

ISSN : 2312-7031

FACULTE DES SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIETE

# ANYASĂ



Revue des Lettres et Sciences Humaines

Laboratoire de Recherche sur la Dynamique des Milieux et des Sociétés

**Université de Lomé**

Numéro 14  
Juin 2021

**ADMINISTRATION ET REDACTION DE ANYASÁ**

***Revue des Lettres et Sciences Humaines***  
***Laboratoire de Recherches sur la Dynamique des Milieux et des Sociétés***  
***Université de Lomé***

**Directeur administratif de la rédaction : Pr. Wonou OLADOKOUN**

**Comité scientifique de lecture**

Professeur Wonou OLADOKOUN (Université de Lomé)  
Professeur Komla M. NUBUKPO (Université de Lomé)  
Professeur Serge GLITHO (Université de Lomé)  
Professeur Yaovi AKAKPO (Université de Lomé)  
Professeur Amétépé AHADJI (Université de Lomé)  
Professeur Komi KOSSI-TITRIKOU (Université de Lomé)  
Professeur Dété F. GBIKPI-BENISSAN (Université de Lomé)  
Professeur Octave N. BROOHM (Université de Lomé)  
Professeur Mahamadé SAVADOGO (Université de Ouagadougou)  
Professeur Augustin K. DIBI (Université Félix Houphouët-Boigny)  
Professeur Lazare POAME (Université Alassane Ouattara)  
Professeur Marc Louis ROPIVIA (Université Omar Bongo)  
Professeur Charles Zakarie BOAWO (Université Marien Ngouabi)  
Professeur Issa Djarangar DJITA (Université de Moundou)  
Professeur Azoumana OUATTARA (Université Alassane Ouattara)  
Professeur Paul ANOH (Université Félix Houphouët-Boigny)

Secrétaire de rédaction : Messan VIMENYO

Assistant de rédaction : Koku-Azonko FIAGAN

Contact :

BP. 999, Lomé

Tél. : 00228 90 19 25 89 / 90 83 34 19

E-mail : revue-anyasa@gmail.com

A ces membres du comité scientifique, s'ajoutent d'autres personnes ressources consultées occasionnellement en fonction des articles à évaluer

## AVIS AUX AUTEURS

### **1. Note aux contributeurs**

« ANYASA » revue des lettres et sciences humaines, publie des articles originaux, rédigés en français, non publiés auparavant et non soumis pour publication dans une autre revue. Les normes qui suivent sont conformes à celles adoptées par le Comité Technique Spécialisé (CTS) de Lettres et sciences humaines/CAMES (cf. dispositions de la 38<sup>e</sup> session des consultations des CCI, tenue à Bamako du 11 au 20 juillet 2016). Les contributeurs doivent s'y conformer.

#### **1.1. Les manuscrits**

Un projet de texte soumis à évaluation, doit comporter un titre (Times New Romans, taille 12, Lettres capitales, Gras), la signature (Prénom(s) et NOM (s) de l'auteur ou des auteurs, l'institution d'attache), l'adresse électronique de (des) auteur(s), le résumé en français (250 mots), les mots-clés (cinq), le résumé en anglais (du même volume), les keywords (même nombre que les mots-clés). Le résumé doit synthétiser la problématique, la méthodologie et les principaux résultats.

Le manuscrit doit respecter la structuration habituelle du texte scientifique : Introduction (Problématique, Hypothèse compris) ; Approche méthodologie ; Résultats ; Analyse des Résultats ; Discussion ; Conclusion ; Références bibliographiques (s'il s'agit d'une recherche expérimentale ou empirique).

Les notes infrapaginales, numérotées en chiffres arabes, sont rédigées en taille 10 (Times New Roman). Réduire au maximum le nombre de notes infrapaginales. Ecrire les noms scientifiques et les mots empruntés à d'autres langues que celle de l'article en italique (*Adansonia digitata*).

Le volume du projet d'article (texte à rédiger dans le logiciel word, Times New Romans, taille 12, interligne 1.5) doit être de 30 000 à 40 000 caractères (espaces compris).

Les titres des sections du texte doivent être numérotés de la façon suivante :

#### **1. Premier niveau, premier titre (Times 12 gras)**

##### **1.1. Deuxième niveau (Times 12 gras italique)**

##### **1.2.1. Troisième niveau (Times 11 gras, italique)**

##### **1.2. Les illustrations**

Les tableaux, les cartes, les figures, les graphiques, les schémas et les photos doivent être numérotés (numérotation continue) en chiffres arabes selon l'ordre de leur apparition dans le texte. Ils doivent comporter un titre concis, placé au-dessus de l'élément d'illustration (centré). La source (centrée) est indiquée au-dessous de l'élément d'illustration (Taille 10). Ces éléments d'illustration doivent être : annoncés, insérés puis commentés dans le corps du texte.

La présentation des illustrations : figures, cartes, graphiques, etc. doit respecter le miroir de la revue. Ces documents doivent porter la mention de la source, de l'année et de l'échelle (pour les cartes).

### **2. Notes et références**

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

2.2. Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, ainsi qu'il suit :

- Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms et Nom de l'auteur, année de publication, pages citées (B. A. Sy. 2008, p. 18) ;
- Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms et 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 (...) »
- 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 socioculturelle et de civilisation traduisant une impréparation socio-historique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakité, 1985, p. 105).

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

2.4. Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : Nom et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Titre, Lieu de publication, Editeur, pages (p.) pour les articles et les chapitres d'ouvrage.

Le titre d'un article est présenté 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 Editeur, 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 : 2<sup>de</sup> éd.).

2.5. 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, 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 », Diogenes, 202, p. 145-151.

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

3. Le Tiré à part : les auteurs d'articles recevront gratuitement 1 (un) tiré à part en version électronique. Pour cela, les adresses électroniques des auteurs sont indispensables. La revue pourra leur être fournie à titre onéreux.

**N. D. L. R.**

## Sommaire

### Géographie

IMPACTS DU TRANSPORT ROUTIER SUR LA VIE SOCIO-ECONOMIQUE DES POPULATIONS DANS LA PREFECTURE DE YOTO AU SUD-EST TOGO.....	pp. 2-13
<i>Bosso Mawuli SEGBEFIA, Messan VIMENYO</i>	
DE LA NECESSITE DE PATRIMONIALISATION DES HERITAGES GEOMORPHOLOGIQUES MAJEURS DU TOGO. UNE RICHESSE INVISIBLE A VALORISER DU BIRRIMIEN AU BASSIN SEDIMENTAIRE COTIER.....	pp. 14-25
<i>Pessièzoum ADJOUSI</i>	
LA GESTION DES ORDURES MENAGERES ET LEUR IMPACT SUR L'ENVIRONNEMENT : CAS DE LA VILLE DE DALOA (CENTRE-OUEST DE LA COTE D'IVOIRE).....	pp. 26-37
<i>Konan Célestin KOUADIO, Nambahigué Mathieu BAKARY, Kouassi Albert ADAYE</i>	
EXPLOITATION AURIFERE ET PARTICIPATION COMMUNAUTAIRE DANS LA SOUS-PREFECTURE DE KANAKONO EN COTE D'IVOIRE .....	pp. 38-47
<i>Yeboué Stephane Koissy KOFFI, Adou Francois KOUADIO, Foungotrigué Drissa SORHO</i>	
ACCAPAREMENT DES TERRES POUR L'IMPLANTATION DE L'INDUSTRIE AURIFERE, CAUSE DES CONFLITS FONCIERS DANS LA SOUS-PREFECTURE DE HIRE EN COTE D'IVOIRE .....	pp. 48-62
<i>Judith YOBO épouse GNAHOUA, Axel Désiré Dabié NASSA</i>	
EMERGENCE DE PROPRIETES PRIVEES ET INSECURITE FONCIERE AU TOGO. QUEL AVENIR POUR LAPAYSANNERIE DE ZIO ?.....	pp. 63-75
<i>Komi FATODJI, Assetina AYARMA</i>	
RECHAUFFEMENT CLIMATIQUE ET ECO-HABITAT : L'USAGE DU GEOBETON DANS LES CONSTRUCTIONS IMMOBILIERES A MOCKEYVILLE (GRAND- BASSAM) ...	pp. 76-88
<i>Deagai Parfaite DIHOUEGBEU</i>	
GESTION DES DECHETS MENAGERS ET SANTE DE LA POPULATION DANS LA COMMUNE D'ABOBO : CAS DU QUARTIER SAGBE (ABIDJAN, COTE D'IVOIRE) .....	pp. 89-103
<i>Kassimou CISSE, Péga TUO, Kouassi Paul ANOH</i>	
SYSTEMES DE PRODUCTION AGRICOLE DES PAYSANS DE LA REGION DU LAC AU TCHAD.....	pp. 104-113

*Yandi MOUNDAKOM*

**Lettres modernes**

CHANSONS POPULAIRES DE RÉJOUISSANCES ET VIE  
SOCIALE EN PAYS MALINKÉ DU N'GARADOUGOU ..... **pp. 115-128**

*Brahima KONÉ*

L'ESTHÉTIQUE DU BONHEUR ÉTRIFIÉ DANS LE  
ROUGE ET LE NOIR DE STENDHAL : UNE POÉTIQUE DE  
CRITIQUE SOCIALE ..... **pp. 129-139**

*Joachim Kouadio KOUADIO*

**Sociologie**

APPROCHES DOMINANTES DU DÉCROCHAGE  
SCOLAIRE : UN REGARD CRITIQUE DES ÉCRITS  
RÉCENTS AU QUÉBEC ET AILLEURS..... **pp. 141-158**

*Jean Jacques DEMBA, Joëlle MORRISSETTE*

**CHANSONS POPULAIRES DE RÉJOUISSANCES ET VIE SOCIALE  
EN PAYS MALINKÉ DU N'GARADOUGOU**

*Brahima KONÉ*

*Université Péléforo Gbon Coulibaly de Korhogo, Côte d'Ivoire*

**Résumé :** Dans cette étude, il s'est agi d'appréhender, du point de vue typologique et protocolaire, les chansons populaires de réjouissances du terroir malinké de N'garadougou et d'en dégager les enjeux sociaux. À cet effet, les témoignages de personnes ressources de la localité et la sociocritique ont été convoqués comme méthodes d'analyse. Les investigations ainsi menées, grâce aux informations recueillies, ont permis de distinguer trois catégories de chansons, notamment les chansons ludiques, les chansons de louange et d'exaltation et les chansons de morale et de sagesse. Expression anonyme de la culture génitrice, ces pépites vocales sont transmises par la tradition et s'exécutent aussi bien individuellement que collectivement. Toutefois, leur usage reste, plus ou moins, tributaire de certaines exigences liées au lieu ou au moment d'exécution, au sexe et à l'âge dans bien des cas. Du point de vue de leur composition, ces chansons populaires se singularisent par leur brièveté et par l'usage des figures de construction ou de rhétorique qui leur confèrent une valeur esthétique indéniable. Art verbal et communautaire, la chanson, à N'garadougou, remplit plusieurs fonctions sociales dont les plus significatives sont les fonctions didactiques ou pédagogiques, de divertissement, d'initiation, de médiation et de régulation. Elle apparaît, à ce titre, comme un facteur d'intégration et de cohésion sociales qui procure à ses utilisateurs un parfait équilibre, favorable à l'émergence et au développement d'un esprit de solidarité au sein du groupe communautaire. Par le dynamisme qui la caractérise, la chanson fait corps avec l'existence de l'Africain et, singulièrement, avec celle du N'garadougouka.

**Mots clés :** Chanson, N'garadougou, intégration, cohésion, solidarité

**Summary:** In this study, the aim was to understand, from a typological and protocol point of view, the popular songs of celebration from the Malinke region of N'garadougou and to identify the social issues. To this end, the testimonies of local resource people and socio-criticism were called upon as methods of analysis. The investigations thus carried out, thanks to the information gathered, made it possible to distinguish three categories of songs, in particular playful songs, songs of praise and exaltation and songs of morality and wisdom. An anonymous expression of the parent culture, these vocal nuggets are handed down by tradition and are performed both individually and collectively. However, their use remains, more or less, dependent on certain requirements related to place or time of performance, sex and age in many cases. From the point of view of their composition, these popular songs are distinguished by their brevity and by the use of construction or rhetorical figures which give them an undeniable aesthetic value. Verbal and community art, song, in N'garadougou, fulfills several social functions, the most significant of which are didactic or pedagogical, entertainment, initiation, mediation and regulation functions. As such, it appears as a factor of social integration and cohesion which provides its users with a perfect balance, favorable to the emergence and development of a spirit of solidarity within the community group. Through the dynamism that characterizes it, the song is part of the existence of the African and, in particular, that of the N'garadougouka.

**Keywords:** Song, N'garadougou, integration, cohesion, solidarity

**Introduction**

Dans toutes les sociétés traditionnelles africaines qui ont privilégié le langage oral comme mode de communication et de transmission des connaissances, il a existé une littérature qui prend sa source dans les profondeurs de la Parole, considérée comme un facteur fondamental dans la cohésion du groupe. Pour J. Chevrier (1986, p. 14), « la manipulation de la parole n'est donc en aucune façon le fruit du hasard, mais elle fait, au contraire, l'objet de soins constants dans le processus d'éducation et de perfectionnement des individus ». En privilégiant sa forme et son fond, la matière orale se caractérise par sa richesse et sa diversité thématique. Exprimant les aspirations profondes des peuples géniteurs, la chanson apparaît comme un genre privilégié du patrimoine culturel africain. En tant que lien communautaire et socialisant, la chanson est indissociable de la vie de

tout peuple comme l'atteste J. Tiersot (1889, p. 77) : « Il suffit de constater, ici, qu'il n'est pas au monde un seul peuple, fut-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. » Liée à une tradition orale qui perdure à travers les siècles, la chanson, tout au long de l'histoire, reste un *miroir des peuples et de leurs états d'âme quotidiens*. Elle est, à ce titre, *indissociable de leur existence* et constitue, à cet effet, un trait d'union entre leur passé, leur présent et leur futur.

Chez les Malinkés de N'garadougou<sup>1</sup>, la chanson est étroitement associée aux événements significatifs de la vie sociale, aux activités quotidiennes liées aux rites religieux ou non, au travail, à la famille, etc. À cet égard, l'on peut, sans nul doute, affirmer que cet art oratoire, riche et varié, faisant partie des coutumes et du folklore de cette communauté, est un creuset des réalités historiques, sociales, idéologiques, philosophiques et métaphysiques. En tant que telle, quelles sont ses caractéristiques formelles ? Quelles dimensions revêt la chanson malinké ? À quels enjeux répond l'usage de ce genre oral dans cet espace géographique du septentrion ivoirien ?

Arrimé aux témoignages de personnes ressources<sup>2</sup> pour la typologisation, le moment d'énonciation et le protocole d'exécution des chansons, et adossé à la sociocritique de Claude Duchet<sup>3</sup> pour les questions esthétiques et les fonctions sociales, nous montrerons que cette forme littéraire orale est un facteur de cohésion et d'intégration sociales.

### 1. Typologie et protocole d'exécution des chansons

Du latin *cantionem*, la chanson est, selon le *Dictionnaire Universel*, « une petite composition chantée ou un texte mis en musique, divisé en strophes ou couplets, avec ou sans refrain »<sup>4</sup>. Autrement dit, elle est une œuvre musicale composée d'un texte et d'une mélodie et destinée à être interprétée par la voix humaine. Dans une conception purement africaine, l'on retiendra que « la chanson est à la fois littérature et musique, parole et danse, discours et rythme, pensée et expression corporelle » (C. Wondji et al., 1986, p. 11). Les chansons populaires sont, avant tout, des compositions de groupe et des expressions anonymes de la culture qui les produit, même si la mélodie et le texte sont parfois le fait d'une seule et même personne, le plus souvent inconnue. Rarement objet d'une notation, ces pépites vocales sont transmises par la tradition.

<sup>1</sup>Ce mot d'origine malinké est, en principe, formé de deux particules : “n'gara” et “dougou”. La première, “n'gara”, désigne deux réalités que sont la teinture et le végétal dont elle est issue. Quant à la seconde “dougou”, elle réfère au lieu, à la provenance, à la cité, au village. Étymologiquement, N'garadougou signifie donc “ la cité de la teinture”. Le sens du mot étant élucidé, il faut ajouter que N'garadougou est l'appellation d'un canton de dix-sept (17) villages (dont le nôtre) situé dans le Département de Kani dans la région du Worodougou avec pour chef-lieu Séguéla au Nord de la Côte d'Ivoire. Ce canton a pour chef-lieu, Morondo également chef-lieu de sous-préfecture de la localité. Il est limité par le canton Gbatôh à l'Est dans le Département de Boundiali, le canton Nonwolo au Nord, dans le Département de Séguélon, le canton Nafanan au Nord-ouest, dans le Département d'Odiénné et, au Sud, les cantons Karandjandougou et Nigbidougou dans le Département de Kani. Ses habitants, appelés « n'garadougouka », sont, majoritairement, agriculteurs, chasseurs et éleveurs. L'on y cultive principalement de l'igname, du riz, du maïs, du mil, du haricot, du manioc, de la patate, de l'arachide, du coton, de l'anacarde. Sa population pratique, en grande partie, la religion musulmane. La langue vernaculaire commune à tous les habitants de ce canton est le Dioula ou le Malinké et, dans une faible proportion, le Senoufo.

<sup>2</sup>Un (1) homme et quatre (4) femmes ont été sollicités pour nous fournir des informations relatives à l'étude. Ce sont : Doumbia Lacina, 75 ans, résidant à Migniniba. Il est chasseur et sora. Il nous a présenté les *dozos donkili* et livré les informations relatives à la confrérie des chasseurs. Koné Mariam, 68 ans, résidente à Bouaké et native de Djomandougou, Koné Maboundou, 72 ans, résidente à Migniniba, Diomandé Massendjé, 65 ans, résidente à Migniniba et Bamba Manangbê, 38 ans, ressortissante de Morondo, ont fourni les renseignements sur les autres types de chansons exécutées pour la plupart par des femmes.

<sup>3</sup>Le choix de cette méthode trouve sa justification dans le fait que toute production littéraire, bien qu'émanant de l'imagination créatrice de l'auteur, est, en effet, nécessairement tributaire des circonstances historiques, sociales et économiques. L'écrivain étant le reflet de la société, il n'intervient pas seul dans son œuvre. D'autres instances parlent à travers lui, notamment les classes sociales, le code, etc. Cf : Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

<sup>4</sup>*Le Dictionnaire Universel*, 2<sup>e</sup> éd. Paris, AUPELF-EDICEF, 1988, Coll. «Universités francophones» de l'UREF.

### 1.1. La typologie des chansons

En langue malinké du N'garadougou, la chanson est désignée par le vocable *donkili*<sup>5</sup>. Dans cette contrée, elle est généralement associée aux événements sociaux telles les naissances, le mariage, les travaux champêtres, la pêche, la chasse, la mort, les funérailles, les réjouissances, la circoncision, etc. Au regard du vaste répertoire de chants et des circonstances de leurs exécutions, trois (3) catégories de chansons sont retenues en raison de leur récurrence. Il s'agit des chansons ludiques, des chansons de morale et de sagesse et, enfin, des chansons de louange et d'exaltation.

#### 1.1.1. Les chansons ludiques

Les chansons ludiques constituent la catégorie de chansons les plus populaires et les plus exécutées du fait qu'elles sont destinées à l'animation, à la réjouissance, à la récréation ou à l'évasion (Cf. Annexe, chanson 1). À ce titre, toutes les couches sociales y ont recours. L'intention des auteurs de ce type de composition est, principalement, de procurer aux membres de la société une agréable émotion de l'âme qu'est la joie ou de leur permettre de réaliser la catharsis nécessaire à leur équilibre social. Chez les N'garadougouka comme chez tant d'autres peuples, l'on envisage difficilement la chanson sans la danse. Le terme *donkili* qui allie la chanson à la danse est l'expression même de ce lien fusionnel existant entre ces deux entités quasi-indissociables dans la tradition malinké en général. Ainsi a-t-on les *kouribi donkili*,<sup>6</sup> *didadi donkili*<sup>7</sup>, *kongnon donkili*<sup>8</sup>, *téguêlafri donkili*<sup>9</sup>, *didéh donkili*<sup>10</sup>, etc. À ces chansons dont le ludisme s'exprime essentiellement par la danse, il faut adjoindre celles relevant des genres comme les berceuses, les poésies-chants et les comptines. Au regard de leur variété et de leur diversité, les chansons de type ludique sont celles qui rythment constamment la vie et le quotidien du N'garadougouka.

<sup>5</sup>*Donkili* est l'appellation en langue malinké de la chanson. Étymologiquement, le terme *donkili* est constitué de deux particules qui sont : « *don* » signifiant danse et « *kili* » appel. *Donkili* signifie donc « appel à la danse » ou « ce qui appelle ou invite à danser ». À l'instar des autres communautés, elle est exécutée par une ou plusieurs personnes (jeunes garçons et filles, hommes et femmes) accompagnée ou non d'instruments de musique allant des mains (*téguê*) au tambour (*dounoun-ba* et *dounoun-déni*) en passant par la flûte (*flé*), la calebasse (*chêh*) sous ses différentes formes, le tam-tam (*djémé*), le balafon (*balan*) la guitare (*n'gôni*), etc.

<sup>6</sup>Les *kouroubi donkili* sont des chansons exclusivement exécutées en fin de mois de Ramadan. D'après une enquête de Jean Dérive, les *kouribi donkili* (chants du *kouribi*) relèveraient de la catégorie des *dons donkili* dont ils constitueraient la masse la plus importante. La danse du *kouribi*, populaire auprès du public, est très répandue dans le monde mandingue. Comme la plupart d'autres danses, le *kouribi* et les chants qui l'accompagnent sont l'apanage exclusif des jeunes filles non encore mariées.

<sup>7</sup>Le *didadi* est une danse populaire d'animation, de réjouissance et de récréation d'origine malienne. Elle s'exécute de jour comme de nuit et mobilise tous les jeunes (filles comme garçons) capables de danser. Cette danse est animée par quatre (4) instrumentalistes (tam-tam) et une chanteuse en plus des danseurs et danseuses qui forment deux lignes distinctes. En fonction de l'événement qui a suscité son exécution, des hommes et femmes mariés peuvent prendre part à cette danse. Les *didadi donkili* sont, soit des compositions improvisées des chanteuses, soit des interprétations des chansons de célèbres chanteuses comme Nahawa Doumbia, Oumou Sangaré, etc.

<sup>8</sup>*Kongnon donkili* signifie chanson de mariage en langue malinké. Le mariage étant un ensemble de rituels chez les Malinké, diverses chansons seront mobilisées en fonction, bien entendu, des différentes étapes de cette cérémonie. Ainsi, l'on a les *kongnondi* (mariage) *donkili*, *kongnon lasigui* (immobilisation de la mariée dans la maison pendant trois (3) jours) *donkili*, *kongnon bonbolon* (sortie de la mariée de la maison) *donkili*, *kongnon koundan* (séance de tressage de la mariée) *donkili*. Cependant, ces chansons, eu égard à leurs circonstances et protocoles d'énonciation, se répartissent à toutes les catégories.

<sup>9</sup>En langue malinké, *téguê* signifie "main" et *lafri* veut dire "jeter". Littéralement, *téguêlafri donkili* signifie "chanson de jetée de mains". Ce type d'enrôlement constitue des chants d'accompagnement ou d'animation dansés par les jeunes filles au clair de lune. Disposées en demi-cercle, les jeunes filles chantent, battent les mains pendant qu'à tour de rôle, chacune s'élance au milieu du cercle, va se trémousser, puis se jette dans les bras de ses camarades qui la projettent, à leur tour, en l'air. Ces retrouvailles sont des instants au cours desquels les jeunes filles déclament des hymnes à l'amour, mais aussi dénoncent les mauvais comportements des hommes ainsi que d'autres travers de la société.

<sup>10</sup>Le mot *didéh* désigne une adolescente de six (6) à huit (8) ans, choisie par les jeunes filles majeures en raison de sa beauté exceptionnelle pour magnifier la femme africaine. Pendant que les grandes filles chantent sa beauté, la *didéh*, parée de cauris, de miroirs et d'autres objets d'apparat et de beauté, des chevilles aux cheveux, danse en faisant montre de ses qualités exceptionnelles de souplesse et d'agilité.

Quant aux autres types d'enrôlement, ils sont réservés à des circonstances spécifiques de même qu'à une catégorie bien déterminée de performateurs.

### 1.1.2. Les chansons de louange et d'exaltation

Ces chansons sont destinées à vanter les mérites ou les qualités d'une personne ou d'un objet. Elles sont énoncées directement ou indirectement par des « gens de la parole » que sont les griots et les chanteurs. Les chansons de louange se distinguent les unes des autres par la nature de l'objet de l'exaltation ainsi que par l'intention et le sens contextuels de la louange selon son énonciateur. En fonction des cas, les chansons de louange servent à magnifier la beauté d'une personne ou d'un lieu, à célébrer un héros et, enfin, à exalter un chef ou un pouvoir. Les populations de N'garadougou disposent dans leur répertoire culturel, de diverses chansons de louange. Il s'agit, essentiellement, des *dozos donkili*<sup>11</sup> et *sènkè donkili*<sup>12</sup>. Toutefois, à la faveur de certaines danses qui, habituellement, logent dans le ludique, le performateur peut s'adonner à des séances de louange quand il s'agit d'un auditoire ou des spectateurs particuliers en raison de la solennité de l'événement ou de la cérémonie.

Les *dozos donkili* (chanson n°2) sont des chansons de louange à tendance initiatique, proclamées pour faire l'éloge de l'adresse des chasseurs initiés qui, à l'instar de l'aigle royal, ne manquent jamais leurs cibles. Ces chansons de louange et d'exaltation célèbrent le courage, la vaillance et la témérité, l'héroïsme des grands chasseurs, tueurs de grands gibiers appelés « gibiers noirs » tels le buffle, l'éléphant, le lion, la panthère, etc. Seuls quelques chasseurs initiés et dotés de pouvoirs mystiques peuvent aller à l'assaut de ces gibiers reconnus dangereux et redoutables. Par leurs exploits qui, très souvent, vont au-delà des frontières de leurs localités, ces chasseurs exceptionnels sont vénérés à travers ces chansons. Ils sont considérés, à cet égard, comme des icônes ou symboles de courage et de puissances occultes.

La célèbre chanson des chasseurs traditionnels malinkés intitulée *kôhoulé*<sup>13</sup> en est une parfaite illustration. À travers cette légende, l'on saisit aisément l'effet des paroles de louange, mais aussi et surtout, les excès et risques qu'encourent les louangés au nom d'un certain prestige social.

<sup>11</sup> Le terme *dozo* désigne le chasseur traditionnel en langue malinké. Le *dozo donkili* est, donc, par rapprochement, la chanson dédiée aux chasseurs traditionnels ou à tout ce qui relève de la vie de ce corps social.

<sup>12</sup> *Sènin* équivaut, en français, à l'activité agricole. Quant à *sènkè*, son emploi renvoie à la pratique ou l'exercice de l'activité agricole. Le vocable *sènkè donkili* réfère aux chansons liées aux travaux champêtres ou agricoles. Traditionnellement, les populations de N'garadougou étaient de grands producteurs d'ignames du fait que ces tubercules constituaient leur alimentation de base. Le buttage qui est le plus pénible des travaux de cette culture fait appel à des performateurs en vue de louer les travailleurs. Sous l'effet de ces chansons de louange, les travailleurs redoublent d'ardeur et de rivalité pour venir à bout des immenses parcelles ayant fait l'objet de leur sollicitation. Dès lors, la chanson de louange apparaît comme un stimulateur qui accompagne, rythme les gestes des travailleurs, accroît leur performance et renforce leur solidarité, surtout dans une société où l'économie repose essentiellement sur l'agriculture avec pour seul moyen de production la vigueur des bras.

<sup>13</sup> Cette célèbre chanson raconte le courage et la fin tragique d'un redoutable chasseur du nom de Famory. Sa renommée avait franchi les frontières ivoiriennes. Un jour, à la faveur d'une cérémonie des chasseurs traditionnels (*dozos*), le village du chasseur reçoit la visite d'un instrumentiste de cora (*n'gonifôla*) venu du Mali pour éprouver Famory. Il faut rappeler que ces danses de chasseurs sont, pour la plupart du temps, des cérémonies en hommage à des grands chasseurs décédés. Au cours de ces retrouvailles, l'hymne de la bravoure et de la témérité est déclamé aux plus valeureux de la confrérie. En retour, pour prouver ou confirmer sa renommée, le chasseur louangé fait la promesse soit de la queue d'un grand gibier, soit de sa patte avant. Mais le redoutable chasseur promettra toujours un gibier difficile à abattre sous l'effet de la louange en vue de prouver son adresse et ses pouvoirs mystiques. Au tour de louange de Famory, le sora-griot refusa toutes les propositions du chasseur et lui réclama la queue du *kôhoulé* (buffle noir), animal dangereux, redouté de tous les chasseurs. Son honneur, sa dignité et sa renommée étant mis à mal, le chasseur partit, la nuit même, à l'assaut du redoutable gibier. La suite des événements fut fatale au chasseur qui perdit la vie en dépit de ses nombreux pouvoirs de transmutation et de métamorphose. L'histoire raconte que le buffle noir était, en réalité, le sora métamorphosé venu défier Famory.

### 1.1.3. Les chansons de morale et de sagesse

Les chansons de cette tendance se singularisent par leur relation à la tradition. Dans nombre de cas, la phrase qui introduit ces chansons leur donne une valeur de parole référentielle citée pour caractériser un état d'âme, évaluer le degré de sagesse d'un comportement ou d'une décision, orienter ou rectifier une conduite. Ce type d'enrôlement concerne les *kongnon donkili* de tendance *kongnon koundan donkili*, *kongnon lassigui donkili*, *kènin (excision) donkili*, *dozo donkili*, *soukoya* (chant funéraire) *donkili*, etc. Pour les énonciatrices de ces *kongnon donkili*, le plus important est l'instruction de la jeune mariée sur les réalités du mariage comme l'illustre la chanson n°3. En général, les chansons de cette tendance exaltent le courage, la responsabilité, la solidarité, le respect et la fidélité ; qualités que les jeunes gens et les jeunes filles doivent acquérir afin de réussir leur insertion sociale.

Cette étude typologique a permis de saisir la diversité et la richesse de l'univers des chansons chez les peuples malinkés de N'garadougou. Même si ces trois (3) principaux types ne constituent pas l'exhaustivité du genre oral, à caractère profane de ce terroir, ils ont, en revanche, le mérite d'en être les plus représentatifs. Qu'elles soient ludiques, louangeuses, ou morales, toutes ces chansons participent au maintien de l'équilibre social des habitants de cette région septentrionale. Quand bien même qu'elles soient composées et exécutées par les membres d'une même communauté, chacune de ces chansons obéit à des circonstances et protocoles d'exécution.

### 1.2. Le protocole d'exécution

Tous les spécialistes de la littérature africaine admettent qu'aucun art profane n'existe en Afrique. Tout dit, fait et geste a un sens interprétatif en Afrique. Entretenant des rapports étroits avec le divin, le N'garadougouka, eu égard à la tradition et aux usages, s'est fixé des conditions et des moments d'actualisation spécifiques à chaque catégorie d'enrôlement.

#### 1.2.1. Les chansons ludiques

En raison de la très forte prédominance des activités agricoles de cette contrée, le moment privilégié d'exécution des chansons, qui vont d'ailleurs de pair avec la danse, reste incontestablement la nuit après les durs travaux champêtres. Toutes les chansons liées aux danses de réjouissance s'inscrivent dans ce registre à l'image des *didadi donkili*, *tèguèlafri donkili*, *didéh donkili*, *kongnon donkili*, etc. Cependant, compte tenue de la diversité des chansons de cette catégorie, de leurs natures et de certains événements spéciaux, elles peuvent se dire en toutes circonstances, sans considération de temps et de lieu. C'est ainsi qu'à la faveur des fêtes religieuses musulmanes ou de l'accueil d'un illustre invité, des chansons telles les *didadi donkili*, *sadjo donkili*, *balan donkili*, *dozo donkili*, etc., peuvent être exécutées toute la journée. À la faveur de ces événements spéciaux, des chansons d'autres registres peuvent être exceptionnellement sollicitées. Dans ces circonstances, elles sortent alors de leur registre originel pour emprunter, le temps d'une journée, celui du ludique.

De façon spécifique, les genres ludiques comme les *kongnon donkili* et *kouroubi donkili* marquent des moments ou des étapes de la vie sociale. Si les chants nuptiaux, comme leur nom l'indique, sont des chants cérémoniels qui ne s'entendent qu'au cours des mariages traditionnels, le *kouroubi donkili*, quant à lui, est saisonnier, c'est-à-dire qu'il est assujéti à un calendrier précis : la fin du jeûne musulman dont il est l'un des signes annonciateurs. Une étude de Jean Dérive confirme qu'il est un genre littéraire exclusivement réservé aux femmes qui ne l'exécutent que dans la soirée :

*Le kurubi « sort », comme le dit l'expression dioula, [principalement] à deux dates fixes, liées à la vie religieuse. La première se situe au quinzième jour du carême musulman : c'est le petit kurubi (kurubi déni) (...). La deuxième date est située vers la fin du carême, au soir du vingt-huitième jour (...) c'est le grand kurubi (kurubiba) (J. Dérive, 1978, p. 86).*

Lorsque la chanson ludique est le fait d'énonciateurs individuels qui les improvisent ou les interprètent en dehors de toute performance publique, en vue de se procurer une joie intérieure, discrète, elle se passe de toutes considérations d'ordre spatial et temporel. Des formes comme les berceuses, les poésies-chants et les comptines peuvent également se dire en tout temps et en tout lieu. À l'instar de la majorité des chansons de cette catégorie, celles-là relèvent généralement de la compétence des femmes pourvu qu'elles éprouvent le besoin d'exprimer leur joie pendant les activités quotidiennes ou celui de célébrer leur amour.

### *1.2.2. Les chansons de louange et d'exaltation*

Si les chansons de louange ont pour finalité de susciter chez le sujet exalté l'admiration de l'auditoire et de provoquer chez lui les sentiments d'orgueil et de fierté, leur scène de prédilection ne peut qu'être l'espace public en dehors duquel elles ne sauraient atteindre toute leur plénitude. Le canton N'garadougou ne disposant pas traditionnellement de caste griotique, la louange est généralement pratiquée par des performateurs occasionnels à la faveur de certains événements spéciaux tels l'accueil d'une personnalité de marque, les grandes manifestations de la communauté, etc. Les chansons de louange déclamées dans ces circonstances sont couramment les *didadi donkili*, *dozo donkili*. Elles sont adressées aux autorités et invités présents en vue de leur souhaiter la traditionnelle bienvenue et de leur rendre les hommages dus à leur rang. Ces chanteurs profitent de ces tribunes pour faire montre de leur talent tout en n'excluant pas de manifester leur réelle intention, celle d'une récompense par le sujet exalté et, au-delà, par le public tout entier. L'attente d'une éventuelle générosité du public demeure le réel motif de ces chansons de louange qui n'obéissent à aucune exigence d'espace et de temps. Dans la majorité des cas, ces chansons sont exécutées par des femmes, excepté, les *dozo donkili* dont le chanteur principal est un homme.

Quant aux louanges adressées aux membres d'une corporation, d'une confrérie ou d'une société secrète, elles ne peuvent s'énoncer que dans le cadre des activités ou des rituels qui leur sont liés. Ainsi, les *sèinkè donkili* ne s'exécuteront que pendant les travaux agricoles pour solliciter la bravoure et l'endurance des travailleurs. Les *dozos donkili*, en revanche, sont chantées au cours des cérémonies et rituels de la confrérie des chasseurs traditionnels, en l'occurrence, les funérailles de l'un de leurs membres. Elles louangent spécifiquement les grands chasseurs, ceux que le malinké appelle *dozo n'ganan* ou encore *dozoba*. Seul le chasseur louangé a le droit de danser au rythme de cette chanson. La chanson n°2, en annexe, s'inscrit dans ce registre. Dans ces deux cas de figure, le louangeur n'attend pas impérativement de rétribution du sujet louangé, mais révèle plutôt ses qualités et mérites à ses concitoyens.

### *1.2.3. Les chansons de morale et de sagesse*

À l'image de l'ensemble des littératures orales africaines, celles de l'aire de civilisation malinké de N'garadougou se distinguent par la vitalité de leur didactisme. Les chansons de morale et de sagesse peuvent s'exécuter en toutes circonstances et en tous lieux selon les spécificités protocolaires des genres. Toutefois, le paramètre de l'âge peut être considéré comme un élément fondamental du protocole d'énonciation. En raison du caractère gérontocratique de cette société, les leçons de morale et de sagesse n'acquièrent leur prestige que lorsqu'elles émanent des Anciens. L'âge apparaît, dès lors, comme le

seul indicateur d'expérience, voire de sagesse. Fort de ce constat, les *kènin* (excision) *donkili* sont toujours enseignés par des énonciateurs appartenant à une classe d'âge supérieure à celle des candidats à ces rituels. L'exemple des *kongnon donkili* est, à ce titre, édifiant. L'âge des énonciateurs et autres participants est, en effet, le principal critère qui permet de distinguer les différentes variétés de chants de mariage chez les N'garadougouka. Les *kongnonlabin* (accueil) *donkili*, *kongnon bolon donkili* et *kongnon bonbolon donkili*, plutôt lyriques et ludiques que didactiques, sont réservées à la mariée et aux jeunes filles de sa génération tandis que les *kongnon koundan donkili* sont toujours chantées par des femmes adultes pour prodiguer des conseils à la mariée en rapport avec son nouveau statut de femme au foyer (Cf. la chanson n°3).

L'âge apparaît, ici, comme le critère fondamental de l'exécution des chansons de morale et de sagesse leur conférant ainsi toute leur spécificité. Il convient de retenir que l'usage de la chanson à N'garadougou est régi par des protocoles d'émission en rapport avec l'espace ou le lieu, le temps, le sexe et l'âge de leurs performateurs. Ces principales restrictions ou circonstances de productions de ces chansons leur confèrent tout leur prestige, notamment, leur valeur esthétique.

## 2. Valeurs esthétiques des chansons populaires

Le chant est un moyen d'expression des idées, des sentiments et des préoccupations humaines. Le recours à cette forme d'expression pour véhiculer les réalités existentielles ne répond à autre souci que celui d'embellir le message à livrer. Dès lors, la chanson, en tant que création humaine, polarise l'attention sur sa vertu esthétique, l'une des plus importantes qu'elle ait. Écouter une chanson et l'apprécier, c'est appréhender ses atouts esthétiques. Au sens classique du terme, l'esthétique peut être « la théorie de la sensation du beau et du jugement du goût » selon H. Memel-Fotê (1977, pp. 13-18).

Transcendant cette conception philosophique et restrictive de la notion, nous comprenons l'esthétique, dans le cadre de l'étude, dans le sens où l'orienté B. Z. Zaourou (1977, p. 20) : « Le Beau est création à partir d'un paradigme que l'on célèbre ou évoque, toujours sur une forme la plus parfaite possible, parce qu'on la voudrait impérissable et perpétuelle. C'est du Beau vécu que naît le Beau exprimé par l'artiste et proposé en héritage aux générations. » Il ressort de ce point de vue définitionnel que l'esthétique prend en compte tout ce qui est artistiquement beau, c'est-à-dire l'euphonie et les images visuelles agréables, mais englobe aussi tout ce qui est « curieux », « intéressant » et agréable aussi bien au plan visuel qu'auditif (J. Y. Kouadio, 2006, p. 227). Vues sous cet angle, les chansons populaires du répertoire culturel de N'garadougou ne sont point dépourvues d'esthétiques. Mieux, elles s'illustrent tant par leur beauté morphologique que par leur richesse poétique, stylistique, symbolique et rythmique.

### 2.1. La morphologie des chansons à l'étude

Les chansons recueillies se caractérisent par leur brièveté. Ce sont, pour la plupart, des chansons à refrain. Elles émanent de toutes les catégories, même si l'on note une prédominance des chansons ludiques, destinées à des performateurs et auditeurs de tout ordre. Leur charme provient de leur brièveté qui donne l'occasion à tout le monde de les retenir et de les exécuter avec facilité et aisance en tout temps et en tout lieu. Ce type d'enrôlement bref se caractérise, très souvent, par sa teneur lyrique et idyllique lorsque, comme le note E. Bélinga (1978, p. 105), il « exprime des sentiments et des réactions sensorielles qui touchent l'auditeur d'une façon immédiate, dont l'accent renferme une vérité humaine et dont la sincérité peut aller jusqu'à la naïveté ». Outre leur caractère lyrique, ces compositions brèves se particularisent également par leur tonalité dramatique et comique au travers des moyens d'expression comme l'ironie, les spectacles délirants, le renversement, la parodie, l'humour, etc. Transmises uniquement que par voie orale, ces

œuvres subissent, à chaque génération, des transformations dues à la créativité des différents compositeurs qui participent, de la sorte, à leur perpétuel enrichissement. En tout état de cause, il importe de noter que cette morphologie n'altère en rien la richesse poétique de ces textes.

## 2.2. *Les figures de construction ou la rhétorique*

Les figures de construction, comme leur nom l'indique, concernent la construction du discours, c'est-à-dire la structure des phrases. Elles fonctionnent par soustraction, par répétition ou par permutation. Pour les formalistes dont Gérard Genette, Henri Morier et Jean Cohen, la rhétorique, c'est-à-dire les figures, c'est ce qui fait l'esthétique et donc la littérarité d'un texte. À cet égard, G. Genette (1976, p. 172) prétend que « le principal ornement du discours, c'est la figure : les thèmes de vérités morales que traite l'orateur doivent être figurés par des métaphores et des comparaisons empruntées au domaine des réalités physiques, au monde des objets façonnés par la nature ou par l'homme : étoiles ou diamants ». Au nombre des figures qui embellissent le corpus, l'on retiendra l'anaphore et la métaphore en raison de leur récurrence.

### 2.2.1. *L'anaphore*

L'anaphore est un procédé grammatical qui rappelle une idée déjà exprimée ou un fait qui s'est déjà produit. La répétition vise donc à insister sur un phénomène eu égard à l'importance que lui accorde l'auteur du discours. Les chansons n°2, 3, 4 et 5 sont, à cet effet, très illustratives. L'emploi anaphorique de « Kogolo » dans la chanson n° 2 qui est un chant de louange, vise à magnifier le chasseur émérite et lui rendre les honneurs dus à son talent. Dans la chanson n°3, les nombreux emplois anaphoriques « *Dôh fôhi ta déhoun gnanran, gnin dôh fô nagninan* », « *Conseille ton fils* », « *conseille ma fille* », « *Moussohi yé* » « *Pendant que les femmes...* », « *kôgnon moussou* », « *la mariée* », « *moussou lani sounôgôla* », « *la mariée est couchée* », etc., portent sur l'éducation des jeunes en général et, particulièrement, sur leurs devoirs dans leurs foyers conjugaux. Ils prennent aussi une allure comparative en dressant deux tableaux opposés de la femme : la femme courageuse et la femme paresseuse. Cette visée moralisatrice ou pédagogique confère à cette chanson toute son originalité.

### 2.2.2. *La métaphore*

La métaphore, comme figure, est un moyen d'expression « supérieur » dont la compréhension exige une certaine maîtrise de la langue et le dépassement du degré zéro de l'expressivité, du fait que son emploi conduit dans le monde des images, de l'ésotérisme et du symbolisme. Dans la chanson n°4, métaphore, image et symbolisme s'entremêlent. Il faut préciser à toutes fins utiles que cette chanson est exécutée lors des cérémonies d'excision et a donc pour cible les jeunes filles. La chèvre et la biche ne sont que des prétextes pour marquer une opposition entre les filles issues de classes sociales différentes. Pendant que la chèvre est l'image d'une fille se trouvant dans l'aisance et l'opulence, la biche renvoie, quant à elle, à une autre fille qui est démunie, sans soutien et espoir. Même si la chanson ne mentionne pas explicitement ces deux catégories de filles, les deux animaux évoqués ne font allusion qu'à elles. La chèvre, en tant qu'animal domestique, est sous la protection et l'assistance d'un humain. Elle symbolise, à ce titre, l'aisance, la liberté et le bonheur. En revanche, la biche, animal sauvage, doit se battre pour se nourrir tout en évitant d'être la proie des carnassiers. Elle symbolise, de ce fait, la faiblesse, l'impuissance, la vulnérabilité. Loin de s'adresser donc aux animaux sus-cités, cette chanson est destinée aux jeunes filles auxquelles elle donne conseil. Cet enrôlement, au travers de ses images et symboles, donne libre court à son contenu esthétique. Tout comme les figures de construction qui viennent d'être évoquées, les figures de mots s'inscrivent, elles aussi, dans une perspective esthétique.

### 2.3. Les figures de mots

Les figures de mots portent sur la sonorité du discours. Elles se subdivisent en figures de rythme et en figures de son. Leur usage répond à des préoccupations d'ordre didactique et pédagogique. En effet, pour que la chanson remplisse sa fonction esthétique et perdure dans le temps, à travers la mémoire des hommes, elle doit être soumise à une méthode de composition et de transmission rigoureuse. La mémorisation apparaît alors comme un défi permanent à relever qui convoque l'usage des rythmes et des rimes.

#### 2.3.1. Le rythme

Appréhendé sous l'expression de figure de mots, le rythme, « c'est la musique du discours, ce qui rend l'expression harmonieuse ou frappante, toujours facile à retenir » (O. Reboul, 1998, p. 123). La langue malinké, à l'image des autres langues de l'Afrique de l'Ouest, est une langue à ton et, donc, nécessairement rythmée. Dans ces langues, le rythme, selon B. Z. Zaourou (1974, pp. 58-59), est dû à la présence de « trois tons fondamentaux : haut (/), bas (\), montant (v) » qui se combinent en tons mélodiques. Même si le ton n'est pas nécessairement fonction de la ponctuation, il peut l'affecter dans certaines circonstances. Dans la chanson n°2, le premier vers se termine par un point d'interrogation qui marque, du coup, un ton haut s'alternant avec un ton bas au vers suivant.

Outre l'alternance de tons, la variation rythmique peut provenir de l'opposition entre deux séquences d'un même vers, opposition résultant du contraste entre les idées exprimées comme l'illustre la chanson n°3. Si les premières séquences « *Moussohi yé gbakêla* », « Pendant que les femmes font la cuisine » indiquent les tâches quotidiennes qui incombent à la femme au foyer traduisant ainsi son courage, les secondes « *kôgnon moussou lani sounôgôla* », « la mariée est couchée » dénoncent l'inactivité et donc la paresse de la mariée. Cette opposition crée absolument une variation rythmique.

#### 2.3.2. La rime

Considérée comme le retour de la même syllabe dans la terminaison de deux ou plusieurs mots et, spécialement, pour ceux qui se trouvent en fin de vers, la rime est l'un des éléments rhétoriques qui confèrent au texte toute sa poéticité et, par voie de conséquence, son esthétique par la sonorité et la musicalité qu'elle lui procure. Les chansons n°2 et 3 sont, à ce propos, très illustratives eu égard à la richesse de leurs rimes. La rime de la première porte sur quatre (4) sons « kogolo » : \kogolo\ tandis que celle de la seconde s'étend sur vingt (20) sons « *kôgnon moussou lani sounôgôla* » : \kɔŋɔmɔsolanisunɔgɔla\ « mariée est couchée ». Cette diversité sonore rend la chanson mélodieuse et, par conséquent, agréable acoustiquement.

De ce qui précède, l'on retient que les figures de construction et les figures de mots sont les porte-flambeaux majeurs de l'expérience esthétique de la chanson à N'garadougou. Ainsi donc, le premier intérêt de celle-ci repose incontestablement sur son caractère esthétique qui donne lustre et importance à son message. Grâce au pittoresque qu'elle leur apporte, et par la justesse de son emploi, la chanson constitue une œuvre qui embaume et réjouit l'âme. Mais au-delà de sa beauté du point de vue mélodique et acoustique, la chanson est révélatrice de nombreuses fonctions sociales.

### 3. Fonctions sociales des chansons populaires de N'garadougou

La question de la fonctionnalité des littératures orales africaines a été maintes fois affirmée dans la mesure où elles sont les émanations des sociétés dans lesquelles elles naissent et se pratiquent. À l'instar des autres genres littéraires oraux, les chansons expriment aussi les réalités historiques, sociales, idéologiques, philosophiques, voire métaphysiques des peuples malinkés de N'garadougou. Quelle que soit la catégorie de

chants dans laquelle elles s'insèrent, ces œuvres orales sont révélatrices de nombreuses fonctions sociales.

### **3.1. Le divertissement**

De façon générale, les chansons traditionnelles de l'aire culturelle malinké de N'garadougou servent de moyens de divertissement permettant à tous de s'égayer. Ce divertissement atteint toute sa plénitude pendant les fêtes et d'autres événements solennels. Exécutées collectivement au cours de ces moments de liesse, les chansons ludiques, par exemple, contribuent incontestablement à l'instauration et au maintien de la cohésion sociale. Elles expriment ainsi la nécessité qu'éprouvent les N'garadougouka vivant dans un même espace, de se retrouver tous afin de mieux se sentir comme des membres appartenant à une même société, à un même corps social. Des genres comme les *kongnon donkili*, *didéh donkilli*, *didadi donkili* et *kouroubi donkili* donnent aux participants l'occasion de se « défouler », au sens psychanalytique du terme, en donnant libre cours à des pulsions jusque-là réprimées. Ils jouent, de ce point de vue, un important rôle cathartique qui participe, aussi bien de l'équilibre des énonciateurs que de celui de la société tout entière. En effet, la plupart de ces chansons, exécutées par la gent féminine, reposent, très souvent, sur des thématiques centrées sur la condition de ces dernières au foyer. Elles mettent ces chansons à profit pour extérioriser certaines de leurs préoccupations personnelles comme le confie J. Dérive (op. cit., p. 89):

*Les chants de kurubi sont à l'origine des œuvres de circonstances (...). Ils peuvent être toujours utilisés (...) à des fins personnelles par les performatrices qui, à travers eux, peuvent faire allusion à une situation particulière qui les concerne (...). Les femmes profitent de cette occasion (la cérémonie du grand kurubi) pour faire allusion, de façon voilée, à certains de leurs problèmes personnels, soit – c'est le cas le plus courant – en utilisant habilement certains chants du répertoire déjà constitué qui soient adaptés à leur cas, soit éventuellement en créant un chant nouveau qui exprime plus ou moins directement la situation dans laquelle elle se trouve.*

Par la catharsis qu'elles permettent, les *kouroubi donkili* représentent un phénomène social particulièrement important. Alors que dans ces chansons la catharsis est d'abord individuelle avant d'être collective, avec les *didadi donkili*, le défoulement est collectif et relatif à des préoccupations liées à l'ensemble de la société. Grâce à leurs louanges, les griots et autres chanteurs jouent le rôle d'agent de canalisation des émotions et des pulsions dont l'expression par le sujet louangé peut, en principe, altérer son image et son honorabilité.

### **3.2. La fonction de médiation et de régulation sociales**

En tant que discours sur le prestige, les paroles de louange imposent à chacun des membres de la communauté cette image de l'autre. En célébrant, par exemple, une personnalité remarquable, par son talent, ses aptitudes, ses actions ou sa beauté, le chanteur devient publiquement cet élément catalyseur qui permet et justifie les inévitables sentiments de fierté et d'orgueil que, par fausses pudeur et modestie, il arrive, très souvent, au noble et aux héros de tenir discrets. Ce faisant, chacun connaît la place qui est la sienne et la vie sociale et politique s'en porte mieux. Les chansons, de manière générale, contribuent à maintenir l'intégrité de la société organisée. En les instituant et en les perpétuant par la tradition, Dieu, les dieux créateurs ou les héros ancestraux ont prescrit la bonne ordonnance et le bon fonctionnement de l'univers. C'est pourquoi, ce genre littéraire entretient l'équilibre physique, psychologique, spirituel et, partant, social de leurs performateurs ou participants.

### 3.3. La fonction initiatique et didactique

Certains *dozos donkili* et *kôséh donkili* ont une dimension initiatique réelle en ce sens qu'ils apprennent au non-initié ce qui lui est permis de savoir sur le monde et l'art cynégétiques. Par exemple, les significations des nombreux noms d'animaux dont les structures, généralement métaphoriques et périphrastiques, sont révélatrices des rapports que les hommes, principalement les chasseurs, entretiennent avec la faune. La fonction didactique étant consubstantielle à la fonction initiatique, toutes les catégories de chansons relevées dans cette étude ont une dimension éducative et didactique. Elles participent toutes, d'une manière ou d'une autre, à la formation du N'garadougouka. L'univers de la connaissance étant vaste, chaque genre, aussi ludique soit-il, participe à l'apprentissage de l'Homme. Les berceuses que l'on pourrait considérer, avec raison, comme des chansons dépourvues de significations, parce que destinées aux enfants, contribuent d'une manière efficace à la formation du futur individu social à en croire Elolongué Epanya Yondo, dans un chapitre consacré à la fonction sociale de la littérature orale négro-africaine<sup>14</sup>. Cette observation achève de convaincre de ce que, depuis le berceau, le négro-africain, d'où qu'il soit, est initié à la littérature traditionnelle orale.

En outre, certaines chansons ont un didactisme plus direct, saisissant et vécu au quotidien. Lorsqu'elles sont énoncées au cours des rites d'initiation, ces chansons préparent les jeunes gens et les jeunes filles immatures à aborder leurs nouveaux statuts et leurs nouvelles responsabilités avec sérénité. Même si l'exécution de certaines chansons de sagesse est réservée à un cercle restreint de personnes, les jeunes qui assistent les adultes, le moment venu, pourront s'appropriier ces sommes de connaissances acquises pour perpétuer la tradition ou l'héritage ancestral. Les chansons qui relèvent de cette catégorie, conformément à leur nom, sont au service de l'édification de l'homme et de la femme n'garadougouka. Elles guident leurs pas au quotidien. Selon les cas, elles leur permettent d'anticiper ou de résoudre les difficultés en prenant, chaque fois, la bonne décision par l'adoption de la bonne attitude, celles dictées par la morale ou conseillées par la sagesse.

Les chansons traditionnelles qui viennent d'être explorées, représentent une partie considérable de la littérature orale de N'garadougou non pas forcément en termes de quantité, mais en termes de qualité à la lumière de leurs riches et diverses fonctionnalités. Elles fournissent, en effet, au N'garadougouka, de précieuses informations sur son histoire, mais aussi font reconnaître, imposer et entretiennent le pouvoir traditionnel.

### Conclusion

L'exploration de l'univers de la littérature des chansons traditionnelles dans le N'garadougou a permis de dégager trois (3) formes principales : les chansons ludiques dans lesquelles dominant le jeu, l'animation et l'évasion, les chansons de louange qui célèbrent les héros et les chansons de morale et de sagesse qui donnent aux habitants de cette région des conseils nécessaires à une intégration sociale réussie. Pour parvenir à ces différents effets, il faut, absolument, que l'énonciateur obéisse à des protocoles d'énonciation selon le type de chanson à exécuter. Dès lors, son langage devient cette « expression par excellence de l'être-force, déclenchement des puissances vitales et principe de leur cohésion » (B. Z. Zaourou, 1979, p. 22), une expression pure de la pensée qui, irréfutablement, privilégie, non seulement, avec éclat, le bien-dire, le bonheur de l'expression, mais aussi et surtout le bien-être social.

---

<sup>14</sup>Elolongué Epanya YONDO, op. cit., p. 117. Dans son ouvrage l'auteur écrit : « Dès la naissance, on commence par familiariser les oreilles de l'enfant avec des berceuses où on lui parle de la répartition du travail dans la famille. Ce que ceux qui l'entourent représentent pour lui, leurs liens de parenté. On lui décrit la nature par des refrains issus des berceuses ».

Au regard de ses atouts esthétiques et de sa riche fonctionnalité, ce genre littéraire oral se révèle comme un incontournable levier de cohésion et d'intégration sociales dans cette contrée. Elle constitue ainsi une source de lumière pour la conduite personnelle dans la vie et la socialisation harmonieuse dans le milieu communautaire. À ce titre, la chanson aide les jeunes générations de N'garadougou à grandir. Cette croissance morale leur permet de vaincre leurs angoisses, amertumes et de vivre en osmose avec eux-mêmes et les autres membres du corps social.

**ANNEXE (Le corpus)<sup>15]</sup>**

**1. Chanson ludique : Kouroubidankili**

*Jeunes filles, prenez l'affaire au sérieux,  
Le jour du rassemblement, que vous ne soyez pas ridicules.  
(Refrain)*

**2. Chanson de louange : Dozodankili**

*Qui est Kogolo?  
Le Kogolo des chasseurs dozos est présent.  
C'est (le nom du chasseur louangé) qui est Kogolo  
(Refrain)*

**NB :** *Kogolo* est un titre honorifique attribué aux grands chasseurs *dozos* au regard de leurs exploits. Cette chanson est exécutée en leur honneur et seul le chasseur louangé a le droit de danser pendant son exécution.

**3. Chanson de sagesse : Kongnondankili**

*Conseille ton fils, et moi je conseille ma fille.  
Pendant que les femmes vont au marigot, la mariée est couchée,  
Pendant que les femmes font la cuisine, la mariée est couchée,  
Pendant que les femmes cherchent du bois de chauffe, la mariée est couchée,  
Pendant que les femmes font la lessive, la mariée est couchée,  
Conseille ton fils, et moi je conseille ma fille.  
Pendant que les hommes vont au champ, le marié est couché,  
Conseille ton fils, et moi je conseille ma fille.*

**Chanson n°4 : Kénindankili**

*Que la biche ne se compare pas à la chèvre.  
La chèvre a quelqu'un pour s'occuper d'elle.  
La biche n'a personne pour s'occuper d'elle.  
La chèvre a un père,  
La chèvre a une mère,  
La chèvre a du soutien.  
La chèvre a quelqu'un pour s'occuper d'elle.*

**5. Chanson sacrée : Kôhséhdankili**

*Génies des grands cours d'eaux,  
Pardonnez-nous,  
Nous implorons votre protection,  
Nous avons péché dans toutes les eaux dangereuses sauf les vôtres.  
Nos mains aux dos, que nous quittons ces lieux sans malheur.  
Pardonnez-nous,  
Protégez-nous.*

**1. Traduction**

*Soungbrilou, ahi ya ko minan isséwéla  
Ni djamanlohoum kassé, tchoki kanan bôh ahila.  
(Refrain)*

**2. Traduction**

*Djérélé Kogolo yé ?  
Dozohi ya kogolo kénin kan.  
Fakessalé kogolo yé.  
(Refrain)*

**3. Traduction**

*Dôh fôhi ta déhoun gnannan, gnin dôh fô nagninan,  
Moussohi yé kôtagala, kôgnon moussou lani sounôgôla,  
Moussohi yé gbakêla, kôgnon moussou lani sounôgôla,  
Moussohi yé lôgôgninila, kôgnon moussou lani sounôgôla,  
Moussohi yé fanikola, kôgnon moussou lani sounôgôla,  
Dôh fôhi ta déhoun gnannan, gnin dôh fô nagninan,  
Tchéhi yé kohoungo tagala, kôgnon tchéhi lani sounôgôla,  
Dôh fôhi ta déhoun gnannan, gnin dôh fô nagninan,*

**4. Traduction**

*Chônou kinila baha man,  
Môgô baha la,  
Môgôtê chônou la,  
Faha baha la,  
Manhan baha la,  
Djéguéya baha la  
Môgô baha la.*

**5. Traduction**

*Kôbâh djinan lou,  
Ahi ya mankoto,  
An gnân ahi soutra gnininan,  
An m'ba kôdjougou bé dji séhi fô a lougou tah,  
An boro ya an kô, kôdjougou kanan an sôrdya,  
Ahi ya mankoto,  
Ahi ya nantangan.*

<sup>15]</sup>Le corpus est composé des chants anonymes qui sont le legs des Malinké de N'garadougou.

**Bibliographie**

ARON Paul et al, 2002, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PDF.

- BACKES Jean-Louis, 1994, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, Puf, « Perspectives littéraires ».
- BONNET Gilles (dir.), 2013, *La Chanson populittéraire*, Paris, Éditions Kimé.
- BUFFART-MORET Brigitte, 2009, *Poésie, Musique et chanson*, Artois, Presses Universitaires.
- BUSTARRET Anne, 2007, « La chanson dans le développement général de l'enfant », in *La Revue des livres pour enfants*, n ° 236, pp. 95-102.
- CALVET Jean-Louis, 1981, *Chanson et société*, Paris, Payot.
- CAILLOIS Roger, 1970, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard.
- CHÉVRIER Jacques, 1986, *L'Arbre à palabre : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier.
- CAMARA Sory, 1972, *Gens de la parole, essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Mouton.
- DERIVE Jean, 1978, « Le chant de Kurubi à Kong » in *Annales de l'Université d'Abidjan, Série J., (Traditions orales) Tome II*.
- DERIVE Jean, 2001, « Musique, performance et genres littéraires dans la littérature orale africaine », in *Afrique musique et écriture*, G. Teulié (éd.), Montpellier, CERPANAC, pp. 13-22.
- DERIVE Jean, 2008, « L'oralité, un mode de civilisation », in *Littératures orales africaines, perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Khartala, pp. 18-25.
- DERIVE Marie-José, 1978, « Chants de chasseurs dioulas », in *Annales de l'Université d'Abidjan, série J., Traditions orales, Tome II*, pp. 143-171.
- DERIVE Marie-José, 1978, « Bamory et Kowulen, chant de chasseur de la région d'Odienné », in *Annales de l'Université d'Abidjan, I.L.A., (Documents linguistiques LXVIII, Tradition orale)*.
- DIETERLEN Germaine, 1965, *Textes sacrés d'Afrique noire*, Paris, Gallimard.
- GENETTE Gérard, 1976, *Figures I*, Paris, Seuil.
- KOUADIO Yao Jérôme, 2006, *Les Proverbes Baoulé (Cote d'Ivoire) : Types, fonctions et actualité, 2<sup>ème</sup> édition*, Abidjan, Éd. DAGEKOF.
- MAMADI Kaba, 1995, *Anthologie de chants mandingues*, Paris, L'Harmattan.
- MEMEL-FOTÉ Harris, 1977, « L'idée d'une esthétique négro-africaine », dans *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaine n° 1*, NEA-ILENA, Abidjan, pp. 13-18.
- REBOUL Olivier, 1998, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, (1<sup>ère</sup> éd. 1991).
- SEYDOU Christiane, 2008, « Genres littéraires de l'oralité : identification et classification », in *Littératures orales africaines, perspectives théoriques et méthodologiques*, pp. 126-137.
- THOMAS Louis-Vincent et LUNEAU René, 1995, *Les Religions d'Afrique noire, textes et traditions sacrés*, Paris, Éditions Stock, (3<sup>e</sup> édition).
- TIERSOT Julien, 1889, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, Plon.
- TRO DÉHO Roger, *Poèmes et chansons dans l'écriture des romanciers de l'univers mandingue : entre esthétique de l'identité et poétique transculturelle*. Thèse de Doctorat d'État ès-lettres et sciences humaines, option : Roman africain.

WONDJI Christophe et al., 1986, *La Chanson populaire en Côte d'Ivoire sur l'art Gabriel SROULOU*, Paris, Présence Africaine.

YONDO Elolongué Epanya, 1976, *La Place de la littérature orale en Afrique*, Paris, La pensée universelle.

ZAOUROU Zadi Bernard, 1974, « Expérience africaine de la parole : problème théorique de l'application de la linguistique à la littérature », *Anales de l'Université d'Abidjan, Série D (Lettres)*, tome 7, pp. 58-59.