

**REVUE INTERNATIONALE DE LITTERATURE
ET DE LINGUISTIQUE APPLIQUEES (RILLA)**



RILLA

Vol 1, N°11– Août 2020, ISSN 1840 – 6408.

**Revue annuelle, publiée par :
L'INSTITUT UNIVERSITAIRE PANAFRICAIN (IUP),**

**Sous la direction du :
Pr Taofiki KOUMAKPAÏ &
Pr Julien K. GBAGUIDI**



**Editions Africatex Média,
01 BP 3950 Porto-Novo, Bénin**

**REVUE INTERNATIONALE DE LITTERATURE
ET DE LINGUISTIQUE APPLIQUEES (RILLA)**



RILLA

Vol 1, N°11– Août 2020, ISSN 1840 – 6408.

**Revue annuelle, publiée par :
L'INSTITUT UNIVERSITAIRE PANAFRICAIN (IUP),**

**Sous la direction du :
Pr Taofiki KOUMAKPAÏ &
Pr Julien K. GBAGUIDI**



**Editions Africatex Média,
01 BP 3950 Porto-Novo, Bénin**

**REVUE INTERNATIONALE DE LITTERATURE
ET DE LINGUISTIQUE APPLIQUEES (RILLA)**

RILLA

Vol 1, N°11 – Août 2020, ISSN 1840 – 6408

**Revue annuelle, publiée par :
L'INSTITUT UNIVERSITAIRE PANAFRICAIN (IUP)**

Autorisation : Arrêté N° 2011 - 008 / MESRS /CAB / DC /SGM / DPP /DEPES /SP

Modifiée par l'arrêté N° 2013 - 044 / MESRS /CAB / DC /SGM / DPP /DEPES /SP

Courriels : iup.benin@yahoo.com / iupuniversite@gmail.com

Sites web : www.iup-universite.com / www.iup.edu.bj.com

**Sous la direction du :
Pr Taofiki KOUMAKPAÏ &
Pr Julien K. GBAGUIDI**



Editions Africatex Média

01 BP 3950, Oganla,

Porto-Novo, Rép. du Bénin.

Tél : (+229) 97 29 65 11 / 95 13 12 84 / 97 98 78 10

Copyright : RILLA 2020

- ❖ Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.
- ❖ *No part of this journal may be reproduced in any form, by print, photo-print, microfilm or any other means, without written permission from the publisher.*

ISSN 1840 - 6408

**Bibliothèque Nationale,
Porto-Novo, Rép. du Bénin.**



Editions Africatex Média

01 BP 3950, Oganla,
Porto-Novo, Rép. du Bénin

Tél : (+229) 97 29 65 11 / 95 13 12 84 / 97 98 78 10

Août 2020

COMITE DE REDACTION

- Directeur de Publication :

Pr Taofiki KOUMAKPAÏ

Professeur Titulaire des Universités (CAMES),
Département d'Anglais, Faculté des Lettres,
Langues, Arts et Communication (FLLAC),
Université d'Abomey- Calavi, Bénin.

- Rédacteur en Chef :

Pr Cyriaque C. S. AHODEKON

Professeur Titulaire des Universités (CAMES),
Département de Sociologie et d'Anthropologie,
Faculté des Lettres, Langues, Arts et
Communication (FLLAC), Université
d'Abomey- Calavi, Bénin.

- Rédacteur en Chef Adjoint :

Dr (MC) Julien K. GBAGUIDI,

Maître de Conférences des Universités
(CAMES), Département des Sciences du
Langage et de la Communication, Faculté des

Lettres, Langues, Arts et Communication
(FLLAC), Université d'Abomey- Calavi, Bénin.

- Secrétaire à la rédaction :

Dr (MC) Raphaël YEBOU,
Maître de Conférences des Universités
(CAMES), Département des Lettres Modernes,
Faculté des Lettres, Langues, Arts et
Communication (FLLAC), Université
d'Abomey- Calavi, Bénin.

- Secrétaire Adjoint à la rédaction :

Dr (MC) Mouftaou ADJERAN
Maître de Conférences des Universités
(CAMES), Département des Sciences du
Langage et de la Communication, Faculté des
Lettres, Langues, Arts et Communication
(FLLAC), Université d'Abomey- Calavi, Bénin.

- Secrétaire à la documentation :

Dr Abraham OLOU,
Maître-Assistant de la linguistique descriptive
des Universités (CAMES), Département des

Sciences du Langage et de la Communication,
Faculté des Lettres, Langues, Arts et
Communication (FLLAC), Université
d'Abomey- Calavi, Bénin.

COMITE SCIENTIFIQUE DE LECTURE

Président:

Pr Akanni Mamoud IGUE

Professeur Titulaire des Universités

(CAMES),

Département des Sciences du Langage et de la
Communication, Faculté des Lettres, Langues,
Arts et Communication (FLLAC), Université
d'Abomey- Calavi, Bénin.

Membres :

Pr Augustin A. AINAMON

Professeur Titulaire des Universités (CAMES),

Département d'Anglais, Faculté des Lettres,

Langues, Arts et Communication (FLLAC),

Université d'Abomey- Calavi, Bénin.

Pr Ambroise C. MEDEGAN

Professeur Titulaire des Universités (CAMES),

Département d'Anglais, Faculté des Lettres,

Langues, Arts et Communication (FLLAC),

Université d'Abomey- Calavi, Bénin.

Pr Médard Dominique BADA

Professeur Titulaire des Universités
(CAMES),

Département des Sciences du Langage et de la
Communication, Faculté des Lettres, Langues,
Arts et Communication (FLLAC), Université
d'Abomey- Calavi, Bénin.

Pr Gabriel C. BOKO

Professeur Titulaire des Universités
(CAMES),

Département des Sciences de l'Education et la
Psychologie, Faculté des Lettres, Langues, Arts
et Communication (FLLAC), Université
d'Abomey- Calavi, Bénin.

Pr Laure C. CAPO-CHICHI ZANOU

Professeur Titulaire des Universités (CAMES),
Département d'Anglais, Faculté des Lettres,
Langues, Arts et Communication (FLLAC),
Université d'Abomey- Calavi, Bénin.

Pr Pascal Okri TOSSOU

Professeur Titulaire des Universités (CAMES),
Département des Lettres Modernes, Faculté des
Lettres, Langues, Arts et Communication
(FLLAC), Université d'Abomey- Calavi, Bénin.

CONTACTS

**Monsieur le Directeur de publication,
Revue Internationale de Littérature et Linguistique
Appliquées (RILLA),**

Institut Universitaire Panafricain (IUP),

Place de l'Indépendance, Avakpa -Tokpa,

01 BP 3950, Porto – Novo, Rép. du Bénin ;

Tél. (+229) 20 22 10 58 / 97 29 65 11 / 65 68 00 98 /

95 13 12 84

Courriel : iup.benin@yahoo.com ;

iupuniversite@gmail.com

Site web: www.iup-universite.com ; www.iup.edu.bj

LIGNE EDITORIALE ET DOMAINES DE RECHERCHE

1. LIGNE EDITORIALE

La Revue Internationale de Littérature et de Linguistique Appliquées (RILLA) est une revue scientifique spécialisée en lettres et langues. Les articles que nous y publions peuvent être écrits en français, en anglais, en allemand, en espagnol et en yoruba. Ces articles sont reçus au secrétariat du comité de rédaction de la revue et envoyés en évaluation. Ceux qui ont reçu des avis favorables sont sélectionnés pour une réévaluation par les membres du comité scientifique en raison de leur originalité, des intérêts qu'ils présentent aux plans africain et international et de leur rigueur scientifique. Après les travaux préliminaires du secrétariat, le spécimen du numéro à publier est envoyé au comité scientifique de lecture pour des corrections éventuelles et la vérification de la conformité des articles aux normes de publication de la revue.

Notons que les articles que notre revue publie doivent respecter les normes éditoriales suivantes :

➤ **La taille des articles**

Volume : 18 à 20 pages ; interligne : 1,5 ; pas d'écriture (taille) : 12 ; police : Times New Roman.

➤ **Ordre logique du texte**

- Un TITRE en caractère d'imprimerie et en gras. Le titre ne doit pas être trop long ;
- Un Résumé fait dans la langue de publication (50 à 200 mots maximum) ;
Les mots clés (03 à 05 mots) font partie du résumé ;
- Un résumé en anglais ou en français selon la langue d'écriture de l'article. Le second résumé ou abstract est juste la traduction du premier résumé. Il est aussi fait de mots clés exactement comme dans le premier cas ;
- Introduction ;
- Développement ;

Les articulations du développement du texte doivent être titrées et / ou sous titrées ainsi :

➤ Pour le **Titre** de la première section et sous-section

1. Pour le titre de la première section

1.1. Pour le titre de la première sous-section

1.2. Pour le titre de la deuxième sous-section de la première section etc.

➤ Pour le **Titre** de la deuxième section

2. Pour le titre de la deuxième section

2.1. Pour le titre de la première sous-section de la deuxième section

2.2. Pour le titre de la deuxième sous-section de la deuxième section etc.

➤ **Conclusion**

Elle doit être brève et insister sur l'originalité des résultats de la recherche

➤ **Bibliographie**

Les sources consultées et / ou citées doivent figurer dans une rubrique, en fin de texte, intitulé :

• **Bibliographie**

Elle est classée par ordre alphabétique (en référence aux noms de famille des auteurs) et se présente comme suit :

Pour un livre : Nom, Prénoms (ou initiaux), Titre du livre (en italique), Lieu d'édition, Editions, Année d'édition.

Pour un article : Nom, Prénoms (ou initiaux), "Titre de l'article" (entre griffes) suivi de in, Titre de la revue (*en italique*), Volume, Numéro, Lieu d'édition, Editions, Année d'édition, Indication des pages occupées par l'article dans la revue.

Les rapports et des documents inédits mais d'intérêt scientifique peuvent être cités.

- **La présentation des notes**

- La rédaction n'admet que des notes en bas de page. **Les notes en fin de texte ne sont pas tolérées.**
- Les citations et les termes étrangers sont en italique et entre guillemets « ».
- Les titres d'articles sont entre griffes " ". Il faut éviter de les mettre en italique.
- La revue RILLA s'interdit le soulignement.
- Les références bibliographiques en bas de page se présentent de la manière suivante :

Prénoms (on peut les abréger par leurs initiaux) et nom de l'auteur, Titre de l'ouvrage, (s'il s'agit d'un livre) ou "Titre de l'article", Nom de la revue, Vol, N°, Lieu d'édition, Editions, Année d'édition, n° de page.

Le système de référence par année à l'intérieur du texte est également toléré.

Elle se présente de la seule manière suivante : Prénoms et Nom de l'auteur (année d'édition : n° de page). NB : Le choix de ce système de référence oblige l'auteur de l'article proposé à faire figurer dans la bibliographie en fin de texte toutes les sources citées à l'intérieur du texte.

Le comité scientifique de lecture est le seul juge de la scientificité des textes publiés. Le comité de rédaction de la revue est le seul habilité à publier les textes retenus par le comité scientifique de lecture.

Les avis et opinions scientifiques émis dans les articles n'engagent que leurs propres auteurs. Les textes non publiés ne sont pas retournés.

La présentation des figures, cartes, graphiques...doit respecter le format (format : 15/21) de la mise en page de la revue RILLA.

Tous les articles doivent être envoyés à l'adresse suivante : iup.benin@yahoo.com ou presidentsonou@yahoo.com ou iupuniversite@gmail.com

NB : Un auteur dont l'article est retenu pour publication dans la revue RILLA participe aux frais d'édition par article et par numéro. Il reçoit, à titre gratuit, un tiré-à-part et une copie de la revue publiée à raison de cinquante mille (50 000) francs CFA.

2. DOMAINE DE RECHERCHE

La Revue Internationale de Littérature et de Linguistique Appliquées (RILLA) est un instrument au service des chercheurs qui s'intéressent à la publication d'articles et de comptes rendus de recherches approfondies dans les domaines ci-après :

- **lettres** : littératures, grammaire et stylistique des langues française, anglaise, allemande, espagnole et yoruba ;
- **langues** : linguistique, didactique des langues, traduction, interprétation des langues, civilisations française et anglaise ;
- **sujets généraux d'intérêts vitaux** pour le développement des études en lettres et langues françaises, anglaises, allemandes, espagnoles et yoruba.

Au total, la Revue Internationale de Littérature et de Linguistique Appliquées (RILLA) se veut le lieu de rencontre et de dissémination de nouvelles idées et opinions savantes dans les domaines ci-dessus cités.

LE COMITE DE REDACTION

EDITORIAL

La Revue Internationale de Littérature et de Linguistique Appliquée (RILLA), publiée par l'Institut Universitaire Panafricain (IUP), est une revue ouverte aux chercheurs des institutions universitaires de recherche et enseignants-chercheurs des universités, instituts universitaires, centres universitaires et grandes écoles.

L'objectif de cette revue dont nous sommes à la onzième publication est de permettre aux collègues chercheurs et enseignants-chercheurs d'avoir une tribune pour faire connaître leurs travaux de recherche.

Le comité scientifique de lecture de la RILLA est présidé par le Pr Akanni Mamoud IGUE. Ce comité compte sept membres qui sont des Professeurs Titulaires. Aussi voudrions-nous informer les lecteurs de la RILLA, qu'elle devient multilingue avec des articles rédigés aussi bien en français, en anglais, en allemand, en espagnol qu'en yoruba.

Pr Taofiki KOUMAKPAÏ

CONTRIBUTEURS D'ARTICLES

<i>N°</i>	<i>Nom et Prénoms</i>	<i>Articles contribués</i>	<i>Adresses</i>
1	Dr Rissikatou MOUSTAPHA-BABALOLA Dr Oba-Nsola Agnila Léonard Clément BABALOLA & Dr Crépin Djima LOKO	Pragmatic Transfer Analysis in Adjarra English Students' Translation Pages 23 - 57	Centre Universitaire d'Adjarra, Université d'Abomey-Calavi (UAC), Bénin Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines (FLASH), Université de Parakou, Bénin Ecole Normale Supérieure (ENS), Université d'Abomey-Calavi (UAC), Bénin
2	Dr Mahougbé Abraham OLOU	Des adverbes du français comme « proformes » : vers une redéfinition de cette catégorie	Faculté des Lettres, Langues, Arts et Communication (FLLAC), Université

		Pages 58 - 91	d'Abomey-Calavi (UAC), Bénin olouabram@gmail.com
3	Dr Samuel Olufemi BABATUNDE & Dr Anthony Kayode SALAU	Multilingualism across borders: Nigeria- Republic of Benin as case study. Pages 92 - 136	Department of french studies,Tai Solarin University of Education, Ijebu-Ode, Nigeria babatundesotasued.edu.ng & salaukayode@gmail.com
4	Dr Théophile G. KODJO SONOU	Analysis of classroom management techniques in english as a foreign language teaching and learning at lycee behanzin ¹ , Porto-novo, republic of Benin Pages 137 - 172	English Department, "Institut Universitaire Panafricain-IUP", Porto- Novo, Republic of Benin presidentsonou@yahoo.com

¹ Lycée in francophone educational system is a secondary school

5	Dr Olaniran O. E. BALOGUN	Biblical beatitudes and rebuilding nigeria foundation Pages 173 - 187	Department of Religious Studies, College of Humanities (Cohum) Tai Solarin University of Education, Ijebu Ode, Ogun State, Nigeria olaniranbalogun56@gmail.com
6	Dr Samson Abiola AJAYI	La littérature française du 18 ^e siècle : une introduction didactique Pages 188 - 209	Department of Foreign Languages, Olabisi Onabanjo University, Ago-Iwoye, Nigeria Sambiola_ajayi@yahoo.com
7	Gérard Kouessi AMOUZOU & Pr Coovi Cyriaque	Facteurs socio- culturels de la déperdition scolaire des filles en milieu kotafon d'Athiémé, sud Benin <i>Socio-cultural factors of school dropout of girls in kotafon Athiémé, South Benin</i>	Ecole Doctorale Pluridisciplinaire « Espaces, Cultures et Développement » (EDP- ECP), Université d'Abomey-Calavi (UAC), Bénin. & Professeur Titulaire des Universités (CAMES),

	AHODEKON SESSOU	Pages 210 - 253	Ecole Doctorale Pluridisciplinaire « Espaces, Cultures et Développement » (EDP- ECP), Université d'Abomey-Calavi (UAC), Bénin.
8	Houévo Diane Blandine YAMBODE	Analysing the Concept of Education in Simon Watson's <i>No Man's Land</i> Pages 254 - 289	Ecole Doctorale Pluridisciplinaire «Espaces, Cultures et Développement » (EDP- ECP) de l'Université d'Abomey-Calavi, Bénin
9	Casmir MEVO	Du titre phare au titre fort, la dynamique de l'art du titre dans la chanson traditionnelle <i>fon</i> et <i>maxi</i> du Bénin Pages 290 - 317	Laboratoire d'Etudes Africaines et de Recherche sur le Fâ (Larefa), Université d'Abomey-Calavi (République du Bénin) casmirmevo@gmail.com

10	Séverin ORICHA & Issiaka H. DOSSOU- ABATA	Bridging imperialism and humanism: for kipling, were indians not less than sandals? Pages 318 - 349	Ecole Doctorale Pluridisciplinaire « Espaces, Cultures et Développement » (EDP- ECP) de l'Université d'Abomey-Calavi, Bénin
11	TEBA Sourou Corneille ¹ & ZINSOUVI Sourou Romuald Désiré C. ²	The challenges of the untrained efl teachers' in beninese secondary schools: case study of some aspirants in oueme region. 350-387	¹ Doctor in Didactic, Assistant Professor of CAMES Universities, Faculty of Letters, Literatures, Arts and Communications (FLLAC), Department of English Studies, Adjarra Campus, University of Abomey-Calavi (UAC) ² Ecole Docctorale Pluridixiplinaire (EDP), Université d'Abomey-Calavi (UAC)
12	Dr Yunus Oladejo Tijani	Analyse de l'approche chomskyenne de la construction phrastique chez des apprenants de français 388-407	Département de français, Faculté des Arts, Université d'Ilorin, Ilorin, Kwara State, Nigeria.

**DU TITRE PHARE AU TITRE FORT, LA
DYNAMIQUE DE L'ART DU TITRE DANS LA
CHANSON TRADITIONNELLE *fɔn* ET *maxi* DU
BENIN**

Casmir MEVO

Laboratoire d'Etudes Africaines et de Recherche sur le
Fâ (Larefa),
Université d'Abomey-Calavi (UAC), Bénin
casmirmevo@gmail.com

RESUME

La chanson traditionnelle *fɔn* et *maxi* est en pleine expansion en ce début du XXI^{ème} siècle. Elle s'adapte mieux à l'évolution de la vie dans cette aire culturelle. La méthode de formulation des titres des chansons et des albums a suivi également cette évolution. Les titres simples ont été progressivement abandonnés au profit des titres phares qui illuminent le contenu de la chanson ou de l'album qui à leur tour sont en train de laisser la place aux titres forts qui fonctionnent comme une expression de la puissance de l'artiste. Pour montrer les raisons de cette évolution de la chanson traditionnelle *fɔn* et *maxi*, la

critique textuelle et l'analyse de contenus nous ont été d'une grande utilité.

Mots clés : titre phare, titre fort, chanson traditionnelle et dynamique.

ABSTRACT

The traditional song *fɔn* and *maxi* is in full expansion at the beginning of this 21th century. It adapts better to the life evolution in this cultural area. The way of building the titles of songs and albums has also followed this evolution. The simple titles have been gradually abandoned in favor of the flagship titles that illuminate the content of the song or album that in turn are giving way to strong titles which function as an expression of the artist power. To show the reason of this evolution of titles' making in the *fɔn* and *maxi*'s traditional song, we had used text analyzed and text critical method.

Keys words : flagship titles, strong titles, traditional song and dynamics.

INTRODUCTION

L'évolution de la société béninoise a eu des répercussions sur tous les plans de la vie des populations de ce pays. Les *fon* et les *maxi* qui constituent des ethnies majoritaires du sud et du centre du pays, vivent ces transformations au quotidien. Celles-ci se manifestent sur les plans politique, social et économique. Car, leur mode de vie traditionnelle est passé petitement du collectivisme à l'individualisme caractéristique des sociétés modernes; leur pensée politique, du sujet de la royauté au citoyen de la république; et leur vie économique, d'un certain socialisme propre à l'Afrique à un capitalisme libéral à l'occidental. En ce qui concerne le domaine des arts, les transformations allant de l'ésotérisme religieux à l'exotérisme moderne se sont présentées sous l'aspect d'une dynamique marquée par l'appropriation et l'intégration des pratiques occidentales à celles traditionnelles. La chanson traditionnelle a subi ces transformations et paraît comme une vitrine de cette dynamique artistique en ce XXI^{ème} siècle naissant. C'est en partant de ce qui s'observe au niveau de la création des

titres des chansons et de celle des titres des albums que nous avons dans le présent travail, étudié cette dynamique de l'art chansonnier. La critique textuelle basée sur l'œuvre de l'artiste musicien Gbèzé, nous expose l'évolution de cet art des titres à l'époque actuelle.

1. LA CHANSON TRADITIONNELLE *FON* ET *MAXI* ET L'INFLUENCE DE L'OCCIDENT

Le contact des peuples africains avec l'occident a été à l'origine de plusieurs transformations dans le mode de vie des noirs. Le domaine des arts s'en est trouvé remodelé surtout avec l'adoption des nouvelles techniques et technologies de productions et de vulgarisation des œuvres d'art. Les arts de la parole surtout ont été les plus touchés.

1.1. De l'adoption des arts occidentaux de la parole.

Le mimétisme ayant caractérisé la littérature africaine au début de son contact avec le monde occidental a fait la part belle à la promotion des arts littéraires occidentaux en rangeant aux oubliettes les arts négro-

africains. C'est donc tout normal que ce soit dans les formes propres aux européens que les africains ont commencé par vulgariser leur génie littéraire. La poésie classique, le roman et le théâtre classique ont été les premières formes en vogue sous nos cieux.

Peu à peu, ces formes ont commencé par subir l'influence des arts négro-africains. On constatera avec Senghor une forme de transformation de la poésie avec l'essence de l'art musical africain. La création de textes écrits sur des notes de *kora* et autres instruments de la musique sénégalaise dans *Chants d'ombre* et *Hosties noires*, marque une véritable intégration de l'art négro-africain à la tradition de l'écriture. L'art romanesque s'est également enrichi des pratiques propres aux arts négro-africains. L'usage abondant de la chanson et de la musique dans *Un piège sans fin* de Olympe Bhêly Quenum répond à celui florissant de la chanson, des proverbes et autres arts de la parole dans *Sous l'orage* de Seydou Badian, au point de faire écrire à Charles Camproux que « *dans ce livre c'est l'âme de l'Afrique qui parle [...] c'est la pudeur même de l'âme de l'Afrique noire, héritage sans doute*

d'une très vieille et très complexe histoire, caractéristique essentielle, à mon goût, de sa civilisation » (Badian, 1963, 9). Le théâtre passa des textes classiques à la promotion du théâtre négro-africain imprégné de la verve noire. En témoigne les œuvres du béninois Jean Pliya empreinte du classicisme européen et celles de Wêrê-Wêrê Liking qui vibrent au rythme de l'âme de l'Afrique. D'ailleurs, Pierre Mèdèhouègnon, à propos de cette transformation écrit que son « *théâtre initiatique [...] marque sa différence par rapport aux autres théâtres par la transposition des rituels traditionnels africains adaptés à la scène moderne sous trois principales formes : rituels de purification, rituel de guérison, rituel de mort* » (Mèdèhouègnon, 2010, 145).

Le conte africain fit aussi merveilleusement son intégration à l'art de l'écriture tout en gardant sa littérarité originale sous les plumes d'excellents conteurs tels que Birago Diop et Bernard Binlin Dadié. Léopold Sédar Senghor dira à cet effet que « *le premier mérite du conteur négro-africain, comme de tout artiste véritable, est de coller au réel, de rendre la vie* » (Diop, 1961, 14). Il ajoute spécialement à propos des contes de Birago Diop qu' « *il*

les rénove cependant en les traduisant en français, avec un art qui, respectueux du génie de la langue française, conserve en même temps, toutes les vertus des langues négro-africaines » (Diop, 1961, 23). Cette adaptation progressive des arts africains aux formes écrites de l'occident se fera autrement avec la chanson.

1.2. De la chanson traditionnelle moderne.

Le caractère antithétique des adjectifs qualificatifs que nous utilisons pour montrer l'aspect de la chanson exprime d'entrée la spécificité des transformations qui s'opèrent au niveau de la chanson au contact de l'occident. Si les autres genres ont transposé leur essence négro-africaine dans le moule de l'écriture occidentale, la chanson n'a pas réussi cette opération. Elle a gardé sa forme d'expression : l'oralité. Elle est restée dans son canal qu'est la voix. Il ne pouvait en être autrement car elle risque de perdre son essence et sa substance.

Les transformations qui s'opèrent à son niveau sont plutôt liées à sa valorisation et sa promotion. Ainsi, l'évolution technologique occidentale lui a permis de s'accommoder au nouveau mode de vie qui s'est imposé

aux africains, surtout aux *fɔn* et aux *maxi* du Bénin. Ils étaient obligés d'abandonner leur vie en collectivité pour adopter celle de l'individualité. Par conséquent, la chanson qui agrémentait les différentes occasions qui les réunissaient a pris la forme qu'il faut pour les atteindre. L'artiste ne prestait plus seulement en présence du public, mais avait commencé par mettre ses productions sur des supports destinés à l'usage personnel et individuel. Il eut dans un premier temps les chansons *fɔn* et *maxi* composées sur les rythmes musicaux européens qu'on qualifia de musique moderne. Dans un second temps, les artistes musiciens faisant typiquement des rythmes *fɔn* et *maxi* emboîtèrent les pas aux premiers. Les différents supports du son appuyés par les mas médias, la radiodiffusion sonore, la télévision et tout récemment l'internet ont donné de la visibilité à cette forme d'expression littéraire *fɔn* et *maxi* qu'est *han*, la chanson. C'est cette modification de l'univers de distribution et de valorisation de la chanson traditionnelle à l'époque moderne qui a engendré la dynamique de l'art du titre dans la chanson traditionnelle *fɔn* et *maxi*.

2. LE TITRAGE DES CHANSONS : UN ART DYNAMIQUE

L'artiste *fɔn* et *maxi* se préoccupait très peu de donner un titre à son œuvre. Les auditeurs et l'artiste lui-même se contentaient de retenir les premiers mots du *han*, la chanson pour désigner l'œuvre. On appelle ces premiers mots en *fɔn* ou en *maxi*, « *hànkike* ». On dit alors « *ké hàn* ». Ce qui se traduit en français par « il a entonné la chanson ». Ce sont donc les mots qui servent à entonner la chanson qui jouaient le rôle de titre. L'artiste *fɔn* et *maxi* ne connaissait pas la notion de recueil de chansons ou d'album. Ceci le dispensait de penser à un titre d'album. Cependant, l'avènement de la technologie occidentale de conservation des œuvres chansonnières, de leur publication et de leur promotion, fait désormais l'obligation à l'artiste non seulement de mettre ses chansons par groupe sur un support, donc d'avoir un recueil de chansons ou un album avec un titre mais aussi de maîtriser la notion de titre dans toutes ses implications esthétiques. Il s'impose à lui désormais de trouver des titres en adéquation avec les effets qu'il cherche à avoir

sur ses auditeurs et le contexte dans lequel il sort son album. Des procédés de titrage se mirent à jour. Nous retenons pour cette étude deux procédés : celui du titre phare et celui du titre fort. Pour une illustration pertinente de cette dynamique qui s'observe actuellement dans l'art du titre dans la chanson traditionnelle *fɔn* et *maxi*, nous avons jugé bon de prendre l'ensemble des œuvres d'un artiste de la nouvelle génération : *Gbezé Zegé Zugu*.

Encore appelé *Gbezé Hwégnikpo* ou *Alomaxozoki*, de son nom à l'état civil Modeste Gbêffognon Tokponho, *Gbezé Zegé Zugu* né en 1980 à Aklamkpa dans la commune de Glazoué (département des Collines situé au centre de la République du Bénin), s'est révélé au public béninois au cours des années 1997-1998 quand il prit le relais de son grand frère Justin Tokponho alias *Gbezé*. Celui-ci était un artiste musicien talentueux mort dans la fleur de l'âge en 1996, des suites d'une morsure de vipère. Il avait publié en son temps deux albums audios. Le jeune frère a poursuivi l'œuvre de l'aîné et sa première production discographique est le numéro trois de l'ensemble des productions de *Gbezé*. Il en est

actuellement à son trente-deuxième album. Son œuvre nous intéresse parce qu'il n'a pas été à l'école. Cependant, Son œuvre nous montre toute l'évolution de la dynamique des titres dans la chanson traditionnelle *fɔn* et *maxi*. Voici sa discographie que nous arrêtons à 2015 sur son vingt-septième album pour faire plus court. Nous avons aussi transcrit les titres en utilisant l'alphabet des langues nationales (ALN) :

N° du volume	Titre du volume	Date de parution	Titres des chansons
1	<i>Djo gni bɔ atin mà dān</i>	1996	1) <i>Djo gni bɔ atin mà dān</i> 2) <i>Alɔnuse bolo nu dɛ</i> 3) <i>Un sé dɔ mi nɔ yɔlɔ mi</i> 4) <i>Gbezé dɔ gbɛ na bo wa dɛ</i>
2	<i>E dida agban</i>	1997	1) <i>E dida agban</i> 2) <i>Fitè mɛcé lɛ dɛ</i> 3) <i>Mɛdɛ vo dje</i> 4) <i>Avi dɔ kulixo</i> 5) <i>Tohun tohun</i>
3	<i>E yɔlɔ mi</i>	1998	1) <i>E yɔlɔ mi</i> 2) <i>E mi nɔn sɛkpɔn mi</i>

			3) <i>Ado ni ma ya wé o</i> 4) <i>Sɔ ɖié zin yé dɛ é</i> 5) <i>Fi ɖé ma dʒɛ</i>
4	<i>E nɔ wa yi</i>	1999	1) <i>E nɔ wa yi</i> 2) <i>Sɛ ɖé ɖo logozo</i> 3) <i>E hwé a</i> 4) <i>Do wian mi sé a</i> 5) <i>Africa</i>
5	<i>Adjanuvi hla</i>	2000	1) <i>Adjanouvi hla</i> 2) <i>Ku dɔn tagba</i> 3) <i>Adjinaku gélu</i> 4) <i>Mɔ na ci bo gnɔn yé</i> 5) <i>Cɛnu yéyé</i> 6) <i>Avɔ é gbɛ do nu wé</i>
6	<i>Kpo ma dʒɛ tanmɛ</i>	2000	1) <i>Kpo ma dʒɛ tanmɛ</i> 2) <i>Wa ɣɛn</i> 3) <i>Ɖagbé vɛ wa</i> 4) <i>Esclavage</i> 5) <i>Nu wa mɛ</i> 6) <i>Awaxetɛ</i> 7) <i>Kun mɛ nɔ da ɖé</i>
7	<i>Suxɛ</i>	2001	1) <i>Suxɛ</i> 2) <i>Mɛtɔxwé</i> 3) <i>Hɔntɔn cé</i>

			4) <i>Do hwe we</i> 5) <i>Asi mi nɔ da</i>
8	<i>Djɔ gni mɔ nɔ hwé do to dé mɛ</i>	2001	1) <i>Djɔ gni mɔ nɔ hwé do to dé mɛ</i> 2) <i>Avɔ xɔ dɔ kulio</i> 3) <i>Gan man dɔ acɛ</i> 4) <i>Gni dɛsu</i> 5) <i>Mɛ mɔ mɛ gbɔ</i>
9	<i>Flé xɔsa dji zo</i>	2002	1) <i>Flé xɔsa dji zo</i> 2) <i>Gbédé un gbɛ</i> 3) <i>Ma na wɔn</i> 4) <i>Asu djèɔ dé a ?</i> 5) <i>Dan xwé ku</i> 6) <i>Hwe mitɔn djɔ</i> 7) <i>GBétɔvi yalénu</i> 8) <i>Dan wli bésé</i>
10	<i>Trukpenka</i>	2003	1) <i>Trukpenka</i> 2) <i>Nuxamɛ sɛ yi zɔ</i> 3) <i>Atinma xatɔ</i> 4) <i>Wesenu dehwen</i> 5) <i>Dɛn djan mi wa</i> 6) <i>Mitɔn vɔ</i> 7) <i>Anɛgnan lɛ</i>

11	<i>Ahoxe</i>	2004	1) <i>Ahoxe</i> 2) <i>Egni gbε da lɔ wé</i> 3) <i>Mɔ un ma nɔ mɔ yɔyɔ</i> 4) <i>Avɔ cé blibli</i> 5) <i>Ma dɔ mi xo azon kan</i> 6) <i>Han mlan mikpɔn</i>
12	<i>Adanlan dje han kɔ</i>	2005	1) <i>Adanlan dje han kɔ</i> 2) <i>Ken dɔ xwégbé</i> 3) <i>A na da mi an ?</i> 4) <i>Sɛ wa dɔ ma du alé</i> 5) <i>Lo ma dja agé dji ki gbé</i> 6) <i>Nukunnɔ kpo towé dié</i> 7) <i>Tokanxotɔ nɔ gbε zun an</i>
13	La terreur de la foudre	2007	1) <i>Kpo é kpla gnibu</i> 2) <i>Gbewe nɔ</i> 3) <i>Mawu ma na diké</i> 4) <i>E na gbε ni tɔxε</i>

			5) <i>Nen é gbɔn bɔ mi nɔ yɔlɔ mi</i> 6) <i>Sɛgbo didɛ wɛ ɔɔ mi</i> 7) <i>Mawu a blo sɔgni mɔ</i> 8) <i>Dada céxwé a gnon</i>
14	<i>Atanɔ do ken amisatɔ</i>	2007	1) <i>Atanɔ do ken amisatɔ</i> 2) <i>Kpe lo kolo gba sɛ do</i> 3) <i>Gbɛ do gisi mi</i> 4) <i>Mi ku gni gbetɔ xo ô</i> 5) <i>Un xo kan ɔɔ nu na yɔn</i> 6) <i>E na ɔɔ tɔn gbɔn aɔɔ mɛn</i>
15	<i>Fié mɛn cé lɛ ɔé</i>	2008	1) <i>Adjɛ ko hu yé</i> 2) <i>Agban é alɔ do ɔ</i> 3) <i>Fié mɛn cé lɛ ɔé</i> 4) <i>Mi ku do tamɛ dagbé</i> 5) <i>Gnɔnnu asudatɔ</i> 6) <i>Hennu xo</i>
16	<i>Axɔ zodji</i>	2009	1) <i>Axɔ zodji</i> 2) <i>Kanlin ɔaxo</i>

			3) <i>Numɔn dɔ akɔmɛ</i> 4) <i>To dʒé un ku bè mi sé a</i> 5) <i>Wa gbɛzɛ bo</i> 6) <i>Un mɔn wé ɔ</i> 7) <i>Emi dja dé dʒɛɛ gbé</i>
17	<i>Yɔkpɔvu man da zo yihun</i>	2009	1) <i>Man yɔkpɔ kpɛvi man nɔ da zo yihun</i> 2) <i>Un dɔ nu dɔ do mɛn u ɔ gbɛ wɛ dɔ</i> 3) <i>Akulu nɔ nubiukpétɔ</i> 4) <i>Man tagba man dɔ gbɛmɛxo</i> 5) <i>Nu djan mɛ ma dʒé a</i> 6) <i>Dji dja dɔ toso bɔ gan sa</i> 7) <i>Nu wa mɛn sɔ na vɔ dʒé dian</i>
18	<i>Adja manyito</i>	2010	1) <i>Sengbé dji zo</i> 2) <i>Senwenlen</i> 3) <i>Kudo nɔ dɔ azan ni mɛn dʒé</i> 4) <i>Avɔ é dɔ mɛn si ɔ</i>

			5) <i>O man xwé man sɔ unté</i> 6) <i>Gbéto yalénu</i> 7) <i>Numɔndo alɔcéu</i>
19	Mon grain	2010	1) <i>Danxome gévi béne to man gni ahwanto</i> 2) <i>Gbeme xo</i> 3) <i>Agoo dɔ dada le hɔnmɛ</i> 4) <i>Agbakadja tɔlo</i>
20	<i>Kpo cé kpé dan wu</i>	2011	1) <i>Vlafo nu dé ma hwé ne</i> 2) <i>O na bo yi miliyade</i> 3) <i>Mi dɔ ni gbéto dɔ nɔ té do ali dé to</i> 4) <i>Sɛgbo sun blikɪ</i> 5) <i>Un dɔ nu wé bɔ a ma nɔ sé</i> 6) <i>Mi ou akpɔ</i>
21	<i>Un ko le dɔ té kpɔn wé</i>	2012	1) <i>Mɛn é du hunsu</i> 2) <i>Ma ya ma gnon</i> 3) <i>Sin ma sa yi kpogandji</i> 4) <i>Tɔba brikolé</i>

22	<i>Agba dje nu yéton</i>	2012	1) <i>Mε yé du hunsu</i> 2) <i>Zengbigba tolo</i> 3) <i>Ena wanu mε dé</i> 4) <i>Mi na si kin an</i> 5) <i>Ci yé u</i>
23	<i>Te glévi</i>	2012	1) <i>Un nɔ djidjon ku hun dji</i> 2) <i>Sεgbo dokpe dé</i> 3) <i>Gbétɔ gbétowé dié</i> 4) <i>Zangbétɔ gbo loko</i> 5) <i>Zindo litmɔ</i> 6) <i>Aligbo</i> 7) <i>Nu é do nɔ djele</i>
24	<i>Yehwé zehwè</i>	2013	1) <i>Yehwé zehwe</i> 2) <i>A nawa dan gan dji</i> 3) <i>Djima kplɔn</i> 4) <i>Gbetɔ dé wé kpo</i> 5) <i>Algɔ gbeto ton</i> 6) <i>Djiwu ma kpingniso</i>

25	<i>Kpedido</i>	2014	1) <i>Ayatɔ gbɛdɛ</i> 2) <i>Azɔn ma dʒɛ kɛdɛ</i> 3) <i>Akulunɔ mɛsi</i> 4) <i>Mikpɛ mɛn dɛ nu mi an</i> 5) <i>Un mɔ akwɛ</i> 6) <i>Un gbɛ kandɛ</i>
26	<i>Mawu wɛ na acɛ mi</i>	2015	1) <i>Sɛ ɛ dɔ aɖakpɔ</i> 2) <i>Enɔ dɔ xo do akulunɔ go</i> 3) <i>Tilidji bo hɛn vi towɛ</i> 4) <i>Yɛdɔ yɛdɔ</i> 5) <i>Vidolɛ</i> 6) <i>Tɔcɛ digbɛ</i>
27	<i>Adi ma nɔ sin tɛkan dan</i>	2015	1) <i>Tɔba tɔba</i> 2) <i>Viɔ sɛ wɛ nɔ na</i> 3) <i>Mɛn ɔn xo kpolodo</i> 4) <i>Ayinɔ cɛ</i> 5) <i>Tɔcɛ ku ɔ to wɛ dʒi</i>

2.1. Du titre phare

La métaphore garde ici tout son sens. Il s'agit des titres qui illuminent la chanson ou l'album. Ils nous

éclaircissent et rendent visible le message véhiculé par l'artiste.

Au niveau de la chanson, la technique du titre phare se confond, au début de son utilisation, avec la technique traditionnelle de titrage de la chanson. Le titre à donner à la chanson se confond donc avec les premiers mots utilisés par le chansonnier pour entonner sa chanson, *hànkiké*. Il s'arrange pour que l'entrée dans la chanson soit faite avec les mots ou expressions les plus importants. Ces premiers mots renseignent suffisamment sur le message. Ils sont comme des "porte-lumières" sur l'ensemble des versets de la chanson. Dans l'œuvre discographique de Gbèzé, cette technique de titrage de la chanson apparaît à partir du cinquième album publié en 2000. La plupart des chansons ont des titres qui renseignent savamment sur le message qu'elles comportent. Si avant 2000, Gbèzé se contentait seulement de donner comme titre à sa chanson, *hankiké* sans chercher à marquer les esprits par son esthétique, il a commencé par renforcer l'image de ses titres à partir de cette année-là. Les emprunts à la faune comme « *Adjanuvi hla* » (le loup), « *Adjinaku gélu* » (l'éléphant), « *Suxè* » ou encore « *Ahoxè* » qui renvoient à

la force et la puissance traduisent le message de défi qu'envoient ses chansons dont ils représentent *hankiké*. Ils sont les enseignes de l'image de force que l'artiste se donne. Il faut reconnaître que ce sont des *adanhan*, des chansons de défi dont Mahougnon Kakpo (2013, 179) dit qu'

« il s'agit d'un chant servant à exprimer les sentiments de bravoure du chanteur au sujet d'une situation ou d'un événement ainsi que sa volonté de défier ses ennemis. Dans ce chant, le chanteur manifeste sa détermination à défier, en faisant connaître les armes redoutables dont il dispose, tous ceux qui pourraient l'empêcher d'atteindre ses objectifs ».

Ce genre qui est actuellement en vogue dans la chanson *fɔn* et *maxi* a été réapproprié par les artistes chanteurs à partir du début XXI^{ème} siècle parce que ce temps a marqué les conflits dans la chanson. Il en est de même pour les emprunts au domaine du proverbe ou des genres littéraires du fâ (art divinatoire dans le golfe du Bénin) comme « *kpo ma dje tanme* », « *Djo gni mo no hwé do to dé* », « *Flé xɔsa dji zo* », « *Tulukpenka* », « *Adalan dje han ko* », « *Atano do ken amisato* » ou « *Axo zodji* » qui

sont tous des *hankiké* et représentent des titres. C'est dire que les circonstances que présentait le monde musical *fon* et *maxi* du début du XXI^{ème} siècle ont poussé les artistes à dynamiser la manière de créer les titres de la chanson de manière à aller vers des titres phares qui rendent totalement visible le message qu'ils veulent passer dans la chanson. Ceci est encore plus visible au niveau des albums.

C'est depuis le début de la mise de la chanson sur support que l'artiste ou encore son arrangeur ont été mis en face de l'obligation de créer des titres d'albums. C'est aussi depuis lors que la technique de titre phare s'est imposée. Elle consiste à donner à l'album le titre de la chanson la mieux réussie, la mieux prisée par le public. L'artiste le devine déjà à travers le message de la chanson ou l'inspiration qui a guidé sa création. Il est vrai qu'il n'est pas exclu qu'il se trompe des fois. Ainsi, d'autres titres deviennent plus prisés par le public que le titre phare qu'il choisit. Sur l'album, ladite chanson se positionne donc en première position. Le titre phare se trouve alors être la première chanson de l'album et en même temps le

titre de l'album. Les douze premiers albums de Gbêzé ont respecté cette règle tout comme les 14^{ème} et 24^{ème} respectivement de 2007 et 2013. Ces derniers ont gardé cette règle du titre phare car ces titres renforcés donnent bien l'image du titre fort. Mais qu'est-ce réellement que le titre fort ?

2.2. Du titre fort

L'adjectif qualificatif « fort » donne ici le véritable sens de la transformation qui s'est opérée dans l'art du titre dans la chanson *fon* et *maxi*. Il traduit la puissance et le défi. Il qualifie les noms des rois. On parle ainsi du nom-fort. Elie Yébou (2013, 177) écrit à cet effet : « *Ces noms expriment la force, la gloire, la prospérité et même le défi lancé aux ennemis ou aux frères rivaux qui lui avaient plus ou moins surnoisement disputé le pouvoir.* » Autant ces noms-forts représentent une devise, autant les titres forts traduisent la devise de la chanson.

De 2005 à 2007, Gbêzé Zêgou-Zougou par exemple a connu une traversée de désert au point qu'on proclamait déjà sa mort artistique. Dès son retour sur la scène, il s'annonce comme une force indétrônable et lance

de fort belle manière l'art des titres forts. Ces titres qui n'ont aucun rapport avec les titres des chansons de l'album sont l'expression du défi personnel que l'artiste lance à ses rivaux. Avec « La terreur de la foudre » pour son treizième album en 2007 (titre libellé spécifiquement en français comme « mon grain » pour le dix-neuvième album en 2010; ce qui mon que le producteur ou le réalisateur aussi apporte des touches aux titres), Gbêzé annonce qu'il est à craindre car il sera sans pitié pour ceux qui vont le défier. Même si, toutes les chansons de l'album ne sont pas des *adanhan*, le titre de l'album à lui seul était expressif à cet effet. Cette technique, il l'utilise implicitement pour les 14^e, 16^e et 24^e albums en choisissant de mettre les chansons à titres forts en position de chanson phare donnant droit à les rendre titre de l'album.

Il rompt donc avec le titre-phare dès qu'il adopte la technique du titre fort à partir du 13^e album. En donnant un titre tout autre à ce dernier, il marque la rupture et crée une nouvelle dynamique qui consiste à exprimer la tonalité de sa conviction sur l'ensemble des chansons mises ensemble. Et c'est là, la quintessence de l'art du titre fort.

Mais en réalité, il s'agit d'une manière de répondre à un adversaire potentiel ou de lui adresser un message. C'est le cas du 20^e album intitulé : « *Kpo cé kpé dan wu* » qui en français signifie : « Mon bâton peut tuer le serpent » qui est une réponse à un autre album de défi que son adversaire Allèvi lui a lancé à travers le titre : « *Dan djà yi* » qu'on pourra traduire en « Le serpent chute ». Il en est de même pour les 21^e, 22^e et 23^e albums qui constituent des messages qu'il adresse au même artiste. Il a ainsi abandonné l'art du titre phare. Les mots de ces titres ne se retrouvent nulle part dans les chansons composant les albums. Il est important de noter que l'univers de la chanson traditionnelle est animé au XXI^{ème} siècle par plusieurs conflits entre les artistes. Ce qui donne de la vitalité à l'art chansonnier *fɔn* et *maxi* et engendre d'innovations. La dynamique des titres en est une illustration. Une autre manière de créer les titres forts de l'album consiste à choisir une parole dans l'une des chansons, une parole qui n'est même pas le titre de la chanson, pour l'attribuer à l'album. C'est ainsi qu'on trouve les titres des 25^e, 26^e et 27^e albums de Gbêzé Zèguê-Zougou. Vu l'importance du message que

véhiculent ces titres, il s'agit d'une manière d'amener les auditeurs consommateurs de ces œuvres à écouter les chansons jusqu'à la fin. Les titres des chansons subissent également la même transformation. L'artiste s'efforce de capter déjà par le titre l'attention de l'auditoire pour accroître ainsi la consommation de ces œuvres. Les œuvres des artistes de la génération du début du XXI^{ème} siècle sont majoritairement dominés par cette technique du titre fort. L'œuvre de Gbêzé Zêguê-Zougou en est une parfaite illustration puisque depuis 2007 à partir de son douzième album et ce jusqu'au trente-deuxième en janvier 2018, il n'a fait qu'utiliser cet art.

CONCLUSION

L'évolution de la société *fon* et *maxi* a eu des répercussions sur l'art de la chanson dans cette aire culturelle. Les artistes ont innové dans leurs différentes façons de créer la chanson. C'est ainsi que leur conception du titre a subi des transformations pour devenir un art dynamique. Ils sont passés du *han ki ké* simple pour aboutir à la forme grandement expressive qu'est le titre

fort après avoir pris par le concept du titre phare, toute réalité qui témoigne de la vitalité de l'univers chansonnier *fon* et *maxi* et par ricochet la littérature orale béninoise.

BIBLIOGRAPHIE

BOGNIAHO, Ascension, « *Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle au Bénin* » in *Revue du CAMES*, série B, volume 004, Ouagadougou, 2002

CAMPROUX, Charles, Préface de BADIAN, Seydou, *Sous l'orage*, Présence Africaine, Paris, 1961).

KAKPO, Mahougnon, « *Adanhan, une littérature de cour sous le règne du roi Gbèhanzin : entre création littéraire et idéologie de la domination* » in *Langage et Devenir* N°23, 2^{ème} semestre 2013.

MEDEHOUEGNON, Pierre, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours (Historique et analyse)*, CAAREC Editions, Cotonou, 2010.

SENGHOR, Léopold Sédar, Préface, DIOP, Birago, *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Présence Africaine, Paris, 1961.

YEBOU, Elie, *Des noms et des hommes : Aspects anthropologique et linguistique du nom dans l'aire culturelle Ajatado*, Thèse de doctorat unique en Linguistique, UAC, 2013.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.