude*, Editions Clé, Yaoundé, 1985, p.115

1-2-2- Le procès de la négritude senghorienne

La poésie de Léopold Sédar Senghor, perçue par plus d'un critique comme une illustration, sinon une expression de l'idéologie de la négritude, sera contestée au nom de trois concepts : l'African personality, le marxisme et le nationalisme anti colonialiste et anti impérialisme.

L'African personality a servi de fondement à certains intellectuels noirs anglophones pour contester la négritude et la poésie à laquelle elle a donné naissance. Ces intellectuels ont formulé deux griefs contre Senghor, lui reprochant d'être l'auteur d'une poésie à connotation raciste quand elle n'est pas une idéalisation de l'Afrique noire précoloniale. Racisme et passéisme : tels sont les deux griefs. Wolé Soyinka, membre de ce groupe, n'a pas développé la thèse de l'African personality contre la négritude, mais il est l'auteur d'une boutade restée célèbre : « *le tigre ne proclame pas sa tigritude* ». La boutade avait suscité, par la suite, la polémique avec Senghor et continue d'être rappelée pour condamner, rejeter sa poésie.

Les intellectuels francophones, de leur côté, ont préféré recourir au marxisme ou au nationalisme pour contester la poésie de la négritude. Contrairement à leurs aînés qui avaient fait de la revendication de l'identité culturelle leur cheval de bataille, cette génération qui, comme les écrivains du *MBarri Club*, sont nés dans le courant des années 1920-1930 va épouser le sens du vent de la décolonisation pour accorder la primauté à l'action politique.

Et, pour parvenir, ils vont bénéficier des soutiens des partis communistes, français et soviétique. Les thèses marxistes ont été utilisées comme fondement des analyses de la société coloniale. Senghor ne rejette pas le marxisme, mais demande à l'adapter aux réalités négro-africaines. Il oppose la notion de socialisme africain à celle de socialisme scientifique. Senghor a été aussitôt rangé dans le camp des « intellectuels petits bourgeois » défenseurs de la cause des « bourgeois compradores ».

Trois décennies durant, de 1950 à 1980, une bonne partie de la controverse sera entretenue par des intellectuels se réclamant de l'idéologie marxiste, des Français comme Yves Benot, auteur de *Idéologies des indépendances africaines*¹, les Camerounais Mongo Bédié et, surtout, Marcien Towa, auteur de *Poésie de la Négritude. Approche structuraliste*², partiellement repris dans *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude*³, le Béninois Stanislas Adotévi resté célèbre avec son pamphlet *Négritude et Négrologues*⁴, le Malien, Mamadou Lamine Traoré avec la thèse intitulée *Philosophie et géomancie : vers une philosophie originelle africaine*⁵.

Dans cette perspective, le caractère « dangereux » de l'idéologie de la négritude est perçu par Marcien Towa à travers la pensée senghorienne en ce qu'elle apparaît comme une justification de la supériorité biologique de l'homme blanc par rapport à l'homme de race noire. En effet la formule, « *l'émotion est nègre, comme la raison hellène* »⁶ amène le philosophe camerounais à dire que Senghor, non seulement cautionne la subordination du Nègre au Blanc, mais aussi « *admet avec sérénité la domination européenne* »⁷. Cette attitude vis-à-vis de la négritude se justifie aussi parce que certains la considèrent comme « l'univers de la culture - écran ». Ainsi Marcien Towa ne pardonne-t-il pas au poète - président, qu'il considère comme principal vulgarisateur de la négritude, d'avoir présenté la race non comme

« *quelque chose de dynamique dont le devenir dépendrait du milieu, mais [comme] une entité absolue (...), une essence immuable* », et d'avoir parlé du Nègre comme de la « *victime d'une véritable fatalité biologique* »⁸.

¹ Yves Benot, *Idéologies des indépendances africaines*, Editions Maspero, Paris, 1963.

² Marcien Towa, *Poésie de la Négritude. Approche structuraliste*, Editions Naman, Montréal, 1983.

³ Marcien Towa, *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude ?* Editions Clé, Yaoundé, 1971.

⁴ Stanislas Adotévi, *Négritude et Négrologues*, Union Générale des Éditeurs, Collection 10-18, Paris 1974.

⁵ Mamadou Lamine Traoré, *Philosophie et géomancie : vers une philosophie originelle africaine*, Editions Donnya, Bamako, 2007.

⁶ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I, Négritude et Humanisme*, op.cit., p.24, « Ce que l'homme noir apporte »

⁷ Marcien Towa, *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude ? Op. Cit. p.116.*

⁸ Marcien Towa, *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude ? Op. Cit. p.108.*

Ce sont d'ailleurs des idées de ce genre qui laissent apparaître ce que Stanislas Spéro Adotévi, auteur de *Négritude et Négrologues*¹, appelle l' « essence rigide du Nègre que le temps n'atteint pas »², celle qui « fait des nègres des êtres semblables partout et dans le temps »³. Mais, en combattant la négritude, spécialement celle de Senghor, Stanislas Spéro Adotévi admet qu'elle a été utile dans le passé, que « c'était une des formes possibles de la lutte d'émancipation : le premier moment de l'exigence actuelle ». Avant Adotévi, le Bénin a connu d'autres philosophes qui, également, ont critiqué la négritude senghorienne : Paulin Hountondji⁴ et Noureini Tidjani Serpos⁵. Mais, ils sont moins connus et moins virulent qu'Adotévi.

En somme, la poésie de Senghor, selon le point de vue de l'accusation, serait plutôt celle d'un intellectuel nègre assimilé que celle d'un nationaliste soucieux de l'émancipation et de l'épanouissement du peuple noir au nom duquel il prétend produire. Quel traitement les critiques ont-ils fait de la négritude dans la littérature béninoise ?

1-3- La négritude dans la littérature béninoise écrite

Le Professeur Adrien Huannou, dans *La littérature béninoise de langue française des origines à nos jours*⁶, a fait le point de l'influence de la négritude sur les écrivains et poètes béninois de la première génération. En 2008, dans un article intitulé *La poésie béninoise : De*

¹ Stanislas Adotévi, *Négritude et Négrologues*, Paris, U.G.E, coll. 10/18, 1972.

² Adotévi (Stanislas), Interview in *La Parole noire*, (Marc Rombaut) cité par Marc Rombaut, *La Poésie négro-africaine d'expression française*, op.cit p.39

³ Stanislas Adotévi, *ibidem*.

⁴ Paulin J. Hountondji est un philosophe béninois né en 1942 à Abidjan. Il a mené une double carrière d'homme d'Etat (ministre de 1991 à 1993) et d'enseignant. Sa critique des ethnophilosophes, des penseurs qui soutiennent « l'existence d'une philosophie autochtone, collective, séparée de la philosophie occidentale » a entraîné, sous sa plume, la critique des thèses émises par Senghor sur la négritude et du R.P. Temples, auteur de *La Philosophie bantoue*. (Editions Présence africaine).

⁵ Noureini Tidjani Serpos est à la fois essayiste, critique littéraire, romancier et poète. Dans les années 1960-1970, il fut très critique vis-à-vis de la négritude comme en témoigne la polémique qui l'opposa, par le passé, au Pr Souleymane Ndiaye, auteur de l'article « *Négritude et mathématique* » publié dans la troisième livraison de la revue de culture négro-africaine, *Ethiopiquest*.

⁶ Adrien Huannou, *La littérature béninoise de langue française des origines à nos jours*, Paris, Ed. Karthala/ACCT, 1984.

*Paulin Joachim à la jeune génération*¹, il est revenu sur les étapes importantes de la poésie béninoise écrite des origines à nos jours avec une classification qui « *respecte la chronologie des mouvements et des préoccupations ayant porté les poètes* »². On y apprend que Paulin Joachim et Eustache Prudencio ont été des militants du mouvement de la négritude et ont collaboré respectivement à la revue *Présence Africaine* et la Société Africaine de Culture (SAC).

En outre, la négritude était le thème de prédilection des pionniers de la poésie béninoise. La négritude dont il s'agit ici, c'est essentiellement la manière dont le Noir se conçoit et conçoit son rapport avec le monde, ce que Jean-Paul Sartre a appelé « l'être-dans-le-monde-du-Noir ». De plus,

« Selon Paulin Joachim, les Africains doivent cesser d'être de purs « consommateurs de civilisation » et devenir des créateurs de civilisation. C'est en affirmant leur personnalité africaine par leurs recherches sur les valeurs culturelles du monde noir qu'ils obligeront le Blanc à les respecter. Joachim est partisan du retour aux sources. De Un nègre raconte (1954) à Anti-Grâce³, il s'est produit une évolution sensible dans la manière dont le poète vit sa « situation au monde » en tant que Noir. Avec le temps, il a progressivement pris ses distances par rapport au Mouvement de la Négritude⁴ ».

Toussaint Vidérot « Mensah » a traité lui aussi le thème de la négritude en mettant l'accent sur sa fierté d'être Nègre en dépit de la discrimination raciale tout en combattant le narcissisme de certains Noirs. Quant à Eustache Prudencio, il exalte les valeurs immortelles de l'Afrique et du monde noirs.

Au terme de ce parcours, nous faisons le constat que la négritude a été beaucoup étudiée dans la littérature négro-africaine francophone. Et nombre d'articles et de recherches d'universitaires béninois traitent des aspects de la négritude dans la littérature béninoise. Mais

¹ Adrien Huannou, « *La poésie béninoise : De Paulin Joachim à la jeune génération* », in Adrien Huannou (Textes réunis et présentés par), Repères pour comprendre la littérature béninoise, Cotonou, Ed. CAAREC, 2008, pp. 93-111.

² Mahougnon Kakpo, « *La poésie béninoise d'aujourd'hui* » in *Si Dieu était une femme... Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui*, Cotonou, Les Editions des diasporas, 2009, p.7.

³ Paulin Joachim, *Anti-Grâce*, Paris, Présence Africaine, 1967.

⁴ Adrien Huannou, « *La poésie béninoise : De Paulin Joachim à la jeune génération* », Op. Cit., p.56.

pour l'essentiel, ces travaux sont des livres et des articles universitaires consacrés à la poésie de la négritude. Malheureusement, nous ne retrouvons quasiment rien sur la chanson de la négritude.

Pourtant, la chanson de notre compatriote G. G. Vikey semble porter les marques de ce mouvement dont il se réclame un chantre. Ensuite, sa chanson revendique le droit à l'affirmation des valeurs culturelles de la race noire et dans le domaine esthétique, elle postule un style original, la primauté de l'émotion, du rythme et de l'image.

Il nous a paru important de consacrer une étude aux aspects de la négritude dans la chanson de G. G. Vikey parce qu'il y « *déploie son talent d'observateur attentif de la vie quotidienne de l'Afrique profonde. Une Afrique dont il exalte les valeurs et les multiples facettes* »¹. A présent, nous allons présenter l'argumentaire de la recherche.

II- L'ARGUMENTAIRE DE L'ETUDE

2-1- Le sujet

La chanson de G. G. Vikey est l'expression d'une race opprimée. C'est non seulement le cri d'une révolte, la dénonciation d'un système et de normes sociales jugées injustes et inappropriées mais également le retour aux sources pour la revitalisation des valeurs africaines. Par conséquent, notre sujet d'étude, comme nous l'avons mentionné déjà, s'intitule *La négritude dans la chanson de G.G. Vikey*. En choisissant ce sujet pour la recherche, notre souci est de révéler les marques de la négritude qui se retrouvent dans la chanson de G. G. Vikey. C'est une chanson que nous allons apprécier à partir de l'idéologie de la négritude.

¹Florent Couao-Zotti, « *G. G. Vickey, le poète exalté* », op. cit.

La clarification des concepts qui sous-tendent ce travail permettra de saisir convenablement notre perception des termes concernés et de comprendre le sens dans lequel nous les exploitons. Les concepts essentiels de ce sujet sont : « négritude » et « chanson ». Qu'entendons-nous par ces concepts ?

Qu'est-ce d'abord que la négritude ? Il serait prétentieux d'estimer apporter à cette interrogation une réponse simple, claire et admise de tout le monde. Mais parlant de l'origine du mot, voici ce qu'en dit Léopold Sédar Senghor :

« Pourquoi ai-je choisi de vous parler de la Négritude, aujourd'hui ? Parce que cette idéologie, fondée sur des réalités physiques et spirituelles, a soutenu bien des peuples, je dis : toute une race depuis la fin de la première guerre mondiale. Parce que, depuis le début de ce siècle, s'élabore une civilisation planétaire, qui doit beaucoup, si paradoxal que cela puisse être, à la négritude.

Commençons par rendre, à Césaire, ce qui est à Césaire. Car c'est le poète et dramaturge martiniquais qui a forgé le mot dans les années 1932-1934. Mais la réalité recouverte par le mot existait bien avant, depuis 40 000 ans, depuis les statuettes stéatopyges des Négroïdes de Grimaldi »¹.

L'encyclopédie *Bordas* définit ce mouvement comme la « revendication d'appartenance à une communauté noire, formulée dans les années trente par Aimé Césaire, Senghor et Alioune »². Le contenu ou le programme d'action mis sur pied par la négritude peut se résumer en trois grands axes. D'abord sur le plan idéologique, la négritude recommande une rupture d'avec la situation coloniale, une réhabilitation culturelle et un nouveau rapport avec l'Autre. Ensuite sur le plan éthique, elle appelle à une action révolutionnaire pour un « humanisme universalisant »³ et enfin sur le plan esthétique, elle implique un art fonctionnel c'est-à-dire un art au service d'une cause.

Bref, nous retenons donc que la négritude peut être comprise comme étant à la fois l'expression d'une race opprimée, un instrument de lutte, la manifestation d'être original et un

¹ Léopold S. Senghor, *Qu'est-ce que la Négritude ?* Études françaises, vol. 3, n° 1, 1967, p. 3-20. Document téléchargé le 2 février à 2015 03:24 in <http://id.erudit.org/iderudit/036251ar> consulté le 20/09/2016.

² Encyclopédie *Bordas*, Volume VI, Paris, 1997, p.3402.

³ Encyclopédie *Bordas*, Idem, p.3402.

outil esthétique¹. En attendant, nous allons clarifier le deuxième terme du sujet qu'est la « Chanson ».

Le mot chanson vient du latin *cantio*. Dans le sens collectif qu'en donne *Le Grand Robert* : « *La chanson est l'art de composer, de chanter des chansons (de manière professionnelle), ensemble des compositions musicales populaires pour la voix humaine* »². S'agissant du mot chant, il est défini comme « *une émission de sons musicaux par la voix humaine* »³. C'est aussi « *le bruit harmonieux que produisent les oiseaux* ». D'après Bertin Kokou Elomon, « *l'accompagnement musical est l'un des principaux critères de discrimination entre le chant et la chanson* »⁴. Le dictionnaire *Le Littré* précise qu'à la différence de la chanson dont la prolifération est conçue pour être soutenue par des instruments de musique, le chant en lui seul se suffit.

Mais selon *Le dictionnaire des termes littéraires*, la chanson, « *ce terme, d'acception large couvre différentes significations* »⁵. Aussi, dans sa thèse de doctorat du 3^{ème} cycle intitulée « *Histoire du « han » ou la chanson populaire dans Wémè* », le professeur Ascension Bogniaho définit la chanson comme « *une alliance plus ou moins judicieuse d'un texte et d'une mélodie* ». Elle est une composition divisée en couplets et destinée à être chantée. La chanson ainsi définie est « *la symbiose de la parole et de la mélodie* »⁶. Selon Bienvenu Koudjo, « *la chanson est une parole mise en musique* »⁷ et elle « *peut être*

¹ Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, Paris, 1979.

² *Le Grand Robert de la langue française*, 2^{ème} édition dirigée par Alain Rey du Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2001.

³ Ascension Bogniaho, *Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle béninoise*, Revue du CAMES série B, vol.004 ; 2002, pp.92-100.

⁴ Bertin Kokou Elomon, *Créativité et esthétique des chansons sacrées des Nensuxwe Maxi du centre-Bénin*, Thèse pour le Doctorat unique ès-lettres, Abomey-calavi, UAC, 2013, p.208.

⁵ Georges Legros et alii, *Le dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005, p.89.

⁶ Ascension Bogniaho, *Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle béninoise*, Revue du CAMES série B, vol.004 ; 2002, pp.92-100.

⁷ Bienvenu Koudjo, *La chanson populaire dans les cultures "Fon" et "Goun" du Bénin : Aspects sémiotique et sociologique* Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres (Etudes africaines), Paris 1989, p.59.

décomposée en trois éléments constitutifs forcément liés : la parole, la mélodie et le rythme »¹.

C'est dans cette perspective que Stéphane Hirschi dit de la chanson qu'elle

« est une forme, nécessairement brève, à potentialité artistique du fait de son déploiement en tant qu'œuvre interprétée, et fixée depuis quelques décennies par les techniques de l'enregistrement »².

Pour le cantologue³, la chanson ne se définit pas par le texte, mais bien par la version interprétée de l'œuvre. De ce fait, dans l'écriture même, on ressent une forme de débit inspiré par un rythme vocal, une corporalité intrinsèque à l'œuvre. L'interprétation ne peut donc pas être mise de côté, et ce, même dans l'analyse littéraire de la chanson. En effet, selon Stéphane Hirschi: *« c'est bien l'interprétation qui crée la chanson »⁴.*

Dans ce sens, nous retenons que la chanson désigne toute pièce destinée à être chantée en compagnie d'instruments de musique et dont la composition favorise l'interprétation. La chanson, en tant que telle, est l'expression artistique des sentiments d'une personne. C'est le reflet de l'état d'âme, des préoccupations d'un individu, que celui-ci en soit le compositeur originel ou bien l'adaptateur. L'évolution des techniques d'enregistrement des chansons a donc influencé la définition de cet art. La chanson ne se définit plus seulement selon sa forme écrite, soit la partition musicale ou ses paroles, mais bien selon son interprétation, qui est désormais nécessaire dans la définition.

Ainsi, l'expression « la chanson de G.G. Vikey » désigne l'ensemble des chansons de l'artiste. Notre sujet de recherche étant intitulé « *La négritude dans la chanson de G.G. Vikey* », nous avons choisi d'étudier la chanson de G.G. Vikey pour voir dans quelle mesure la

¹ Bienvenu Koudjo, *Pour une nouvelle taxinomie de la parole littéraire en Afrique : Problématique des genres de la littérature orale*, Editions Awoudi, Lomé, 2015, p.99.

² Stéphane Hirschi, *Les Frontières improbables de la chanson*, direction du recueil collectif *recherches Valenciennoises n°8*, Presses universitaires de Valenciennes, 2001, p.9.

³ La cantologie est une discipline qui pose la chanson comme objet d'étude complexe, pour autant qu'elle soit appréhendée sous sa forme aboutie, c'est-à-dire sonore.

⁴ Stéphane Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps – de Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres/PUV, « Cantologie », juin 2008, pp. 29-30.

négritude s'y manifeste. Les motifs liés à la décolonisation, à la réhabilitation de la culture africaine et au retour aux sources, s'organise autour de deux éléments qui sont caractéristiques de la poésie orale : l'image et le rythme. Comme le dit Léopold Sédar Senghor, « *l'art négro-africain, s'exprime essentiellement par l'image et le rythme* »¹. Dans le cadre de notre étude, il s'agit d'étudier comment la présence dans la chanson de G.G. Vikey des caractères formels africains (une écriture musicale et très rythmée, des motifs répétitifs, etc.) et des thèmes comme la révolte, les souffrances, l'idéalisation de l'Afrique, l'engagement politique constituent l'expression de la négritude. Pour atteindre notre objectif, il nous faut annoncer la problématique sur laquelle s'appuie notre analyse.

2-2- La problématique du sujet

G.G. Vikey a sorti sa première chanson dans le courant des années 1960. A l'époque, étudiant en France, il ambitionnait de se faire une place dans le cercle des intellectuels négro-africains. Après la sortie de son premier disque, il s'est aussitôt autoproclamé « Chantre de la Négritude » et sa guitare africaine.

C'est, en effet, la négritude qui est au cœur de la chanson G.G. Vikey. L'artiste y évoque un sentiment de frustration, celle-là même que le nègre a éprouvé dans un monde d'où il a été exclu pour la simple raison de la couleur de sa peau. De ce fait, comme la négritude, la chanson de G. G. Vikey peut être révélatrice des aspirations, des revendications et des positionnements identitaires, culturels, idéologiques et même politiques. Donc, une recherche sur ces différents motifs permettrait certainement de voir et d'apprécier leur réception dans la chanson de G. G. Vikey. C'est ce que se propose cette recherche.

Il est question, pour nous, dans cette étude, de répondre à l'interrogation : quelles sont les manifestations de la négritude dans la chanson de G.G. Vikey qui sont susceptibles de

¹ Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1 : Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, p.279.

nous autoriser à le considérer comme un chantre de la négritude ? Pour trouver réponse à cette interrogation fondamentale, notre sujet de recherche est intitulé : *La négritude dans la chanson de G.G. Vikey*. Le développement du sujet répond aussi à ces trois autres questions intimement liées à la première : qu'est-ce qui justifie le recours récurrent à l'engagement politique, à la célébration de la culture africaine et à la valorisation des paysages, des sites et des personnages africains dans la chanson de G.G. Vikey ? En quoi les occurrences dans sa chanson des procédés stylistiques et des caractères formels africains notamment une écriture musicale très rythmée et des motifs répétitifs concourent-elles à l'expression de la négritude ? Comment l'orchestration et la mise en voix, la composition et la présentation des chansons en vers, souvent libres, mais parfois rimés, articulés avec un souci de musicalité contribuent à porter G.G. Vikey au rang de poète et chantre de la négritude ?

2-3- Objectifs de l'étude

Les objectifs de cette étude se déclinent en objectif global et en objectifs spécifiques.

Objectif global

En réalité, l'objectif majeur est d'étudier l'expression de la négritude à travers la chanson de G.G. Vikey.

Objectifs spécifiques

De façon spécifique, la présente recherche vise à :

- étudier les thèmes et les procédés stylistiques et formels relatifs au courant de la négritude dans la chanson de G. G. Vikey;
- montrer la part de la poésie dans la chanson de G. G. Vikey.

2-4- Hypothèses de la recherche

Pour mener à bien cette recherche, nous allons partir des hypothèses suivantes.

- il y a, sans conteste, la fréquence des marques de la négritude dans la chanson ;
- La composition et la présentation des chansons en vers, souvent libres, mais parfois rimés, articulés avec un souci de musicalité contribuent à porter G.G. Vikey au rang de poète de la négritude.

2-5- Résultats attendus

Au terme de cette recherche, nous aspirons à montrer les marques de la négritude présentes dans la chanson de G. G. Vikey et qui font de lui un chantre de la négritude. Mieux, les techniques d'expression de la négritude chez G. G. Vikey, d'une part, seront mises en lumière à partir des caractères formels africains, en particulier, le recours à une écriture musicale et très rythmée, des motifs répétitifs et des thèmes comme la dénonciation de la colonisation, les souffrances, l'idéalisation de l'Afrique. D'autre part, l'orchestration et la mise en voix, la composition et la présentation des chansons en vers, souvent libres, mais parfois rimés, articulés avec un souci de musicalité ne seront pas occultées. Enfin, au bout de ce travail, les thématiques et les procédés stylistiques et formels sources de la négritude et les objectifs visés par le recours à la négritude seront clairement identifiés et mis en relief. Quelles sont alors les raisons du choix du corpus ?

III- PRESENTATION DU CORPUS D'ETUDE

Deux aspects intéressent ici : la justification du choix du corpus et la présentation des pièces du corpus d'étude.

3-1- Les raisons du choix du corpus

Le premier constat qui se dégage, après l'écoute des chansons, est que G.G. Vikey aborde généralement dans sa chanson des thèmes liés au panafricanisme ou au nationalisme, à la mort, à la religion et surtout à l'amour qui relèvent des motifs de la négritude.

Le premier critère qui a, donc, présidé au choix des textes est que les chansons du corpus retenues sont en liaison avec l'objectif, celui de montrer que G.G. Vikey met en valeur l'Afrique et sa chanson s'inscrit dans le courant de la négritude. Le premier souci a été d'aborder et d'analyser les chansons majeures de la discographie de l'artiste qui recèlent les motifs de la négritude. Ainsi la sélection qui porte sur quinze pièces recouvre des chansons de toute la vie artistique de G.G. Vikey.

Le second critère est que le corpus d'étude offre une unité significative de l'œuvre où se retrouvent des constantes de point de vue aussi bien formel que thématique. On y retrouve des chansons composées aussi bien en français qu'en *gengbé* qui ont été choisies pour leurs liens apparents avec le sujet de recherche et pour leurs richesses esthétiques. Mais il faut souligner que toutes les pièces qui entrent dans ce champ de recherche ne figurent pas dans le corpus.

3-2- La méthode d'établissement du corpus

Toutes les chansons de G.G. Vikey ne sont plus facilement accessibles. Pour constituer notre corpus de textes chansonniers, nous avons d'abord eu recours aux discothèques pour avoir les volumes de la collection Bénin Passion et le coffret n°1 sur *Les grands succès Audio et Vidéo du Gentleman G.G. Vikey* édité par le groupe Top Showbiz. Ensuite, nous avons été voir Dieudonné Lokossou, un ami à G.G. Vikey et à sa famille. C'est

lui qui nous a permis, non seulement, d'avoir accès aux chansons de G.G. Vikey qui ne sont pas rééditées ou inédites mais, nous a aussi mis en contact avec la famille de G.G. Vikey. Ce contact nous a facilité l'accès à des informations sur l'artiste, sa vie et son œuvre.

Il en ressort que G.G. Vikey a composé une quarantaine de chansons et compte dans sa discographie six 45 tours, et un 33 tour. Après la collecte, nous avons écouté les chansons qui sont composées dans leur majorité en français. Une dizaine d'entre elles étaient en *gengbé*. Mais n'étant pas un locuteur du *gengbé*, il nous était difficile de saisir les paroles dans leur totalité. Ainsi, nous nous sommes rapprochés des spécialistes du *gengbé*, des personnes ancrées dans la culture pour nous aider à saisir la quintessence de ses chansons. Ceci nous a permis de sélectionner celles qui portaient sur notre thématique de recherche et notre audition a gagné par la suite en clarté et en précision des contenus de ces chansons.

3-3- Le traitement et le codage des chansons du corpus

En ce qui concerne le traitement des données, les chansons sont écoutées et transcrites pour faciliter l'étude. On retrouve également des textes chansonniers interprétés en *gen*. Aussi avons nous utilisé l'Alphabet des Langues Nationales (ALN) pour la transcription des données qui ne sont pas en français. Lors de la transcription nous avons adopté une disposition typographique qui respecte les modulations des intonations. Cela a abouti à une présentation en verset. De même, les tons sont marqués sur les voyelles. L'absence de ton sur une voyelle doit être interprétée comme un ton moyen. Enfin, dans la codification des chansons du corpus, elles seront numérotées de C1 à C15 et à chaque sigle nous ajouterons le titre de la chanson.

Cette démarche a débouché sur la constitution du corpus ci-après, constitué de quinze chansons.

/ oh !/ mère/ moi/
Oh! Ma mère

13. *Adɔwè lé jló mù sé à*
/ adɔwɛ/être/ vouloir/moi/adɔwɛ/
Je suis tellement en manque d'*adɔwɛ*

14. *Vike nò ma òù adɔwè là*
/ viké/maman/ je /manger/adɔwɛ/insistance/
MamanViké, je veux manger du *adɔwɛ*

15. *Ewé enò nyè*
/ oh !/ mère/ moi/
Oh ! Ma mère

16. *Adɔwè lé jló mù sé à*
/ adɔwɛ/ être/vouloir/ moi/
Je suis tellement en manque d'*adɔwɛ*

17. *Yovo dè mí lè*
/blanc/ pays/ nous/ habiter/
Nous sommes en Europe

18. *Ablo mú lèò*
/ ablo / ne/ exister/ pas/
On ne trouve pas d'*ablo*

19. *Ablo vá jlo námù káká*
/ ablo / habitude/ vouloir/ moi/tellement
ablo me plaît beaucoup trop

20. *Mù bù nà ta mè*
/ je / réfléchir/ tête/ dans/
Je réfléchis

21. *Mù hunhun ná ta*
/ je / secouer/ tête/
Je secoue la tête

22. *Mùđó ná wùn àxwé*
/ je / penser/ à/ revenir/ la/ maison/
Je pense revenir à la maison

23. *Mù kpóná xixe á mè*
/ je / observer/ monde/ dans/
J'observe ce monde

24. *Káká gblòn nabé*
/jusqu'à/ parler/ dire/
Jusqu'à dire

25. *Ablo ablo ablo*

/ ablo/ ablo/ ablo/
Ablo ablo ablo

26. Ablo ablo kúapkèsè
/ablo/ ablo/ en plus/
Ablo accompagné d'apkèsè

27. Awo nana ma qù ablo
/ oh !/ maman/vouloir / manger/ ablo /
Oh ! Maman, je voudrais manger d'ablo

28. Awo enò nyè
/ oh !/ mère/ moi/
Oh ! Ma mère

29. Ablo lé jló mù sé à
/ ablo /être/ vouloir/moi/ ablo
Je suis tellement en manque d'ablo

30. Vike nò ma qù ablo là
/ viké/maman/ je /manger/ ablo /insistance/
Maman Viké, je veux manger du ablo

31. Ewé enò nyè
/ oh !/ maman/ moi/
Oh! Ma mère

32. Ablo lé jló mù ké
/ ablo / être/vouloir/ moi/ vraiment/
Je suis tellement en manque d'ablo

33. adɔwè galíkúdzomi
/ adɔwɛ/ gari/en plus/ huile rouge/
Adɔwè, gali accompagné d'huile de palme

34. Ablo ablo kú gawú
/ ablo / ablo /et/ gawu /
Ablo accompagné de gawu

35. Vike nò ma qù ablo
/ viké/maman/ je /manger/adɔwɛ/
Maman Viké, je veux manger du adɔwɛ

36. Awò enò nyè
/ oh !/ maman/ moi/
Oh ! Ma mère

37. Awò
/oh !/
Oh !

-C1. Adowè

1. Nous sommes en Europe
2. On ne trouve pas d'adowè
3. Adowè me plaît trop
4. Je réfléchis
5. Je secoue la tête
6. Je pense au retour à la maison
7. J'observe ce monde
8. Jusqu'à dire
9. Adowè adowè adowè
10. Adowè, gari accompagné d'huile de palme
11. Oh ! Maman, je voudrais manger du adowè
12. Oh! Ma mère
13. Je suis tellement en manque d'adowè
14. Maman Viké, je veux manger du adowè
15. Oh ! Ma maman
16. Je suis tellement en manque d'adowè
17. Nous sommes en Europe
18. On ne trouve pas d'ablo
19. Ablo me plaît trop
20. Je réfléchis
21. Je secoue la tête
22. Je pense au retour à la maison
23. J'observe ce monde
24. Jusqu'à dire
25. Ablo ablo ablo
26. Ablo accompagné d'apkesè
27. Oh ! Maman, je voudrais manger du ablo
28. Oh ! Ma maman
29. Je suis tellement en manque d'ablo
30. Maman Viké, je veux manger du ablo
31. Oh! Ma mère
32. Je suis tellement en manque d'ablo
33. Adowè, gari accompagné d'huile de palme
34. Ablo accompagné de gawu
35. Maman Viké, je veux manger du adowè
36. Oh ! Ma mère
37. Oh !

-C2. Non ahoué

1- *Un bé nyè matén nó africá*
/je / dire / moi/ peux+ ne pas / rester/ Afrique/
J'ai dit que je ne peux pas rester en Afrique

2-*Un dó hun yi yovodé*
/je / prendre/ véhicule/ aller / chez blancs /
J'ai voyagé sur l'Occident

3-*Efùn dèdè mù yikpe*
/difficultés / rien que / j'ai/ aller/ rencontrer/
Je n'ai rencontré que des difficultés

4-*Nyè kúdó aḡàsì égbò vā axwé*
/je/avec/larmes/ rentrer/ maison/
Je suis rentré au pays en larmes

5-*Awo nòvì nyè sè tò nyè*
/oh/ frère/ mon /entendre/ pour / moi/
Oh mon frère, écoute-moi !

6-*Egló woà a vāyì dà agblè*
/dépasser+cond/ tu/ viens/ aller/ cultiver/ champ/
Si tu es dépassé, viens cultiver la terre

7-*Amèyibò bénú nyóná mè*
/ l'homme/noir/le/ bonheur/
Le bonheur de l'homme noir

8- *Múlè yovo wóbé akpatámèò*
/n'est pas/ blancs/ eux/ chambre à coucher/ dans/
Ne se trouve pas dans la chambre à coucher des blancs

9-*Nè múvá leyiya o zùn nà mú*
/si/ je /passer/ aller/ ils/ insultent/ moi/
Quand je passe ils m'insultent

10-*Bémìkpó amè yibò yàḡá*
/ regardez/ homme/ noir/ là/
Regardez-moi cet homme noir démuné

11-*Unḡuḡu múlè wábé dumèò*
/nourriture/ n'est pas/ dans leur/ pays/
Ils n'ont pas à manger dans leur pays

12-*Aya kpòye wó dùnà*
/souffrance/ uniquement/ ils / vivent/
Ils ne vivent que dans la souffrance

13-*Un dó hun yi amerika*
/j'ai/ prendre/ vol/ aller / Amérique/
Je suis allé en Amérique

14-*Yovo wó sò túḡóji nyè*
/ blancs/ils/ pointer/ arme/ sur/ moi/
Les Blancs ont pointé des armes sur moi

15- *wó po mù kákámù kú klo*
/ils/ frapper/ moi/ tellement/ je/ mourir / presque/
Ils m'ont battu presque à mort

16- *Bé mí tró váyí afrika*
/que/ nous/ revenir/amener/ Afrique/
Qu'on le ramène en Afrique

17- *Awo nówí nyè sè tò nyè*
/oh/ frère/ mon /entendre/ pour / moi/
Oh mon frère, écoute-moi !

18- *Egló woà a vò yì dà agblè*
/dépasser+cond/ tu/ viens/ aller/ cultiver/ champ/
Si tu es dépassé, viens cultiver la terre

19- *Amè yibòbénú nyóná mè*
/ l'homme/noir/le/ bonheur/
Le bonheur de l'homme noir

20- *Afrika kpòyé belè*
/Afrique/se trouve/ que/ en/
Ne se trouve qu'en Afrique

21- *Né múvǎ leyíya o zùn nà mú*
/si/ je /passer/ aller/ ils/ insultent/ moi/
Quand je passe ils m'insultent

22- *Bémìkpó amè yibò yàḍǎ*
/ regardez/ homme/ noir/ là/
Regardez-moi cet homme noir démuné

23- *Unḍuḍu múlè wábé dumèò*
/nourriture/ n'est pas/ dans leur/ pays/
Ils n'ont pas à manger dans leur pays

24- *Aya kpòye wó dùnà*
/souffrance/ uniquement/ ils / vivent/
Ils ne vivent que dans la souffrance

25- *Xixé kè mè yé mù lè yá*
/monde/ dans / quel/moi/ être/ interrogation/
Dans quel monde suis-je ?

26- *Mù nyi afòkpá tútú nú*
/je/ être /chaussure/ nettoyer/ chose /
Je suis devenu une serpillière

27- *Mù fàn nà avi mù fàn nà akwè*
/je/ pleurer/ je/ sangloter /
Je pleure, je sanglote

28-Mawú mú kè nà nùò
/Dieu/ne... pas/ ouvrir/ bouche/
Dieu ne dit rien

29-Fífiya mù nyá núkè mawò ò
/maintenant/ je / savoir/ chose/ faire/
Je sais à présent ce que je vais faire

30-Ma tekpó é ma dótù
/je/ essayer/ et/ je/ résister/
Je vais essayer de résister

31-Alo amè syamè lá vo
/ou/ tout le monde/ rester/ à l'aise/
Ou tout le monde sera à l'aise

32- Alo amè sya mè lá cjon
/ou/ tout monde/ rester/malheur/
Ou tout le monde sera malheureux

-C2. Nò axwé

1. J'ai dit que je ne peux pas rester en Afrique
2. J'ai voyagé sur l'Occident
3. Je n'ai rencontré que des difficultés
4. Je suis rentré au pays en larmes
5. Oh mon frère, écoute-moi !
6. Si tu es dépassé, viens cultiver la terre
7. Le bonheur de l'homme noir
8. Ne se trouve pas dans la chambre à coucher des blancs
9. Quand je passe ils m'insultent
10. Regardez-moi cet homme noir démuni
11. Ils n'ont pas à manger dans leur pays
12. Ils ne vivent que dans la souffrance
13. Je suis allé en Amérique
14. Les Blancs ont pointé des armes sur moi
15. Ils m'ont battu presque à mort
16. Qu'on le ramène en Afrique
17. Oh mon frère, écoute-moi !
18. Si tu es dépassé, viens cultiver la terre
19. Le bonheur de l'homme noir
20. Ne se trouve qu'en Afrique
21. Quand je passe ils m'insultent
22. Regardez-moi cet homme noir démuni
23. Ils n'ont pas à manger dans leur pays
24. Ils ne vivent que dans la souffrance
25. Dans quel monde suis-je ?
26. Je suis devenu un torchon
27. Je pleure, je sanglote

- 28. Dieu ne dit rien
- 29. Je sais à présent ce que je vais faire
- 30. Je vais essayer de résister
- 31. Ou tout le monde sera à l'aise
- 32. Ou tout le monde sera malheureux

-C3. Ago o!

1. *O abuí yé bú dó mù*
/oh/ aiguille/c'est/ perdre/ à / moi /
Oh ! C'est une aiguille que j'ai perdue
2. *O abuí yé bú dó mù*
/oh/ aiguille/c'est/ perdre/ à / moi /
Oh ! C'est une aiguille que j'ai perdue
3. *Hun abuí yé bú dó mù*
/hum / aiguille/c'est/ perdre/ à / moi /
Hum ! C'est une aiguille que j'ai perdue
4. *Hum ! abuí yé bú dó mù*
/hum / aiguille/c'est/ perdre/ à / moi /
Hum ! J'ai perdu une aiguille
5. *O abuí yé bú dó mù*
/oh/ aiguille/c'est/ perdre/ à / moi /
Oh ! J'ai perdu l'aiguille
6. Ago o lè amègán wó ogbó !
/ Pardon/ chez/ ancêtres/ eux/
Excusez chez les ancêtres
7. *abuí yé bú dó mù*
/aiguille/c'est/ perdre/ à / moi /
C'est une aiguille que j'ai perdue
8. *Né olè kplò ayíngbán lè zanmè an*
/si/ tu/ balayer /terre/ dans/ nuit/
Si tu balaies la nuit
9. *A nò gblòn bé*
/tu/ habitudes/ dire/ que /
Tu répéteras que
10. *Abuí yé bú dóyè*
/aiguille/c'est/ perdre/ à / moi /
C'est une aiguille que j'ai perdue
11. *ḡó enú ke úntíyá lè zanmè à*
/Car/ chose/ parce que /dans/ nuit/
Car, dans la nuit

12. *Wanlinwóqìnàsà*

/esprit/ promener/

Les ancêtres se promènent

13. *Abuí yé bú dó mù*

/aiguille/c'est/ perdre/ à / moi /

C'est une aiguille que j'ai perdue

14. *Enúsugbò lè xíxé yàmè*

/chose/beaucoup/ est / monde /

Beaucoup de choses se trouvent dans ce monde

15. *Eyé apó unkunví*

/ce que/ que / yeux/

Ce que tes yeux

16. *Mú tén unkpòò*

/ne /tes/ voir / pas /

Ne peuvent pas voir

17. *Amè kè kúwó gbalè mí á mè*

/ceux/ qui/mort/sont/ encore/nous/ parmi/

Ceux qui sont morts sont toujours parmi nous

18. *Tró dó mí válè yi*

/ tourner/ autour/ nous/ entrain de/ partir /

Sont en train de rôder autour de nous

19. *Le kpó mí fèèè*

/ils/ regardent/nous/ très bien /

Ils nous observent très bien

20. *Ole kpó mí lo o o*

/ils/ regardent/nous/ hein /

Ils nous observent hein !

21. *Ole kpó mí fèèè*

/ils/ regardent/nous/ très bien /

Ils nous observent très bien

22. *Ole kpó mí sè a a a*

/ils/ regardent/nous/ entendre /interrogation/

Ils nous observent, entends-tu ?

23. *Ole kpó mí fèèè*

/ils/ regardent/nous/ vraiment /

Ils nous observent très bien

24. *Ole kpó mí lo o o*

/ils/ regardent/nous/ hein /

Ils nous observent hein !

25. *Ole kpó mí fεεε*

/ils/ regardent/nous/ vraiment /

Ils nous observent très bien

26. *Ole kpó mí sè a a a*

/ils/ regardent/nous/ entendre /interrogation/

Ils nous observent, tu entends ?

27. *Ole kpó mí fεεε*

/ils/ regardent/nous/ très bien /

Ils nous observent très bien

28. *Aya kè lepò à*

/vent/qui/ souffle/

Le vent qui souffle

29. *O lèémè*

/ils/ sont/dans/

Ils sont dedans

30. *O lè avé mè*

/ils/ sont/ brousse/ dans/

Ils sont dans la brousse

31. *O lè afi sya afi*

/ils/ sont/ partout/

Ils sont partout

32. *Amè lagbè wó tò yè nyí unkeke*

/gens/ vivant/pour/ jour/

Le jour est fait pour ceux qui vivent encore

33. *Ezan nyí awanli wó tò*

/nuit/ être/défunts/ eux/ propriétaire/

La nuit est faite pour les défunts

34. *Omú kplò nà anyígbán ò*

/on/ balayer/ ne/ terre/ pas/

La nuit, on ne balaie pas le sol

35. *Né ola kplò kpoyé á*

/si/tu / balayer/ obligatoirement/

Si tu dois impérativement balayer

36. *Bé abui kpòyé bú dó yè*

/dire/ aiguilles / perdre/ à/ moi /

Dis simplement que tu as perdu une aiguille

37. *Yè léji kpòn xlá lè zánmè*

/je/ chercher/ seulement / dans/ nuit/

Et que tu la cherches simplement dans la nuit

38. *A nò gblòn bé*

/tu/ habitudes/ dire/ que /

Tu répéteras que

39. *Abui yé bú dó yè*

/aiguille/c'est/ perdre/ à / moi /

C'est l'aiguille que tu as perdue

40. *Yè léji kpòn xlá lè zánmè*

/je/ chercher/ seulement / dans/ nuit/

Et que tu la cherches simplement dans la nuit

41. *Ago o abuí yé bú dó mù*

/excusez/ aiguille/c'est/ perdre/ à / moi /

Excusez, j'ai perdu une aiguille

42. *Ago o lè amégán wó ogbó !*

/ Pardon/ chez/ ancêtres/ eux/

Excusez chez les ancêtres

43. *abuí yé bú dó mù*

/ aiguille/c'est/ perdre/ à / moi /

J'ai perdu une aiguille

44. *Ago o abuí yé bú dó mù*

/excusez/ aiguille/c'est/ perdre/ à / moi /

Excusez, j'ai perdu une aiguille

45. *Ago o lè amégán wó ogbó !*

/ Pardon/ chez/ ancêtres/ eux/

Excusez chez les ancêtres

46. *abuí yé bú dó mù*

/aiguille/c'est/ perdre/ à / moi /

J'ai perdu une aiguille

47. *Wanlinwó léḍísà*

/esprit/ promener

Les esprits se promènent

48. *Wanlinwó lé ḍísà*

/esprit/ promener

Les esprits se promènent

49. *Mí un gbà nó kplò ayíngbán lè zánmèò*

/vous/ne/ plus/balayer/ terre/ dans/ nuit/ pas/

Ne balayez plus dans la nuit

50. *Né ola kplò kpoyé á*

/si/tu / balayer/ obligatoirement/

Si tu dois impérativement balayer

51. *A nò dó ago lè amégán wó ogbó !*
/tu/ habitude/ dire/ pardon/ chez/ ancêtres/ eux/
Tu t'excuseras à chaque fois auprès des défunts

52. *Ago lè amégán wó ogbó !*
/pardon/ chez/ auprès/ défunts/
Pardon auprès des défunts

-C3. Ago o !

1. Oh! C'est une aiguille que j'ai perdue
2. Oh! C'est une aiguille que j'ai perdue
3. Hum! C'est une aiguille que j'ai perdue
4. Hum! J'ai perdu une aiguille
5. Oh ! J'ai perdu une aiguille
6. Excusez chez les ancêtres
7. C'est une aiguille que j'ai perdue
8. Si tu balaies la nuit
9. Tu répéteras
10. C'est une aiguille que j'ai perdue
11. Car dans la nuit
12. Les ancêtres se promènent
13. C'est une aiguille que j'ai perdue
14. Beaucoup de choses se trouvent dans ce monde
15. Ce que tes yeux
16. Ne peuvent pas voir
17. Ceux qui sont morts sont toujours parmi nous
18. Sont en train de rôder autour de nous
19. Ils nous observent très bien
20. Ils nous observent hein !
21. Ils nous observent très bien
22. Ils nous observent, tu entends ?
23. Ils nous observent très bien
24. Ils nous observent hein !
25. Ils nous observent très bien
26. Ils nous observent, tu entends ?
27. Ils nous observent très bien
28. Le vent qui souffle
29. Ils sont dedans
30. Ils sont dans la brousse
31. Ils sont partout
32. Le jour est fait pour ceux qui vivent encore
33. La nuit est faite pour les défunts
34. La nuit, on ne balaie pas le sol
35. Si tu dois impérativement balayer
36. Dis simplement que tu as perdu une aiguille
37. Et que tu la cherches simplement dans la nuit
38. Tu répéteras que
39. C'est une aiguille que tu as perdue

- 40. Et que tu la cherches simplement dans la nuit
- 41. Excusez, j'ai perdu une aiguille
- 42. Excusez chez les ancêtres
- 43. J'ai perdu l'aiguille
- 44. Excusez, j'ai perdu l'aiguille
- 45. Excusez chez les ancêtres
- 46. J'ai perdu l'aiguille
- 47. Les ancêtres se promènent
- 48. Les ancêtres se promènent
- 49. Ne balayez plus dans la nuit
- 50. Si tu dois impérativement balayer
- 51. Tu demanderas à chaque fois d'excuse auprès des défunts
- 52. Pardon auprès des défunts

-C4. Loin de mon pays

Loin de mon pays
 Loin de mes amis
 Loin de mes parents
 La vie est sans charme
 Loin de mon village
 Loin des cocotiers
 Si loin des palmiers
 Mon cœur est sans joie
 Oh oh oh oh oh oh!

Soleil d'Afrique, soleil éclatant
 Soleil de gaieté, je rêve de toi
 Et toi Akwaba, beauté africaine
 Nos samedis d'enfance, tu me manques tant

Loin de mon pays
 Loin de mes amis
 Loin de mes parents
 La vie est sans charme
 Loin de mon village
 Loin des cocotiers
 Si loin des palmiers
 Mon cœur est sans joie
 Oh oh oh oh oh oh!

Me vois-tu souvent la brillante étoile ?
 Qui, du fond des cieux, bénit notre amour
 Crois-moi, chérie, je ne la vois plus
 Elle est restée là pour veiller sur toi

Loin de mon pays
 Loin de mes amis
 Loin de mes parents

La vie est sans charme
Loin de mon village
Loin des cocotiers
Si loin des palmiers
Mon cœur est sans joie
Oh oh oh oh oh oh!
Oh oh oh oh oh oh!
Oh oh oh oh oh oh!

-C5. Vive l'Afrique

Gloire à toi, peuple africain
Tes destins sont bénis
Africains, main dans la main
Chantons à l'unisson.

Terre d'art et de sagesse
Terre aux milles merveilles
Royaume du soleil inondé de lumière
L'Afrique est pour ses enfants un paradis terrestre

Gloire à toi, peuple africain
Tes destins sont bénis
Africains, main dans la main
Chantons à l'unisson.

Au mépris de tous préjugés
Fier et toujours souriant
L'Africain construit l'Afrique dans la joie
Et le bruit de ses outils se mêle à ses chansons

Gloire à toi, peuple africain
Tes destins sont bénis
Africains, main dans la main
Chantons à l'unisson.

Vive, vive l'Afrique
Terre au brillant avenir
Au prix de leur sueur
Ou même de leur sang
Tes enfants feront de toi
Le pays le plus beau

Gloire à toi, peuple africain
Tes destins sont bénis
Africains, main dans la main
Chantons à l'unisson.
La La la la la La la la la !

-C6. Kanté Facelli

As-tu jamais entendu parler de Kanté Facelli ?
Kanté Facelli fut un très grand guitariste africain

Sa guitare sous le bras
Il fit le tour du monde
Il a chanté l'Afrique
Et sa Guinée natale

Tout Paris l'applaudit dans la troupe de Keïta Fodéba
Les foules en l'écoutant rêvaient de nos rivages

Sa guitare sous le bras
Il fit le tour du monde
Il a chanté l'Afrique
Et sa Guinée natale

Mais malheureusement
De retour d'une tournée
Aux environs du Maroc
Son avion s'écrasa
Kanté Facelli disparut
Corps et guitare

Sa guitare sous le bras
Il fit le tour du monde
Il a chanté l'Afrique
Et sa Guinée natale

Hommage à Facelli et Keïta Fodéba
Ils ont chanté partout
L'Afrique et la Guinée
La La la la La la la !

-C7. Sur le lac Ahémé

Il est gai de voguer
Sur le lac Ahémé
Quand le temps est serein
Fredonnant un refrain

Sur l'eau calme et limpide
La barque va très vite
Un soleil éclatant
Apparaît au levant
Les pêcheurs enjôlés
Déploient leurs filets

Entonnent des chansons
Capturent les poissons

Un charmant paysage
Se voit depuis le large
Une verte cité
Encadre l'Ahémé
Plusieurs arbres fruitiers
Palmiers et cocotiers
Forment un grand royaume
Qu'ils couvrent de leur dôme.

Il est gai de voguer
Sur le lac Ahémé
Quand le temps est serein
Fredonnant un refrain
Au loin Bopa tout calme
Disparaît rame à rame
On n'entend plus ses bruits
Il semble qu'il nous fuit.
Le rivage opposé,
Semble nous espérer
Des baigneurs par leurs cris
Semblent nous accueillir

Il est gai de voguer
Sur le lac Ahémé
Quand le temps est serein
Fredonnant un refrain

-C8. Fête au village

Fais-toi plus belle
Chérie fais toi plus belle
Allons danser, c'est la fête du village

Dès les premiers chants des coqs du village
Les tam-tams tirent les villageois de leur sommeil
Ils se réveillent
Ils plient vite leur natte
Ils se préparent pour la fête du village

Fais-toi plus belle
Chérie fais toi plus belle
Allons danser, c'est la fête du village

Dans les cuisines les femmes s'affairent
Certains de nos coqs ne chanteront plus jamais
Le vin de palme remplit les canaris

Nul aujourd'hui ne boira l'eau du marigot

Fais-toi plus belle
Chérie fais toi plus belle
Allons danser, c'est la fête du village

Dans l'après midi, dans leurs habits de fête
Les villageois se rendent sur la place publique
Fais vite AKWABA, car nous sommes en retard
Dépêches-toi et n'oublie pas les tabourets

Fais-toi plus belle
Chérie fais-toi plus belle
Allons danser, c'est la fête du village

Fais-toi plus belle
Chérie fais-toi plus belle
Allons danser, c'est la fête du village

-C9. La roue tournera

Mon frère de l'autre bout du continent africain
D'Angola de Rhodésie et de l'Afrique du sud
Opprimés du monde entier
Ne perdez jamais espoir
Tant que la terre tourne
La roue tournera toujours

Un beau jour nous serons assez forts
Pour contrer le vent qui court
Le soleil luira enfin pour nous
Nous aurons la liberté

Je ne cesse d'appeler
les vodun à mon secours
Mais à mes cris d'angoisse
Ils répondent par le silence
Le ciel n'a pas d'oreille
Il ne peut rien pour personne
Il me faut compter sur moi
Sur moi seul et sur le temps

Un beau jour nous serons assez forts
Pour contrer le vent qui court
Le soleil luira enfin pour nous
Nous aurons la liberté

Désireux de prendre part
Aux fruits de l'usurpation
Les rapaces du monde entier
Nous font des jeux hypocrites.
Ils parlent de justice
et de l'amour du prochain.
Et contre des lingots d'or,
ils nous laissent à nos sorts

Un beau jour nous serons assez forts
Pour contrer le vent qui court
Le soleil luira enfin pour nous
Nous aurons la liberté

-C10. Amie d'au-delà des océans

Jimmy le solitaire dans un coin sans lumière
Perdu dans ses pensées
Elle m'entendit à peine
Quand je vais lui dire
Voulez-vous danser ?
Sortant de sa rêverie elle me répondit
Veuillez m'excuser Monsieur
Je ne sais pas danser
Je la pris par la main
L'entraînai vers la piste
Fis sa connaissance

Amie d'au-delà des océans
Jamais je ne t'oublierai

Je ne danse jamais
Elle n'était jamais sortie
Ce fut un rendez-vous
Elle me raconta sa vie
Je l'amenai chez moi pour la consoler
Nous nous sommes confondus dans un tendre baiser
Nous nous sommes enlacés durant toute la nuit
Une nuit douce, une nuit insolite de larmes et de miel

Amie d'au-delà des océans
Jamais je ne t'oublierai

Je rentre dans mon pays
Je vais me marier avec ma Negribin
Allonger dans le sable
Sur une plage ensoleillée
Regardant l'océan
Je me souviendrai de toi
Et je regretterai de n'avoir pas voulu t'amener avec moi
Pour te faire danser le tchinkounmè à Savalou le soir au clair de lune

Amie d'au-delà des océans
Jamais je ne t'oublierai

-C11. Gentleman Vikey (version ambiance 1983)

Un samedi matin, une femme africaine mit au monde un enfant
En terre béninoise
Les coqs du village ont chanté
Pour annoncer à tous les villageois la bonne nouvelle
Le vin de palme a coulé
Les tam-tams ont résonné
Les paysans ont dansé durant des semaines
Il y avait de quoi
Un prodige venait de naître
Et n'est pas comme les autres aux dires des anciens
Au lieu de pleurer comme tous les bébés
L'enfant prodige chantait à sa naissance
Et les oiseaux dans le ciel suspendaient leur vol au-dessus de la maison
Et reprenaient leur refrain
Les vieux et les vieilles n'en revenaient pas
Ils ont vu des choses
Mais ils n'ont jamais vu ça
Dans une fierté, l'heureux papa consulta les ancêtres
Et fit savoir que l'enfant
Avait pour nom Vikey.

Je suis le gentleman Vikey GG
J'aime beaucoup voyager
Et je chante partout
Les merveilles de l'Afrique
L'Afrique est un beau pays
Le soleil brille tous les jours
Et moi, je m'y promène
La guitare sous le bras.

Attention ! Surveillez vos femmes
Attention ! Surveillez vos filles
Quand elles entendront mon calypso
Vos filles me suivront tous les jours

Je pince les cordes de ma guitare
Une dame vient m'embrasser
Son mari un ami
Me regarde méchamment
Mais la dame est amoureuse de moi
Elle n'a d'yeux que pour moi
Elle dit à son mari,
Coquin je ne veux plus de toi

Attention ! Surveillez vos femmes
Attention ! Surveillez vos filles
Quand elles entendront mon calypso
Vos filles me suivront tous les jours

Mais moi je suis un gentleman
Au lieu de vous faire pleurer
Je préfère semer
La joie dans tous les cœurs
Je réconcilie les époux
Et je leur dis adieux
Je pars pour d'autres cieux
Pour d'autres aventures

Attention ! Surveillez vos femmes
Attention ! Surveillez vos filles
Quand elles entendront mon calypso
Vos filles me suivront tous les jours

-C12. Vikey au paradis

Gentleman Vikey après avoir quitté la terre
S'est rendu tout droit
Tout droit au royaume des cieux
Des cris de joie saluèrent son arrivée
Tel fut le rêve que je fis au cours d'une nuit

Les anges et les angèles dansaient autour de Vikey
Et Vikey en leur compagnie volait comme un oiseau
Les canons et les trompettes ne cessaient de résonner
Louant Dieu saluant Vikey
Tout le monde chantait

Sois le bienvenu Vikey au royaume des cieux
Il y a longtemps Vikey que nous t'attendions ici
Quand tu étais sur terre nous te suivions partout
Tu égayais tous les cœurs même les désespérés
Suis-nous Vikey
Suis-nous vite
Le roi des rois
Veut te voir
En ton honneur
Le paradis en fête
Viens

Sois le bienvenu Vikey au royaume des cieux
Il y a longtemps Vikey que nous t'attendions ici
Quand tu étais sur terre nous te suivions partout
Tu égayais tous les cœurs même les désespérés

Suis-nous Vikey
Suis-nous vite
Le roi des rois
Veut te voir
En ton honneur
Le paradis en fête
Viens

-C13. Que Dieu te bénisse

Toi qui viens de naître
Et qui souris à la vie
Que Dieu te bénisse
Et que la vie te sourie

Doux enfant de nos vœux
Par ton arrivée
Tu nous lies davantage
Sois le bienvenu
Dans notre foyer

Toi qui viens de naître
Et qui souris à la vie
Que Dieu te bénisse
Et que la vie te sourie

Le monde est bien étrange
Ta tendre mère et moi nous nous sommes regardé
Et tu es arrivé, mystérieusement

Toi qui viens de naître
Et qui souris à la vie
Que Dieu te bénisse
Et que la vie te sourie

Mon cœur est fou de joie
Je me sens immortel
Mon enfant, je lutterai
Pour que ton séjour
Ne soit que bonheur

Toi qui viens de naître
Et qui souris à la vie
Que Dieu te bénisse
Et que la vie te sourie

Toi qui viens de naître
Et qui souris à la vie
Que Dieu te bénisse
Et qu'il te donne des jours heureux

-C14. Vive les mariés

Devant Dieu devant les hommes
Pour le meilleur aussi bien que pour le pire
Ils viennent de s'unir dans un long baiser
Ils partageront leurs joies et leurs peines.

Devant Dieu devant les hommes
Pour le meilleur aussi bien que pour le pire
Ils viennent de s'unir dans un long baiser
Ils partageront leurs joies et leurs peines.

Ils se sont rencontrés
Ils se sont attirés
Ils se sont regardés
Ils ne voient plus rien
Ils ne cherchent plus rien
Ils ont tout trouvé
Elle sa vie, lui son rêve, plus d'aventure.

Ils se sont rencontrés
Ils se sont attirés
Ils se sont regardés
Ils ne voient plus rien
Ils ne cherchent plus rien
Ils ont tout trouvé
Elle sa vie, lui son rêve, plus d'aventure.

Devant Dieu devant les hommes
Pour le meilleur aussi bien que pour le pire
Ils viennent de s'unir dans un long baiser
Ils partageront leurs joies et leurs peines.

Devant Dieu devant les hommes
Pour le meilleur aussi bien que pour le pire
Ils viennent de s'unir dans un long baiser
Ils partageront leurs joies et leurs peines.

Vive les mariés
Ils sont bien assortis
Vive la mariée
Elle est si jolie
Que le ciel les protège
Et qu'il leur donne
Beaucoup d'enfants, beaucoup de joie, beaucoup de bonheur. (Bis)

Devant Dieu devant les hommes
Pour le meilleur aussi bien que pour le pire
Ils viennent de s'unir dans un long baiser
Ils partageront leurs joies et leurs peines. (Bis)

-C15. Je vous remercie

J'oublie le mal qui m'a été fait
Pour ne prêcher rien que l'amour
De tous les gens que j'ai connus
Je ne garde d'eux que de bons souvenirs

Vous qui avez influé sur mon destin d'une façon ou d'une autre
Tous ceux qui m'ont rendu service dans ma vie
Je vous dédie cette chanson
De tout mon cœur je vous remercie
Que le Seigneur vous le rende
La bonne graine, la mauvaise herbe, le chaud, le froid
Tout ça c'est la vie !

Toi, qui m'a vu passer
Et as tendu le doigt vers moi
Toi qui m'as entendu parler
Et as dit ton avis
Quelle que fut ta pensée
Quel que fut ton verbe
Tout était bien prévu dans ma destinée

A quoi ça sert de se lamenter
Quand on a tout écrit dans la main.
L'avoir choisi avant d'arriver
Ici-bas ne se change pas

Vous qui avez influé sur mon destin d'une façon ou d'une autre
Tous ceux qui m'ont rendu service dans ma vie
Je vous dédie cette chanson
De tout mon cœur je vous remercie
Que le Seigneur vous le rende
La bonne graine, la mauvaise herbe, le chaud, le froid
Tout ça c'est la vie !
Tout ça c'est la vie !
Tout ça c'est la vie !
Tout ça c'est la vie !

IV- METHODOLOGIE APPLIQUEE A L'ETUDE

L'élaboration du corpus et la collecte des informations sur l'artiste nous ont amené à adopter la méthode expérimentale. Elle prend d'abord en compte la collecte des données sur le terrain pour l'établissement du corpus. Pour réaliser cette première phase, nous avons pris contact avec certains proches de G. G. Vikey et de sa famille.

Par ailleurs, l'univers de la chanson est, en effet, un univers particulier qui loin d'être clos par la signification des mots, se prolonge dans la musique dont la présence est indispensable pour permettre aux images et aux symboles-clés de pénétrer dans la mémoire et surtout dans le cœur de l'auditeur. C'est dans le prolongement des travaux sur la chanson lue où seul le texte constitue le matériau d'analyse par opposition à la chanson reçue c'est-à-dire écoutée qu'il nous paraît intéressant d'étudier la poétique de la négritude d'un chansonnier tel que G.G. Vikey. Toutefois, nous ne nous contenterons pas uniquement, à travers nos analyses, de déceler les thèmes et figures poétiques en rapport avec la négritude présents dans les textes des chansons, mais nous analyserons aussi les effets produits par les éléments musicaux et littéraires qui la composent.

Comme notre recherche porte sur des chansons qu'il s'agit d'écouter, de transcrire, de comprendre, et d'analyser, nous pensons que l'analyse de contenu nous sera un très précieux instrument d'analyse et nous permettra de mieux cerner l'expression de la négritude chez G. G. Vikey.

En marge de l'analyse de contenu, qui est notre instrument d'analyse principal, nous utiliserons la critique sociologique, la critique biographique, la critique thématique et la cantologie¹ afin de mieux apprécier et comprendre les manifestations de la négritude dans les chansons du corpus.

¹ C'est un concept créé par Stéphane Hirschi. La Cantologie signifie « l'étude de la chanson dans sa globalité ». Elle prend à la fois en compte le texte, la musique et l'interprétation.

L'objectif principal de la sociocritique, selon Pierre Barberis, est d'«expliquer la littérature et le fait littéraire par les sociétés qui les produisent, et qui les reçoivent et les consomment... »¹.

Il est évident alors qu'on ne peut étudier l'expression de la négritude dans la chanson de G. G. Vikey sans y déceler la présence non seulement de la société béninoise mais aussi et surtout celle de Bopa, village natale du poète chanteur, village romantique célébré dans ses chansons. On ne peut lire ces chansons sans s'imprégner des réalités socioculturelles, culturelles, ethnographiques voire philosophiques. L'approche sociocritique dégage à travers les niveaux linguistiques, le vocabulaire et le discours, les préoccupations du groupe social.

L'autre outil d'analyse que nous avons utilisé est la critique biographique. Cette dernière se veut fonctionnelle. Elle destinée, non pas uniquement à faire découvrir un homme à travers l'espace et le temps, mais à éclairer la lecture des textes de l'auteur-compositeur-interprète.

Quant à la critique thématique, elle permettra de mettre en exergue des motifs et des thèmes. A partir de l'étude de certains thèmes et de certains procédés formels nous pourrions cerner l'engagement politique, la célébration de la culture africaine mais aussi la promotion des paysages, des sites et des personnages africains et autres qui sont fréquents dans les chansons du corpus afin de voir comment elles participent à l'expression de la Négritude.

Nous nous appuyerons également sur l'approche cantologique, une théorie qui, selon Stéphane Hirschi, son inventeur, se propose d'étudier la chanson dans sa globalité, en tenant compte à la fois du texte, de la musique et de l'interprétation. Dans son livre *Chanson. L'art de fixer l'air du temps de Béranger à Mano Solo*², il est question de la présence du corps qui serait une spécificité de la chanson, qui la rendrait organique. Selon Stéphane Hirschi, la cantologie caractérise la chanson selon trois formules : la première est que la chanson est « un

¹ Pierre Barberis, « *La sociocritique* », in *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, pp.151-181.

² Stéphane Hirschi, *Jacques Brel, Chant contre silence*, Paris, Nizet, 1995, 518 p.

*air fixé par des paroles*¹ » ; la seconde dit qu'un air est « *une composition musicale facile à fredonner, donc doublement brève*²», c'est-à-dire qu'il est limité à la fois par la mémorisation et par le souffle. En dernier lieu, la chanson est « *vivante ou organique*»³ puisqu'elle est interprétée.

Grâce à l'analyse des chansons de G. G. Vikey, nous verrons que la performance d'une chanson ne peut être exclue de l'analyse, car l'interprétation occupe nécessairement une place importante dans la composition même littéraire d'une chanson, puisqu'elle est construite dans le but d'être chantée et que cette performance ajoute à notre compréhension de la chanson.

En définitive, la convocation de toutes ces approches vise à effectuer une lecture plurielle des chansons de G. G. Vikey afin d'en dégager les marques de la négritude. Les aspects de la chanson de G. G. Vikey relevant des influences de la chanson française seront étudiés selon une approche liée à ces types d'influences. Ceux qui relèvent des traditions africaines seront analysés en fonction de leurs liens avec les esthétiques propres au rythme *agbaadja* et à l'aire culturelle *gen*.

¹ Stéphane Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps – de Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres/PUV, « Cantologie », juin 2008, p.29.

² Stéphane Hirschi, *ibid*, p.29.

³ Stéphane Hirschi, *ibid*, p.33.

DEUXIEME PARTIE : PLAN DETAILLE DU CONTENU DU MEMOIRE

Après avoir présenté les aspects méthodologiques de la recherche dans la première partie, nous allons, à présent, nous intéresser au plan détaillé du contenu du mémoire. Cette deuxième partie est consacrée, d'abord, au contexte d'émergence de la chanson de G. G. Vikey, au parcours et aux legs de l'artiste. Ensuite, elle aborde la thématique de la négritude chez G. G. Vikey, avant de voir les techniques d'expression du mouvement et leurs objectifs dans ses compositions.

CHAPITRE PREMIER : CONTEXTE D'EMERGENCE DE LA CHANSON DE G.G. VIKEY, PARCOURS ET LEGS DU GENTLEMAN

Dans le cadre de ce travail de recherche sur la négritude dans la chanson de G.G. Vikey, il est indispensable de connaître l'homme pour pouvoir mieux décrypter ses œuvres. D'une part, cette première phase porte, d'une part, sur l'itinéraire scolaire et universitaire de l'artiste, sa place dans la chanson béninoise moderne et son engagement pour les causes africaines. D'autre part, elle expose les modèles de G. G. Vikey et les influences de ces derniers sur sa chanson.

1-1- G.G. Vikey : De l'école à l'art

Nous nous intéressons ici non seulement au cursus de l'artiste chanteur à l'école primaire, au collège et à l'université mais aussi à ses débuts et à ses exploits sur la scène musicale sans oublier sa discographie.

1.1.1- Les études primaires

Gustave Gbenou Vikey naquit en novembre 1944 à Athiémé, sur les bords du lac Ahémé au Bénin, dans une famille paysanne du sud-ouest du pays. Son père fut un grand

cultivateur de la région et sa mère ménagère et vendeuse au marché de la même localité. Il aurait été possible pour G.G. Vikey de suivre le chemin de son père dans les travaux champêtres en menant une vie relativement calme, confortable et facile.

Mais assez tôt, sa mère se rendit compte que son avenir se trouvait ailleurs: à l'école occidentale. Elle l'inscrivit en 1950 à l'Ecole Primaire Publique de son village Bopa, d'où il sort en 1955 muni de son Certificat d'Etudes primaires.

1-1-2- Le lycée et l'université

L'année suivante, bénéficiaire d'une allocation d'études, il est admis au lycée Victor Ballot à Porto-Novo en régime d'internat. Là, il s'initia aux instruments de musique, y prit goût, se perfectionna et « *aimait souvent se retirer les soirs d'insouciance, pour jouer à la guitare* »¹. C'est à cette occasion qu'avec ses camarades, il forma le premier orchestre de musique moderne de son lycée. Après son baccalauréat, le Dahomey, son pays, l'envoya le 2 septembre 1962 en France, notamment au Havre où il intégra l'Ecole Supérieure de Commerce de ladite ville. Il quitta, quelques années après, le Havre pour Toulouse, toujours pour continuer ses études universitaires. Finalement, c'est en 1967 à Amiens, qu'il acheva son cursus universitaire en métropole, diplômé de l'Ecole Supérieure de Commerce de la même ville. Ce séjour a été le moment pour G.G. Vikey de dévoiler à la face du monde ses talents de chanteur.

1-1-3- La grande révélation

Les difficultés financières semblèrent marquer les débuts du jeune G.G. Vikey en France, malgré sa bourse d'études. C'est ainsi que pendant les vacances estivales de 1963, il se rendit à Paris pour exercer un métier et se faire un peu d'argent. Dans le service où on

¹ Florent Couao-Zotti, op. cit.

l'engagea, il fredonnait tout le temps les chansons de son répertoire en constitution. L'un de ses amis de service séduit, lui proposa d'aller faire une audition dans le studio Riviera. Avant de lui faire une place dans le milieu parisien de la chanson, Gilles Salla, chanteur et producteur, en l'écoutant, tomba sous le charme de sa voix envoiante et sensuelle : « *Subjugué, Salla découvre des airs étranges, gais et presque mièvres, mais enracinés dans les réalités du terroir africain* »¹. Il fit signer à l'artiste un 45 tour sur lequel se trouvent quatre morceaux: *Sur le lac Ahémé, Le Mal du pays, Ma petite Jeanne et Laisse-moi t'embrasser*. Pour le marketing, on abrégua le nom et le prénom par leurs initiales G.G. et on y ajouta Vikey.

Le génie venait de se révéler, l'artiste venait de naître et son œuvre était applaudie avec fierté, notamment le titre *Sur le lac Ahémé*. G.G. Vikey, dans la foulée, se proclama « Chantre de la négritude ». D'un côté, toutes ses chansons sont marquées de signes identitaires qui dénotent son africanité et, de l'autre, ses compositions témoignent de son retour aux sources pour rendre davantage visibles les valeurs de la civilisation africaine. En conséquence, dans les agoras habitués des Négro-africains, on ne parlait que de G.G. Vikey et de ses chansons.

1-1-4- La confirmation et la discographie du pionnier

Il ne donna pas le temps à ses admirateurs de finir de méditer sur le premier opuscle. En 1964, il récidiva avec *Gentleman Vikey*, son second album, celui de tous les records, qui s'imposa à la tête des musiques jouées sur le continent africain pendant près de quatre ans (1965-1968). Il fit beaucoup de tournées et de récitals sur les scènes françaises. Dans la foulée, il effectua même un retour triomphal au pays. G.G. Vikey profita de l'occasion pour donner des concerts à Cotonou, à Porto-Novo, à Lomé et dans beaucoup d'autres métropoles

¹ Florent Couao-Zotti, op. cit.

ouest-africaines. En plus des deux premiers disques, il enregistra coup sur coup un troisième album *Vive l'Afrique*, le quatrième *Vive les vacances* puis le cinquième *Va t'en donc!*

Au total, G.G. Vikey a composé une quarantaine de chansons et compte dans sa discographie six 45 tours, et un 33 tours. Dans l'ensemble de ces chansons, figurent toujours en toile de fond des enjeux culturels et des préoccupations politiques. Aussi, G.G. Vikey comptait-il sur la lutte et l'usure du temps pour venir à bout des colonisateurs qui sévissaient encore dans certaines parties de l'Afrique : « *Avant tous les artistes, G.G. Vikey avait chanté la roue qui tourne* »¹.

Mais entre temps, embauché dès son retour au pays en juin 1968 à la fonction publique en tant qu'inspecteur des finances, G.G. Vikey commença à occuper de prestigieux postes. Peu à peu, son rythme de composition baissa. Confronté à des difficultés personnelles liées à sa vie de famille, il se retira de la scène musicale, s'enferma sur lui-même et se mura dans le silence. Quelques temps auparavant, des producteurs² nostalgiques amoureux de sa musique essayèrent de l'aider à réaliser son come-back en lui proposant la remise au goût du jour de certains de ses morceaux fétiches sur des rythmes « cavacha ». Cette tentative de renaissance de l'artiste fut un fiasco.

1-2- La place de Vikey dans la chanson béninoise

Bien que G.G. Vikey fit une courte carrière musicale, on le classe toujours parmi les figures emblématiques de la chanson béninoise et africaine. Deux aspects qui témoignent de son apport inestimable à la musique béninoise retiennent notre attention. Il s'agit de l'intérêt grandissant de la nouvelle génération d'artistes et de mélomanes pour l'œuvre de G.G. Vikey et son influence sur ceux de sa génération.

¹ Florent Couao-Zotti, op. cit.

² Il s'agit du retour sur la scène de G.G. Vikey en 1983. En effet, sous l'impulsion du producteur Liber ADJIBI, certaines de ses chansons ont été reprises en version ambiance. Mais le succès n'aura été que de courte durée.

1-2-1- Le regain d'intérêt pour l'artiste

C'est grâce aux albums « Bénin Passion »¹ réalisés par Jean-Luc Aplogan que les Béninois de la nouvelle génération ont pu avoir accès à certaines chansons de cet artiste. Le troisième volume de Bénin Passion sorti en 2005, et édité en l'honneur de G.G. Vikey, a célébré le « Gentleman » chanteur en donnant le titre de son morceau le plus populaire *Gentleman Vikey* à l'album.

L'initiative de Jean-Luc Aplogan est pérennisée sous une autre forme depuis quelques années par le groupe « Top Showbiz »² qui ne cesse de remettre sur le marché de nouvelles chansons de G.G. Vikey restées jusque-là introuvables et inconnues du grand public. Pendant que les artistes ayant quitté la scène musicale étaient relégués aux oubliettes, G.G. Vikey, lui, tel un phénix, renaissait de ses cendres, acquérait de la notoriété et une envergure davantage internationale.

En 2001, lors de la première édition du SALAC (Salon des Lettres Africaines de Cotonou) organisé par l'Association Le scribe Noir dirigé, par le Professeur Mahougnon Kakpo et dont Florent Couao-Zotti est le Secrétaire Général, un trophée lui avait été décerné, en tant que meilleur artiste du Bénin. De son vivant, en dehors de son pays, un peu partout en Afrique, aux Antilles, en France, il était souvent invité pour recevoir des félicitations. Il a reçu plusieurs prix et récompenses de plusieurs pays africains. C'est avec un titre sorti en 1969 *Vive les mariés*, qu'il a reçu en 2003 le prix du "Kunde d'or" des mains de la femme de l'ex président du Burkina Faso, Blaise Compaoré.

En Afrique et dans son pays natal, le Bénin, il est considéré par beaucoup comme l'un des précurseurs de la musique africaine. Certains critiques lui ont même décerné le titre de «

¹« Bénin Passion » est une compilation des meilleurs titres de la musique béninoise moderne des années soixante et soixante dix qui a permis de ramener G.G. Vikey sur le devant de la scène en 1999.

² C'est ce groupe qui a édité le Coffret intitulé *Les plus grands succès Audio et Vidéo du Gentleman GG Vikey !*

meilleur poète béninois des années 60 »¹ pour après inviter les maisons d'édition à publier ses textes. Une rue et une place publique en construction portent son nom, l'une à Abomey-Calavi et l'autre à Bopa, sa ville d'adoption. Mais avant de décéder le 15 mai 2013 à Abomey-Calavi des suites de maladies liées à sa sénilité, G.G. Vikey a eu le temps de faire des émules et de devenir une référence de la musique béninoise.

1-2-2- Les émules et le modèle

Au Dahomey, la réussite de G.G. Vikey, « *premier artiste béninois à avoir enregistré et mis une œuvre sur le marché du disque* »², suscite des vocations chez les uns et inspire des idées novatrices à d'autres musiciens. Ainsi, dans la même période, Mélomé Clément forme « Sunny Black Band » et écrit sur un rythme afro-cubain sa célèbre chanson *Angéline*. Il change de nom à sa bande qui devient en 1969, le Tout-Puissant Orchestre « Poly-Rythmo ».

Après le groupe « Poly-Rythmo », très vite, le chanteur Gnonnas Pedro crée « Los Panchos de Cotonou », reprend des morceaux cubains, modernise le rythme *agbadja* de la région du Mono, au Sud-ouest du Bénin. En plus des « Poly-Rythmo » et « Los Panchos », d'autres artistes talentueux font aussi parler d'eux et émerveillent le Dahomey à la même époque : Edia Sophie, Sagbohan Danialou, El Rego et Stan Tohon.

Aujourd'hui, l'œuvre musicale de G.G. Vikey est une source d'inspiration pour les chanteurs et musiciens béninois de tous les âges. Beaucoup de chansons du poète chanteur sont apparues et reconnues comme des classiques, reprises et remises régulièrement aux goûts du moment. Ce sont les propos de l'écrivain béninois Florent Couao-Zotti qui résument bien l'impact de G.G. Vikey sur la musique béninoise :

¹ Blaise Ahouansè, « *G. G. Vikey n'est plus* » in <http://www.lanouvelletribune.info/benin> du 15/15/13 (consulté le 26/06/15 à 10 heures).

² Jeune Afrique Magazine, N°68, Mars 1990 cité par Karl- Charles DJIMADJA dans « Note de l'auteur, Gentleman et Président Vikey », in *Les plus grands succès Audio et Vidéo du Gentleman GG Vikey !*

« Si Poly Rythmo, l'orchestre légendaire des années soixante dix et quatre-vingt, a repris « la berceuse du Mono » sous le titre de « toutou gbovi », Angélique Kidjo portera à l'internationale le même morceau mais en a capella sur son album Voodoo Child. Les H2O, quant à eux, produiront une version hip hop de « davi », tandis que le groupe Akpouké s'appropriera « no ahué » dans un style high life plus moderne. Même la fanfare de la gendarmerie nationale reprend régulièrement ses chansons lors des défilés militaires »¹.

En somme, G.G. Vikey est, sans aucun doute, l'un des représentants les plus populaires et originaux de la chanson béninoise et africaine des années soixante et soixante dix. Il révélait que l'Afrique est un paradis terrestre, une terre de civilisations parce qu'il fallait redonner au Négro-africain sa dignité.

1-2-3- Contre la négation des cultures africaines

G.G. Vikey, avant beaucoup d'artistes de sa génération, a pris très vite conscience de la portée de la chanson et de son influence sur le peuple et donc susceptible de transmettre l'espoir aux Africains meurtris par la spoliation et la négation de leurs cultures par les colons. Un négationnisme qui prône la suprématie de la culture hellène et de l'Homme Blanc qui l'incarne sur le Négro-africain. Ainsi, se fondant sur le postulat trilogique et machiavélique qui stipule qu'en l'absence d'une écriture, il ne peut y avoir de littérature et que sans l'existence de celle-ci, il n'y a pas de culture, ils en ont conclu que l'Afrique noire n'avait pas de civilisation : c'est la table rase.

Cette ignominie a continué jusqu'au lendemain de la colonisation et de la découverte des cultures négro-africaines. Et même après les écrits de certains intellectuels européens pour exalter et porter ces cultures au pinacle, l'on a continué de soutenir l'incapacité des Négro-africains à entrer suffisamment dans l'Histoire. Le discours de l'ancien Président français, Nicolas Sarkozy, prononcé à Dakar le 26 juillet 2007, montre bien que jusqu'aujourd'hui ces préjugés n'ont pas totalement disparu de l'imaginaire occidental. Dans

¹ Florent Couao-Zotti, « G. G. Vickey, le poète exalté », in <http://couao64.unblog.fr> (consulté le 25 /09/2014 à 10 heures).

cette adresse à l'élite de la jeunesse africaine, il désapprouve en des termes maladroits et dépréciatifs l'archaïsme de certaines pratiques africaines qui font de l'homme et notamment du paysan une bête de somme au vingt-et-unième siècle :

«Le drame de l'Afrique, c'est que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'histoire. Le paysan africain, qui depuis des millénaires, vit avec les saisons, dont l'idéal de vie est d'être en harmonie avec la nature, ne connaît que l'éternel recommencement du temps rythmé par la répétition sans fin des mêmes gestes et des mêmes paroles.

Dans cet imaginaire où tout recommence toujours, il n'y a de place ni pour l'aventure humaine, ni pour l'idée de progrès.

Dans cet univers où la nature commande tout, l'homme échappe à l'angoisse de l'histoire qui tenaille l'homme moderne, mais l'homme reste immobile au milieu d'un ordre immuable où tout semble être écrit d'avance. Jamais l'homme ne s'élance vers l'avenir. Jamais il ne lui vient à l'idée de sortir de la répétition pour s'inventer un destin... »¹

C'est dans ce sens que Jean-Claude Hounmenou mentionne que pour « *Défendre et illustrer un objet, cela présuppose une cible, contre laquelle on le défend et aussi une situation d'agression nihiliste de cet objet.* »² Ainsi, en réaction aux jugements dépréciatifs que l'Européen a portés sur le Négro-africain et les cultures négro-africaines assimilées à la barbarie, G.G. Vikey magnifiait déjà l'Afrique et les valeurs de la civilisation africaine, bien même avant d'aller en France et de s'inscrire dans le courant des poètes de la Négritude :

« G.G. Vikey célèbre déjà les valeurs de la civilisation africaine, contrairement au négationnisme de l'Afrique que prône la colonisation. Arrivé en France, ce sentiment se renforcera par la lutte que mènent les intellectuels, les écrivains et les artistes de la diaspora »³.

Il n'a pas hésité à adhérer au mouvement de la négritude que Léopold Sédar Senghor définit comme : « *L'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les œuvres des Noirs* »⁴ . Au fond, c'était un mouvement pour la valorisation de la culture africaine et un moyen de libération culturelle,

¹ Nicolas Sarkozy, « Discours de Dakar », in https://www.lemonde.fr/afrique/article/2007/11/09/le-discours-de-dakar_976786_3212.html (consulté le 18 /02/2019 à 21 heures).

² Jean-Claude Hounmenou, *Défense et illustration des cultures africaines : Aspects de l'œuvre d'Olympe BHELY-QUENUM*, Cotonou, Editions du Soleil, 1998, p. 20.

³ Florent Couao-Zotti, « G. G. Vikey, le poète exalté », in <http://couao64.unblog.fr>(consulté le 25 /09/2014 à 10 heures).

⁴ Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1 : Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p.9.

politique et économique de l'Afrique. G.G. Vikey et des intellectuels noirs assumaient pleinement leurs responsabilités parce qu'ils avaient compris très vite que c'était à eux « *qu'il appartient de montrer la route, de remettre de l'ordre dans le chaos de l'acculturation, de ressusciter le peuple asservi* »¹.

En somme, la musique de G.G. Vikey est au service d'une cause, d'une idée. L'interprète, prenant conscience des problèmes de la société et de son époque, met son art au service d'une cause. Quelles sont donc les concours de circonstances ou les conditions qui ont permis l'émergence de la chanson de G. G. Vikey ?

1-3- Sociologie de l'œuvre de G.G. Vikey

Le contexte littéraire et sociopolitique de l'aube de l'indépendance au soir de la révolution a influencé la chanson de G. G. Vikey. Et il existe également un second facteur susceptible d'expliquer l'orientation de G. G. Vikey vers la chanson : le poids de la double influence culturelle qui s'est exercée sur lui : influence de la tradition négro-africaine et influence des musiques africaines, négro-américaines et françaises.

1-3-1- Vie littéraire et contexte sociopolitique de création des chansons

Le Bénin, ex Dahomey, colonie intégrée à l'A.O.F. a connu, au terme d'une vie politique très mouvementée sinon même très instable, un régime qui, sans ambages, avec Mathieu Kérékou, s'est déclaré « révolutionnaire », « marxiste-léniniste » avec, comme modèle, la Guinée d'Ahmed Sékou Touré.

Par ailleurs, la vie littéraire au Bénin est marquée au lendemain des indépendances par l'émergence et l'ancrage du concept de la Négritude. La dénonciation de la colonisation

¹ Lilyan Kesteloot, *Négritude et situation coloniale*, Yaoundé, CLE, 1968, p.11.

n'étant plus tellement d'actualité les auteurs béninois végètent dans un mutisme et se demandent comment peindre désormais la vie sociale et politique. C'est pourquoi, entre 1960 et 1972, la production littéraire se résumait à quelques titres pour les raisons suscitées et également parce qu'il n'existait pas encore de structure ou de politique pour stimuler la création littéraire, détecter et promouvoir les jeunes talents ni de vraie maison d'édition. C'est dans ce contexte qu'on assistera à l'émergence du roman policier avec Dominique Titus et à un désintérêt pour le conte et la légende contrairement à la période coloniale. Dans le même temps la poésie prend aussi son envol et surclasse le roman.

En outre, comme nous le rappelions au début, le Bénin, de l'indépendance à la conférence nationale de février 1990, en passant par la révolution du 26 octobre 1972, a connu une situation politique instable¹. Celle-ci a conduit à un contexte économique, social et culturel mouvementé. En référence à l'influence de la révolution dans le domaine littéraire, le Professeur Adrien Huannou écrit :

« Le développement culturel est freiné par le régime « révolutionnaire » (26 octobre 1972- 28 février 1990) qui a décrété « l'unité de pensée de notre peuple » et installé un climat de peur et de terreur idéologique peu propice à la création littéraire : il est fait obligation aux écrivains et aux chanteurs de « chanter la révolution », tout auteur doit obtenir une autorisation du Parti de la Révolution Populaire du Bénin avant de publier un texte ; par ailleurs le contexte politique et économique est propre à décourager d'éventuels éditeurs étrangers désireux de s'installer au Bénin.»²

Par contre, cette atmosphère peu propice à l'éclosion des activités littéraires a paradoxalement motivé les auteurs. Ainsi, la volonté d'être du côté de ceux qui ont fait l'histoire a poussé des auteurs à s'engager en exaltant le régime « révolutionnaire » ou en le décriant. Au même moment, des conditions favorables à l'éclosion de la création et de la production littéraires ont vu le jour avec l'ouverture de la librairie Notre Dame de Cotonou en

¹ En Afrique Occidentale, le Bénin, avec le Niger et le Nigéria ainsi que la Sierra Léone, détient le record du nombre de coups d'Etat militaires.

²Adrien Huannou, *Cinquante ans de vie littéraire au Bénin 1960-2010. Contributions au débat sur le développement culturel national*, Cotonou, Editions CAAREEC, 2010, p.14.

1965 et la création en 1975 de la bibliothèque nationale et des six bibliothèques départementales.

1-3-2- Influence de la tradition négro-africaine

La tradition négro-africaine est l'ensemble des coutumes ou des habitudes propres aux noirs africains qui sont mémorisées et transmises de génération en génération. En Afrique surtout, le chant, la musique occupent une bonne place dans la vie quotidienne. G. G. Vikey est d'un pays où, avant la pénétration européenne, on ne saurait concevoir l'existence sans l'apport de la chanson : un apport immense car la chanson rythmait toutes les activités humaines afin de les rendre efficaces ou propices. Ascension Bogniaho déclare à cet effet que « *le Bénin est un pays où l'on chante beaucoup. La chanson intervient dans presque toutes les circonstances de la vie* »¹.

Tous les événements de la vie donc sont accompagnés souvent de chants et de danses. La chanson est pour ce peuple, le mode, le canal par lequel il expose ses sentiments, ses émotions et ses rêves :

*« Ou bien han évoque pour lui la naissance de son jeune cousin, parfois sa propre circoncision et les différentes cérémonies initiatiques qui ont jalonné son adolescence, voire sa vie d'adulte. Ou bien encore, il songe avec une grande mélancolie au décès d'un proche, à son enterrement et à ses funérailles. Ou alors, il se rappelle ces grandes cérémonies fétichistes où l'on entend des chants de diverses inspirations. Enfin, han évoque pour lui l'option politique du Bénin actuel. »*²

C'est pourquoi la gastronomie de Bopa, *Ablo* et *Adowè*, *gari* et *zomi*, l'invocation des esprits, les fêtes à l'africaine et la célébration des fêtes coutumières restent d'une part, le soubassement de la chanson de G. G. Vikey. G. G. Vikey a donc commencé par vivre dans un

¹ Ascension Bogniaho, « *A la découverte de la chanson populaire au Bénin* », in *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan, vol.8, 1988.

²Ascension Bogniaho, « *A la découverte de la chanson populaire au Bénin* », in *Itinéraires et contacts de cultures*, Op ; Cit. p.

univers où la chanson est le genre majeur. Son enfance a été charmée par le lac Ahémé, sa berge et ses pêcheurs, les palmiers et les cocotiers d'Afrique. Evoquant les concours de circonstances qui ont conduit à la composition de sa première chanson *Sur le lac Ahémé*, G. Vikey dit :

« il y a d'abord l'amour que j'ai eu pour le lac Ahémé lorsque j'allais à l'école primaire publique de Bopa. Et, il y a ensuite, le fait qu'arrivé au lycée Béhanzin, c'était plus exactement le Collège Victor Ballot à l'époque, je n'ai pas oublié mon village »¹.

D'autre part, le séjour au royaume d'enfance n'aura donc pas été pour rien, dans sa vocation de chanteur. D'ailleurs, G. G. Vikey, lui-même n'affirme-t-il pas que « *nous sommes des produits sociaux. Et les éducations qu'on nous donne demeurent en nous et nous forgent* »². Il reconnaît ainsi tacitement l'influence de l'environnement ou du milieu d'origine sur la socialisation de l'homme et par-là sur sa chanson. Qui sont alors les modèles de G. G. Vikey sur le plan musical?

1-3-3- Influence des musiques négro-américaines et françaises

Le déterminisme sociologique seul ne suffit pas pour comprendre la chanson de G. G. Vikey. Outre l'apprentissage de la musique au lycée, il a subi l'influence des musiques en vogue et des musiciens africains, américains et français de son époque. En Afrique, en ce moment-là, les rythmes dominants étaient le high life ghanéen, la rumba congolaise et le calypso caribéen. Tirillé entre ces trois rythmes, G. G. Vikey les modifia à son goût. Il fit le choix du high life à la sauce dahoméenne. Un rythme en deux temps, battu par une tumba, joué par petites touches avec parfois de petits roulements. En fond sonore, des notes d'accompagnement que domine, de temps en temps, la guitare solo.

¹ Emmanuel Kolawolé, *Emission Un homme, une vie. Sur G. G. Vikey*, Op. Cit.

² Emmanuel Kolawolé, *Emission Un homme, une vie. Sur G. G. Vikey*, Op., Cit.

En outre, au nombre des musiciens africains qui ont déterminé l'esthétique de la chanson de G. G. Vikey, nous avons les Guinéens Keita Fodéba et Kanté Facélli et le Nigérian Bobby Benson. Bobby est le pionnier du high life nigérian. Grand musicien de son temps et chef d'orchestre du groupe « Bobby Benson and his Combo », il est l'auteur des célèbres morceaux *Taxi driver* et *Gentleman Bobby*. D'ailleurs la chanson la plus populaire de G. G. Vikey, *Gentleman Vikey*, est une reprise de *Gentleman Bobby* de son idole Bobby Benson. La comparaison des deux compositions musicales révèle qu'en reprenant le morceau fétiche *Gentleman Bobby*, G. G. Vikey conserve certes presque le rythme de départ mais lui donne une connotation particulière.

De plus, Kante Facélli et Keita Fodéba sont aussi des modèles et amis à G. G. Vikey. Kante Facélli était souvent décrit comme "*un authentique griot, ce troubadour des palabres africaines*"¹. Au Bénin, Kante Facélli et les Ballets Africains de Keita Fodéba sont connus, grâce surtout à l'hommage de G. G. Vikey à Kanté Facélli :

« As-tu jamais entendu parler de Kanté Facélli ?/ Kanté Facélli fut un très grand guitariste africain/ Sa guitare sous le bras, il fit le tour du monde/ Il a chanté l'Afrique et sa Guinée natale/ Tout Paris l'applaudit dans la troupe de Keita Fodéba ».

Kante Facélli a eu un destin tragique de même que Keita Fodéba. Très impliqué politiquement, Keita Fodéba est devenu ministre de la Défense et de la Sécurité de la Guinée indépendante sous Sékou Touré. Après avoir mené la répression pendant plusieurs années, il est tombé en disgrâce. Arrêté et torturé, il a été fusillé en 1969, à 48 ans.

Par ailleurs, à l'instar du rôle joué par la Négro-rennaissance dans l'avènement du mouvement de la Négritude, la musique négro-américaine particulièrement le rythme jazz a été déterminant dans la prise de conscience raciale et dans des compositions musicales de G.

¹ ENSEMBLES KANTE FACELLI ET KEITA FODEBA : Chants et danses d'Afrique. Acquis à la Bibliothèque Georges Pompidou à Châlons-en-Champagne le 5 décembre 2015 Réf : LDX 74.381 -- Edité par Le Chant du Monde en France dans les années 1960. Support : 33 tours 30 cm 12 titres in<http://vivonzeureux.blogspot.com/2015/12/ensembles-kante-facelli-et-keita-fodeba.html> consulté le 30/09/16

G. Vikey. Il a découvert cette musique quand étudiant en France il allait écouter de la musique chez ses camarades de classe qui étaient des français de souche qui aimaient écouter beaucoup le jazz. C'est à cette époque qu'il a pris connaissance des problèmes raciaux entre les Noirs et les Blancs aux Etats-Unis d'Amérique. Ce qui lui permet d'envisager les choses telles qu'elles pourraient se passer en Afrique du Sud :

« Et donc ces disques, cette musique de jazz, ces complaintes m'ont amené à comprendre le problème Noir-Blanc et à composer des chansons sur ce thème. Essentiellement, vous avez écouté « Non ahoué » qui a été largement inspiré par Big¹ Bill Bronzy »²

Enfin, on note dans la chanson de G. G. Vikey certaines marques de la chanson française du temps où Brel, Brassens et d'Aznavor dominaient la scène. Les célébrations amoureuses, les déplorations élégiaques, l'exaltation de la nature et les méditations métaphysiques caractéristiques de la musique française de l'époque transparaissent chez lui. L'influence des poètes romantiques sur G. G. Vikey n'est plus à démontrer. Tout son premier album est la manifestation du romantique. Les titres des chansons sont expressifs *Sur le lac Ahémé, Le mal du pays, Ma petite Jeanne, Laisse-moi t'embrasser*. Et comme le font constater ses morceaux qu'on peut qualifier de poèmes de jeunesse, il va cultiver l'art de suggérer idées, sensation et sentiment grâce au choix des mots et à leur sonorité. Ce ne sera que par la suite qu'il composera des chansons qui feront davantage sa célébrité. Ainsi, de l'imitation des modèles africains, négro-américains et français, il a évolué vers une création originale.

Au total, la musique de G.G. Vikey a une histoire riche et passionnante, à l'image de celle du contexte social et historique dans lequel elle prend vie. Les modalités de sa chanson reposent, d'une part, sur le rejet de la pensée occidentale et, d'autre part, sur l'élaboration et la

¹ Né dans une famille nombreuse de paysans, le jeune William Lee Conley, dit plus tard Big Bill Broonzy, joue d'abord du violon et du banjo lors des mariages et des fêtes familiales. Mais c'est en tant que guitariste qu'il commence sa carrière au milieu des années 1920 à Chicago, enregistrant ses premiers 78 tours en 1926. Deux ans plus tard, il connaît son premier grand succès avec *Big Bill Blues*, qui lui assure une réputation qui durera jusqu'à sa mort.

² Emmanuel Kolawolé, *Emission Un homme, une vie. Sur G. G. Vikey*, Op. Cit.

glorification d'éléments caractéristiques de l'identité africaine. La musique de G.G. Vikey a donc contribué à une véritable révolution et une vulgarisation des formes musicales africaines notamment le high life aux couleurs dahoméennes. Mais au soir de sa carrière, G.G. Vikey adopta le rythme *Agbadja* sur certaines de ses chansons interprétées en langue nationale *gen*.

CHAPITRE DEUXIEME : APPROCHE METHODOLOGIQUE DE LA NEGRITUDE DANS LA CHANSON DE G.G. VIKEY

Il s'agit ici d'aborder et d'étudier l'œuvre de G.G. Vikey et ses liens avec l'Afrique. Ainsi, nous découvrirons que dans l'œuvre musicale de G.G. Vikey, l'Afrique est perçue tantôt comme une terre à délivrer du joug colonial, tantôt comme un paradis à travers sa flore, sa faune, sa toponymie, sa gastronomie, ses hommes et par des allusions historiques et sociales.

2-1- L'engagement politique

Selon le dictionnaire le *Trésor de la langue française* « l'engagement » c'est « *la participation par une option conforme à ses convictions profondes et en assumant les risques de l'action à la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps* »¹. En s'engageant, l'artiste, comme tout homme, intervient par rapport à une situation. Il prend position, se donne lui-même pour gage.

Notre but, dans la suite est de mettre en évidence à partir des textes chansonniers, les relations profondes entre les convictions politiques de G.G. Vikey, son expression musicale et la situation politique et sociale de l'Afrique. Cette étape de l'étude nous permettra de montrer

¹ Paul Imbs et alii, *Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960), tome septième*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979, p.1108.

que la négritude chez G.G. Vikey passe d'abord par la remise en cause des principes idéologiques du colonisateur.

2-1-1- La lutte pour la liberté

L'auditeur qui écoute les chansons de G.G. Vikey remarque la contestation des principes idéologiques du colonisateur, notamment la privation des colonisés de leurs droits à la liberté. C'est dire qu'il a compris comme Frantz Fanon qu' « *On ne peut vouloir le rayonnement de la culture africaine si l'on ne contribue pas concrètement à l'existence des conditions de cette culture, c'est-à-dire à la libération du continent* »¹

De ce fait, en considérant *La roue tournera*, comme belvédère d'observation, nous constatons que G.G. Vikey se bat pour l'indépendance et la liberté. Il accuse le colonisateur d'avoir commis beaucoup de crimes et d'être à l'origine de toutes les souffrances de l'Afrique. C'est pourquoi il chante aussi la fin imminente de la spoliation et l'espoir d'une Afrique libérée :

*« Un beau jour nous serons assez forts
Pour contrer le vent qui court
Le soleil luira enfin pour nous
Nous aurons la liberté »*

Ensuite, en invitant les Africains opprimés à rester en éveil et mobilisés, G.G. Vikey se met au service des masses et semble tenir son rôle de guide et de « *libérateur de son peuple* »². Dans sa protestation, G.G. Vikey nous rappelle que sous le couvert de l'humanisme, le colon a dépouillé sans état d'âme le colonisé de son être, de sa liberté, de sa terre et du fruit de son labeur:

*« Désireux de prendre part
Aux fruits de l'usurpation
Les rapaces du monde entier
Nous font des jeux hypocrites
Ils parlent de justice*

¹ Frantz Fanon, *Peau Noire, Masque Blanc*, Paris, Bordas, 1968, p.58

² Lilyan Kesteloot, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Editions de l'université de Bruxelles, 1977, p. 314.

*Et de l'amour du prochain
Et contre des lingots d'or, ils nous laissent à nos sorts »*

La chanson, *La roue tournera* est donc un hymne à la liberté, un cri de révolte contre toutes les formes d'oppression que subit l'Afrique de l'époque coloniale à nos jours. C'est aussi une célébration de la lutte des peuples d'Afrique australe, qui étaient encore sous tutelle, pour leur indépendance politique. C'est pour cela que G.G. Vikey demande à tous ses frères Africains de ne jamais se décourager parce que la quête de l'égalité entre les Africains et les Colons passe inévitablement par la disparition de toutes les formes de discrimination dont le racisme.

2-1-2- La dénonciation du racisme

La dénonciation des crimes racistes est l'un des motifs de la chanson *Non ahoué* de G.G. Vikey. Le racisme est une forme de discrimination fondée sur l'origine ou l'appartenance ethnique ou raciale de la victime, qu'elle soit réelle ou supposée. Le raciste recourt à des préjugés pour déprécier sa victime en fonction de son apparence physique : « *il lui attribue des traits de caractères, des capacités physiques, intellectuelles qui renvoient à des images stéréotypées et à des clichés* »¹.

Non ahoué est d'abord une chanson qui est portée par un sentiment de malaise. Ce que G.G. Vikey découvre et dénonce en abordant l'Europe et en remontant l'Amérique, dans un décor trouble et hostile aux Noirs: c'est l'enfer du racisme anti Noir. Ce qui n'est pas de son goût, surtout, quand ces Occidentaux peignent l'Afrique sous un tableau sombre et fataliste :

<i>« Né mú vâ leyiya o zùn nà mú Bémìkpò amè yibò yàdà Unqudu mùlè wábé dumèò Aya kpòye wó dùnà Un dó hun yi amerika Yovo wó sò tú qóji nyè wó po mù káká mù kú klo</i>	Quand je passe ils m'insultent Regardez-moi cet homme noir démuni Ils n'ont pas à manger dans leur pays Ils ne vivent que dans la souffrance Je suis allé en Amérique Les Blancs ont pointé des armes sur moi Ils m'ont battu presque à mort
---	--

¹Chebel d'Appolonia Ariane, *Les frontières du racisme : identités, ethnicité, citoyenneté*, Paris, Presses de Sciences-Po, 2011, p.103.

<i>Bé mí tró vá yí afrika</i>	Qu'on le ramène en Afrique
<i>Awo nówí nyè sè tò nyè</i>	Oh mon frère, écoute-moi !
<i>Egló woà a và yì dà agblè</i>	Si tu es dépassé, viens cultiver la terre
<i>Amè yibò bènú nyónà mè</i>	Le bonheur de l'homme noir
<i>Afrika kpòyé belè</i>	Ne se trouve qu'en Afrique
<i>Né mú vá leyiya o zùn nà mú</i>	Quand je passe ils m'insultent
<i>Bémìkpó amè yibò yàdà</i>	Regardez-moi cet homme noir démuné
<i>Unđuđu múlè wábé dumèò</i>	Ils n'ont pas à manger dans leur pays
<i>Aya kpòye wó dùnà</i>	Ils ne vivent que dans la souffrance
<i>Xíxé kémè yé mù lè yá</i>	Dans quel monde suis-je ?
<i>Mù nyi afòkpá tútú nú</i>	Je suis devenu un torchon
<i>Mù fàn nà avi mù fàn nà akwè</i>	Je pleure, je sanglote»

En relatant la cruauté et le mépris des Blancs à son égard, G.G. Vikey s'insurge contre le portrait de l'homme noir dressé par le colonisateur. Ce portrait octroyait à l'homme noir « une incapacité cérébrale »¹ cause de sa misère; ce que G.G. Vikey considère comme une erreur entretenue et perpétuée par la colonisation. C'est pourquoi après son amère expérience, l'artiste a pris la ferme résolution de retourner en Afrique. Selon lui, le vrai paradis et le bonheur des Africains se trouve sur leur continent. Aussi conclut-il qu'il vaut mieux cultiver la terre chez soi en cas d'envie de départ pour l'Occident «*Egló woà a và yì dà agblè*» chante-t-il.

2-2- La célébration de la culture africaine

La culture est « *tout ce sur quoi une communauté humaine se reconnaît elle-même et peut-être reconnue par les autres* »². Elle se définit à la fois par des éléments objectifs, comme la langue, l'histoire, la religion, les coutumes, les institutions, et par des éléments subjectifs d'auto identification. A partir de ce constat, le développement de cette partie s'orientera sur deux axes. Nous aborderons quelques fêtes saisonnières caractéristiques de l'identité africaine puis le culte des morts, la prière et la bénédiction qu'on retrouve chez G.G. Vikey.

¹ Julien Charles-André, in Avant-propos de *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Léopold Sédar Senghor, Paris, PUF, 1992, p.7.

² In Agence de Coopération Culturelle et Technique. *Conférence des Ministres de la Culture (Cotonou, 14-19 septembre 1981) : Recueil des principaux documents et des résolutions.*

2-2-1- L'Afrique, une terre de fête

L'organisation des fêtes traditionnelles saisonnières est l'une des caractéristiques de la culture africaine. Généralement, elles se déroulent après les récoltes. Elles provoquent des afflux de populations de localités où elles avaient lieu et étaient l'occasion des festivités de tous genres. Le jour de la fête, on se lève tôt, chacun balaie sa cour, accomplit ses tâches ménagères et enfile ses plus beaux habits. C'est ce que décrit G.G. Vikey dans la chanson *Fête au village* :

*« Dans l'après midi, dans leurs habits de fête
Les villageois se rendent sur la place publique
Fais vite AKWABA, car nous sommes en retard
Dépêche-toi et n'oublie pas les tabourets »*

Mais au-delà de cette impatience, c'est une fête très importante qui réunit beaucoup de monde sur la place du village et au cours de laquelle se déroulent des parades et des chevauchées fantastiques devant des notables. Les femmes préparent des mets copieux qu'elles apportent à l'assemblée. Les villageois mangent ensemble, boivent du bon vin de palme et dansent aux sons des tam-tams du village.

La présence dans cette chanson du champ lexical de la fête « *cuisine* », « *coq* », « *vin de palme* », « *danser* », « *fête du village* », suggère une Afrique débordante de joie et de gaieté. Ainsi, cette chanson présente les caractéristiques de la négritude notamment la joie débordante et le retour aux sources. L'objectif visé par la chanson est sans doute une prise de conscience nationale plus accrue de notre héritage culturel

2-2-2- Les croyances traditionnelles

Les croyances populaires alimentent énormément tous les gestes de la vie sociale et marquent l'histoire des peuples africains. Chez G.G. Vikey, elles vont de la présence permanente des esprits des ancêtres à la mise en avant de la puissance des *vodun*. Certaines de ses chansons illustrent cette réalité.

C'est le cas de *Agoo!* où il est question de l'omniprésence des esprits qui nous suivent partout notamment celle de ses Ancêtres. Chez G.G. Vikey, mourir n'est pas synonyme de cesser de vivre mais c'est un acte de transmutation à une autre rame de la vie. Donc, ceux qui ont transmuté sont considérés comme les morts qui vivent toujours. Il est quasi impossible pour les gens ordinaires de remarquer la présence physique de ces esprits autour d'eux:

« Enú sugbò lè xíxé yàmè	Beaucoup de choses se trouvent dans ce monde
Eyé apó unkuví	Ce que tes yeux
Mú tén unkpòò	Ne peuvent pas voir
Amè kè kú wó gbalè mí á mè	Ceux qui sont morts sont toujours parmi nous
Tró dó mí vâlè yi	Sont en train de rôder autour de nous
Le kpó mí fè ε ε	Ils nous observent très bien
(...)	
Aya kè lepò à	Le vent qui souffle
O lè émè	Ils sont dedans
O lè avé mè	Ils sont dans la brousse
O lè afi sya afi	Ils sont partout
Amè lagbè wó tò yè nyí unkeke	Le jour est fait pour ceux qui vivent encore
Ezan nyí awanli wó tò	La nuit est faite pour les défunts »

Cet extrait rappelle une pensée célèbre selon laquelle « *en Afrique les morts ne sont pas morts* »¹. Donc, le respect de G.G. Vikey pour ses ancêtres et l'évocation de leur dynamisme dans l'univers sont des signes manifestes de l'identification du chanteur à la tradition africaine. C'est pourquoi, il insiste sur l'interdiction de balayer la nuit de peur de réveiller les esprits des ancêtres qui dorment et de provoquer le courroux de ceux qui errent dans la nature. Toute transgression, au Dahomey, à ce code de conduite exige la demande au préalable d'une permission comme le stipule la chanson.

G.G. Vikey attache beaucoup d'importance à ces pratiques parce que la propagation cette pensée négro-africaine selon laquelle les Morts veillent à la protection de l'individu est un signe de conservation des coutumes ancestrales. Ce à quoi participent aussi la prière et la bénédiction.

¹Birago Diop, *Les Contes d'Amadou Koumba*. Paris, Présence Africaine, 1961, pp. 173-175.

2-2-3- L'attrait pour la prière et la bénédiction

Nous avons précédemment montré que le chant et la danse font parties de toutes les célébrations en Afrique. Mais, il est également à noter que toutes les cérémonies dans l'Afrique traditionnelle et même d'aujourd'hui commencent, dans beaucoup de familles, par des prières adressées à Dieu et aux mânes des ancêtres. Les prières et les bénédictions permettent d'éclairer un autre pan de la négritude dans la chanson de G. G. Vikey.

Par conséquent, la prière et la bénédiction que nous allons à présent analyser, dans la chanson de G. G. Vikey, renvoient à des paroles liturgiques solennelles ou à des signes de gratification de l'ancien au jeune. Les prières et les bénédictions visent ici à obtenir le bonheur. C'est ce qui est remarquable dans les chansons *Je vous remercie*, *Que Dieu te bénisse* et *Vive les mariés*.

Dans le morceau, *Je vous remercie*, l'artiste exprime, d'un côté, sa gratitude à ses bienfaiteurs :

*« Vous qui avez influé sur mon destin d'une façon ou d'une autre
Tous ceux qui m'ont rendu service dans ma vie
Je vous dédie cette chanson
De tout mon cœur je vous remercie
Que le Seigneur vous le rende »*

Ensuite, il leur souhaite la prospérité. La prière comme expression de la gratitude tient à cœur aux Africains. Ils s'en offusquent souvent quand le bénéficiaire d'un service rendu en fait fi. La profération de ce type de parole s'observe, en outre, au cours des cérémonies de sortie d'enfant et de mariage.

D'une part, en ce qui concerne la cérémonie de sortie d'enfant ou le baptême traditionnel, la prière de bénédiction consiste en l'invocation des esprits et de Dieu. Dans la chanson, *Que Dieu te bénisse*, elle vise à solliciter leur clémence et leur protection pour que tout se déroule bien sur terre pour le nouveau-né : *« Toi qui viens de naître/ Et qui souris à la vie/ Que Dieu te bénisse/ Et qu'il te donne des jours heureux »*.

Ainsi, *Que Dieu te bénisse* fonctionne comme une prière de bénédiction du parent pour attirer le bonheur à son enfant. D'autre part, en dehors de l'attente et du bonheur occasionnés par la naissance du bébé, *Que Dieu te bénisse* est une chanson révélatrice de l'importance de l'enfant dans la conservation de la solidité du couple dans la culture africaine. C'est également le constat qui se dégage de *Vive les mariés* où le chanteur loue la prestance des mariés, implore sur eux la protection divine et formule pour le jeune couple « *beaucoup d'enfants, beaucoup de joie, beaucoup de bonheur.* »

En définitive, dans la chanson de G. G. Vikey, la prière et la bénédiction concourent au bien-être de l'individu ou du groupe. Elles constituent une quête de bonheur à travers la consécration et la protection de la personne. La chanson de G. G. Vikey est un miroir de la société. Elle montre la mentalité et le vécu quotidien du peuple. C'est l'une des expressions vivantes de la culture et par-delà de la Négritude.

2-3- La promotion des paysages, des sites et des personnages africains

La genèse fondamentale des chansons de G.G. Vikey repose sur le rétablissement de l'homme noir au sein de sa propre communauté et de son environnement originel. Pour cela, nous démontrerons que les préférences marquées du chanteur pour un retour aux sources servent de motif à son attachement à la promotion de l'Afrique, des Africains et des paysages enchanteurs africains. De même, G.G. Vikey revendique à travers ses chansons, la reconnaissance d'un modèle authentique de la civilisation africaine.

2-3-1- La nostalgie de l'Afrique

La « nostalgie » provient d'un mot grec, *nostos*, qui signifie « retour ». Ainsi la nostalgie de l'Afrique occupe, en effet, une grande partie de l'œuvre artistique de G.G. Vikey. Elle implique une expérience personnelle, concourt à dégager les valeurs fondamentales de

son terroir, et par extension celles de toute l'Afrique. La nostalgie est perceptible dans *Non Ahoué*, *Loin de mon pays*, *Amie d'au-delà des océans* et *Adowè*.

Le chanteur, dans *Non Ahoué*, exprime son désir de retourner au pays à la suite du racisme dont il a été victime et ses déboires dans l'Europe étrange et hostile aux Noirs. Cette envie de retour persiste encore dans *Loin de mon pays*. G.G. Vikey y est saisi par le regret du pays natal qu'il voudrait substituer au lieu présent, source de ses angoisses. Par conséquent, il exprime intensément l'envie de se replonger dans le passé édénique, car il est entraîné dans le souvenir de « *son pays, ses amis, ses parents, son village, les cocotiers et les palmiers, ses samedis d'enfance, et surtout Akwaba, sa beauté africaine* » qui lui manquent. L'interprète a le dégoût de la vie et a perdu loin de cet univers magique africain, la joie de vivre qui le caractérisait quand il était encore en Afrique.

Le chantre de la Négritude procède ainsi à la thérapie par les moyens imaginaires d'un retour aux sources dont l'évocation dans sa chanson *Amie d'au-delà des océans* est une source de réhabilitation :

*« Je rentre dans mon pays
Je vais me marier avec ma Negribin
(..)
Et je regretterai de n'avoir pas voulu t'amener avec moi
Pour te faire danser le tchinkounmè à Savalou
le soir au clair de lune »*

Si dans *Amie d'au-delà des océans*, l'expression du regret met en valeur la danse *tchinkounmè*, le musicien précise sa déception dans la chanson *adɔwè*, où il exprime le manque de mets propres à la gastronomie africaine en Europe. Le rappel des mets africains et surtout l'interpellation permanente de sa mère est symptomatique du manque qu'il éprouve en Occident. Et au delà de la personne de sa mère qui incarne son village natal, Bopa, c'est toute l'Afrique qui demeure vivace dans sa tête.

Par ailleurs, l'insistance régulière de G.G. Vikey sur « *adɔwè* », « *gari* », « *ablo* », « *zomi* » et « *gawu* » montre son attachement à la cuisine africaine qui lui manque. L'amour

pour sa mère représente l'intensité des liens qui unissent l'artiste à sa mère patrie, l'Afrique, et prioritairement son Dahomey natal. L'artiste en pensant, aux mets africains n'a pas oublié la spécificité de l'homme noir à travers les valeurs qu'il incarne.

2-3-2- La valorisation des personnages africains

Selon *Le petit Larousse 2013*¹, la valorisation est « l'action de mettre en valeur, rendre une valeur plus grande à quelque-chose ou à quelqu'un » autrement dit lui donner de l'importance. La mise en chanson de *La berceuse du Mono* relève de cette stratégie. Chez G.G. Vikey, la valorisation des Africains revient à les présenter avec prestige comme des personnes honnêtes, physiquement attrayantes, socialement, moralement et intellectuellement équilibrées. Le chantre de la Négritude nous apprend que les Noirs possèdent également des qualités artistiques indéniables qu'ils mettent au service de la célébration de leur continent.

D'une part, la chanson *Vive l'Afrique* en est une parfaite illustration. C'est à la fois une apologie et un discours très louangeur de l'Afrique et du peuple africain. G.G. Vikey peint dans cette chanson un tableau reluisant des Africains qui sont toujours dignes et fiers d'être de ce continent. Il regorge d'atouts naturel, artistique et moral. Les Africains font fi de tous les préjugés négrophobes et luttent pour maintenir l'aspect idyllique de leur patrie. L'Afrique y est décrite comme une terre où ses fils travaillent dans l'allégresse, la fraternité et l'unité, des fois même au péril de leur vie, pour son développement intégral.

D'autre part, cette valorisation des Africains s'étend aussi sur le plan esthétique par la célébration des artistes africains qui portent loin la voix de l'Afrique grâce à leur talent exceptionnel. C'est ce qui justifie *Kanté Facelli*, cet hommage post mortem rendu à l'artiste musicien et comédien guinéen Kanté Facelli sur le morceau éponyme. G.G. Vikey le glorifie en nous chantant sa grandeur et son génie. Kanté Facelli fut un grand musicien qui, à l'instar

¹*Le petit Larousse 2013*

d'Orphée, charmait par sa guitare. Il soulevait les foules entières, suscitait l'exaltation et l'émerveillement de tout le monde.

Tout comme Kanté Facceli, G.G. Vikey aussi tire tellement bien sur les cordes de sa guitare au point d'emporter l'adhésion totale de toutes les dames tant sa prestation était sublime. Dans *Gentleman Vikey* et *Vikey au paradis* composés sûrement pour sa propre gloire, G.G. Vikey vante et étale passionnément ses mérites. Dans le premier morceau, G. G. Vikey donne une connotation particulière à son personnage, faisant de lui l'éternel séducteur que s'arrachent les femmes : « *Attention ! Surveillez vos femmes/ Attention ! Surveillez vos filles/ Quand elles entendront mon calypso/ Vos filles me suivront tous les jours* »

De plus, les dames frappées d'admiration et de stupéfaction sont tentées d'abandonner leur mari pour le suivre dans son périple à travers le monde, lui attirant du coup la colère des hommes. Mais, G.G. Vikey tient à la morale, à la paix et à l'harmonie dans les foyers parce que l'éducation africaine interdit de convoiter la femme d'autrui. Il réconcilie les époux, avant de leur dire adieu en partant pour de nouveaux horizons parce que son objectif est non seulement de semer la joie dans tous les cœurs mais aussi de redorer le blason du continent. C'est cette attitude qui lui vaudra son accès au paradis dont il rêve dans le morceau *Vikey au Paradis*. Dans ce songe, après sa mort, il est accueilli en grande pompe au paradis. L'extrait suivant le souligne bien :

*" les anges et les angèles dansaient autour de Vikey
Et Vikey en leur compagnie volait comme un oiseau
Les canons et les trompettes ne cessaient de raisonner
Louant Dieu saluant Vikey
Tout le monde chantait »*

Par ailleurs, en plus de l'autoglorification, de l'hommage à Kanté Facelli et de la célébration de l'Afrique, G. G. Vikey popularise aussi le patrimoine culturel du continent africain en mettant en chanson *la berceuse du Mono*. Les souvenirs qui se dégagent de *La berceuse du mono* représentent les délices d'une enfance comblée par des parents attentifs. La

voix familière de sa maman et les intonations de cette voix ont une dimension protectrice et sécurisante. En réalité, le chanteur lui a donné une valeur universelle puisqu'aux quatre coins du globe les mères chantent désormais cette berceuse du mono à leurs enfants.

En résumé, dans la chanson de G.G. Vikey, se retrouvent des éléments répétitifs de mise en relief des valeurs sociologiques de l'Africain. Cette glorification, qui a rapport aux traits moraux, sociaux, intellectuels et artistiques, représente incontestablement l'attestation indubitable d'une volonté affichée du chanteur d'accorder une large place à l'évocation de l'Afrique positive pour contrer le racisme anti noir.

2-3-3- La nature et les paysages enchanteurs africains

Le paysage est défini dans le *Trésor de la Langue Française* comme une « *vue d'ensemble qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région* »¹. Paysage et nature semblent indissolublement liés. Ainsi, il ne pourrait y avoir de paysage autre que naturel sinon on évoquerait la notion de « *paysage urbain* »².

G.G. Vikey situe généralement ses compositions musicales en Afrique dans un décor féérique pour insister sur la beauté qui caractérise la nature en Afrique et « *les foules, en l'écoutant rêvaient de nos rivages* ». Dans le morceau *Gentleman Vikey*, il fredonne que « *L'Afrique est un beau pays/ Le soleil y brille tous les jours* », avant d'élever le continent noir dans *Vive l'Afrique* au rang d'eldorado: « *Terre aux milles merveilles/ Royaume du soleil inondé de lumière/ L'Afrique est pour ses enfants un paradis terrestre* ».

L'artiste nous offre ainsi une peinture fantastique des paysages africains qui séduisent, suscitent des états affectifs chez l'auditeur et lui donnent en même temps envie de découvrir le continent. En témoigne *Sur le lac Ahémé* qui nous peint un attrayant paysage du

¹ Paul Imbs et alii, *Dictionnaire de langue du XIX e et du XX e siècle (1789-1960)* Centre National de la Recherche Scientifique. Institut National de la Langue Française. Nancy. Gallimard, 1986, Tome douzième, p. 1231-1232.

²Paul Imbs et alii, op cit., p. 1231-1232.

paradis terrestre africain. Il est y donc question d'une Afrique verdoyante et pastorale, précisément du village Bopa, localité du sud-ouest du Bénin, où G.G. Vikey a passé son enfance. Cette Afrique se découvre à travers son sol, son climat, ses fleuves, ses produits halieutiques, sa végétation, ses traditions et ses habitants.

L'évocation des aspects luxuriants de la nature, lagunes et plages bordées de cocotiers, sert de prétexte à G.G. Vikey pour mettre en avant la beauté environnementale naturelle du continent africain qui regorge de beaucoup d'atouts. L'homme africain vit sur cette terre en équilibre avec la nature, sans faire valoir ses rapports de force. L'Afrique apparaît dès lors comme le pays de la vigueur, lieu où les rapports de l'homme avec la terre sont harmonieux.

CHAPITRE TROISIEME : L'ESTHETIQUE DE LA NEGRITUDE AU SERVICE DE LA CELEBRATION DE L'AFRIQUE

Nous focalisons notre attention ici sur les indices linguistiques et grammaticaux du lyrisme que sont le pronom de la première personne avec ses occurrences et sur l'utilisation de certaines figures de style qui, nous semble-t-il, expriment la Négritude dans la chanson de G.G. Vikey. Il est également à noter le choix et l'emploi de certaines sonorités et certains adjectifs qualificatifs. Aussi, l'Afrique se donne t-elle dans ces chansons comme la principale source d'inspiration.

3-1- Les occurrences des indices du lyrisme

Dans la littérature en général et la tradition orale africaine en particulier, le « je » révèle un statut et non pas forcément un individu. C'est dans ce sens que vont ces propos de Michel Hausser rapportés par Léopold Sédar Senghor :

« Est-ce à dire qu'il faut négliger tout ce qui concerne l'individu écrivain? Ce serait nier nos prémices. L'auteur compte non pas en tant qu'individu, mais en tant qu'acteur engagé dans un procès de communication. Il est donc considéré comme fonction signifiante. C'est, autrement dit, un indice de signification et, plus généralement, de valeur. Il est nécessaire de cerner ce que l'auteur représente »¹.

C'est donc à partir de cette observation que nous souhaitons analyser la fréquence du vocabulaire laudatif et la présence des marques de la première personne pour mieux faire ressortir certains aspects de la Négritude dans l'œuvre de G.G.Vikey.

3-1-1- Un lexique laudatif et affectif

Le lexique laudatif est assez élevé chez G.G. Vikey. Il en use d'un côté pour peindre l'Afrique positive avec ses paysages paradisiaques. De l'autre, ce style lui permet de valoriser les qualités physiques, morales et artistiques de personnages africains.

¹ Léopold Sédar Senghor, « Pour une Poétique de Négritude », in *Liberté 1 : Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p.104.

De l'écoute de ses chansons, il se dégage un message positif qui donne l'idée d'une renaissance de l'Afrique. La nature est omniprésente dans ses textes, que nous savons destinés à honorer l'Afrique. Ce choix d'écriture militante est mis en évidence dans *Sur le lac Ahémé*.

Le chanteur tombe en extase quand il évoque le spectacle féerique du lac Ahémé :

*« Sur l'eau calme et limpide
La barque va très vite
Un soleil éclatant
Apparaît au levant
(...)
Un charmant paysage
Se voit depuis le large
Une verte cité
Encadre l'Ahémé
Plusieurs arbres fruitiers
Palmiers et cocotiers
Forment un grand royaume
Qu'ils couvrent de leur dôme ».*

La figuration des adjectifs qualificatifs descriptifs exprimant le prestige : «calme», « limpide », « éclatant », « charmant », « verte », « fruitiers » et «grand» donne une coloration romantique à cette description pénétrante et idyllique du lac Ahémé. Il se dégage de cette représentation une atmosphère de gaieté qui reflète l'Afrique. L'auditeur ému et touché par ce décor pittoresque et l'éloge qui en est fait, cherchera à visiter ce lieu. Par ailleurs, G.G. Vikey dans la chanson *Kanté Facelli* rend hommage à son aîné Kanté Facelli qui « *a chanté l'Afrique/ Et sa Guinée natale* » et « *Les foules en l'écouter rêvaient de nos rivages* ». Tout comme ce dernier, G.G. Vikey n'hésite pas à manifester aussi partout sa fierté d'être africain et à faire miroiter aux mélomanes du monde entier les délices de son pays : « *Et je chante partout/ Les merveilles de l'Afrique/ L'Afrique est un beau pays/ Le soleil brille tous les jours/ Et moi, je m'y promène/ La guitare sous le bras.* »

En dehors de *Sur le lac Ahémé*, *Kanté Facelli* et *Gentleman Vikey*, le chanteur-narrateur présente également dans *Loin de mon pays* la beauté des paysages de son pays d'origine qu'il peine à oublier en y mêlant ses sentiments :

*« Loin de mon pays
Loin de mes amis
Loin de mes parents*

*La vie est sans charme
Loin de mon village
Loin des cocotiers
Si loin des palmiers
Mon cœur est sans joie
Mon cœur est sans joie
Oh ohohohoh!*»

Les substantifs « pays », « amis », « parents », « charme », « village », « cocotiers », « joie », « étoile » et « amour » soulignent encore le sentiment de bien-être et de luxe qui se projettent de l'Afrique, ainsi que l'importance de son pays pour l'artiste. Cette mise en valeur de son « pays » traduit aussi son affection pour sa patrie. La fréquence des pronoms possessifs « mon » et « mes » accentue la douleur de la séparation d'avec son pays tandis que la répétition trois fois du nom « soleil », ainsi que de ses deux compléments du nom « Afrique » et « gaieté », de même que le choix de l'adjectif qualificatif « éclatant » créent un effet saisissant. Il en émane un effet de rayonnement de l'Afrique.

Par ailleurs, en analysant le lexique de *Vive l'Afrique*, on remarque qu'elle est une composition musicale calme et presque méditative, décrivant l'Afrique d'un ton affectueux et plein d'amour. La chanson est probablement d'abord destinée à glorifier les Africains. Le titre est intéressant et nous prépare à son côté engagé. C'est le choix du verbe « Vive » qui donne ce pressentiment. Dès le premier vers, le chanteur s'adresse à l'Afrique et aux Africains en les tutoyant, ce qui signifie une relation intime :

*« Gloire à toi, peuple africain
Tes destins sont bénis
Africains, main dans la main
Chantons à l'unisson
Terre d'art et de sagesse
Terre aux mille merveilles
Royaume du soleil inondé de lumière
L'Afrique est pour ses enfants un paradis terrestre
(...)
Et le bruit de ses outils se mêle à ses chansons
Terre au brillant avenir ».*

En outre, on note une description de l'Afrique qui symbolise la nature. Le nom « terre » accompagné des compléments du nom « art », « sagesse », « mille merveilles », et « brillant avenir » dépeignent l'Afrique. G.G. Vikey exploite la connivence de l'Africain avec

la nature et en fait un substrat à la composition de sa chanson. Chez ce chanteur l'expression de la Négritude consiste aussi à dégager une correspondance entre la chanson et « *le système des forces vitales dans lequel l'homme et la nature sont étroitement enserrés* »¹.

L'Afrique est un paradis terrestre qui possède d'énormes capacités artistiques, intellectuelles et naturelles. Cette description de l'Afrique est accentuée par des correspondances sensorielles, auditives, tactiles et visuelles: « souriant », « leur sueur » et « soleil inondé de lumière ». L'Afrique est présentée à partir de sa beauté et de sa richesse qu'il compare à un paysage ensoleillé.

En somme, la beauté et le charme de l'Afrique sont inséparables de ses paysages enchanteurs. Cette nature est associée à diverses images, simples et concrètes. Tout d'abord, le lac, le soleil, les palmiers et les cocotiers donnent l'idée d'une nature idéalisée, immaculée, espace où apparaît la beauté originelle. Ensuite, les noms utilisés sont, en effet, accompagnés d'adjectifs qualificatifs illustrant le caractère mélioratif des images qui naissent de cette association.

3-1-2- L'effet de sens des marques de la première personne

L'œuvre de GG Vikey reste largement fidèle, dans sa forme, au modèle de l'énonciation lyrique. Le chanteur y est présent comme instance d'énonciation dans l'expression de son angoisse existentielle, comme dans l'expression de sa mélancolie des illusions perdues. Il ne peut en être autrement à en croire Jean-Paul Sartre parce que la Négritude n'est pas une pratique du repli, de la fuite, c'est une expérience de la présence : « *c'est [...] en se montrant le plus lyrique que le poète noir atteint le plus sûrement à la grande poésie collective : en ne parlant que de soi il parle pour tous les nègres* »² La réalité

¹ Jacques Chevrier nous dit que Léopold Sédar Senghor reste la référence centrale à l'application de cette méthode esthétique pour avoir conceptualisé et matérialisé dans sa poésie l'analogie réciproque entre le monde sensible et le monde spirituel (cf Littérature nègre, Paris, Armand Colin, 1984, p.49.)

² Jean Paul Sartre, « *Orphée Noir* », dans Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1948, p.17.

du « je » alors dans la tradition africaine ne transmet pas seulement les passions de l'auteur, mais a tendance à devenir le porte-parole de son peuple. Cette figure de personne chargée de dire le malaise ou le bonheur de la communauté est bien ancrée dans la mentalité africaine. Le statut de la première personne chez G.G. Vikey est à voir à la lumière de cette culture où déjà l'être des choses est toujours défini en fonction de ses rapports aux autres.

C'est ainsi qu'on note de *Gentleman Vikey* à *La roue tournera* en passant *Non ahoué* et *Adowè*, la multiplicité des pronoms de la première personne. C'est le symbole de l'implication du locuteur comme élément prédominant de ces compositions musicales. Le chansonnier, à travers *Gentleman Vikey*, donne une connotation particulière à « je », faisant de son personnage l'éternel séducteur que s'arrachent les femmes. Ce choix délibéré de G.G. Vikey d'apparaître en première ligne est le signe de son engagement pour les causes africaines. Il se montre défenseur et porte-parole des atouts touristiques de l'Afrique :

*« Je suis le gentleman Vikey G.G.
J'aime beaucoup voyager
Et je chante partout
Les merveilles de l'Afrique
L'Afrique est un beau pays
Le soleil brille tous les jours »*

De même, dans *La roue tournera*, l'artiste traite en toile de fond, des préoccupations politiques. Il y développe un thème sérieux comme la décolonisation de l'Afrique. G.G. Vikey invite à délivrer l'Afrique des rapaces du monde entier. C'est pour éveiller la conscience des Africains, les intéresser tous et susciter leur révolte que l'auteur a recours, dans ce refrain, au pronom personnel « nous » :

*« Un beau jour nous serons assez forts
Pour contrer le vent qui court
Le soleil luira enfin pour nous
Nous aurons la liberté »*

L'interprète, en parlant à la première personne, cherche à capter l'attention de tous les auditeurs. L'auditeur qui se retrouve alors au travers de « Nous » peut tour à tour se retrouver dans le « je » ou le « moi » mis en relief dans les autres chansons. G.G. Vikey ne peut en

effet se considérer sans entrevoir ses compatriotes Africains. Dans ses compositions, l'aventure individuelle est celle de l'autre, celle de tout un peuple ou d'une race. L'artiste appelle, par conséquent, indirectement tout le monde à penser agir pour sortir l'Afrique de l'ombre. Cette utilisation de la première personne du pluriel traduit aussi la volonté de G.G. Vikey de communiquer à ses fans son désir de voir prospérer l'Afrique mais aussi le partage de ses états d'âme.

Adowè et *Non ahoué* s'inscrivent dans cette même perspective. G.G. Vikey est toujours au cœur de ses chansons. Il exploite les pronoms et adjectifs possessifs « nous », « me », « moi », « mon », et « moi » traduisant son affection pour l'Afrique afin de mettre l'accent sur sa souffrance en exil. D'une part, le regret s'empare du poète, sentiment qui lui inspirera ses plus belles chansons. Il exprime, le manque ou l'envie de prendre des mets africains et l'absence en Occident de certaines nourritures que lui préparait sa mère quand il était au pays :

«Yovo dè mí lè	Nous sommes en Europe
Adowé mí lè ò	On ne trouve pas du <i>adowè</i>
Adowé vá jlo námù káká	me plaît beaucoup trop
Mù bù nà ta mè	Je réfléchis
Mù hunhun ná ta	Je secoue la tête
Mù dǒ ná wùn àxwé	Je pense revenir à la maison
Mù kpóná xixe á mè	J' observe ce monde
Káká gblòn nabé	Jusqu'à dire
Adowè adowè adowè adowè adowè adowè	
Adowè gali kúdó zomi	<i>Adowè</i> , <i>gari</i> accompagné d'huile de palme
Awo nana ma dū adowè	Oh! Maman, je voudrais manger du <i>adowè</i>

D'autre part, dans *Non ahoué*, la récurrence du « je » au début des versets du refrain vise à susciter non seulement l'émoi et l'apitoiement de l'auditeur mais aussi à le mettre en garde contre une éventuelle envie d'aller en aventure en Europe. Là-bas, il y a beaucoup de différences sociales. G.G. Vikey inverse les conventions : il préfère son terroir à l'Europe. Il met en scène un personnage qui explique sa désillusion après son aventure en Europe : « *Je dis que je ne peux pas rester en Afrique/ J'ai pris véhicule pour aller au pays des blancs/ Je n'ai rencontré rien que la souffrance/ Je suis revenu au pays avec les larmes* ».

Confronté aux dures réalités des insultes racistes, il n'a eu d'autre solution que de revenir en pleurs au bercail. La fréquence du « je » montre que l'interprète a fait l'amère expérience. Elle lui sert désormais de prétexte pour la critique de l'Occident au profit de son pays natal. Et, il est dorénavant mieux placé pour en parler. Il n'aurait pas donné autant de valeur à son pays natal s'il n'était pas parti connaître la souffrance de l'exil. Quand l'artiste revient chez lui, après ce voyage douloureux, il revient sage. Donc, la répétition du pronom personnel « je » favorise le témoignage. G.G. Vikey conseille alors à ses concitoyens de rester en Afrique et de cultiver la terre car le bonheur de l'Africain ne se trouve pas en Europe.

Par ailleurs, l'emploi du « je » dans des chansons comme *Adowè et Non ahoué* attire l'attention des mélomanes sur le manque et le racisme ambiant dont il est victime en Europe. Le recours aux pronoms et adjectifs de la première personne dans *Loin de mon pays*, quant à lui, rappelle la nostalgie du chanteur expatrié :

*« Loin de **mon** pays
Loin de **mes** amis
Loin de **mes** parents
La vie est sans charme
Loin de **mon** village
Loin des cocotiers
Si loin des palmiers
Mon cœur est sans joie
Oh ohohohoh!»*

Il est hanté par la beauté et le charme de la végétation africaine qui demeurent intégralement vivaces en lui. L'utilisation de la première personne renforce l'expression des sensations, des sentiments, des émotions chez le chanteur. Le pronom déictique « je » fait référence à la voix du chanteur qui évoque ses souvenirs des paysages enchanteurs africains et aspire à les retrouver. Le pays doit être vu ici sous un aspect sentimental plutôt que matériel, c'est-à-dire son entourage, sa vie tranquille en Afrique. L'usage des adjectifs possessifs « mon » et « mes » dénote de l'attachement sincère du musicien à l'Afrique. La présence de

ces pronoms de la première personne illustre non seulement l'implication de l'interprète, mais montre que chez G.G. Vikey aussi « *le lyrisme est une façon d'être et de sentir* »¹.

Enfin, il y a chez G.G.Vikey, une disposition lyrique particulière. L'aventure individuelle est celle d'un héros représentant une collectivité humaine. Sa chanson est semée de ces locutions qui constituent des positionnements énonciatifs révélateurs dans ce sens. Quand G.G. Vikey utilise des pronoms de la première personne pour révéler le statut de celui qui dit, c'est généralement pour mettre en avant sa relation à la communauté. Un choix qui suppose que la création, même si elle considère l'indépendance de l'individu, représente la société entière. Placée dans cette perspective, la chanson de G.G. Vikey peut se targuer d'une vocation humaniste et unanimiste.

3-2- La recherche de la musicalité dans la chanson de G. G.Vikey

Cette étape de notre travail vise à montrer l'aspect chantant et mélodieux des textes de GG Vikey. Le chanteur recherche l'harmonie en privilégiant les valeurs musicales du langage.

3-2-1- L'intérêt de l'orchestration et de la mise en voix

Une analyse purement textuelle de la chanson serait inappropriée. De cette remarque découle l'un des fondements théoriques essentiels de la cantologie²: l'importance d'analyser la chanson comme un tout : une unité organique et non la simple juxtaposition d'un texte et d'une musique (dont en outre l'analyse néglige souvent l'une des deux dimensions). À la juxtaposition des composantes, le cantologue Stéphane Hirschi préfère donc l'interaction,

¹ Blaise Cendrars, *Aujourd'hui*, Paris, éd. Denoël, 1987, p. 91

² Le terme "cantologie", que l'on peut définir simplement comme l'analyse théorique de la chanson, a vu le jour en 1992 sous la plume de Stéphane Hirschi. Dans les premières pages de sa thèse de doctorat, *Jacques Brel Chant contre silence*, il en expose les grands principes. « Point de départ donc : une sémiologie organique. Cette notion implique une sorte de perspective biologique : considérer, par-delà ses constituants, ce qui anime une chanson. Une analyse proprement cantologique et non plus inféodée à quelque hiérarchie esthétique préexistante (qu'y trône la musique ou la poésie...) ne peut donc se dissocier de l'interprétation des chansons. Sur papier, texte et musique sont, selon l'expression consacrée, couchés : une image grabataire, signifiant bien qu'ainsi la chanson n'est pas vivante, bref, n'est pas. », Stéphane Hirschi, *Jacques Brel Chant contre silence*, Paris, Nizet, 1995, p.12.

reprend en cela le constat¹ de Paul Zumthor dans son *Introduction à la poésie orale* et envisage alors une méthode nous permettant d'analyser la chanson en tenant compte de ses caractéristiques génériques:

« Pour ne pas être dénaturé, le genre doit, de manière pratique, être analysé à réception, enregistrement ou performance dont on peut tirer en outre de nombreux éléments d'analyse supplémentaires: gestuelle, mais aussi éclairage, mise en scène, etc... et, pour le disque, au moins timbre et intonations du chanteur, l'équivalent de la couleur de telle ou telle interprétation orchestrale. »²

La chanson vivant de l'interaction de ses différents constituants (texte, musique, interprétation vocale et scénique), il faut donc pour trouver ses traces de vie nous en placer au confluent, c'est-à-dire, analyser le corpus de chansons retenu.

Dans les chansons étudiées, l'aspect musical prime autant que l'écoute des paroles. On note, à chaque fois, un rythme en deux temps, battu par une *tumba*, joué par petites touches avec parfois de petits roulements. En fond sonore, des notes d'accompagnement que domine, de temps en temps, la guitare solo. Les chansons *Sur le lac Ahémé* et *La roue tournera* en sont une parfaite illustration. D'une part, la sonorité douce de la guitare en fond sonore venant accompagner la voix suave du chanteur donne un caractère sensuel à *Sur le lac Ahémé*. Et d'autre part, dans *La roue tournera*, la tonalité pacifiste de l'interprète et la musique douce qui le suit valorisent le chant, et rend la composition musicale agréable à écouter.

De plus, nos écoutes du morceau *Adowè* ont permis de relever que la guitare solo, la ligne mélodique très douce et la voix du chanteur, posée entre le chant et la parole, étaient propices à l'émergence d'un sentiment nostalgique que l'on retrouve également à travers le thème lyrique de l'absence ou du manque introduit par la référence à l'art culinaire de Bopa (*adowè, ablo, gari, et zomi*), symboles d'un passé apparemment révolu.

¹ Pour Zumthor Paul dans son *Introduction à la poésie orale*, « Parole poétique, voix, mélodie - texte, énergie, forme sonore activement unis en performance concourent à l'unicité d'un sens. Trop peu d'études précises ont porté jusqu'ici sur cette sémiose. Les remarquables travaux d'A. Amzulescu et d'A. Vicol sur les ballades roumaines ne font qu'ouvrir une voie. La typologie dont ils posent les bases fait valoir l'intensité des échanges sémantiques entre texte et mélodie, au point que leur dissociation entraînerait l'absurdité du poème. »

²Stéphane Hirschi, *Jacques Brel Chant contre silence*, Paris, Nizet, 1995, p.13.

En outre, dans *Non ahoué*, la présence de la musique quasiment inaudible et l'intensité moyenne de la voix au début annonce l'imminence d'un sentiment de regret. Par la suite, la rapidité d'exécution des trompettes suivies de la guitare solo ajoute à l'amertume déjà présente dans le texte, ce qui cadre bien avec la dénonciation du racisme: «*Quand je passe les blancs m'insultent/ Regardez-moi cet homme noir démuné/ Ils n'ont même pas à manger dans leur pays* ». Mais vers le milieu, l'aspect plutôt dansant et rythmé de cette chanson entre en contradiction avec les propos défaitistes de l'interprète. De plus, l'intonation joue un grand rôle puisque cette chanson est marquée musicalement par une montée tonale. Les trompettes et la guitare deviennent des protagonistes de la chanson. Elles occupent une bonne partie de la durée de cette chanson et correspondent aux périodes de réflexion de l'interprète confronté aux aléas de l'exil.

En accordant toujours une plus grande attention à l'analyse de la musique, on remarque, à partir de la chanson *Kanté Facceli*, que le son léger de la guitare solo et la tonalité basse de l'interprète créent déjà une atmosphère empreinte de tristesse et de noirceur qui semble prédire un événement tragique. On voit ainsi, qu'avant même le début du chant et donc du texte, le sens de la chanson se précise. Cette orchestration a favorisé la mise en place d'un effet de dramatisation donnant plus de force à l'hommage rendu à l'artiste disparu. De même, dans *Sur le lac Ahémé*, le volume du son provenant de la guitare et l'intensité de la voix du chanteur créent une harmonie auditive. L'écoulement de la chanson suivant une même ligne d'accord variable de couplet en couplet témoigne de l'évolution des sentiments du chanteur. Il est non seulement heureux d'assister au spectacle des pêcheurs capturant les poissons, mais aussi émerveillé de contempler le décor pittoresque du lac Ahémé ponctué de la joie des riverains.

Dans *Agoo !*, c'est la voix qui suit les pas en quelque sorte, puisque comme nous le disions plus haut, la voix suit le tam-tam et la guitare. On peut donc dire que dans cette

chanson, c'est la voix de l'interprète qui incite à la danse. Le son des instruments occupe une place qu'on pourrait dire parallèle à celle de l'interprète dans cette pièce musicale, d'autant plus que la partition du tam-tam ouvre la chanson avec une introduction de deux mesures avant l'entrée en scène de la voix. La danse est suggérée par le rythme vocal, voire par certaines intonations qui incitent l'auditeur à se lever pour danser.

Par ailleurs, dans la *fête au village*, l'interprète met l'accent sur la musicalité, mais bien davantage sur le propos et celui-ci se doit d'être facilement audible pour l'auditeur. Les accords de guitare qui alternent de façon répétitive ont pour fonction d'orienter le cours de la danse. Ainsi, l'énonciateur de la chanson propose à sa femme d'aller danser en sa compagnie à la fête du village. La musique, à partir de ce moment, se lance dans une série de modulations.

En somme, la prise en compte de l'interprétation donne inévitablement du sens à la chanson et ce, d'autant plus que dans le contexte d'un corpus constitué en majeure partie de chanson lyrique, le narrateur donnant ici sa voix au chanteur pour l'expression de ses sentiments personnels.

3-2-2- Etude de quelques figures de style

La plupart des chansons se distinguent souvent par la floraison des figures de style. Elles fonctionnent comme un procédé de dissimulation de certaines idées dans le discours. On peut donc légitimement soupçonner celles-ci de porter en elles toute la charge émotionnelle du narrateur ou de ses personnages. Notre choix analytique porte sur des figures de style dominantes dans les textes de G.G. Vikey comme la métaphore, l'énumération et l'anaphore pour leur valeur esthétique. La priorité pour nous ne sera pas de redéfinir toutes ces figures de style, mais plutôt de ne nous en tenir à leur mode de fonctionnement dans les textes de G.G.Vikey.

D'abord, il est évident que l'exploration de toutes les métaphores du corpus pourrait paraître fastidieuse. C'est pourquoi nous optons pour le choix plus englobant de quelques figures dans *Vive l'Afrique*: « *Terre aux mille merveilles/ Royaume du soleil inondé de lumière* ».

Dans cette chanson, au-delà de l'interprétation des différentes métaphores qui la composent, c'est le panafricanisme de G.G. Vikey qui retient l'attention. Il considère en effet l'Afrique tout entière comme un seul et unique pays. L'auditeur est sidéré par le caractère original de la description honorifique faite de l'Afrique par l'usage de cette énumération : « *Au prix de leur sueur/ Et même de leur sang/ Tes enfants feront de toi/ Le pays le plus beau* ». L'Afrique y apparaît comme une terre quasi édenique que les Africains s'emploient à rendre davantage plus attractive. C'est un endroit romantique, terre de civilisation où règnent la paix, l'union et la sagesse. L'avenir y est prometteur et contre tous les préjugés, les Africains sont disponibles à donner de leur vie pour que leur pays rayonne au-delà des continents. La présence dans l'énumération suivante des deux passages métaphoriques est essentielle dans ce discours laudatif visant à louer. L'auteur y insiste sur les traits distinctifs qui particularisent l'Afrique et font son charme: « *Gloire à toi, peuple africain/ Tes destins sont bénis* » et « *Terre au brillant avenir* »

C'est toujours, dans cette même perspective de glorification de l'Afrique, que dans *Gentleman Vikey*, le recours à la métaphore, permet à l'artiste de chanter partout « *les merveilles de l'Afrique* » parce que « *l'Afrique est un beau pays* » et « *le soleil y brille tous les jours* ». La fréquence de la lumière du soleil d'Afrique dans ses textes symbolise la renaissance de l'Afrique et son rayonnement dans le monde. La métaphore se retrouve également dans le morceau *Sur le lac Ahémé*. L'utilisation de cette figure vise à exalter le charme et l'aspect verdoyant du lac Ahémé:

*« Un charmant paysage
Se voit depuis le large
Une verte cité*

*Encadre l'Ahémé
Plusieurs arbres fruitiers
Palmiers et cocotiers
Forment un grand royaume
Qu'ils couvrent de leur dôme ».*

Dans ces différents vers, l'interprète valorise des merveilles de l'Afrique au travers de sa beauté naturelle et de la sagesse de ses hommes. A l'examen des textes, l'on se rend compte de la simplicité du code langagier adopté. Toutefois, les figures de style sont en toile de fond empreintes d'images mélioratives.

Par ailleurs, si l'anaphore souligne le caractère obsessionnel de certains états d'âme comme la sensibilité, chez G.G. Vikey elle prend une allure incantatoire. A certains moments des textes, sa reprise en début de vers en rajoute à l'harmonie et au rythme du vers :

*« Loin de mon pays
Loin de mes amis
Loin de mes parents
La vie est sans charme
Loin de mon village
Loin des cocotiers »*

En réalité, dans cette séquence tirée de *Loin de mon pays*, l'emploi de l'anaphore s'explique par le malaise profond qu'éprouve le chanteur en étant loin de son pays. Il demeure, même en France, profondément attaché à sa terre natale, non seulement de Bopa, du Bénin mais également de l'Afrique. Aussi est-il obsédé par l'Afrique, sa beauté et ses richesses, ses palmiers et ses cocotiers.

3-2-3- Les sonorités dominantes

Les chansons du « Gentleman » sont le fruit de sa passion jubilatoire pour sa terre natale. Ses vers, souvent libres, mais parfois rimés, sont articulés avec un souci de musicalité. Les mélodies qu'il parvient à arracher à sa guitare, viennent en amplifier la sonorité. Pour appuyer cette opinion, examinons de près le morceau *Sur le lac Ahémé*. La structure de ce texte nous permet d'observer que ses vers sont rimés :

«Un charmant paysage/ Se voit depuis le large
 Une verte cité/ Encadre l'Ahémé
 Plusieurs arbres fruitiers/ Palmiers et cocotiers
 Forment un grand royaume/ Qu'ils couvrent de leur dôme. »

La répétition du même son, de la même syllabe, à la fin de deux versets se retrouve aussi dans le refrain et les deux autres couplets. Les mots utilisés en fin de vers renvoient à la nature. C'est pourquoi, l'adoption de la rime finale dans ce texte reflète l'émerveillement constant de l'interprète à la vue de chaque aspect luxuriant du lac Ahémé. L'accord des instruments de musique, notamment de la guitare et du tam-tam, est donc nécessaire pour casser la monotonie du chant. Ils constituent le rythme de base du texte. Ils participent ainsi à une alternance de la cadence entre les sonorités du poème et les instruments d'accompagnement. C'est dans une perspective identique que dans l'une de ses réflexions sur la poésie, Senghor affirme que le poème négro-africain « *n'est accompli que s'il se fait chant, parole et musique en même temps* »¹.

3-2-4- La récurrence des vers

La récurrence est une répétition, un retour périodique d'une forme, d'une structure ou d'une image dans une construction. Tout d'abord les compositions de G. G. Vikey faites en *gengbé* comportent un certain nombre de chansons comprenant un ou deux vers répétés à l'infini et cette répétition fonde le rythme, indépendamment, même si les vers sont inégaux :

<i>« Amè kè kú wó gbalè mí á mē</i>	Ceux qui sont morts sont toujours parmi nous
<i>Tró dó mí válè yi</i>	Sont en train de rôder autour de nous
<i>Le kpó mí fè ε ε</i>	Ils nous observent très bien
<i>Ole kpó mí lo o o</i>	Ils nous observent hein !
<i>Ole kpó mí fè ε ε</i>	Ils nous observent très bien
<i>Ole kpó mí sè a a a</i>	Ils nous observent, entends-tu ?
<i>Ole kpó mí fè ε ε</i>	Ils nous observent très bien
<i>Ole kpó mí lo o o</i>	Ils nous observent hein !
<i>Ole kpó mí fè ε ε</i>	Ils nous observent très bien
<i>Ole kpó mí sè a a a</i>	Ils nous observent, tu entends ?
<i>Ole kpó mí fè ε ε</i>	Ils nous observent très bien
<i>Aya kè lepò à</i>	Le vent qui souffle

¹ Léopold Sédar Senghor, *Œuvre poétique*, Nouvelle édition, Paris, Seuil, 1997, (« Postface », p. 168)

<i>O lè émè</i>	Ils sont dedans
<i>O lè avé mè</i>	Ils sont dans la brousse
<i>O lè afi sya afi</i>	Ils sont partout»

A partir de cet extrait de *Agoo!*, en effet, nous observons que G. G. Vikey ne se sert pas uniquement du minimalisme métrique pour créer la musicalité de ses vers, mais des éléments ancrés dans les vocables eux-mêmes, comme les répétitions de « *Le kpó mí fè ε ε* », « *Ole kpó mí lo o o* » et « *Ole kpó mí sè a a a* ». Cette reprise systématique de mots incantatoires, les assonances, les rimes internes et finales exprime le rythme du tam-tam africain. L'influence esthétique traditionnelle et d'origine béninoise prédomine dans l'œuvre de G.G. Vikey. C'est ainsi qu'on lit dans *Adowè* :

<i>« Mù kpóná xixe á mè</i>	J'observe ce monde
<i>Káká gblòn nabé</i>	Jusqu'à dire
<i>Adowè adowè adowè</i>	<i>adowè adowè adowè</i>
<i>Adowè gali kúdó zomi</i>	<i>Adowè</i> , gari accompagné d'huile de palme
<i>Awo nana ma òù adowè</i>	Oh ! Maman, je voudrais manger du <i>adowè</i>
<i>Awo enò nyè</i>	Oh! Ma mère
<i>Adowè lé jló mù sé à</i>	Je suis tellement en manque d' <i>adowè</i>
<i>Vike nò ma òù adowè là</i>	MamanViké, je veux manger d' <i>adowè</i>

Dans ce passage cité, on remarque aussi que la répétition tout le long de la chanson des versets « *Awo enò nyè* », « *adowè adowè adowè* » et « *Adowè gali kúdó zomi* » est un élément déterminant de la prosodie. En réalité, la récurrence ou réitération, dominant une grande partie de ce texte construit sur les répétitions et les refrains qui sont considérés comme les éléments caractéristiques de la poésie négro-africaine. La répétition s'augmente d'allitérations et d'assonances qui sont les figures réglées de l'harmonie.

CONCLUSION

Notre analyse des chansons de G.G. Vikey a révélé l'existence d'indices de la négritude. Notre entreprise de recherche a voulu confirmer la réalité de leur présence de même que les soubassements de leur utilisation.

Au bout de cette étude, il apparaît clairement que l'œuvre musicale de G.G. Vikey est prioritairement destinée à honorer l'Afrique. De plus, elle fait retentir des cris de révolte contre les angoisses, les malheurs et les souffrances endurées par les peuples noirs et des exigences de ces derniers. Lilyan Kesteloot semble décrire le mieux cette attitude de G.G. Vikey quand elle écrit que « *Face au monde blanc il s'agissait de revendiquer pour l'homme de couleur la reconnaissance de sa dignité et, pour sa race, la libération totale, politique et culturelle* »¹.

Aussi, le recours à l'engagement politique, à la célébration de la culture africaine, et à la promotion des paysages, des sites et des personnages africains et autres qui foisonnent dans la chanson de G.G. Vikey s'inscrivent-ils dans la perspective de la Négritude. Chanteur des états d'âmes fugitifs, de la galanterie, comme de la mélancolie fiévreuse, G.G. Vikey est aussi, par son omniprésence dans ses poèmes, l'Orphée béninois des temps modernes. D'ailleurs, les occurrences des procédés stylistiques et formels relevant de la Négritude tels que la présence élocutoire du poète, les sentiments de la nature présents chez lui l'élèvent premièrement au rang de poète de la Négritude. Deuxièmement, elles visent à révéler davantage l'Afrique et ses paysages envoûtants sous leurs plus beaux jours. Plus encore, la composition et la présentation des chansons en vers, souvent libres, mais parfois rimés, articulés avec un souci de musicalité dénotent de la poéticité des compositions de G.G. Vikey et concourent à l'expression de la réhabilitation des valeurs africaines instituées par les ténors de la Négritude.

¹ Kesteloot Lilyan, *Négritude et situation coloniale*, Yaoundé, CLE, 1968, p.16

Par ailleurs, il ressort évidemment de ce travail de recherche que G.G. Vikey milite, dans ses textes chansonniers ou sa poésie, pour le bonheur de l'Homme noir. L'acquisition de cet idéal pour G.G. Vikey, passe par la lutte pour la liberté et la dénonciation des actes discriminatoires instaurés par le Blanc comme mode de gouvernance. De même, pour apporter sa pierre à l'édification de l'Afrique, G.G. Vikey n'hésite pas à la chanter en opérant un retour aux sources.

De ce fait, il demeure, même en France profondément attaché à sa terre natale, non seulement de Bopa, du Bénin mais également de l'Afrique. Aussi est-il obsédé par la glorification de l'Afrique à travers sa beauté et sa richesse en passant par le charme du lac Ahémé, sa berge et ses pêcheurs, les palmiers et les cocotiers d'Afrique, la gastronomie, *Ablo* et *Adowè, gari et zomi*, l'invocation des esprits, les fêtes à l'africaine et la célébration des fêtes coutumières. Ces indices ont permis à G.G. Vikey de partager les valeurs africaines et la vision négro-africaine du monde.

Dès lors, les Africains se retrouvent et s'identifient facilement dans ses textes qui résonnent comme des hymnes et exaltent en chacun le sentiment de fraternité et d'engagement. Pour G.G. Vikey, l'engagement pour les combats de l'humanité, et les causes africaines, est l'unique voie du salut pour les Africains. La tradition africaine recommandant de ne pas se détacher des intérêts du groupe auquel nous appartenons, partout où G.G. Vikey se trouve, l'Afrique l'habite et il est aussi habité par l'Afrique. C'est pour cela qu'il affirme dans la quasi-totalité de ses textes les valeurs africaines, les assume, les défend, les propage et les vend dans ses compositions musicales.

Par ses chansons, il a su dire au monde la manière propre aux Noirs africains de penser, d'agir, de vivre, de créer sans oublier de réclamer la liberté totale. Plus encore, G.G. Vikey a payé une partie de sa dette envers sa communauté en souscrivant entièrement à ce que recommandait Joseph Ki Zerbo :

« Notre dette à nous qui avons été envoyés pour nous équiper au contact de l'Occident, est très lourde à l'égard de nos compatriotes. Ils attendent de nous que nous témoignions pour les nôtres que nous les aidions à se situer dans un monde en pleine évolution et, éventuellement, à choisir un chemin »¹.

En somme, on retiendra que l'étude de l'œuvre musicale de G.G. Vikey a permis de mieux faire ressortir les manifestations de la Négritude dans sa chanson dans lesquels on note la valorisation des référents identitaires² de l'Africain. En effet, tout en exposant les idéaux qui sous-tendent la musique de cet artiste, notre étude contribue à la vulgarisation de son œuvre et ouvre par ailleurs la voie à d'autres études plus enrichissantes sur G.G. Vikey car il possède un style poétique original. C'est là l'intérêt de cette entreprise heuristique.

Enfin, on notera que ce travail n'est que l'une des multiples opportunités d'exploration de l'œuvre chansonnière de G.G. Vikey. En outre, on pourrait aussi consacrer toute une recherche sur le rapport de G.G. Vikey à la femme ou même analyser dans son œuvre le statut du sujet d'énonciation lyrique.

¹ Kesteloot Lilyan, *Négritude et situation coloniale*, Yaoundé, CLE, 1968, p.14

² Alex Muchielli, dans son essai intitulé *L'identité*, désigne par référents identitaires les éléments qui constituent l'identité d'une personne. Il s'agit des référents matériels et physique regroupant des entités telles que la possession, les potentialités, l'organisation matérielle, l'apparence physique ; les référents historiques (Origines, événements marquants, traces historiques) ; les référents psychoculturels constitués des systèmes culturels et cognitifs et les référents psychosociaux (références sociales, attributs de valeur sociale, potentialité de devenir), *L'identité*, Paris, PUF, 1986, p.8-9.

BIBLIOGRAPHIE

1- SOURCES ORALES

Les sources orales ont facilité l'accès à des informations sur l'artiste, sa vie et son œuvre.

- AKPLOGAN , Jean- Luc, 65 ans environ, journaliste, demeurant à Cotonou, ami de G. G. Vikey et éditeur des albums « Bénin passion ».
- AMOUSSOU-GUENOU, Romuald, 60 ans environ, administrateur civil, demeurant à Cotonou, ami de G. G. Vikey et coéditeur des albums « Bénin passion ».
- LOKOSSOU, Dieudonné, 65 ans environ, agent de la Sonacop à la retraite, demeurant à Cotonou, syndicaliste et ami de G. G. Vikey
- KOUCOU, Antoine, 75 ans environ, agent de la douane à la retraite, demeurant à Grand-popo.
- AHOHE, Vitis, 30 ans environ journaliste, demeurant à Parakou.

2- MAGASINE ET PRODUCTION AUDIOVISUELLE SUR G. G. VIKEY

- KOLAWOLE, Emmanuel, *Emission Un homme, une vie, invité G.G. Vikey*, office de Radio et télévision du Bénin, 1993.
- DJIMADJA, Charles, *Les plus grands succès Audio et Vidéo du Gentleman GG Vikey !* « Top Showbiz », 2009.
- AKPLOGAN, Jean- Luc, *Gentleman Vikey*, Bénin passion, Volume III, 2005.

3- ESSAIS ET ARTICLES CONSACRES A LA NEGRITUDE ET A LA LITTERATURE BENINOISE ET AFRICAINE

- ADOTEVI, Stanislas, *Négritude et Négrologue*, Paris, U.G.E, coll. 10/18, 1972, 307p.
- BENOT, Yves, *Idéologies des indépendances africaines*, Editions Maspero, Paris, 1972, 538p.
- CHEVRIER, Jacques, *littératures nègre*, Paris, Armand Colin, Paris, 1979, 288p.

- CORNEVIN, Pierre, *Littératures d'Afrique noire de la langue française des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1976, 273p.
- HUANNOU, Adrien, *La Littératures béninoise de langue française des origines à nos jours*, Paris, Ed. Karthala/ACCT, 1984, 327p.
- HUANNOU, Adrien, (sous la direction de), *Repères pour comprendre la littérature béninoise* (textes réunis et présentés par), Cotonou, CAAREC Editions, collection Etudes, 2010, 139p.
- HUANNOU, Adrien, *Cinquante ans de vie littéraire au Bénin 1960-2010. Contributions aux débats sur le développement culturel national*, Cotonou, Editions CAAREC, 2010, 57p.
- HOUNMENO, Jean-Claude, *Défense et illustration de la culture africaine : Aspect de l'œuvre d'Olympe Bhêly-Quenum*, Cotonou, Editions Du soleil, 1997, 108p.
- KAKPO, Mahougnon, *Entre mythes et Modernité : Aspect de la poésie négro-africaine d'expression française*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, 524p.
- KAKPO, Mahougnon, « *La poésie béninoise d'aujourd'hui* » in *Si Dieu était une femme... Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui*, Cotonou, Les Editions des diasporas, 2009, 250p.
- KAKPO, Mahougnon, « *Deboussolement et certitudes dans la poésie béninoise : le cas de Noureini Tidjni-Serpos dans le Nouveau souffle et de Jean-Marc Aurèle Afoutou dans Certitudes* » in KAKPO, Mahougnon, *Littératures africaines : langues et écritures*, Cotonou, Les Editions des diasporas, 2011, 347p.
- KAKPO, Mahougnon, (sous la direction de), *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise*, Cotonou, les Editions des diasporas, 2012, 276 p.
- KANE, Mohamadou, *Roman africain et tradition*, Dakar, NEA, 1982, 520p.
- KESTELOOT, Lilyan, *Négritude et situation coloniale*, Yaoundé, CLE, 1968, 93p.
- KESTELOOT, Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature* (7^{ème} éd.). Bruxelles : Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1977, 340p.
- KESTELOOT, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris Karthala, 2001, 386p.
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, 246p.
- MOURALIS, Bernard, *Littérature et développement*, Paris, éd., silex, 1984, 576p.

- SENGHOR, Léopold Sédar, *Liberté 1 : Négritude et humanisme*, Paris Seuil, 1965, 436p.
- SENGHOR, Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF (3^{ème} éd.), 1972, 227p.
- TOWA, Marcien, *Poésie de la négritude : approche structuraliste*, Sherbrooke, Editions Naaman, 1983, 312p.
- TOWA, Marcien, *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude ?* Editions Clé, Yaoundé, 1971, 115p.

4- SUR LA CHANSON BENINOISE ET LA CHANSON FRANCOPHONE

- BOGNIAHO, Ascension, *Histoire du « han » ou la chanson populaire dans « Wémè »*, thèse pour le Doctorat de 3^{ème} cycle, Paris, III, Sorbonne, 1980, 331 Pages.
- BOGNIAHO, Ascension, « *A la découverte de la chanson populaire au Bénin* », in *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan, vol.8, 1988, 134p.
- BOGNIAHO, Ascension, *Chants funèbres chanson funéraires du Sud – Bénin : formes et style*, thèse pour le doctorat d'Etat ès lettres, Université de Paris IV Sorbonne, 1995, 374 p.
- BOGNIAHO, Ascension, *Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle béninoise*, *Revue du CAMES série B*, vol. 004 ; 2002, pp. 92-100.
- ELOMON, Bertin Kokou, *Créativité et esthétique des chansons sacrées des Nensuxwe Maxi du centre – Bénin*, thèse pour le doctorat unique ès lettres, Abomey – Calavi, UAC, 2013, 416 pages.
- ELOMON, Bertin Kokou, *Poétique des chansons sacrées des Nensuxwe Maxi*, Cotonou, les Editions des diasporas, 2017, 445p.
- HIRSCHI, Stéphane, *Jacques Brel, Chant contre silence*, Paris Nizet, 1995, 518p.
- HIRSCHI, Stéphane, *Les frontières improbables de la chanson*, direction du recueil collectif *recherches valenciennes n°8*, Presses Universitaires de valenciennes, 2001, 400p.
- HIRSCHI, Stéphane, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps – de Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres/ PUV, « Cantologie », juin 2008, 304p.
- HOUNGNIHIN, Estella C., *La forme et le style de la chanson d'Ezin Gangnon : pour une image plurielle de l'homme*, Mémoire de maîtrise, FLASH/UAC, 2013.

- KOUDJO, Bienvenu, *La chanson populaire dans les cultures « FON » et « GOUN » du Bénin : Aspect sémiotique et sociologique*, thèse pour le doctorat d'Etat ès lettres, Paris, 1989, 1278p.
- ATINDOKPO, Vincent Vidjannagni, *G.G. Vikey: la chanson de la négritude*, Mémoire de maîtrise, FLASH/ UAC, 2015.

5- ESTHETIQUE ET LINGUISTIQUE

- CAUVIN, Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, 1990,88 pages.
- CENALA, *Alphabet des langues Nationales*, 5^{ème} édition, Cotonou, 2012, 48p.
- ENO BELINGA, Samuel – Martin, *La littérature orale africaine*, Paris Saint – Paul, 1978, 144 pages.
- KOKELBERG, Jean, *Les techniques du style : figures de rhétorique, syntaxe, rythme*, Paris, Nathan, 1993, 256p.
- KOUDJO, Bienvenu, *Pour une nouvelle taxinomie de la parole littéraire en Afrique : Problématique des guerres de la littérature orale*, Editions Awoudi, Lomé, 2015,168 pages.
- VAILLANT, Alain, *La poésie. Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*, Paris, Nathan, 1992, 128p.
- ZOUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983,319p.

6- ARTICLES ET DISCOURS CONSULTES SUR LE WEB

- AHOUANSE, Blaise, « *G. G. Vikey n'est plus* » in <http://www.lanouvelletribune.com>. Info/
- COUAO-ZOTTI, Forent, « *G. G. Vikey, le poète exalté* » in <http://couao64.unblog.fr>.
- COUAO-ZOTTI, Forent, « *Bénin -G. G. Vikey : la dernière note du Gentleman* » in www.jeuneafrique.com.
- *ENSEMBLE KANTE FACELLI ET KEITA FODEBA : Chants et danses d'Afrique*. Acquis à la Bibliothèque Georges Pompidou à Châlons-en-Champagne le 5 décembre 2015, Réf : LDX 74. 381, Chant du Monde en France dans les années 1960. Support :

33 tours 30 cm 12 titres in <http://vivonzeureux.blogspot.com/2015/12/ensembles-kante-facelli-et-keita-fodeba.html> consulté le 30/09/16.

- SARKOZY, Nicolas, « *Discours de Dakar* », in [http://fr.wikipédia.org/wiki/Discours de Dakar](http://fr.wikipédia.org/wiki/Discours_de_Dakar).
- CHEVRIER, Jacques, « *Propédeutique à une étude comparée des littératures nègre et maghrébine d'expression française* » in *Ethiopiennes*, numéros 50-51. Revue trimestrielle de culture négro-africaine, Nouvelle série 2^{ème} et 3^{ème} trimestres 1988, Vol. 5, sur <http://www.refer.sn/ethiopiennes/imprimer-acticle.php3?idarticle=1010> consulté le 10/05/2017.
- SENHOR, Léopold Sédar, *Qu'est-ce que la Négritude ?* Etudes françaises, vol. 3, n°1, 1967, p.3-20. Document téléchargé le 2 Février 2015 30:24 in <http://id.erudit.org/id.erudit/036251ar> consulté le 20/09/2016.

7- DICTIONNAIRES SPECIFIQUES

- LEGROS, Georges et alii, *Le dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- PAUL Imbs et alii, *Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960), tome septième*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979.
- AKOUN, André, *Dictionnaire de sociologie*, Paris Le Robert/ Seuil, 1999.
- *Encyclopédie Bordas*, Volume VI, Paris, 1997.

TABLE DES MATIERES

DEDICACE.....	I
REMERCIEMENT	II
SOMMAIRE.....	III
INTRODUCTION.....	1
PREMIERE PARTIE : ASPECTS METHODOLOGIQUES DE L'ETUDE.....	5
I –LA REVUE DE LA LITTERATURE SPECIALISEE.....	5
1-1- Les pionniers de la négritude et leurs conceptions.....	5
1-2- La Négritude, un concept à polémique.....	8
1-2-1- Les réactions des sympathisants de la Négritude.....	8
1-2-2- Le procès de la Négritude senghorienne.....	10
1-3- La Négritude dans la littérature béninoise.....	12
II- L'ARGUMENTAIRE DE L'ETUDE.....	14
2-1/ Le sujet.....	14
2-2- La problématique du sujet.....	18
2-3- Objectifs de l'étude	19
2-4- Hypothèses de la recherche... ..	20
2-5-Résultats attendus.....	20
III- PRESENTATION DU CORPUS D'ETUDE.....	20
3-1- Les raisons du choix du corpus.....	21
3-2- La méthode d'établissement du corpus.....	21

3-3- Le traitement et le codage des chansons du corpus.....	22
3-4- La transcription, la traduction juxtalinéaire et littéraire.....	23
IV- METHODOLOGIE APPLIQUEE A L'ETUDE.....	45
DEUXIEME PARTIE : PLAN DETAILLE DU CONTENU DU MEMOIRE.....	49
CHAPITRE PREMIER: PARCOURS, LEGS DU GENTLEMAN G.G. VIKEY ET CONTEXTE D'EMERGENCE DE SA CHANSON.....	49
1.1- G.G. Vikey : De l'école à l'art.....	49
1.1.1- Les études primaires.....	49
1.1.2- Le lycée et l'université.....	50
1.1.3- La grande révélation.....	50
1.1.4- La confirmation et la discographie du pionnier.....	51
1.2- La place de Vikey dans la chanson béninoise moderne et africaine.....	52
1.2.1- Le regain d'intérêt pour l'artiste.....	53
1.2.2- Les émules et le modèle.....	54
1.2.3- Contre la négation des cultures africaines.....	55
1.3- Sociologie de l'œuvre de G.G. Vikey.....	57
1.3.1- Vie littéraire et contexte sociopolitique de sortie des chansons.....	57
1.3.2-Influence de la tradition négro-africaine.....	59
1.3.3-Influence des musiques négro-américaines et françaises.....	60
CHAPITRE DEUXIEME : APPROCHE METHODOLOGIQUE LA CHANSON DE G.G. VIKEY.....	63
2.1-L'engagement politique.....	63
2.1.1- La lutte pour la liberté.....	64
2.1.2- La dénonciation du racisme.....	65

2.2- La célébration de la culture africaine.....	66
2.2.1- L’Afrique, une terre de fête.....	67
2.2.2- Les croyances traditionnelles.....	67
2.2.3- L’attrait pour la prière et la bénédiction.....	69
2.3- La promotion des paysages, des sites et des personnages africains.....	70
2.3.1- La nostalgie de l’Afrique.....	70
2.3.2- La valorisation des personnages africains et de	72
2.3.3- La nature et les paysages enchanteurs africains.....	74
CHAPITRE TROISIEME : L’ESTHETIQUE DE LA NEGRITUDE AU SERVICE DE LA CELEBRATION DE L’AFRIQUE.....	76
3.1- L’occurrence des indices du lyrisme.....	76
3.1.1- Un lexique laudatif et affectif.....	76
3.1.2- L’effet de sens des marques de la première personne.....	79
3.2- La recherche de la musicalité.....	83
3.2.1-L’intérêt de l’orchestration et de la mise en voix.....	83
3.2.2-Etude de quelques figures de style.....	86
3.2.3- Les sonorités dominantes.....	88
3.2.4- La récurrence des vers.....	89
CONCLUSION.....	91
BIBLIOGRAPHIE.....	94
Tables des matières.....	99