



UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI (UAC)

-.*-.*-.*-.*-.*



ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE DE LA FLASH

-.*-.*-.*-.*-.*

Filière : Linguistique

-.*-.*-.*-.*-.*

Option : Sociolinguistique/Didactique des Langues et cultures

MEMOIRE DE DEA

**SUJET: PORTEE DIDACTIQUE ET STYLISTIQUE
DES CHANSONS DU ROI ALOKPÓN**

Réalisé et soutenu par :

Mahuton Geoffroy DJESSOU

Sous la direction de :

Dr Julien K. GBAGUIDI

Maître de Conférences des universités/CAMES

Octobre 2017

Sommaire

En mémoire de :	4
DEDICACE.....	5
REMERCIEMENTS	6
INTRODUCTION.....	8
CHAPITRE I: GENERALITES, CADRE THEORIQUE, OUTILS TECHNIQUES ET METHODOLOGIQUES DE LA RECHERCHE	10
CHAPITRE II : LES CHANSONS DU ROI ALOKPÓN : UNE STRATEGIE EDUCATIONNELLE EN MILIEU FON ET MAXI.....	28
CHAPITRE III : LES FIGURES DE STYLE ET TYPOLOGIE RAISONNEE DES CHANSONS DU REPERTOIRE DU ROI ALOKPÓN.....	46
Conclusion.....	62
BIBLIOGRAPHIE	64
ANNEXES	67
Table des matières	98

En mémoire de :

Mon feu père **Coovi B. DJESSOU Daah ADEHLĚNYAN VODÚN XÓNŃ MA WLĚ WE ĐÚ** pour m'avoir donné la chance de connaître la voix de l'école et pour m'avoir appris à devenir un vrai homme. Nũ e hu lan zanmè ó wè ó hèn lan nyú gblé.

DEDICACE

A

Ma mère **AKPADJI Sènoudé Brigitte** pour son amour, son soutien, ses conseils et le prix qu'elle a payé.

REMERCIEMENTS

L'issue de notre travail de recherche ne saurait être concluante sans la conjugaison et les contributions de diverses personnes auxquelles nous faisons l'agréable devoir de rendre un vibrant hommage. Nos remerciements vont particulièrement à l'endroit de :

❖ **Dr Julien K. GBAGUIDI**

Pour sa rigueur, son ouverture d'esprit et pour m'avoir orienté sur ce chemin.

Veillez accepter cher père scientifique, maître, l'expression de notre profonde gratitude.

- ❖ Notre sœur, amie et grande compagne de lutte **Orphélia GBODOSSOU** pour toutes ses contributions et tout ce que nous avons appris d'elle.

Retrouve ici chère compagne l'expression de notre profonde considération.

- ❖ Notre frère et ami **Gbètchégnagnon Alain GNANGUENON** pour ces dix (10) bonnes années que nous avons passées à se soutenir, s'écouter, s'entraider et à apprendre l'un de l'autre.
- ❖ Notre grand frère, formateur et ami Monsieur **Jules AYIGBANVI** pour la considération et pour avoir contribué à l'œuvre scientifique.
- ❖ Notre maîtresse de français de Terminale **M^{me} ABIDJO Eugénie** Pour tout ce qu'elle a fait pour nous. Nous ne saurions la remercier.
- ❖ Notre frère **Dagbégnonhou Oscar Arsène DJESSOU**, nos sœurs **Delphine DJESSOU**, **Didiane DJESSOU** et leurs époux, **Sandrine DJESSOU**, **Lolita DJESSOU**, et **Gracia DJESSOU**

Pour leur soutien moral.

- ❖ Notre amie et sœur **Florentine AGBESSI**, son époux **Alain VINASSE** leurs enfants **Jémima** et **Mahuton**, pour leur soutien et leur assistance.
- ❖ Nos amis **Siméon** et **Brédiacre YAMADJAKO**, **Célestin TCHIHOU**, **Emmanuel HEDJLOGUE** et de **Narcisse TOUPE**.
Pour leur disponibilité et leur contribution à l'œuvre scientifique.
- ❖ Département de la communication ICC Cotonou
Pour sa chaleur fraternelle.
- ❖ Tous les membres des Clubs des animateurs de spectacles et des Artistes conteurs (CASAC).
Qu'ils retrouvent ici l'expression de notre amitié sincère et fraternelle.

INTRODUCTION

La société se compose d'hommes et de femmes obligés de se côtoyer malgré leurs différences. Celles-ci, nécessaires, sont révélées de mille manières à travers, notamment, les créations artistiques. Au nombre de ces productions de l'esprit se comptent les nombreux genres de l'art du langage écrit ou oral. La problématique de la littérature, en général, interpelle son existence en un double écrit et oral. Des polémiques sourdes, tout à la fois idéologiques, intellectuelles et puristes rejetant sa forme orale se sont estompées depuis longtemps et ont fini par admettre cette réalité comme la manifestation d'une culture, en ce sens qu'elle constitue un moyen d'expression du peuple. Dès lors, on la définit, comme un art verbal enrobé dans le bien-dit pour exprimer les faits de culture. En son sein, se dresse la chanson, prolifique et toute belle, moyen d'expression de toutes les réalités humaines et sociales indexées. L'art de la chanson renferme, dans une moindre mesure, peu de fiction. Car il se veut le miroir à travers lequel l'homme se voit tel qu'il est et tel que les autres le voient.

Au Bénin, la chanson revêt une importance capitale. Elle accompagne toute la vie de l'homme, de la naissance à la mort, en immortalisant les moments marquants de son existence. A travers elle, l'homme est présenté dans la diversité et ses multiples dimensions. Cependant, en abordant l'étude de la chanson, on est confronté à la question de son existence, marquée surtout par le temps. Ainsi, distingue-t-on les chansons très anciennes ou dites éternelles et les chansons nouvelles. Les premières égrènent, grosso modo, l'humaine condition. Elles s'attachent à toutes les occasions marquant la vie, et sont profanes ou rituelles ; elles n'ont plus d'auteurs en dehors du peuple lui-même ou l'imagination collective. La dynamique de leur prégnance sociale et culturelle leur assure la pérennité à travers une perpétuelle création et récréation. Les secondes proviennent de créateurs connus des temps modernes ; ils utilisent les moyens techniques actuels pour diffuser leurs productions : édition sur les bandes magnétiques, numérisation sur CD-Rom. Partant de leur vécu social, de

leur vie personnelle et de leur personnalité, ces artistes s'investissent dans le décryptage de la société et de tous ses composants. La profondeur de cette expression varie d'un artiste à un autre, d'une sous-région dans le Sud-Bénin à un autre. La région des Maxinú de Savalou et environs excelle dans ces formes de productions chantées. L'un des artistes chanteurs les plus prolifiques de cette zone est le roi Alòkpón. C'est pour cette raison que nous avons décidé de travailler, dans le cadre de nos recherches actuelles, sur le sujet intitulé : « Portée didactique et stylistique des chansons du roi Alòkpón ». Afin de vérifier ou d'infirmer les allégations avancées, notre démonstration commence par la description du milieu d'origine du chanteur, se poursuit par la définition des concepts clés du sujet ; et après avoir énoncé de façon très brève les méthodes identifiées pour l'étude de la portée didactique des chansons, elle se penche en fin sur l'étude du fonctionnement esthétique des pièces chantées du chanteur et leur analyse.

CHAPITRE I : GENERALITES, CADRE THEORIQUE, OUTILS TECHNIQUES ET METHODOLOGIQUES DE LA RECHERCHE

1-1- GENERALITES

1-1-1- Brève histoire de Savalou

Originnaire du Mono sur les bords du lac hen (lac ahémé), le peuple de Maxi de Savalou a émigré de cette région vers les collines. Selon le mythe, un pêcheur aurait sauvé de ses filets un enfant anormal, appelé communément toxosu. Il lui aurait donné le nom de dovi (enfant du filet). Dovi Grandit avec le pêcheur et eut une famille. Son fils aîné aimant s'aventurer dans la forêt, reçut le nom d'Agbetɔ (l'homme de la brousse). Une fois ce dernier s'absenta longtemps¹. A son retour, son père n'était plus et les biens du défunt avaient été distribués aux autres frères Agbetɔ. Pour calmer la colère du fils aventurier, on lui une petite plantation de néré. Surprenant l'un de ses frères perchés sur l'un des arbres qui lui étaient destinés, Agbetɔ, lui aurait abattu d'une flèche. A cause de cet incident, il reçut le nom d'Atolulunɔ : le singe fou et dut quitter la localité. Son errance le conduisit à Dame ou il réussit à séduire le roi et même à épouser sa fille.

De ce mariage, un fils sortit : Agba Hako. Ce dernier, devenu axosu Soha pour être monté sur un buffle apprivoisé, avait le même caractère farouche que son père, ce qui lui valut le surnom de Gbaguidi. Selon nos recherches, ce surnom provient de deux sources. La première dit quand Agba Hako se déplaçait, les habitants disaient me e no gba nu gidi gidi ɔ jaawe ; cela se traduit par : "celui qui fait des casses avec beaucoup de bruit arrive". La seconde source dit ɔba gidi et signifie "le chef puissant, et le vrai". Dans les deux cas, il est toujours question de force et de puissance.

¹ Félix Iroko.1989 « Regard extérieur et saisie interne des ethnies et des ethnonymes. République populaire du Bénin », in J.-P. Chrétien & G. Prunier, dir. *Les ethnies ont une histoire*, Paris, Karthala : pp 213-222.

Selon l'histoire, axosu Soha le dompteur de buffle a immigré de son village maternel vers les collines. Il serait arrivé avec son groupe dans un village peuplé de Nago, appelé Cebelu. A son arrivée, il fut reçu par les autochtones comme un voyageur. Impressionné par les atouts et les richesses de la localité, le roi Soha et son groupe décidèrent de s'y installer. Pour ce faire, il leur fallait déloger les premiers occupants. Après s'être désaltérés et reposés, ils décidèrent de retourner sur leurs pas.

Une fois à la lisière du village de leurs hôtes, ils attrapèrent des pigeons aux pattes desquels ils attachèrent des amadous incandescents. Ces oiseaux, dans leur vol, se dirigèrent vers le village Nago et se posèrent sur les cases. Le village détruit par le feu, Soha et son groupe revinrent sous prétexte de porter assistance au peuple nago sinistré, avec des bottes de paille sur la tête. Mais dans chaque botte de paille étaient dissimulés des gourdins. Une fois dans le village, ils sortirent leurs armes. Surpris par l'attaque, la population nago s'enfuit vers les régions de Manigri et d'Aléjo. Soha et son groupe s'installèrent sur leur terre et le rebaptisèrent Savalou ce qui voudrait dire ' en l'honneur de l'amitié'².

Au total, quatre régents et sept rois ont succédé à Soha Gbaguidi I^{er} sur le trône de Savalou jusqu'à la mise du royaume sous protectorat français par Zoundégla Gbaguidi VIII. Depuis lors, des « chefs » se succèdent sur le trône avec l'aval du pouvoir colonial puis par consensus au sein des notables de la ville³ :

- 1600 –1618 : Soha Gbaguidi I^{er} (fondateur)
- 1618 –1657 : Adigli (régent)
- 1657 –1700 : Betêtê Ava (régent)
- 1700 –1722 : Gnahoui Kpoki (régent)

² Sylvain Anignikin 1998 *Relations interculturelles et interethniques au Bénin : la dynamique de la nation (des origines à nos jours)*, Thèse d'habilitation, 3 vols, Paris, Université Paris-VII.

³ Émile Larose, *Origines de Savalou et ses rois*, Paris, coll. « Littérature de l'Afrique noire », 1928.

- 1722 –1769 : Tchaou Gbaguidi II
- 1769 –1794 : Baglo Gbaguidi III
- 1794 – 1804 : Djeïzo Gbaguidi IV
- 1804 – 1818 : Badébou Gbaguidi V
- 1818 – 1860 : Gougnisso Gbaguidi VI
- 1860 – 1878 : Lintonon Gbaguidi VII
- 1878 – 1901 : Zoundégla Gbaguidi VIII
- 1901 – 1928 : Goumoan Gbaguidi IX
- 1928 – 1937 : Bahinnou Gbaguidi X
- 1937 – 1983 : Gandigbé Gbaguidi XI
- 1983 – 2002 : Houessolin Gbaguidi XII
- 2002 – 2006 : (vacant)
- 2006 – 2014 : Tossoh Gbaguidi XIII
- 2015 - A ce jour : Gandjègni Awoyo Gbaguidi XIV

1-1-2- La culture

A l’instar du Bénin, Savalou est pourvue d’une culture riche et diversifiée. Elle conserve encore aujourd’hui ses traditions socio-culturelles et ses cultes marquant périodiquement les cérémonies et rituels sacrés et profanes. Cette conservation des traditions reste la quintessence de l’identité culturelle de Savalou. L’organisation sociale de la ville est basée sur les croyances profondes, autant individuelles que collectives. A propos, Savalou possède à l’entrée un Tolègba qui protège la ville entière. Dans chaque concession, on trouve deux legba. Le premier est à l’entrée et le second, à l’arrière. Leur devoir est de veiller sur chaque membre de la famille. Le Legba est un dieu généreux et puissant⁴. A Savalou, le culte ancêtres est une pratique en quasi quotidienne : ils représentent les dieux lardes. Ces défunts sont censés donner, entre autres, les enfants, le

⁴ Ascension Bogniaho, couvent, personne et nom dans wémè, in Mélange de dialectologie, toponymie onomastique, vol.01, Paris, 2001.

bonheur, la femme, l'argent, le travail. D'autres esprits divinisés les jouxtent. Les plus représentatifs sont : Sakpata, Hevioso, Dankoli, Nensuxwé, Gu, Legba, Dan.

Sakpata est le vodun de la terre ; il nourrit les hommes du grain⁵ des récoltes. Cependant, pour exprimer sa colère contre un quelconque manquement, il a la capacité de les leur coller sur la peau, sous forme de pustules douloureuses et puantes : c'est la variole. Hevyoso règne sur le ciel ;(le tonnerre de la foudre). Il est le vodun de la pluie et de l'ouragan. Avec sa hache, il est le vodun justicier qui foudroie de façon intransigeante le criminel et sauve l'ingénu.

Hevyoso est toujours représenté sous les traits d'un bélier. Ses prêtresses agitent, en dansant, une hache à double lame⁶ très caractéristiques. Le bélier est l'animal totémique des adeptes du vodun hevyoso.

Nesuxwé est un vodun représentant les ancêtres, on lui doit respect et vénération. Le vodun du fer et de la forge est Gu. Il reçoit les hommages de tous ceux qui fabriquent ou utilisent les objets en fer. Il existe encore beaucoup d'autres divinités. Leurs histoires fluctuantes enrichissent la chronique du panthéon local de mythes et de légendes. Par ailleurs, le cadre spirituel et culturel de Savalou, partiellement secret et complexe, est un monde fantastique autour duquel les adeptes vodun bien hiérarchisés et disciplinés monopolisent les manifestations.

Cette diversité fait de Savalou l'une des plaques tournantes du vodun au Bénin. Mais Savalou n'est pas réputée que pour ses cultes. Elle l'est aussi pour ses rythmes festifs ou mortuaires que l'on reconnaît facilement et pour différentes cérémonies en l'occurrence, la fête de l'igname, Nankikpókanme et Axijekpe.

En effet, le Maxi pratique et affectionne les rythmes Cingúnme et Toba. Ils permettent de l'identifier en collant fortement à sa personne. Ces orchestres

⁵ Philippe David, le Bénin, condé-sur-Noireau, corlet, 1998.

⁶ Débora Gladys adjignon Houankpè, l'éditeur dans les couvents vodouns au Bénin, in L'éducation en débats : analysecomparée, vol.5.p.07.

se produisent le plus souvent pendant les réjouissances et les veillées mortuaires appelées jónudídó.

La fête de l'igname se déroule chaque quinze août à Savalou. Cette réjouissance populaire rassemble la majorité des filles et fils du Savalou autour de leur roi pour célébrer la nouvelle igname. Elle est marquée par diverses cérémonies au cours desquels on présente l'igname nouvelles aux ancêtres puis on leur demande la permission de la consommer. Par le passé, tous les ressortissants de Savalou devaient attendre que cette cérémonie soit faite avant de goûter à la nouvelle igname.

Nankikpókanmε est une cérémonie au cours de laquelle on fixe la date du Axijekpe. Elle se déroule vingt- et-un (21) jours après le décès. Dans le cadre de la cérémonie, les femmes, vont dans les forêts boisées chercher du bois de chauffe. Ces deux nourritures sont distribuées à toutes les personnes venues à la cérémonie. Les feuilles de teck qui ont servi à emballer les boules d'akassa sont éparpillées dans la concession du défunt et y reste pour trois (3) jours⁷.

Axijekpe est un rite tout à la fois sacré populaire et de réjouissance. Il rassemble tous les individus de la collectivité, après le décès de l'un des leurs. On l'organise deux à trois semaines après Nankikpókanmε. L'organisation de ce rite dépend des moyens financiers dont dispose la collectivité, mais il est conseillé par de le faire assez tôt afin de savoir comment s'est déroulé le voyage du défunt au pays des morts. Au cours de cette cérémonie, les grandes tantes appelées Tasinó et les prêtres interrogent l'âme du défunt sur la qualité de son séjour dans l'au-delà. Lorsque la réponse est réconfortante, les festivités se densifient ; dans le cas contraire, on questionne le malheureux sur les correctifs à porter. Il peut les indiquer : c'est généralement une ancienne dette à rembourser ou l'absolution d'une vieille offense. Après l'interrogatoire, l'un des deux orchestres est invité à animer la veillée avec ses chansons et chorégraphie. On en profite pour prier pour le repos de l'âme du disparu.

⁷ Sylvain C. Anignikin, « Histoire des populations mahi », *Cahiers d'études africaines*, vol. 162, mars 2001, pp. 243-266.

Les cheveux et les ongles du mort sont utilisés pour la circonstance. Ils le représentent. Par moments, les prieurs visitent les différents vodun de la concession ; ils leurs adressent des prières de libération. C'est l'occasion où les amis et les familles collatérales gratifient les personnes éplorées.

A cette occasion, la collectivité se réunit pour débattre des questions pendantes et régler des conflits.

Toutes ces croyances et ces pratiques culturelles et culturelles reliait et fortifient les relations entre les filles et les fils du Savalou. Elles témoignent aussi d'une culture vivante et dynamique. Le roi Alòkpón est l'un des membres de cette société et, de fait, appartient à cette culture où l'on chante beaucoup.

1-2- Problématique

La société traditionnelle béninoise, de par sa richesse culturelle, est « un temple où de vivants piliers laissent parfois sortir de confuses paroles ; l'homme y passe à travers des forêts de symboles qui l'observent avec des regards familiers »⁸. Au nombre des véhicules de ces symboles se trouvent les chansons qui constituent une des structures développées dans les traditions jusqu'à nos jours pour permettre à la jeunesse de se familiariser avec les mœurs et règles qui régissent le fonctionnement de la société. Les chansons permettent donc à l'homme de jeter un regard sur le monde et sur la société.

Elles interviennent aussi dans des « processus comportant diverses structures allant de l'acquisition de connaissances entièrement informelles faisant partie de la vie quotidienne jusqu'à des cérémonies plus organisées et associées au passage d'un âge à un autre dans une même société ». Sans doute, les chansons participent à la planification de l'éducation au niveau familial, social et scolaire. Il s'impose que nous capitalisons les chansons du point de vue didactique et stylistique car les perdre, c'est perdre progressivement notre

⁸ Baudelaire, les fleurs du mal, nouveaux classiques, Paris, Larousse, 1972, P. 19

identité culturelle au profit des cultures occidentales comme ce à quoi nous assistons aujourd'hui « à savoir que des Béninois vivent à l'étranger chez eux ». Or la culture sans ma culture m'acculture dit-on et qui a perdu sa culture a tout perdu.

Face à une telle situation, il est capital de chercher à connaître si le chanteur part de la réalité observable de sa communauté pour donner une densité à sa production. La question qui émane de ces constatations est la suivante : le chanteur ne reproduit-il pas des connaissances, opinions, et stéréotypes de son groupe social et même au-delà ? En ce qui concerne le cas du Roi Alòkpón, on se demande si la didactique et le style qu'il véhicule dans ses chansons sont objectifs. Le Roi Alòkpón ajoute-t-il à la vision du monde, les acquis issus des expériences personnelles ?

On considère que dans l'acte communicatif, l'écrit ou la parole est une appropriation individuelle du parleur ou de l'orant du locuteur ou du créateur. On se demande donc si les pensées l'amplifient. Les différentes formes qu'adoptent les productions du Roi Alòkpón lui permettent-elles une meilleure réception de la part du public ? Les répétitions sont l'une des caractéristiques des chansons traditionnelles. Les productions du Roi Alòkpón en renferment. Les questions qui émanent de cette remarque sont : les répétitions permettent-elles aux récepteurs d'intérioriser la vision de l'artiste ? Est-ce qu'elles aggravent ou banalisent ce qu'il dénonce ?

Toutes ces questions sondent le sujet en vue d'atteindre les objectifs de la recherche, de vérifier ou d'infirmer les hypothèses.

1-3- Cadre théorique

Dans le cadre de notre travail, nous nous inspirons des travaux des tenants de la *Theory of Conceptual Metaphor* (Lakoff 1987, Johnson 1987). Ces travaux postulent que métaphore est quotidienne et de nature cognitive, il est faux de l'interpréter comme une projection intellectuelle de domaines et de la situer non pas au niveau du langage mais au niveau de la pensée. La métaphore est affaire de langage car elle exploite les catégories, lexicales ou grammaticales, et crée

une saillance au niveau syntagmatique. Elle ne se situe pas avant le langage, elle ne lui préexiste pas, car elle se réalise en lui. Elle exploite les codes sémantiques et les attentes générées par les catégories grammaticales. La métaphore n'est donc pas d'abord affaire de concept. Les métaphores ne deviennent structurelles, communes à tous, que lorsqu'elles ont connu une évolution lexicalisante et perdu la trace de la motivation métaphorique type, qui fait retour vers l'unicité créative du sujet parlant. Certes, parce qu'elles correspondent à une expérience cognitive souvent universelle, elles sont aisément remotivables et peuvent « ressusciter », jouant à chaque fois le besoin du sujet parlant de faire preuve linguistique de créativité lexicale. Mais les métaphores traitées par la TCM ne sont que la trace enregistrée *a posteriori*, dans le lexique (lexique alors disponible pour structurer l'esprit de futurs locuteurs), d'un processus moins actif ou expressif. L'expressivité métaphorique est susceptible de (dé)gradation ; elle s'use aussi vite que se fixe le langage.

La théorie de la rhétorique /stylistique à partir des cultures endogènes. Cette théorie a été utilisée par d'autres chercheurs linguistes avant nous. Elle nous permet d'étudier le style, la façon dont le Roi Alókpón véhicule ses idées à travers ses chansons. Avec cette théorie nous allons voir la construction et la portée didactique de ces chansons, sans oublier les tournures avec lesquelles certaines idées sont exprimées et certaines leçons données. Nous pouvons citer en exemples les jeux anaphoriques, la comparaison, la litote, l'épopée, la métonymie, etc.

Etudier une langue et l'enseigner renvoie d'abord à une connaissance des cultures de cette dernière.

Enseigner nos langues à partir des chansons populaires du Roi Alókpón fait appel à plusieurs travaux intellectuels: raconter une histoire car la plupart de ces chansons a ou contiennent des histoires imaginaires ou réelles racontées, vécues ou entendues, analyses, interprétations, constructions de système en vue

de la didactique de préceptes moraux comme l'a dit Julien GBAGUIDI dans son article " Conte et tradition de conte Afrique : contribution à la didactique des préceptes moraux aux enfants " en ce qui concerne les contes .

Dans les expressions de notre personnage dotées d'une sagesse nous apprenons beaucoup de ses propos. Et nous avons compris que certaines de ses chansons peuvent cesser d'exister dans le temps par rapport à la réalité qu'elles expriment.

1-4- L'objectif et les hypothèses

1-4-1- L'objectif

L'objectif principal de ce travail de recherche est d'analyser la valeur éducative des œuvres artistiques du Roi Alokpón sur le plan familial, social et scolaire en milieu fon.

En ce qui concerne les objectifs spécifiques il s'agit de :

- élaborer les corpus-témoin, champ de l'observation ;
- expliciter la perception de la vie par le Roi Alokpón ;
- la caractérisation des chansons du Roi Alokpón.

1-4-2- Les hypothèses

Comme dans toute recherche scientifique, les objectifs ont besoin, pour la réalisation ou atteinte de l'appui des hypothèses ; les hypothèses de la démonstration sont de deux sortes : l'hypothèse générale et les hypothèses spécifiques.

❖ L'hypothèse générale

Le rythme cingünme du roi Alokpón a une dimension didactique, stylistique et décrit l'homme d'une manière particulière à l'artiste.

❖ Les hypothèses spécifiques

- La chanson du Roi Alókpón peint l'homme dans tous ses aspects ;
- du Roi Alókpón crée des types variés de chanson pour enseigner, éduquer, enseigner et décrire l'homme ;
- Les chansons du Roi Alókpón obéissent à une grammaire particulière en adéquation avec les inspirations du chanteur.

1-5- Justification du choix du thème

Passionné par la beauté des textes chantés de l'artiste, le chercheur amateur que nous sommes a longtemps voulu investiguer sur lui, afin de mieux le connaître, de comprendre sa perception de l'homme, l'éducation en milieu familial, social, scolaire, et, surtout, de cerner l'esthétique littéraire de ses créations. Le Roi Alókpón polarise davantage notre intérêt par sa perception particulièrement dégradante de l'homme et par les tournures langagières dont il semble être le seul détenteur. Au demeurant, sa façon de présenter l'homme paraît profonde (didactique) et pleine de sens. Mais au-delà, le rythme Cingúnme nous a toujours séduits depuis que nous étions enfants. Et n'étant pas musicologue, nous nous pencherons sur les textes nus, c'est-à-dire débarrassés de la musique, afin de les étudier avec des outils techniques de l'analyse littéraire.

Il est donc important de se demander si ces chansons sont de la littérature. Recèlent-elles, en corrélation avec leur contenu, une beauté qui les hisse véritablement au rang de productions littéraires ? De plus, quelle est la portée éducationnelle de ces chansons en milieu familial, social, et scolaire ? Ce questionnement fonde et justifie davantage notre entreprise de recherche. A la vérité, elle vise à relever les différentes facettes de l'homme, contenues dans l'œuvre chantée du Roi Alókpón, les formes et les constructions langagières, bref, le style qui le porte. Pour ce faire, la recherche s'évertuera à monter un corpus-témoin, après une audition des chansons, une transcription élaborée sur

la base de l'alphabet des langues béninoises accompagnée d'une traduction juxtalinéaire, et une traduction élaborée. Après quoi, elle analysera les textes au moyen des réalités humaines et sociales indexées. L'art de la chanson renferme, dans une moindre mesure, peu de fiction. Car il se veut le miroir à travers lequel l'homme acquiert les méthodes appropriées pour pouvoir mettre en exergue le style de l'artiste.

1-6- Outils techniques et méthodologiques de la recherche

Enquête de terrain

Population Cible

Cette étude porte sur la portée didactique et stylistique des chansons du Roi Alòkpón. La population d'étude a été donc définie suivant les modalités ci-après :

- **Les enseignants**
- **Les apprenants**

Pour les garants de la tradition et les chefs de famille, neuf (9) villages et quartiers de villes ont été retenus en raison de la survivance de certaines valeurs traditionnelles malgré les offres de la colonisation et de la modernisation. Il s'agit du :

- **Cana ;**
- **Gbèkon-houégbo ;**
- **Hwawé ;**
- **Naogon ;**
- **Aklawunkpa ;**
- **Ouèssè ;**
- **Doumè ;**
- **Logozohè ;**

- **Lèma.**

Dans chacune de ces localités, sept (7) personnes ont été écoutées, soit au total : $9 \times 7 = 63$ personnes enquêtées. Concernant les autorités scolaires administratives, quatre (4) personnes ont été enquêtées. Il s'agit de :

- Le chef d'arrondissement de Ouèssè et le chef d'arrondissement de Doumè.
- Le chef de circonscription scolaire et un conseiller pédagogique.
- Sept (7) personnes ressources ont été entendues.
- N'étant pas en mesure d'interviewer tous les enseignants des neuf villages ou quartiers de ville, nous avons sélectionné cinquante-deux enseignants. Parmi les enseignants, il y a des enseignants du primaire et des enseignants du secondaire plus précisément des enseignants de littérature.

Les catégories d'enseignants ont été choisies en raison de leur position privilégiée et des dynamiques qui s'opèrent à leur niveau dans la mise en œuvre des Nouveaux Programmes d'Etude. Nous avons procédé également par choix raisonné dans la constitution des Catégories des autorités administratives et des personnes ressources. Ce choix nous a permis d'obtenir d'importantes informations quant à la quintessence et la portée éducative du conte. L'ensemble de cet échantillonnage est résumé dans le tableau ci-dessous.

Tableau n°1: L'échantillonnage suivant les catégories enquêtées

Catégories enquêtées	Hommes	Femmes	Total
Enseignants	38	14	52
Apprenants	23	17	50
Autorités locales et scolaires	04	00	04
Garants de la tradition (notables, chefs de cultes, chef de famille)	39	24	63
Personnes ressources	03	01	04
TOTAL	107	56	163

Pour la réalisation de ce travail de recherche, nous avons enquêté au total Cent Soixante-trois (163) personnes dont l'âge varie entre 09 et 91ans.

Les personnes-ressources

Les personnes-ressources avec qui nous avons eu des entretiens sont :

- Un professeur de lettres spécialiste de l'oralité ;
- Un inspecteur de l'enseignement primaire à la retraite ;
- Des chefs de collectivité ;
- Une maîtresse de français à la retraite.

Ces personnes choisies sur la base de leurs larges expériences, nous ont fourni beaucoup d'informations sur la fonction éducative et pédagogique des chansons. Elles nous ont également entretenues sur la nécessité de mettre l'outil important que constitue les contes au service de l'éducation de la jeune génération.

Les techniques de collecte des données

Le travail de terrain à proprement parler, a été réalisé à l'aide des outils suivants :

Le questionnaire

Le questionnaire qui était destiné aux enseignants et aux autres catégories de l'échantillonnage présentait neuf (9) questions d'opinions abordant progressivement les thèmes généraux de l'objet des chansons, de l'expérience et de la formation des enseignants. Afin de clarifier plus concrètement le sens des témoignages écrits que nous avons reçus, nous avons soumis ce questionnaire à une analyse de contenu, technique particulièrement adaptée à la recherche en sciences humaines.

En effet, étant donnée la structure du questionnaire choisi « questions ouvertes », il nous a semblé préférable de traiter les réponses à travers une analyse de type qualitatif. Cette micro-analyse à partir des éléments homogènes de l'échantillon a fait apparaître un paradoxe entre les discours et leur mise en pratique.

Les entretiens individuels

Ils nous ont permis de compléter des informations que nous n'avons pas recueillies à partir du questionnaire. Ces entretiens nous ont également permis d'obtenir des informations pertinentes auprès des notables, des garants de la tradition, des chefs de collectivité, des autorités locales et administratives.

Le travail d'investigation sur le terrain s'est effectué en deux phases : la phase pré-enquête et l'enquête proprement dite.

Au cours de notre pré-enquête qui a duré du 12 mars au 03 avril 2016, nous avons pu prendre contact avec 36 personnes, à savoir dix-neuf (19) garants de la tradition, neuf (9) chefs de collectivité, sept (7) enseignants. Cette démarche nous a permis d'apporter plus de précision à notre question de départ et de corriger le guide d'entretiens et le questionnaire ayant servis d'instruments pivots de l'investigation.

L'enquête proprement dite a couvert les périodes ci-après :

- Du 21 mars au 17 avril 2016, enquêtes avec les enseignants.
- Du 28 avril au 10 mai 2016, enquête avec les autorités locales et administratives et scolaires.

Du 15 Mai au 02 juin 2016, enquête avec les garants de la tradition, les chefs de collectivité et les jeunes enfants.

- Du 10 Juin au 15 Juin 2016, entretien avec les personnes ressources.

Toutefois, il est important de préciser que nos descentes sur le terrain ne sont pas continues. Les données recueillies ont été regroupées par centres d'intérêts. Nous avons ensuite procédé au regroupement de ces données, en utilisant la méthode de triangulation, afin d'en dégager un schéma d'analyse

1-6-2- La méthodologie

Pour atteindre ces objectifs, vérifier ou infirmer ces hypothèses, la recherche recommande d'utiliser des méthodes appropriées. Celles que nous choisissons permettent de faire une lecture critique du texte.

❖ La méthode expérimentale

La méthode expérimentale ou quasi-expérimentale⁹ « recommande, d'organiser dans une première étape une pré-recherche ou collecte sauvage et une vraie collecte, et, dans une deuxième étape, une recherche livresque. Le matériau ainsi rassemblé devient un corpus de références ». Il est soumis à un traitement, qui comprend : « le codage des pièces recueillies, leurs transcription phonétique et traduction juxtalinéaire, leur traduction linéaire accompagnée si nécessaire d'un commentaire d'éclaircissement »¹⁰

❖ La critique thématique s'oppose au structuralisme.

⁹ Ascension Bogniaho, Méthodologie de la recherche en littérature africaine orale, in voix et voies nouvelles de la littérature béninoise, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2011, p.201.

¹⁰ Op. Cit. p.201

« Elle est plutôt proche d'un philosophe comme René Girard pour qui la loi générale de signification est un mimétisme. Le thème étant pour l'essentiel défini par sa récurrence, sa permanence à travers les variations du temps, c'est bien à cette loi de conciliation par l'identité qu'obéit la démarche thématique¹¹.

❖ La sociocritique de Claude Duchet

La sociocritique est une méthode d'analyse littéraire qui « explique la littérature et le fait littéraire par les sociétés qui les produisent, et qui les reçoivent et consomment »¹². Pour Claude Girard, « la sociocritique vise le texte lui-même comme lieu où se joue et s'effectue une certaine socialité »¹³. Cette méthode nous permettra donc d'expliquer les textes du roi Alókpón à travers sa société.

❖ La sociolinguistique

Elle étudie le langage en situation de communication qu'elle soit orale ou écrite. La sociolinguistique observe, décrit et explique le fait de langue. William Labov¹⁴ l'a fortement développée.

❖ La narratologie et le formalisme.

La narratologie est une autre forme de la sociocritique. Elle s'intéresse au fonctionnement du texte littéraire en tant qu'objet ayant une forme. Les formalistes russes l'ont initiée.

❖ La grammaire et la stylistique.

La grammaire est l'ensemble des règles morphologiques et syntaxiques d'une langue. Grâce à cette méthode, nous pourrions analyser la forme, la fonction et la disposition des mots voir des propositions. Quant à la stylistique, Charles Bally, dans son traité de stylistique française atteste qu'elle « étudie les

¹¹ Daniel Bergez, La critique thématique, in Mthodes critiques pour l'analyse littéraire, Paris, Nathan ?2002, p.125.

¹² Pierre Barbéris, La sociocritique, in, op. Cit. 2002, P. 151.

¹³ Pierre Barbéris, op, cit. p. 153.

¹⁴ William Labov, sociolinguistique, Paris, Les Editions de Minuit, 1976.

faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité »¹⁵.

Cette définition évoque deux aspects distincts bien que complémentaires : la sensibilité de l'émetteur qui, en fonction des influences subies (milieu social, culture, connaissance), choisit les mots pour construire des textes et celle du récepteur qui se voit subjugué par le message et par la façon dont il est délivré. La méthode stylistique revient donc, selon Raphael Yébou, à identifier et analyser les structures langagières qui entrent dans la construction du discours voire l'agencement des éléments du discours et l'effet que cela produit sur le lecteur.

1-7- Revue de littérature

Le thème que nous avons choisi d'explorer n'est pas sans réflexion. Seulement l'aspect que nous voulons aborder n'a pas encore fait l'objet d'étude spécifique et particulière. De nombreuses études ont été faites par d'éminents chercheurs sur des proverbes. Mais pas d'étude des proverbes extraits des chansons populaires comme perspectives didactiques pour l'enseignement des langues nationales.

AKOHA A. Bienvenu (1985) qui, lors d'une communication le 23 Mars 1985 à l'INFOSEC-Cotonou avait parlé de l'importance de la transcription de la tradition orale et nous avait donné quelques stratégies de transcription. En 1999, il a écrit un article sur « Le français et la promotion des langues béninoises ».

Dans cet article, l'auteur a souligné que la force du français au Bénin réside dans la métropole dont il jouit dans le système scolaire mais la fragilité que lui confèrent les usages linguistiques du pays détermine la forte implantation des langues béninoises dans l'informel. Ensuite en 2001, dans un autre article intitulé « Les langues nationales et la Recherche Scientifique », il a montré que

¹⁵ cité par Dr Mathieu MAWANI, Cours de Stylistique.

toutes langues nationales sont capable de véhiculer des connaissances dans tous les domaines. De même en 2009, il a donné quelques stratégies pouvant nous permettre d'introduire nos langues nationales dans le système éducatif formel et leur importance dans les Nouveaux Programmes d'Etudes et dans l'Approche Par Compétence à travers son article « Quelle stratégie pour l'introduction des langues béninoises dans l'enseignement formel au Bénin ? ».

GBAGUIDI en collaboration avec GBETO Flavien ont produit un article intitulé « Contes et tradition des contes chez les peuples du Bénin » dans lequel ils ont fait une analyse sémiotique des textes des contes pour faire ressortir leurs fonctions didactiques.

HENRY en collaboration avec KOSSOU (1985) ont tous deux montré le rôle de la culture dans le développement de toute nation dans leur article intitulé « La dimension culturelle du développement ».

MARCOS (1974) dans sa thèse de Doctorat de 3^{ème} Cycle intitulé "Littérature orale africaine (conte et proverbe fon et yoruba), pensées traditionnelles et comportement humain », nous a montré la richesse qui existe dans la littérature orale africaine.

N'DA (1984) a montré dans son ouvrage intitulé "Conte africain et éducation" que l'éducation nécessaire de tout homme se retrouve dans les contes.

OHOUN (2008), dans son mémoire de Maîtrise a montré comment la maîtrise de la langue maternelle est une condition favorable à tout apprentissage d'une seconde langue.

CHAPITRE II : LES CHANSONS DU ROI ALOKPÓN : UNE STRATEGIE EDUCATIONNELLE EN MILIEU FON ET MAXI

2-1- L'origine du rythme Cingúnme

Au temps des ancêtres, la guerre emportait les gens à Danxomé pour faire d'eux des esclaves sous toutes ses formes. Le roi pouvait vous vendre comme vous tuer. Mais avant que le roi n'ordonne qu'on fasse de vous quoique ce soit, il vous était permis de dire votre dernier mot. C'est ainsi que vint le tour de d'un esclave du nom de **Nòmagn'adísó**, originaire de Savalou Agbogbomé et précisément Lóo qui devrait être exécuté et il prit la parole et s'exprima en ces termes :

« Mĩ bó xo zenlí n'i ma do wyá d'eme o wyá wyá

Dikpe xo zenlí ó ma nyí zen we nó gbá a ? O wyá wyá

O tún ma só xlé medé nò nú mì à ?

O tún ma só xlé medé nò nú mì à ?

Ayató é tún gan ma só xlé me ó we gan nó na

Tosó tún gan ma só xlé me ó we gan nó na

Ní ma nyi hánvalu ní Kpengla b'a dó xo nũ é ye

Ní ma nyi hánvalu ní Kpengla b'a dó xo nũ é ye

Adantó ðakannya hú tó

Kanlin sú gbe bó gbangánlan xo zlé

Kpótiticá we un gosín bó wa nú ye xo gbeee, Owyá wyá. »

Ce qui signifie : ' 'Jouez du zenlí pour que je puisse manifester ma joie

Oui ma joie

Quand le jeune joue le zenlí, ne zenlí ne se brise-t-il pas ?

Ma joie, oui ma joie

Suis-je un connaisseur qui ne reconnaît pas la place des aînés ?

Mais suis-je un connaisseur qui ne reconnaît pas la place des aînés ?

C'est le fer du forgeron qui ne fait pas allégeance à ses aînés qui se brise

Oui le fer du forgeron qui ne fait pas allégeance à ses aînés ne peut que se briser
Moi je décide faire allégeance à Kpengla pour chanter
Moi je décide faire allégeance à Kpengla pour chanter
Oui je décide faire allégeance à Kpengla pour chanter
Homme redoutable, tueur de géant
Quel que soit la puissance de tes adversaires, tu triomphes toujours d'eux
Je suis venu de très loin pour jouer ce rythme
Ma joie, oui ma joie''

Après cette chanson, la mère du roi Kpengla a ordonné qu'on l'épargne. Ainsi, Aḍisó est devenu un danseur émérite du rythme zenlí à Ðanxomè d'alors. A l'ère de la colonisation, Aḍisó est retourné à Agbogbome avec le zen : jarre (l'instrument principal du rythme zenlí) et y ajouta deux "ká" (calebasses). Mais comme Savalou est une zone rocheuse, la jarre se brisait régulièrement puis, après une longue réflexion, il décida de remplacer la jarre par une grande calebasse appelée "go". C'est ainsi que le rythme est né.

Après Aḍisó, Gblago Macá l'a hérité. Après Gblago Macá, Afòkpé l'a hérité. Notons aussi que pour jouer le rythme, tout l'orchestre restait debout.

Mais au temps de Afòkpé, ce dernier a trouvé s'asseoir pour le pratiquer serait plus mieux et qu'on l'appellera désormais Cingúnme¹⁶.

2-1-2- Les composantes de la musique Cingúnme

De façon générale, la musique est définie comme l'art de combiner les sons suivants certaines règles. Comme tout art, elle est une création s'appuyant sur certaines techniques créatrices (chanteur). Ainsi donc toute création musicale passe par la combinaison des instruments et celle des paroles émises par l'ensemble du groupe musical.

¹⁶ Florent DEKOSSI alias GBETCHEOU artiste chanteur spécialisé dans le rythme cingúnme

Au niveau du rythme exécuté par le Roi Alokpón, nous dénombrons neuf différents instruments de musique jouant différents rôles et suivant une chronologie dans l'accomplissement du chef d'œuvre de l'artiste.

Ces instruments de musique sont :

Gota



Asan : Castagnette



Ká/Tohun



Gankpanví



Asikpe



vue d'ensemble des instrument du rytme Cingúnme



Source : Prise de vue par Mahuton Géoffroy DJESSOU

2-2- Le Roi Alokpón : Une vie de champ et de chants

Vedette de la chanson, agriculteur, compositeur, chanteur, il est né le 02 Septembre 1940, de Philibert HOUNDEFFO et d'EZIN Gougba Bernadette. Il a vu le jour à Savalou ou il a grandi et séjourné jusqu'aux derniers instants de sa vie.

C'est un personnage un peu spécial que vous connaissez bien. Il a commencé par chanter depuis qu'il avait environ quinze ans.

Il était le précurseur d'un cousin à son père, MISSI, de son vrai nom AVOGNON KPOZE (AVÓNYÓN KPOZE), qui était assisté à l'époque par son oncle Gilbert HOUNDEFFO. Tous deux avaient suivi les pas de leur grand père HOUNDEFFO.

Son papa fut fonctionnaire. Il s'est fait le devoir de placer Alokpón à l'école, mais pour des raisons impérieuses de famille, Alokpón n'a passé qu'une année scolaire. Son père l'a retourné au champ aux côtés de son jeune frère dont la santé était suffisamment fragile. Lorsqu'il avait quinze ans, son papa l'a inscrit en apprentissage. Il fut couturier pendant son adolescence. Mais sa force de frappe, son amour à la culture ont fait qu'il a tout abandonné au profit des travaux champêtres. Il adorait le sport. Il fut un grand pratiquant de la lutte traditionnelle et n'a jamais perdu un combat.

Très tôt aussi, il a pris une femme, donc, il a fondé un foyer. Hélas, il a perdu tellement d'enfants au début que celui qui est resté après, Dagan, l'a encore quitté autour de quarante ans.

Cultivateur, Alokpón gagnait tous les trophées. Quand on devrait intervenir dans le champ d'un ami ou d'un parent, le trophée lui revenait toujours. D'où son nom **AGBOHU LOGO**. Les gens ont pensé un moment qu'il avait une ossature de buffle.

Cumulativement avec ses activités champêtres, Alokpón en devenant précurseur de MISSI, s'est vu un jour coincé. Son oncle devrait se produire mais s'est endormi et a oublié l'heure. Il lui est revenu alors de continuer le spectacle, non pas en tant que précurseur mais comme titulaire.

Il a donc assuré le spectacle avec le premier nom de vedette qui est « Nòdo ».

Il a été tellement célèbre qu'à un moment donné, exprès, pour le lancer, ses oncles lui promettaient d'arriver à telle heure mais n'arrivaient pas.

C'est ainsi que le nom qu'il prenait a fini par disparaître parce qu'il avait peur de mal faire et de déplaire à ses aînés, à ses parents. C'est ainsi qu'il a lancé « Je ne suis pas Nòdo, je ne suis pas hansinò, je ne suis pas Agunnò, Alokpón ní mε we un ɔε ». Même quand il se produisait jusqu'à sept heures, huit heures, dix heures du matin, « Alokpón ní mε we un ɔε ». D'où le nom Alokpón qui lui est resté jusqu'à sa mort.

Autour des 20 à 25ans, toujours dans le souci de réussir, Alokpón a démarré un commerce : la vente de chiens. Il se promenait à travers le pays, il achetait des chiens qu'il venait revendre aux paysans et aux chasseurs professionnels.

Vous voulez un chien de telle race ou de tel acabit, rapprochez-vous de Alokpón et vous serez satisfait. Il en commandait même jusqu'au Niger.

Alokpón alors cultivateur, chanteur, commerçant, devrait concilier le chant et les champs.

Ces deux activités l'ont rendu très célèbre dans le milieu Maxi et même au-delà. La célèbre chanson « Ali e má yi Sé gòn e wa nũ do mε » l'a propulsé sur la scène nationale.

Cette célébrité ne s'est pas limitée à notre village Savalou ou en pays Maxi. Il est passé partout pour chanter, même à l'extérieur du Bénin ; au Togo, en Côte d'Ivoire, au Burkina Faso, au Niger, au Gabon.

A son actif, toute modestie mise à part, nous pouvons évaluer ses chansons à plus de 3000 pièces chantées. Il se produit au moins trois fois dans le mois et composait au moins deux chansons pour la famille éplorée durant les 55ans qu'a duré sa carrière. Il a fait 87 albums, le dernier est paru après sa mort.

Diplômé d'honneur de la foire de Cotonou en 1970, diplômé d'honneur de la foire en 1974, il a été décoré dans l'ordre du mérite agricole en 1992 et suivi du mérite social en 1995.

Aujourd'hui, Alokpón a emblavé 130 ha de terres entièrement cultivées. Tradi-Praticien, il détient beaucoup de secrets, beaucoup de remèdes. Pour la morsure de serpent par exemple, il suffit que la personne soit encore vivante et qu'on la conduise chez Alokpón, la personne est sauvée.

De plus on parle d'Alokpón comme le Roi du Cingúnme, il le mérite très largement. transformé et amélioré puisqu' 'il a amené un plus au niveau des instruments. Autrefois, ce n'était pas le Cingúnme seulement, c'était le rythme Atcha qu'on jouait exclusivement lors des cérémonies funèbres.

En effet, c'est un rythme qu'il a

Pour parler des postes occupés, il a été membre du bureau de l'association des parents d'élèves du CEGII de Savalou, président du conseil des sages des artistes traditionnels du Bénin, il a participé et animé la foire internationale du Gabon en 2002. Il a appartenu au forum ivoirien en Côte d'Ivoire en 1999.

Sur le plan culturel, il a appartenu à tous les mouvements, sans exception. Alokpón manipulait tous les instruments de Cingúnme. On l'appelait, Gówunti légbè ; é m̀ò han bo gbè wǒ pour dire que Alokpón préfère la chanson au manger. Il a même brisé la gourde au cours d'un spectacle, tellement il était

emporté. Jusqu'à l'heure où nous parlons, on ne cesse de découvrir dans ses notes des pièces chantées qui ne figurent encore sur aucun de ses albums¹⁷.

Il a rejoint le Père Céleste le lundi 24 juin 2013 suite à un malaise. C'était à la salle VIP du Service des Urgences du Centre Universitaire Hubert Koutoucou Maga (CNHU-HKM) de Cotonou aux environs de 18 heures. C'est un très grand baobab qui est tombé et sûrement un baobab immensément grand fleurira.

2-3- Les valeurs éducatives des chansons du Roi Alòkpón

Les sociétés africaines en général et les sociétés fón et maxi, en particulier, sont des sociétés de communauté. Mais cette vie en communauté a besoin d'être régie par des lois et des principes qui la rendent harmonieuse, paisible et cohérente. Ces lois et principes, dans les sociétés traditionnelles africaines, n'ont jamais fait l'objet de documents écrits et cependant sont toujours présents dans la mémoire de tous. Les chansons du Roi Alòkpón participent de façon dynamique à la pérennisation de cette vie en société.

2-3-1- Les chansons comme moyen de transmission et développement des connaissances en contexte familial et social

S'il ne fait aucun doute que les lois sont indispensables pour régir et organiser une société, elles ne suffisent pas cependant pour en assurer la pérennité. Des moyens doivent être créés afin de se rappeler ces différents principes et de les adapter à l'évolution de la société. En effet, de façon pédagogique, à travers un divertissement bien orchestré chaque chanson du Roi Alòkpón présente une loi, une connaissance, un principe qui, s'ils étaient énoncés sans atout, seraient d'une sécheresse terne et déconcertante. Les chansons deviennent donc un puissant moyen pédagogique dans la transmission des valeurs. Elles permettent de développer chez l'individu, l'écoute l'attention

¹⁷ Hermès Gbaguidi et Grégory Akpoly, hommage au Roi Alokpon, 12p.

soutenue, ce qui est très important en milieu fón et maxi car selon les propos d'un notable enquêté à Cana "l'enfant qui sait écouter, apprend à réfléchir, à deviner". Il s'agit d'un moyen pédagogique d'éducation morale destinée à affiner chez l'enfant et l'adulte le sens, la connaissance spontanée du bien et du mal et nous pouvons en vouloir pour preuve l'exemple de notre de la troisième chanson de notre corpus. A travers cette chanson, le Roi Alokpón cherche à expliquer et à analyser le travail sous tous les angles possibles, de la nature et des conduites sociales : Il y a exprimé ses sentiments et a lâché la bride à son imagination pour chanter son propre idéal pour peindre la société humaine. Cette chanson que nous classons dans les nǔkplónmehan ou didactique morale est un champ libre pour la culture intellectuelle compte tenu des enseignements et la sagesse qu'elle véhicule dans le but de former l'esprit dans le sens de la conduite personnelle à observer pour la cohésion et l'harmonie de la société :

Alokpón má wá nǔ ɖoo gbɛ mɛ

Nyó ma wa nǔ ɖoo gbɛ mɛ

Đěhwenví azǎn ce ná bó kpo só

Ní kú ná hú mì nú

Azón má dó ya nú mì dín ó

Alɔ ce a ɖo alyán ɖé wú lóooo

A travers cette séquence introductive de la chanson qui se traduit en ces termes :

Moi, Alokpón, je travaillerai dans toute ma vie

"Moi, je travaillerai dans toute ma vie

Même à la veille de ma mort

Si la maladie ne cloue pas au lit

Moi, fils de Đěhwen qu'il pleut ou neige

Ma main tiendrait un instrument de travail"

Ces paroles traduisent la place que notre artiste accorde au travail. Et nous en voudrions pour preuve sa vie. Emblaver 130 hectares et avoir à son actif plus

de 3000 chansons est vraiment un acte de celui qui fait du travail son ‘oxygène’.

Lorsque nous analysons la phrase : È tenkpón bó wa nũ ɔ̃ gbe me : ‘Efforcez-vous de travailler’, nous comprenons que pour notre artiste, il n’y a pas des excuses pour ne pas travailler. Les séquences suivantes approfondissent correctement ce que nous disons :

La première est la suivante :

Ohokókóoo

Oví má mɔ nũ jeme ó

É kan mi áaa

Ahokókóoo

Así ɔ̃ má mɔ nũ jeme ó

É kan m’á Alokpón má wa nũ ɔ̃ gbe me

‘Si l’un de mes enfants ne cerne pas les atouts du travail

Je décline toutes responsabilités

Si l’une de mes femmes ne cerne pas les atouts du travail

Je décline toutes responsabilités’

En suite :

Alokpón ba ɔ̃ atín wú bó má mɔ

Hundéfoví Alokpón má yí ba ɔ̃ kán godo

Un ba ɔ̃ kán wú bó má mɔ

Đéhweví Alokpón má yí ba ɔ̃ atín wú

Un ba ɔ̃ tókpa bó má mɔ

Đéhweví Alokpón má yí ba ɔ̃ húnjlomεε

‘Moi, Alokpón si je commence une activité qui ne marche pas comme je l’aurais voulu

Moi, fils de Hundéfo, Alokpón je l’abandonnerai au profit d’une autre

Si je m'installe dans le marché de Tókpa et que je n'obtiens pas gain de cause
Moi, fils de ðehwen¹⁸ je me délogerai pour le marché Hunjlo''

Dans cet ordre d'idées nous nous basons sur la vie de l'artiste lui-même pour dire que c'est la raison fondamentale pour laquelle l'homme ne s'est pas consacré à une activité et une seule activité car il savait qu'on ne peut échouer en tout et partout. Mais qu'il est probable de réussir en tout et partout ce qu'il a fait. Ce qui fait de lui une preuve de tout ce qu'il dit. Celle de l'artiste est un dépôt dynamique de sagesse, qui se présente au centre de l'édification du « moi » d'une personne. En effet, tout homme naît dans milieu culturel donné constituant l'élément qui doit concourir à la formation de sa personne. La conjugaison de son « moi » sémiologique avec l'élément culturel fera de lui, au sens psychologique une personne dont l'édification met à contribution le duel de la culture initiale du milieu pour aboutir à la culture acquise de l'individu. Parce que la démarche éducationnelle elle-même est une culture au sens matériel du terme dont l'aboutissement, à travers une maturation biologico-spirituelle, fait d'un homme un cultivé ou homme de culture. C'est alors que l'œuvre artistique de notre artiste, le Roi Alòkpón devient une école de code morale pour tous.

2-3-2- Les chansons comme moyen de transmission et de construction des savoirs moraux et philosophiques

En traitant des problèmes humains à travers les faits, les situations, et les prises de position, les chansons du Roi Alòkpón montrent ce qu'il faut faire. Il propose souvent une morale pratique, non spéculative sur un point précis, ou une explication très pointue ; mais en fait, sa morale est beaucoup plus large et englobe toute la société. Et la première chanson de notre corpus l'illustre si bien

Ali é ma y se gòn e nò wa nù do mè

E wa gbè mè bo ja gbénú dé wa gbé ó

E nyí ðe e nò m̀ gbè b̀ nò kan ðe byó e ló nyò

¹⁸ Lignée familiale

E nyi dè é na nò hun dḗ nu mì sé

A dḗ nú mì ó mè o nyε un kún ná dòn ó

E nò mò gbε bó nó kan mǎ byò e ló nyo

E nyi dè é na nò hun dḗ nu mì sé ee

A dḗ nú mì ó mè o nyε un kún ná dòn ó

E nò mò gbε bó nó kan mǎ byò e ló nyo

A travers ce passage, le Roi Alòkpón dit clairement : « sans connaître la volonté de DIEU, l'Homme ne peut rien faire de certain sur terre », idée qu'il exprime en ces termes :

“ Le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers DIEU pénalise l'Homme
Car s'il y en avait, Lorsque Dieu t'accorde la grâce de vivre
Il serait bénéfique de L'approcher pour connaître Sa volonté parfaite
Avant d'entreprendre toute chose
Dis-moi l'issue de mon projet
Si Tu me le dis père je ne négocierai pas
Je ne chercherai pas ta volonté permissive
Non je me contenterai de la parfaite”

Ce qui impacte plus la transmission des savoirs philosophiques par les chansons du Roi Alòkpón, c'est qu'on philosophe soit en riant, en prenant des choses de manière lyrique, tragique ou le plus souvent en regardant les créations de DIEU. La philosophie de la chanson est pour tous mais la compréhension n'est pas toujours la même. Chacun peut comprendre à sa manière. Pour la plupart du temps, la méthode suivie dans ses chansons pour la transmission des savoirs philosophiques est celle de l'exemple : il s'agit des déductions abstraites ou d'un code de morale qu'il faudrait apprendre et introduire dans la vie réelle. Après une analyse profonde de cette description de notre artiste, on en déduit

qu'elle peut amener quelqu'un quelque part à rêver de la société « modèle » des hommes. Il y a là une prise de conscience culturelle. La partie ci-dessous de la chanson n'est compréhensible que si on a conscience de vivre réellement dans une société ou un monde semblable à celle de la chanson. Mais la société ou le monde de la chanson à son tour est rendue compréhensible par l'expression de la vie quotidienne :

O han cé ḍò m̄ léee ḍié ḍò gbé un ja lò è.

Ma wa lé ba nyó ḍo gbè yét̄on me ó

É n̄o wa ḍé din b̄o ku ó jen na nyí ne

Mè ḍésu nó b'akwé bo nó d'asi ná bo

Asi n'a wa da lé jesu ó ne wa ne

Alokpón agunò ḍò é ka n̄o m̄o ségbo ḍésu ó

E na bo na kwé mi ḍ'éji o un na gbe

O un gbe bo gbo lé ó nye un kún na kú ó

Bò kú cè gbawún ku éne ná din

Mè ḍésu n̄o wa n̄u bo n̄o ji aḍivíi

B'adiví ó a wa ji ó jesu ó ne wa ne

Alokpón agunò ḍò è ka n̄o m̄o segbó ḍésu ó

È na bo s̄avò nú mi kaka ó

Un ná gbe là

O un gbe bo gbo lé ó nye un kun ná ku ó

B̄o ku cé nyányá o ku éné ó na dín

Mè ḍésu nó b'akwé bo no x̄ò zohun ná

B'ε n̄o só j̄è alita b̄o zohún ó n̄o fl̄i

B̄o tololo ten t̄on me ó ó ku ó jen ya nè

Ni é ko n̄o m̄o segbó n̄ohun né nyaxó

O gbénegbé tòn nẹ ọ nyẹ un kún ná jẹ ọ

Bó kú cé gbawún ku né na din

Mè ẹsú nọ ba kwé bó nọ zokẹkẹ ọ na

B'ẹ nọ sọ j'alita bọ hún ọ nọ flí

Bọ tólóló tèn tòn mẹ kú ọ jẹn na nyí

È nyí è ka nọ mọ sẹgbó nọhun ọ nyaxóo

O gbénegbé tòn nẹ ọ nyẹ un kún ná kú ọ

Bó kú cé wawun o kú é nẹ ọ na din lá

A travers ce passage de sa chanson, l'artiste nous explique combien de fois l'Homme est ondoyant et divers en s'exprimant en ces termes :

‘‘ Poser un acte pour être vu en bien dans cette vie

Oui on le fait mais par moment cet acte nous conduit à la mort

On lutte pour trouver une femme

On la trouve mais elle devient le synonyme de votre mort

Moi, Alọkpón Agunnọ si on voyait Dieu, avant de prendre la femme,

J'irai Le voir pour prendre son avis

Et Il me le donnera certainement

Une fois qu'il me l'aurait donné,

Même si on mettait le monde à pays

Je ne ferai jamais le contraire de ce qu'il m'aurait dit

Et ainsi, j'échapperai à cette mort précoce

On travaille acharnement pour gagner de l'argent

On en gagne

On s'en sert pour payer prendre un moyen de déplacement

Le même jour où on le met en circulation

On subit un accident

Ce moyen de déplacement devient synonyme de notre mort

Si on voyait Dieu, avant de prendre la femme,

J'irai Le voir pour prendre son avis
Et Il me le donnera certainement
Une fois qu'il me l'aurait donné,
Même si on mettait le monde à pays
Je ne ferai jamais le contraire de ce qu'il m'aurait dit
Et ainsi, j'échapperai à cette mort précoce.''

Cette séquence le Roi nous conseille sur volonté de Dieu pas celle permissive mais celle parfaite. C'est bien sûr la recherche de cette volonté qui pousse certains vers les oracles et autres et qui amène d'autres à demeurer constamment dans la prière.

Reconnaissons que le Roi Alokpón sait exposer avec clarté, convaincre par les preuves qu'il apporte et émaille son discours de sentiments et de maximes. Au total, ses œuvres se veulent un puissant véhicule de la sagesse et partant de l'éducation mais un moyen de divertissement et d'intégration sociale.

2-4- Les chansons comme moyen de divertissement et d'intégration sociale

L'éducation traditionnelle coutumière en milieu africain et particulièrement béninois est basée sur l'environnement personnalisé ou non, avec pour toile de fond le développement intégral de l'homme dans sa valeur intrinsèque, dans son ethos culturel et dans sa recherche du mieux-être à travers une formation profondément ancrée sur le savoir-faire et le savoir-vivre propres au groupe social. L'individu sera amené à respecter les traditions, les us et coutumes pour être en harmonie avec le milieu, les mondes visibles et invisibles. Le programme de cette éducation est un tout dont les chansons du Roi Alokpón constituent un support pédagogique de premier ordre.

Sociologiquement, ce divertissement appelle l'éducation de la personne humaine afin qu'elle puisse se rendre utile à l'ensemble de la société.

A travers les différents thèmes abordés dans ses chansons, le Roi Alokpón cherche à armer moralement enfants et adultes à faire face aux réalités du monde : exemple de la deuxième chanson de notre corpus :

Logozwé dò tòtò é dé lóo
Akpa má nyi aló te wè un dé áa
Esé hizi me gbe díéee
O bokòndè ma kpe wú é
Atoví nò zón tòtò mi bó mò à
Hwédénu nò wá su b̀̀
Atoví nò wá jló kpedé
Aglavunwsú nò zón tòtò mi bó mò à
Hwédénu nò wá su b̀̀
Aglavunwsú nò nò wa sínnyanyi

A travers cette séquence de la chanson n°2 de notre corpus, la tortue fait un scanner de sa personne et fini par se rendre compte que personne ne peut redresser ce que DIEU a courbé. Elle va plus loin en se comparant au singe et au chien car elle voit le singe courbé mais par moment elle le voit debout. De la même façon, elle voit le chien courbé mais par moment elle le voit assis.

A travers ce “xehan”¹⁹, l’artiste est en train de demander à ses auditeurs qui ont pour habitude de comparer leur train de vie à celui des autres qu’ils perdent leur temps. De se focaliser sur leur propre “moi” car à brebis tordue, DIEU mesure le vent. Dans la suite de la chanson, il montre combien de fois l’incapacité de la tortue à s’asseoir et à rester debout lui est très bénéfique.

Pour expliquer ce fait, Alèkpéhanwu²⁰ disait dans l’une ses chansons : « Metome gangan to dé me tòn kòn nò sá kangbó, nyibú » ce qui voudra dire que l’épervier qui descend pendre des poussins pour en faire sa

¹⁹ Chanson mettant en scène des personnages animaux

²⁰ Artiste béninois spécialiste du rythme Zinli

proie au Bénin, dans certains pays prend des moutons et d'autres des bœufs. Sur ce, nous pouvons imaginer que dans des pays que nous ignorons, l'épervier prend déjà le singe et/ou le chien pour en faire sa proie mais le Roi Aløkpón dans sa chanson explique combien de fois il est impossible à l'épervier de faire de la tortue sa proie car en cas de danger, celle-ci rentre dans sa carapace et elle est automatiquement à l'abri de tout danger. Ce faisant, l'artiste demande à chaque Homme de s'analyser pour travailler ses points forts plutôt que de se concentrer sur son point faible. Sa propre vie témoigne ce que nous disons : bien qu'il a jamais obtenu un diplôme au plan scolaire, il a su travailler ses points forts ce qui lui a valu des distinctions que même des titulaires d'agrégation n'ont jamais remporté.

La morale sociale qui est véhiculée dans cette chanson indique à chacun comment vivre et se conduire pour son propre bonheur et celui de la société toute entière. Tout ceci fait de cette chanson un outil de cohésion du groupe social et de perpétuation du système de valeurs.

2-5- La tradition et la situation dans les chansons du Roi Aløkpón

Il est connu de tous ceux qui les écoutent que ses chansons ne parlent qu'à mots à peine voilés de la société actuelle. C'est ici qu'il faut souligner la dialectique très spéciale qui existe dans ses chansons entre la tradition et la vie.

Lorsqu'on parle de musique "traditionnelle", on a l'impression que ceci renvoie à une société antérieure à la nôtre. Les principes moraux et sociaux que les chansons du Roi Aløkpón véhiculent sont intangibles. Et pourtant, c'est bien de la société actuelle qu'il s'agit. Les réactions des auditeurs dont nous constituons une partie l'indiquent clairement. Dans ses chansons, il parle de sa propre personne et de nous sans couper le pont entre la société dite ancienne et celle actuelle et c'est là qu'il obéit à la règle selon laquelle : "C'est au bout de l'ancienne corde qu'on tisse la nouvelle". Il y a là tout un cours à la fois traditionnel et adapté menant à l'observation de la société avec les valeurs

morales qui y sont distillées. Ce n'est pas une vue abstraite de la société : on y fait appel à des sentiments autant qu'à des explications intellectuelles.

CHAPITRE III : LES FIGURES DE STYLE ET TYPOLOGIE

RAISONNEE DES CHANSONS DU REPERTOIRE DU ROI ALOKPÓN

En abordant les styles langagiers et la typologie, l'étude se penche sur la forme de la production chantée de l'artiste. Elle est inscrite nettement dans le sujet. Plusieurs critères permettent de classifier ces chansons. Il détermine des types avec des appellations spécifiques.

Il convient aussi de noter que chacune des chansons de notre personnage respectent la schématisation. Le terme de schématisation tout d'abord renvoie simultanément à une action (schématiser) et à un résultat (schéma). Elle se ramène au fait que la majorité des versets des chansons de notre artiste construisent une sorte de micro-univers appelé schématisation.

3-1- Le Roi Alòkpón fait des chansons longues

Sur les sept cent dix-neuf (719) chansons dont nous disposons, on en compte cinq cent soixante-quatorze (574) de plus de cent (100) versets. Ce sont des chansons longues ou hangaga. Leur structure est variable. En effet, elles ont une introduction ou hanbibè, un refrain ou hanyíyí, un développement ou hanko, introduit indifféremment par des formules très variées dans lesquelles l'auteur affiche son intention d'expliquer ou d'illustrer le sujet dans sa chanson.

Certaines rares chansons comme *Avũn je ma nó wli jakpata we á, Nũ e nó we nú mì ò gbetó lée xó me ó, etc* n'ont pas de formules introductrices du développement, d'autres comme le titre *Ná wli bo ní nyidée bá ò gbè lóo, Logoza, etc* n'ont même pas de développement.

En outre, ces chansons longues possèdent une conclusion hanfiffo, variable elle aussi, et une partie à danser appelée Ayahan. Elle n'est pas très perceptible, vu que le cingúnme se danse du début jusqu'à la fin. On la reconnaît grâce au changement de cadence et à l'accélération de la claqué. Parfois, le Roi Alòkpón lui-même ou un membre du cœur entrecoupe le développement par des

interjections et des paroles rythmées ou dites comme si les parties où interviennent ces intrusions avaient besoin de commentaire. Ce type d'intrusion s'appelle le slogan. Sous la plume de Bogniaho²¹, le slogan peut être rythmique et permet aux membres du chœur de danser et au pré chantre de souffler. Cela s'observe surtout dans akónhun.

Parfois, certaines chansons commencent par un long prélude instrumental. Ce qui est de règle certainement chez lui est que les chansons s'ouvrent la plupart du temps par trois (03) ou quatre (04) versets qu'il répète indéfiniment et seul comme un leitmotiv. On a comme impression que le chœur n'interviendra jamais puis, le chœur prend la parole pour répéter, encore et encore en guise de refrain, ce qu'avait déjà dit le chanteur. On voit là le souci de polariser l'attention de l'auditeur sur le message. La quintessence même de la chanson du Roi Alòkpón se trouve donc dans cette introduction. Le développement n'est qu'une partie explicative. Il est une illustration du hanbibè.

3-2- Le critère des thèmes

Nombreux sont les thèmes du répertoire de l'artiste. Ils marquent les chansons d'un sceau indélébile. Cependant, plusieurs thèmes peuvent se retrouver dans une même chanson. Seul le thème dominant donne son titre à la création. On peut citer : la vie, l'homme, l'existence terrestre, la femme, le mariage, les amis, l'homme philosophico-moral, les relations entre les humains, les faux amis, le destin, la jalousie, la mort, l'enfant, l'hypocrisie, l'égoïsme, la médisance, la mauvaise foi, l'ingratitude, le mal, Dieu, la pauvreté et la richesse, etc. Tous ces sujets donnent leurs appellations aux créations musiquées qui les développent. Elles se classent en quatre catégories frappées d'un côté par manichéisme de la vie : le mal et le bien, de l'autre, par l'existence de l'être supérieur Dieu, aidé de son suppôt, le destin. A tout cela, le Roi Alòkpón ajoute

²¹ Ascension BOGNIAHO, Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle béninoise, Revue du CAMES série B, vol. 004, pp 92-100.

la catégorie des conseils à suivre pour ne tomber ni dans le mal, ni dans l'aplanissement consécutif aux difficultés de la vie.

Sous la rubrique du mal, on met toutes les chansons dénonciatrices des événements, des comportements ou des concepts de la condition humaine, ils blessent et contrecarrent le bonheur de l'Homme. Nous nous permettons d'appeler cette première catégorie : *Gbebledomshan*. On y retrouve :

- les chansons de haine, de médisance et de calomnie : *wangbehan*. On y trouve par exemple les titres comme : *Nũ e nó wε nú mì ðo gbetó lée xó mε ó, Gan do dó meqée go jen nyí xó bo ðo zún nyí wé bɔ ken má ná hán lóoo, O blo gbɔn alokpá ðe ðéme kákaa hen a ðe go ma Ðěhwenví, Hen ðé nyó nú mε ðé gbehen ðé kó nyó nú mì do mì má yi ;*
- les chansons qui exaltent le travail et fustigent le désœuvrement : *nũwahan*. On y trouve par exemple les titres comme : *Má wa nũ ðo gbe mε, Éte ó wa boná sixú ðò ;*

Dans ces catégories de chansons, la figure de style la plus dominante est l'anaphore. On note l'énonciation littérale et l'énonciation métaphorique. Dans la première on a affaire au sens littéral, déterminé par l'ensemble des conditions de vérité et par ce qu'un mot, une phrase ou une expression signifie. Dans la seconde il s'agit du sens de l'énonciation du locuteur, sens déterminé par tout un réseau de présupposés idéologiques, intentionnels, pragmatiques. Dans l'énonciation métaphorique l'énonciateur dit quelque chose d'autre que ce que signifient les mots et les phrases qu'il emploie. On distingue, à travers ces chansons la métaphore poétique de la métaphore argumentative. C'est que toute métaphore n'est pas argumentative. À la visée esthétique de la métaphore poétique s'oppose la visée persuasive de la métaphore argumentative.

Mais dans les chansons de notre personnage, ce sont les métaphores argumentatives qui nous apportent les informations les plus solides sur le sur le sujet qu'il aborde.

- les chansons d'hypocrisie : Yeménúhan. On y trouve par exemple les titres comme : *Un ló wa gbε bó dọ yě mε e, Vé kpón gbetó mi ma mọ gbε á, Gbεmε ó e má nọ mε kákaa e má nọ nyó mε meton ε ;*
- les chansons de jalousie : atehan/wűhwáhan. On y trouve par exemple les titres comme : *Oxó oxó, Un ló wa gbε bó dọ yě mε e ;*
- les chansons mortuaires : kúhan. On y trouve par exemple les titres comme : *A ná se kú, Aní wa wε a ná dε dε má dọ mε gúdo b'ε ná ny'ε, Nű wli léwe nyi zúntonú bo jo ađi dọ nyi lele mε, Okú ó mε dε má ná gón éee, Sé flú m̀ gbe dohwan wε vọ m̀, Avi alọkpa té ka kpó b'é má ví cobonú kú gbε kpó dọ mε hu wé, etc.* La mort est perçue par l'artiste, d'une part comme une vengeance de Dieu qui punit les incartades de l'Homme, d'autre part, comme un fléau dévastateur qui afflige l'Homme en emportant tout sur son passage.

Il existe toujours à l'intérieur de cette première catégorie des chansons aux thèmes saillants. Elles racontent les tourments et les multiples problèmes auxquels l'existence soumet l'Homme. Ce sont :

- la souffrance : nűxaméhan/gbεgboméhan. On y trouve par exemple des titres comme : *Mi vé nó kpón e Alọkpón dọ ta ce kpó dọ gbε, O ná zón dε nú segbó má zón ó nűgbo jen má nó zón, Gbε kí dε kákaa é nyó nú m̀ lóoo nye má xwe mεdε tón yi gbε mǎ jen mεdε má ja celó yi gbε ;*
- la pauvreté : gbedoméhan/nűgbedoméhan. On y trouve des titres comme : *E dọ kó un ló d̀ mọ wamónọ má ná d̀ kó, Gbε kí dε kákaa ;*

A travers ces types de chansons, la figure de style qui prédomine le plus c'est l'allégorie. Elle est une forme de représentation indirecte qui emploie

souvent, dans un contexte narratif, un être animé ou inanimé, un objet, une action, etc. pour traduire une idée philosophique véhiculée. Dans le cas de notre texte, elle a consisté dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tous ensemble, par laquelle on a présenté une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile.

- la vie et ses épreuves : *nũnywéhan*. On y trouve des titres comme : *O ba kákaka o ná m̀̀ lóo, Akpakaja tóló glo t̀̀ dome sín avedó, Gbe kí ̀̀ de kákaa é nyó nú m̀̀ lóoo nye má xwe medé t̀̀n yi gbe m̀̀ jen medé má ja celó yi gbe, Me ̀̀ dokpó te zen m̀̀ un ná g̀̀n gi ̀̀a á, Okú ó me ̀̀ de má ná g̀̀n éee, Sé flú m̀̀ gbe dohwan we v̀̀ m̀̀, Avi alokpa té ka kpó b'é má vi cobonú kú gbe kpó ̀̀o me hu wé, Osúnzánfifokwé, etc.*

L'ensemble fait trois cent vingt-deux (322) pièces orales musiquées. Elles représentent 44,78% du répertoire entre notre possession.

La deuxième catégorie est celle des chansons qui prônent le bonheur, la convivialité et l'amour entre les hommes. Nous les appelons **gbedagbehan**. On y retrouve :

- Les chansons d'amour : *wannyinyihan*. On y trouve des titres comme : *Me ̀̀ dokpó te zen m̀̀ un ná g̀̀n gi ̀̀a á ;*
- Les chansons qui reconnaissent le bonheur que procurent les enfants, le travail, l'argent et la gloire : *vivohan*. On y trouve des titres comme : *Oví jen nyí gbe lóoo, Ná wa nũ ̀̀o gbeme, Na wli bo ní nyidée bá ̀̀u gbe lóoo, Été o wa boná sixú ̀̀ ;*

Dans ces catégories de chansons, nous notons plus Les jeux lexicaux comme l'archaïsme qui est l'utilisation des termes vieillissants ou très peu utilisés dans le langage courant. Les archaïsmes dans ces chansons obéissent

généralement à un continuum : soit, ils perdent leur usage courant soit, ils n'existent plus dans la langue et sont remplacés par un autre mot récent désignant les mêmes réalités.

- Les chansons de remerciement kúdonúmehan : *Odokún e Maga henwa bɔ medé má dɔ nyó má dɔ dó han mɛ ló, Gbe do nú to gbe un ja bo gbɔn ladiyo bó dɔ e dɔ dɛ xamì lóoo, Ejlo mì bɔ ná nɔ dɔ gbe ce, È má gbɔ ní kú hu mì cobó n'ɛ je wa óoo, etc.*

L'ensemble fait cent quinze (115) pièces musiquées. Elles représentent les 15,99% du répertoire en notre possession.

La troisième catégorie des chansons du Roi Alokpón place Dieu et le destin au centre de tout : Séhan. On y trouve des titres comme : *Ali e má yi gbɔn, A ná zɔn dɛ, Se flú mì gbe dohwán we vɔ mì, etc.* Elles comptent pour 10,98%, soit soixante-dix-neuf (79) chansons du répertoire en notre possession. Dans ces chansons, Dieu est vu comme un vengeur, Il est aussi peint comme le pourvoyeur de toutes choses, le maître suprême, le marionnettiste, la toute-puissance qui nous dirige.

La quatrième catégorie ou nùkplónmehan est celle des différents conseils que prodigue le Roi Alokpón et des attitudes à adopter dans la vie pour qu'elle soit supportable. On y trouve des titres comme : *Gankpo gbíngbán kún nó gbón gudlón ji ó, Nyó we nyó bɔ un mɔ bó dà, Hã dɛ nyó nú medé hún e gbɔ nú mɛ ó ní do, Agaxó ó dɔ we un dɛ bɔ ajoxó ó lé wa, Emetó xwé, etc.* Au nombre de deux cent trois (203), ces chansons représentent 28,23% de notre répertoire.

Cette typologie par le thème vient de la réflexion du chercheur avec des outils plus ou moins adéquats. Mais en se plaçant du point de vue de du Roi Alokpón lui-même, on peut constater aisément, au détour de la compilation des titres des chansons, qu'il existe des racines autour desquelles il chante. Ce sont :

Sur les 719 chansons de notre répertoire, 322 des pièces ont pour titre l'Homme dans sa généralité, soit 44,78%. On peut en conclure que, de façon consciente ou non, le Roi Alokpón chante l'Homme d'abord (l'individu, le mari, la femme, l'enfant, l'ami) et la vie par la suite, en partant de la naissance de l'individu, pris comme un point de départ, pour aboutir à un point d'arrivée relatif : la mort. Cet intervalle, c'est l'existence dans lequel nous retrouvons : le travail, la maladie, la pauvreté, la méchanceté, la jalousie, la richesse et le bien, etc.

Dans ces deux catégories de chansons, on trouve souvent la litote, cette figure de rhétorique qui consiste à dire moins pour faire comprendre plus. Elle est caractérisée par une expression qui vise à déguiser sa pensée de façon à la faire deviner dans toute sa force

Malgré la diversité des thèmes développés, le Roi Alokpón excelle dans les sujets renvoyant à la perversité de l'Homme. En effet, sur les sept cent dix-neuf chansons de notre répertoire, 44,78% font une critique farouche de l'Homme et l'accusent de tous les maux. A l'examen, certains groupes de chansons ont trouvé, dans la bouche de notre artiste, des circonstances atténuantes à l'image funeste de l'Homme. La méchanceté innée de celui-ci est imputable à Dieu et au destin, soit 10,98% des chansons. De plus, l'entendement du Roi Alokpón, l'Homme est ignorant ; il ignore le plus souvent qu'il fait du mal. On peut lui pardonner. Aussi, lui donne-t-il des conseils sur 28,23% de ses productions chantées que nous avons en notre possession. Malgré cela, la somme des circonstances atténuantes est toujours inférieure au degré du mal qui habite l'Homme, soit 15,99% que le chanteur n'a pas pu justifier ; donc, quoiqu'on dise, l'homme est mauvais : gbetó dá hú kánna kánna/ gbetó dá hú jiví.

3-3- Les critères du temps, de la diachronie et le critère des entrées

Les chansons du Roi Alokpón sont, pour la plupart, des chansons récréatives, au regard de la classification. Elles sont donc des chansons profanes. Plusieurs d'entre elles intègrent en leur sein des emprunts à la langue française faisant ainsi d'elles des chansons bilingues, frappées du sceau de la modernité. On cite pour exemple les mots et expressions : « voiture, goudlon, il faut travailler, mes condoléances, professeur, viens me voir, coulant, couper, je suis fatigué, plésident, tampi pour », etc. les chansons du Roi Alokpón sont donc **traditionnelles** et **modernes** à la fois.

Dans la généralité, toute chanson a une entrée. L'entrée est la phrase, l'expression ou le mot d'ouverture de la pièce orale. Elle est directe ou indirecte. Certaines productions commencent de façon abrupte, soit par un proverbe ou une incantation ; Ascensio Bogniaho, dans sa thèse de doctorat d'Etat, les appelle les chansons *ex abrupto*²² ou des chansons à entrée directe. C'est cas de :

- **la chanson proverbiales ou löhan**

Elle regroupe des titres comme : *Avün je ma nó wlí jakpata we á, Agba lya, Jo só flé, etc.*

D'autres créations musiquées ou des chansons à entrée indirecte génèrent des types dont l'appellation est liée à la nature de la phrase ou du mot d'ouverture : pronom personnel, phrase déclarative, proverbe, sentence, phrase impérative, phrase interrogative, phrase exclamative, etc. L'examen de l'œuvre chantée du Roi Alokpón, du moins, les chansons que nous avons en notre possession, montre une pluralité des phrases d'ouverture. La compilation de celle-ci donne en gros les types de chanson suivants :

- **la chanson exclamative ou akənkínkəhan**

²² Ascensio Bogniaho, Chants funèbres; chants funéraires du sud-Bénin: forme et style, thèse de doctorat d'Etat ès lettres, Paris IV, Sorbonne, 1995.

Dans ce registre, l'artiste aborde indifféremment l'amour, l'interpellation de mise en garde. On y trouve : *A ní wa we ó ná ðe, Axósú gan sínnyesínnye nó gba só, Ajó né ó, Oxó oxó, Ya baba we e ná je kpo nà.*

- **La chanson paradoxale ou nǔmáðonǔtenmēhan**

Elle regroupe des titres comme : *Yòkpe kpéví léé yě có we nó hen ðenkpe ðín xwíí, Ajó xó ó.*

- **la chanson-apologue ou kpóndéwúhan**

Nous entendons par des chansons apologue des textes musiqués du Roi Alòkpón dont les développements sont des contes. Il y en a une dizaine dans le répertoire en notre possession. Nous les avons déjà classées, et cela n'est pas une erreur, dans les chansons assertives, parce que leurs débuts sont des phrases déclaratives et affirmatives. Cependant, la particularité de leur développement nous oblige à les appeler des chansons apologue. Elle regroupe des titres comme : *E ðò nyanyawa e ná ðon we yě nó ðò gbé nó wasu, Hǎ ðé nyó nú mēðe.*

Le conte occupe ici la place du développement. On pourrait parler de récit enchâssé dans une chanson.

- **la chanson théâtralisée ou vlēhan**

Nous appelons chanson théâtralisée, des chansons qui commencent par un prélude particulier : le théâtre. Il peut aussi prendre la place du développement dans certaines pièces. Tout comme la chanson apologue. On y trouve des titres comme : *Gbé kí ðe kákaa.*

Un espace sur lequel est érigée la divinité communément appelé légba constitue l'espace scénique. Un homme très aisé venait implorer la grâce cette divinité par des sacrifices tous les matins. Chaque fois qu'il le faisait, un fou

était chaque toujours de passage et en faisait son repas. Ici, le sketch est en prélude.

- *Tóxó e dọ ađi kọ e sukpó*

L'espace scénique ici est une maison dans laquelle vit un jeune couple qui ne s'accorde plus après avoir eu un enfant car certaines personnes issues de la famille de l'homme comme de la femme ne cessèrent de semer la zizanie dans le couple ce qui le conduisit au divorce. Ainsi l'enfant est revenu à la charge de l'homme jusqu'à ce que celui-ci ne devienne adulte. Le sketch ici occupe la place du développement.

- **La chanson chorale ou jidokpóhan**

Nous classons dans cette catégorie, les chansons dans lesquelles le chanteur principal est absent et où le chœur seul dirige la chanson du début à la fin. Plusieurs voix se mettent à l'unisson pour la chanson. Elle, la chanson, devient solennelle. Ce genre de pratique est bien inhabituel dans la chanson traditionnelle mais porte bien son effet. On y trouve des titres comme : *Danxome gelitó sín tan*.

- **La chanson hypothétique ou nǎlonyóhan**

Ici sont regroupées les chansons qui commencent par une conjonction de subordination qui indique l'hypothèse, la condition. Elle regroupe des titres comme : *Un ló wa gbẹ bo dọ yě mē e, Ali e má yi Sé gòn*.

- **La chanson pronominale ou kẹndemẹhan**

De ce qui précède, il apparaît que la chanson du Roi Alokpón est dominée par les entrées directes. Elles répondent à des types variés dont le plus dominant est la chanson assertive. Cependant, le type n'est pas si étanche que cela. Une chanson peut appartenir à plusieurs types à la fois. Cette constatation nous

amène à nous intéresser à une autre façon de manipuler les caractéristiques du critère des temps. En effet, nous remarquons dans la généralité que les chansons commencent soit par une note musicale, soit par une phrase ou une expression. Nous considérons comme des chansons à entrée directe, toutes les pièces qui débutent par la parole et des chansons à entrée indirecte, celles qui commencent par une note musicale. L'examen d'un petit échantillon de 124 pièces, donne les résultats suivants : 34 pièces ont une entrée indirecte. Ici, elles débutent soient par un son de cloche, de gong ou flute. 90 sont des chansons à entrée directe. Il résulte de ce constat que **la majorité des chansons du Roi Alokpón a une entrée directe ou hanjló.**

3-4- Le critère de l'énonciation et les intentions de création des chansons du Roi Alokpón

L'orchestre Cingúnme du Roi Alokpón est composé de trois instances : le coryphée ou pré chantre, le chœur et la batterie. Au sein d'une telle organisation, chaque groupe ou individu joue un rôle indissociable de celui de son collatéral. Ainsi, le pré chantre Roi Alokpón entonne la chanson, le chœur, l'instance dont les membres sont plus nombreux, lui répond par le refrain tandis que la batterie composée de joueur d'instruments les accompagne de façon synchrone. Il ressort de ce qui précède que **la chanson Cingúnme du Roi Alokpón obéit à une énonciation sponsorielle ou *doboyihan*. On retrouve aussi dans ce corpus, la chanson chorale ou *jidokpóhan* qui obéit à une énonciation chorale.**

La typologie par la thématique nous permet de mettre en relief les intentions du chanteur. Nous entendons par intentions les objectifs poursuivis par l'auteur à travers ses chansons. L'examen de la thématique développée, qui induit le type de chanson, révèle l'existence de trois grandes intentions de création chez le Roi Alokpón. L'intention didactique en est la première. Elle s'observe dans les

chansons où une certaine morale est filée (*Má wa nũ do gbeme, Été o wa boná sixú dǎ, etc.*).

La deuxième grande intention est celle philosophique. Elle s'observe dans les chansons où l'auteur a une position par rapport à un sujet, un thème ou quelque chose (*Ali e má yi Sé gɔn é wa nũ do me, Má wa nũ do gbeme, Oví jen nyí gbé lóoo, etc.*).

La troisième grande intention est celle poétique. Elle s'observe dans les chansons où un certain lyrisme est diffusé. Ce sont les chansons d'amour (*È tenkpón bó da dokpó dó xósa, kuran, Me dokpó te zěn mi wu un ná gɔn jí da a, etc.*). Les chansons lamentatives (*A ná se kú, Avi alokpá té ka kpo be má vi cóbó kú gbé kpo me hu we, Aza dagbe we kú nó hun sín ta ní me, etc.*). On la rencontre également dans la critique de certains faits sociaux, dans l'accusation du destin : c'est l'intention poétique phobique. Ce sont par exemple les chansons : *Yókpó kpeví yě có we nó hen dènkpe dín hwíi, Ajɔ né ó le tɔn kún hen tó bá hen nò ó, Gankpo gbíngban kún nó gbɔn guglón jí ó, etc.* Au total, **les chansons Cingúnme du Roi Alokpón sont soit poétique lyrique, poétique phobique, poétique, didactique philosophique ou didactique morale.** L'art du Roi Alokpón décrypte la société et, de notre point de vue, il est un art sérieux et engagé car, il veut corriger cette société. Ces différentes entrées en disent long sur le contenu et corroborent nos appellations.

3-5- Approche méthodologique d'enseignement /apprentissage des chansons du Roi Alokpón en milieu scolaire

Au préalable, l'enseignant ou l'enseignante doit créer une ambiance, un climat propice à l'acceptation de la chanson qu'il/qu'elle veut enseigner. Il disposera ensuite bien les apprenants afin de faciliter la communication, de créer la confiance réciproque, de susciter l'intérêt, l'écoute et l'attention des apprenants et de les motiver. La réussite de cette étape conditionne le reste de la séquence.

Comme toute séquence en NPE, une séance de chant se déroule en trois phases : Introduction, Réalisation et retour et projection.

3-5-1- Introduction

A partir de l'observation d'une fiche présentant la ou les chansons, fiche élaborée par l'enseignant /enseignante les apprenants sont amenés à découvrir le contenu de la chanson du jour. Ils pourront émettre leurs hypothèses sur son contenu. De ces images les apprenants pourront, en faisant référence à des séquences de chansons déjà entendues, proposer des contenus possibles. L'utilisation de ces images qui évoquent des parties très impressionnantes de ces chansons vont permettre d'accorder et de contrôler l'esprit sur le sentiment que ces chansons veulent susciter.

3-5-2- Réalisation

C'est le moment de où les apprenants découvrent entièrement la chanson chantée par l'artiste lui-même ou l'éducateur déploie tous ses talents pour fasciner et faire voyager les apprenants dans le monde de l'imagination et du merveilleux. Il imite l'esprit de la chanson qu'il interprète. C'est également le moment d'imprégnation où les apprenants vont comprendre la trame du récit de la chanson et pourront établir la chronologie des évènements. Enfin, par un jeu de questions- réponses (Q-R) l'enseignant amènera les apprenants à exprimer leurs sentiments, leurs jugements, à dégager les différents aspects du personnage héros et préciser le rôle joué par ce personnage. Il fera reprendre la chanson par plusieurs apprenants afin de vérifier le degré de mémorisation. Lorsqu'il s'agit des apprenants de basses classes, chaque apprenant aura à développer seulement une partie.

3-5-3- le retour et la projection

Il s'agit ici de l'évaluation de la compréhension profonde de la chanson écoutée. C'est le moment où on procèdera à une analyse profonde de celle-ci afin de percevoir le pourquoi de telle ou telle expression. Ainsi, des leçons de savoir-faire, de savoir vivre, et de savoir être seront tirées pour une déduction des conduites à valoriser. En objectivation, on rappellera aux apprenants, le pourquoi de certains faits et montrer en quoi les conduites retenues sont dignes d'intérêts.

Enfin, dans la projection on amènera les apprenants à dire pourquoi ces divers sentiments et conduites sont utiles dans la vie et à donner des cas précis de leur utilisation dans la société.

Cette évaluation profonde de la chanson écoutée se termine par la préparation de la dramatisation qui est le moment d'interprétation de celle-ci en une mise en scène par les apprenants sous forme de théâtre ou de chanson. Ainsi, on ne commencera pas à préciser le personnage. Il est probable que les apprenants eux-mêmes déterminent les adaptations à faire. L'essentiel est qu'il participe avec joie à cette action commune ou le geste peut gagner en précisant et en richesse et ou les sentiments, eux-mêmes peuvent prendre de la consistance à travers le personnage endossé. Il faut noter à ce propos, l'importance du costume fut-il réduit à peu de chose, pourvu qu'il caractérise le type qu'on veut incarner.

Mais une question essentielle qui se repose aujourd'hui est de savoir dans quelle langue ces chansons seront enseignées en milieu scolaire. En effet, il est très difficile de traduire dans une autre langue avec la saveur, avec tout le gout de la langue d'origine. Car le passage à l'écriture ne se limite pas à une simple transcription c'est-à-dire à une technique qui permettrait simplement de restituer un savoir qui existait déjà sans le transformer. Le passage à l'écriture

transforme nécessairement la forme et le fond du contenu de la culture orale. Aussi belle soit elle, une traduction en français de ces chansons n'aura jamais la même pertinence que s'il était dit en « fonbgé/maxi, les deux langues n'ayant pas les mêmes richesses, les mêmes connotations. Du coup, celui qui traduit est quelque peu traître.

A ce propos, nous suggérerons que dans les basses classes, c'est-à-dire celles du primaire, ces chansons soient simplement enseignées dans notre cas en « fonbgé/maxi » afin de montrer aux jeunes apprenants qu'il existe un lien entre le cadre scolaire, le cadre familial et le milieu de vie. Mais dans les grandes classes, on pourra associer les deux langues lors des séances de chant. Ainsi, on demandera aux apprenants de les écouter et de préparer l'exposé qui pourra se faire en langue maternelle. Les apprenants pourront donc s'approprier de ces chansons pour une compréhension plus profonde et une participation plus large. On pourra s'en servir pour faire passer des leçons en éducation morale et sociale.

Par ailleurs, vu son important rôle dans le développement intellectuel, spirituel et socio affectif de l'enfant, l'enseignant qui s'y met pourra être étendu à tous les niveaux d'études afin de réduire la crise de valeurs due à la jeune période d'adolescence chez les apprenants. Ceci permettra d'affirmer chez les jeunes, adolescents les valeurs à promouvoir et de fustiger, de stigmatiser les antivaleurs pour une éducation progressive à la vertu et orientée vers le développement.

Conclusion

Au soir de notre travail de recherche, il ressort clairement que : Alokpón hannō Alokpón Gowúngba Đěhwenví wesenú Nyónú hwegbonú da tó Jójínú ɔvɔ Yalénú kpetó Somenú baja Hóoto Aza fí kloklo ji tó Aza ji unkpó ó kpón zo ná ví Gówunti légbɛ È mò han bo gbɛ wǎ sait extérioriser son art. Au total, **ses chansons Cingúnme sont soit poétique lyrique, poétique phobique, poétique, didactique philosophique ou didactique morale.** Son art décrypte la société et, de notre point de vue, il est un art très sérieux et très engagé car, il veut corriger cette société. Il joue un rôle non seulement dans la socialisation, l'intégration des apprenants dans la société, mais assure aussi le développement de l'intelligence, de l'écoute, de l'attention et de la mémoire. Il développe également la capacité de jugement des enfants et permet de les délasser. La création des liens entre le cadre scolaire, le milieu familial et le milieu social, et le caractère interdisciplinaire des Nouveaux Programmes d'Etudes (NPE) peuvent permettre à ses œuvres d'apporter une contribution importante à tous les champs de formation.

De même, vu son important rôle dans le développement intellectuel, spirituel, et social affectifs de l'enfant et du jeune, ses œuvres peuvent réduire la crise de valeurs. Ce qui permettra d'affiner chez les jeunes les valeurs à promouvoir et de fustiger, de stigmatiser les antivaleurs pour une éducation progressive à la vertu et orienté vers le développement.

Notre première difficulté a été l'ambivalente vision que les personnes enquêtées ont de notre présence sur leur territoire. Tantôt nous sommes perçus par ces derniers comme agent de renseignement au service des structures étatiques chargées de l'éducation, tantôt comme un animateur sournois d'ONG sans peut être prendre conscience que ces démarches de recherche ont forcément un intérêt pour les praticiens.

Cette perception est assez forte au point de pousser des individus à être réticents ou à opposer un refus catégorique à nos questions ou questionnaire.

Mais nous avons réussi à surmonter ces obstacles grâce à l'adoption d'un guide et aussi par les différents entretiens que nous avons eus avec des notables, élus locaux et chefs de collectivités, afin de leur expliquer l'objet de notre visite.

Par ailleurs, le calendrier d'enquête ne nous a pas rendu la tâche facile. En effet, les préoccupations quotidiennes de la plupart des personnes enquêtées les ont empêchées d'être disponibles pour les entretiens et questionnaires. Ce qui nous a conduit à faire souvent le pied de grue derrière eux.

BIBLIOGRAPHIE

I- OUVRAGES GENENERAUX

AGBLEMAGNON. N., 1969, Sociologie des Société Orales d'Afrique ; Noire; les Eve du Sud-Togo, Paris, 218 pages.

ASSABA. C., 1997, Vivre et Savoir : un exemple de projet éducationnel en Afrique, Ed du Grec, 57 pages.

BOURNEUF. R. et OUELLET. R., 1975, L'univers du roman ; Paris, PUF, 248 Pages.

ERNY. P., 1981, L'enfant et son milieu en Afrique noire, PUF, Paris, 197 pages

EVOUS D., 1981, Planification de l'éducation UNESCO, Paris, 212pages.

FOUDA. B. J., 1967, De la littérature orale négro-africaine, In 1^{er} festival Mondial des Arts Nègres, Paris, Présence Africaine, 318pages.

HOUIS. M., 1971, Anthropologie linguistique de l'Afrique Noire, Paris, PUF, 316 pages.

MACAIRE. F., 1993, Notre Beau Métier, Les classiques africains, Versailles, France, 618 pages.

OLIVIER de SARDAN J-P., 1995, Anthropologie et développement : essai de socio-anthropologie de changement, Paris, Karthala, 221 pages.

TAY. A. K. B., 1988, socialisation de l'enfant dans le milieu familial et hors de la famille, enfant et développement en Afrique, Paris, UNESCO, 332 pages.

II- OUVRAGES METHODOLOGIQUES

BLANCHET. A. et GOTTMAN. A., 1992, L'enquête et ses méthodes : l'entretien, Paris, Nathan, 125 pages.

COMBESSIE. J-C., 1999, La méthode en sociologie, découverte, 195 pages.

FERREOL. G. et DEUBEL. P., 1993, Méthodologie des sciences sociales, Paris, Armand colin, 190 pages.

GRAWITZ M., Méthodologie des sciences, Paris, Dalloz (10^{ème} Ed), 870 pages.

JOHNSON M., 1987, *The Body in the Mind : the Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago: University of Chicago Press.

LAKOFF G., 1987, *Women, Fire, and Dangerous Things*, Chicago: The University of Chicago Press.

MARC. E., & PICARD. D., 1983, *L'interaction sociale*, Paris, Retz.

QUIVY. R. et CAMPENHOUDT. T-V., 1988, *Manuel de recherche en sciences sociales*, paris, Bordas, 271 pages.

III- OUVRAGES SPECIFIQUES

AKOHA. A. B., 1985, *L'importance de la transcription de la tradition orale*, INFOSEC-Cotonou.

ABADIE. M. et GILLIE. A-M., 1979, *L'enfant dans son univers sonore*, Ed. colin, 218 pages.

FADIGA. K. et KOFFI. D., 1981, "Blocage politique et tendance à la récupération culturelle" in *Annales de l'Université d'Abidjan, série D., (Lettres)*, tome 14, Abidjan.

FAFUNWA A. B., 1990, "Une `lingua franca' est-elle possible en Afrique ? ", in *Le courrier*, n° 119, ACP-CEE, Bruxelles, Belgique, janv.-fév.

GAMBIER. Y., 1991, "Travail et vocabulaire spécialisés : prolégomènes à une socio terminologie", *Meta* 36,1, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

GBAGUIDI J. et GBETO F., « Contes et tradition des contes chez les peuples du Bénin.

GBAGUIDI J., « Conte et tradition de conte Afrique : contribution à la didactique des préceptes moraux aux enfants »

HESSOU, H. D., 1992, « L'alphabétisation et l'éducation des adultes à travers les textes béninois » in L'Alphabétiseur, Périodique d'information et de documentation sur l'alphabétisation et l'éducation des adultes, n° 002 Spécial.

NIANG. G., 1993, "Lire en Afrique Réalités Africaines", in Diagonales n° 25, Revue trimestrielle, Tunis, EDICEF, pp. 22-23.

QUENUM. J-C., 1992, Interactions des systèmes éducatifs traditionnels et modernes dans la dynamique du développement socio-économique du Bénin, thèse de doctorat, Paris I, 395 pages.

RIBIERE-RAVERLAT. J., 1997, développer les capacités d'écoute à l'école, Paris, PUF, 182 pages.

ROLLAND. D., 1993, "Les acquis des exclus" in Diagonales n° 25, Janvier 1993, Revue trimestrielle, EDICEF, p. 25.

TCHITCHI, Y. T., 1985, "Langues africaines et problèmes de terminologie", CENALA (éd.), Langage et Devenir 3, Bulletin du Centre National de Linguistique Appliquée Cotonou.

IV- Webographie

[http://WWW.infothèque.info/yahoo.fr/sciences des sociétés](http://WWW.infothèque.info/yahoo.fr/sciences%20des%20sociétés) (lundi 25 janvier 2016 à 10h 59).

[http://WWW.fr.dir.yahoo.com/sciences humaines](http://WWW.fr.dir.yahoo.com/sciences%20humaines) (jeudi 10 mars 2016 à 17h32).

[http://WWW.google.fr/contes et éducation](http://WWW.google.fr/contes%20et%20éducation) (vendredi 03 juin 2016 à 11h47).

ANNEXES

Corpus de chansons

Chanson n°1 : Ali e ma yi s' gòn nò wa nũ do m

Ali é ma y se gòn e nò wa nũ do mè
E wa gbe mè bo ja gbenú dé wa gbé ó
E nyí dọ e nò mò gbe bò nò kan dẹ byó e ló nyọ
E nyi dẹ é na nò hun dọ nu mì sé
A dọ nú mì ó mè o nye un kún ná dòn ó
E nò mò gbe bó nó kan mǎ byò e ló nyọ
E nyi dẹ é na nò hun dọ nu mì sé ee
A dọ nú mì ó mè o nye un kún ná dòn ó
E nò mò gbe bó nó kan mǎ byò e ló nyọ
Ali é ma y se gòn e nò wa nũ do mè ée
E wa gbe mè bo ja gbenú dé wagbé ó
E nò mò gbe bò nò kan dẹ byó e ló nyọ
Ali é ma y se gòn e nò wa nũ d'emèè
E wa gbe mè bo ja gbenú dé wagbé ó
E nò mò gbe bò nò kan dẹ byó e ná nyọ
Ali é ma yi se gòn e nò wa nũ do mè
E wa gbe mè bo ja gbenú dé wagbé ó
E nò mò gbe bò nò kan dẹ byó e ná nyọ
E nyi dẹ é na nò hun dọ nu mì sée
A dọ nú mì ó mè o nye un kún ná gòn ó
E nò mò gbe bò nò kan dẹ byó e ná nyọ
E nyi dẹ é na nò hun dọ nu mì sée
A dọ nú mì ó mè o nye un kún ná gòn ó
E nò mò gbe bò nò kan dẹ byó e ná nyọ
Ali é ma y se gòn e nò wa nũ do mè
E wa gbe mè bo ja gbenú dé wagbé ó

E nò m̀ gbe b̀ nò kan ɖe bý e ná nyo
Alòkpón ɖ̀ ali ee mà yi se gòn nò wa nù do m̀ ée
E wa gbe m̀ bo ja gbenú ɖé wagbé ó
E nò m̀ gbe b̀ nò kan ɖe bý e ló nyo
Ali e ma yi sé gòn e nò wa nù do m̀ ée
E wa gbe m̀ bo ja gbenú ɖé wagbé ó
E nò m̀ gbe b̀ nò kan ɖe bý e ná nyo
E nyi ɖè é na nò hun ɖ̀ nu mì sé ée
A ɖ̀ nú mì ó m̀ nye un kún ná ɖon ó
E nò m̀ gbe b̀ nò kan ɖe bý e ló nyo
E nyi ɖè é na nò hun ɖ̀ nu mì sé èe
A ɖ̀ nú mì ó m̀ nye un kún ná ɖon ó
E nò m̀ gbe b̀ nò kan ɖe bý e ló nyo
Ali e ma yi se gòn e nò wa nù do m̀ ée
E wa gbe m̀ bo ja gbenú ɖé wagbé ó
E nò m̀ gbe b̀ nò kan ɖe bý e ló nyo
Ali e ma yi se gòn e nò wa nù do m̀ ée
E wa gbe m̀ bo ja gbenú ɖé wagbé ó
E nò m̀ gbe b̀ nò kan ɖe bý e ná nyo
Ali e ma yi se gòn e nò wa nù do m̀ ée
E wa gbe m̀ bo ja gbenú ɖé wagbé ó
E nò m̀ gbe b̀ nò kan ɖe bý e ná nyo
E nyi ɖè é na nò hun ɖ̀ nu mì sé èe
A ɖ̀ nú mì ó m̀ nye un kún ná gòn ó
E nò m̀ gbe b̀ nò kan ɖe bý e ná nyo
E nyi ɖè é na nò hun ɖ̀ nu mì sé èe
A ɖ̀ nú mì ó m̀ nye un kún ná gòn ó
E nò m̀ gbe b̀ nò kan ɖe bý e ná nyo
Ali e ma yi se gòn e nò wa nù do m̀

E wa gbe mè bo ja gbenú dẹ wagbé ó
E nọ mọ gbe bọ nọ kan dẹ byó e ná nyọ
O han cé dọ mọ léee dje dọ gbé un ja lò è.
Ma wa lé ba nyọ dọ gbè yétọn me ó
É nọ wa dẹ din bọ ku ó jen na nyí ne
Mè dẹsu nọ b'akwé bo nọ d'asi ná bo
Asi n'a wa da lé jesu ó ne wa ne
Alọkpón agunò dọ é ka nọ mọ ségbo dẹsu ó
E na bo na kwé mi d'ẹji ọ un na gbe
O un gbe bo gbọ lé ó nye un kún na kú ó
Bò kú cè gbawún ku éne ná din
Mè dẹsu nọ wa nù bo nọ ji aqivíi
B'aqivíi ó a wa ji ó jesu ó ne wa ne
Alọkpón agunò dọ è ka nọ mọ segbó dẹsu ó
È na bo sàvò nú mì kaka ó
Un ná gbe là
O un gbe bo gbọ lé ó nye un kun ná ku ó
Bọ ku cé nyányá ọ ku éné ó na dín
Mè dẹsu nọ b'akwé bo nọ xò zohun ná
B'è nọ só jè alita bọ zohún ó nọ flí
Bọ tololo ten tọn me ó ó ku ó jen ya nè
Ni é ko nọ mọ segbó nọhun né nyaxó
O gbénegbé tọn ne ó nye un kún ná je ó
Bó kú cé gbawún ku né na dín
Mè dẹsú nọ ba kwé bó nọ zokeke ó na
B'è nọ só j'alita bọ hún ó nọ flí
Bọ tólóló ten tọn me kú ó jen na nyí
È nyí è ka nọ mọ segbó nọhun ọ nyaxóo

O gbéngbé tòn nẹ ọ nyẹ un kún ná kú ọ
Bó kú cé vawun o kú é nẹ ọ na din lá
Ali e ma yi se gòn e nọ wa nú do mèn dín é mi bó mọ á
E wa gbẹ mèn bo xó dé ọ
E nọ mèn gbẹ bọ nọ kan de byó e ná nyọ
Ali e ma yi se gòn e nọ wa nú do mèn
E wa gbẹ mèn bo ja gbenu dé wagbé ọ
E nọ mèn gbẹ bọ nọ kan de byó e ná nyọ
Ali e ma yi se gòn e nọ wa nú do mèn
E wa gbẹ mèn bo ja gbenu dé wagbé ọ
E nọ mèn gbẹ bọ nọ kan de byó e ná nyọ
E nyi de é na nọ hun de nu mi sé èè
A de nú mi ọ mèn nyẹ un kún ná gòn ọ
E nọ mèn gbẹ bọ nọ kan de byó e ná nyọ
E nyi de é na nọ hun de nu mi sé èè
A de nú mi ọ mèn nyẹ un kún ná gòn ọ
E nọ mèn gbẹ bọ nọ kan de byó e ná nyọ
Ali e ma yi se gòn e nọ wa nú do mèn
E wa gbẹ mèn bo ja gbenu dé wagbé ọ
E nọ mèn gbẹ bọ nọ kan de byó e ná nyọ
Han cé de mǎ lé é de de gbé un ja lo éeee
Nǔ é zòn bo Alokpón un de mǎ lé ọ
Đěhwéńví weseńu de é mi ve deótóó.
Xò mèn má kpón
Oxó é mǐ nọ de de gbeme fyó
Má de b'anyó de gbẹ yětòn me ọ
E nọ de de dín ló bọ ókú ọ jén nyí
Ve kpón gbéhan desú e mǐ nọ ji de gbemè fyó
E međe nọ ji bọ xó nọ sínwú lá

Alòkpón agunò dè è nò mò sègbo wè ó è na nyo
Ni è na bó nǎ kwè mì dejí ó un ná lé gbe
O un gbe bó gbò lé tagba kún ná jó ó
Bò kú kpatakpata nè ó bǐ sésé ná dín
Ali e ma yi sè gòn e nò wa nú do mèn cò obó mò á
E wa gbe mèn bo ja gbenú dé wagbé ó
E nò mò gbe bò nò kan dè byó e ná nyo hú
Ali e ma yi sè gòn e nò wa nú do mèn
E wa gbe mèn bo ja gbenú dé wagbé ó
E nò mò gbe bò nò kan dè byó e ná nyo
Ali e ma yi sè gòn e nò wa nú do mèn
E wa gbe mèn bo ja gbenú dé wagbé ó
E nò mò gbe bò nò kan dè byó e ná nyo
E nyi dè é na nò hun dè nu mì sé
A dè nú mì ó mèn nye un kún ná gòn ó
E nò mò gbe bò nò kan dè byó e ná nyo
E nyi dè é na nò hun dè nu mì sé èè
A dè nú mì ó mèn nye un kún ná gòn ó
E nò mò gbe bò nò kan dè byó e ná nyo
Ali e ma yi sè gòn e nò wa nú do mèn
E wa gbe mèn bo ja gbenú dé wagbé ó
E nò mò gbe bò nò kan dè byó e ná nyo
Alòkpón dè ali éeee má yi sè gòn wa nǔ do mèn dín lá
E wa gbe mèn bo ja gbenú dè jan dè gbe ó
E nyi dè e ka nò mò gbe bò nò kan nǔ byó : ali cónu wè má
Ali e má yi sè gòn wa nǔ do mèn dín e
E wa gbe mèn bo ja gbenú dé ján wagbé ó
E nò mò gbe mètòn bò nò kan dè byó e ná nyo
E nyi dè é na nò hun dè nu mì sé èèè

A d̀ò nú mì ó mè o nyε un kún ná d̀on ó
E nò mè gbε bò nò kan d̀ε byó e ná nyò
E nyi d̀ε é na nò hun d̀ε nu mì sé èe
A d̀ò nú mì ó mè o nyε un kún ná d̀on ó
E nò mè gbε bò nò kan d̀ε byó e ná nyò
Ali e má yi sε g̀on nò wa nũ do mè dín
E wa gbε mè bo ja gbenu d̀ε wagbé ó
E nò mè gbε meton bò nò kan d̀ε byó e ló nyò
Ali e má yi sε g̀on nò wa nũ do mè
E wa gbε mè bo ja gbenu d̀ε wagbé ó
E nò mè gbε meton bò nò kan d̀ε byó e ná nyò
Ali e má yi sε g̀on nò wa nũ do mè
E wa gbε mè bo ja gbenu d̀ε wagbé ó
E nò mè gbε meton bò nò kan d̀ε byó e ná nyò
E nyi d̀ε é na nò hun d̀ε nu mì sé èe
A d̀ò nú mì ó mè o nyε un kún ná d̀on ó
E nò mè gbε bò nò kan d̀ε byó e ná nyò
E nyi d̀ε é na nò hun d̀ε nu mì sé èe
A d̀ò nú mì ó mè o nyε un kún ná d̀on ó
E nò mè gbε bò nò kan d̀ε byó e ná nyò
Ali e má yi sε g̀on nò wa nũ do mè
E wa gbε mè bo ja gbenu d̀ε wagbé ó
E nò mè gbε meton bò nò kan d̀ε byó e ná nyò

Chanson n°2: Logozwé

É dè logozwé dè tètò é dé lóo
Akpa má nyi aló te wè un dé áa
Esé hizi me gbe díéee
Ahwandúnnè ma kpe wú é
Logozwé dè tètò é dé lóo
Akpa má nyi aló te wè un dé áa
Esé hizi me gbe díéee
O bokònnè ma kpe wú é
Atoví nò zón tètò mi bó mò à
Hwédénu nò wá su b̀̀
Atoví nò wá jló kpedé
Aglavunwsú nò zón tètò mi bó mò à
Hwédénu nò wá su b̀̀
Aglavunwsú nò nò wa sínnyanyi
Logozwé dè tètò é dé lóo
Akpa má nyi aló te wè un dé a nya
Esé hizi me gbe díéee
Ahwandúnnè ma kpe wú ée
Logozwé dè tètò é dé lóo
Akpa má nyi aló te wè un dé a nya
Esé hizi me gbe díéee
Ahwandúnnè ma kpe wú ée
Logozwé dè tètò é dé lóo
Akpa má nyi aló te wè un dé a
Esé hizi me gbe díéee
Ahwandúnnè ma kpe wú ée
Atoví nò zón tètò mi bó mò à

Logozwé d̀̀ t̀̀t̀̀ é d̀̀é lóo
Akpa má nyi aló te wè un d̀̀é áa
Esé hizi me gbe d̀̀iéee
Sayáa ní yí m̀̀
Ahwandúnnò ma kpe wú éee
Sayáa
Logozwé d̀̀̀ t̀̀̀t̀̀ é d̀̀é lóo
Akpa má nyi aló te wè un d̀̀é áa
Esé hizi me gbe d̀̀iéee
Ahwandúnnò ma kpe wú éee
Atoví nò zón t̀̀̀t̀̀ mi bó m̀̀ à
Hwédénu nò wá su b̀̀
Atoví ná wá jló kpedé
Cukú nò zón t̀̀̀t̀̀ mi bó m̀̀ à
Hwédénu nò wá su b̀̀
Aglavunwsú nò nò wa sínnyanyi
Logozwé d̀̀̀ t̀̀̀t̀̀ é d̀̀é lóo
Akpa má nyi aló te wè un d̀̀é áa
Esé hizi me gbe d̀̀iéee
Ahwandúnnò ma kpe wú éee
Enyó un wa bó d̀̀é nyé má d̀̀o méd̀̀éee ó
Xe kún ná xo mi óooooo
Alòkpón d̀̀é nyéee má d̀̀o méd̀̀é ó me
Xe kún ná xo mi óooo
Xe kún ná xo mi bo nù
Gàngàn wà yi mi óoo
Xe kún ná xo mi bo nù
Gàngàn wà yi mi d̀̀ù ó

Wesenu nyé má dọ medé ó me
Xe kún ná xo óooó
Nyé má dọ medé ó
Xe kún ná xo mì óooo
Nyé má dọ medé ó
Xe kún ná xo mì óooo
Oxe kún ná xo mì bo nù
Gàngàn wà yi mì óoo
Oxe kún ná xo mì bo nù
Gàngàn wà yi mì dù ó
Nyé má dọ medé ó
Xe kún ná xo mì óooo
Alokpón dọ mǐ vǐ é é má dọ medé ó me
Gbede xe kún ná xo mì óooo
Ayatóní ganmenu nyé má dọ medé ó
Damenu xe kún ná xo mì óoo
Éee xe kún ná xo mì bo nù
Gàngàn wà yi mì dọ óoo
Xe kún ná xo mì bo nù
Gàngàn wà yi mì dù óoo
Hundéfóní nyé má dọ medé ó
Mi bó mǎ á xe kún ná éeee
Nyé má dọ medé ó
Xe kún ná xo mì óooo
Nyé má dọ medé ó
Xe kún ná xo mì óooo
Oxe kún ná xo mì bo nù
Gàngàn wà yi mì dọ ó

Oxe kún ná xo mì bo nù
Gàngàn wà yi mì dù ó
Nyé má ọọ méde ó
Oxe kún ná xo mì óooo
Ayatóví mǐ é má ọọ méde ján ó
Gowungba ọọ xe kún ná xo mì glo
E mǐ é má ọọ nayé ó me
Xe kún ná xo mì ó
Nyé má ọọ nǎví de ó
Vlavo xe kún ná xo mì ó
Alokpón ọọ nyé má ọọ ọọxàtó ó me
Xe kún ná xo mì óooo
Gbeđe xe kún ná xo mì bo nù
Gangan wa yí mì du ó
Xe kún ná xo mì bo nù
Gangan wa yí mì du ó
Nyé má ọọ méde ó me
Mi bó mǎ á xe kún ná éeee
Nyé má ọọ méde ó
Oxe kún ná xo mì óooo
Nyé má ọọ méde ó
Oxe kún ná xo mì óooo
Oxe kún ná xo mì bo nù
Gàngàn wà yi mì dù ó
Oxe kún ná xo mì bo nù
Gàngàn wà yi mì dù ó
Nyé má ọọ méde ó
Oxe kún ná xo mì óooo

Chanson n°3: Má wa nũ ɖo gbε mε

Alokpón má wá nũ ɖoo gbε mε

Nyó ma wa nũ ɖoo gbε mε

Đéhwenví azǎn ce ná bó kpo só

Ní kú ná hú mì nú

Azón má dó ya nú mì dín ó

Aló ce a ɖo alyán ɖé wú lóooo

È tenkpón bó wa nũ ɖo gbε mε

Đéhwenví ó kúzán ce ná bó kpo só

Ní kú ná hú mì nú

Azón má dó ya nú mì dín ó

Aló ce a ɖo alyán ɖé wú lóooo

Ohokókókókóooo

Oví má mɔ nũ jεmε ó

É kan mì á lóoo

Alokpón agunno ɖò Ohokókókókóooo

Aɖiví ɖé má mɔ nũ jεmε ó

É kan mì á mε

Nyó má wa nũ ɖo gbε mε

Đéhwenví azǎn ce ná bó kpo só

Ní kú ná hú mì nú

Azón má dó tagba nú mì dín ó

Aló ce a ɖo alyán ɖé wú lóooo

È tenkpón bó wa nũ élóooo

Mεɖaxó ɖé je nyikó ɖé ɖo jíjà

Nyá ɖé nyi fánlyán bó ɖo jíjà

È tenkpón bó wa nũ ɖo gbε mε

Nyá ɖé je nyikó ɖé ɖo jíjà

Nyá ó nyiton nyó dín

Má wa nũ ɔ̄ gbe me
Ðéhwenví ó kúzán ce ná kpo só
Ní kú ná hú mì ní
Azón má dó ya nú mì dín ó
Alo ce a ɔ̄ alyán ɔ̄ wú
Yé má wa nũ élóooo
Me ce léé mi è tenkpón bó nũ ɔ̄ gbe me
Alokpón agunno ɔ̄ mi ɔ̄tó gbehan ce me
Nyá ɔ̄ je nyikó ɔ̄ ɔ̄ jíjà
Nyá ɔ̄ nyi è ɔ̄ fánlyán bó ɔ̄ jíjà
Nyá ó nyikó ton nyó dín
Má wa nũ ɔ̄ gbe me
Ðéhwenví ó kúzán ce ná kpo só
Ní kú ná hú mì nú
Azón má dó ya nú mì dín ó
Alo ce a ɔ̄ alyán ɔ̄ wú
Ohokókóoo
Oví má mo nũ jeme ó
É kan mì áaa
Ahokókóoo
Así ɔ̄ má mo nũ jeme ó
É kan m'á Alokpón má wa nũ ɔ̄ gbe me
Ðéhwenví ó kúzán ce ná kpo só
Ní kú ná hú mì nú
Azón má dó ya nú mì dín ó
Alo ce a ɔ̄ alyán ɔ̄ wú
Má wa nũ élóooo
Nyá ɔ̄ je nyikó ɔ̄ ɔ̄ jíjà
Nyá ó nyikó ton nyó dín

Má wa nũ ɖo gbɛ mɛ
Đéhwenví ó kúzán ce ná kpo só
Ní kú ná hú mì nú
Azón má dó ya nú mì dín ó
Alo ce a ɖo alyán ɖé wú
Má wa nũ élóooo
Nyá ɖé jɛ nyikó né ó ɖo
Nyá ó nyiton nyó dín la
Má wa nũ ɖo gbɛ mɛ
Đéhwenví ó kúzán ce ná kpo só
Ní kú ná hú mì nú
Azón má dó ya nú mì dín ó
Alo ce a ɖo alyán ɖé wú
Nũ é zón bo han ɖò mǎ lé ó
Nya tunmɛ ton ɖyé
Un xomla tó ce bó x'ajá ɖò mǎ lé ó
Nũ ó ɖyé ɖò gbɛ un ja lo é
Nũ é zón bo han ɖò mǎ lé ó
Un wlíɖò á un gbó á
Nũ é ɖo han né ó mɛ bo un xo ɖo mǎ lé ó
Nũ ó ɖyé ɖò gbɛ un ja lo é
Alokpón ɖò nũ ɖé ma wa wɛ zón bo
Vĩ é sú xó náaa ɖò ɖo tó ton xwé ó
Adjivi ó no hwedó ɖúɖò go
Alokpón ɖò nũ ɖé ma wa wɛ zón bo
Adjivi é sú xó náaa ɖò ɖo tó ó xwé ó
Adjivi ó no hwedó ɖúɖò go
Ée è ɖo xó ɖò we b'a ma yí ɖe há
Vĩ háme bó má yí así háme

Mǎ dé má je nyi towé
Oxó te a ná d̀ò bon yí me xoxo na
É kún nyi akwé d̀ò bó xò hún sò nyi ali jí jen we ó
É kún nyi akwé d̀ò bó fún jíkpò sò nyi me tó xún me ó
Tenkpón bonú nyí towé zé d̀ò fidé jan
Un ba d̀ò atín wú bó má m̀o
Alòkpón ba d̀ò atín wú bó má m̀o
Hundéḡv́ Alòkpón má yí ba d̀ò kán godo
Un ba d̀ò kán wú bó má m̀o
Đéhwéví Alòkpón má yí ba d̀ò atín wú
Un ba d̀ò tókpa bó má m̀o
Đéhwéví Alòkpón má yí ba d̀ò húnjlomèèè
Má wa nũ d̀ò gbè me
Nyá dé je nyikó dé d̀ò jíjà
Nyá ó nyi tòn nyó dín lá
Má wa nũ d̀ò gbè me
Đéhwéví ó kúzán ce ná kpo só
Ní kú ná hú mì nú
Azón má dó ya nú mì dín ó
Alò ce a d̀ò alyán dé wú
È wa nũ élóoo
Nũ jén gbetó wa d̀ò gbemè
Gbetó wa d̀ò gbemè
Nũ ó jén gbetó wa d̀ò gbemè
Nyó nũwa jló mì
Onyá dé je nyikó dé d̀ò jíjà
Nyá dé nyi è d̀ò fánlyán bó d̀ò jí
Onyikó tòn nyó
Má wa nũ d̀ò gbè me

Đéhwéńví ó kúzán ce ná kpo só

Ní kú ná hú mì nú

Azón má dó ya nú mì dín ó

Alo ce a ọo alyán ọé wú

Ohokókóoo

Ví ọé má mo nũ jeme ó

É kan mì áaa

Atampi pour moi

Xo mǎ nú mì nyaví c'est ọa

Ohokókóoo

Así ọé má mo nũ jeme ó

É kan m'á Alokpón má wa nũ ọo gbe me

Đéhwéńví ó kúzán ce ná kpo só

Ní kú ná hú mì nú

Azón má dó ya nú mì dín ó

Alo ce a ọo alyán ọé wú

Il faut travailler

Traduction des chansons

Chanson n°1 : L'inexistence de chemin menant à Dieu

Le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers DIEU pénalise l'Homme
Car s'il y en avait, Lorsque Dieu t'accorde la grâce de vivre
Il serait bénéfique de L'approcher pour connaître Sa volonté parfaite
Avant d'entreprendre toute chose
Dis-moi l'issue de mon projet
Si Tu me le dis Seigneur je ne négocierai pas
Je ne chercherai pas ta volonté permissive
Non je me contenterai de la parfaite
Si Tu me le dis Seigneur je ne négocierai pas
Je ne chercherai pas ta volonté permissive
Non je me contenterai de la parfaite
Ce qui nous fait mal c'est de ne pas pouvoir trouver le chemin qui mène à Dieu
Ce serait bon de pouvoir prendre l'avis de Dieu face aux décisions
Mon Dieu, dis-moi comment faire pour réussir
Si tu me conseille, je ne vais pas remettre en cause tes orientations
Ce serait bien de voir Dieu et l'interroger ainsi
Mon Dieu, dis-moi comment faire pour réussir
Si tu me conseille, je ne vais pas remettre en cause tes orientations
Ce serait bien de voir Dieu et l'interroger ainsi
Ce qui nous fait mal c'est de ne pas pouvoir trouver le chemin qui mène à Dieu
Ce serait bon de pouvoir prendre l'avis de Dieu face aux décisions
Moi, Alókpón, je dis que le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers
DIEU pénalise l'Homme
Ce serait bon de pouvoir prendre l'avis de Dieu face aux décisions
Le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers DIEU pénalise l'Homme
Car s'il y en avait, Lorsque Dieu t'accorde la grâce de vivre
Il serait bénéfique de L'approcher pour connaître Sa volonté parfaite

Avant d'entreprendre toute chose
Dis-moi l'issue de mon projet
Si Tu me le dis Seigneur je ne négocierai pas
Je ne chercherai pas ta volonté permissive
Non je me contenterai de la parfaite
Mon Dieu, dis-moi comment faire pour réussir
Si tu me conseille, je ne vais pas remettre en cause tes orientations
Ce serait bien de voir Dieu et l'interroger ainsi
Le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers DIEU pénalise l'Homme
Car s'il y en avait, Lorsque Dieu t'accorde la grâce de vivre
Il serait bénéfique de L'approcher pour connaître Sa volonté parfaite
Le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers DIEU pénalise l'Homme
Car s'il y en avait, Lorsque Dieu t'accorde la grâce de vivre

Il serait bénéfique de L'approcher pour connaître Sa volonté parfaite
Ce qui nous fait mal c'est de ne pas pouvoir trouver le chemin qui mène à Dieu
Ce serait bon de pouvoir prendre l'avis de Dieu face aux décisions
Mon Dieu, dis-moi comment faire pour réussir
Si tu me conseille, je ne vais pas remettre en cause tes orientations
Ce serait bien de voir Dieu et l'interroger ainsi
Le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers DIEU pénalise l'Homme
Car s'il y en avait, Lorsque Dieu t'accorde la grâce de vivre
Il serait bénéfique de L'approcher pour connaître Sa volonté parfaite
Voici le but de ma chanson
Que je fasse telle chose pour être bien dans le monde
Tu le fais et ça devient la cause de ta mort
On cherche son propre argent pour prendre une femme en mariage
Elle vient sous votre toit et devient synonyme de votre mort
Alókpón Agunnó dit si on pouvait voir Dieu Lui-même

Je l'aurais consulté et s'Il me le déconseillait
Même si on mettait le monde à mes pieds
J'aurais refusé de prendre cette femme en mariage
Et j'aurais échappé à cette mort précoce
Tu fais toi-même des efforts pour mettre au monde un enfant
Il naît et devient synonyme de ta mort
Moi, Alókpón Agunnó, je dis si on pouvait voir Dieu Lui-même
Je l'aurais consulté et s'Il me le déconseillait
Même si on mettait le monde à mes pieds
J'aurais refusé de mettre cet enfant au monde
Et j'aurais échappé à cette mort précoce
On cherche soi-même de l'argent pour s'acheter une voiture
Aussitôt sur la voie c'est l'accident mortel qui s'en suit
Si on pouvait voir Dieu Lui-même
Je l'aurais consulté et s'Il me le déconseillait
Même si on mettait le monde à mes pieds
J'évitais de conduire ce jour
Ainsi, j'échapperais à cette mort subite
On cherche soi-même de l'argent pour s'acheter une moto
Aussitôt sur la voie c'est l'accident mortel qui s'en suit
Si on pouvait voir Dieu Lui-même
Je l'aurais consulté et s'Il me le déconseillait
Même si on mettait le monde à mes pieds
J'évitais de conduire ce jour
Ainsi, j'échapperais à cette mort subite
Voyez-vous que le chemin de Dieu qu'on ignore a fait notre malheur
Si en voulant dire quelque chose dans la vie
On pouvait se renseigner auprès de Dieu ce serait bien
Le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers DIEU pénalise l'Homme

Car s'il y en avait, Lorsque Dieu t'accorde la grâce de vivre
Il serait bénéfique de L'approcher pour connaitre Sa volonté parfaite
Le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers DIEU pénalise l'Homme
Car s'il y en avait, Lorsque Dieu t'accorde la grâce de vivre
Il serait bénéfique de L'approcher pour connaitre Sa volonté parfaite
Avant d'entreprendre toute chose
Dis-moi l'issue de mon projet
Si Tu me le dis Seigneur je ne négocierai pas
Je ne chercherai pas ta volonté permissive
Non je me contenterai de la parfaite
Si Tu me le dis Seigneur je ne négocierai pas

Je ne chercherai pas ta volonté permissive
Non je me contenterai de la parfaite
Ce qui nous fait mal c'est de ne pas pouvoir trouver le chemin qui mène à Dieu
Ce serait bon de pouvoir prendre l'avis de Dieu face aux décisions
Mon Dieu, dis-moi comment faire pour réussir
C'est maintenant que je veux dire pourquoi ma chanson dit cela
Ðěhwenví wesenu je vous demande de venir écouter
[Joue ainsi pour que je vise]
Tu auras l'intention de parler pour être bon dans ce monde
Et c'est encore ta parole qui sera objet de ta mort
Même la chanson que nous chantons cause la mort de certain
Si on pouvait voir Dieu Lui-même
Je l'aurais consulté et s'Il me le déconseillait
Même si on mettait le monde à mes pieds
Je ne chanterai point
Ainsi, j'échapperais à cette mort subite
Le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers DIEU pénalise l'Homme

Car s'il y en avait, Lorsque Dieu t'accorde la grâce de vivre
Il serait bénéfique de L'approcher pour connaitre Sa volonté parfaite
Avant d'entreprendre toute chose
Le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers DIEU pénalise l'Homme
Car s'il y en avait, Lorsque Dieu t'accorde la grâce de vivre
Il serait bénéfique de L'approcher pour connaitre Sa volonté parfaite
Avant d'entreprendre toute chose
Le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers DIEU pénalise l'Homme
Car s'il y en avait, Lorsque Dieu t'accorde la grâce de vivre
Il serait bénéfique de L'approcher pour connaitre Sa volonté parfaite
Avant d'entreprendre toute chose
Dis-moi l'issue de mon projet
Si Tu me le dis Seigneur je ne négocierai pas
Je ne chercherai pas ta volonté permissive
Non je me contenterai de la parfaite
Dis-moi l'issue de mon projet
Si Tu me le dis Seigneur je ne négocierai pas
Je ne chercherai pas ta volonté permissive
Non je me contenterai de la parfaite
Le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers DIEU pénalise l'Homme
Car s'il y en avait, Lorsque Dieu t'accorde la grâce de vivre
Il serait bénéfique de L'approcher pour connaitre Sa volonté parfaite
Avant d'entreprendre toute chose
Dis-moi l'issue de mon projet
Moi, Alópkón, je dis que le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers
DIEU pénalise l'Homme
Incontestablement sur tous les plans hein
Le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers DIEU pénalise l'Homme
Car s'il y en avait, Lorsque Dieu t'accorde la grâce de vivre

Il serait bénéfique de L'approcher pour connaitre Sa volonté parfaite
Avant d'entreprendre toute chose
Dis-moi l'issue de mon projet
Si Tu me le dis Seigneur je ne négocierai pas
Je ne chercherai pas ta volonté permissive
Non je me contenterai de la parfaite
Si Tu me le dis Seigneur je ne négocierai pas
Je ne chercherai pas ta volonté permissive
Non je me contenterai de la parfaite
Dis-moi l'issue de mon projet
Si Tu me le dis Seigneur je ne négocierai pas
Je ne chercherai pas ta volonté permissive
Non je me contenterai de la parfaite
Le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers DIEU pénalise l'Homme
Car s'il y en avait, Lorsque Dieu t'accorde la grâce de vivre
Il serait bénéfique de L'approcher pour connaitre Sa volonté parfaite
Avant d'entreprendre toute chose
Le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers DIEU pénalise l'Homme
Car s'il y en avait, Lorsque Dieu t'accorde la grâce de vivre
Il serait bénéfique de L'approcher pour connaitre Sa volonté parfaite
Avant d'entreprendre toute chose
Dis-moi l'issue de mon projet
Si Tu me le dis Seigneur je ne négocierai pas
Je ne chercherai pas ta volonté permissive
Non je me contenterai de la parfaite
Si Tu me le dis Seigneur je ne négocierai pas
Je ne chercherai pas ta volonté permissive
Non je me contenterai de la parfaite
Le simple fait qu'il n'y a de chemin qui mène vers DIEU pénalise l'Homme

Car s'il y en avait, Lorsque Dieu t'accorde la grâce de vivre
Il serait bénéfique de L'approcher pour connaitre Sa volonté parfaite
Avant d'entreprendre toute chose.

Chanson n°2 : La tortue

La tortue se demande si elle est courbée ou debout dans sa carapace
Quand le destin complique la vie de quelqu'un
Même un charlatan si puissant qu'il soit
Ne pourra rien pour lui

La tortue se demande si elle est courbée ou debout dans sa carapace
Quand le destin complique la vie de quelqu'un
Même le « bokònò » si puissant qu'il soit
Ne pourra rien pour lui

Vous voyez souvent le singe courbé
Mais il arrive un moment où il se redresse un peu

Vous voyez souvent le chien courbé

Mais il arrive un moment où le chien s'assoit

La tortue se demande si elle est courbée ou debout dans sa carapace
Quand le destin complique la vie de quelqu'un
Même un charlatan si puissant qu'il soit
Ne pourra rien pour lui

La tortue se demande si elle est courbée ou debout dans sa carapace
Quand le destin complique la vie de quelqu'un
Même un charlatan si puissant qu'il soit
Ne pourra rien pour lui

Vous voyez souvent le singe courbé

Mais il arrive un moment où il se redresse un peu

Vous voyez souvent le chien courbé

Mais il arrive un moment où le chien s'assoit

La tortue se demande si elle est courbée ou debout dans sa carapace

Quand le destin complique la vie de quelqu'un

Même un charlatan si puissant qu'il soit

Ne pourra rien pour lui

Iyééé La tortue se demande si elle est courbée ou debout dans sa carapace

Quand le destin complique la vie de quelqu'un

Même un charlatan si puissant qu'il soit

Ne pourra rien pour lui

Que je vois

La tortue se demande si elle est courbée ou debout dans sa carapace

Quand le destin complique la vie de quelqu'un

Même un charlatan si puissant qu'il soit

Ne pourra rien pour lui

Vous voyez souvent le singe courbé

Mais il arrive un moment où il se redresse un peu

Vous voyez souvent le chien courbé

Mais il arrive un moment où le chien s'assoit

La tortue se demande si elle est courbée ou debout dans sa carapace

Quand le destin complique la vie de quelqu'un

Même un charlatan si puissant qu'il soit

Ne pourra rien pour lui

La tortue se demande si elle est courbée ou debout dans sa carapace

Quand le destin complique la vie de quelqu'un

Même un « bokònò » si puissant qu'il soit

Ne pourra rien pour lui

Que ça évolue ainsi... « Saa »

La tortue se demande si elle est courbée ou debout dans sa carapace

Quand le destin complique la vie de quelqu'un

Même un charlatan si puissant qu'il soit

Ne pourra rien pour lui
Vous voyez souvent le singe courbé
Mais il arrive un moment où il se redresse un peu
Vous voyez souvent le chien courbé
Mais il arrive un moment où le chien s'assoit
La tortue se demande si elle est courbée ou debout dans sa carapace
Quand le destin complique la vie de quelqu'un
Même un « bokònò » si puissant qu'il soit
Ne pourra rien pour lui
De toutes les façons c'est bon
Je suis venu dire que moi qui n'aie personne
Je ne laisserai aucune situation de la vie ne m'emporter
Moi, Alòkpón, je dis que moi qui n'aie personne
Je ne laisserai aucune situation de la vie ne m'emporter
Aucune situation de la vie ne m'emportera
Je ne resterai pas à terre si je tombe
Je me relèverai toutes les fois
Car je ne lâcherai jamais
Et je ne vais pas non plus être une proie pour la dépression
Je ne laisserai aucune situation de la vie m'emporter
Wesenu, moi qui n'aie personne Aucune situation de la vie ne m'emportera
Óoooo
Moi qui n'aie personne Aucune situation de la vie ne m'emportera
Moi qui n'aie personne Aucune situation de la vie ne m'emportera
Aucune situation de la vie ne m'emportera
Je ne resterai pas à terre si je tombe
Je me relèverai toutes les fois
Car je ne lâcherai jamais
Et je ne vais pas non plus être une proie pour la dépression

Je ne laisserai aucune situation de la vie ne m'emporter

Moi qui n'aie personne Aucune situation de la vie ne m'emportera

Moi, Alókpón, je dis que moi qui n'aie personne Aucune situation de la vie
m'emportera

Ayatóví-ganmenu moi qui n'aie personne Aucune situation de la vie ne
m'emportera

Eééé

Aucune situation de la vie ne m'emportera

Je ne resterai pas à terre si je tombe

Je me relèverai toutes les fois

Car je ne lâcherai jamais

Aucune situation de la vie ne m'emportera

Je ne resterai pas à terre si je tombe

Je me relèverai toutes les fois

Car je ne lâcherai jamais

Et je ne vais pas non plus être une proie pour la dépression

Hundéfví moi qui n'aie personne Aucune situation de la vie m'em

Eééé

Moi qui n'aie personne Aucune situation de la vie ne m'emportera

Moi qui n'aie personne Aucune situation de la vie ne m'emportera

Aucune situation de la vie ne m'emportera

Je ne resterai pas à terre si je tombe

Je me relèverai toutes les fois

Car je ne lâcherai jamais

Aucune situation de la vie ne m'emportera

Je ne resterai pas à terre si je tombe

Je me relèverai toutes les fois

Car je ne lâcherai jamais

Et je ne vais pas non plus être une proie pour la dépression

Moi qui n'aie personne aucune situation de la vie ne m'emportera
Gowúngba je dis qu'il n'est possible que moi qui n'aie personne une situation de
la vie m'emporte
Nous qui n'avions pas de mère, aucune situation de la vie m'emportera
Moi qui n'aie peut-être pas de frère aucune situation de la vie m'emportera
Alókpón je dis que moi qui n'aie aucun soutien
Aucune situation de la vie ne m'emportera
Jamais Je ne resterai pas à terre si je tombe
Je me relèverai toutes les fois
Car je ne lâcherai jamais
Aucune situation de la vie ne m'emportera
Je ne resterai pas à terre si je tombe
Je me relèverai toutes les fois
Car je ne lâcherai jamais
Et je ne vais pas non plus être une proie pour la dépression
Moi qui n'aie personne aucune situation de la vie ne m'emportera.

Chanson n°3 : Je suis condamné au travail

Je suis condamné au travail dans ma vie
Je dois travailler durant mon vivant
Si la maladie ne m'a pas trop perturbé de mon vivant
J'aurai toujours un instrument de travail en main
Il faut s'efforcer pour travailler
Un monsieur s'est surnommé à Djidja
Un monsieur s'appelle Fanlyán
Le monsieur son surnom est trop bon
Je dois travailler
Un monsieur s'est surnommé à Djidja
Le nom du monsieur est trop bon

Je dois travailler dans ma vie

Même si ma mort est pour demain et que la maladie ne me perturbe pas de si trop

J'aurai ma main autour d'un instrument de travail

Je dois travailler dans ma vie

Même si ma mort est pour demain et que la maladie ne me perturbe pas de si trop

J'aurai ma main autour d'un instrument de travail

Je dois travailler mes chers

Je dois travailler

Tant pis si un enfant n'en est pas conscient

Ce n'est pas mon souci

Tant pis pour moi

Tant pis, une femme n'en n'est pas consciente

Ce n'est pas mon souci

Alókpón je suis condamné à travailler

Il faut essayer de travailler

Un monsieur s'est surnommé à Djidja

Un monsieur s'est surnommé Fanlyán à Djidja

Le monsieur, son nom est trop bon

Je suis condamné à travailler durant ma vie

Jusqu'à la veille de ma mort si la maladie ne me perturbe pas de si trop

Je tiendrai un instrument de travail

Les raisons de mon affirmation je vous les développe

Ceux pour quoi je me suis exprimé ainsi

Kúhunxotó voici les choses que je les développe ou je les laisse ?

Voici les raisons maintenant :

Alókpón dit que c'est à cause de l'oisiveté

L'enfant qui peut s'imposer dans sa famille n'y arrive pas

Alòkpón dit que c'est à cause de l'oisiveté que
L'enfant qui peut s'imposer dans la maison de son père n'y arrive pas.
Du moment où on parle et tu n'arrives pas à prendre une décision personnelle
Parce que tu n'as pu n'avoir ni femme ni enfant
Tu ne pourras rien dire pour t'affirmer en tant que grand frère
Ce n'est pas seulement avoir de l'argent
Pour acheter des voitures et les mettre en circulation
Ou bâtir des maisons à étage dans sa famille
Mais plutôt il faut tout faire pour ne pas fait disparaître son nom
Si je cherche autour des arbres en vain si je cherche autour des arbres en vain
Đěhwenví j'irai chercher autour des cordes
Si je cherche en vain autour des cordes Đěhwenví j'irai chercher autour des
arbres
Si je cherche sans le retrouver à tókpa
Đěhwenví Alòkpón j'irai le chercher au marché Húndjlo.
Je suis condamné à travailler dans ma vie.
Un monsieur s'est surnommé à Djidja
Le monsieur son nom est trop bon
Je dois travailler dans ma vie
Même si la durée de ma vie reste deux jours
Et je ne suis pas sous le poids d'une maladie
Ma main sera autour d'un instrument de travail.
Tant pis, si un enfant n'en est pas conscient
Ce n'est pas mon souci
Tant pis pour moi
Tant pis, une femme n'en n'est pas consciente
Ce n'est pas mon souci
Il faut travailler.

GUIDE D'ENTRETIEN

- **A l'intention des notables, chefs de collectivité et garants de la tradition.**
 - Perception faites des chansons du Roi Alokpón.
 - Rôles des chansons du Roi Alokpón dans les sociétés traditionnelles.
 - Apport des chansons du Roi Alokpón à l'éducation des jeunes apprenants.
 - Place des chansons du Roi Alokpón dans les sociétés modernes.
- **A l'intention des autorités locales et scolaires.**
 - Perception faites des NPE.
 - Perception faites de la place des chansons traditionnelles dans les NPE.
 - Enseignement des chansons et suivi des enseignants.
 - Insuffisances de l'enseignement des chansons traditionnelles dans les NPE
 - Perspective pour une meilleure participation des chansons traditionnelles à l'éducation des apprenants.
- **A l'intention des enseignants.**
 - Vision sur les nouveaux programmes d'Etudes.
 - Conception des chansons traditionnelles et leur enseignement.
 - Apports des chansons traditionnelles à l'éducation des apprenants.
 - Méthodologie d'enseignement des chansons traditionnelles.
 - Facteurs limitant le succès de l'enseignement des chansons traditionnelles en milieu scolaire.
 - Souhaits pour une meilleure contribution des chansons traditionnelles à l'éducation des jeunes apprenants.

TABLE DES MATIERES

En mémoire de :	4
DEDICACE.....	5
REMERCIEMENTS	6
INTRODUCTION.....	8
CHAPITRE I : GENERALITES, CADRE THEORIQUE, OUTILS TECHNIQUES ET METHODOLOGIQUES DE LA RECHERCHE	10
1-1-GENERALITES	10
1-1-1- Brève histoire de Savalou.....	10
1-1-2- La culture.....	12
1-2-Problématique	15
1-3-Cadre théorique.....	16
1-4- L’objectif et les hypothèses	18
1-4-1- L’objectif.....	18
1-4-2- Les hypothèses	18
1-5-Justification du choix du thème	19
1-6- Outils techniques et méthodologiques de la recherche	20
1-6-2- La méthodologie.....	24
1-7-Revue de littérature.....	26
CHAPITRE II : LES CHANSONS DU ROI ALOKPÓN : UNE STRATEGIE EDUCATIONNELLE EN MILIEU FON ET MAXI	28
2-1- L’origine du rythme Cingúnme	28
2-1-2- Les composantes de la musique Cingúnme	29
2-2- Le Roi Alokpón : Une vie de champ et de chants	32

2-3- Les valeurs éducatives des chansons du Roi Alokpón	35
2-3-1- Les chansons comme moyen de transmission et développement des connaissances en contexte familial et social	35
2-3-2- Les chansons comme moyen de transmission et de construction des savoirs moraux et philosophiques	38
2-4- Les chansons comme moyen de divertissement et d'intégration sociale	42
2-5- La tradition et la situation dans les chansons du Roi Alokpón.....	44
CHAPITRE III : LES FIGURES DE STYLE ET TYPOLOGIE RAISONNEE DES CHANSONS DU REPERTOIRE DU ROI ALOKPÓN	46
3-1- Le Roi Alokpón fait des chansons longues.....	46
3-2- Le critère des thèmes	47
3-3- Les critères du temps, de la diachronie et le critère des entrées.....	53
3-4- Le critère de l'énonciation et les intentions de création des chansons du Roi Alokpón.....	57
3-5- Approche méthodologique d'enseignement /apprentissage des chansons du Roi Alokpón en milieu scolaire	58
Conclusion.....	62
BIBLIOGRAPHIE	64
ANNEXES	67
Table des matières	98