ASPECTS DES MUTATIONS DE LA POESIE TRADITIONNELLE IVOIRIENNE

AGBE Koudou Jean-Jacques
Enseignant-Chercheur
Université Félix Houphouët-Boigny
papaagbej@yahoo.

Résumé :

Cette contribution découle de constations relatives aux réalités des mutations des fondements de la poésie traditionnelle négro-africaine chantée telle que connue jadis par les puristes, chez deux néo-oralistes artistes chanteurs ivoiriens que nous voulons mettre en exergue. Il est de ce fait question de la dynamique des oralités africaines nourrit aux mamelles de la modernité qui occasionne des facteurs d'une "rupture poétique inaugurale" d'avec l'authenticité et d'un syncrétisme musical au niveau des instruments traditionnels et modernes.

Elle met donc en lumière les manifestions de ces formes poétiques chantées et celles d'une symbiose musicale que nous décelons à travers deux approches méthodologiques : la poétique et la musicologie. C'est une nouvelle réalité née de la liberté de création musicale qui leur permet d'exprimer leur héritage de l'oralité.

Mots clés : *Tradition - poésie - aspects – mutation - néo-oraliste*

Abstract:

This contribution stems from observations relating to the realities of the mutations of the foundations of traditional Black African sung poetry, as once known by purists, in the work of two neo-oralist Ivorian singer-artists whom we wish to highlight. It thus addresses the dynamics of African orality, nurtured by modernity, which gives rise to factors of an "inaugural poetic rupture" with authenticity and a musical syncretism at the level of traditional and modern instruments.

It therefore highlights the manifestations of these sung poetic forms and a musical symbiosis that we detect through two methodological approaches: poetics and musicology. It is a new reality born of the freedom of musical creation that allows them to express their oral heritage.

Keys words: *Tradition - poetry - aspects - mutation - neo-oralist*

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

Introduction

Ce sujet tire son principe de raison d'une réalité : la fixité de l'originalité de l'art oral africain, confrontée aux réalités nouvelles de la création poétique, mouvantes, induites par la modernité. Il s'agit de comprendre l'impuissance des oralistes à continuer d'enfermer la structuration et les formes canoniques de certains aspects de la poésie traditionnelle qui, par ce fait, leur échappent désespérément et d'analyser les occurrences de ce bouleversement par modification ou par transformation. En l'espèce, il s'agit de maitriser les mutations de la poésie traditionnelle.

Le poète, en tant que traducteur et déchiffreur des sens, est mû, ici, par la capacité de provoquer et d'imposer une cadence nouvelle, "assise" sur une mélodie et des paroles anciennes, authentiques, traditionnelles. En opérant ainsi, il saisit l'occasion générée par une liberté créatrice de poéticité pour innover en suivant la cadence d'un monde en perpétuel bouleversement.

La matière poétique que le poète tente de cerner et d'exprimer par les mots lui impose de s'adapter à une réalité artistique nouvelle et de traduire le rapprochement de deux sensibilités : l'une, traditionnelle et fixiste et l'autre moderne et fluctuante. Comment saisir et comprendre les changements qui s'opèrent dans la manière d'être de la substance ontique poétique traditionnelle ? Quels sont les tenants et les aboutissants de cette métamorphose de la poésie traditionnelle, une évolution mue par une révolution poétique ?

En nous fondant sur des méthodes ethnomusicologiques et socio-poétiques, nous répondons à ces interrogations principielles.

La première a permis d'investiguer l'univers des chansons tradi-modernes produites ça et là en terre d'Eburnie et

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

d'ailleurs. Avec elle, nous énonçons les aspects musicologiques en mutations tels que générés par la société cible. Ainsi nous faisons un bref exposé sur la question de la poésie post-négritude pour mieux saisir les raisons de son c*ontinuum* avec les néo-oralistes.

Avec la sociopoétique nous mettons l'accent sur les manifestations du renouvellement des formes afin d'identifier les aspects de l'« acte de rébellion, de création et de compréhension de la culture des poètes » (p17). Dans cette perspective, nous montrons la contribution des oralistes dans le renouvellement de l'écriture poétique. La méthode permet de comprendre les influences de leur aventure poétique en rupture avec les authenticités.

Ces deux méthodes sont choisies pour deux raisons : d'une part faire une analyse diachronique de cette poésie africaine en mutation, expliquer donc le refus des limites, la volonté des néo-oralistes à s'éclater en s'écartant des sentiers battus pour mieux exprimer et extérioriser les réalités des traditions nègres ; et élucider l'expressivité des œuvres poétiques nouvelles d'autre part. Car ces textes poétiques regorgent d'éléments linguistiques, rhétoriques et stylistiques qui fondent leurs particularités ».

Auréolés de ces approches la production envisage de dégager d'abord quelques aspects de la poésie traditionnelle négro-africaine (1), matière première de cette nouvelle poésie chantée. Les mutations de cette poésie orale urbaine seront ensuite examinées afin de mieux comprendre comment passe-t-on de la poésie traditionnelle à l'oralité seconde ou ternaire (2). Finalement, nous nous focalisons sur le mode de circulation de la parole chantée, pour analyser leur valeur stylistique relative à la beauté des encodages rythmiques (rythme, mélodie et onomastique) et à la profondeur des intégrations rythmiques et symboliques porteuses d'une vision du monde (3).

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

1. Aspects de la poésie traditionnelle négro-africaine

« La poésie est partout présente dans l'oralité africaine. Elle est cette attention donnée au langage pour lui-même, dans le plaisir de faire jouer ses infinies possibilités ou dans la découverte émerveillée de ses pouvoirs mystérieux » (J.-L. Joubert, 1999, p.5). Pour Roman Jakobson (1954, p.34), cette poésie omniprésente est mensonge « et le poète qui ne se met pas à mentir sans scrupule, dès le premier, mot ne vaut rien ». Qu'est-ce que la poésie pour les traditionnalistes négro-africaines ?

1.1. Poésie et fondements de la poésie traditionnelle négro-africaine

Cette poésie orale aide le nègre à connaitre sa langue, sa communauté, son histoire et surtout à faire rayonner son idéologie. « Du son des tambours aux mélodies de la flûte, de l'appel cantateur du griot aux cadences mimiques des *Komians*, de l'interpellation des balafons aux chœurs cadencés des classes d'âge lors des fêtes de générations, de l'appel de l'*attoungblan* aux chants sacrés des anciens (…) que de musiques à comprendre » ?

1.2. Contexte traditionnel de production et contexte moderne de la poésie orale

Nous nous intéressons ici à la situation de communication et de performance de la poésie orale donc aux « performances et contextes de performances » en situation d'oralité. La situation de communication d'une œuvre est d'abord l'ensemble des circonstances de sa production, son contexte d'exécution. Elle renvoie au contexte sociologique de cette production dans un champ institutionnel. S'agissant des productions des littératures orales négro-africaines, l'intérêt est

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

porté sur le contexte de son expression dans un cadre traditionnel ou dans celui de l'adaptation seconde.

Il s'agit de mettre en évidence que l'oralité première, dans un contexte traditionnel, implique des représentations culturelles très élaborées de la parole ainsi que la régulation de sa circulation dans un groupe donné. A *contrario*, en situation de néo-oralité, nous assistons au renouvellement des facteurs importants de la création authentique. Il importe donc de montrer les évolutions des genres oraux en situation de transmission moderne et donc de donner les preuves de la créativité orale secondaire. Tout en insistant sur la capacité de l'émetteur à échapper à la norme qu'impose la structure apparente du texte authentique, nous constatons que le producteur nouveau fait advenir une réalité : la liberté créatrice. C'est la liberté d'imagination, la reine des facultés et le désir d'adaptation aux réalités modernes qui fécondent la néo-oralité.

A l'épreuve des faits, l'oralité connait, selon Milébou (2020 et 2022), de nombreux positionnements dans la société moderne, depuis le début de sa conservation ordinaire et sa mise en circulation immatérielle. En réalité, les ethno-textes de la tradition orale, pour les besoins de la néo-oralité, sont en déconstruction. Ils passent d'une oralité traditionnelle à une oralité seconde qui est une oralité transposée, une néo-oralité et désormais à une oralité tertiaire ou numérique. En fait, l'oralité est modifiée à partir du non-respect des formes canoniques des genres.

De fait, l'oralité première (l'originalité) et la néo-oralité sont deux situations de communication qui déterminent l'enjeu communicationnel des performances. Elles leur infèrent du sens et imposent un enjeu social. C'est pourquoi, les producteurs changent de statut en fonction des différentes situations. La situation de communication a donc un impact sur l'identité du producteur et du public, ainsi que sur le sens du texte.

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

L'option est de souligner la particularité de chacune et de décrire les types de relation qu'elles entretiennent. Il s'agira aussi d'analyser comment les médias ont révolutionné les pratiques des discours oraux, les usages traditionnels de la voix, en empruntant des voies différentes pour asseoir le dynamisme de la modernisation d'un art ancestral.

Et, la comparaison des textes fait apparaître des différences qui nous amènent à parler de mutation, de transformation, d'évolution, sans formalité processuelle, sans ritualité de convenance communautaire, sans sommation canonique. Mais par germination épidermique dans un éveil par illumination en partant de la sphère nourricière des principes des divinités tutélaires, donc de la tradition.

La témérité personnelle du poète-chansonnier fait briller sa chanson d'une lumière médiatique, d'une onction surnaturelle, d'un pugilat spirituel partagé par le bon sens dont tout art a besoin afin de ne pas être désuète et s'étioler à travers le temps. Quels sont les aspects de ce renouvellement poétique observé chez les néo-oralistes ivoiriens ?

2. Des mutations de la poésie orale : de la poésie traditionnelle à l'oralité seconde ou ternaire

Les mutations des marques, des ressorts ou des caractéristiques fondamentales des structures de la poésie traditionnelle concernent les modifications spontanées ou provoquées de certains éléments ou aspects de sa substance ontique. Comment les poètes modernes onticisent la poésie traditionnelle, en lui donnant un caractère ontique relativement à son étant *ab originem*, à ce qu'elle était auparavant ?

Pourquoi change-t-elle de forme en se laissant choir selon les *desiderata* de ses manipules ? L'idée de modification est, ici, **consubstantielle** à un changement d'aspect, d'endroit, ou d'emploi. Il s'agit d'une mutation de propriété générée par le

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

droit à la liberté. Quels sont les résultats de cette modification observable dans une oralité seconde ou ternaire ?

Distinguer le cadre traditionnel du cadre d'adaptation de la poésie orale apparait nécessaire dans le sens où, dans le champ de l'oralité, le discours littéraire est actualisé dans une performance contextualisée selon un espace, un temps et avec des acteurs précis.

En contexte d'oralité authentique, les ethno-textes sont produits conformément à une dimension rituelle, cérémonielle dont le sens dépend de la performativité de l'émetteur. Par contre, dans la perspective néo-oraliste, les textes ne sont plus moulés selon des contraintes originelles. Ici, la situation d'énonciation est non contraignante relativement au point zéro de la conception poétique.

Ici, la stabilité du texte premier vole par moment en éclat pour être émaillée de variabilités incidentes. Et, c'est cette transformation par déformation intentionnelle qui, pour reprendre Zadi (2011), donne naissance à un courant poétique baptisé "courant néo-oraliste", à une poésie néo-oraliste, à une poésie tradi-moderne, à une oralité seconde ou ternaire.

A partir du fait évident que les consommateurs de la poésie orale des réseaux traditionnels redécouvrent cette nouvelle donne, il importe d'en présenter les mutations, les variations de l'originalité poétique. Pour ce faire, nous nous focalisons sur des mutations de la poésie traditionnelle en Côte d'Ivoire, selon B. Zadi Zaourou (1990, p.9) « à l'extraordinaire et vertigineux développement de l'espace urbain depuis la fin des années 50 », en analysant particulièrement le pouvoir dynamogénique de la poésie chantée avec un accompagnement d'instruments de musique ».

Deux raisons principales nous l'imposent. Et bien d'abord parce que la majeure partie du patrimoine oral des sociétés nègres présente en général, des œuvres sous une forme chantée. Une réalité qu'infère B. Z. Zadi (1987, p.51) lorsqu'il

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

constate que « la poésie chantée, en Côte d'Ivoire comme dans le reste de l'Afrique noire, constitue presque 100% de toute notre poésie orale ». Ensuite du fait qu'en général, les mutations opérées dans tous les genres oraux poétiques, y compris dans les chants divers, ne s'observent que dans la "néo-oralisté chantée" avec des séquences de proverbiale, de devinette, etc.

Ainsi pouvons-nous dire que la mise sous la forme musicale d'un énoncé tire l'artiste surtout du côté de la poésie chantée. Quelle est l'histoire des poésies tradi-modernes en Côte d'Ivoire et la nature de ses producteurs ?

2.1. Historiographie des poésies tradi-modernes : étapes, générations et différents types de poètes

Dans cette section, nous ferons d'abord une brève historique des chansons tradi-modernes en Côte d'Ivoire. Cette histoire présentera leurs étapes charnières, avec pour point de focalisation temporelle, les années 70 ; les trois générations successives qui ont marqué cette poésie chantée hybride et les quatre facteurs qui ont impulsé leur évolution-révolution. Ensuite, une approche des réalités qui les impulsent permettrait d'en cerner les sources d'inspiration, le mode opératoire, les tenants et les aboutissants.

La chanson tradi-moderne a eu son heure de gloire avec le mouvement néo-oraliste dont le chef de fil en Côte d'Ivoire fut le défunt B. Zaourou Zadi. Pour ce poète oraliste, précurseur de ce courant, il s'agissait d'étudier la poésie orale telle que générée par des modifications transformationnelles nécessitées par la modernisation-occidentalisation. La raison ? « Jamais les études n'ont débouché sur la portée sociologique ou esthétique de ce véritable courant qui draine pourtant toute la jeunesse de Côte d'Ivoire » (B. Zaourou Zadi, 2011, p.45-46).

Ce courant, à vrai dire, est apparu dans les années 1970, l'époque de l'explosion, avec pour point de départ, la chanson parolière d'Amédée Pierre. A la différence de la chanson issue

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

des sociétés anciennes et traditionnelles, celle dite néo-oraliste se développe dans un espace urbain, déjà victime de l'influence de la civilisation occidentale. C'est dans cet espace urbain que l'oralité va connaître un renouvellement, une métamorphose et tenter de survivre dans une alliance entre tradition et modernisme.

De cette alliance, vont s'opérer des changements dans la manière de produire et d'inventer la poésie orale chantée. L'oralité est, alors, investie de valeurs nouvelles et de traits nouveaux à travers la chanson tradi-moderne ou la chanson moderne dont les animateurs s'identifient aux musiciens ou aux poètes chanteurs ou encore aux poètes néo-oralistes reconnus comme de véritables maîtres de la parole des temps modernes. Les principales étapes et les trois générations des mutations de la poésie orale en Côte d'Ivoire sont :

- Première génération (1970/1980) : Amédé Pierre, Anoma Brou Félix, Mamadou Doumbia, Allah Thérèse, Ndouba Aka Simon, etc.
- Parmi les poètes chanteurs de la deuxième génération (1980/1990), nous pouvons citer, entre autres, Ernesto Djédjé, Alpha Blondy, John Yalley, etc.
- les artistes chanteurs de la troisième génération sont ceux du tournant des années zouglou, mais pas que. Il s'agit de ceux qui sont en vogue de nos jours.

Tous ces artistes vont donner un tournant nouveau à la musique ivoirienne moderne. Ils récréent à partir des sources de l'oralité africaine, pour inventer des textes poétiques de type néo-oraliste chantés.

Ces pionniers produisent des textes poétiques chantés à partir de l'orchestration musicale moderne. Sur cette base, la chanson tradi-moderne est considérée comme une poésie chantée ayant recours, non seulement, aux éléments culturels

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

traditionnels, mais aussi, aux pratiques parolières à portée oraliste et traditionnaliste.

Les chansons en question sont alors reconnues à la fois comme une poésie chantée et médiatisée qui s'adressent à un public potentiel de masse tant dans les villages urbanisés que dans les villes. Les créateurs de cette poésie s'adonnent à modeler l'oralité, dans le souci de la renouveller face, nous le redisons, aux exigences et contraintes des temps modernes. Quelles sont la performativité et les conséquences musicologiques des créations des poésies urbaines qui sont des praticiens modernes ?

2.2. Création des poésies urbaines et performativité des praticiens modernes : facteurs de la "rupture inaugurale"

Très brièvement, nous tentons, ici, de définir d'abord la notion de chanson, ensuite nous exposons les facteurs de la « rupture poétique inaugurale pour finalement cerner les thèmes, enjeux et les perspectives de cette poésie néo-oraliste en Côte d'Ivoire.

2.2.1. Approches de la chanson tradi-moderne

La chanson, selon le dictionnaire Paul Robert (1967), se présente comme une pièce de vers, de ton populaire généralement divisée en couplets et en refrain et qui se chante sur un air ou comme une pièce en vers souvent frivole ou satirique divisée en couplets et se terminant en général par un refrain que l'on chante.

Mais, avec l'évolution de la langue et de la chanson elle-même, le mot chanson désigne aujourd'hui soit un texte poétique destiné à être chanté, soit la mélodie, soit les deux ensembles, (Alain R. et Sophie C. 2003, p.162). Cette dernière définition, assez récente nous paraît a priori justifiable et justifiée, en ce sens qu'elle révèle que la chanson, est intimement liée à la

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

poésie. Autrement dit, « la chanson est un mode d'expression très proche de la poésie » (Agnès M. 1985, p. 71).

Selon qu'elle soit une pièce en vers ou de vers, soit un texte poétique que l'on chante ou destiné à être chanté, la chanson est toujours accompagnée de mélodie, de musique, de parole sous un rythme régulier ou irrégulier. C'est pourquoi, Christophe Wondji (1986, p.11) déclare « qu'en Afrique, la chanson est à la fois littérature et musique, parole et danse, discours et rythme, pensée et expressions (…),

La chanson exprime toujours la culture et l'âme des peuples ». Et dans le cas des mutations de cette poésie chantée en *N'zassa*, il appert des facteurs d'un renouvellement que nous considérons comme une "rupture inaugurale".

2.2.2. Les facteurs de la "rupture inaugurale"

Quels sont les facteurs de la "rupture " d'avec l'originalité observables dans les poésies dites urbaines parce qu'auréolées des aspects d'un "syncrétisme poétique inaugurale" ? A ce sujet, en observant, par exemple, la performativité d'Amédée Pierre (au premier âge, de 1963 à 1964), nous notons les influences des musiques occidentales puis ghanéenne et congolaise. « Ses œuvres sont, bien sûr, une rupture dans le pays parce qu'elles sont toutes chantées en Bété » (L. Gbagbo, 1977, p.52).

L'artiste musicien, poursuit Gbagbo, reste soumis aux influences extérieures, tout en imprimant un cachet spécifiquement ivoirien aux rythmes importés afin que ses compatriotes s'y retrouvent et s'en reconnaissent. De la sorte, « il impose au pays tout entier le Laga-Digbeu (une poésie traditionnelle bété), à travers des chansons comme : « Ali Arouma », « Gakou », « Gbli Yra ».

Au niveau littéraire, Amédée choisit le symbolisme. Il devient pour L. Gbagbo, (Op. cit., p.52) « le père des artistes de la ville, celui qui, ayant reçu la parole du « Zegbehieu Gbogou »

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

(poésie traditionnelle), la transmet à ses jeunes frères, ses fils, lui « la mère-crabe distributeur de dents ».

Dans cette perspective de récréation poétique, toutes les acquisitions du savoir musical des sociétés traditionnelles négro-africaines sont mises à contribution en mode informel (imitation), formel (enseignement de la formule rythmique auprès d'un maitre) ou en mode mystique (communication intime de l'homme avec un Etre surnaturel qui peut être un génie, un mânes, une divinité…).

Ici, l'environnement social dans lequel vit le poète musicien depuis la colonisation est en constante évolution, d'où le caractère obsolète des exigences de l'époque ancienne. Et pourtant, les thèmes et enjeux restent toujours conforment à la vision du monde telle que développée par les ancêtres civilisateurs.

2.3. Thèmes, enjeux et perspectives de cette poésie néo-oraliste en Côte d'Ivoire.

La chanson tradi-moderne se présente comme un genre oral poétique qui s'appuie sur l'oralité et dont le rôle consiste à transmettre des pensées, des modes de vie, des valeurs culturelles du terroir. Il s'agit d'une manifestation de la parole traditionnelle qui alimente les textes chantés. Cette parole est dite pure parce que comme le souligne K. Adodo (2OO1, p.14), il s'agit « d'une parole originaire et donc souveraine qui renvoie à une vérité qui n'est autre qu'elle-même ». Elle se manifeste ainsi par un discours parabolique, imagé, symbolique ; en un mot par une poétique de l'oralité. On peut donc parler de parole poétique chantée qui rallie oralité et littérature dans le texte chanté.

La valorisation des richesses culturelles du terroir et la divulgation des connaissances et philosophies du peuple semblent être le véritable intérêt motivateur de toutes ces

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

créations. Toutes les chansons sont des porte-étendards, des hymnes culturels qui résonnent à tous les coins de rues.

En réalité, dans la chanson, l'oralité devient un support de la création poétique et elle vise, à cet effet, un objectif : celui de « marquer l'imagination et la mémoire pour assurer sa permanence », souligne K. Adodo (2001, p.18). Dans cette optique, l'oralité semble être une forme, par excellence, achevée du verbe qui se mue en poésie. Car « tout ce qui caractérise le langage poétique concourt à le rendre inoubliable », constate C. Maldague (2001, p.3). C'est le cas de la chanson tradi-moderne dont les paroles proférées sont dites successivement et répétitivement pour fixer, et être fixées, dans la mémoire du public-récepteur ou du destinataire.

Aussi, la langue est le support de la pensée et la parole le moyen de la communication de cette pensée. Comment cette pensée mise en branle dans la poésie traditionnelle ivoirienne est-elle manipulée, renouvelée pour produire une poésie urbaine dont les aspects sociopoétiques sont exemplifiés par deux chansons ivoiriennes akyé et bété ?

3. Aspects sociopétiques des poésies urbaines, cas des chansons ivoiriennes akyé et bété

Il s'agit d'analyser l'étincellement du style oral à partir de procédés stylistiques et poétiques. Les chansons ivoiriennes akyé et bété soumises à cette hypothèse, constituent une poésie orale fondée, essentiellement sur l'aventure des mots, une manipulation poétique avec les mains d'artistes manipules. Pour décrire leurs actions, employons les verbes manœuvrer, manier, tripoter. Et cela, avec des soins vétilleux. Ainsi, les mots sont utilisés, employés avec aisance pour fabriquer", une chanson qui est une parole artistique et éthique.

Dans le cas de la poésie néo-oraliste, le poète chansonnier construit son texte, à partir de la parole poétique

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

ancienne dont la mise en exécution se fait dans une composition musicale avec un syncrétisme instrumental.

Et, comme le précise K. Adodo (2001, p.18), « cette composition esthétique fondée sur la mise au rythme de l'énoncé » et des intrants culturels tels que les proverbes, les symboles, les images, dans le texte chanté ; est produite dans une performance oratoire relevant des pratiques parolières traditionnelles et /ou oralistes. Le pouvoir magique de la parole soutient la culture. Et les instruments musicaux sont en *N'zassa*, mélangés, en fusion. La musique tradi-moderne s'inspire, en grande partie, de la musique traditionnelle dans laquelle se mêlent les sons des guitares, des trompettes, des batteries et les voix des chanteurs et des chanteuses.

Les poètes néo-oralistes sont des créateurs ayant tous les attributs des maîtres de l'oralité d'un genre nouveau, mais qui ne pratiquent pas leur art selon les normes traditionnelles auxquelles sont demeurés fidèles leurs homologues évoluant dans les villages. Ce sont des chanteurs qui se situent entre le traditionalisme et le modernisme et leurs œuvres musicales sont montées de toutes pièces dans une certaine technique de jonction de l'oralité et de la modernité.

Analysons quelques aspects de leur composition, de leur mise en œuvre pour poétiser, en insistant particulièrement d'une part sur le rythme, l'onomastique, la mélodie (Textes 1) et de d'autre part sur la symbolisation génératrice de la vision du monde (Textes 2).

3.1. Rythme, onomastique et mélodie : théoriques et application

Une brève présentation de théoriques sur le rythme, l'onomastique et la mélodie sera corroborée par une application en nous adossant à la chansons akyé "Kangogo" de Yapo Emile (Textes 1).

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

3.1.1. Le rythme dans les poésies traditionnelles et néo-oraliste

Le rythme d'un énoncé oral « tient essentiellement à la répartition du discours en groupe accentuel, d'où le nom de "groupe rythmique" qui leur est souvent donné, en particulier dans l'analyse des textes littéraires » (M. Rigel, J.C. Pellat et R. Rioul, 2014, p.106-108).

L'approche du rythme poétique africain a été l'œuvre de Jean Cauvin, Barthélemy Kotchy, Senghor et de bien d'autre. Au terme de leurs travaux sur le rythme, ils sont persuadés de l'existence d'un rythme purement africain, ayant pour traits communs l'irrégularité et l'aspect tonal des unités linguistiques. Ainsi, le rythme peut provenir de la voix, de la parole et enfin de la musique, en un mot d'une mélodie. Quant au tempo parolier et musical, ils font penser à l'intonation, débit et au ton de la voix.

De l'Italien, *tempo* est une apocope de temporisation. Le *tempo* parolier nous renvoie à la notion de rythme. Il s'agit de la vitesse, du mouvement que fait la parole proférée par le chansonnier dans un élan lent ou court. C'est le cas dans la chanson akyé : l'allure de leur œuvre musicale est mesurable à travers leur parole chantée qui évolue entre ces deux cas. Courte, dans la mesure où les différentes paroles prononcées se traduisent par des vers courts d'environ huit pieds pour certains et dix pieds pour d'autres.

Quant au caractère lent du tempo parolier, il se manifeste par les successions de "paroles au ralenti". Ensuite, ces paroles proférées au ralenti sont reprises par l'agent rythmique ou le chœur, sous une cadence lente, dans un rythme pas du tout accéléré. Les chansons de Yapo Emile en sont des exemples concrets. Tout cela participe à l'analyse de la performance vocale et oratoire des poètes chansonniers akyé.

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

Le rythme dit immédiat est très présent dans la poésie africaine orale ou écrite. C'est
le cas dans le texte de Yapo Emile intitulé "Kangogo".

En l'espèce, nous assistons à une série de récurrence des mêmes vers. Ce sont quatre Noyaux Rythmiques réitérés qui favorisent le mécanisme de l'Appel / Réponse avec des mouvements rotatoires de quatre "versets séquentialisateurs " appelés Noyaux Rythmiques (Nr) réitérés qui "séquentialisent" le poème :

Nr1 : « Si ton père et ta mère t'ont enfanté, que tu es né malchanceux » v1, v7, v10, v21 et v44.
Nr2 : « Quand un serpent t'a piqué aie peur de la corde de raphia », v2, v8, v11 et v22 ;
qui varie dans les versets 20 et 41 en Nr2 bis : « Quand un serpent t'a piqué tu auras forcement peur de la corde de raphia ».
Nr3 : « *Ba man non nanwèdja non chika yoyo oh !* » v3, v5, v12 et v42.
Nr4 : « L'homme qui sera ton père, lui qui n'a jamais eu d'enfant » v4, v6, v9, et v13.

Les quatre noyaux rythmiques viennent structurer le texte et participer, de ce fait, à son organisation formelle et sémantique. Par ricochet, ils jouent pleinement le rôle d'agents rythmiques dans la progression de la chanson. Car une fois employés, ils réapparaissent, de nouveau dans la chanson, après une ou des séquences porteuses d'idées nouvelles d'où l'appellation de Variables que leur attribue B. Zaourou Zadi.

A la lumière du fonctionnement du rythme immédiat, on peut également faire référence au phénomène de répétition et au refrain comme éléments d'esthétisation de la chanson akyé. Il faut entendre par phénomène de répétition toute sorte de réitération accoucheuse de rythme et conséquemment le résultat

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

d'un effet de répétition à travers un son, un mot, un vers ou même une séquence.

Aussi, ce qui frappe l'auditeur, c'est bien l'interjection qui marque le texte et attire l'attention de l'auditeur sous un affect, rien que pour empêcher celui-ci de perdre le contact avec la chanson. En effet, l'interjection est parfois suivie d'un syntagme à valeur indicative ou parfois même rhétorique. Indicative, dans le sens où le syntagme en question est porteur d'une démonstration d'affection suscitée par un sentiment d'humanisme traduisant le caractère éthique ou même l'attitude conseillère de l'énonciateur.

Mais, quand on parle d'interjection syntagmatique à valeur rhétorique, c'est pour indiquer le caractère persuasif de la parole fortement marquée par les interjections du locuteur à l'endroit de l'auditeur ou de l'auditoire virtuel. Le rythme se perçoit par la réitération croissante des interjections pour assurer une légère saturation phonique :

"ooh !" aux versets 3, 5, 12, 23, 24 et 31.

Cette réitération dont fait usage le poète chansonnier vise à attirer l'attention de l'auditoire. Les poètes chansonniers akyé utilisent, sciemment, les interjections, afin de détourner l'auditoire de la distraction. En plus de cela, l'interjection est un art oratoire tendant à séduire celui qui écoute la chanson et le conduit, souvent, à produire des pas de danse et des gestes inconscients ou non.

Au-delà de la technique répétitive qui confère à la parole chantée akyé son caractère esthétique, il y a aussi le refrain qui participe, non seulement, au rythme, mais aussi à la mélodie du texte chanté. Il demeure un élément essentiel de la progression du texte chanté et de sa beauté.

Ceci étant, que ce soit dans la poésie traditionnelle ou la poésie orale urbaine, le refrain a gardé toute son essence et son statut irrégulier. Il joue ainsi le rôle de maintien de contact entre le public et le poète chansonnier. Le refrain est donc considéré

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

comme l'une des particularités de la chanson poétique tradi-moderne akyé qui lui confère une esthétisation porteuse de sémantisation. *Idem* pour l'onomastique qui en est une des nombreuses faces visibles.

3.1.2. L'onomastique poétique ou la poésie des noms

L'onomastique, du grec « onomastikos » signifie ce qui est relatif aux noms : c'est l'étude ou la science des noms propres et spécialement des noms de personnes. Il s'agit bien d'une étude scientifique des noms propres de personnes ou de lieux pour faire connaitre leur étymologie et leur transformation. Pour J.-M. Adiaffi, l'onomastique en tant que science, met un accent particulier sur sa manière de nommer.

> « Nommer, c'est déjà repérer, identifier, particulariser, connaître, pour faire surgir le sujet du néant. Cette approche poétique à laquelle s'adonnent les chansonniers dans la composition de leur chanson est perceptible dans la presque totalité des chansons akyé. Ils le font si bien dans un certain art aussi rythmé que poétisé que cela fait surgir l'être ou l'espace du néant. Ce qui nous permet de parler d'une poétique onomastique, c'est-à-dire une science de la rythmique des noms en poésie chantée » (L. M. Yapo et K. J.-J. Agbé, 2020, p.342).

Ici, nous ne nous consacrons pas à la classification et à l'étude littéraire des noms en tant que telles, mais nous montrons plutôt leur capacité à surgir dans le texte et à participer à sa structure compositionnelle dans une esthétique rythmique de sémantisation.

Chanson : "Kangogo"

« Je n'ai pas de père, qui sera mon père ? (V14)

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

Séka Gervais sera mon père. (V15)
Ce n'est pas un père que j'ai, qui sera mon père ? (V16)
Geoffroy Emeric sera mon père. (V17)
Je n'ai pas de père, qui sera mon père ? (V18)
Alleby André sera mon père (…) (V19) »

Dans cet extrait, les noms de personnes citées varient et cette variabilité dans l'art de nommer des poètes-chansonniers akyé est une particularité de ceux de nos villages. Ce qui est intéressant dans ce cas, c'est que le poète-chansonnier emploie et le nom et le prénom de la personne nommée dans l'intention de faire son éloge.

Et cela revient, constamment, dans le texte sans que la variante "sera mon père" ne change, d'où le rythme. Ce qu'on pourrait représenter dans un schéma comme ceci :
Nom + Prénoms + Variante statique = Séka + Gervais + sera mon père (V15).

L'emploi qualitatif et quantitatif des noms de personnes aussi familières qu'amicales est une technique oratoire pour ancrer leur poésie dans l'élégie avec pour conséquence immédiate l'immortalisation du sujet dont les nom et prénoms sont chantés, pour être glorifiée, dans le cadre de notre texte d'étude, dans une perspective d'hominisation : être le père d'un orphelin.

L'onomastique, cette activité spécifique qu'exerce tout poète qui consiste en l'usage harmonieux et mélodique des sons, des mots et de la voix, se définit en vertu de la prosodie d'une part et de l'autre de la résonnante sonore que procure le mot. Et cette poésie n'a de fonction que de transmettre des sons et des rythmes harmonieux porteurs de sens.

Le rythme constitue la force magnétique du poème et la performance rythmique au niveau des phrases construites, des motifs, des mots ou du sens, exige pour être perçue, la médiation de connaissances linguistiques et une mémoire auditive exercée

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

qui permet de découvrir ce que les mélomanes appellent une mélodie.

3.1.3. La mélodie

Il n'y a pas de poésie chantée sans mélodie. La mélodie est pour le chant ou la chanson ce que l'esprit représente pour le corps d'un être. Elle est l'énergie qui fait vibrer la trame du poème chanté. La mélodie est un arrangement de sons exécutés, entendus successivement dans un même air musical. Par extension et en poésie, elle devient la qualité harmonieuse d'une suite de mots ou de phrase. A ce niveau, il est bon de savoir que chaque langue orale possède sa propre mélodie.

Sans être une désharmonie, elle s'oppose à l'harmonie qui, elle, se présente comme le concours et l'accord de divers sons de façon à produire un son net, doux ou agréable. De toute évidence, il est question de style qui se manifeste à travers le concours de sons, de mots qui flatte l'oreille selon une cadence, un rythme, une articulation, une concorde.

Une mélodie porte un texte chanté dans une langue. Lequel texte peut être dit autrement et dans une autre langue tout en gardant la mélodie de sorte à conserver sa musicalité chatoyante empreinte, en général, de poétisation du réfèrent et donc de symbolisation.

3.2. Symbolisation et vision du monde (Textes 2).

Corrélativement aux images, les symboles, dernier canon structurel de la poésie, sont notoirement chantés par Ernesto Djédjé. *kômou* et *Dowèlè*, deux oiseaux symboliques du paysage naturel bété, en assurent la matière. « Le symbole est une source de référence dont un fait, un lieu, un événement ou un personnage, assure les frais, en raison de son illustration notoire dans un domaine quelconque, aussi imaginaire ou réel, soit-il » Toh Bi (p. 78).

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

Dans *Aguissè*, en effet, le poète se compare au souverain et invincible oiseau *Dowèlè*, l'épervier, que B. Zadi Zaourou, dans *Césarienne* substitue d'ailleurs à son double. Ainsi, dans le sens de l'expression de l'égo, dans l'optique pugilistique mentale de confrontation avec ses rivaux, le poète déclare :

Kômou néman Dowèlè Vasi nan hannn
Aguissè

Traduction : Savez-vous qu'on ne peut pas confondre les couronnes de plumes de *Kômou*
et du *Dowèlè*
Aguissè

Kômou désigne le toucan qui est le symbole d'Amedé Pierre, "rival consommé" d'Ernesto Djédjé, à l'époque. *Dowèlè*, c'est l'épervier, symbole de Djédjé lui-même, l'oiseau rapace-souverain qui rallie ciel et terre. En se transférant les traits de catégorisation de ce mythique oiseau, Djédjé, s'impose comme l'intercesseur incontestable entre le créateur et les plus humains. Se faisant, il clame en parabole la puissance de son art qui supplante et surplombe celui de son maître, le distributeur de dent, Amedé Pierre. Quelle audace !

Il devient donc dans l'univers des producteurs des chansons bété, le souverain par excellence, le plus capé, celui qui conduit le mieux, selon Victor Hugo, l'humanité vers la vérité ou les sphères célestes, le mage.

En réalité et pour reprendre in extenso Toh Bi (p. 78),

> « décisivement, le champ lexico-sémantique des symboles-référents d'Ernesto constitue toute une école de didactique : *Dowèlè* (L'épervier) ; *Gobè* ou *Glokpê* (le caïman) ; *Dégbè ma gbi zoun* (la panthère). Ici, le décor mental de la férocité de

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

tous les milieux de vie se trouve être planté, mieux, étalé : férocité aquatique : (le caïman) *Gobè* ; férocité terrestre : la panthère (*Dègbè ma bi zoun*). Ainsi, l'art musical d'Ernesto est d'une férocité de séduction, sinon, d'une séduction féroce, ravageant attractivement ou plaisamment, les créatures de tous ordres de vie : au ciel, dans l'eau, sur la terre ».

Conclusion

Il existe une poésie traditionnelle négro-africaine puissante, du point de vue des canons esthétiques, et à tout point de vue comparable à celle de ceux qui, se disant civilisés, développent un anthropocentrisme de conquérants. Cette poésie hiératique connaît, de nos jours, une mutation générée par cet occidentalisme de mauvaise ou de bon aloi voulue, entretenue et mise en service par les Nègres, au nom de la liberté de création poétique, de l'innovation.

De fait, nous assistons au développement tout azimut d'un syncrétisme poétique chanté qui se manifeste surtout à travers des chansons néo-oralistes enchanteuses car porteuses de liberté de récréation poétique ; une sorte de rupture poétique inaugurale numineuse et salvifique. Pour en montrer les ramifications aux niveaux poétique et surtout littéraire, nous avons choisi d'analyser succinctement les chansons akyé et bété de Côte d'Ivoire. Qu'en retenir ?

Les chansons d'exemplification dont il est question ici, peuvent être identifiées à ce que Agnès Monnet (1985, p.149) a appelé "*Agnanda-nu*" ou "parole poétique chantée", ou encore "parole-proverbe". Nous en avons donné, entre autre, les aspects rythmiques, l'onomastique poétique qui est une poésie des noms et la mélodie pour ce qui est de la chanson akyé de Yapo Emile : "Kangogo". Quant à celle, bété, d'Ernesto Djédjé, elle a aidé à

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

monter la phénoménalité de la pensée imageante, du transfèrement de sens qui permet de dire plus qu'on ne dit.

En tous les cas, les poètes négro-africains sont capables d'authenticité et d'innovation pour monter qu'ils possèdent un vaste patrimoine culturel et littéraire dans lequel baignent toutes les formes musicales.

En opérant de la sorte, ces poètes noé-oralistes déclinent une portée socio-utilitaire de ce un genre poétique en mutation : transmettre des pensées, des modes de vie, des valeurs culturelles de leur monde. Ainsi leur grande préoccupation est d'ordre esthético-littéraire et éthique.

Bibliographie

ATSAIN N'cho François, 2006, « Rythmes du terroir ; et si la musique akyé nous était contée », In Le quotidien ivoirien "Le front" du 04 juillet, mis en ligne sur /http://news.net/. Consulté le 19/12/2019.

ATSAIN N'cho François, 2006, 1989, Tradition orale et Poésie Négro-Africaine d'Expression Française : Etude de cas, Thèse de Doctorat de 3è cycle, Université Nationale de Côte d'Ivoire, Livre II Théories et Application.

BAUMGARDT Ursula et DERIVE Jean (Dir), 2005, *Parole nomade, écrits d'ethnolinguistique africaine*, Paris, Karthala.

BAUMGARDT Ursula, 2008, « Variabilité, transmission, création », In *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques* de BAUMGARDT Ursula et de DERIVE Jean (Dir), Paris, Karthala, pp.77-101.

BEBEY Francis, 2018, « Le rythme musical en Afrique noire », Journée togolaise, organisée par Carrefour des Cultures Africaines, efourculturesaafricaines.org

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

DERIVE Jean, 1993, « Oralité moderne et nouveaux bardes dans les pays africains francophones », In Revue de littérature comparée n°1, Paris, Didier-Erudition, pp.101-108.

NGBESSO Hélène, 1989, « La poésie néo-oraliste en Afrique noire : étude de cas » , In Les Annales de l'Université d'Abidjan-Lettres Arts et Sciences Humaines, tome XXII.

MILEBOU NDJAVE Kelly Marlène, 2020, « Les chansons de résistance gabonaise : un genre de l'oralité urbaine », In *African journal of literature and humanities*, vol1 Issue 3, pp.87-96.

MILEBOU NDJAVE Kelly Marlène 2022, « Pierre Claver Akendengué et l'art multiforme de chanter le conte », In *Journal Gabonais d'Histoire Economique et Social* (JGHES) 9, pp.305-317.

TAILLY Alain Félix, 1993, Amédée, Djédjé, Alpha : trois monuments de la poésie néo-oraliste ivoirienne, Mémoire de Maîtrise, Université de Cocody, Abidjan.

TOH Bi Emmanuel, 2022, *Ernesto Djédjé, Une poésie, une culture initiatique, une philosophie de l'art musical*, Abidjan, Les Editions du Makri.

SENGHOR Sédar Léopold, 1984, « Tradition orale et modernité », In *La tradition orale, source de la littérature contemporaine*.

YAPO Ludique Mousso et AGBE Koudou Jean-Jacques, 2020, « Oralité et création poétique dans les chansons tradi-modernes akyé : cas des chansons de YAPO Emile et d'ATSE Hilarion », In ReScilaC n°11, Revue Pluridisciplinaire, Université d'Abomey-Calavy, Bénin, pp. 332-348.

ZAOUROU Zadi B., 1977, « Amédée Pierre, poète lyrique », In Revue Bissa n°77, Abidjan.

ZAOUROU Zadi B., 1990, « Introduction à la connaissance de la poésie orale de Côte d'Ivoire », In Annales de l'université d'Abidjan, Traditions Orales, Tome V, pp.5-44.

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

ZAOUROU Zadi B., 2012, *Anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire*, Niamey, CELTHO, L'Harmattan.

ANNEXES : Corpus de deux textes akyé (1) et bété (2)

Texte 1 : « Kangogo », YAPO Emile

1- Si ton père et ta mère t'ont enfanté que tu es né malchanceux ;
2- Quand un serpent t'a piqué aie peur de la corde de raphia ;
3- Ba man non nanwêdja non chikaYôyô
4- L'homme qui sera mon père lui qui n'a jamais eu d'enfant
5- Ba man non nanwêdja non chikaYôyô
6- L'homme qui sera mon père lui qui n'a jamais eu d'enfant.
7- Si ton père et ta mère t'ont enfanté que tu es né malchanceux ;
8- Quand un serpent t'a piqué aie peur de la corde de raphia ;
9- L'homme qui sera mon père lui qui n'a jamais eu d'enfant
10- Si ton père et ta mère t'ont enfanté que tu es né malchanceux ;
11- Alors si un serpent t'a piqué aie peur de la corde de raphia
12- Ba man non nanwêdja non chikaYôyô
13- L'homme qui sera mon père lui qui n'a jamais eu d'enfant
14- Je n'ai pas de père, qui sera mon père ?
15- Séka Gervais sera mon père.
16- Ce n'est un père que j'ai, qui est mon père ?
17- Geoffroy Eméric qui sera mon père.

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

18- Je n'ai pas de père, qui sera mon père ?
19- Alleby André sera mon père.
20- Alors si un serpent t'a piqué tu auras forcement peur de la corde de raphia…aaa.
21- Si ton père et ta mère t'ont enfanté que tu es né malchanceux ;
22- Quand un serpent t'a piqué aie peur de la corde de raphia ;
23- Je n'ai pas de mère ooh ! qui sera ma mère ?
24- Antoinette ééh ! sera ma mère ooh ! gnin !
25- Apie Marthe sera ma mère
26- Je n'ai pas de mère ooh ! qui sera ma mère ?
27- Maman Kousso Angèle sera ma mère.
28- Chérie je te mande, ma chérie
29- Chia Yvonne je te mande, ma chérie
30- Ceux qui vont, je vous mande, ma chérie
31- Yapo Emile ééh ! je mande mon frère
32- Je mande mon frère
33- Si tu vas je mande mon frère
34- Assi Faustin ééh ! je mande mon frère
35- Ceux qui vont, je vous mande, mon frère
36- Chi Brou Vincent, je vous mande, mon frère
37- Yapi Ernest, je vous mande mon frère
38- Ceux qui vont, je vous mande, ma chérie
39- Maman Chia Yvonne, je vous mande mon frère
40- Je n'ai pas de mère qui sera ma mère ?
41- Alors si un serpent t'a piqué tu auras forcement peur de la corde de raphia
42- Ba man non nanwêdja non chikaYôyô
43- L'homme qui sera mon père lui qui n'a jamais eu d'enfant
44- Si ton père et ta mère t'ont enfanté que tu es né malchanceux ;
45- Quand un serpent t'a piqué aie peur de la corde de raphia.

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

Texte 2 : « Aguissè », Ernesto DJEDJE

1. *Katakamouanhan Zoukouwélé gôlé AGUISSÈ* /
   Gens de Katakamé zoukou, le savez-vous ?
   AGUISSÈ/ on le sait

2. *AGUISSÈ/ kômou neman dowèlé vassou namhan* ? /
   Savez-vous qu'on ne peut pas
   Confondre les couronnes de plumes du *kômou*
   Et du *Dowèlè*
   AGUISSÈ/ on le sait

3. *AGUISSÈ tagba sônin gbala gobê souhè ?/*
   Savez-vous que même avec le temps,
   le bois ne deviendra jamais un caïman ?
   AGUISSÈ/ on le sait

4. *AGUISSÈ moumouin neman déglè ma gbi zoun* ?
   Savez-vous qu'on ne peut comparer l'hyène
   à la panthère ?
   AGUISSÈ/ on le sait

5. *AGUISSÈ mlin mlin no wa sroan nin kèn,*
   Savez-vous que l'art de chanter ne s'apprend pas ?
   wa sroan nin kèn
   Wa sroan nin kèn
   Zou gwi wolo maalé
   AGUISSÈ/ on le sait

6. *Wa yin gnêkpê nakpa wélé zri gbaa zré* ?
   Mais pourquoi les gens sont comme ça ?

7. *Yaa é yié ooh waa mouan yaa yiéé ooo*

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025

Parce qu'ils pleurent, ils ne veulent pas que d'autres personnes pleurent aussi.

ISBN : 978-2-493659-12- 5 COLLECTION RECHERCHES & REGARDS D'AFRIQUE VOL 4 N ° 14 Septembre 2025