

ESSAI POUR UNE POÉTIQUE DE LA CHANSON TRADITIONNELLE AU BENIN

Ascension BOGNIAHO
Université d'Abomey-Calavi
BENIN

One of the most outstanding manifestations of oral poetry is the musical text. It presents all the characteristics of a literature, it is in fact literature. Organising its universe around the sound, it requires from the creator (author) qualities which make him stand as individual determined from his birth to create, but who submits to work and to the respect of the creative rules established by society. The text uses all the expressive resources of languages which produce it. These resources are based on the circumstantial use of words and sounds and of a special rhetoric and syntax. Moreover, it lets itself see as an architecture of a verb or without any exaggeration, its museum, where all that languages possess as something well-said and beautiful through accurate techniques. All that is backed by figures of speech, mainly by images. But images are a representation which leads to the core and the centre of the text on a certain symbolism whose concrete is the base.

Ecrire une poétique de la chanson traditionnelle béninoise consiste à décrire les principales étapes créatives qui font de la chanson un poème particulier de concentration verbale. En partant des présupposés identifiant la chanson tout à la fois comme un genre et la création verbale par excellence de la littérature orale, la démonstration de sa caractéristique majeure d'économie du langage paraît plus aisée, car le poème traditionnel met en jeu un ensemble de termes exprimant des thèmes différents et variés. Ils sont traduits par une série de mots faisant ainsi du poème une combinatoire d'éléments hétérogènes qui tentent et réussissent constamment de s'élever dans leur globalité à une certaine homogénéité. Ainsi apparaissent des niveaux d'analyse de la chanson, qui sont tour à tour thématique, typologique, sémantique, phonologique et syntaxique. Eux tous, mis en une nécessaire corrélation, campent l'esthétique de la chanson traditionnelle béninoise, ensemble de phases essentielles par où transite inévitablement sa création.

L'objectif de la présente étude, inscrite d'emblée dans l'aire des langues du continuum gbé au sud du Bénin (les langues fon, goun, ouémè, maxi, etc.), est la mise en exergue du mécanisme conceptuel, de son contenu et du canevas de la production du texte chanté. Cette opération qui est une théorie valable pour l'examen de toute chanson traditionnelle dans l'espace multiculturelle béninois ciblé, et peut-être africain,

passé par l'énonciation des règles qui régissent sa production et l'analyse des techniques créatives qui la placent au-dessus des autres genres par son expressivité particulière.

I- La créativité de la chanson

La créativité de la chanson est partie intégrante des règles créatives générales de la littérature orale. Les règles propres au chant se répartissent en deux séries : la première concerne les critères individuels qui consacrent le créateur comme un artiste confirmé tandis que les secondes, l'œuvre elle-même comme une structure et une manière-d'être au service d'un objectif. Les qualités de l'une et de l'autre séries autorisent à les désigner différemment.

A. Les règles exogènes

On a longtemps affirmé, à tort du reste, que la littérature orale est créée par le groupe social, qu'elle est une œuvre collective. T. Todorov soutient le contraire en affirmant que la création collective n'est pas donnée comme un fait d'expérience concrète. Il s'appuie en cela sur les écrits d'un néogrammarien, Vsevolod Miller, qui s'interroge sur l'auteur d'une œuvre orale. «Création collective de la foule ? Mais ceci est encore une fiction, car l'expérience humaine n'a jamais encore observé semblable création»¹. Une telle assertion reconnaît l'individu comme source de la création, et par ricochet, la présence forte de facteurs individuels dans l'acte créatif. Ce sont l'intelligence, l'imagination, la sensibilité, la mémoire. Ils jouent leur plein rôle dans le travail.

a) Les facteurs humains et biologiques

1- l'intelligence

L'intelligence, facteur essentiel de la création, se développe et s'enrichit au cours des actes ~~communicationnels liés aux~~ habitudes de la vie communautaire : réunions et palabres. L'esprit et l'imagination en constituent les manifestations. Désigné par le terme générique 'ayixi'² dans le Bénin du sud, l'esprit a pour fille l'idée (ayixa) au double aspect intuitif et policé. L'intuition est une irruption dans l'esprit d'une forme de pensée brute tandis que son double,

appelé l'inspiration, résulte de la domestication et du raffinement de l'intuition afin de déboucher sur une logique et un bon sens attrayants. Constanment en éveil, l'esprit est prompt à créer des liens, des rapports apparents ou profonds entre les objets, les actes et attitudes, les personnes, la nature, la sur-nature et le panthéon local. Par ces liens, il dégrossit l'idée intuitive pour en faire un sujet de poème chanté.

Il est possible d'objecter qu'il n'y a pas de création dans les chansons anciennes vouées à la répétition, que celles-ci constituent un pan de la tradition orale, donné pour être repris de génération en génération. Cette objection corrobore l'affirmation qu'en littérature orale, le peuple ne produit pas, il reproduit. Mais il convient de dire qu'au Sud-Bénin, les pièces orales formellement rigides ne sont pas nombreuses et interviennent pour agrémenter et accompagner les rites. Au demeurant, le choix d'une pièce orale et son retrait d'un corpus ne sont-ils pas déjà une forme de création? Ces opérations supposent une connaissance des textes et la reconnaissance de leur pertinence par rapport à la circonstance d'illustration. Il n'y a nul doute qu'en soustrayant un chant ancien d'un corpus général, on le crée, le vivifie et le dynamise en le pliant à d'autres exigences : la circonspection et la perspicacité guident cette re-création.

Pour sa part, l'imagination seconde l'esprit dans l'invention de la fiction. Elle aide à franchir les frontières du réel à partir toujours d'un petit noyau de réel. Elle y parvient par la sélection d'images dont la force évocatoire est telle qu'elle transmue la fiction en vécu ou inflige au vécu reconnaissable par tous une puissance poétique qui le rende méconnaissable et conduise l'assistance à conclure à l'invention.

2- la sensibilité

La sensibilité dont il est question, différente de la sensibilité, demande une présence physique et intellectuelle à tout ce qui se passe autour de soi. Elle est le facteur de l'observation et emmagasine tout ce que la vie quotidienne du village et des individus donne à regarder, en tire un sujet. Il a probablement son pendant illustratif dans le corpus littéraire, toujours sous forme de maquette, de canevas et des normes dont peut se saisir le créateur en les renouvelant. Ainsi tout ce qui émeut par quelque côté surprenant, par quelque dérogação à la norme sociale est confié à l'expression de la chanson. Et si le répertoire existant ne propose pas une maquette pertinente, le créateur y pourvoit : c'est le stade plein de la création. Le siège de la sensibilité est le cœur qui est aussi celui du courage, de la bravoure parce que certains sujets demandent pour leur énonciation beaucoup de courage. Néanmoins, on admet communément que, lorsque l'éthique sociale ne s'oppose pas à une profération, la peur qu'inspirerait un individu

parce qu'il est puissant et redoutable et qu'il peut s'identifier à travers un poème ne peut empêcher sa délivrance et sa propagation, le groupe étant, bien entendu, au-dessus de l'individu.

3- la mémoire

Aussi importante que l'intelligence, la mémoire garde fidèlement le souvenir des oeuvres du répertoire traditionnel répétitif. C'est à ce magasin que se réfère tout chanteur lorsqu'il s'agit de créer, je dirais, de re-crée un chant. Dans ce cas, elle retient, en ce qui concerne les chants sacrés immuables, tout le texte, avec les détails, les pauses, parfois les gestes, et dans le cas des productions profanes, le texte et sa structure. Au regard de cette importance, la mémoire n'a pas un rôle passif, elle agit de deux manières :

- Ou bien elle propose une chanson traditionnelle connue avec son canevas originel

Dans ce cas, la sensibilité mise en présence d'une situation remonte dans la mémoire pour y sélectionner une histoire qui fustige ou crédite l'attitude exposée. Ce facteur propose donc une inspiration toute faite.

-Ou bien elle offre des canevas de chants anciens que le créateur meuble avec un sujet tout à fait nouveau.

Par ce procédé, le rôle de la mémoire grandit davantage et la démarche s'apparente à l'imitation : celle-ci se présente sous deux formes, un intelligent plagiat ou une parodie.

En effet, tout chanteur peut s'inspirer d'un canevas ancien pour développer un thème nouveau. Apparemment absente du choix du sujet dans ce cas, la mémoire est d'une manière ou d'une autre présente dans la récupération du canevas et dans l'utilisation d'une expression adéquate. C'est elle qui suggère, impose même, des formes d'expression appropriées, des tournures pertinentes issues de la culture linguistique du créateur ou prises au texte imité : c'est un travail de plagiat intelligent. Mais la mémoire intervient également dans la parodie appelée *Vlè*

Provoquée le plus souvent par l'admiration ou l'opposition, la parodie permet de produire des textes de louange et des textes phobiques ou d'adversité ; elle peut, en cela, garder la mélodie et y couler des paroles collées à l'objectif de création, ou assujettir le texte originel à une nouvelle mélodie. Dans tous les cas, le but majeur de l'artiste est de parvenir à reproduire la beauté-modèle de base. Pour ce faire, il utilise les techniques dont l'application lui permet de réussir. Même si la nouvelle chanson n'est pas entièrement la symétrique de la première, elle est obligatoirement approchante. Les groupes confessionnels, les associations, les orchestres de villages pratiquant le même rythme s'adonnent à cette forme de création, car une sorte d'émulation les oppose plus ou moins les uns aux

autres. Souvenir de l'idée, souvenir de la structure, souvenir d'un large pan de la forme, font de la mémoire la chose d'une expérience et d'un travail constants. C'est pourquoi les créateurs sud-béninois l'entretiennent par des produits.

b) Le travail

Cependant, l'on ne peut partir de l'analyse précédente pour croire que la production de la chanson traditionnelle est exempte de travail ; il est vrai, les chants rituels, les chansons éternelles venues du fond des âges, aux formes généralement figées, donnent l'impression de ne pas solliciter l'effort d'un quelconque re-producteur. Pourtant, la contribution de la mémoire et le souci de la restitution fidèle exigent de lui une présence au texte et une attention de tous les moments, tandis que la création des chants nouveaux nécessite un travail soutenu et constant. Ce travail se décompose en plusieurs étapes :

1- le huit-clos ou azizaxo

De tout temps et plus encore de nos jours où l'art de la chanson nourrit son homme, le créateur traditionnel ou traditionnel-moderne s'astreint au travail de composition même si l'art du chant n'est pas son activité principale. Ainsi, dès que l'observation et la sensibilité, aidées de l'esprit, lui suggèrent une idée, il la travaille dans la solitude pour en faire une inspiration, la développe et la coule dans un air mélodique : ce niveau est toujours celui d'azizaxo ou la période du huit-clos. L'acte créatif qui a lieu au cours de cet enfermement se dit *kpa aziza*, expression qui, traduite littéralement par «sculpter aziza», met davantage en relief la présence de l'effort dans la création ou la composition. Aziza y équivaut au poème, à la fiction. Le chanteur est comparé à un sculpteur qui stylise un matériau brut pour le rendre attrayant par la vraisemblance. Mais qu'il appartienne à un groupe ou non, il soumet son œuvre à la critique d'un tiers. Celui-ci, premier récepteur obligé, corrige la pièce par des amendements possibles, parfois nécessaires. Cette correction porte sur l'idée de base, la structure de son développement, la forme, l'adéquation de l'air mélodique avec le sentiment exprimé et, dans une sorte d'autocensure, sur le respect de l'éthique sociale. Au terme de ce processus intervient la mémorisation au cours des réunions d'apprentissage (*hanva*) ou (*hankpa*) qu'on assimilerait à une mise au vert pour apprendre par cœur le texte et la mélodie. De telles réunions sont également nécessaires pour mémoriser, en l'état ou frappés de transformations, les chants adoptés d'autres orchestres.

2- l'apport linguistique

Hormis les chansons traditionnelles anciennes, les créations nouvelles et un certain type de parodie attestent du niveau de compétence linguistique du créateur. Ici, il n'est plus question d'improvisation comme dans les autres genres tels que le conte, la légende ou le mythe. Tout est du cru du chanteur qui met en branle toutes ses aptitudes linguistiques, ses connaissances de la rhétorique de sa langue pour fixer le sujet dans un style en adéquation avec l'objectif. C'est un véritable travail «d'écrit-

vain» qui se représente son auditoire potentiel, imagine ses réactions pour affiner sa production d'étape en étape aux fins de parvenir au bouquet final qui enlèvera l'assentiment et le ravissement de tous. Le travail conjugué du créateur et de l'individu ou du groupe qui amendent constitue indubitablement une sorte de réception-critique que la présence vigilante de l'éthique sociale porte au rang de ce que Todorov appelle «la censure préventive». Elle agit aussi bien sur le contenu (dans son respect de la convenance sociale) que sur la forme en tant que parole de l'individu devant se soumettre aux exigences imposées à la langue par les valeurs normatives sociales. Le texte chanté en devient alors la parole canalisée d'un individu sur un fait culturel. Visiblement et sans conteste le produit d'un art consommé du langage, la forme du chant demeure même à la fin de la délivrance et une autre pourra naître d'un autre créateur pour exprimer le même sujet. On peut en conclure d'un côté, que la liberté régit paradoxalement le domaine du chant et, de l'autre, que le sujet repris, même plusieurs fois, n'est jamais tout à fait le même. De ce fait, le chant est un genre prolifique.

Cependant, la chanson est un art communicationnel. Elle nécessite la présence du créateur et du public; et il en résulte qu'elle recèle deux niveaux de beauté dont l'une est originelle et naturelle parce qu'elle émane de l'harmonie du texte et de la mélodie et l'autre, circonstancielle, parce qu'elle représente la somme de la beauté originelle, des qualités de la voix du chanteur et des gestes d'une mimodramie adéquate. Cette superposition de beautés obéit aux exigences des arts du spectacle. Elle est d'autant importante de nos jours que l'art du chant nourrit vraiment son homme grâce à l'exploitation des techniques modernes de diffusion de masse d'une part et, d'autre part, au bien matériel autour de nous, qui nous pousse à une vie plus ou moins festive ou à des loisirs orientés parfois vers l'audition du chant. Il peut donc être écouté ou « regardé ». Le producteur agit sur son public aussi bien par le texte que par son "look" propre ; mais hors de la situation de délivrance, seule la beauté originelle et naturelle compte.

On mesure par ce qui précède, le caractère primordial du travail dans la production d'une chanson. Les facteurs biologiques régissent la présence de l'être créant à la vie autour de lui, fixent son attention sur le fait qui le mérite, déclenchent l'analyse, un des ressorts du travail. Si tout le monde peut créer ou parodier une chanson, il existe néanmoins des producteurs professionnels qui apprennent leur métier, et ce métier exercé plusieurs années, donne d'eux l'image de gens inspirés en permanence par aziza, aux sens plus

développés, plus captateurs que ceux des autres : ce sont des poètes qui marient l'art sous toutes ses facettes à la volonté pour le bonheur de leur société.

B. Les règles endogènes

Découlant toutes de l'expérience créative, les règles endogènes sont mises sous la forme d'un algorithme utilisable par tous. Leur nombre est essentiellement de deux. Ce sont : l'inspiration et la chronologie, règles classiques auxquelles s'ajoutent celles canonique de la forme et facultative du souffleur. Le but de toute création étant de proposer une œuvre la plus objective possible, c'est-à-dire, qui rallie toutes les compréhensions et représente en même temps le génie du peuple et le goûts esthétiques du moment, le créateur s'efforce par des techniques adjuvantes de produire un texte véridique, du moins vraisemblable. Cette qualité s'obtient par l'adéquation du contenu et de la forme. Le contenu résulte du traitement d'une idée et de ces différentes ramifications. Une telle idée s'appelle l'inspiration.

a) L'inspiration

Elle est la première règle et se définit comme une idée intuitive que l'artiste raisonne pour en faire quelque chose de plus réfléchi. On lui attribue plusieurs significations. D'abord, sorte de souffle émanant d'un être surnaturel, l'inspiration apporterait aux hommes des conseils et des révélations. Sous sa dictée l'homme s'élève à un état mystique. Puis, l'inspiration est assimilée à une illumination, à une idée qui surgit brusquement dans l'esprit. Au Bénin, l'inspiration est une idée octroyée par aziza, le génie qui en a la charge. Aussi, et surtout dans le domaine de la chanson, les orchestres ne peuvent-ils pas se produire sans l'invoquer et faire appel aux chanteurs illustres qui, dans la mort, ont accédé au rang de génies capables d'envoyer le souffle de l'inspiration. Ainsi tout chanteur, tout orchestre qui veut se produire s'oblige à un prélude appelé avalé, terme qu'on peut traduire par le mot invocation : c'est en quelque sorte une demande de permission ou d'assistance pour une bonne prestation. Cependant, les chansons anciennes et éternelles surtout ont été créées par des auteurs restés inconnus à cause des faiblesses de l'oralité. Le premier jet sorti d'un artiste a traversé des âges en recevant des chiquenaudes - variations et transformations - qui en ont fait la pièce définitive et achevée. C'est pourquoi il convient d'invoquer ces accès anonymes en guise d'hommage. De plus, chaque variation ou version représente une prise de position éthique ou idéologique. Elle témoigne donc profondément d'une intention consciente du re-créateur. L'intention devient ainsi un objectif fixé à atteindre à travers

une chaîne de réalisations sémantique et syntaxique. Dès lors, elle est la synonyme rigoureuse de l'inspiration. Car lorsqu'un créateur a choisi le thème de son message littéraire et qu'il en a déterminé l'objectif ou l'intention, il choisit inéluctablement les formes, les procédés stylistiques, les manières de faire susceptibles de l'aider à atteindre cet objectif. Ces procédés et autres atouts expressifs circonstanciels réunis déterminent une intention littéraire. Dans le domaine du chant, il y en a de trois sortes.

1- l'intention poétique

Je garde au terme poétique le sens de créatif. Ainsi l'intention poétique décrit des thèmes tirés aussi bien de la réalité que de l'imagination. Leur traitement lié à l'imagination fertile de l'auteur mélange réalité et fiction dans un dosage équilibré pour créer le beau. L'artiste atteint cet objectif en travaillant la structure et les détails du poème, un niveau dépaysant et insolite y est obtenu par la personification ou la réification : c'est le stade plein de kpa aziza. Mais cette intention présente deux caractéristiques essentielles :

-elle est lyrique et regroupe des créations qui éternisent, chantent ou divinisent des émotions grandes ou petites : joie, bonheur, douleur. Font partie de cette intention poétique-lyrique, les chansons sur l'amitié, l'amour, la vie, la mort, la misère, etc. Inscrits dans la sphère de chaque homme, ces thèmes relèvent le plus souvent de l'expérience personnelle inévitable. La mort est une expérience personnelle. C'est dire que le créateur populaire béninois doit intérioriser tout acquis de son observation avant de le ressortir, empreint d'une émotion personnelle ou représentative de celle de la collectivité. De plus, le lyrisme peut se combiner avec une intention comique. En effet, au sein même des grands thèmes de l'intention poétique, certains sentiments donnent lieu à des travers sociaux que la chanson ne peut taire : alors, elle peut s'en emparer, les fustiger avec véhémence. La vérité humaine contenue dans une telle dénonciation se présente sous une forme comique par l'utilisation d'un ton railleur, parfois grave, parfois naïf. Enfin, il peut revêtir aussi un caractère tragique. Dans ce cas, la symbiose des deux émeut ou effraie l'auditeur. Les sentiments y sont exprimés avec une violence rare et constituent la source d'un certain pathétique. Le chant funèbre en est un exemple. L'atmosphère des productions où l'on rencontre le tragique et le pathétique est à l'angoisse, à la pitié et à la tristesse (les lamentations). Et l'homme se sent comme un rien devant la chose décrite. Même certaines situations de la vie portent en elles le tragique, mais en les décrivant, les créateurs les étoffent, les rendent plus tragiques encore : c'est l'enfoncement. On le rencontre dans la littérature mortuaire chantée.

-elle est épique et chante les hauts faits de guerre et de bravoure des figures fortes du groupe. Le chanteur se

sert de l'imagination, du merveilleux ou du fantastique pour exalter et glorifier.

2- l'intention didactique

Sans rien exagérer, l'intention didactique est la plus courante dans le domaine du chant. Elle cherche à communiquer à l'auditeur un enseignement, une information pratique ou didactique, une vérité. Elle choisit pour décors essentiels le cœur de l'homme, les relations humaines, les sentiments, et les exprime en des normes qui ont valeur de morale, de sagesse. Même lorsque la chanson traite de l'histoire, c'est juste pour en dégager les enseignements qui y sont contenus. La vérité que développe cette intention peut être de plusieurs ordres : morale, philosophique, historique, critique.

3- l'intention mixte

L'intention mixte présente deux caractéristiques majeures. Elle est romanesque et a pour but de créer un univers fictif qu'elle introduit de temps à autre dans le monde réel. Ici s'exerce une véritable magie de la parole où *ayixa* (l'idée) se trouve constamment sollicitée. Le créateur envoûte l'auditoire par une parole créatrice d'êtres et de choses insolites, de situations cocasses. Lorsque le fétichisme de la chose s'ajoute au fil ténu de la trame du récit, les objets s'animent, parlent et deviennent des personnages à part entière, doués d'un psychisme circonstanciel : c'est la personnification ou la prosopopée. Les êtres humains eux-mêmes s'élèvent au rang soit de modèles vivants servant à illustrer des caractères exemplaires ou inexcellaires, soit de témoins effacés de mœurs ridicules. Souvent, l'objet prend la place de l'homme, en devient une doublure et en adopte tous les caractères : c'est la réification. Parfois, c'est le mot tout seul qui communique l'acuité du sentiment par la substantivation. Il campe une image-symbole à travers la métaphore ou la métonymie. L'intention mixte devient alors symbolique. Mais il convient de dire que cette distinction en intentions n'a pas de frontières étanches. Une même chanson peut relever de plusieurs intentions à la fois.

L'intention enveloppe donc toute chanson, prend en charge chacun de ses éléments constitutifs et l'amène dans la solidarité avec les autres jusqu'au terme préétabli et visé. A cet égard, elle cherche, répertorie et ordonne tous les détails, positifs ou négatifs, dont l'agencement et la mise en relations logiques concourent au développement de l'idée et à la création de la vraisemblance. Le brassage calculé des détails détermine la trame de la pièce orale et préfigure la règle de la chronologie.

b) La chronologie

Le souci d'une organisation de la progression de l'œuvre

chantée, celui du respect d'un ordre dans l'agencement des idées importantes et des détails qui composent l'intrigue caractérisent la chronologie. C'est pourquoi elle s'occupe aussi bien de la structure superficielle du texte chanté que de celle profonde.

A ce propos, il convient de mentionner l'existence dans l'ensemble du répertoire chanté du Bénin deux catégories de chant : les chants courts (*hangli*) et les chants longs (*hangaa* ou *hangaga*). Les chants courts sont composés la plupart du temps de deux ou de quatre versets répétés à volonté ; ils sont d'une composition abrupte, mais se comprennent facilement à cause de la valeur le plus souvent philosophique des thèmes qu'ils développent. Les chants longs, pour leur part, disposent d'une structure typée obéissant à la disposition de la rhétorique classique. Ils commencent par une introduction à laquelle répond le chœur ; on l'appelle *handoudô* ou *hanbibè* ; ils se poursuivent dans un développement (*hankô* ou *hanta*) introduit par différentes formules. Ils se terminent par une conclusion ou une morale (*hanfoufô* ou *hantalilé*).

Une telle organisation laisse soupçonner naturellement une rigueur dans la succession des faits développés afin de donner au texte une certaine intelligibilité. Ces faits sont liés par des relations diverses de cause à effet, de conséquence, d'opposition, de parallélisme ou de symétrie. Chaque langue du Sud-Bénin dispose de son répertoire de mots pour exprimer ces nuances. Le créateur les utilise avec minutie et s'impose par là au public comme un témoin de l'histoire même si elle et lui ne sont pas contemporains. Mais la réception immédiate de la chanson n'autorise pas les techniques complexes du récit de la littérature écrite : le retour en arrière, l'itération y sont rares. Par contre, les récits d'anticipation et de répétition, les récits descriptifs par touches éparses s'y rencontrent. Le chant développe parfois son thème en s'accrochant soit à un mot qui revient sous plusieurs formes, soit à une phrase dont la récurrence souvent accompagnée de variantes achève la démonstration du caractère économique du langage chanté. Mais, comme il a été démontré plus haut, le chant est une création qui se livre après sa composition en chambre close et dont la structure interne a été élaborée par une ou plusieurs intelligences. Sa délivrance, apparemment spontanée (lorsqu'il n'est pas rituel), se soumet aux contingences du moment et à son succès esthétique ; ces deux facteurs le font plus large et long par répétition ou allongement pour le plaisir de l'auditeur mais sans jamais enfreindre la règle de la chronologie : c'est elle qui gouverne l'intelligence du chant. Tout chanteur doit connaître ces contraintes, car elles permettent au texte chanté d'aborder tous

les thèmes liés à la vie et sans exclusive aucune. La sujétion du créateur à tout cet arsenal fait de lui un artiste achevé, admiré.

II. La forme ou le style

Le présent volet de l'étude se focalise sur le fonctionnement technique du texte chanté vu à travers une organisation syntaxique, sémantique, phonologique. C'est là une tentative d'étude stylistique. Aussi, allons-nous examiner brièvement le texte chanté suivant ces trois axes.

A. L'axe syntaxique

D'une manière générale, la syntaxe se définit comme la partie de la grammaire qui traite de la fonction et de la disposition des mots et des propositions dans la phrase. Il s'agit de l'ensemble des lois et règles qui étudient le fonctionnement de la langue et font déboucher sur l'examen de la phrase. Par analogie, la syntaxe du texte chanté vise à l'analyser en tant que discours en explicitant les rapports et les fonctions de ses éléments constitutifs, ce qui permet de dégager sa cohérence. Il nous faut partir de l'observation de l'empirisme créatif pour mettre en relief le traitement particulier subi par la langue dans l'élaboration du poème chanté. A cet égard, le mot servira de base pour arriver aux constructions dans lesquelles il s'implique. Mais la nature du mot est diverse. C'est pourquoi le premier axe à étudier concerne les noms.

En effet, le souci de la concentration de l'expression pousse le créateur à utiliser des noms, surtout composés. Au-delà du stock existant, le lexique du chant ajoute de nouveaux noms pris à une certaine intellectualité du sujet décrit et collant à sa nature comme pour se substituer à lui. La plupart d'entre eux sont formés de deux éléments, soit deux noms aux identité et sens différents ; mènou par exemple est formé de mèn qui signifie personne et de nou qui se traduit par propriétaire ; le mot désigne la mère, mais la mère de quelqu'un ; soit deux noms du même sens, parfois redondants l'un de l'autre : koujèssou désigne la mort ; il est composé de kou, la mort et de jèssou, terme mythologique traduisant encore la mort ; parfois liés l'un à l'autre par une relation de gradation. Quand ils sont faits de trois éléments, ils intercalent le plus souvent une préposition locative : dômèkou, pour prendre un exemple, est formé de dô, le trou, la mort, de mèn, une préposition locative signifiant dans et de kou, le substantif usuel de la mort, le tout désigne la mort qui emporte dans le trou. Mais ces formes ne sont donc pas banales dans l'art du chant, un nom se nourrit de la puissance d'un autre, et vice versa. « La forme », dit Jacques Claret, « révèle, exprime une force intérieure, idée ou principe, provoque, dévoile, suggère, fixe l'attention, crée l'existence. Toute forme est langage, tout langage est forme. »³ C'est pourquoi les créateurs ont dû (doivent)

comprimer le plus souvent beaucoup de pensées dans un même mot. Ils procèdent par redondance, par métonymie, par globalisation, intensification ou par hyperbolisation. L'autre type de mot que l'on rencontre dans le chant est le déverbatif. C'est un substantif issu de la transformation d'un verbe. Le chant en utilise un grand nombre dont la formation prend base sur le verbe et s'étend aux fonctions qui peuvent l'accompagner. Une telle possibilité permet de disposer de plusieurs types de déverbatifs :

- le déverbatif au radical verbal redoublé. Dans koukou par exemple, le verbe kou est redoublé pour désigner la mort ; il en est de même dans yiyito qui signifie le partant ; le verbe yi est redoublé avant d'avoir un sujet to.

- le déverbatif formé du sujet, du verbe et de son complément d'objet direct. Dans mèdjito, dji est le verbe et signifie engendrer, mè désigne la personne, il est en fonction c.o.d., to est le sujet et signifie celui ; l'ensemble désigne le géniteur ; il peut être le père ou la mère.

- le déverbatif composé d'un verbe à deux compléments. Agbòhoudômèto désigne l'ami intime ; il est composé du substantif agbò, le bélier mis en fonction de c.o.d., du verbe hou qui signifie tuer, de la préposition dô qui se traduit par à, de mè, la personne utilisée comme c.o.i., et de to, le sujet du verbe ; le tout se traduit par : "celui qui immole un bélier à quelqu'un". Le verbe dans un telle construction peut prendre la forme négative ; je n'en veux pour preuve le mot noumadhoudjènou. En le décomposant, on obtient : nou, le sujet, qui signifie la chose ; ma est l'adverbe de négation et se traduit par ne...pas ; dhou est le verbe manger ; djènou, le c.o.d. désigne le mets salé. On traduit le tout par "la chose qui ne mange pas du mets salé", c'est la mort.

- le déverbatif formé avec un verbe et un adverbe. Dans monvo, mon est le verbe voir, vo, l'adverbe qui dit la finitude ; l'ensemble signifie adieu.

Mais plus étonnant est le nom onomatopéique. Et les chanteurs, connaissant sa force évocatoire et suggestive, l'utilisent fréquemment pour créer l'insolite. Còxòxò par exemple, est un cri de surprise ou de douleur ; on peut le rencontrer en fonction de sujet d'un verbe, et donc utilisé comme un nom. Ainsi les divers substantifs et les déverbatifs représentent un exemple frappant d'ingéniosité du chanteur. Ils sont, à bien des égards, des illustrations notoires d'utilisation de certaines figures de rhétorique. Ils occupent des places distinctes dans le texte, jamais utilisés au hasard, mais toujours liés, comme l'affirme Jacques Claret en parlant des rapports entre les mots d'un texte, par une communauté culturelle. Les sonorités, les tons qui les composent influencent ceux des mots qui évoluent dans leur voisinage.

B. L'axe phonologique

Le chant construit son univers autour des sons et de leur

combinaison équilibrée. Outre les harmonies vocaliques que recommande la grammaire des langues productrices, les harmonies entre les voyelles et celles entre les voyelles et les consonnes sont recherchées pour supporter le sens et faire impression. Ils reproduisent des tonalités circonstanciées et dénotent d'une démarche esthétique d'un autre ordre où l'oreille du sujet-créant joue un grand rôle. Les relations entre ces éléments s'établissent soit dans l'univers du verset, soit d'un verset à un autre et engendrent la rime.

La rime dans le poème est une convention de création établie sur des identités phoniques ou «sur l'opposition entre une identité phonique et une différence sémantique.»⁴ On recense à cet égard quatre types de rime. La rime initiale est la répétition d'un même mot, d'une même syllabe, d'un même son au début de plusieurs versets, ou rapprochés, ou qui intercalent un ou deux autres versets de types différents. Son usage engendre l'anaphorisation et l'anadiplose. La rime interne a trait à la répétition d'un même son, d'une même syllabe, d'un même mot à l'intérieur d'un verset, de deux ou de plusieurs versets. Elle crée l'allitération ou l'assonance et peut se spécifier en devenant la paronomase. Dans ce cas, elle porte sur des mots de différentes natures, un pronom et un verbe, un pronom et un prédicatif progressif. La rime finale répète le même son, la même syllabe ou le même mot à la fin de deux ou de plusieurs versets. Elle sert à exprimer les cris du cœur. La rime responsorielle agit comme un système d'appel et de réponse. Elle est basée sur la répétition d'un même mot, d'une même syllabe ou d'un même son à la fin d'un verset et au début du verset suivant. L'ensemble de ces rimes a la fonction expressive (c'est-à-dire que dans chaque verset, la rime, quelle qu'elle soit, cherche à montrer l'intériorité du sujet chantant), la fonction appellative (parce que chaque verset ou le texte dans son ensemble tente de produire sur l'auditeur une certaine impression), la fonction représentative (car chaque verset exprime une partie du sujet ou du sentiment). Les rimes initiale et responsorielle remplissent encore des fonctions mnémotechniques, c'est-à-dire, celles de marques d'oralité, qui permettent au chanteur ou au diseur de se souvenir de la suite du poème et de le dérouler sans encombres. Enfin, l'emploi récurrent d'un son, non seulement exprime un sentiment, mais engendre un thème. Celui-ci est matériel, psychique ou sonore et se construit dès le début du texte. Si nous convenons que les sons se construisent autour des voyelles d'une part, d'autre part, autour des consonnes, dont le texte utilise toute la gamme, il nous faut convenir aussi d'évoquer la combinaison des voyelles et des consonnes et d'appeler vocalisme, la figure engendrée par la prédominance des sons construits autour des voyelles, et consonantisme, la seconde possibilité.

Mais ces sons ne sont pas distribués au hasard ; ils le sont suivant leur trait majeur (fort ou faible) et s'alternent, se positionnent les uns par rapport aux autres suivant des ré-

gles distributives transmises par les cultures. Une pareille organisation crée le rythme.

Pour sa part, le rythme se définit comme une harmonie fondée sur les paroles verbales et leur débit, disposées dans un travers de proportions calculées. Pour Michaud Guy, c'est une perception de rapports ou, mieux encore, de proportions, c'est-à-dire de correspondance de rapports entre des mesures diverses.⁵ Le rythme est encore une perception de rapports, ou mieux encore, de proportions de rapports entre des tons ou accents divers, entre des mesures diverses engendrées par la place des mots, leur récurrence. C'est l'expression d'une structure obtenue par le résultat de l'exploitation de procédés liés à la langue et à ses schèmes accentuels ou tonaux. Ces tons qui portent tous sur des voyelles et non sur des syllabes se répartissent de part et d'autre d'un séparateur rythmique ou appui ; il peut être un verbe, une conjonction de coordination, une quelconque ponctuation. Mais le rythme naît aussi de techniques éprouvées que constituent la répétition, la ponctuation, la mise en emphase et peut avoir une structure binaire, ternaire, etc.

C. Des techniques éparées pour une plénitude esthétique de la création du texte chanté

La recension des techniques créatives opérée supra n'est pas exhaustive, il en reste bien d'autres que le cadre restreint de cette réflexion ne permet pas d'analyser en profondeur malgré l'importance de leur apport au chant. Néanmoins, nous essaierons de les passer en revue dans un ordre à donner la cohérence à la démarche. Il s'agit du verbe, des particules dicto-modales, de la répétition, de l'interrogation, de la ponctuation et des figures de style. Les verbes apparaissent comme des éléments indispensables du récit chanté. En nombre prodigieux, ils l'aident à exprimer toutes ses préoccupations, et par leur biais, se dévoilent les actions et les sens. Les langues de l'aire d'étude ne connaissent que les verbes d'action qui se conjuguent au passé, au futur, le présent étant exprimé par la forme progressive. La forme passive y est absente. Ces verbes constituent des appuis rythmiques. Leur mise en relation détermine la logique du texte. Celle-ci concerne l'enchaînement des idées, qui se fait par la coordination obtenue grâce à des éléments linguistiques propres à chaque langue, par l'asyndète et la juxtaposition, la concession ou l'opposition, la cause et le but. De ces nuances ressortent l'équivalence, le parallélisme, la symétrie et l'opposition, techniques d'approfondissement du rythme.

Mais d'autres éléments du texte aident à la création du rythme. Ce sont généralement les morphèmes de mise en emphase ; ceux qu'utilise fréquemment le texte chanté sont dhié, madhié et wè qui se traduisent par voici, c'est. Ils permettent de mettre en relief un substantif, une idée ou un thème. Par ailleurs, certaines nuances exprimées par les verbes ne le peuvent que par l'entremise de techniques telles les particules dicto-modales. A l'origine des marques de modalités phrastiques, ces particules subissent l'influence du contexte et cumulent avec leur fonction syntaxique première une fonction poétique. Elles servent à exprimer la négation, l'interrogation, la forme interro-négative.

A la vérité, la chanson étant une courte démonstration en vue de persuader, utilise abondamment l'interrogation. C'est la technique la plus riche et la plus variée. Elle se trouve dans l'intonation et dans l'usage des morphèmes appropriés ; même avec ces derniers, l'intonation est toujours là, omniprésente : elle est l'interrogation et autorise le geste adéquat lors d'une exhibition publique. Faisant des textes où elle pullule des pièces pleines de sentiments divers, l'interrogation contribue par son association avec d'autres techniques à les rendre plus saisissants. Elle ralentit la vitesse des textes et induit un rythme particulier et lancinant. Elle se mue parfois en une question oratoire, campe toutes sortes d'état d'âme et atteste de l'habileté du créateur. Cependant, d'autres éléments assimilés à la ponctuation se laissent subtilement sentir tout au long du texte. Peu visibles donc, la ponctuation est liée à l'achèvement partiel ou total d'un raisonnement et est régie par les pauses, les silences ou par les intonations. La ponctuation renforce la répétition dans la création du rythme.

En effet, de toutes ces techniques, la répétition est celle qui enveloppe le texte du chant. Son usage, divers et varié, non seulement renforce la poéticité du texte en engendrant des figures de rhétorique dont les plus courantes sont la paronomase, l'anaphore et la paraphrase ; elle en fait soit un drame en miniature, soit une idylle, une espérance ; le tout se joue dans le cœur humain et la parole le transmet à l'auditeur. Pour y parvenir, l'interrogation s'accompagne de l'exclamation. De plus, la répétition s'appuie sur l'interrogation et l'exclamation pour atteindre ce niveau de création faite pour toucher et plaire ; le texte bâtit encore son expressivité sur une certaine forme de rhétorique.

La rhétorique, c'est «l'art de bien parler, l'art de la mise en forme du discours afin que celui-ci atteigne un maximum d'efficacité.»⁶ Ayant suffisamment décrit les procédés de composition du texte, il convient à présent d'affirmer que ces figures émaillent l'univers du texte chanté et l'agrémentent. Il en utilise toute les gammes existantes (figures de mot et de construction), mais les plus récur-

rentes sont l'image, la métaphore : ces constructions alimentent le symbolisme.

Il y a symbolisme «dès qu'on traduit l'idée, l'objet même, par une apparence qui n'en est pas la copie immédiate, mais qui sert à l'évoquer d'une façon détournée, le plus souvent par analogie ou par un autre processus mental. «7 Il procède par substitution et s'installe dans le vaste domaine de la comparaison ; il couvre à l'intérieur du chant des entités en fonction d'actants et requiert une interprétation. Le symbolisme se construit à l'aide de termes concrets mis pour d'autres réalités et se subdivise en symbolisme de mots et en symbolisme de constructions.

Enfin, la chanson appartenant aux arts du spectacle peut nécessiter la présence d'un souffleur pour sa délivrance. C'est soit un individu, confondu parmi les membres du chœur, soit un second chanteur principal qui entonne au même moment que son binôme ou qui relaie le début du texte par la répétition. Quel qu'il soit, le souffleur meuble le trou de mémoire qui survient au cours d'une délivrance en disant tout bas ce que l'autre chante tout haut ou en prenant sa place pour continuer de dérouler ce qu'il a oublié.

En définitive, le texte chanté présente toutes les caractéristiques d'une littérature, c'est de la littérature. Organisant son univers autour du son, il requiert du créateur des qualités qui en font un individu déterminé par la naissance pour créer, mais qui se soumet au travail et au respect des règles créatives établies par la société. Le texte utilise toutes les ressources expressives des langues qui le produisent ; elles se fondent sur l'usage circonstanciel des mots, des sons, d'une rhétorique particulière et d'une syntaxe spéciale. De plus, il se laisse percevoir comme une architecture du verbe ou sans exagération, son musée, où se rencontre tout ce que les langues recèlent de bien-dit et de beau par le biais de techniques performantes. Tout cela est porté par des figures de rhétorique, surtout par l'image. Mais l'image est une représentation qui débouche au sein du texte sur un certain symbolisme dont le concret est le fondement.

1-T.Todorov, «Le folklore, forme spécifique de création», in Questions de poétique, Paris, Seuil, 1973, p.62.

2- Quelques indications sur l'orthographe adoptée pour la transcription des mots en langues béninoises ; elle résulte des prescriptions du Séminaire sous-régional d'harmonisation et de normalisation de l'alphabet des langues nationales, tenu à Cotonou en août 1975, validées par le décret 75-272 du 24 octobre 1975.

-x transcrit une continue d'arrière non voisée, proche du ch allemand.

-gb et kp, des digraphes qui transcrivent des sons articulés d'un seul mouvement simultané bilabial et vélaire, voisé

et non voisé.

-La nasalisation des voyelles est indiquée par la lettre n postposée à la voyelle orale correspondante.

-ô (o fermé de mot).

-o (o ouvert de sotte).

-é (é fermé de fée).

-è (è ouvert de rêve).

-ou (de mou).

-c (tch).

-dh (d dit rétroflexe).

-dj (j).

-h (h dur).

3-Jacques Claret, *Le choix des mots*, Paris, P.U.F., 1976, p.6.

4-Nicolas Ruwet, *Langage, musique et poésie*, Paris Seuil, 1972, p.158.

5-Guy Michaud, *L'œuvre et ses techniques*, Paris, Nizet, 1957, p.48.

6-Dumarsais-Fontanier, *Les tropes (t.1)*, Genève, Slatkine Reprints, 1967.

-Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris Flammarion, 1977.

7-Henri Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, P.U.F., 1974, p.14.