

CRITHALYS

*CRITIQUE, THÉORISATION, ANALYSE DE LA LITTÉRATURE,
DES ARTS ET DE LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE*

REVUE DE LANGUES, LITTÉRATURES, ARTS, SOCIÉTÉS

***Numéro : 002 , Volume 1,
Novembre 2025***



ISSN : 3104-9842 -ISSN-L: 3104-9834

The logo for CRITHALYS features the title in a bold, blue, sans-serif font. To the left of the text, there is a light blue background with a teal leaf-like shape and a curved line. The background of the entire page is white with a light blue gradient at the top.

CRITHALYS

Revue scientifique

Critique, théorisation et analyse de la littérature, des arts et de la société contemporaine

***Numéro : 002 , Volume 1,
Novembre 2025***

Revue CRITHALYS
LANGUES, LITTÉRATURES, ARTS, SOCIÉTÉS
Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire
UFR Langues et Littérature
GRECTLIC (Groupe de Recherche en Critiques et Théories Littéraires Contemporaines)
Presses Universitaires de Bouaké, UAO, 2025
Dépôt légal N°26641 du 06 Octobre 2025,
Ministère de l'intérieur et de la sécurité/Direction des archives nationales, Sous-Direction
du Dépôt légal

BPV 18 Bouaké 01
+225 0707507421
gcritiquetheories@gmail.com
<https://greclilic.net/revue-crithalys/>

ISSN : 3104-9842
ISSN-L :3104-9834



COMITÉ DE RÉDACTION

DIRECTEUR DE PUBLICATION

Prof. KANGA Konan Arsène, Université Alassane Ouattara

CO-DIRECTEUR

Dr/Mc DANHO Yayo Vincent, Université Alassane Ouattara

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Dr/Mc AHO Kouakou Bernard, Université Alassane Ouattara

Dr/Mc KOBENAN Kouakou Léon, Université Alassane Ouattara

Dr/Mc YAO Kouamé, Université Alassane Ouattara

Dr AMANI Dieudonné Désiré, Université Alassane Ouattara

Dr ASSOH Dingny Yannick, Université Alassane Ouattara

Dre FANRAMAN Kinalè Aude, Université Alassane Ouattara

Dre KOFFI Dagou Kanga Marie Albertine, Université Alassane Ouattara

Dr SANOGO Kagnon Brahim, Université Péléforo Gon, Korhogo

Dr KONATÉ Mamadou, Université Alassane Ouattara

SECRÉTARIAT ADMINISTRATIF

Dr/Mc KOUASSI Oswald Hermann, Université Alassane Ouattara

Dre DAH Perpétue, Université Alassane Ouattara

Dr DIBY Kouakou Marcel, Université Péléforo Gon, Korhogo

Dre MONSIA Gouelou Sandrine Audrey Flora, Université Virtuelle de Côte d'Ivoire

COMITÉ SCIENTIFIQUE ET DE LECTURE

Prof. ANO Boadi Désiré, *Littérature*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. AZOUMANA Ouattara, *Philosophie*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. BAH Henri, *Philosophie*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. BAMBA Mamadou, *Histoire*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. COULIBALY Adama, *Littérature*, Université Félix Houphouët Boigny, Côte d'Ivoire

Prof. DEDOMON Claude, *Littérature*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. IBO Lydie, *Sémiotique*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. IRIÉ Bi Gohy Mathias, *Grammaire*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. Karidjatou DIALLO, *Études hispaniques*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. KOUACOU Jacques R. Koffi, *Littérature*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. KOUAMÉ Kouakou, *Linguistique*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. LOUCOU Alain François, *Géographie*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire



Dr/Mc MANDÉ Hamadou, *Études théâtrales*, Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
Dr Mhamed ABDELMOUNA, *Littérature*, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Maroc.
Prof. MAZOU Hilaire, *Sociologie*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
Dre/Mc N'CHO Rachel, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
Prof. OULAI Jean Claude, *Communication*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
Prof. Pierre Ndemby MAMFOUMBY, Université Omar Bongo, Gabon
Prof. SAKHO Cheick, *Littérature*, Université Cheick Anta Diop, GIRCI, Sénégal
Dre/Mc SARE/MARE Honorine, *Littérature*, Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
Prof. TOPPÉ Eckra Lath, *Études germaniques*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
Prof. TRO Deho Roger, *Littérature*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
Prof. Vamara KONÉ, *Études américaines et littérature comparée*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire



LIGNE ÉDITORIALE



Les enjeux des études actuelles en langue, littérature, art et sciences sociales exigent de faire correspondre les théories et d'engager les experts et critiques à de nouvelles perspectives de lecture. L'idée est d'ouvrir la compréhension des œuvres et des pratiques dans leurs multiples rapports à l'histoire, à l'expérimentation, à la création artistique, aux convergences idéologiques et scripturaires. Saisi sous ce prisme, les défis du développement donnent forme et force à un flux pluridisciplinaire de regards innovants qui travaillent à transformer les sociétés et à penser les humanités selon les perspectives du durable et de la qualité de vie.

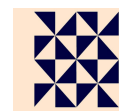
La Revue CRITHALYS qui procède des activités du Groupe de Recherche en Critiques et Théories Littéraires Contemporaines (GRECTLIC) de l'UFR Langues et Littérature (Université Alassane Ouattara) s'appuie sur l'expérience et les savoirs autour de la critique et des interactions théoriques pour faire de la production scientifique un levier développementaliste. Revue pluridisciplinaire, **CRITHALYS** veut penser le potentiel théorique et pratique pour l'inscrire dans le jeu de composition, d'expérimentation des œuvres et des réalités sociales pour garantir la meilleure marge possible à leur réception critique. Elle fait bon accueil des propositions originales sous les aménagements de thématiques actuelles et de pointe que la critique universitaire inscrit aux besoins du développement. Les articles subiront la rigueur d'un processus d'évaluation avant publication ; une fois publiés, lesdits articles seront exploitables en *Open Access*.

Ainsi, l'interaction critique assignera à des perspectives qui enrôleront des spéculations constructives. Ces réflexions croisées seront déterminantes pour le dynamisme de la revue, en particulier la maîtrise des objets, l'élaboration de méthodes bien définies, l'évaluation nodale et la visibilité des résultats.

La Revue CRITHALYS a pour dessein de libérer tout le potentiel des chercheurs qui partagent la volonté de s'approprier la maîtrise des savoirs et leur divulgation.

Prof. KANGA Konan Arsène
Université Alassane Ouattara
Directeur de publication





CONSIGNES DE RÉDACTION

Normes éditoriales d'une revue de lettres ou sciences humaines adoptées par le CTS/LSH, le 17 juillet 2016 à Bamako, lors de la 38ème session des CCI : « Aucune revue ne peut publier un article dont la rédaction n'est pas conforme aux normes éditoriales (NORCAMES/LSH). Les normes typographiques, quant à elles, sont fixées par chaque revue. »

1. Les textes à soumettre devront respecter les conditions de formes suivantes :

- ✓ le texte doit être transmis au format document doc ou rtf ;
- ✓ il devra comprendre un maximum de 60.000 signes (espaces compris), interligne 1,5 avec une police de caractères Times New Roman 12 ;
- ✓ insérer la pagination et ne pas insérer d'information autre que le numéro de page dans l'en-tête et éviter les pieds de page ;
- ✓ les figures et les tableaux doivent être intégrés au texte et présentés avec des marges d'au moins six centimètres à droite et à gauche. Les caractères dans ces figures et tableaux doivent aussi être en Times 12. Figures et tableaux doivent avoir un titre.
- ✓ Les citations dans le corps du texte doivent être indiquées par un retrait avec tabulation 1 cm et le texte mis en taille 11.

2. Des normes éditoriales d'une revue de lettres ou sciences humaines

2.1. Aucune revue ne peut publier un article dont la rédaction n'est pas conforme aux normes éditoriales (NORCAMES). Les normes typographiques, quant à elles, sont fixées par chaque revue.

2.2. La structure d'un article, doit être conforme aux règles de rédaction scientifique, selon que l'article est une contribution théorique ou résulte d'une recherche de terrain.

2.3. La structure d'un article scientifique en lettres et sciences humaines se présente comme suit:

- Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction (justification du thème, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie.

- Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction, Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Bibliographie.

- Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : 1.; 1.1.; 1.2; 2.; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2.; 3. ; etc.).

2.4. Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets. Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point.

2.5. Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante :

- (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ; - Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées).

Exemples :



- En effet, le but poursuivi par M. Ascher (1998, p. 223), est « d'élargir l'histoire des mathématiques de telle sorte qu'elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d'accroître le domaine des mathématiques : alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupé du groupe professionnel occidental que l'on appelle les mathématiciens(...)».

- Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile, qui dans son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit :

Qu'on ne s'y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l'encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont sait preuve ce que l'on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l'appellation positive d'économie populaire.

- Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu'il le dit :

le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation sociohistorique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakitè, 1985, p. 105).

2.6. Les sources historiques, les références d'informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

2.7. Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Éditeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif. Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Éditeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2nde éd.).

2.8. Ne sont présentées dans les références bibliographiques que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur. Par exemple :

Références bibliographiques

AMIN Samir, 1996, *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.

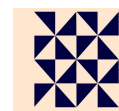
AUDARD Cathérine, 2009, *Qu'est-ce que le libéralisme ? Éthique, politique, société*, Paris, Gallimard.

BERGER Gaston, 1967, *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.

DIAGNE Souleymane Bachir, 2003, « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogène*, 202, p. 145-151.

DIAKITE Sidiki, 1985, *Violence technologique et développement. La question africaine du développement*, Paris, L'Harmattan.





SOMMAIRE

Littérature

1. ZIGUI Koléa Paulin, « *Meu Kossou Kié ngnou Kéi ou la Grande mission* ».....1
2. MENSAH Magdalene, Analyse littéraire des données sur le récit épique de Nana Yaa Asantewaa (textes oraux inédits des noms du clan Asona)10
3. ANO Boadi Désiré, Le roman africain francophone, un plurivers en tension : prospectivisme, hégémonisme et addictionnisme technologique.....24
4. KANGA Konan Arsène, L'écriture décoloniale de Gauz : décrier la manipulation, vaincre par les symboles.....34
5. M'BRA Ahou Gisèle, Scènes pratiques et stratégies dans les danses de la chorégraphie de Dobet Gnahoré.....45
6. MELESS Eugue Sédrac Paul, L'écopoétique dans *Il faut beaucoup aimer les hommes* de Marie Darrieussecq.....61
7. KROUWA Jean de Dieu, Poésie orale féminine et poésie féminine : deux visions antithétiques des productions de femmes.....72
8. OUATTARA Badrissa, Les modalités d'ancrage du conte traditionnel oral dans la chanson ivoirienne : l'exemple du *Zouglo* et de l'*Ahossi*.....89
9. FANRAMAN Kinalè Aude, La fragmentation auctoriale dans *Capitale de la douleur* de Paul Éluard.....103
10. DADIÉ Bessou Jérémie, IRIÉ BI Gohy Mathias, Discours mésavenants : le retranchement et la surenchère syntaxiques comme une esthétique et une force linguistique dans la littérature post-moderne117
11. DIDÉ Kamondan Vincent, Le mythe baoulé *Sika* : symbolique et expressivité.....130
12. ISSAN Degbeh, Étude de contes africains iconoclastes : cas de la fille rebelle au mariage de KOFFI Kouadio Blomé.....144
13. SANOGO Kagnon Brahima, Chaos narratif et identités plurielles dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma.....154
14. BAIKORO Soiliho, Du dogmatisme au pragmatisme : une pensée de la transversalité et des paradoxes chez Mallarmé.....171



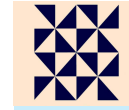
Communication

15. N'da Koffi Anderson KONAN, Guy KAUL, Apport de la communication sociale aux politiques sécuritaires : enjeux pour le bien-être des ouvriers du projet routier Zuenoula-Vavoua.....185

Langues

16. ANDOU Weinpanga Aboudoulaye, SIRO Essobiyou, PEWISSI Ataféï, Article de réflexion et article d'exploration du corpus dans les contextes africains et hispaniques.....198
17. M'BRA Francis Arnaud, Shell-shocked british soldiers: war policy, neurosis and recovery in pat barker's *the regeneration trilogy*.....212
18. Kouame Anzoumana ISSA, Strategies of politeness in conflicts resolution in Ola Rotimi's *The gods are not to blame*.....224
19. SILUE Nannougou, War Without Weapons: Polemology, Satire, and Post-Imperial Identity in Daphne du Maurier's *Rule Britannia* (1972)242





SYNTHÈSE DES ARTICLES

Ce deuxième numéro de la revue CRITHALYS se distingue par une argumentation notable du nombre d'articles ainsi que par la qualité des productions scientifiques. Les trois sections - Littérature, Communication et Langues - constituent autant d'espaces de réflexion qui permettent d'aborder diverses thématiques et de les confronter aux exigences du développement.

La section Littérature se structure autour d'un parcours allant des mythes, en passant par des analyses portant sur la syntaxe, la sémiotique et les héritages de la tradition orale. Dans cette perspective, le mythe de « la grande mission » inaugure la réflexion, afin de montrer que les contes, les mythes, les légendes, les épopées et les proverbes sont les incarnations de nouvelles approches éducatives, fondées sur un socle culturel solide et renforcées par de véritables prouesses intellectuelles et créatives. Un récit épique provenant du Ghana célèbre l'héroïne Nana Yaa Asantewaa et les valeurs traditionnelles africaines. Les voies nouvelles du roman africain actuel se tracent dans le prospectivisme, les identités plurielles et les nouvelles écritures décoloniales. Dans le rapport à la scène, la modélisation des danses fait l'objet d'un traitement sémiotique. Ici, l'écopoétique, l'auctorialité, le dogmatisme et la pragmatique sont au goût du jour pour traduire l'expressivité de l'esthétique de certains auteurs, romanciers et poètes occidentaux. Tous ces regards justifient les discours qui donnent force à la langue.

S'agissant de la section consacrée à la communication, un article met en évidence la contribution de la communication sociale aux politiques de sécurité, perçue comme un enjeu majeur du bien-être des ouvriers. L'étude vise à redynamiser les politiques sécuritaires par le biais de la Communication sociale, afin de préserver la santé et la sécurité des travailleurs et de promouvoir un environnement de travail sain et sécurisé.

Dans la section - Langues, les premiers contributeurs ont mené une réflexion sur l'ossature des articles scientifiques les décuplant en article de réflexion et article d'exploration. En sus, les autres questions évoquées sont afférentes aux conflits et aux guerres d'intérêt où résonnent des mots comme « *soldiers, weapons, conflicts resolution...* »





Les modalités d'ancrage du conte traditionnel oral dans la chanson ivoirienne : l'exemple du *Zouglou* et de l'*Ahossi*

OUATTARA Badrissa

Université Peleforo Gon Coulibaly, Korhogo

Département de Lettres Modernes

bahouattara03@gmail.com

Résumé

La présente contribution examine les lieux de rencontre entre la chanson et le conte. Des structures énonciatives spécifiques donnent forme à la chanson ivoirienne et soutiennent, en effet, une proximité apparente avec le conte traditionnel oral. Cette adjonction se déploie principalement sous le prisme spécifique du métalangage, de la connotation axiologique et affective. Par le canal de l'isotopie et des figures de rhétorique, la chanson ivoirienne charrie des thèmes emblématiques du conte africain duquel émane une identité esthétique fondée sur une organisation rythmique singulière, le recours aux stéréotypes sociaux et aux images. Cette démarche énonciative permet une parfaite réactivité entre le chansonnier et le public.

Mots-clés: conte, mode d'ancrage, énonciation, structure rythmique, chanson

Abstract

This contribution examines the intersections between song and storytelling. Specific enunciative structures shape Ivorian song and, indeed, support an apparent proximity to traditional oral storytelling. This connection is primarily expressed through the specific prism of metalanguage, axiological, and affective connotations. Through isotopy and rhetorical figures, Ivorian song conveys emblematic themes of African storytelling, from which emanates an aesthetic identity based on a unique rhythmic organization, the use of social stereotypes, and images. This enunciative approach allows for seamless reactivity between the songwriter and the audience.

Keywords: storytelling, anchoring method, enunciation, rhythmic structure, song

Introduction

La chanson, dans son mode d'expression, associe la parole, la voix et le rythme. Texte de jeu, genre littéraire élu et estimé de la littérature traditionnelle, elle fait sienne une typologie discursive, une portée ludique et surtout une dimension didactique. Éclectique par nature, la chanson emprunte aux autres genres littéraires des traits caractéristiques essentiels à partir desquels elle forge son assise et son autorité. L'automatisme de l'emprunt rallie ainsi la chanson au conte traditionnel oral décrit par Roland Colin (2005, p.146) comme « une forme de l'imaginaire qui s'amuse à mêler le réel et l'irréel tout en donnant à l'un et à l'autre une explication à laquelle on adhère plus ou moins ». Cette vision des choses recueille le suffrage de Baumgardt Ursula (2008, p.246) pour qui « La littérature orale n'est pas « traditionnelle » dans le sens d'une appartenance à un monde fermé, reclus sur lui-même puisqu'elle se





renouvelle et qu'elle crée des genres nouveaux ». Ursula augure la question de la variabilité des genres oraux et épouse le point de vue de Jean Dérive (2008, p.18) selon lequel la littérature orale « évolue aussi bien dans le milieu rural que dans le milieu urbain ». Ce dynamisme transcende les problèmes posés, dans les récits oraux, pour impacter le pôle de production elle-même. Dans ce moule d'interconnexion, le conte s'effrite progressivement au prorata des mutations sociales ; « c'est la partie visible de l'iceberg, car conçu pour un but précis : éclairer la société sur la base d'une conception claire de la vie. Le conte apparaît comme un microcosme enraciné dans la communauté macroscopique ou référent qu'il ne fait que parodier » (Gohoré, 1990, p.158). Gohoré présente ainsi la passerelle minime qui existe entre le conte traditionnel oral et la chanson en mettant un accent particulier sur les différents modes d'ancrage de ces deux genres littéraires oraux.

L'étude sur « Les modalités d'ancrage du conte traditionnel oral dans la chanson ivoirienne : l'exemple du *Zouglou* et de l'*Ahossi* » s'inscrit, *a priori*, dans le canevas de la transgénéricité et de l'intermédialité. Il s'agit, dans le cas précis de cette réflexion, de discerner les modalités d'ancrage du conte traditionnel oral dans la chanson ivoirienne pour évaluer les lieux de leur collaboration. En clair, l'objectif est de montrer que les traits définitoires du conte traditionnel, observables dans les refrains choisis, donnent à la chanson ivoirienne une entournure de conte. Partant, de quelle manière le style énonciatif de la chanson ivoirienne rend-il compte d'une situation d'oralité proche du contage traditionnel ? Comment la configuration du *Zouglou* et de l'*Ahossi* émanerait-elle des archétypes du conte traditionnel oral ? Comment les faits stylistiques informent-ils du rythme et de la langue du conte traditionnel dans les textes à réception ? Pour mieux en définir les enjeux esthétiques et éthiques, l'esprit de l'étude sera de confronter les styles énonciatifs de la chanson ivoirienne et du conte traditionnel oral sous l'éclairage de la stylistique selon Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château (2014). Ainsi, l'analyse propose trois axes majeurs : d'abord un divertissement sémantique fait autour des notions de l'*Ahossi* et du *Zouglou*. Ensuite, une analyse sur la composition de la chanson établit la similitude avec le conte traditionnel oral. Enfin, un exposé achève cet usage pour montrer qu'à l'image du conte, les chansons *zouglou* et *ahossi*, laissent les marques de leur présence.

1. L'esquisse définitoire de deux genres musicaux : l'*Ahossi* et le *Zouglou*

Texte de jeu et genre littéraire, la chanson jouit d'une notoriété inégalée dans les sociétés ivoiriennes. Conciliant la voix et la parole, elle est envisagée comme un discours destiné à être exécuté par la voix et soutenu par les mouvements du corps. La chanson est, en effet, la





traduction « par la voix des sentiments ou des émotions individuelles ou collectives » (Kayo, 1988, p.77). Dans un tel cas de figure, la parole détient une forte ascendance sur la forme musiquée pour la simple raison que la beauté du discours chanté constitue l'objectif prioritaire. Jean Dérive (1988, p.98) pense, en outre, que la chanson offre une typologie de discours divers, en ce sens qu'elle porte les stigmates du sacré, du lyrique, du polémique, du ludique, de l'épique, de la parodie... Cette diversité est soutenue par Christophe Wondji (1986, p.11), en des termes précis et fédérateurs :

[La chanson est] à la fois littérature et musique, parole et danse, discours et rythme, pensée et expression corporelle. Sous ces multiples aspects qui sont souvent indissociables, la chanson exprime toujours la culture et l'âme des peuples. Littérature, musique et danse, chanson décrivent les états d'âme d'un individu, exaltent des sentiments collectifs, font la satire de la société, lancent un message ou donnent un enseignement.

La chanson, telle que définie, présente l'architecture d'un conte traditionnel. À partir des indices canoniques classiques, la société s'observe et se découvre comme elle le souhaite dans son décor et ses institutions. En s'inspirant des modalités narratoriels du conte traditionnel oral, la chanson fait une sorte d'autopsie de la société ivoirienne dont elle exprime les valeurs et les pensées les plus profondes. Ce cadre esthétique propre au conte traditionnel oral ouvre grandement les vannes de l'inspiration et de l'éclosion de la chanson *ahossi* et du *zouglo*.

1.1.L'*Ahossi* : un genre à l'usure du temps

L'*Ahossi*, un emprunt néologique lexical agni « ewouo si », est un genre musical tradico-funéraire né dans la région de Moronou¹, autour des années 70. *Ahossi*, en substance, veut dire « après la mort ». *Ewouo si*, l'agni dit *ewouo*, c'est-à-dire après la mort », précise N'Guessan Kouamé Martin (entretien du 04/04/2023 avec le fils de Kouamé N'Guessan, fondateur de l'*Ahossi*). Aussi ajoute-t-il « c'est *ewouo si* qu'on appelle *ahossi* [...] si ». À l'origine, la musique *Ahossi* était réservée aux funérailles : « Quand les gens meurent, quand on finit l'enterrement, le soir, on va s'asseoir là-bas et on joue un peu pour soutenir les parents. » (entretien du 10/04/2023 avec Assouman Kadjo).

La chanson traditionnelle, selon Dédy Seri (1984, p.113), a surtout une valeur idéologique, car elle est « pratiquée par la société traditionnelle comme un instrument d'intervention socio-culturelle au sens global du terme ». Elle se présente incontestablement comme « la mère nourricière de la musique moderne africaine » (Eyengue, 2011, p.6). Qu'elle

¹ Moronou, localité de la Côte d'Ivoire, est une région administrative du centre-est ivoirien. Elle tire son nom du Royaume Agni du Moronou et son chef-lieu est Bongouanou. Située dans le District des Lacs, elle couvre une superficie de 5. 570 km².





soit musiquée ou non, la chanson émane de toutes les activités sociales, puisque les « pratiques musicales s'inscrivent dans le quotidien et rythment toutes les activités de la vie sociale » en Afrique. (Adépo Yapo, 2010, p.27) Elle est, en conséquence, liée aux circonstances dans lesquelles elle est produite. Cette chanson a servi de support à l'émergence d'une musique urbaine populaire ivoirienne appelée *Zouglou*.

1.2. Le *Zouglou*, une musique urbaine ivoirienne de revendication et de critique

Le *zouglou* est une musique urbaine née en Côte d'Ivoire dont les précurseurs sont les étudiants. Il a pour tâche de décrier les difficultés qu'ils rencontrent dans les cités universitaires :

[le] *zouglou* est une pratique urbaine qui a vu le jour en Côte d'Ivoire au début des années 90. Créé par des étudiants, il s'est d'abord présenté comme une danse qui se proposait d'exprimer les difficultés de leur quotidien. Petit à petit, il s'est enrichi d'une dimension musicale et d'un contenu revendicatif qui, excédant les limites de l'université, en ont fait un mouvement populaire, à la fois danse, musique et parole poétique]. (Adom Marie-Clémence, 2015, p.6)

Le *Zouglou* puise, en outre, sa source dans le tréfonds des folklores populaires ivoiriens : « [le] *zouglouman*, est celui qui, dans ses textes, essaie d'orienter les gens. Il sait donner de l'espoir aux causes perdues. Il tente de dire aux gens [qu'il] n'est jamais tard, on peut recommencer toujours à zéro » (entretien avec Siro du groupe Yodé et Siro²). Pour Siro, les textes *zouglou* prennent leur source dans l'ambiance facile ou *le wôyô*. Les chansons *zouglou* servent à raconter et à transmettre l'histoire identitaire d'un groupe, d'une ethnie ou d'un peuple pour ne perpétuer que les mythes et les légendes qui lui sont propres, donnant aux auditeurs l'occasion de se retrouver et fonder l'espoir de vivre ensemble.

Le *zouglou*, à l'instar de *l'Ahossi*, définit les caractéristiques du conte traditionnel oral ivoirien.

2. La composition de la chanson ivoirienne, une similitude apparente avec le conte traditionnel

L'énonciation, dans une situation de communication, implique la coprésence de deux instances discursives : un locuteur et un allocutaire. Dans un tel décor, l'acte de communication

² Yodé et Siro est un groupe faisant du *Zouglou* originaire de la Côte d'Ivoire, composé de Gervais Dali Djédjé, né le 1^{er} janvier 1976 à Gagnoa (alias Yodé) et de Sylvain Decailles Aba, né le 04 mai 1977 à Daloa, connu sous le pseudonyme de Siro. À l'origine, le groupe était composé de 4 membres et s'appelait *Les Poussins Chocs*, formé en 1996. Il (le groupe) commence par se faire un nom sur les scènes d'Abidjan avant de se faire connaître du grand public grâce, entre autres, à leur tube *Asec-Kotoko* dont le morceau phare traite de l'histoire tragique entre le Ghana et la Côte d'Ivoire après un match de football entre *ASEC Mimosas* et *l'Asante Kotoko* en ligue des champions dans les années 1990.





de l'oralité primaire postule une effectivité présentielle des locuteurs et allocutaires. Aborder la question de l'énonciation dans la chanson ivoirienne revient à identifier et examiner les faits stylistiques et linguistiques rendant compte d'une communication immédiate et directe entre l'énonciateur-chanteur, ses allocutaires et ses agents rythmiques. L'étude entend montrer que le style énonciatif de la chanson ivoirienne tient compte d'une situation de performance de l'oralité proche de celle du conte traditionnel africain.

2.1. De la construction d'un cadre interactif entre le locuteur et son auditoire

La chanson ivoirienne, est le fruit d'une co-énonciation produite par un énonciateur, appelé *lead vocal* et ses allocutaires : le chansonnier second et le chœur. Cet échange verbal entre ces deux instances discursives est marqué par l'usage des modalités d'énonciation attestant d'une réactivité de l'instance réceptive.

L'énonciateur, dans une situation de communication, dispose de plusieurs appareils pour influencer sur l'attitude de son allocataire. Ainsi, les modalités énonciatives qui émanent des « quatre comportements de l'énonciateur vis-à-vis de l'interlocuteur : déclarer quelque chose, poser une question, ordonner ou souhaiter, manifester une émotion » (Eluard, 2009, p.251) se rapportent aux quatre types de phrases en grammaire française à savoir la phrase : assertive, interrogative, jouissive et exclamative. Dans ce cadre structurel, qu'elle soit matérialisée ou non, la présence de l'instance auditive « est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur » (Benveniste, 1974, p.86). Celle-ci est marquée par une objection, une question, une incertitude, une insulte. Selon Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château (2014, p.56), le jeu de ces modalités de phrases doit être saisi comme « l'attitude de la conscience locutrice en face du monde. Plus que des certitudes, elle exprime un appel, une écoute et implique une mobilité, une activité spirituelle ». Ce système d'énonciation joue un rôle déterminant dont le mécanisme trouvera un cadre d'analyse dans la modalité interrogative.

2.2. La modalité interrogative : de l'interactivité entre le locuteur et ses allocutaires

Une situation de communication requiert, par définition, « (...) une interrogation, (...) un dialogue, deux interlocuteurs : celui qui pose une question attend (fort légitimement) une réponse » (Tomassone, 2002, p.127). L'interrogation, vue sous cet angle, implique un locuteur qui veut savoir et un interlocuteur virtuel ou réel condamné à répondre. Elle est « une énonciation construite pour susciter une *réponse*, par un procès linguistique qui est en même





temps un procès de comportement à double entrée » (Benveniste, 1974, p.84). Dans ces conditions, la réponse de l'allocutaire peut être établie ou non. Pour preuve, il plaît d'apprécier l'extrait suivant :

*Qui a dit qu'il n'y a pas de femme fidèle à Abidjan ? oooh !
Arrêtez le mensonge hein !
Y en a un peu un peu quand même hein !*

(Les 100 façons, « Allons à Dabou », Album, *Oh là là*, 2009).

Ce fragment s'ouvre sur une question posée par un locuteur à l'endroit d'un auditoire dont la présence est marquée par l'embrayeur énonciatif pluriel « vous ». Le locuteur présuppose que le responsable de l'affirmation (relative à la frivolité des Abidjanaises) est probablement l'un de ses allocutaires. Il exige une réponse. Aucune indication textuelle ne témoigne de la réplique de l'instance auditive. La question du sujet-parlant est restée sans réponse. En l'absence d'une réponse matérielle de l'assistance, la réaction du chansonnier-énonciateur suffit à rendre compte d'un échange verbal entre ces instances énonciatives. D'où l'interactivité entre le locuteur et ses allocutaires :

*Vous savez en Côte d'Ivoire, les plus solidaires ce sont les Bété.
Vous savez ce qui me plaît chez Bété ?
Il ne voit pas palabre de son ami pour passer : ton palabre c'est mon palabre.*

(Magic Système, « Solidarité », Album *Petit Pompier*, 2005).

L'interaction verbale entre le chansonnier-énonciateur et son auditoire est mise en lumière. La structure interpellative, « Vous savez », marqueur de la communication directe et présente, en témoigne. Cette interrogation requiert une réponse globale. L'auditeur est tenu de répondre, soit par un oui, soit par un non. Ce type de communication déclenche la reprise affirmative ou négative de la question posée. À l'image de la chanson précédente, la réponse de l'auditoire est absente de la surface du texte. Si on note une intervention voilée de l'auditeur dans les séquences *supra*, nul ne peut en dire davantage des textes ci-après, dans lesquels plusieurs occurrences laissent transparaître la voix de l'assistance et/ou de l'auditoire :

« Lead : « Ama est restée au village. Elle partait chercher un peu de nourriture pour manger. Elle est allée chercher du poisson. Il y avait un djoula qui habitait derrière leur maison.

Ama arriva.

Comment appelle-t-on ce djoula ?

Chœur : « Adama » »

Lead : « En effet, elle alla trouver Adama et lui demanda : « Combien coûtent ces poissons ? » »

(Ahossi d'Assahara, kàsi à mà, référence inconnue)

Ce fragment a la particularité de mettre en évidence une interaction verbale des actants de l'énonciation. Les tours de paroles effectifs du *lead vocal* et du chœur justifient un





dialogisme entre les protagonistes de la communication. Ils fonctionnent comme un jeu de questions-réponses et reposent sur un circuit binaire de la parole. La binarité est, en effet, familière aux séances de contage. (*Lead/Chœur*) :

Savez-vous comment ?

Savez-vous comment le premier Guéré est arrivé à Abidjan oh ? [...].

Voilà comment il est arrivé à Abidjan oh.

(Yodé et Siro, « Guéré », *Sign'Zo*, 2007).

Ce mode de circulation bicamérale de la parole entre un énonciateur et son auditoire crée, ainsi, un lieu d'échange interactif et participatif. Les formules d'ouverture « savez-vous comment ? », « voilà comment », « Vous savez... », « Comment appelle-t-on... ? » sont des emprunts au style énonciatif du conte traditionnel oral. Si la première formule, « Savez-vous comment ? » explique l'origine de l'avènement du premier Guéré à Abidjan, la seconde, « Voilà comment » justifie cet avènement, en ce qu'elle s'assimile à une formule finale. Les éléments textuels analysés ont le mérite de présenter la chanson comme un art vivant, un lieu de manifestation de l'oralité primaire, car « ces interrogations visent non seulement à créer et maintenir le contact entre le conteur et son public, mais aussi et surtout à donner une certaine allure aux récits qui prennent en réalité l'aspect du rythme » (Tououi-Bi, 2014, p.234).

Le chansonnier ivoirien est un artiste polyvalent et éclectique, à l'image du conteur traditionnel. À l'occasion, il devient poète, comédien, metteur en scène, conteur, etc. Sa stratégie énonciative rappelle autant le comédien sur scène que le conteur lors des séances de contage. Selon Pierre N'Da, (1984, p.190) : « Le conteur à l'œuvre est un acteur sur scène, mais un acteur de type particulier : il joue, devant le public, et à lui seul, imite tous les personnages de son récit : il emprunte leurs voies, leurs gestes, leurs comportements. »

Toutes ces coutures actérielles ajoutent au plaisir de la musique et élèvent le *lead-chanteur* au rang de conteur. Les modalités exclamative et jouissive sont revêtues du même rôle.

2.3. Les modalités exclamative et jouissive, l'architecture d'un univers interlocutif

L'exclamation est une expression émotive qui traduit l'état d'âme du locuteur, en l'occurrence, la peur, la joie, la surprise, la colère ou le dépit. Elle « fonctionne comme un appel et rend compte de la ferveur de l'interpellation » (Fromilhague et Sancier-Château, 2014, p. 56). *A contrario*, la modalité jouissive, quant à elle, fonde son essence sur le verbe et ses apparentées. Elle « exprime l'ordre » ou une prière (Fromilhague et Sancier-Château, op. cit., p. 80).





À l'analyse du corpus, l'attitude du locuteur face à son auditoire est diversement exprimée. Suivant la posture d'une écriture calquée sur le modèle du conte traditionnel oral : « Le reste là, je ne connais pas oh ! Vous-même imaginez ce que le vieux va faire » (Magic Système, « Petit pompier », Album *Petit pompier*, 2005), l'énonciateur invite son auditoire à concevoir une suite possible à l'histoire qu'il a laissée en suspens. À l'instar du conteur traditionnel qui sollicite la participation de l'auditoire, « Vous à sa place, quelle décision prendriez-vous ? » (Dadié, 1955, p.106), le chansonnier *zouglou* ou *ahossi* revendique la contribution de l'auditoire. Le syntagme verbal « imaginez », doté d'une charge interpellative, atteste cette invitation. Aussi la formule de clôture « Vous-même, imaginez ce que le vieux va faire » s'apparente-t-elle à celle du conte-charade³. La modalité jouissive se révèle donc comme une redoutable preuve de l'interaction verbale entre l'énonciateur et son auditoire. Elle est marquée par la sollicitation des organes de sens du récepteur :

Chers parents, prêtez oreille et écoutez
Chères mères, prêtez oreille et écoutez
J'ai entendu mon histoire là-bas
Je vais vous la raconter.

(Kolouba Norbert, « Sùrùkù ni bakóróni », Album *Le prince de savane*)

L'emploi anaphorique des apostrophes « chers parents », « chères mères » mobilise une charge interpellative intense, surdéterminée par les syntagmes verbaux impératifs « prêtez » et « écoutez ». Ces procédés de construction captivent l'attention du récepteur par l'ouïe et la vue : « Regardez la fille dans son bleu-blanc, les jaloux, ils vont maigrir, les jaloux, ils vont dépérir au nom de papa Yaweh oh » (Djébron Dj, CP1, Référence inconnue).

Cette construction phrastique témoigne d'une unicité spatiale entre les pôles de l'émission et de la réception qui informent une communication directe et interactive entre les instances émettrice et réceptrice de l'énonciation. La détection de ces indicateurs de sollicitation et/ou d'interpellation achève l'architecture de cet univers interlocutif. Elle collabore et contribue à la mise en œuvre de la représentation d'une assemblée d'individus réunis dans un espace commun, d'un environnement d'échange constitué d'un *lead vocal* et ses répondants, comme on a coutume de le voir lors des séances de contage. Le métalangage semble, dans cette perspective, occuper une place d'élite.

³ Une charade est une devinette (une énigme) où l'on doit retrouver les syllabes composant un mot, ces syllabes formant elles-mêmes des mots. Le conte-charade est donc un court récit qui invite l'auditeur ou le lecteur-auditeur à faire preuve d'imagination dans la compréhension d'une histoire racontée, afin de saisir le sens et la portée de cette histoire. Autrement, le conte-charade invite à un jeu de devinette qui nécessite le sens de l'observation, afin de deviner la suite logique d'une histoire.





2.4. Le métalangage musical: un référencement au conte traditionnel

« Le terme métalangage désigne la langue (naturelle ou formelle) servant à décrire la langue ou le langage » (Gala et Charbonneau, 2000, p. 22). Il y a métalangage « chaque fois que le destinataire et/ou le destinataire juge nécessaire de vérifier s'ils utilisent bien le même code, si le discours est centré sur le code : il remplit une fonction métalinguistique (ou de glose) » Jakobson (1963, pp. 217-218). Dans la perspective de Gala et Charbonneau, la fonction métalinguistique « permet au locuteur d'opérer un retour sur le code qu'il utilise » parce qu'elle vise à expliquer les composantes et le fonctionnement du code en usage. Le métalangage est explicite dans la chanson intitulée « Guéré » :

Au guichet, une femme prenait son ticket éé, son bébé pleurait dans ses bras, femme claire, sein clair veut donner sein à bébé là. Le bébé ne veut pas téter ooh. Elle dit : « mon bébé faut téter, si tu ne têtes pas, je vais donner à tonton là ». Le tonton est *stupéfait*. Chez nous en zougloou *ça veut dire* si tu peux, tu fais. (Yodé et Siro, « Guéré », *Sign 'zo*, 2007)

L'extrait analysé allègue que le métalangage garantit la lisibilité du code lexical de l'émetteur. L'utilisation d'un langage "zougloou" signifie que l'énonciateur est membre de ce milieu. La démarche obéit à un souci de se faire comprendre par son allocataire. Pour preuve, la locution verbale « ça veut dire », dotée d'une valeur explicative, indique que le destinataire n'est pas imprégné de cette réalité linguistique de l'espace ivoirien. L'énonciateur, pour lever toute ambiguïté, tout souci d'incompréhension dans l'esprit de l'auditeur, explique son propos. Nonobstant les modalités d'énonciation et le métalangage, l'interaction entre le *lead vocal* et le chœur (qui fait office d'auditoire) est visible sous d'autres formes. Dans certains extraits, l'assistance manifeste sa participation à la couture diégétique :

« *Lead vocal* : -Quand je vous dis qu'il est bête, vous me croyez pas. Donnez-moi juste une minute et vous allez voir.
: -« eh Moussa »
-oui
-« eh rend-moi un service
Voix : -« oho oho
Lead : «- alors écoute. Va voir à la maison si j'y suis. Voilà Moussa qui prend ses jambes à son cou
Voix : -« Yiéé koutoubou ».]
(Déza XXL, « Moussa et le commissaire », Album, *La preuve par 3*, 2002)

Les interjections « oho », « yiéé koutoubou » confirment la présence participative de l'instance réceptive. Il y a donc une interactivité entre le locuteur et son public. Ce qui prouve la parenté entre le style énonciatif de la chanson ivoirienne et celui du conte traditionnel. Pour preuve, l'on abonde dans le même sens que Pierre N'da (1984, p.185), pour qui, la réactivité de l'auditoire ou de la voix confirme la volonté de conforter les propos de l'énonciateur : « Il [le





public] stimule le conteur par des réflexions à haute voix, par ses éclats de rire, ses murmures, ses questions, ses attitudes d'approbation ou de désaveu, ou encore par sa réponse inopinée à une interrogation du narrateur ». À l'image du conte, les chansons zouglou et ahossi, laissent les traces de leur présence.

3. De la stratégie énonciative à la performance du chansonnier

La chanson est un art indissociable de la vie. « Il suffit de constater, ici, qu'il n'est pas au monde un seul peuple, fût-ce le plus sauvage, le plus éloigné de toute l'influence civilisatrice qui ne possède des chants appropriés à sa nature et à ses instincts », précise Julien Tiersot (1889, p.77). Le *lead vocal* semble principalement mobiliser, de ce fait, un collège d'instruments discursifs, genrologiques et culturels, de l'ordre des proverbes, des sentences, des maximes, des présentatifs, de l'incipit et des techniques d'immixtion du passé.

3.1. Les proverbes, maximes et sentences comme formules d'ouverture de la chanson

Les notions de proverbe, de sentence (entendue comme une maxime énonçant de manière concise, une évidence, une vérité chargée d'expérience ou de sagesse renfermant parfois une moralité) et de maxime (est une formule qui résume un principe de morale, une règle de conduite ou un jugement d'ordre général) présentent des liens étroits avec la chanson. Dans ce moule interférentiel des genres, le proverbe constitue un creuset autour duquel se greffent les autres genres voisins ou apparents. Joëlle Gardes Tamine et Marie-Claude Hubert (2011, p. 619) définissent le proverbe comme une « forme populaire brève qui énonce de façon métaphorique une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse. Il est, alors, proche du dicton et de l'adage, autres formes de même fonction (mais en principe non-métaphorique) » ; quand Georges Milner (1969, p.49) le décrit comme « un énoncé laconique, lapidaire, facile [qui] valorise le discours ».

Dans les chansons *zouglou* et *ahossi*, plusieurs proverbes, sentences et maximes marquent de leur empreinte l'énonciation de l'artiste chansonnier. Comme le conteur traditionnel, le chansonnier fait preuve d'une maîtrise du verbe et ne choque pas la sensibilité de son auditoire. Telle est la stratégie énonciative adoptée par l'artiste chansonnier ivoirien dans la construction de ses chansons :

[On dit rien n'est tard si la vie se prolonge.
C'est au pied du mur qu'on voit le vrai maçon oh !
Toi, le vieux Digbeu, tu fais ton café-cacao. Tu viens à Abidjan, tu dis tu cherches femme
de feu.]





(Magics Système, « Petit pompier », Album, *Petit pompier*, 2005).

L'entame de la chanson fait office de formule d'ouverture. Une juxtaposition de deux maximes, « On dit rien n'est tard si la vie se prolonge » et « C'est au pied du mur qu'on voit le vrai maçon oh ! », renforcées par l'usage du pronom personnel indéfini « on » à valeur de vérité générale, n'engage nullement le chansonnier ou le locuteur. Le locuteur laisse transparaître ainsi une disjonction entre les locutions et le développement de son récit. Cette configuration esthétique est un prétexte pour légitimer l'annonce d'un message d'envergure : « Quelles que soient les intentions du serpent, quand il sort de la brousse, on le tue toujours ». (Les Pro Wôyô, « Le kui vers le serpent »)

Une telle technique d'énonciation est révélatrice de l'intention manifeste du chansonnier de prodiguer des leçons de vie. Le déferlement de proverbes, de sentences ou de maximes, dans la chanson *zouglou* ou *ahossi*, au-delà du souci d'embellissement de l'architecture énonciative des textes vocalisés, définit une valeur didactique, moralisatrice d'une responsabilité éthique telle qu'elle passe pour le pivot sur lequel repose l'activité interférentielle entre la chanson ivoirienne et le conte traditionnel africain. Le présentatif est aussi un maillon essentiel dans la construction de cette affinité.

3.2. Les présentatifs : une exposition du sujet d'énonciation

Comme dans le conte, les présentatifs font partie intégrante des formules d'ouverture de la chanson ivoirienne :

« C'est la suite de petit pompier. Magic Système, eux, ils avaient chanté que mon oncle Digbeu a vendu café-cacao, venu à Abidjan cherché femme de feu.

Le feu là l'a brûlé oh. Il est retourné au village... ».

(Les Pro Wôyô, « Jeu de dame »).

Les premières notes de la chanson des *Pro Wôyô* constituent, en effet, la ligne éditoriale de la diégèse. Tel que configuré, le présentatif « C'est » présage la ligne directrice autour de laquelle se noue la trame de la chanson. L'ouverture de ce texte "zougloutique" semble reproduire le modèle de formule d'ouverture du conte traditionnel oral. Le conte agni-indénié « Boli-la chèvre » de Ano N'guessan Marius en donne une illustration palpable : « C'est moi Kanga Kwao qui vais dire ce conte » (Ano, 1988, p.44). Cette configuration esthétique de la chanson est renforcée par la désignation du référent "Le vieux Digbeu" dans « Petit pompier » et "mon oncle Digbeu" dans « Jeu de dame ». Elle indique un cadre scénarique ou simplement un contexte musical fondé sur des lieux communs qui lient locuteur et récepteur à un référent





défini : [C'est l'histoire de *Yvon* qui n'a pas compris que la vie est faite ainsi] (Petit Sacko, « Trahison », Album, *Conscience*, 2004).

L'indexation des référents par l'énonciateur est davantage indicative d'une assemblée d'individus dans une situation de co-présence, de partage comme lors des séances de contage.

3.3. L'incipit de la chanson : une indétermination référentielle

Dans l'étude des genres littéraires oraux, l'incipit renvoie à l'exposition, à la formule d'ouverture de la diégèse. La présente contribution entend montrer que les phrases à caractères présentatifs ou « phrases à verbe de sémantisme vide » (Fromilhague et Château, 2014, p. 170), qu'on reconnaît par les adverbes de localisation et des articles indéfinis, induisent une indétermination référentielle. La phrase à verbe, dans l'univers de la chanson, a la particularité de donner libre cours à l'imagination de l'artiste chansonnier. L'exemple ci-dessous en donne une meilleure intelligence:

« *Il y avait un village qu'on appelait Koffiamonkro.*
C'est l'histoire de là-bas que je raconte *en ce moment.* »
(Ahossi d'Assahara, « à sùò bà »)

Les procédés de la mise en route et de la représentation générale de l'antagonisme, espace de réalisation, se découvrent à travers les réflexes de l'artiste-chansonnier au cours de son élocution. Situons, d'abord, le contexte de cette désignation spatiale confuse pour mieux appréhender la fonctionnalité de ce mécanisme. L'adverbe spatial « là-bas » traduit un décalage ou un éloignement entre le lieu de l'énonciation, non signifié, et « Koffiamonkro », espace de réalisation du procès. En effet, le sujet parlant ou encore l'artiste chansonnier est hors de cet ailleurs au moment où il accomplit sa performance, c'est-à-dire énoncer les faits. Aussi, la locution conjonctive de temps « en ce moment » renforcée par le présent d'énonciation « je raconte » décrit une situation actuelle, ponctuelle, contemporaine à l'acte d'énonciation.

On observe, suivant cette logique, une sorte de réactivation, une actualisation des événements, une mise à jour dès l'instant qu'ils sont évoqués. Ces procédés formels, rapportés « au moi, à l'ici et au maintenant » (Fromilhague et Château, 2014, p.42), viennent intégrer un fait déjà accompli à l'actualité de l'énonciation, pour la simple raison que l'imparfait du présentatif d'existence « il y avait » présuppose que ce village a cessé d'exister au moment où il est évoqué. Ce temps verbal campe le déroulement de la couture diégétique dans un passé lointain. Ce qui rapproche les modalités énonciatives de la chanson à celle du conte traditionnel oral.





Conclusion

Du point de vue de l'énonciation, la chanson ivoirienne offre une large gamme de stratégies qui œuvrent, en définitive, à la construction d'une situation d'oralité proche du contage traditionnel. Sous l'éclairage des pôles énonciatifs, des modalités interrogative, exclamative, jouissive et du métalangage, les échanges, voire le dialogisme entre *lead vocal*-chansonnier secondaire et le dialogisme *lead vocal*/chœur créent un cadre interactif et participatif semblable aux séances de contage. Le programme narratif de la chanson *ahossi* ou *zouglo* participe également de cette similitude dans la construction de l'intrigue. Les formules d'ouverture et de clôture admises comme des canons rituels du conte traditionnel oral donnent au chansonnier ivoirien un profil de conteur. Le conte traditionnel, en outre, s'intègre harmonieusement à la chanson *ahossi* et *zouglo* par le biais de l'incipit, l'organisation temporelle, la structure de la diégèse et la thématique. Le chansonnier ivoirien, en exploitant plusieurs stratégies énonciatives propres au conte traditionnel, insère de nombreux proverbes, maximes et sentences dans la performance musicale pour susciter la participation de l'auditoire. Cette technique énonciative est assujettie à une mission didactique, un engagement militant et un dessein cognitif. En créant l'illusion du réel, le chansonnier, à l'image du conteur traditionnel, invite à la réflexion. S'appuyant sur la démarche du conteur traditionnel, l'artiste-chansonnier *zouglo* ou de l'*ahossi* s'inscrit dans une perspective de valorisation de la culture ivoirienne à laquelle est associée un créationnisme ludique où trônent un néo-contage, un para-conte et un méta-conte.

Références bibliographiques

1-Corpus

Ahossi d'Assahara, *kàsi à mà*.

Kpokpla Ahossi de Kinimokro, « Sikàmà ».

Déza XXL, « Moussa et le commissaire », Album, *La preuve par 3*, 2002.

Kolouba Norbert, « sùrùkù ni bàkóróni », Album, *Le prince de savane*

Les 100 façons, « Allons à Dabou », Album, *Oh là là*, 2009.

Les Pro Wôyô, « Le kui vers le serpent ».

Magic Système, « Solidarité », Album, *Petit Pompier*, 2005.

Petit Sacko, « Trahison », Album, *Conscience*, 2004.

Yodé et Siro, « Guéré », Album, *Sign 'Zo*, 2007.

2-Autres références bibliographiques

ADOM Marie-Clémence, 2015, *Autour du zouglo*, Nodus Sciendi, [en ligne] téléchargé le 15/11/2015, <file:///C:/USER/Document/AUTOUR du zouglo.PDF>.

ANO N'guessan Marius, 1988, *Contes agni de l'Indénié*, Abidjan, Éditions CEDA.





- BAUMGARDT Ursula, 2008, « La Littérature orale n'est pas un vase clos », in *Littératures orales africaines, perspectives théoriques et méthodologiques*, Jean Dérive (dir), Paris, Karthala.
- BENVENISTE Emile, 1974, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard.
- CALAME-GRIAULE Geneviève, 1978, « Entretien », in *Notre Librairie*, numéro spécial, 42-43, juillet-septembre.
- DERIVE Jean, 1988, « La chanson dans une société de tradition orale de Côte d'Ivoire (les dioulas de Kong) », in *Littéraires et contacts de cultures*, vol 8, Chanson d'Afrique et des Antilles, Paris, L'Harmattan.
- DERIVE Jean, 2008, « L'Oralité, un monde de civilisation », *Littératures Orales Africaines, perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala.
- EYENGUE Aimé, 2011, « Ne me dis pas qui tu es, la musique l'a déjà fait », in *Musique traditionnelle d'Afrique*, Actes du Colloque international de Brazzaville, République du Congo, Août 2010, Charles Binam Bikoi, (dir), Yaoundé, Éditions du Cerdotola.
- ÉLUERD Roland, 2009, *La Grammaire française*, Éditions Garnier.
- FROMILHAGUE Catherine et SANCIER-CHÂTEAU Anne, 2014, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Armand Colin.
- GALAS Frédéric et CHARBONNEAU Dominique-Rita, 2000, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, Nathan.
- HERSCHBERG-PIERROT Anne, 2003, *Stylistique de la prose*, Paris, Éditions.
- JAKOBSON Roman, 1963, *Essai de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- KAYO Patrice, 1988, « La chanson dans une société traditionnelle bamiléké », in *Itinéraire et Contacts de cultures*, vol 8, Chanson d'Afrique et des Antilles, Paris, L'Harmattan.
- MILNER Georges, 1969, *De l'armature des locutions proverbiales. Essai de taxonomie sémantique*, *Revue Française d'Anthropologie*, IX, N°1.
- MILLY Jean, 2008, *Poétique des textes*, 2^{ème} Édition, Paris, Armand Colin.
- N'DA Pierre, 1984, *Le Conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan.
- SERI Dédy, 1984, *Musique traditionnelle et développement national en Côte d'Ivoire*, In *Tiers-Monde*, Tome 25, n° 97, Culture et Développement, pp. 109-124 ; doi : <http://doi.org/10.3406/TIERS.1084.3361>, consulté le 19/10/2021, p. 113.
- TAMINE Gardes-Joëlle et HUBERT Claude-Marie, 2011, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin.
- TIERSOT Julien, 1889, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, Plon.
- TOMASSONE Roberte, 2002, *Pour enseigner la grammaire*, Paris, Delagrave Édition.
- WONDJI Christophe, 1986, « La Chanson populaire de Côte d'Ivoire », *Essai sur l'art de Gabriel Srolou*, Paris, Présence Africaine.
- YAPO Adepo, 2011, « Le N'dé, une pratique musicale du pays akye de Côte d'Ivoire au travers des générations de femme » in *Musique (s) traditionnelle (s) d'Afrique*, Actes du colloque international de Brazzaville, République du Congo, Août 2010, Charles Binam Bikoi, (dir), Yaoundé, Éditions du Cerdotola.

