



## RESEARCH ARTICLE

### LES MOTS DE LA SOUFFRANCE: ANALYSE EXPLORATOIRE DE LA RHÉTORIQUE DE LA DOULEUR CHEZ ALÈKPÉHANHOU

\*Dr. Sylvestre DJOUAMON

Faculté des Lettres, Langues, Arts et Communication (FLLAC), Université d'Abomey-Calavi, Benin

#### ARTICLE INFO

##### Article History:

Received 20<sup>th</sup> September, 2024  
Received in revised form  
17<sup>th</sup> October, 2024  
Accepted 24<sup>th</sup> November, 2024  
Published online 30<sup>th</sup> December, 2024

##### Key Words:

Plateau d'Abomey, Zenli, Alèkpéhanhou,  
Isotopie de la Douleur, Rituel Funéraire.

##### \*Corresponding author:

Dr Sylvestre DJOUAMON

#### ABSTRACT

A la fois funéraire et funèbre, le rythme Zenli a été créé pour célébrer les défunts sur le plateau d'Abomey en République du Bénin. Bien qu'il s'inscrive parmi les rythmes populaires, il a été rénové par Alèkpéhanhou qui en a tout de même conservé la dimension funèbre. L'évocation constante du thème de la mort dans ses albums a motivé l'étude de la rhétorique de l'isotopie de la douleur. L'analyse de son répertoire révèle que l'expression de la douleur se manifeste à travers plusieurs niveaux de construction, reposant sur divers procédés esthétiques. En combinant les perspectives de la linguistique, de la sémiologie et de la stylistique, cette étude examine les procédés esthétiques qui favorisent la construction du réseau isotopique de la douleur chez Alèkpéhanhou.

Copyright©2024, Sylvestre DJOUAMON. This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Citation: Sylvestre DJOUAMON. 2024. "Les mots de la souffrance: analyse exploratoire de la rhétorique de la douleur chez Alèkpéhanhou". *International Journal of Current Research*, 16, (12), 31063-31068.

## INTRODUCTION

La diversité culturelle du Sud-Bénin, riche en regroupements ethniques et en aires géographiques distinctes, a donné naissance à une variété de rythmes folkloriques tels que le Zenli, l'Akònhun, l'Agbocébé, le Zankpahún, le Cèngunme, le Toba, l'Agbajä et le Jegbé. Ces rythmes, adoptés par de nombreux artistes, servent à conscientiser, consoler et émouvoir le public, tout en valorisant la culture béninoise à travers la chanson, véritable parole mise en musique. Parmi ces rythmes, le Zenli se distingue comme une spécificité du plateau d'Abomey, conçu pour célébrer les défunts. Des artistes pionniers tels que Goguin, Houlovo, Aligbè et Agbéhounkpan, précurseurs d'Alèkpéhanhou, ont notablement contribué à la pérennisation de ce rythme funèbre et funéraire, orientant leurs productions vers la célébration des disparus dans la société fon. Né vers 1957 dans le village de Lèlè à Abomey, Alèkpéhanhou est l'un de ces artistes dont l'œuvre attire particulièrement l'attention. Hérité de son père et conféré par le roi Aho de Sonou, son nom d'artiste évoque le rossignol (« ale »), symbole de chants et mélodies inépuisables. Au-delà de ses capacités à développer diverses thématiques, ses compositions révèlent des constructions syntaxiques significatives. L'attachement au funèbre, omniprésent dans ses chansons, reste l'un des traits fondamentaux du rythme Zenli. La constance du thème de la mort dans l'œuvre d'Alèkpéhanhou reflète le principe fondateur du Zenli: la

douleur naît systématiquement de la perte d'un être cher. Cette expression de la douleur, perceptible dans ses chansons funèbres, traduit la place accordée au défunt dans la société de Danxomè. La chanson en hommage à sa mère en est un témoignage poignant. Pour explorer la profondeur et la complexité de l'œuvre funèbre d'Alèkpéhanhou, cet article adopte une démarche méthodologique basée sur l'analyse stylistique et rhétorique. Cette approche permet d'analyser les procédés esthétiques et les constructions discursives qui caractérisent la production musicale de l'artiste. L'analyse s'articule autour de trois axes principaux. La collecte et la sélection des œuvres : nous avons un corpus représentatif des chansons funèbres d'Alèkpéhanhou, en nous basant sur leur pertinence thématique, leur impact culturel et leur popularité. Les œuvres choisies sont analysées pour identifier les motifs récurrents et les structures narratives dominantes. L'analyse rhétorique et stylistique : cette phase consiste à examiner les éléments linguistiques et poétiques des chansons, en mettant l'accent sur la rhétorique de la douleur. Nous analysons les images et les figures de style qui contribuent à la construction d'un réseau isotopique de la douleur. Cette analyse permet de comprendre comment Alèkpéhanhou utilise le langage pour évoquer et transmettre des émotions complexes liées à la perte d'un être et au deuil. L'étude contextuelle et comparative : nous situons les œuvres d'Alèkpéhanhou dans le contexte plus large de la musique funèbre du Sud-Bénin.

En comparant ses compositions à celles d'autres artistes de Zenli, nous mettons en évidence les spécificités de son style et les contributions uniques de son œuvre à la tradition musicale funéraire. Le cadre théorique de cette étude s'appuie sur les théories de la rhétorique et de l'esthétique musicale. Nous mobilisons les concepts de la rhétorique classique pour analyser la structure argumentative et persuasive des chansons d'Alèkpéhanhou. La théorie de l'isotopie, développée par A.J. Greimas, est également utilisée pour examiner la répétition des thèmes et des motifs dans les œuvres choisies. En outre, l'étude s'inspire des travaux réalisés en ethnomusicologie pour situer le Zenli dans son contexte culturel et social. Les perspectives de l'anthropologie du deuil et des rites funéraires nous permettent de comprendre comment la musique funèbre reflète et renforce les valeurs et les croyances de la société fon. Cet article entend proposer une analyse profonde de la production funèbre d'Alèkpéhanhou, en se concentrant sur l'étude de la rhétorique de la douleur et les procédés esthétiques qui en construisent le réseau isotopique dans ses œuvres. En adoptant une démarche méthodologique rigoureuse et en s'appuyant sur un cadrage théorique solide, nous espérons contribuer à une meilleure compréhension de la richesse et de la complexité de la tradition musicale du Sud-Bénin, tout en mettant en lumière la place centrale du rythme Zenli dans cette mosaïque culturelle.

N°	Titres	Traduction élaborée	Références et années de diffusion
1	Kú wlima,	La mort s'est enragée	ACM 01, 1987.
2	Akunkon ja jakpotwé	Les fruits du prunier tombent sans cesse.	LMA 12, 1998.
3	E no vé looo	La mort fait très mal	LMA 34, 2013.
4	Mε dēbu kùn nō nōfi bo sen ò.	Nul ne fleurit ici-bas	LMA36, 2015.
5	Na zan gbe cé d'alissa me	Je vivrai dans la bonne ambiance	LMA19, 2004.

**Les procédés stylistiques au service de l'isotopie de la douleur chez Alèkpéhanhou:** Les procédés stylistiques qu'Alèkpéhanhou mobilise pour l'expression de l'isotopie de la douleur font l'objet d'une analyse minutieuse dans cette étude. Nous allons identifier, nommer et interpréter les procédés stylistiques qu'Alèkpéhanhou utilise pour construire le réseau isotopique de la douleur dans ses chansons funèbres. Il convient de rappeler qu'au niveau de la structuration des chansons d'Alèkpéhanhou, la première partie, appelée « han dido », est consacrée au refrain et à l'annonce de sa thèse ou de sa perception de la mort. En effet, il avance des arguments pour soutenir son point de vue. Ces arguments sont formulés à partir des figures de style, dont la force figurative permet à Alèkpéhanhou d'obtenir l'adhésion de son auditoire. Ces figures ont la capacité d'accroître l'impression de présence nécessaire à l'effet du discours et à la communion entre son auditoire et lui.

Dans cette perspective, on lit chez Ruth Amossy (2012 : 250) que « l'effet argumentatif des figures est de créer de la proximité, de mettre en évidence la force vive des valeurs qui unissent l'orateur et l'auditoire, de renforcer le sentiment de communauté qui peut exister entre eux ». On comprend que les figures sont censées contribuer à l'adhésion de l'auditoire. La suite de ce travail est consacrée à la mise en relief de la force figurative des procédés stylistiques les plus dominants dans l'œuvre littéraire orale funèbre d'Alèkpéhanhou et qui sous-tendent la dimension isotopique de sa création.

**L'expression de la douleur dans les chansons funèbres d'Alèkpéhanhou : une approche rhétorique:** Alèkpéhanhou mobilise des figures de rhétorique pour exprimer la douleur causée par la mort d'un être cher. En effet, dans la chanson intitulée *Ku wli ma* (La mort s'est enragée), l'expression de la douleur s'ouvre sur l'annonce de sa thèse par une figure microstructurale, la répétition. La répétition de la métaphore « la mort s'est enragée » et de la formule d'insistance à la première personne qui nous permet de découvrir en position d'attribut le vrai visage de la mort : « Moi, je dis ».

1- Abàdàxwéjesú /é é / jògbé /nú /wε nyi /wε nyi towε/ nō dɔ/ Mort/et/naître avec/chose/être/moi/dire/	1- Moi, je dis que la mort est innée / moi, je dis qu'on naît avec la mort.
2- Kú ɔ/ jògbé /nu /wε nyi towε/ nō dɔ Mort/naître avec/chose/être /moi/dire/	2- moi, je dis que la mort est innée
3- Bò /é wa nyi dɔ/ má /wε kú ɔ/ wli /bo fân cé/ Et /c'est dire/ rage/la mort/ saisir/ violement/	3- Mais, elle est enragée
4- Anì tántánsin /ka nyɔ ε /bo wa /ni /dó/ Quoi faire tant !/savoir/faire/à/mort/ ...	4- Que lui ai-je fait
5- Bò /kú /ma na/ ná /gbɔn /me Et/mort/négation/ donner/respiration/personne	5- Pour qu'elle ne me laisse pas respirer ?

Dans cette chanson, l'artiste montre que sa famille a été vidée des suites de décès successifs de ses membres. Par répétition, on entend le fait de reprendre un mot ou un groupe syntaxique dans une phrase ou un vers. Pour Pierre Fontanier (1977 :329), elle « consiste à employer plusieurs fois les mêmes termes ou le même tour, soit pour le simple ornement du discours, soit pour une expression plus forte et plus énergique ». De cette définition, on comprend que la répétition peut avoir plusieurs fonctions parmi lesquelles on cite l'insistance sur un message pertinent. Cette idée est véhiculée dans les deux premiers vers de la chanson. A travers l'expression de la douleur ressentie après le décès d'un proche, l'artiste veut montrer qu'en réalité, tout individu doit mourir un jour ; et c'est parce que l'homme est candidat à la mort qu'il meurt. Pour Jean Mazaleyat et Georges Molinié (1989 : 302), la répétition « a pour matière le phonème, la lexie, le segment ou la phrase entière, voire le texte ». La répétition opérée par Alèkpéhanhou concerne tout le vers entier, marquant ainsi la nécessité pour un homme de mourir. La force de cette figure tient à la portée performative de sa valeur pragmatique. L'effet qu'elle produit est toujours la mise en valeur d'un seul et unique signifié. Alèkpéhanhou l'utilise pour attirer l'attention de son auditoire sur ce message. La répétition est propre à toute chanson et en entretient le rythme. Dans la même pièce, l'expression de l'isotopie de la douleur s'observe dans l'interrogation rhétorique contenue dans les vers 4 et 5:

#### Fɔn

*A ni tantan sin ka nyɔ ε bo wa ni dó  
Bò kù ma na na gbɔn me ?*

#### Français

Qu'ai-je fait si tant à la Parque  
Pour qu'elle me turlupine autant ?

Basée sur de la manipulation, la question oratoire porte sur ce qui est dit. Alors, on déguise une assertion, positive ou négative, sous une demande d'information. Dès lors, Pierre Fontanier (1977 : 368) écrit que l'interrogation oratoire « consiste à prendre le tour interrogatif, non pas pour marquer un doute et provoquer une réponse, mais pour indiquer, au contraire, la plus grande persuasion, et défier ceux à qui l'on parle de pouvoir nier ou même répondre ». La force persuasive de l'interrogation oratoire réside dans sa propriété à orienter le

point de vue de l'interlocuteur ou de l'auditoire sur la question qui fait l'objet de la discussion. Face aux nombreux décès dans la famille d'Alèkpéhanhou, l'artiste commence à s'interroger sur les raisons profondes qui le mettent sous la férule létale de la Parque. Quoiqu'il n'ait provoqué la mort, il ne peut malheureusement définir le moment où les membres de sa famille doivent répondre à l'appel divin. Ces deux vers connotent donc un sentiment d'amertume, voire de douleur que l'impuissance devant les affres de la mort rend davantage plus amer. Pourquoi Alèkpéhanhou feint-il de dire qu'il n'a pas provoqué la Parque ? Grâce à la visée argumentative de cette figure, il montre implicitement qu'il est innocent mais surtout vulnérable devant elle. Par ailleurs, l'interrogation dans ces vers traduit la fonction émotive. Celle-ci marque l'expression des sentiments du « je » qui poussent à prendre parti. Par cette fonction, Alèkpéhanhou partage ses sentiments de douleur avec son auditoire.

En outre, les vers suivants font apparaître une des figures de l'opposition : l'antithèse. Elle est définie comme un ensemble de réseaux lexicaux qui associe des mots contraires. Elle établit un rapport de réfutation réciproque entre deux éléments d'un énoncé. Le message ainsi véhiculé est plus frappant dans l'association des mots contraires. Ainsi se présentent les vers :

Fon	Français
Fi dè kòn nyenyè	Toute source de lumière
Nù kù jesu yi kòn ɔ	À la rencontre de la mort
Awí jèn fi ɔ kú wii	Deviens ténébreuse

L'opposition porte sur les signifiants « nyenyè » / « lumière » et « kú wii » / « ténébreuse ». Sur la valeur d'emploi du procédé, Jean Mazaleyrat et Georges Molinié (1989 : 25) écrivent que l'antithèse est une figure macrostructurale selon laquelle « le discours se développe en présentant des éléments qui s'opposent conceptuellement entre eux avec force ». Le choix de cette figure par Alèkpéhanhou lui permet de décrire l'état d'une personne victime de la mort. L'artiste montre que la mort plonge cette personne dans l'obscurité où nul n'est heureux. La lexie « lumière » s'oppose à l'adjectif « ténébreuse » (qui vient des ténèbres). La lumière est la vie, le mouvement ; les ténèbres renvoient à la mort, l'absence de mouvement. Cette phrase antithétique renseigne sur l'état d'âme de l'artiste qui communique avec son auditoire. L'expressivité du procédé identifié dans ces vers réside dans l'opposition entre « lumière » et « ténébreuse » et qui fait apparaître, dans le rapprochement des contraires, l'affliction consécutive au passage de la vie à la mort, de la joie à la tristesse, du bonheur au malheur, de l'aisance au malaise puis à la déchéance. Ainsi, c'est bien plutôt l'idée de décès qui tisse le réseau antithétique, sa portée significative résidant essentiellement en ce choc des contraires, plus qu'en l'information véhiculée en soi par chaque vers. Son caractère ramassé, condensé, favorise une symbolisation simple et expressive de la valeur sémique de la douleur. L'antithèse est une figure pourvue de valeur descriptive. Grâce à elle, Alèkpéhanhou expose une dualité dans ces trois vers : la vie et la mort. Par ailleurs, l'artiste s'est servi de la métaphore pour exprimer ses plaintes. Les images de jeune plante et de sécheresse sont révélatrices de la structure métaphorique contenue dans les vers 13 et 14 :

Fon	Français
Ama zòn menyè menyè	Toute jeune plante
Lobo kpé d'alúnwun nu	À la rencontre de la sécheresse
bò to wolo	est gagnée par la flétrissure

Marcel Cressot (1980 :72) dit que la métaphore est « un changement sémantique par lequel un signifiant abandonne le signifié auquel il est habituellement lié pour un autre ». Véritable figure de sens ou trope, elle vise à plaire et à émouvoir à travers et à partir de rapprochements significatifs. Une jeune plante symbolise un homme dans la fleur de l'âge de qui on espère la floraison des activités, la prospérité des projets. L'antéposition de l'adjectif qualificatif « jeune » traduit une affection à l'égard de cet homme-là. Cette idée est bien plus percutante dans la version traduite où le terme « menyè menyè » (*jeune, frais*) exprime autant la fragilité que la jeunesse de l'arbre, support principal de la mise en place de la structure métaphorique. Il apparaît comme un marqueur d'émotion. La sécheresse, quant à elle, symbolise la mort. Dans une jeune plante, transparaît l'idée de vigueur, de force, mais cette force est anéantie par la mort qui se montre plus puissante. Chacun de ces vers est la manifestation de la métaphore in absentia. Cette double présentation imagée connote la douleur qui transcende l'artiste quand on sait que les lamentations occupent la majeure partie du temps d'un homme lorsqu'il est éploré. Dans ces métaphores, Alèkpéhanhou embellit son discours et suscite de la pitié à deux niveaux. Le premier niveau expose la pitié relative à la mort tragique d'un homme trop jeune (pour mourir) : une jeune plante. Le second niveau est relatif à Alèkpéhanhou. À l'écouter, on reste persuadé que son émotion est dominée par le sentiment de douleur qu'il cherche à partager avec son auditoire. L'expression « une jeune plante » est une métaphore dite affective dans laquelle, de l'image initiale, subsiste seule une sorte de résidu expressif. Cette métaphore est « saisie par le sentiment ». La souffrance de l'artiste se trouve dans le fait que le défunt n'était pas avancé en âge avant de mourir. La plupart des mortels s'apitoient sur le sort d'un individu qui meurt jeune. La figure microstructurale dont se sert l'artiste assure l'économie dans la description, car son emploi permet de se passer des détails. Grâce à sa puissance analogique et à sa vertu totalisante, elle apparaît comme la figure exemplaire qui facilite la découverte d'une réalité transcendante : la mort. On retrouve également la métaphore dans la chanson intitulée « Akunkòn ja jakpotwé » (« Les fruits du prunier tombent sans cesse ») Dans cette chanson, l'artiste démontre que lorsque les membres d'une famille meurent l'un après l'autre, de façon répétée, celle-ci finit par disparaître, fût-elle une forêt. La métaphore ainsi élaborée dans ladite chanson s'étend sur plusieurs vers. Les vers suivants servent de base à l'analyse de cette figure microstructurale. Ils peuvent se présenter comme suit :

Fon	Français
Atin bi xwii nò gbàse bò nò sen	Tous les arbres fleurissent et produisent des fruits
akinkòntin nò ja jákpotoé sin	Mais les fruits du prunier tombent tristement
gbè ɔ ɔ bláwu	
Mi mọ a?	Voyez-vous ?

De ces vers, les sèmes « arbres » et « fruits » renvoient respectivement à la notion de famille et d'enfants. Ces images d'origine végétale perdent leurs signifiés au profit des images d'origine animale, plus précisément humaine ; d'où le transfert de sens qui définit la métaphore in absentia. La métaphore in absentia, pour Catherine Fromilhague et Anne Sancier (1991 :1 43), « est fondée sur une relation de substitution. Le point de départ de la construction imaginaire, c'est-à-dire le comparé, n'est pas exprimé ; le lecteur ne saisit que le comparant ». Dans le vers 9, en expression ordinaire, on peut écrire : « Toutes les familles donnent des progénitures ».

Cependant, la douleur de l'artiste est mise en relief au moyen d'une autre métaphore in absentia au vers 10, doublée de la synecdoque de l'espèce pour le genre. En effet, le mot nouveau qui retient d'emblée l'attention du lecteur est « prunier ». C'est avec ce mot que la synecdoque de l'espèce pour le genre a été construite. On dit de la synecdoque de l'espèce pour le genre qu'elle est « le nom de l'espèce pour le genre ». Alèkpéhanhou plonge son auditoire dans le monde végétal en vue de passer un message très sensible, ce qui fait la beauté de la chanson. Le genre végétal est l'arbre, mais l'espèce, un type d'arbre spécifique : le prunier est utilisé pour désigner la famille de l'artiste au cœur de décès intempestifs. Ces deux vers peuvent se résumer ainsi : « Toutes les familles ont une progéniture, mais les enfants de la famille Loucou meurent aussitôt ». Les images qu'Alèkpéhanhou emprunte au monde végétal lui offrent la possibilité de communiquer à partir des paradigmes disponibles l'état d'âme selon lequel la mort sévit dans sa famille tel un ouragan. Les différentes connotations des comparants « arbres », « fruits » et « prunier » reposent sur une démarche qui défie toute logique. Ainsi, la métaphore donne des directions émotionnelles rattachées naturellement à des connotations affectives. L'univers convoqué par Alèkpéhanhou grâce à cette figure ornementale relève de la dysphorie entendue comme la réaction vis-à-vis de la mort perçue comme désagréable. Il s'en dégage donc que la métaphore devient ici le procédé stylistique essentiel de la démarche herméneutique, de la quête des correspondances, des identités secrètes.

#### L'exclamation au service de l'expression de la douleur:

Dans la chanson dédiée au décès de sa mère, Alèkpéhanhou lie intrinsèquement la douleur et la joie au moyen arsenal stylistique qu'il serait intéressant de démêler. On dirait plutôt une chanson mêlée de douleur et de joie. En effet, la manifestation de la douleur marque l'ouverture de la chanson par des exclamations. Celles-ci apparaissent dans les vers suivants:

Fon	Français
<i>Nu wa wɔntin</i>	Quand le nez est atteint d'un mal
<i>Núkún ɔ na já ɔ'asin jen we</i>	Les yeux doivent couler des larmes

L'exclamation est un cri de joie, de surprise ou d'indignation. Elle est parfois réduite à une interjection, exprimant une émotion vive ou un jugement affectif. Dans la chanson-hommage dédiée à sa mère défunte, Alèkpéhanhou utilise l'exclamation comme un moyen de communication de la douleur dont il se décharge par un jeu de feinte esthétique exposée dans les trois vers qui précèdent. Dominique Maingueneau (1999 : 59) souligne que « l'exclamation ne décrit pas un état de choses, elle ne parle pas du monde, elle se présente comme une réaction émotive de l'énonciateur, en quelque sorte arrachée par l'intensité d'une qualité que l'on n'oppose pas à autre chose, qu'on considère en elle-même ». Dans la séquence « la mort est douloureuse ! », on lit une vive émotion portant le sceau de la douleur que l'artiste éprouve devant le corps inanimé de sa mère. L'usage de l'exclamation devient pertinent puisque, pour Ruth Amossy (2012 :244), les exclamations « fréquentes témoignent de la douleur que cause la vue de tant de crimes si énormes, et font ressentir aux autres les mêmes sentiments de douleur et d'aversion ». La mort a commis le crime d'arracher la tendre mère d'Alèkpéhanhou. Celui-ci mobilise alors contre elle les ressources lexicales pour

exprimer son indignation et montrer à l'auditoire la cruauté de la Parque. L'exclamation ne sert ainsi qu'à accentuer la force de l'expression, comme le reconnaît Pierre Fontanier (1977 : 370) qui souligne qu'elle « a lieu lorsqu'on abandonne tout à coup le discours ordinaire pour se livrer aux élans impétueux d'un sentiment vif et subit de l'âme. Toutes les passions, tous les sentiments et tous les vœux de l'âme, la joie, la douleur [...] exploitent l'exclamation ». L'expression de la douleur, on le voit, est la marque du cœur, celui-ci étant le siège de toutes les émotions. Au-delà de l'exclamation, Alèkpéhanhou a également recours à l'interjection sollicitée dans la construction de l'exclamation pour atteindre le même objectif. L'interjection onomatopéique « Aïe ! », occurrente dans la pièce chantée, n'exprime pas le dégoût mais plutôt de la douleur. Michel Arrivé, Françoise Gadet et Michel Galmiche (1986: 343) précisent qu'en contexte, et « en dépit de certaines étymologies secondes, l'interjection [Aïe !] marque constamment la douleur ». Il ne s'agit pas d'une manifestation feinte de l'état d'âme, mais d'une expression sincère sous-tendue par la spontanéité qui caractérise l'emploi de la figure. Ce renforcement expressif de la douleur réside dans l'étirement de l'amertume causé par la mort, un étirement marqué par une tonalité montante : « E é é é nɔ ve looo ».

#### La force figurative de la synecdoque dans l'œuvre funèbre d'Alèkpéhanhou:

De la lecture de la chanson 3, il s'établit que la synecdoque et la figure dérivationnelle sont au service de l'expression de la douleur. La synecdoque s'observe dans plusieurs versets de la chanson et se présentent ainsi:

Fon	Français
<i>Nu wa wɔntin</i>	Quand le nez est atteint d'un mal
<i>Núkún ɔ na já ɔ'asin jen we</i>	Les yeux doivent couler des larmes

La subordonnée temporelle, qu'on pourrait réécrire comme « les yeux doivent couler des larmes quand le nez est atteint d'un mal », présente en contexte deux synecdoques, toutes deux de la partie pour le tout. En effet, proche de la métonymie, la synecdoque est une figure de pensée dont le transfert sémantique, dans l'isotopie des dénotations entre les deux signifiés impliqués, se situe sur le rapport d'englobement ou de contiguïté. En d'autres termes, elle joue avec deux signifiés dont l'un englobe l'autre. Dans la mise en place de la figure, on « isole un élément ou un détail caractéristique, par un mouvement de focalisation et de concentration de la vision », selon Catherine Fromilhague et d'Anne Sancier (1991 :157). En d'autres termes, l'écrivain, l'artiste ou l'auteur choisit la lexie d'un ensemble qui retient l'attention du lectorat qui sert de couloir pour passer son message, au travers d'une autre lexie. Ainsi, chez Alèkpéhanhou, les lexies « *wɔntin* / « nez » et « *Núkún* » / « yeux » sont revêtues de valeurs sémiqes leur conférant la propriété de renvoyer, chacune, au corps humain ; ce qui fait apparaître leurs rapports directs et étroits avec celui-ci. La subordonnée temporelle peut ainsi faire office d'aphorisme sur la base de la densité de l'information qui s'y concentre. Dans une perspective analogue, quelques éléments d'éthopée contribuent à traduire la douleur.

**Éléments d'éthopée et figure de l'exemple au service de l'expression de la douleur:** Le portrait apparaît dans les chansons funèbres d'Alèkpéhanhou comme un moyen privilégié pour honorer la mémoire de ceux à qui il rend hommage.

En stylistique, la démarche porte le nom d'éthopée. Pierre Fontanier (1977 : 427) la définit comme « une description qui a pour objet les mœurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif ». Il s'en dégage que l'éthopée sert à mettre en relief les bons ou les mauvais caractères d'un personnage. Dans la chanson dédiée à sa mère, comme dans bien d'autres, Alèkpéhanhou dresse le portrait psychologique de sa génitrice en mode de discours direct:

Fon	Français
<i>Ko gbo gbé nu ku dọ lala do ma fyan mi gě</i>	J'ai dit que la mort ne me surprendra pas.
<i>E je nye ji nu ma di do kpowun</i>	À mon tour, je partirai calmement.
<i>Gan ɔ xo ɔ</i>	Quand sonnera l'heure,
<i>Un ma ja vi do dya ta gbé</i>	Aucun enfant ne me suppléera»

Dans ces vers, c'est la psychologie de Véronique, la mère d'Alèkpéhanhou, qui est mise en avant. Le fait social contre lequel s'élève la mère de l'artiste dans ces vers est la sorcellerie. En effet, dans le monde, en général, et en Afrique, en particulier, la sorcellerie, très redoutée, est citée comme la cause de nombreux décès. A l'opposé de cette tendance, la mère d'Alèkpéhanhou se présente comme invincible et déclare que la mort ne la surprendra pas. Le jeu de l'artiste, c'est qu'il expose la position et la pensée sociale, morale et spirituelle de sa génitrice par rapport au fait de la sorcellerie et, ce faisant, il dresse son portrait psychologique. L'éthopée est soutenue par la prosopopée qui repose sur la matérialisation et l'actualisation d'un être absent (la mère de l'artiste) s'exprimant dans un discours ou présenté comme destinataire d'un autre. Non seulement la défunte s'exprime dans la chanson, mais elle est également interpellée par son fils : « Véronique ! ». On le voit, le recours à l'éthopée conforte le paradigme de la célébration de la défunte présentée comme un personnage fort, vaillant, combattif en qui sa progéniture peut trouver de la fierté.

Par ailleurs, Alèkpéhanhou use de l'exemple dans ses chansons pour exprimer le degré de la douleur due à la mort. L'exemple devient une figure-argument dans ses différents textes chantés. Pour mieux faire accepter un argument, on l'accompagne d'une illustration. Catherine Fromilhague et Anne Sancier (1991: 156) parlent d'« une figure du raisonnement par analogie. Dans l'exemple, le comparant et le comparé sont simplement juxtaposés, mis en relation de parataxe (juxtaposition de propositions sans mot de liaison) ». L'exemple suit ou précède l'idée qu'il illustre et se construit selon le fonctionnement d'un raisonnement analogique comme dans la métaphore in praesentia. Dans la chanson 3, l'artiste soutient vaillamment que la mort est douloureuse. Pour illustrer cette idée abstraite, il dit:

Fon	Français
<i>Vɛ kpɔn da dá é nɔ gbo e wu nya xo</i>	Prends l'exemple de la circoncision ;
<i>Ama gbo dọ vu boko do vé</i>	Si tu ne l'as pas faite en étant petit,
<i>Bo na gbo wé e na dɔn tli gbɔn jɛn</i>	Tu vas souffrir le martyre quand tu seras grand

L'exemple qui s'élève au rang d'argument et de figure est celui de la circoncision. Celle-ci consiste en une excision totale ou partielle du prépuce.

Pour affaiblir le degré de douleur consécutif à la réalisation de cette opération, les médecins conseillent qu'elle soit faite dès l'âge de deux ans. Alèkpéhanhou rapproche cette expérience de celle de la mort d'un être pour souligner l'analogie frappante qui marque leur rapport et montrer que la douleur ressentie est plus vive si la personne concernée ou éplorée est adulte. À la lumière de ce qui précède, l'éthopée et la figure de l'exemple s'établissent comme des procédés d'expression de la douleur chez Alèkpéhanhou. L'éthopée portraiture la défunte et affiche sa posture au plan psychologique à travers une image méliorative ; la figure de l'exemple, elle, expose la force persuasive du discours de l'artiste. L'exemple concrétise une vérité abstraite et présente un tableau porté à convaincre au sujet d'une réalité connue, plus familière au lecteur que son équivalent abstrait.

**Les effets stylistiques de la polysyndète:** Alèkpéhanhou fait usage de la figure de la polysyndète dans ses pièces chantées. C'est une figure microstructurale consistant à répéter les mots de liaison, particulièrement ce qui peut tenir lieu de conjonctions de coordination dans une énumération. Catherine Fromilhague et Anne Sancier (1991 :186) expliquent que, dans ce cas de figure, « l'auteur multiplie les points de coordination et paradoxalement le système énumératif reste ouvert. L'effet d'accumulation est immédiatement sensible et donne une dynamique à l'énoncé ». Certains vers de la chanson 4 sont révélateurs de cette figure:

Fon	Français
<i>O lan é sen afo do fecà me e</i>	L'animal qui a perdu un pied dans un piège
<i>Me na hún toju i dọ gbé</i>	Qui l'a soigné dans la brousse
<i>Bo akpa tɔn kú</i>	Jusqu'à ce que sa plaie soit cicatrisée ?
<i>Bo afo je tengen tengen</i>	Et le pied est complètement guéri
<i>Bo lan ne gbe kpođo gbe</i>	Et l'animal continue de vivre
<i>Bo lan ne Đo yi yi dọ afo ne ji we</i>	Et il continue de marcher
<i>Bo lan ne Đo gbé nu ba dọ we gbé le</i>	Et il continue de manger
<b>Fon</b>	<b>Français</b>
<i>Lobo to ju i ?</i>	Et l'a soigné ?
<i>Bo me akalo do</i>	Et lui a fait un plâtre ?
<i>Bo lan ne gan bo kpođo gbé le ?</i>	Et il est guéri et continue de vivre ?

La récurrence de « Bo » assimilable à la conjonction de coordination « et » est la marque de la polysyndète. La lecture du passage laisse apparaître un effet de rallonge, créé par le génie de l'artiste. En effet, dans la chanson, le chanteur explique que les lamentations ne sont pas la solution aux malheurs. L'exemple sur lequel il fonde le recours au procédé introduit l'auditeur dans la brousse, à la rencontre d'un animal quelconque, victime de la malice des hommes. Sans appui, sans soins particuliers, il guérit de ses blessures, marche et mange. Alèkpéhanhou invite à une telle vision des choses et du monde devant la mort. La polysyndète, renforcée par la question oratoire (quatre vers interrogatifs à valeur oratoire), « permet de ralentir le rythme de la prosodie, de lui donner un air solennel ou encore de la rendre envoûtante, en poésie. Elle a également, pour effet, de mettre en relief chaque mot, substantif et verbe ; elle est censée provoquer l'intérêt ou l'indignation du lecteur, de l'auditeur »<sup>11</sup>. La portée didactique de son emploi indique que l'homme est en mesure de surmonter les difficultés de la vie et que celle-ci doit

<sup>11</sup> fr.m.wikipedia.org>wiki>polysyndète, consulté en ligne le 19/06/2021 à 11h00.

s'alimenter quotidiennement à la source de cette sagesse. Ce que nous apprenons également dans l'usage de la prosopopée.

**Du but et des effets de la prosopopée:** Alèkpéhanhou mobilise la figure de la prosopopée pour l'expression de l'isotopie de la douleur dans ses chansons funèbres. C'est une figure de rhétorique par laquelle on fait parler et agir une personne que l'on évoque (absent, défunt, animal ou chose personnifiée). Elle a donc des traits évidents avec la personnification ; elle est souvent bâtie sur des tropes mêlés comme la métaphore et la métonymie du signe ou de la concrétisation. Patrick Bacry (1992 : 74) définit la prosopopée comme « cette figure (qui) se borne à indiquer qu'elle fabrique une personne (de prosôpon, la personne, et poiô, je fabrique) ». Elle est parfois assimilée à l'allégorie ou à la personnification. Dès lors, Bacry (1992 :74) ajoute que c'est, en général, « au discours direct que s'exprime l'allégorie ; l'auteur ouvre alors les guillemets et laisse la parole à son personnage. Rien ne l'empêche évidemment d'utiliser aussi le discours indirect, mais, vu la force de persuasion qu'on veut tirer du procédé, le discours direct est de loin préférable et préféré ». Dans les chansons funèbres d'Alèkpéhanhou, des paroles émanent des défunts. C'est le cas de la mère de l'artiste et de Jiwaqé, la mère de son ami Gbeso. Voici les vers qui présentent les propos de ces deux mères défuntes.

Fon	Français
<i>Ko gbo gbé nu ku dɔ lala do</i>	J'ai dit que la mort ne me
<i>Ma fyan mi gɛ</i>	surprendra pas.
<i>E je nye ji nu ma di do</i>	À mon tour, je partirai calmement.
<i>kpowun</i>	
<i>Gan ɔ xo ɔ</i>	Quand sonnera l'heure,
<i>Un ma ja vi do dɔ ta gbé</i>	Aucun enfant ne me remplacera
<i>Jiwaqé, gbeso sin nɔ</i>	Jiwaqé, mère de Gbeso
<i>Jiwaqé, gbeso sin nɔ</i>	Jiwaqé, mère de Gbeso
<i>E jo mi do dɔ vodungbé</i>	Décédée le dimanche 9 août 2015
<i>azan</i>	avait l'habitude de dire:
<i>09 xwé</i>	
<i>Fɔwo afɔɔn gɔ ɔ me dɔ xo</i>	J'ai préparé du savon
<i>dé:</i>	
<i>Aɖi un da</i>	
<i>Aɖiɖatɔ kun nɔ kan do nu</i>	Mais le fabricant de savon ne le
<i>bo du o</i>	goûte
<i>Sún ka we</i>	C'est du ressort de l'impossible
<i>Un wa gbe fi bo wa gbakún</i>	Je suis en mission pour engendrer :
<i>Vi kpodo vivu vivu vitikli</i>	Fils, petits-fils, arrière-petits-fils,
<i>kpo</i>	quatrième génération
<i>Un ka da zé bo na ɔ dé du</i>	Je ne suis pas sorcière pour en
<i>á</i>	disposer

A la lecture, les deux mères à qui Alèkpéhanhou donne la parole dans les chansons 3 et 4 refusent de se faire remplacer par une tierce personne dès qu'elles seront rappelées par le maître de l'univers. Cette définition s'applique parfaitement aux vers qui manifestent les intentions de la prosopopée chez Alèkpéhanhou, car, ni sa mère, ni celle de son ami Gbeso n'ont plus la capacité de parler d'autant qu'elles sont déjà mortes. Pourtant, ce sont elles qui s'expriment à propos de leurs valeurs morales. De leur vivant, elles n'ont vu mourir aucun de leurs fils, petits-fils, voire arrière-petit-fils. Malgré la longévité des leurs, Alèkpéhanhou et Gbeso n'ont pu s'empêcher de les pleurer à leur décès. Selon Patrick Bacry (1992: 74), la prosopopée a, pour but, d'apporter à l'argumentation « une force de conviction plus grande. Au lieu de prendre soi-même en charge le discours, on le prête à une autorité historique, ou bien - et le procédé est alors plus frappant encore- à une pure abstraction personnifiée ». Le recours à cette figure permet à Alèkpéhanhou de célébrer les valeurs humaines de deux génitrices présentées comme suffisamment pourvues de

grandes qualités sociales, morales, psychologiques et spirituelles pour mériter de vivre encore plus longtemps.

## CONCLUSION

L'analyse des chansons funèbres d'Alèkpéhanhou met en lumière le recours esthétique à diverses figures de style pour exprimer l'isotopie de la douleur. Les procédés stylistiques tels que la métaphore, l'interrogation rhétorique, la synecdoque, l'antithèse, la polysyndète, l'éthopée, la prosopopée, et l'exemple servent de moyens puissants pour véhiculer des émotions profondes et des messages convaincants. La démarche méthodologique a permis d'approfondir la compréhension de l'œuvre funèbre d'Alèkpéhanhou à travers une analyse systématique et rigoureuse de ses chansons. L'analyse rhétorique et stylistique a révélé l'utilisation précise de figures de style contribuant à la construction d'un réseau isotopique de la douleur.

Le cadrage théorique, reposant sur les théories linguistiques et celles de l'esthétique musicale, a permis d'élucider la structure argumentative et persuasive des chansons d'Alèkpéhanhou. En mobilisant les concepts de la rhétorique classique et de la théorie de l'isotopie de A.J. Greimas, nous avons pu analyser la répétition des thèmes et des motifs dans les œuvres considérées. De plus, les perspectives ethno musicologiques et anthropologiques ont enrichi la compréhension du contexte culturel et social du Zenli, éclairant la manière dont cette musique funèbre reflète et renforce les valeurs sociales. En somme, les chansons funèbres d'Alèkpéhanhou se reçoivent comme des œuvres profondément ancrées dans le milieu socioculturel fon. Elles sont marquées par une allure argumentative et rhétorique que concourt à construire le recours à diverses figures, contribuant à l'expression de la tension émotionnelle et des capacités techniques et esthétiques identifiables dans les compositions. Grâce à la méthodologie choisie et au cadre théorique choisi, cet article a recherché les moyens par lesquels Alèkpéhanhou parvient à traduire la complexité de la douleur et de la résilience humaine. Ses chansons, en transcendant le simple hommage funèbre, deviennent des réflexions profondes sur la condition humaine et l'exercice de la personnalité. Cette étude souligne ainsi non seulement la richesse culturelle du Sud-Bénin, mais aussi la nécessité de préserver et de valoriser cette tradition musicale unique.

## RÉFÉRENCES

- Amossy, R. 2012. *L'argumentation dans le discours*. Armand Colin.
- Arrivé, M., Gadet, F., & Galmiche, M. 1986. *La grammaire d'aujourd'hui : Guide alphabétique de linguistique française*. Librairie Flammarion.
- Bacry, P. 1992. *Les figures de style*. Belin.
- Calas, F. 2007. *Introduction à la stylistique*. Hachette Livre.
- Cressot, M. 1980. *Style et ses techniques*. Presses Universitaires de France.
- Cogard, K. 2001. *Introduction à la stylistique*. Flammarion.
- Djouamon, S. 2002. « Innovations esthétiques et thèmes dans les chansons d'Alèkpéhanhou » (Mémoire de maîtrise). Lettres Modernes, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université d'Abomey-Calavi.
- Fontanier, P. 1977. *Les figures du discours*. Flammarion.

- Fromilhague, C., & Sancier, A. (1991). *Introduction à l'analyse stylistique*. Bordas.
- Hounha, O. 2021. « L'isotopie de la douleur dans les chansons funèbres d'Alèkpéhanhou » (Mémoire de master). École Doctorale Pluridisciplinaire « espaces, cultures et développement », Université d'Abomey-Calavi.
- Mazaleyrat, J., & Molinié, G. 1989. *Vocabulaire de la stylistique*. Presses Universitaires de France.
- Yebou, R. 2021. « L'imaginaire poétique de la renaissance africaine à travers le recueil *Par la sueur de mon suaire...* d'Esther Doko ». Dans *Écritures, sociétés et imaginaire* (pp. 207-219). Les Éditions des Diasporas.

\*\*\*\*\*