



CONSEIL AFRICAIN ET MALGACHE POUR L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

01 BP 134 OUAGADOUGOU 01 (BURKINA FASO)

TEL (226) 25 36 81 46 - FAX (226) 25 36 85 73 - Email: comes@lecomes.org

PUBLICATION 6



RILALE

**REVUE
INTERNATIONALE
DE LINGUISTIQUE
APPLIQUÉE, DE
LITTERATURE ET
D'ÉDUCATION**

Volume 6, Numéro 2, Juin 2023

ISSN 1840 - 9318

E-ISSN 1659 - 5521

www.rilale-uac.org



**FACULTE DES LETTRES,
LANGUES, ARTS ET
COMMUNICATION**



**UNIVERSITE
D'ABOMEY-CALAVI**

Site web: www.rilale-uac.org

Indexations



<https://oaji.net/journal-detail.html?number=11722>



<https://bit.ly/2Y01Ckn>

BIBLIOTHEK DER ROBERT
SCHUMANN HOCHSCHULE
KATALOG PLUS

<https://bibliothekskatalog.rsh-duesseldorf.de/Record/0-1818035960>



<https://www.ipindexing.com/country/benin>



https://ezb.uni-regensburg.de/ezeit/detail.phtml?bibid=AAAA&colors=7&lang=en&jour_id=491977



<https://europub.co.uk/journals/29669>



<https://isindexing.com/isi/viewjournal.php>



<https://www.citefactor.org/journal/index/29640/international-journal-of-applied-linguistics-literature-and-education#.ZDwZFCM6-01>



https://www.cosmosimpactfactor.com/page/journals_details/7708.html



RILALE

*REVUE INTERNATIONALE DE LINGUISTIQUE APPLIQUEE, DE
LITTERATURE et D'EDUCATION*

(Revue en ligne, imprimée, abstractée, indexée, et à comité de lecture)

Directeur de publication (Editorial Manager)

Professeur Léonard Assogba KOUSSOUHON, Professeur Titulaire de Linguistique Anglaise Appliquée et de Littérature Africaine Anglophone (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Rédacteur en Chef (Editor-in-Chief)

Professeur Innocent Sourou KOUTCHADE, Professeur Titulaire de Linguistique Anglaise Appliquée (Université d'Abomey-Calavi, Bénin).

Rédacteur en Chef Adjoint (Editorial Assistant)

Dr Etienne K. IWIKOTAN, Maître de Conférences de Linguistique et Didactique de l'Anglais (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Comité de rédaction (Editorial Secrétariat)

Dr Ashani M. DOSSOUMOU (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)
Dr Ulrich HINDEME, (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)
Dr Roger C. HOUMASSE (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)
Dr Albert O. KOUKPOSSI (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Comité de lecture (Reviewers' Committee)

Dr Fernand NOUWLIBETO (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Olou ABRAHAM (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Bosson BRA DJÉRÉDOU, Université Felix-Houphouët Boigny, Côte d'Ivoire
Dr Pédro Marius EGOUNLETI (Université d'Abomey-Calavi)

Dr Dossou Charles LIGAN (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Kouessi Marius SOHOUE (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Yélian Constant AGUESSY (Université d' Abomey- Calavi)
Dr Idrissou YERIMA ZIME (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Antoine HOUNHOENOU (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Germain SAGBO (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Raoul AHOANGANSI (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Rissikatou MOUSTAPHA BABALOLA (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Servais AKPACA (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Fortuné AZON (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Mamadou DRAME (Université Cheikh Anta Diop, Sénégal)
Dr Marius SOHOUE (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Flavien Dossou LANMANTCHION (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Hergie Alexis SEGUEDEME (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Alidou Razakou IBOURAHIMA BORO (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Théophile HOUNDJO (Université d'Abomey-Calavi)
Dr André Cocou DATONDJI (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Bertin DANSOU (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Arlette Viviane HOUNHANOU (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Basile MEDENOU (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Codjo Timothée TOGBE (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Romain D. HOUNZANDJI (Université d'Abomey-Calavi)
Dr Assogba Evariste KOTTIN (Université d'Abomey-Calavi)

Comité Scientifique (Editorial Board)

Professeur Maxime da CRUZ, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Placide CLEDJO, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Pascal Okri TOSSOU, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Augustin AINAMON, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Flavien GBETO, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Akanni M. IGUE, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Dominique BADA, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Léonard A. KOUSSOUHON, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Odile DOSSOU GUEDEGBE, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Euloge OGOUWALE, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Patrick Y. HOUESSO, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Souleymane FAYE, Université Cheik Anta Diop, Sénégal
Professeur Mbacké DIAGNE, Université Cheik Anta Diop, Sénégal

Professeur Komla NUBUPO, Université de Lomé, Togo
Professeur Essowè Komla ESSIZEWA, Université de Lomé, Togo
Professeur Atafei PEWISSI, Université de Lomé, Togo
Professeur Laure-Clémence C. ZANOU, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Innocent Sourou KOUTCHADE, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Yémalo Célestin AMOUSSOU, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Cyr Gervais ETENE, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Estelle B. MINAFLINO, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Julien GBAGUIDI, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Coffi SAMBIENI, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Mensah W. TOKPONTON, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Ibouraima YABI, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Abou-Bakari IMOROU, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Roch A. HOUNGNIHIN, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Rogatien TOSSOU, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Professeur Zorobi Philipe TOH, Université Alassane Ouattara, Côte-d'Ivoire
Professeur Monique OUASSA-KOUARO, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Dr (MC) Euloge AKODJETIN, (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)
Dr (MC) Jean-Euloge GBAGUIDI, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Dr (MC) Vincent ATABAVIKPO, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Dr (MC) Raphael YEBOU, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Dr (MC) Florentine A. HOUEDENOU, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Dr (MC) Coffi Bertin YEHOUE, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Dr (MC) Patrice AKOGBETO, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Dr (MC) Sylvie de CHACUS, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Dr (MC) Constant KPAO SARE, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Dr (MC) Nékoua P. Joseph SAHGUI, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Dr (MC) Charles Lambert BABADJIDE, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Dr (MC) Fidèle SOSSOUVI, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Dr (MC) Simplicie AGOSSAVI, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Dr (MC) Florentine S. AGBOTON, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Dr (MC) Sylvestre Kouassi KOUAKOU, Université Cheik Anta Diop, Sénégal
Dr (MC) Samuel DJENGUE, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Dr (MC) Moufoutaou ADJERAN, Université d'Abomey-Calavi
Dr (MC) Ferdinand KPOHOUE, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
Dr (MC) Célestin GBAGUIDI, Université d'Abomey-Calavi, Bénin

Dr (MC) Ibrahim YEKINI, Université d'Abomey-Calavi, Bénin

Dr (MC) Sourou Corneille TEBA, Université d'Abomey-Calavi, Bénin

Ligne éditoriale

La *Revue Internationale de Linguistique Appliquée, Littérature et d'Education*- RILALE- est un journal, **en ligne et en version papier**, de spécialité créé aux fins de publication et de diffusion des résultats des travaux de recherche dans les domaines ci-après : linguistique appliquée, littératures, civilisations, science de l'éducation, sociologie de l'éducation, sociolinguistique, pragmatique, analyse du discours, psycholinguistique, didactique des langues, communication, etc. Ces travaux de recherche doivent être rédigés dans l'une des quatre langues à savoir : l'allemand, l'anglais, l'espagnole et le français.

L'objectif ultime de la RILALE est d'initier et de promouvoir des débats scientifiques de haut niveau au sein des spécialistes dans les domaines ci-dessus mentionnés dans le strict respect des principes académiques cardinaux d'authenticité et d'originalité des résultats de recherche. A cet effet, bien avant que l'article ne soit soumis aux réviseurs externes, il doit d'abord passer par le contrôle d'authenticité, d'originalité, d'honnêteté et de probité intellectuelle. Cette vérification se fait par le logiciel anti-plagiat.

En outre, les manuscrits soumis à étude à la RILALE ne doivent, ni faire l'objet d'une double soumission dans une autre revue, ni avoir été publiés auparavant.

Consignes aux auteurs

Modalités de soumission

Trois appels à contribution permanents sont lancés en février, juin et octobre pour faciliter la publication des trois volumes annuels. Les frais de publication s'élèvent à 70.000F CFA pour la parution en ligne et en version imprimée. Les articles doivent être envoyés aux adresses suivantes :

rilale.uac@gmail.com ; editor.rilale.uac@gmail.com

Révision

Chaque soumission est rigoureusement évaluée par deux instructeurs externes anonymes dans un délai d'un mois (les propositions sont anonymes pour la relecture). Un article proposé pourra être refusé, accepté sous réserve de modifications, accepté tel quel. Les articles peuvent être rédigés dans les langues ci-après : français, anglais, allemand, espagnole.

Les manuscrits doivent comporter un résumé de 150 à 200 mots au maximum en français-anglais, espagnole-anglais et allemand-anglais, avec cinq mots-clés dans les deux langues choisies. Le volume du manuscrit doit être compris entre 6.000 et 10.000 mots.

Présentation des contributions

Structure du texte

- Le titre : il doit être succinct, précis, en majuscule et en gras.
- Le résumé : Les manuscrits doivent comporter un résumé de 150 à 200 mots au maximum en français-anglais, espagnole-anglais ou allemand-anglais, avec cinq mots-clés dans les deux langues choisies. Chaque résumé doit être rédigé suivant le plan ci-après : objectif-problème-méthode-résultats.
- L'introduction
- L'organisation du texte : l'organisation du texte suivra la subdivision en sections et sous-sections à l'aide des chiffres arabes:
 1. (Section)
 - 1.1 (sous-section)
 - 1.2 (sous-section)
 - 1.2.1 (subdivision de la sous-section)
 - 1.2.2 (subdivision de la sous-section)
- La conclusion
- Les références bibliographiques

Mise en page : Format A4; Marges = 2,5 cm (haut, bas, droite, gauche); Reliure = 0,50 cm;

Style normal (pour le corps de texte) : Police Book Antiqua 12 points, sans couleurs, sans attributs (gras et italiques sont acceptés pour des mises en relief); paragraphe justifié, pas de retrait, pas d'espacement, interligne simple.

Titre de l'article : Police Book Antiqua 14 points, sans couleurs, en lettres majuscules, gras; paragraphe aligné à droite, pas de retrait, espacement après = 18 points, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

Titre 1 : Book Antiqua 12 points, sans couleurs, gras; paragraphe gauche, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

Titre 2 : Book Antiqua 12 points, sans couleurs, gras; paragraphe gauche, interligne simple.

Titre 3 : Book Antiqua 12 points, sans couleurs, gras; paragraphe gauche, interligne simple.

Citations dans le document

Les références des citations doivent être présentées selon les normes de l'American Psychological Association (APA). Toute citation de plus de 40 mots (3 lignes) doit:

-être mise en retrait et sans guillemets

-avoir une taille de police réduite (10) et interligne simple.

Les références de citations dans le texte (**et non sous forme de notes de bas de page**) se présentent comme suit:

Lorsque le nom du ou des auteurs fait partie du texte, la date de publication est indiquée entre parenthèses suivies de la (des) page(s) citée(s).

Exemples :

- ✓ En effet, selon Avoce (2018, p. 201): «...» en français, et “...” en langues germaniques

Lorsque l'auteur reste anonyme jusqu'à la fin de la citation, tous les éléments de références sont mis entre parenthèses après celle-ci selon le schéma : Nom de l'Auteur, (année de publication, page(s) citée(s)):

Exemple :

- ✓ Comme le soutient l'Ecole fonctionnaliste, la langue est structurée pour exprimer trois significations importantes (Halliday, 1985, p.27).

Si le même auteur a fait paraître deux ouvrages ou articles la même année, citer le nom de l'auteur suivi de l'année d'édition et de la lettre 'a' pour le premier article, 'b' pour le second, etc.

Les références comportant plus de trois auteurs utiliseront la forme *et al.* après le nom du premier auteur, par exemple Koussouhon *et al.*, (2014, p .40).

Quant aux travaux acceptés pour publication, ils seront marqués 'sous presse' ou 'à paraître'.

Références Bibliographiques

Police Book Antiqua 12 points, en norme APA. Voici quelques exemples :

Livres

Houbert, F. (2005). *Guide Pratique de la Traduction Juridique*. Paris : La Maison du Dictionnaire.

Halliday, M. A. K., & Hasan, R. (1985). *Language, Context, and Text: Aspects of Language in a Social-semiotic Perspective*. Oxford: Oxford University Press.

Articles

Sahgui, N.P. (2017). Représentation Socioculturelle de la Dot chez les Fulbés de la Commune de Matéri. *RESILAC : Revue des Sciences du Langage et de la Communication*, 4(1), 392-412.

Koutchadé, I. S. (2015). Discourse Analysis of General Muhammadu Buhari's Official Acceptance Speech: A Systemic Functional Perspective. *International Journal of English Linguistics*, 5(5), 24-36. doi.org/10.5539/ijel.v5n5p24.

Pour avoir plus d'informations, veuillez consulter les sites suivants :

<https://etudiant.hepl.ch/files/live/sites/files-site/files/filiere-ps/programme-formation/normes-apa-stage-maeps-fps-hep-vaud.pdf>

https://www.cogitatiopress.com/doc/APA_Style_Guide_7th_edition_2022-08-25.pdf

Sommaire

1. Promoting speaking via the teaching of listening in EFL intermediate classes at CEG 2 Adjarra, Republic of Benin: a linguistic perspective **Crépin D. LOKO** ----- 1
2. Approche esthétique de la chanson traditionnelle Béninoise à travers l'analyse stylistique de « n'dje djolokoko » d'Honore Blekpon. **Sylvestre DJOUAMON** ----- 17
3. Contextualizing principles of chaos theory in African humanities: reading the 'butterfly effect' in Deon Meyer's *fever*. **Souleymane TUO** ----- 43
4. Lying to the self: social drama in Lola Shoneyin's *the secret lives of Baba Segi's wives*. **Ayéélé Fafavi d'ALMEIDA** ----- 54
5. Des anthroponymes issus de la faune et de la flore en Kabiye : sens et portée **Essobozouwè AWIZOBA** -----71
6. La représentation du fa (Ifa) dans la littérature Béninoise de langue Française des origines à nos jours. **Kintossou Armand ADJAGBO** ----- 86
7. La musique n'konsin chez les Kyaman. **DJOKE BODJE Théophile** ----- 102
8. Étude de l'alternance codique dans un corpus d'interaction en Kirundi. **Alexis NDABIHONGE** ----- 115



APPROCHE ESTHÉTIQUE DE LA CHANSON TRADITIONNELLE BÉNINOISE A TRAVERS L'ANALYSE STYLISTIQUE DE « N'DJE DJOLOKOKO » D'HONORE BLEKPON

Sylvestre DJOUAMON

djouramas@yahoo.fr

Université d'Abomey-Calavi, Bénin

RESUME

La chanson traditionnelle en République du Bénin s'enrichit au fil des jours de techniques et de procédés qui en renforcent le développement thématique et esthétique. Pour répondre aux besoins des Béninois de s'enraciner dans leurs cultures tout en se projetant dans le monde moderne, les chanteurs procèdent de plus en plus à des créations ou à des récupérations de formes et d'instruments. Ceux-ci assurent, à la fois, un ancrage socioculturel de leurs œuvres et leur ouvrent des perspectives prometteuses. L'artiste-chanteur Honoré Blèkpon s'inscrit dans cette perspective en apportant des touches thématique et stylistique à un ancien rythme d'orchestre appelé Djègbé et dont Yédénou Adjahoui serait le fondateur dans les années 1950. Que retenir de l'esthétique traditionnelle de ce rythme ? Qui en sont les grandes figures de production ? De « Gbè Ma Houé Fidé » à « N'djè djolokoko », quelles sont les innovations observées ? Que pourrait-on retenir de l'utilité de l'apport de ces nouveautés par l'artiste Blèkpon ? Ces interrogations sont les pistes qui nous permettent d'énoncer deux hypothèses plausibles. D'abord, les innovations dans la chanson traditionnelle « N'djè djolokoko » du rythme *Djègbé* de l'artiste béninois Honoré Blèkpon sont d'ordre thématique, technique, sociolinguistique et stylistique. Ensuite, l'importance de ces innovations tient à un souci d'apport esthétique de l'artiste et à un besoin de satisfaction du désir de l'auditoire ou de la clientèle. Au regard de l'héritage historique et artistique du rythme, il est intéressant de rechercher les niveaux de concrétisation des innovations que Blèkpon apporte à l'exécution d'un rythme pratiqué chez les Gun au Bénin lors des cérémonies traditionnelles/funéraires. Partant du postulat selon lequel l'artiste-chanteur Blèkpon imprime des touches innovantes au rythme *Djègbé*, cette contribution étudie les niveaux de réalisation desdites innovations en prenant appui sur un corpus comparatif de deux chansons : l'une de l'« ancêtre » fondateur du rythme « Gbè Ma Houé Fidé » de Yédénou Adjahoui, et l'autre, « N'djè djolokoko » de Honoré Blèkpon.

Mots clés : chansons béninoises, innovations esthétiques, rythme djègbé, gun, artiste-chanteur

ABSTRACT

The traditional song in the Republic of Benin is enriched over the days by techniques and processes that reinforce its thematic and aesthetic development. To meet the needs of Beninese to be rooted in their cultures while projecting themselves into the modern world, the singers proceed more and more to creations or recoveries of forms and instruments which, at the same time, ensure a sociocultural anchoring of their works and open them promising prospects. The artist-singer Honoré Blèkpon is part of this perspective by bringing thematic and stylistic touches to an old orchestral rhythm called *Djègbé*, which Yédénou Adjahoui founded in the 1950s. In view of the historical and artistic heritage of the rhythm, it is interesting to research the levels of concretization of the innovations that Blèkpon brings to the execution of a rhythm practiced among the

Gun in Benin during traditional/funeral ceremonies. Based on the premise that the artist-singer Blèkpon imbues the Djègbé rhythm with innovative touches, this contribution studies the levels of realization of said innovations by taking advantage of a comparative corpus of two songs: one by the founding "ancestor" of the rhythm, "Gbê Ma Houé Fidé" by Yedenou Adjahoui, and the other, "N'djè djolokoko" by Honoré Blèkpon.

Keywords: Beninese songs, aesthetic innovations, djègbé rhythm, gun, artist-singer

INTRODUCTION

La chanson traditionnelle béninoise comporte plusieurs rythmes parmi lesquels on peut citer, pour le compte du sud-Bénin, zinli d'Abomey, *agbaja* (Mono-Couffo), *toba* et *tchingoumè* de Savalou, *gunbe* de Dassa, *massègohoun*, *Eyo*, et *djègbe* de l'Ouémé. Etant donné que plusieurs travaux portent déjà sur les artistes de l'univers fon, nous avons trouvé utile de nous intéresser à d'autres musiques du sud en dehors de ceux déjà suffisamment explorés dans nos travaux antérieurs. Conscients que des artistes de tous les aires culturelles s'attèlent à intégrer des nouveautés à leur répertoire, nous avons décidé de partir d'une chanson de Yedenou Adjahoui intitulée « Gbê Ma Houé Fidé », que nous considérons comme chanson-type pour découvrir les innovations esthétiques observées dans l'exécution du rythme *Djègbé*, à travers une chanson contemporaine de Honoré Blèkpon intitulée « N'djè djolokoko », un rythme purement traditionnel, que l'auteur a façonné par l'intégration de plusieurs données socioculturelles.

Que retenir de l'esthétique traditionnelle de ce rythme ? Qui en sont les grandes figures de production ? De « Gbê Ma Houé Fidé » à « N'djè djolokoko », quelles sont les innovations observées ? Que pourrait-on retenir de l'utilité de l'apport de ces nouveautés par l'artiste Blèkpon ? Deux hypothèses plausibles pour répondre à ces interrogations. Les innovations dans la chanson traditionnelle « N'djè djolokoko » du rythme *Djègbé* de l'artiste béninois Honoré Blèkpon sont d'ordres thématique, technique, sociolinguistique et stylistique. L'importance de ces innovations tient à un souci d'apport esthétique de l'artiste et à un besoin de satisfaction du désir de l'auditoire ou de la clientèle. L'objectif général va consister à identifier les innovations esthétiques du rythme *Djègbé* intégrées à la chanson « N'djè djolokoko » par Honoré Blèkpon. Les objectifs spécifiques seront déclinés comme suit. Il s'agira d'exposer dans un premier temps, l'esthétique traditionnelle du rythme *Djègbé*, dans un second temps de faire observer des modifications esthétiques avant d'analyser, dans un troisième temps, de relever nommément ces modifications esthétiques. Enfin, nous entendons procéder à l'analyse de l'importance des modifications opérées dans l'esthétique de la composition de la chanson.

1. Contexte de l'avènement du rythme djegbe

L'avènement du rythme *Djègbé* remonte aux années 1950 avec l'entrée dans le monde des artistes-chanteurs de Yedenou Adjahoui. Il a commencé sa carrière artistique par ce premier rythme, avec deux gongs appelés *gàn*, qui en constituaient les instruments. Les studios n'existant pas au Bénin à l'époque, il se rendait à Lagos et à Ibadan, au Nigéria, pour l'enregistrement de ses disques. Né en pays ouémè en République du Bénin, *Djègbé*, dans la quasi-majorité des cas, sert à raconter une histoire à travers une chanson permettant à l'artiste d'accomplir, au mieux, sa mission d'éducateur et de régulateur.

Les occasions au cours desquelles le rythme est joué sont multiples : les obsèques d'une personne âgée ou jeune, les cérémonies de grande envergure et la célébration des noces. Dans le premier cas, *Djègbé* est joué toute la nuit et porte, à travers les sons qu'il diffuse, la nouvelle d'un décès. Il est aussi joué, à cette occasion, au moment où les fossoyeurs s'attèlent à creuser la tombe du défunt. A travers le rythme accéléré des instruments, les enfants du défunt sont invités à combler les fossoyeurs de dons. On s'en servait également pour soutenir une mariée dans sa famille. Le rythme est ainsi adapté à la circonstance et contribue à marquer les moments inoubliables de la manifestation.

Dakpe Affissou, fils aîné du feu artiste chanteur Gouton Tossè Gbèdjèhouen qui est un pratiquant de *Djègbé*, membre et disciple fidèle de l'orchestre de Yedenou Adjahoui jusqu'à sa mort, affirme que « le *Djègbé* est quelque chose de *gentleman*, de *Asouka*, conférant honneur et joie ». Adjahoui était aidé dans sa démarche par son frère aîné, Dranvodoun Amakpé. Aussi, est-il nécessaire de souligner qu'en évoluant, il a permis à son fils Tcheffon -d'ailleurs désigné pour lui succéder- de jouer ce rythme. Selon Kougblenou Romuald, petit-fils du feu Yedenou Adjahoui, la première fois que Tcheffon était à une animation, c'était à Atchoukpa-Tanzoun à Avrankou, sur demande de son père. Dans le même temps, certains de ses disciples qu'il a formés, comme Letriki d'Adjarra, s'y essayaient, mais ils ne le faisaient pas avec beaucoup de succès. Cependant, après sa mort, d'autres pratiquants se sont ajoutés à la liste.

Lorsqu'on procède à l'étude de « N'djè djolokoko », on y découvre plusieurs marques d'innovations qui ont leur importance aux plans esthétique et socioculturel.

2. De Adjahoui Yèdenou à Blèkpon : l'évolution du rythme

2.1. Présentation du corpus témoin

2.1.1. De la transcription et de la traduction de « N'djè djolokoko » d'Honoré Blèkpon

De la transcription	De la traduction
1-E hwènlèn m̀ì gan	Il m'a sauvé
2- Bò na m̀ì gbè yoyò	Et m'a donné une nouvelle vie

3-Bàbà Jesù tún kàn na mì e lo-ò	Le Père Jésus m'a délié
4- É yi eqđ do san àvò	Il s'est porté en sacrifice
5-Bo kà na mì òu déjí	Et m'a donné la victoire
6-Axòlu lo tún kàn na mì è e lo-ò	Ce Roi m'a délié
7-É sò na mì zòn xa titèwùngbè gànji	Il m'a aussi donné un vrai compagnon
8-Bàbà Jesù wà jyáwù na mì	Le Père Jésus a fait pour moi de miracles
9-Wutù wè un jè jòlòkòkò	C'est pourquoi je suis devenu libre
10-Nylàndo ma òo acè tò jì cè bà	Le péché n'a plus d'emprise sur moi
11-Un jè jòlòkòkò	Je suis fort libre
12-Nugbò un òo ùn jè jòlòkòkò	En vérité, je dis que je suis libre
13-Nylàndo dé ma òo acè tò jì cè bà	Aucun péché n'a plus d'autorité sur moi
14-Jesù kò yí hùn e tòn òo sán àvò lo-ò	Jésus s'est déjà servi de son sang pour des sacrifices
15-Un jè jòlòkòkò	Je suis libre
16-Nylàndo ma òo acè tò jì cè bà	Le péché n'a plus d'emprise sur moi
17-Gigò nò klunò kò yí hùn e tòn òo sán avò na mì-è	Le glorieux Seigneur s'est déjà servi de son sang pour me faire des sacrifices
18-Tò-wiwé lo kò yí hùn e tòn òo sán avò lo-ò	Le Père saint s'est déjà servi de son sang pour des sacrifices
19-Mesia Tò lo kò yí hùn e tòn òo sán avò-e	Le Messie, le Père s'est déjà servi de son sang pour des sacrifices
20-Gbènú nylànkàn dé mà òo acè tò nye jí	Aucune force mystique du monde n'a de domination sur moi
21-Mè-nylànkàn dé ma òo acè tò nye jí	Aucun malfaiteur n'a de pouvoir sur moi
22-Sa xè mè nùnkún-đìđò ma tin-in na gbè	C'est au moment où le monde a perdu tout espoir de vivre
23-Wè Aklunò kà wà jyáwù	Que le Seigneur a fait de miracle
24-Ûn òo donùdò nu tükla	Je dis que c'est à la source des problèmes
25-Xè nyi gbè xè tónu wè	Qui minent le monde
26-O Gigò nò Jesù ce yí nugbo nugbo	Que mon glorieux Jésus est effectivement parti
27-Jan bo yí hùn ađo e tòn sè	Pour les extirper
28-Nylàndo xè hèn gbè xè	Le péché que portait ce monde
29-Đò kòlò tá	Sur la tête de la tortue
30-Sin ađo donù u we	C'est à sa source que
31-Gigò nò Jesù yí nugbo nugbo	Le glorieux Jésus s'est effectivement rendu
32-Jan bo yí hùn ađo e tòn sè kpata kpata	Et l'a entièrement décimée
33-Bo uwò xè ma wà nylàndo	Et lui qui n'a point péché
34-Tò-lo yí òo basi nylàndo	A été rendu péché par le Père
35-Jesù xè ma hù hwè kpòn	Jésus qui n'a jamais été péché
36-Gigò gan yí do bàsi nylàndo	Le Roi de gloire a fait de lui péché
37-Bo yí míwùle òo bàsi hwèjijo dódò e tòn	Et a fait de nous sa justice focale
38-Đò mè xe tin-in tò Jesù mè	Ainsi, celui qui demeure en Jésus
39-Lezùn nudídá yoyò òévo	Devient une nouvelle créature
40-Bo nu xoxo le jù wa yí	Et les anciennes choses sont passées
41-Bo nu bí sò zùn yoyò	Et tout redevient nouveau
42-Gbè xòxò lo jù wa yí	L'ancienne vie est passée
43-Bo ogbè xè le zùn yoyò	Et l'actuelle est devenue nouvelle
44-Hwenu xè na	C'est au moment où

45-Nùkundíḍò ma tìn-in na gbè	Le monde est désespéré
46-Wè Aklunò kà wà jyǎwǔ ló gé	Que le seigneur a accompli de miracle
47-Asìkò xè mè	C'est à l'époque où
48-Nunkundíḍò ma tìn-in na gbè	Le monde a perdu tout espoir de vivre
49-Wè Aklunò kà wà jyǎwǔ ló gé	Que le Seigneur a accompli ce miracle
50-Jesù wà jyǎwǔ	Jésus a accompli des merveilles
51-Bo gbà nylàndo wè sin ahwàn	Et a combattu l'armée du péché
52-Lòbò nùdo ma ḍo acè bà	Ainsi, la malédiction n'a plus d'autorité
53-Hwenu xè nudò ma ḍo acè bà	Dès lors que la malédiction n'as plus d'influence
54-Mò wè oku ma ḍo acè	C'est de la même manière que la mort n'a plus d'autorité
55-Ḍo gbèzan cè mè	Sur ma vie
56-Ûn je jòlòkòkò	Je suis libre
57-Satani ma ḍo acè tòjice bà	Le diable n'a plus d'autorité sur moi
58-Ûn je jòlòkòkò	Je suis libre
59-Rendez-vous au sommet	Rendez-vous au sommet
60-Agà wè mí jínjòn	Nous nous sommes assis en haut
61-Clé du succès t'alocème	La clé du succès est dans ma main
62-Nùkòn wè mí jeyí	Nous allons de l'avant
63-Míwùle ma je yi gòḍò	Nous ne reculerons pas
64-Jesù-vi-le mò nò yi gòḍò	Les enfants de Jésus ne régressent point
65-Ḍu déji mè wè míwùle sò tè	Nous, nous sommes dans la victoire
66-Gigò-gan kò zé mì d'agà lo-ò	Le Roi glorieux m'a déjà élevé
67-É ma jo mì do gbèḍé	Il ne nous a jamais abandonnés
68-E tìn-in kpo nyè kpo	Il est avec moi
69-Ḍu déji wè lo-ò	C'est la victoire
70-Xo xe e ḍo le	Tout ce qu'il a dit
71-Bí wè nò cè	S'accomplit totalement
72-Yiyi kpo gígò kpo wè lo-ò	Il est l'allée et le retour
73-Mawu ko ḍo	Dieu l'a déjà professé
74-Ma gan gòn ma cè	Ne peut point manquer de se concrétiser
75-Gigò-gan Jesù	Le Roi de gloire Jésus
76-kò zé mí d'agà	M'a déjà élevé
77-Gbèḍé gbèḍé nùkòn yi míwulè tè	En vérité, en vérité, nous allons de l'avant
78-Axòsúḍaxò wè mèklúnò cè	Le grand Roi est mon Seigneur

2.1.2. De la transcription et de la traduction de « Gbè Ma Houé Fidé » de Yedenou Adjahoui

De la transcription	De la traduction
1-Onu xè na nunkún ce kà sò mò	Ce que mes yeux sont en train de voir
2-Tò gbè Ayìhòn exè fi kà sù à sè	Dans cette vie est nombreux
3-Dèkpè le na mò gbè zan	Si un homme veut durer dans la vie
4-Ni ma sò ḍo xòmè na hwànme nyonù lala-o	Qu'il ne dise point ses secrets à la femme
5-Medé na mò gbè zan	Quelqu'un voudrait vivre longtemps
6-Ni ma sò ḍo xòmè na hwàn-nyonù lala-o	Qu'il ne dise point ses secrets à la femme
7-Yedenou Adjahoui na do	Yedenou Adjahoui va fredonner
8-Hànme-lo vùḍé	Un peu de proverbe chanté
9-Mi wa ḍótò hàngbè-lo cè	Venez écouter ma rhétorique chantée

10-Nu xè jò tò mexo lè sín hwènu xoxo	Ce qui s'est passé dans l'ancien temps
11-Hànme-lo etòn wè ùn hèn bo já dídó gbé	C'est cela que je veux fredonner par proverbe chanté
12-Ohàn ce zòn tlélé	Ma chanson va tout droit
13-Bo kàn xwé sè na wàmòno	Et va demander après le pauvre
14-Bo kà sò kàn xwé sè na Tomè xólú Alăde	De même que le Roi vétéran
15-Mêce lè ni sè bo wá dótò	Que les miens viennent écouter
16-A mọ asì bọ asì vé na wè	Quand tu te maries et que ta femme t'est très chère
15-Ku tò mè ní axwè nè	Tu vas comme ça au pays des morts
18-Me xe kà wà gbè	Celui qui vient sur terre
19-Bo dà asì bo nọ dọ xó kpókpo na	Se marie et dit tout à sa femme
20-Kpòn asì-we na hù wè sè bọ xwé na gbélé	Ta femme va te tuer et la famille sera détruite
21-Dahwè nyàn ce dè	C'est au sujet d'un monsieur
22-Sin hàn-nu na dọ wè nyè tè	Que je voudrais chanter
23-Đe-xè mèlò zán gbè etòn gbòn kpo asì-ekpo	Sa vie avec sa femme
24-E ma nyi hàn-me-lo etòn	N'est-ce pas sa chanson
25-Wè un hèn bo já dido gbé	Que je voudrais fredonner
26-E mọ asì bọ asì sè tónú gànji	Il s'est marié et sa femme est bien docile
27-Bo nyọ hwànkpe	Et est belle
28-Me ce bo gbè avùn-tò ma wu	Et au lieu de pousser les oreilles du chien
29-Bọ enyi hlèjèjè wè e wú	Il a plutôt poussé celles du singe
30-Asì-è kpo e kpò bo nọ tò klíklíklí	Et il est en profonde complicité avec sa femme
31-Ni eyi tónukòn	S'il va à la pêche
32-Hù hwevi dè bo ze hèn wa xòmè	Et en ramène du poisson à la maison
33-O dè xè e dọ mọ ló gbòn	Comment il a tendu le piège
34-Bọ tóhwevi dọ wá yí	et le poisson y est entré
35-E ma nyi tàn nè ji e na jè bo kpìn kpátá kpátá	C'est cette histoire qu'il raconte entièrement
36-E yi gbõnu tò fidé	Quand il sort pour quelque part
37-Jan bo le kọ wa xòmè a sè	Et revient dans la chambre
38-Đè xè e mọ fílo gbòn kpo dèkpè-vu lè kpo	La manière dont il a vu l'endroit avec les jeunes
39-Otàn e nè wè e na hèn bo kpìn kpátá kpátá	C'est cette histoire qu'il va entièrement raconter
40-E wá yi dèkpè-me nyi dè	Il s'est donné un sobriquet
41-Bọ hwèn-nyi ló bo nyọ hwànkpe	Et ce dernier est très beau
42-O ye nọ manlan hwèn-nyi e tòn dọ	On déclame son sobriquet comme
43-Gbèmaxwèfidé, e na dọ :	La vie ne va nulle part, et il répond :
44-« Aklunọ Jezù ma hùmì gbètò na hù a »	« Si le Seigneur Jésus ne m'a pas tué, l'homme ne le peut point »
45-U wè Tòmè-xólú Alădé sè nyí-i ló	C'est alors que le Roi vétéran fut informé du sobriquet
46-Bo gblé xòmè	Et se fâcha
47-Axolu sè nyí ló	Le Roi fut informé du sobriquet
48-Bo do kọ dò bo lenkpòn bo dọ	Rabaissa la tête, réfléchit vraiment et se demanda
49-Nu gángán	Si deux choses puissantes
50-Na nọ gbè xè mè wè yà ?	Peuvent-elles exister ensemble dans ce monde ?
51-Adjahoui hàn bálàjì	Adjahoui fontaine de chanson
52-Đọ mi kánfánlàn be mi sè yà?	Vous dit de l'excuser
53-Ohàn xè na nyè ke	La chanson que j'ai fredonnée

54-Ma nyi hwě ce nu xodé gba	N'est pas de mon temps
55-Mí-tò gbo dāxo le we sin hwenu wε	C'est du temps de nos grands aïeux
56-Jò nye jò bo sè	Je l'ai apprise de mon vivant
57-Medème Axolu tòn le kpo	Ce sont tous les hauts dignitaires du Royaume
58-Wè gbele xòmε asè	Qui sont tous énervés
59-Mexe nò sín agbàjí	Tous ceux-là qui siègent au palais
60-Bo nò dɔ hwè tò Axolu xwé	Et jugent chez le Roi
61-Yewu mē kpo wε tò dídɔ	Ce sont eux tous qui prétendent que
62-Bo dɔ nyí ló sin-en gbawu	Ce nom est très grave
63-Yè dɔ:	Ils avouent :
64-« Na kà wε e na nyí hwèn-nyí enε dɔ yà? »	« Comment peut-il se donner ce sobriquet ? »
65-Ovɔ ló nyí hwèn-nyí bo dla Tome xolu	L'enfant a pris un sobriquet et dépasse le Roi
66-O mε enε hù yè na hu-i se hwekpo e na do nyò	Celui-là doit être tué pour qu'il soit bon
67-Axolu wa dɔ na medème-le	Le Roi dit aux grands dignitaires
68-Đò nu senplù dé kpòwùn wε	Que c'est une chose très simple
69-Na gàn-xúxú-tò ni ze gàn bo yí xúxú	Que le crieur public aille gongonner
70-Đò azán-tòn gbè gàn cyántòn mekpo ni wa bo	Le surlendemain à 08 heures que tous viennent
71-Gàn-xúxú-tò dɔ jè gànkokoe ji	Le crieur public se saisit du gong
72-Bo byò tò mē	Et entra en mission
73-O yòkpòvu we kpo mexo we sín tù wε xòzin	Le cœur de tous, enfants et grands, s'est affolé
74-U wε avɔ bo gbè tè tò oxù nε nù	Et les larmes se deployèrent
75-Đe e do jè gbèwùngbè ló	Quand vint ce jour
76-Tò Axólú we sin hantò	A la devanture du palais royal
77-Eniàn gbètò tò kpò e ma nyi gbèmè nudé	Il y avait du monde, ce n'est rien d'ordinaire
78-Nu ló ma nyi hwè mitòn nù	La chose n'est pas de notre temps
79-Jò nye jò bo sè	Je l'ai apprise de mon vivant
80-Axolu wa kè nù bo dɔ :	Le Roi dit alors :
81-« Mi wa yòlò mēnyinkò na mì »	« Venez me renseigner des noms »
82-O jìjìgbè-nyí medé tòn kpo dèkpèmè-nyí kpo	Le nom propre de chacun et son sobriquet
83-Nyí enε le nye na sè bo tò na dɔ nyò	Ce sont eux que je veux entendre de bon
84-Ye jè medé ji bo dɔ na e nò nyi yà	Arrivé sur quelqu'un, au questionnement
85-Ō mèlò na yòlò hwèn-nyí e tòn	La personne va donner son sobriquet
86-Kpo jìjìgbè-nyí kpo	Et son nom de naissance
87-Akòwe bò na kàn	Le lettré le mentionne
88-Đò mèlò ni wá fè	Et fera passer la personne
89-Ye ma tle jè fidé kpokpoe	On n'est même pas allé loin
90-Đò jè mε mītòn ji a sè	Avant de tomber sur notre monsieur, entends-tu ?
91-Mèce bo mlán hwèn-nyí e tòn dɔ agùn-mè	Il a déclamé son sobriquet dans l'assemblée
92-Bò dǎ do cencen	Et le silence régna complètement
93-Axolu dɔ ni sè bo sò wá yòlòs	Le Roi lui ordonna de venir pour le lui reprendre
94-Gbemaxwèfidé ce bo klé tèn	Mon Gbemaxwèfidé s'est frayé un chemin
95-Kaka bo byò agùn mē a sè	Jusqu'à entrer dans l'assemblée
96-Dìn e dìn tèn kaka	Il s'est frayé un chemin
97-Bo jè Tòmε-xolu Aláde we sin nùnkòn bo kàn xwé biyò	Jusqu'à venir devant le Roi vétéran et s'applait
98-Axolu wa dɔ :	Le Roi dit :
99-« Na wε akpòn dɔ	« Qu'as-tu pensé

100-Do nyi hwèn-nyi dọ mọ yà ? »	Pour te donner un tel sobriquet ? »
101-Mèce sọ nọ fine bo dọ gbè ma kà xwè fidé nẹ	Il est resté là à dire que la vie ne va nulle part
102-Ni Aklunọ Jezu ma hù mi gbètọ na hù a	Si le Seigneur Jésus ne me tue
103-Gbètọ na hù a	L'homme ne le pourra point
104-Axolu dẹ nù bo dọ	Le Roi lui dit
105-Na zón alọke-dẹ zón hinhèn we	Qu'il va lui confier une bague à garder
106-Nye ka ze alọke na we kpon	Mais après la remise de la bague
107-Xwè aton we na kpé	C'est après trois ans
108-Bọ mi na do yi alọke-nẹ tọ alọ towe mẹ	Que nous te retirerons la bague
109-Amọ e nyi dọ nye já alọke lọ yi gbé	Mais, si au moment du retrait
110-Bo bàkpọ	Je ne la retrouve pas
111-Un din alọke lọ bà kpọ	Je ne retrouve pas la bague
112-Tọ xwè aton-mẹ nũgbo nũgbo	Dans trois ans effectivement
113-Bo nyọ-en dọ ye na hù wè tọ gbè nẹ gbè	Sache que tu seras tué ce jour-là
114-Gbemaxwèfidé ce bo kpon agà kaka bo wle dẹ bo kọ	Mon Gbemaxwèfidé regarda le ciel et ricanna
115-Bo dọ na Axolu dọ : « gbè ma kà xwè fidé nẹ	Et dit au Roi : « La vie ne va nulle part
116-Ni Aklunọ Jezu ma hù mi gbètọ na hù a	Si le Seigneur Jésus ne me tue, personne ne le pourra »
117-Mèce zón mọ klewun jan bo ze amyọ lọ bo ka	Il sortit avec empressement sa main gauche
118-Do yi alọke enẹ tọ Tome xolu si	Pour prendre la bague chez le Roi
119-Adi kú kpodo gbè kpo eton we e zé wa jeyi	Oubliant qu'il transporte ainsi sa mort et sa vie
120-O mèce bo zón alọke lọ ji trólọ bo bẹ zónlìn	Il prit en même temps chemin avec la bague
121-Bo gọ jẹ xwégbè bo ylọ asye bo jẹ xo ji	Revint à la maison et tint informée sa femme
122-Bo dọ :	Et dit :
123-« Alọke exe ye zón hinhèn mi, hye ma mọ yà ? »	« Cette bague, on me l'a confiée, comprends-tu ? »
124-Asye dọ :	Sa femme répliqua :
125-« Jejeje, ete dye a zé do gọ-ě?	« Oh ! Qu'as-tu ramené ?
126-Hye kọ yi byọ agùn cencen bo tọ glólọ jla kpe	Tu t'es vanté au sein de l'assemblée
127-Bọ e nyi dọ hye cọ kà wẹ Axolu zé na »	Et ça fait que c'est à toi seul que le Roi l'a confiée »
128-Gbemaxwèfidé dọ na yawo-eton-lọ dọ ni ku akànbalẹ	Gbemaxwèfidé dit à sa femme de se calmer
129-Oxwè aton kpe hwèdenu, nye mọ lọ alọke zé jo	Si après trois ans je remets la bague
130-Ete wẹ na wà mi zè gbìgbọ nọ go ya ?	Que m'arrivera-t-il en dehors du Créateur ?
131-Asye dọ alọke exe	Sa femme dit que cette bague
132-Sè mi na sè dọ tàwùn	Nous devons bien la protéger
133-Ma xà bo do alọke enẹ yi ahàn nu gbẹ wo	N'ose pas la porter pour aller boire
134-Àvọ kpotin dọxo mẹ wẹ mĩ na ze dọ	Nous la mettrons dans la grande garde-robe
135-Kaka e na dẹ sùn dọkpo, Axolu bo dẹ wensàgùn	Environ un mois, le Roi envoya un messenger
136-Bo dọ ye ni dọ na mẹ dẹ nọ nyi gbemaxwèfidé lọ	Pour dire au nommé Gbemaxwèfidé
137-Lọ dọ ni fón bo ze alọke dindin bo ze wa	De venir immédiatement avec la bague
138-Gbemaxwèfidé fón hākùn bo jẹ alọke ji bo bẹ zónlìn	Gbemaxwèfidé prit immédiatement chemin avec la bague
139-Bo byọ Axolu-xwé bo jẹ klọ bo dọkpe	Entra chez le Roi et s'applatit

140-Bo dè hăwě jan bo byɔ xòmè bo kàn xwé byɔ	Il se disposa, entra au palais et salua le Roi
141-Axɔlu dɔ :	Le Roi dit :
142-« Na wɛ akpɔn dɔ do nyi hwèn-nyi gbɔn mɔ yà »	« Qu'as-tu pensé pour te donner ce sobriquet ? »
143-Gbɛmaxwɛfidé sɔ nɔ fíne	Gbɛmaxwɛfidé resta encore là
144-Bo dɔ gbè ma kà xwè fidé ne	Et dit que la vie ne va nulle part
144-Ni Aklunɔ Jezú ma hù m̀i gbètɔ na hù a	Si le Seigneur Jésus ne me tue pas
145-Gbètɔ na hù a	Personne ne le pourra
146-Axɔlu wa tò kinkàn byɔ dɔ fitɛ alɔkɛ ce lɔ kàtè	Le Roi demanda alors sa bague
147-Mɛce sɔ nɔ fíne bo dè amyɔn-lɔ	Notre homme resta là et montra sa main gauche
148-Axɔlu bo mɔ alɔkɛ enɛ tò alomyɔn gò	Et le Roi y trouva la bague
149-Axɔlu dɔ :	Le Roi dit :
150-« Bo yì xwé, ayì xwé jan bo tò gbè towe dù »	« Va chez toi et fais ta vie »
151-Ayìxá ce wa glá hwedénu	Si mon esprit me le signale à un moment
152-Ni nyɛ finlin alɔkɛ-lɔ	Si je me rappelle la bague
153-Na sɔ do wèn hlan we bo na sɔ dɔ vɔ kpɔn »	Je t'enverrai encore un messager pour la revoir »
154-Axɔlu wa lèn tamèn kpɔn jan bo wa dɔ na mɛdè-mɛ-e dɔ	Le Roi avait réfléchi et avoua à ses dignitaires
155-Amen wɛ m̀i na dè	Qu'ils doivent piéger
156-Na Gbɛmaxwɛfidé sín yawó	La femme de Gbɛmaxwɛfidé
157-Jan bo do kpàgbè sinyen-sinyen dɛ na	Et lui faire une grande promesse
158-O Gbɛmaxwɛfidé lɔsu jan bo jè zɔnlìn jí	Gbɛmaxwɛfidé aussi a pris chemin
159-Jan bo byɔ xòmɛ	Et est rentré dans sa chambre
160-Bo ka dɔ ylɔ yawo etɔn byɔ abòmɛ bo dè alɔkɛ-lɔ	Fit entrer sa femme dans la chambre, enleva la bague
161-Avɔkpɔtin dɔxo-lɔ mɛ wɛ ye sɔ lɛ zé do	Et ils l'ont mise dans la grande garde-robe
162-Mi na dɔ ni mi mɔ alɔkɛ-lɔ bo yi to alɔ etɔn mɛ	Nous lui dirons que si elle nous remet la bague
163-E tɛnkpɔn bo zé alɔkɛ enɛ na Tomɛ-xɔlu	Si elle fait tout pour remettre la bague au Roi
164-Ojɛ kpodo gàn kpo blíbà wɛ e na sɔ lɛ do bɛ	Des bijoux et du fer en quantité, elle obtiendra
165-Asyɛ bo se mɔ klewún bɔ tàmɛ etɔn kɔyì asè	Informée, le cœur de sa femme changea
166-Ō yawo etɔn sè akwɛ nyi bo dɔ asu-ɔ ni ku	Sa femme préféra l'argent en signant la mort de son mari
167-Nu xe na gbètɔ nɔ wà, mi ma mɔ ya	Voyez-vous ce que l'homme fait ?
168-Đe e dɔ jè zɔn-lìn jí bo byɔ xòmɛ	A son arrivée dans la chambre
170-Kpɔn e kpɔn godò bo kpɔn nùkɔn blewun te	Elle regarda derrière et devant rapidement
171-Bo fɔn bo ze alɔkɛ enɛ bo gɔyì Axɔlu-xwé	Prit cette bague et retourna chez le Roi
172-Axɔlu dɛ kɔ bo mɔ alɔkɛ-lɔ bɔ xòmɛ etɔn vivi	Le Roi vit la bague et en fut heureux
173-Tomɛ-xɔlu fɔn bo byɔ xòmɛ bo dè akɔɛ tɔn	Le Roi entra dans la chambre et en sortit de l'argent
174-Bo dɔ : « Gbɛmaxwɛfidé sín yawo kalo ? »	Et dit : « Où est la femme de Gbɛmaxwɛfidé ? »
175-Na ni wa bɛ bo	Qu'elle vienne récupérer
176-Axɔlu fɔn bo bɛ avɔgàn lɛ kpɛli gbagba	Le Roi fit des tas de pièces de pagnes
177-Bo dɔ Gbɛmaxwɛfide sín yawo kalo ?	Dit : « Où est la femme de Gbɛmaxwɛfidé ? »
178-Ni wa bɛ bo	Qu'elle vienne récupérer
179-Mɛce dɔ fɔn bo jè avɔgàn nɛ lɛ jí bo bɛ zɔn-lìn	Quand notre dame s'est emparée de ces pièces
180-Đè e dɔ jè alijì e ma nyi bàbà etɔn xwé e dlído	Et prit chemin, elle va chez son père
181-Nɔvyɛ-lɛ bo bɛ avɔgàn-nɛ bo bɛ hwla	Ses frères ont caché ces pièces de pagnes
182-Gbɛmaxwɛfidé ce lɔsu ko yì tɔnu kɔn	Gbɛmaxwɛfidé aussi s'est rendu déjà à la pêche

183-Meɛe ko yi tɔ́j bo yi hwevi wle gbé	Notre monsieur est allé pêcher de poissons
184-Gɔ e gɔ wa xɔmɛ bo bà asyɛ kpò	C'est à son retour qu'il constate l'absence de sa femme
185-Ðe e ɔ̀ ɔ̀ nɔ̀ zàn-dé wɛ yawo-lɔ ɔ̀ ɔ̀ gɔ wa xɔmɛ	Un instant après que la femme fût revenue à la maison
186-Bo ɔ̀ mile kò dà sìn	Et eût dit qu'elle est allée puiser de l'eau
187-Bo yi ɔ̀ɛe bala gbé	Et je suis allée ensuite me tresser
188-Enɛ wutu wɛ nyɛ ɔ̀ ɔ̀ dèn, bé hyɛ ko gɔ yà?	C'est pourquoi je suis tardive, es-tu déjà revenu ?
189-Gbè nɛgbè ɔ̀okpolo wɛ	C'est le même jour que
190-Axɔlu wa ɔ̀ na mɛdɛmɛ e ɔ̀ yɛ ni ze atɛjan bo yi ɔ̀	Le Roi ordonna aux dignitaires d'aller déballer
191-Tɔ̀nukɔ̀hungbo wa	La grande barque
192-Na mǐ ni yi ze alɔ̀ke-lɔ yi dlan oxùgbà dòmɛ	Qu'on aille jeter la bague dans les bas-fonds marins
193-Mɛdɛmɛ-le ɔ̀ sè mɔ̀ jan bo fɔ̀n hàkùn	Les dignitaires se sont levés à la hâte
194-Axɔlu bo ze awù bo yi ɔ̀	Et le Roi s'est enveloppé d'une camisole
195-Bo le do mɛvɔ̀tɔ̀ ɛɔ̀ ɔ̀ tò gblɛgbɛ	Et s'est déguisé, en marchant lentement
196-Wɛ hyɛ je tɔ̀nù tlolo bo le byɔ̀ tɔ̀hun mɛ a sè	Et ils vinrent à la berge et s'embarquèrent
197-Bo sùn tɔ̀hun ɔ̀ bo yi jè nɔ̀xwɛ-gbóji	Ils ont démarré et sont allés au grand lac
198-Axɔlu bò ze alɔ̀ke enɛ dlan nɔ̀xwɛ mɛ	Et le Roi y a jeté la bague
199-Gbɛmaxwɛfiɔ̀ ɛe lɔ̀su bo tò jìwɔ̀n mɛ	Gbɛmaxwɛfiɔ̀ lui-même en était naïf
200-Angɛli Gbɛmaxwɛfiɔ̀ tɔ̀n bo le zùn tɔ̀hwevi	Et son ange se métamorphosa en poisson
201-Bo le ɔ̀ɔ̀ɔ̀ alɔ̀ke-lɔ mìn bo tò dɛ́ndan kpe	Et avala la bague et errait
202-Axɔlu bo tò jèjèji káká do gɔ byɔ̀ xɔmɛ a sè	Le Roi était joyeux jusqu'à rentrer dans sa chambre
203-Bo ɔ̀ na gàn-xuxu-tɔ̀ ni ze gàn bo yi xúxú	Et dit au crieur public d'aller annoncer
204-Ðɔ̀ afɔ̀ ni kpɛ na tòsú-tòsì tò zǎn-fɛ́nfɛ́n	Aux citoyennes et citoyens d'être présents à l'aube
205-Gàn-xuxu-tɔ̀ yi gàn-nɛ xuxugbé	Le crieur public est parti en mission
206-Bɔ̀ Axɔlu bo ɔ̀ wɛ̀nsàgùn ɔ̀ yé ni ɔ̀ na	Et le Roi envoya un messenger dire
207-Mɛ ɔ̀ɛɛe nɔ̀ nyi Gbɛmaxwɛfiɔ̀ ɔ̀ wùnkèn	Au nommé Gbɛmaxwɛfiɔ̀ qu'au réveil
208-Mí na yi alɔ̀ke ce tò otògùnɛ	Nous reprendrons ma bague devant l'assemblée
209-Gbɛmaxwɛfiɔ̀ ɔ̀ sè mɔ̀ jan bo fɔ̀n hàkùn	Informé de cela, Gbɛmaxwɛfiɔ̀ se leva à la hâte
210-E ɔ̀ ylo yawo etɔ̀n-le bo ɔ̀ azan kpe	Appela ses femmes et leur dit que le moment est venu
211-Yé bo din alɔ̀ke-lɔ bo bàkpo gbídí gbídí	Ils ont cherché en vain la bague
212-Fi xe kpò ye nɔ̀ alɔ̀ke enɛ ma dín gbɔ̀n yà ?	A quel endroit ne l'ont-ils pas cherchée ?
213-Dǐn e dín kaka bo xe agà bo yi zà ji	Il a fouillé jusqu'à aller sur le plafond
214-Bo sɔ̀ yi dín alɔ̀ke nɛ bo bàkpo klókló	Il a entièrement cherché en vain cette bague
215-Gbɛmaxwɛfiɔ̀ kpɔ̀n agà	Gbɛmaxwɛfiɔ̀ regarda le ciel
216-Bo ɔ̀ Mawutin-in bɔ̀ nyɛ tin-in	Et dit que c'est Dieu qui existe et j'existe
217-Owùn kèn nyɛ na yi kpɔ̀n ajà ce	Demain, j'irai vérifier mon filet
218-Bo hù hwevi dekpekpe	Attraper n'importe quel poisson
219-Bo na ɔ̀ dù hwe kpo ɔ̀ wa kú	Et en manger avant de mourir
220-Owùn kèn nǔgbo nǔgbo	Au réveil effectivement
221-Bɔ̀ Gbɛmaxwɛfiɔ̀ fɔ̀n bo yi tɔ̀nù-kɔ̀n	Gbɛmaxwɛfiɔ̀ va au fond du lac
222-E tò linlèn kpɔ̀n ɔ̀ ɔ̀ɛɛe wɛ e na kà sà yà	Il pensait à quel poisson il va vendre

223-Un gbò bo zé dāxo exe yì xòme bo ja dìn	Si j'emmène plutôt ce grand-ci et le découpa
224-Na tlè yì bo gbè dādù hwè kpo dọ wa ku tẹ	Je pourrai en manger au moins avant de mourir
225-E sà awè xe kpo lè-è bo hèn dāxo lọ je xwé gbè	Il a vendu les deux restants, garda le gros
226-Bo san hwevi ene bo dẹ adọ eton tɔn	Le découpa et en sortit son intérieur
227-Jan klewun bo mọ alọke ene tọ ohwè xome	Et retrouva simplement la bague dans le ventre du poisson
228-Gbemaxwèfidé jè kòli bo do kpe	Gbemaxwèfidé bénit le ciel
229-Đọ Mawutin-in bọ nye tin-in	Et dit : « Dieu existe et j'existe ! »
230-Ni Aklunọ Jesù ma hù nye sọn gbè fi gba	Si le Seigneur Jésus ne m'ôte pas de cette vie
231-Hwekpo gbètọ na hù mì	Avant qu'un homme ne me tue
232-Azọn jen e na dọ	Ce serait vraiment compliqué
233-Gbemaxwèfidé dọ mọ jan bo zé alọke eton d'akpòmè	Après cela, il remet sa bague dans la poche
234-Bo ja hwevi eton jan bo dā dū kpo	La découpa, prépara son poisson et mangea
235-Bo fọn bo yì awù do bo yì Axọlu-xwé	Il se leva, s'habilla et se rendit au palais
236-Hwekpo e na dọ jète to Axọlu-xwé	Avant qu'il n'atteigne le palais
237-Mẹkpo wẹ tọ ahwàn ke a sè	C'est tout le monde qui se sentait stupéfait
238-O mē hù tọ-lẹ bo dọn agàdàhigbo	Et les tueurs se sont emparés de grandes épées
239-Bo kpli do alì-ji bo tọ adàn manlan kpe	Se sont regroupés sur la route et lançaient de défis
240-Axọlú dọ: « Gbemaxwèfidé! »	Le Roi dit : « Gbemaxwèfidé! »
241-E dọ: « én!	Il répond : « hein! »
242-Mawu wẹ tin-in bọ gbètọ dọ tin-in»	L'existence humaine doit à celle de Dieu »
243-Ni Aklunọ Jesù ma hù mē sọn gbèfi	Si le Seigneur Jésus ne tue pas quelqu'un
244-Hwekpo gbètọ na hù azọn jen e na dọ	L'humain ne le pourra point
245-Axọlú dọ alọkè dye lo ?	Le Roi demanda la bague
246-Mēce dọlọ akpòmè bo lè zé alọkè-lọ	Et notre monsieur la sortit de sa poche
247-Bo zé jo na Axọlú	Et la lui a remise
248-Axọlú blèè alọkè-lọ kpon káká	Le Roi examina longuement la bague
249-Bo dọ : « ahán ! éte mọ dýé emí kà tẹ ?»	Et dit : « Mais, qu'est-ce que je vois ? »
250-Alọkè xe e mĩ lósú zé káká yì dlán nọxwemè	La bague qu'il est allé jeter lui-même dans le lac
252-To nọxwecécén	Au beau milieu du lac
253-Fixe dọgbà nọxwe tón tẹ	Aux tréfonds du lac
254-U wẹ emiso wa tọ mímọ	C'est elle qu'il voit encore
255-Tọ Gbemaxwèfidé si yà ?	Chez Gbemaxwèfidé ?
256-Bé Mawu wẹ tin-in bọ gbètọ dọ tin-in	Donc, c'est Dieu qui surplante l'homme
257-Nügbo tẹ!	En vérité hein !
258-Axọlú dọ mọ bo dà kpon kaka	Le Roi dit cela, réfléchit longuement
259-Bo dẹ afọkpá bo zé jo na Gbemaxwèfidé	Enleva ses chaussures et les remit à Gbemaxwèfidé
260-Bo hùn gbákún bo zé cón na-en	De même que sa couronne
261-Bo zè dẹkan kpo glè kpo sùsù	Et divisa ses palmeraires, ses terrains aussi
262-Bo bẹ do gọ na-en	Et les lui remit encore
263-Bo dọ nyọnú kpàdú tọ le sin awọ ni jẹ na mē e-ji	En disant qu'on soit épargné des femmes traîtresses
264-Amọ mēxe tọ mĩ cọ	Ceux-là qui nous surveillent
265-Bo mĩ lósu ma tọ cico yè lẹ	Et nous ne les surveillons pas
266-Yẹwulé wẹ tọ mē hù	Ce sont eux qui tuent

267-E ɖɔ mo bo ɖɔ	Et il dit après cela
268-Nyɔnù kpàdù tɔ le we sin awɔ ni jé bo	Qu'on soit épargné des épouses traîtresses
269-Mexe kà na nɔ mi dè bo ɖù kpà tò mǐ ji	Celles qui vont habiter avec nous et nous trahir
270-Awɔ ye tɔn ni jé na mè	Qu'on en soit épargné
271-Tò asimɔhwenu	Quand viendra le temps de se marier
272-Aklunɔ ma hù mɛ ɖɛ	Si le Seigneur ne tue pas quelqu'un
273-Hwe kpo gbètɔ na hù azɔn jɛn e na ɖɔ	Pour un homme, ce serait vraiment compliqué
274-Mi kpɔn hàn-nɛ ji bo	Sculptez cette chanson
275-Ete wɛ gbètɔ na wà xu gbigbo nɔ yà?	Que ferait un homme pour outrepasser le créateur ?
276-Aklunɔ ma hù mɛ ɖɛ	Si le Seigneur ne tue pas quelqu'un
277-Hwe kpo gbètɔ na hù azɔn jɛn e na ɖɔ.	Pour un homme, ce serait vraiment compliqué



Adjahoui



Honore Blèkpon

2.2. Les marques d'innovation de Djègbe dans l'œuvre de Honore Blèkpon

Lorsque, dans une approche comparatiste fondée sur « N'dje djolokoko » de Honore Blèkpon et « Gbê Ma Houé Fidé » de Yedenou Adjahoui, on recherche les niveaux d'innovation marquant la pratique du rythme par le jeune artiste-chanteur, on en découvre au double plan thématique et esthétique. Les innovations au plan thématique se résument dans l'élément nouveau que Blèkpon introduit dans l'organisation thématique du rythme.

Au plan esthétique, elles regroupent sa structure, son organologie, le fait linguistique qui en marque la réalisation, l'harmonie vocale instantanée ou périodique, le lyrisme,

la variété des figures et des images poétiques qui se font découvrir à travers les rimes et les figures de rhétorique.

2.2.1. De l'innovation au plan thématique

A l'origine, la chanson traditionnelle *Djègbé* s'est structurée autour de quelques thèmes spécifiques : la condition humaine, la femme et sa méchanceté, le vodoun, la satire, la critique du vol, etc. Aujourd'hui, on assiste à un élargissement thématique abondant des sujets aussi divers que variés : Le Christ et son salut.

Dans « Gbè ma Houe Fidé », Adjahoui traite de l'incrédulité de la femme : « **nyɔ̀nù kpà̀du tɔ̀ lɛ̀ wɛ̀ sin awɔ̀ ni jɛ̀ bo/ qu'on soit épargné des épouses traîtresses** »¹. Il invite également à faire preuve de prudence et de réserve envers la femme : « **mɛ̀ xɛ̀ kà wà gbè, bo dà asì bo nɔ̀ ɖɔ̀ xò kpòkpò na, kpɔ̀n asì-wɛ̀ na hù wè sè bɔ̀ xwé na gbélé/celui qui vient sur terre, se marie et dit tout à sa femme, ta femme va te tuer et la famille sera détruite.** »² A contrario, le texte mis en musique par l'artiste Honoré Blèkpon traite principalement de la thématique de la mission salvatrice du Christ et du bonheur gagné en allant à Jésus-Christ. Il s'agit là d'un nouveau thème, car les thèmes jadis développés dans le rythme depuis Adjahoui n'en faisaient aucune mention. Ces thèmes se consacraient principalement à la condition humaine, la portée didactique des récits. Histoires, la méchanceté humaine, notamment celle de la gent féminine, etc. L'artiste présente le Christ comme Sauveur et auteur créateur d'une nouvelle vie : « Il m'a sauvé et m'a donné une nouvelle vie »³. Cette vie sacrificielle est parachevée par la crucifixion : « Le Père Saint s'est déjà servi de son sang pour des sacrifices »⁴. Dès lors, l'homme s'est transfiguré. Il est devenu un homme nouveau, l'héritier d'une vie pleine de bonheur : « La clé du succès est dans ma main, nous allons de l'avant »⁵. Le traitement de cette thématique par l'artiste, à travers le rythme *Djègbé*, traduit sa volonté d'apporter du nouveau à ce qui s'est chanté jusque-là.

2.2.2. De l'innovation au plan esthétique

Au plan esthétique, les innovations se reconnaissent dans les aspects structurels, organologiques et linguistiques de la chanson.

2.2.2.1. Des innovations structurelles

La structure est un élément déterminant dans l'analyse et la caractérisation d'une chanson. Elle désigne l'agencement des parties d'un ensemble. Considérant la

¹- Verset 268.

²- Versets 18 à 20.

³- Versets 1 et 2.

⁴- Verset 18.

⁵- Versets 61 et 62.

structure de la chanson "N'djè djolokoko", on constate qu'elle répond aux critères d'une chanson courte, malgré son aspect apparemment long.

En effet, la plupart des chansons traditionnelles *gun* commencent souvent par une première partie où l'artiste énonce la portée de sa chanson, le message à véhiculer. Vient ensuite le corps corps de la chanson ou développement⁶ - où l'artiste expose son message. La conclusion consiste souvent en une déduction logique de l'exposé. Cette disposition structurelle est d'ailleurs celle pratiquée dans la chanson « Gbê Ma Houé Fidé » de l'artiste Yedenou Adjahoui. À ce niveau, la chanson « N'djè djolokoko » a une entrée directe et sa portée morale est appuyée à plusieurs endroits. Aussi, la plupart des chansons relevant de ce rythme étant normalement longues, on découvre que « N'djè djolokoko » s'étale sur 78 versets et se joue en 4 min environ, tandis que « Gbê Ma Houé Fidé » occupe compte 277 versets et se joue en 15 mn 41 s.

En dehors de ces marques structurelles, il est à constater que la chanson « N'djè djolokoko » est d'une structure particulière et innovatrice. Ceci se justifie par la difficulté à distinguer les parties propres à l'artiste de celles relevant du chœur, la difficulté évidente de déterminer le refrain et les couplets. Il s'agit donc d'un agencement qui satisfait l'esthétique, surtout l'organologie imposée par l'artiste, avec l'usage des versets courts de cadence rapide et plus ou moins binaire (à deux temps), par opposition à « Gbê Ma Houé Fidé » où les versets sont très longs avec une cadence lente de quatre temps plus ou moins.

2.2.2.2. Des innovations au plan organologique

Selon le Dictionnaire *Le Robert*, le terme organologie vient du grec *organon* qui signifie « instrument ». En effet, la chanson comporte trois unités dont le rythme. Et le rythme n'existe point en dehors des percussions et/ou des instruments auxquels sont inclus les battements de mains.

Le rythme *Djègbé* est originaire du sud-Bénin. Cependant, une remarque a été faite concernant l'introduction de nouveaux instruments et surtout de marque occidentale dans ce qui constitue l'organologie de ce rythme. Il s'agit de la guitare solo, de la guitare basse et de l'orgue.

La guitare solo électrique est un instrument d'origine occidentale, composée souvent de six (06) cordes plus ou moins fines que l'on pince avec les doigts ou le plus souvent avec un instrument appelé médium. D'une part, la guitare solo a servi à introduire la chanson. Elle fait son intervention en début de la chanson avant que l'artiste Blékpon ne fredonne les premiers mots de son texte mélodique. D'autre part,

⁶- Djouamon Sylvestre, *Innovations esthétiques et thèmes dans l'œuvre d'Alèkpehanhou*, Mémoire de Maîtrise, Université d'Abomey-Calavi, Ex-Flash, Département des Lettres Modernes, 2001-2002, pp. 71-72.

elle a servi à accorder la chanson du début jusqu'à la fin en lui attribuant une connotation moderne, créant ainsi une harmonie parfaite entre les mesures de temps, dans le but de produire un effet très vivifiant, voire super-poétique. L'accord pratiqué par le soliste est simple, quoique fluant. Ce qui constitue l'émotionnel de la mélodie de Blèkpon. En transcription musicale, les notes donnent, par ailleurs, *sol mi mi re do re mi do, sol mi mi re do, sol sol la do do la* à l'échelle pentatonique. Cet aspect fonctionnel de l'accord, assuré par la guitare, est à différencier nettement des accords internes qu'elle a assurés. Cet instrument ne figure pas parmi ceux-là qui composent l'organe instrumental originel de l'exécution du rythme *Djègbé*. C'est donc une innovation opérée par l'artiste Honoré Z. Blèkpon.

Quant à l'orgue, il est défini par le dictionnaire *Le Robert* comme étant un « grand instrument à vent composé de tuyaux que l'on fait résonner par l'intermédiaire de claviers, en y introduisant de l'air au moyen d'une soufflerie ». Selon le dictionnaire *Emile Littré*, le lieu privilégié de l'utilisation de cet instrument est l'église, et sa fonction principale est d'accompagner la mélodie. Si Jésus-Christ est un personnage propre à l'église, c'est loin d'être le cas du rythme *Djègbé* emprunté à la tradition.

Dans la chanson « N'djè djolokoko » de Blèkpon, on remarque non seulement un usage de l'orgue pour accorder certaines parties de la chanson, mais surtout une utilisation en lieu et place du saxophone. En effet, l'orgue a été joué deux fois pour accorder certaines parties de la chanson. La première débute par la séquence : « **wutù wèun jè jòlòkòkò, nylàndo ma ɔo acè tò jì cè bà, ùn jè jòlòkòkò / C'est pourquoi je suis devenu libre, le péché n'a plus d'emprise sur moi, je suis fort libre** » (versets 9,10 et 11). La seconde se situe au niveau des versets 44 à 46 : « **hwenu xè na, nùkundíqò ma tìn-in na gbè, wè Aklunò kà wà jyàwù ló gé / C'est au moment où le monde est désespéré que le Seigneur a accompli de miracle** ». Aussi, l'a-t-on mis sur le mode flûte pour faire des intermèdes, c'est-à-dire une entrée de l'orgue exécutant *in solo* certaines notes mélodiques combinées pour faciliter une pause à l'artiste et agrémenter l'oreille de l'auditoire. La guitare basse est utilisée aussi pour accorder certaines parties. Cela s'affiche comme un fait nouveau que l'on doit en grande partie à la musique moderne.



Orgue



Guitare solo



Guitare basse

2.2.3. Des innovations linguistiques : diglossie et paroles incrustées

Dans cette catégorie de marques d'innovation, on découvre que « N'djè djolokoko » est une chanson multilingue. Aussi, y découvre-t-on l'incrustation de mots, d'expressions ou de séquences dans le but de combler ou d'harmoniser.

Selon le Dictionnaire *Le Robert*, le terme *diglossie* désigne la « situation linguistique d'un groupe humain qui pratique deux langues en leur accordant des statuts hiérarchiquement différents ». On constate donc que le statut hiérarchique des langues concernées est un foyer de mise en jeu de la diglossie. Par ailleurs, le Dictionnaire *Electronique* lève la confusion sur ce statut hiérarchique, définissant la diglossie comme la « cohabitation de deux langues parmi une même population, l'une d'elles étant pressentie comme inférieure et impropre à certains usages formels ». La pratique de la diglossie évoque donc l'usage de deux langues dans un même énoncé. L'une précédant l'autre, la première étant jugée inqualifiable pour exprimer la notion ou l'idée que l'énonciateur voudrait mettre en exergue. C'est donc une particularité d'expression linguistique où une langue est subordonnée à une autre dans l'intention qu'elle soit prompte à mieux véhiculer le message et à produire l'effet attendu.

Cette observation se fait fortement remarquer dans la chanson traditionnelle gun « N'djè djolokoko » de Honoré Blèkpon. En effet, il est loisible de noter, dans le texte musical, des énoncés suivants : « **rendez-vous au sommet, agà wɛ mĩ jɪnjɔn / rendez-vous au sommet, nous, nous sommes assis en haut** » (versets 59 et 60).

Cet énoncé est composé de deux séquences de versets. La première est « **Rendez-vous au sommet** » tandis que la seconde « **agà wɛ mĩ jɪnjɔn** » / **Nous nous sommes assis en haut**. La première séquence est en français et la seconde en gun. Globalement, ces deux séquences jumelées laissent entendre que « **nous nous sommes fixé rendez-vous à l'endroit prestigieux où nous avons occupé des places honorifiques** ». D'office, le français offrirait difficilement des mots simples et exacts pour, non seulement, achever cet énoncé déjà débuté, mais aussi et surtout pour mieux l'exprimer musicalement.

Il en est de même du verset **agà wɛ mĩ jɪnjɔn / C'est en haut que nous trônons** » (verset 60). Cette unité de verset a son dernier mot-*jɪnjɔn*-en langue wémè. En effet, le Wémè est une langue -la principale d'ailleurs- parlée dans la région géographique couverte par la vallée de l'Ouémé, partageant beaucoup de variantes linguistiques avec le gungbe et le fongbe. Par ailleurs, le terme *jɪnjɔn*, dans le contexte présent, voudrait signifier « assis ». Cette combinaison efficiente opérée par l'auteur témoigne, de même, de son plurilinguisme. Il s'agit là d'une nouveauté apportée par l'artiste, puisque la langue par excellence utilisée pour le rythme *Djèghé* est le gungbe. Nous pouvons ainsi comprendre que, techniquement, le gungbe devrait céder au wémègbè dans cette unité de verset, puisqu'il ne serait point en mesure de satisfaire l'ouïe et le vouloir musical de l'artiste compositeur.

De même, le verset suivant démontre ce phénomène : « **clé du succès t'alɔ cēmè / la clé du succès est dans ma main** » (verset 61). Dans le cas de cette diglossie, c'est le français qui vient en premier et cède sa place au gungbe. Nous comprenons à quel degré il serait difficile de s'appesantir seulement sur la terminologie gungbe pour relever ce défi à porter avec une justesse musicale. Ce besoin est comblé par la présence du mot français combiné avec le gungbe. C'est là une nouveauté qui ne relève aucunement de l'esthétique traditionnelle de ce rythme.

2.2.4.2.2.4 Des paroles enchâssées

Dans l'enchâssement des paroles, le chanteur n'attend pas la fin d'une séquence musicale ou d'un verset avant de relancer une autre séquence ou un autre verset afin de combler certaines parties vides. En effet, cette pratique, absente dans « Gbè Ma Houé Fide », est présente dans « N'djè djolokoko ». Pour Blèkpon, elle a consisté, soit à utiliser le début ou la fin des séquences pour relancer le cœur ou procéder à une combinaison de voyelles pour une insertion (« **kpalí kpalí** », « **gbèḍe gbèḍe, un jè jòlòkòkò** », « **héhéhéhé...** »), soit à insérer d'autres parlers et même d'autres langues. C'est le cas des paroles en langue wémègbe prononcées dans certaines séquences « **wínè, wínè** » signifiant littéralement « C'est ça, effectivement ça ».

Dans la pièce chantée en étude, la découverte de paroles enchâssées procède de l'harmonie vocale.

2.2.5. De l'harmonie vocale instantanée ou périodique

En musique, le terme *harmonie*, du latin *harmonia* qui signifie « assemblage », est défini selon *Le Robert* comme l'« ensemble des principes qui règlent l'emploi et la combinaison des sons simultanés ». L'harmonie vocale est perçue donc comme le fait d'ajouter à la première voix, celle appelée soprano, la voix de la ligne naturelle de la mélodie, d'autres voix de sons combinés de façon simultanée avec la première. Bienvenue Koudjo préfère parler de polyphonie, définissant celle-ci au niveau mélodique comme l'exécution d'un même texte en plusieurs courbes mélodiques superposées⁷. Par ailleurs, les voix ajoutées sont souvent au nombre de trois : la deuxième est l'alto, voix de femme, dont la hauteur tonale est en dessous de celle du soprano ; la troisième est la basse-voix d'homme de notes très graves et le ténor, voix d'homme de hauteur tonale en dessus de celle de la première et de notes très aiguës. Dans le cas de la chanson « N'djè djolokoko » de Honoré Blèkpon, il est question de la voix ténor utilisée au niveau de certaines séquences mélodiques, soit de façon instantanée dans certaines séquences, soit de façon simultanée mais de manière plus ou moins stable sur la dernière partie de la chanson. Concernant le premier aspect, il s'est manifesté à chacune de ses reprises au niveau de la séquence « **Wè Aklunò kà**

⁷ - B. Koudjo, *op.cit.* p.100.

wà jyăwũ lɔ gé / **Que le Seigneur a fait un miracle** » (verset 46). Le second aspect se manifeste au niveau des séquences « **Rendez-vous au sommet Agà wè mĩ jínjòn / Rendez-vous au sommet, nous nous sommes assis en haut** » (versets 59 et 60) et « **Clé du succès t'alcèmɛ, nùkòn wè mĩ jeyí / La clé du succès est dans ma main, nous allons de l'avant** » (versets 61 et 62).

2.2.6. Du lyrisme innovant dans « N'djè djolokoko »

Le lyrisme doit son orthographe et sa portée sémantique à l'instrument « lyre » utilisé par une catégorie de poètes au Moyen-Âge pour exprimer leurs sentiments, leurs désirs, bref, leur *je*. Le lyrisme se comprendrait donc comme la manière passionnée, voire poétique, de sentir, de vivre, d'exprimer quelque chose à valeur personnelle. Comparant la chanson « N'djè djolokoko » à « Gbê Ma Houé Fidé », nous croyons nettement que le lyrisme n'est pas le même. D'abord, lorsque nous considérons *je* et *il* dans « Gbê Ma Houé Fidé », le *il* de « N'djè djolokoko » n'est pas directement employé. L'artiste préfère utiliser le groupe nominal pour assurer sa construction.

2.2.7. Une floraison de figures d'images poétiques

Dans « N'djè djolokoko », l'artiste Honoré Blèkpon a fait usage de plusieurs ressources stylistiques qui montrent les valeurs esthétiques à l'origine des innovations. Ces ressources peuvent être catégorisées en deux blocs : les rimes et les figures de rhétorique.

2.2.8. Les rimes dans « N'djè djolokoko »

On note plusieurs formes : les rimes embrassées, croisées et plates. Elles confèrent une beauté mélodique agréablement perceptible à la chanson « N'djè djolokoko » et renforcent sa portée divertissante.

2.2.8.1. Les rimes embrassées

Elles ont la forme **abba**. Les versets 69, 70, 71 et 72 en donnent une illustration.

- | | |
|---|-----------------------------|
| - Đu déji wè <u>lo-ǒ</u> | C'est la victoire |
| - Xo xe e ɖɔ lɛ | Tout ce qu'il dit |
| - Bĩ wɛ nɔ cɛ | S'accomplit totalement |
| - Yiyi kpo gigo kpo wɛ <u>lo-ǒ</u> | Il est l'allée et le retour |

Les versets 10, 11, 12 et 13 les illustrent également.

- | | |
|---|---|
| - Nylàndo ma ɖo acè tò jĩ cě <u>bà</u> | Le péché n'a plus d'emprise sur moi |
| - Un jè jòlòkòkò | Je suis fort libre |
| - Nugbò un ɖo ùn jè jòlòkòkò | En vérité, je dis que je suis libre |
| - Nylàndo dé ma ɖo acè tò jĩ cě <u>bà</u>
moi | Aucun péché n'a plus d'autorité sur moi |

2.2.8.2. Les rimes croisées

Elles sont de la forme **abab**, illustrées par les versets 40, 41, 42 et 43.

- **Bò nuxoxo lè jù wa yì** Et les anciennes choses sont passées
- **Bò nu bí sò zùn yoyò** Et tout redevient nouveau
- **Gbè xòxò lò jù wa yì** L'ancienne vie est passée
- **Bò ogbè xè lè zùn yoyò** Et tout redevient nouveau

Il en est de même des versets 34, 35, 36 et 37

- **Tò-lò yí òo basi nylàndo** A été rendu péché par le Père
- **Jesù xè ma hù hwè kpòn** Jésus qui n'a jamais péché
- **Gigò gan yí do bàsi nylàndo** Le Roi de gloire a fait de lui péché
- **Bo yi mǐwùlè òo bàsi hwèjìjò dódò e tòn** Ainsi, celui qui demeure en Jésus

2.2.8.3. Les rimes suivies ou plates

Ce sont elles qui respectent la forme **aabb**. Les versets 52, 53, 54 et 55 en donnent une illustration.

- **Lòbò nùdo ma òo acèbà** Ainsi, la malédiction n'a plus d'autorité
- **Hwenu xè nùdo ma òo acèbà** Dès lors que la malédiction n'a plus d'influence
- **Mò wè oku ma òo acè** C'est de la même manière que la mort n'a plus d'autorité
- **Òo gbèzan cè mè** Sur ma vie

2.2.8.4. Les figures de rhétorique

Il s'agit de l'assonance, de l'allitération, de la litote, de l'épiphore, de la syncope et de l'aphérèse.

2.2.8.4.1. L'assonance

En sémantique, elle est la répétition d'une voyelle dans un vers, un groupe de mots, une séquence phrastique ou un verset.

Dans le verset 49, à titre illustratif, on relève l'assonance en « a ».

- **Wè Aklunò kà wà jyawù lò gé** Que le seigneur a accompli ce miracle

De plus, nous avons dans le verset 52 l'assonance en « o ».

- **Lòbò nùò ma òo acè bà** Ainsi, la malédiction n'a plus d'autorité

Nous avons de même dans le verset 77 l'assonance en « e ».

- **Gbèdé gbèdé nùkòn yì mǐwulè tè** En vérité, en vérité, nous allons de l'avant

L'assonance est-elle ainsi établie ?

2.2.8.4.2. L'allitération

C'est la répétition d'une ou de plusieurs consonnes dans un groupe de mots, un vers ou un verset.

À titre illustratif, dans le verset 31, il y a l'allitération en « n ».

- **Gigõ n̄ Jesù yì n̄ugbo n̄ugbo** Le glorieux Jésus s'est effectivement rendu

Dans le verset 66, nous avons l'allitération en « g ».

- **Gigõ-gan kò zé mì q'agà lo-õ** Le Roi glorieux m'a déjà élevé

Le verset 13 illustre l'allitération en « d ».

- **Nylàndo d̄é ma d̄o acè tò j̄i cè bà** Aucun péché n'a plus d'autorité sur moi

2.2.8.4.3. La litote

C'est une figure de rhétorique qui consiste en l'utilisation d'une expression suggérant beaucoup plus que ce qu'elle dit réellement. Les versets 11, 40, 61 et 62 en donnent respectivement une illustration :

Un jè jookoko Je suis fort libre

Dans ce verset, l'artiste voudrait exprimer sa conviction d'homme libre, mais il s'agit bien d'une liberté qui outrepasserait le sens de disponibilité ou de soumission à autrui. Il est plutôt question de l'absence totale de l'artiste vis-à-vis des forces de malheur, de ruine et d'attachement.

- **B̄o nu xoxo l̄e j̄u wa yì** Et les anciennes choses sont passées

Dans ce verset, la litote est configurée par « **nu xoxo / anciennes choses** » et « **j̄u wa yì / sont passées** ». En effet, l'artiste voudrait désigner par « anciennes choses » tout ce qui aliène l'homme, le fragilise en tant que pesanteur. Il prétend donc que l'humain est débarrassé de tous ses problèmes ; ses soucis sont du passé, un passé dont la puissance est anéantie.

- **Clé du succès t'alocème** La clé du succès est dans ma main

La litote est fondamentalement mise en jeu dans ce verset par la séquence « **t'alocème / dans ma main** ». En réalité, l'auteur voudrait affirmer qu'il est un gagnant du succès, de la réussite. Autrement dit, il voudrait signifier qu'il est désormais détenteur de la clé qui ouvre la porte du bonheur, du succès.

- **Nùk̄n wè m̄ jeyí** Nous allons de l'avant

L'avant dont traite l'artiste, dans ce verset, n'est pas simplement d'avancer les pas. Il voudrait mettre en exergue l'évolution, la promotion dans l'accomplissement des tâches, des activités ; bref, il y met en exergue la promotion sociale.

2.2.8.4.4. L'épiphore

C'est une figure de style qui consiste à répéter, à la fin de deux ou plusieurs phrases ou vers qui se succèdent, un même mot ou groupe de mots. Elle permet de jouer sur le rythme du discours. Autrement dit, il s'agit d'une répétition par laquelle un ou plusieurs mots reviennent à la fin de chacun des membres de chaque phrase ou plusieurs versets successifs.⁸

Une illustration en est donnée à travers les versets 52 et 53.

- **Löbò nùdo ma òo acèbà** Ainsi, la malédiction n'a plus d'autorité
- **Hwenu xè nudo ma òo acèbà** Dès lors que la malédiction n'a plus d'influence

Les versets 20 et 21 l'illustrent également.

- **Gbènú nylànkàn dé mà òo acè tò nyè jí** **Aucune force mystique du monde n'a de domination sur moi**
- **Mè-nylànkàn dé ma òo acè to nyè jí** **Aucun malfaiteur n'a de pouvoir sur moi**

2.2.8.4.5. La syncope

La syncope est le métraplisme consistant en la disparition d'un ou de plusieurs phonèmes au sein d'un même mot. C'est aussi la chute d'un son ou d'une syllabe à l'intérieur d'un même mot. Le tableau suivant récapitule quelques exemples tirés du texte d'Honoré Blékpon. C'est un fait de langue, mais cet emploi profite à l'élévation esthétique dans ce texte de chanson.

Tableau 11. De l'illustration de la syncope

Syncope	Forme normale	Sens en français
d'agà	òo agà	En haut
Gbènú	Gbènmènú	Chose du monde
t'alocème	tò alocème	Dans ma main

2.2.8.4.6. L'aphérèse

Elle est la chute d'un ou de plusieurs phonèmes au début d'un mot.

Tableau 12. De l'illustration de l'aphérèse

Aphérèse	Forme normale	Sens en français
Dódò	Adódò	Fondamental (e)
gbè	ogbè	La vie
Hùn	Ohùn	Le sang
Jyăwŭ	Nŭ jyăwŭ	Miracle
Tă	Otă	Tête

⁸- Ferdinand Sourou Missenhoun, *Le destin dans la production chantée de Gbèzè*, Mémoire de Maîtrise ès Lettres Modernes soutenu à la FLLAC, Université d'Abomey-Calavi, 2016-2017, p.59.

Wè	uwè	Que
Wutù	Enɛ wutù	C'est pour cela que/C'est pourquoi
Xè	Exè	Celui-là/Celle-là

2.3. De l'utilité esthétique et socioculturelle des innovations

Les fonctions attribuées à la chanson sont nombreuses. Ses valeurs sont nettement en relation avec les circonstances de son exécution et le travail esthétique que lui confère l'artiste.

2.3.1. L'utilité des innovations au plan esthétique

Au plan esthétique, les mutations des sociétés influent d'office sur les inspirations et les désirs dans la perspective de la conception artistique et littéraire ; les productions changent, plusieurs nouveautés intègrent la vie culturelle, car beaucoup se sentent plus à l'aise dans le suivi du nouveau format en jeu. Les producteurs et les réalisateurs proposent, voire imposent des choix esthétiques à l'artiste. S'agissant de ces innovations, la grande partie provient de l'artiste lui-même, compte tenu de ses expériences personnelles, des groupements artistiques auxquels il appartient. En réalité, un artiste exécuteur du rythme traditionnel, mais en même temps chrétien choriste d'église comme Blékpon oserait volontiers des juxtapositions et des fusions instrumentales musicales à des fins esthétiques. La plupart des innovations dans *Djègbé* de Blékpon, sont redevables au statut d'intellectuel de l'artiste chanteur, communiquant son savoir et son expérience de la mélodie moderne au rythme traditionnel, créant ainsi une mosaïque de ressources musicales globalement traditionnelles.

2.3.2. L'utilité des innovations au plan socioculturel

Parlant de l'importance des marques d'innovations découvertes dans « N'djè djolokoko » de Honoré Z. Blékpon au plan socioculturel, d'une part, la dynamique de la société traditionnelle et, d'autre part, les portées morale et artistique du rythme *Djègbé*.

En effet, l'évolution d'une société est quasiment subordonnée à celle de sa culture, ses mœurs, ses vertus, sa religion, etc. C'est ainsi qu'on parle de socio-anthropologues, de juristes de la Rome antique, de l'Afrique ancienne ou même des sociétés africaines traditionnelles pour mettre en exergue une différence avec ceux d'aujourd'hui. Cette situation laisse aussi des écueils sur le fait socioculturel. En réalité, le chanteur, produisant pour un public donné, est parfois obligé de répondre à son horizon attentes. Ainsi, une société, qui tire son plaisir de l'esthétique moderne, pourrait être comblée par la production traditionnelle, en l'occurrence la couche juvénile.

Par ailleurs, chaque rythme traditionnel ou moderne a souvent son apanage moral ou artistique. Honoré Blèkpon fait remarquer que « le rythme *Djègbé* est bon pour exprimer quelque chose de très sérieux, une pensée ou un message que tout le monde peut nettement et visiblement comprendre, c'est le rythme de la parole-message, il est comme le *Reggae* dont les gens se servent pour exprimer une vérité de primauté, ce qui leur est très cher. »⁹. Pour lui, la nécessité de se servir du *Djègbé* s'est imposée en réponse au public en quête d'une esthétique traditionnelle nourrie d'innovations artistiques en phase avec la contemporanéité. Toute chose que confirme l'élection de « N'djè djolokoko » au Concours « Top du Meilleur artiste béninois dans la catégorie traditionnelle » en 2018.

CONCLUSION

Cette étude réalisée sur la chanson « N'djè djolokoko » de Honoré Z. Blèkpon en élisant comme chanson type comparative « Gbê Ma Houé Fidé » de Yedenou Adjahoui permet d'affirmer que le rythme *Djègbé*, d'essence traditionnelle, connaît des innovations esthétiques. Celles relevées dans la chanson étudiée sont de divers ordres. Le premier est d'ordre thématique, parce qu'il y est question de la mission salvatrice du Christ. Le deuxième est d'ordre structurel parce qu'elle présente une forme qui échappe à la classification traditionnelle d'autant qu'elle brime les composants fondamentaux de cette catégorie de chansons, se modulant, par exemple, sur une durée plus courte que celle observée dans « Gbê Ma Houé Fidé » et dans la plupart des autres chansons de cette typologie, sans oublier la formation des versets courts et la cadence rapide. Il en est de même des innovations linguistiques où nous voyons plusieurs langues utilisées comme le gungbé, le français, le wémègbe ou le fongbe, etc., une harmonie vocale instantanée ou périodique avec une poésie littéraire différente, sans oublier les paroles incrustées. Toutes ces marques innovatrices sont appuyées par le style de composition et d'exécution chansonnières de l'artiste, un style retravaillé où sont mises en jeu, d'une part, une expression lyrique innovée et, d'autre part, une panoplie de figures d'images poétiques caractérisées, non seulement par une floraison de rimes, mais aussi par celle des figures de rhétorique. Ces innovations tiennent, en réalité, à l'évolution socioculturelle et aux expériences personnelles de l'artiste.

À l'évidence, l'artiste Honoré Blèkpon est allé à l'école de son Maître Yedenou Adjahoui dans l'exécution de *Djègbé*, sans manquer d'imposer une certaine ligne esthétique à ce que ce dernier a conçu à partir des années 1950 pour avoir, non seulement une chanson de portée sémantique, mais aussi et surtout pour répondre à sa fonction d'égaiement, de divertissement. Si, autrefois, à *Djègbé* était exclusivement dédiées les fonctions cérémoniale et éducative, aujourd'hui les lignes ont beaucoup bougé, au grand bonheur des locuteurs et de ceux qui ont eu accès à cette culture.

⁹-Honoré Z. Blèkpon, interview accordée le 14 juin 2020 à 19 heures environs.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus

Blekpon, H. (2016). « N'djè djolokoko ».

Yedenou, A. (inconnu) « Gbê Ma Houé Fidé ».

Livres

Adjeran, M. (2013). *Comprendre la morphologie lexicale*. Abomey-Calavi : Ola Edition.

Cabanes, J.-L. (1974). *Critique littéraire et sciences humaines*. Toulouse : Editions Edouard Privat.

Koudjo, B. (2016). *Pour une nouvelle taxinomie de la parole littéraire en Afrique: problématique des genres de la littérature orale*. Lomé : Éditions Awoudy.

Koudoadinou, R. (2017). *Le roman négro-africain postcolonial*, Cotonou, Editions Plumes Soleil.

Articles

Bogniaho, A. (1987). *Littérature orale au Bénin : Essais de classification endogène des types de parole littéraire*. Éthiopie, nouvelle série, 3-4.

Djouamon, S. (2002). Innovations esthétiques et thèmes dans l'œuvre d'Alèkpehanhou, Mémoire de Maîtrise, Université d'Abomey-Calavi, Ex-Flash, Département des Lettres Modernes.

Kakpo, M. (dir.), (2011). *Voix et voies de la littérature béninoise*, Cotonou : Les Éditions des Diasporas.

Kpoviessi, S. I. (2018). La fonction cardinale pour une production chantée de Yédénou Adjahoui: pour une éducation sociale, Mémoire de Maîtrise, Université d'Abomey-Calavi : Département des Lettres-Modernes.

Webographie

« Méthodologie de la recherche en littérature orale », Version déjà parue dans *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise*, téléchargé sur le site <https://www.cair> consulté le 29/03/2020 aux environs de 20 h.

Chanson traditionnelle consulté sur le site <https://fr.m.wikipedia.org> le 30/03/2020 à 8 h.

- *Débat public Musique & Numérique : Créer la valeur par l'innovation*, consulté sur le site <https://fing.org> le 30/03/2020.

Sources Orales

Le tableau ci-dessous est récapitulatif des informateurs auprès desquels nous nous sommes rendu.

Tableau 13. Informateurs rencontrés

N°	Nom et Prénom(s)	Carrière	Résidence	Contact téléphonique
1	Blèkpon Zannou Honoré	Artiste-chanteur, Enseignant	Cotonou	97720066
2	Honfo Benoit, Alias Petit Zaï	Artiste-chanteur, Maître Ajusteur	Avrankou/Sado	96588270
3	Kouglenou Adjahoui Nouveauté, Fils du Feu Yedenou Adjahoui	Artiste-chanteur	Avrankou/Latchè Houèzounmè	97858242
4	Kouglenou Romuald, Petit-fils de Yedenou Adjahoui	Etudiant	Avrankou/Latchè Houèzounmè	66849236
5	Ahouansou Emile, Alias Kinmagnon	Artiste-chanteur	Avrankou/Kogbomè	97098919
6	Dakpè Affissou, Fils du feu- artiste Gouton Tossè Gbèdjèhouin	Maitre couturier	Avrankou/Gbèdjèhou in	97936004