



UNIVERSITÉ FÉLIX HOUPHOUËT-BOIGNY



**Revue du
LTML**

**No 18
Octobre 2022**

www.ltml-ufhb.org

LEML

ISSN 1997-4256

Comité scientifique du LTML

Laurent DANON-BOILEAU, Université Paris Descartes / EHESS

KABORE Raphaël, Université Paris II

Joan Lucy CONOLLY, Durban University of technology

DJITE G. Paulin, University of Western Sydney

ABOLOU Camille Roger, Université Alassane Ouattara de Bou

BOGNY Yapo Joseph, Université Félix Houphouët-Boigny

Thomas BEARTH, Université de Zurich

ABO Kouamé Justin, Université Félix Houphouët-Boigny

Jeffrey HEATH, University of Michigan, Ann Arbor

Maarten MOUS, Leiden University

KOUASSI Jérôme, Université Félix Houphouët-Boigny

LOUIS Obou, Université Félix Houphouët-Boigny

DAHIGO Guézé Habraham, Université Alassane Ouattara de Bouaké

MITI Lazarus, The Center for Advanced Studies of Society (CASAS), Ville du Cap

HOUNKPATIN B. Christophe CAPO, Université d'Abomey-Calavi

Mamadou KANDJI, Université Cheick Anta Diop

Comité de Lecture

KOUASSI Jérôme, Université Félix Houphouët-Boigny

ABO Kouamé Justin, Université Félix Houphouët-Boigny

DAHIGO Guézé Habraham, Université Alassane Ouattara de Bouaké

SILUE Léfara, Université Félix Houphouët-Boigny

AKROBOU Ézéchiél, Université Félix Houphouët-Boigny

BOGNY Yapo Joseph, Université Félix Houphouët-Boigny

KRA A. K. Enoch, Université Félix Houphouët-Boigny

VAHOUA Kallet, Université Félix Houphouët-Boigny

ADOPO Achi Aimé, École Normale Supérieure (ENS) d'Abidjan

KPLI Yao Kouadio J-F., Université Félix Houphouët-Boigny

TOH Zorobi Philippe, Université Alassane Ouattara de Bouaké

SEKONGO Gossouhon, Université Alassane Ouattara de Bouaké

SILUE N. Djibril, Université Félix Houphouët-Boigny

IRIE BI Benjamin, Université Alassane Ouattara de Bouaké

KOUASSI Raoul R., Université Félix Houphouët-Boigny

YOBOUE Kouadio Michel AGBA, École Normale Supérieure (ENS) d'Abidjan

Comité de Rédaction

SILUE N. Djibril, Université Félix Houphouët-Boigny

ADOPO Achi Aimé, École Normale Supérieure (ENS) d'Abidjan

IRIE BI Benjamin, Université Alassane Ouattara de Bouaké

SOMMAIRE

atividade de ensino de pla com base de letramento como prática social.....1-16

Arnel Patricia Dally JOHOULI

Éléments linguistiques du discours direct dans le récit dialogué : cas du roman de jeunesse.....17-28

Koua mé Emmanuel KOFFI

étude de la diversité des pratiques linguistiques d'étudiants de l'UFR LLC de l'Université Félix Houphouët-Boigny.....29-58

DION Marie -Ange Floriane

Regard sur les pratiques enseignantes des maitres dans le déroulé des cours de français dans les écoles primaires de Côte d'Ivoire.....46-59

TANO H Djemvié Hermann Philippe

Meaning Gaps And The Task Of Translating Poetry: Notes on Lucille Clifton's Translation of "Afrique" By David Diop.....60-72

Ahmadou Siendou KONATÉ

On the Position of Nominative Subjects in Contemporary in english..... 73-83

Joseph Y. BOGNY & Ali K. AMADOU

Étude taxinomique Ou taxonomique des Adjectifs..... 84-101

GNAMIAN Bi Eric Arnaud & GOORE BI Lorou André-Marie

La transmutation des classes grammaticales comme forme de transgression : le cas du nom, du verbe et de l'adjectif qualificatif dans *Les sofàs suivi de l'œil* de Bernard Zadi Zaourou.....102-111

Séraphin KOUAKOU Konan

Convergence et divergence entre trois manuels scolaires de français de CP1 utilisés à l'école primaire de Côte d'Ivoire du début des années 80 à nos jours : analyses et conséquences didactiques.....112-126

KOUADIO Konan Arsène

Analyse métaopérationnelle des marqueurs discursifs i mean et meaning.....127-144

KONDRO Kouakou Yannick

L'expressivité dans la poésie chantée N'dolo à travers les formes rythmiques réitératives : cas du rythme immédiat et du rythme profond.....145-162

KROUWA Jean De Dieu & KOUAKOU Konan Constant Guy

The attitude, culture and identity of the Nouchi.....163-177

Jean-Claude DODO

l'Anglais et le sentiment de satisfaction face à l'emploi : cas des travailleurs abidjanais prestataires de services.....178-192

KOUANDE Bassa Gerard

Approche linguistique de la Préservation de la biodiversité animale à travers trois langues Niger Congo.....193-205

KOUAKOU N'guessan Gwladys & KROUWA Stéphanie Tanoa

Structure de la coordination conjonctive des DP en mó dzúkrù.....206-229

KPAMI Boni Carlos Mozer & AKPOUÉ K. Josué

L'EXPRESSIVITÉ DANS LA POÉSIE CHANTÉE N'DOLO À TRAVERS LES FORMES
RYTHMIQUES RÉITÉRATIVES : CAS DU RYTHME IMMÉDIAT ET DU RYTHME
PROFOND

KROUWA Jean De Dieu & KOUAKOU Konan Constant Guy

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

krouwajeandedieu@gmail.com

& konanbeblo@gmail.com

Abstract:

The N'dolo is a song and therefore poetry. The poeticity of this traditional oral genre is perceptible with the rhythm born of reiteration. Indeed, poetry differs from other literary genres in that the elements of the discourse are linked together by the regular repetition of certain lexemes and phrasal units. The rhythmic forms carry meaning and make it possible to organize the statement; hence its function with semantic effect. They also have a formal effect that focuses on the organization and structuring of the statement. The repetition of the statements is evocative, because the poetesses take up the important elements to inscribe them in the consciousness of all.

Keywords: *Deep rhythm, Immediate rhythm, poeticity, Reiterative forms, The poetic word*

Résumé :

Le N'dolo est une chanson donc de la poésie. La poéticité de ce genre orale traditionnelle est perceptible avec le rythme né de la réitération. En effet, la poésie se distingue des autres genres littéraires en ce sens que les éléments du discours sont liés entre eux par la répétition régulière de certains lexèmes, d'unités phrastiques... Les formes rythmiques sont porteuses de sens et permettent d'organiser l'énoncé; d'où sa fonction à effet sémantique. Elles ont également un effet formel qui se concentre sur l'organisation et la structuration de l'énoncé. La reprise des énoncés est évocatrice, parce que les poétesses reprennent les éléments importants pour les inscrire dans la conscience de tous.

Mots clés : *Rythme profond, Rythme immédiat, Poéticité, Formes réitératives, La parole poétique*

INTRODUCTION

Dans son article intitulé *‘introduction à la poésie orale ivoirienne’*, le professeur Zadi Zaourou distingue trois catégories de poésie orale : la poésie déclamée, la poésie psalmodiée et la poésie chantée. Le N’dolo se classe dans la catégorie des poésies chantées. Contrairement au pays Baoulé où le N’dolo est mixte, chez les Agni, cette poésie est purement féminine. Elle est pratiquée par les femmes ayant au moins trois (3) enfants. Les textes que nous avons à analyser sont extraits du répertoire du groupe Kamalan N’da N’dolo d’Assiè-Koumassi. Ce village est situé à 25 km de Bongouanou soit 221 km d’Abidjan. Ces chansons ont été recueillies pendant une soirée funéraire. Ces textes ont été transcrits dans le cadre socioculturel de leur émission et conformément aux normes scientifiques en ce qui concerne la phonologie. Le code utilisé pour la transcription est l’alphabet phonétique international. Le N’dolo est une poésie accompagnée d’instruments de musique. Dans le domaine africain, la poésie est souvent populaire comme la musique à laquelle, elle est intimement liée, sa forme la plus courante est la chanson. Le N’dolo étant une chanson, il se révèle comme une forme libre de la poésie.

Certains manuels, lorsqu’ils abordent le domaine de la poésie, omettent de mentionner la chanson qui constitue pourtant, elle aussi, une forme libre de la poésie, essentiellement par l’étendue du registre des thèmes qu’elle traite et l’usage très souple qu’elle fait de la versification. (Léon Yépri, 2009, p.129)

La poésie N’dolo, bien qu’elle se présente en vers libres, n’est pas un genre vulgaire ou désordonné. Elle regorge certaines particularités propres à la poésie qui font d’elle un genre poétique à part entière. La littéarité du N’dolo peut être démontrée par les formes rythmiques réitératives dans les textes. Le rythme tel que présenté par Jean Cauvin, servira de levier pour montrer la poéticité du N’dolo. Nous nous appuyerons sur le rythme qui est une organisation subjective des éléments correspondants au rythme poétique. En effet, parlant du rythme, Lucie Bourassa (2015, p.72) affirme : *« Il fait appel à la notion de sémantique spécifique, c'est-à-dire de valeurs propres à un discours et à un seul »*.

L’enjeu de ce travail sera de trouver une réponse à notre problématique qui est de savoir ce qui fait du N’dolo et de sa parole une parole poétique.

Par ailleurs, en quoi le rythme fonde-t-il la poéticité de la poésie N'dolo?

Le plan d'étude est donc structuré en deux parties. La première montre que le N'dolo est une poésie orale traditionnelle et la seconde met en évidence les éléments qui fondent la poéticité du N'dolo.

1-Le N'dolo : une poésie orale traditionnelle Agni

Les poétesses du N'dolo sont comparables aux poètes traditionnels aèdes, troubadours et trouvères. Ces derniers chantaient leurs poèmes en s'accompagnant des instruments traditionnels comme la lyre ou le viole (ancêtre du violon). « *Dès la naissance de la poésie française, toute poésie était chantée ; le vers était toujours accompagné de musique (lyre ou luth), ce qui explique l'intime liaison entre poésie et chanson* » (Léon Yépri, 2009, p.131). Pareillement, les poétesses du N'dolo ont des idiophones et des membranophones qui accompagnent leurs productions poétiques. Ces instruments font du N'dolo, une poésie traditionnelle.

Aussi, il est important de noter que les poétesses n'ont pas le statut d'artiste. Elles se fondent dans le public une fois leur prestation terminée. Ce sont des villageoises occupées par des activités champêtres. Elles ne surgissent au-devant de la scène que lors des occasions solennelles (réjouissances ou funérailles). Comme on le voit, les poétesses du N'dolo vivent dans le peuple à l'image de n'importe quelle paysanne. Elles n'ont pas un rapport tangible à l'art et ne sont pas des professionnelles de la musique.

De même, les poétesses n'ont pas besoin de justifier d'une qualification particulière encore moins d'une formation spécifique pour être reconnues comme telles. Femmes rurales, elles ne s'imprègnent des techniques d'énonciations que par la pratique avec les aînées. Pour l'espace scénique, les chanteuses se disposent en cercle. La pratique du N'dolo est accompagnée d'un folklore musical particulier qui fait de ce genre une poésie traditionnelle. Ces instruments musicaux sont constitués d'idiophones et de membranophones.

1-1-Les idiophones ou auto-phones

Les idiophones ou auto-phones sont des instruments de musique dont le matériau est soit en bois, soit en métal. Ils produisent un son mélodieux lors d'un impact avec un instrument extérieur. Dans le N'dolo, il y a présence d'idiophone avec les cliquettes nommées en Agni Morofouê « le *N'dé* » (Aka Konin, 2007a, p.13). Ce sont des bâtons coupés dans leur longueur d'environ 30 à 35 cm. L'un et l'autre sont tenus dans les deux

mains. Pour obtenir le son, on les frappe l'un contre l'autre.

Le deuxième idiophone est une sorte de hochets qu'on nomme "Awa" en Agni. Cet instrument est fait à l'aide de calabasse qu'on met au soleil. Une fois séchée, elle est vidée de son contenu qui est remplacé par des graines. Pour les jouer, les poétesses la saisissent par la manche et la secouent au rythme de la chanson. Elle produit un son agréable à l'oreille.

Qu'en est-il des membranophones ?

1-2-Les membranophones

Les membranophones sont des instruments de musique qui produisent des sons principalement au moyen d'une membrane et sont susceptibles de vibrer par percussion. Dans cette catégorie, l'on a le tambour. En pays Agni, il y a plusieurs types de tambours. Dans le cas du N'dolo, l'instrument de percussion utilisé est le "Clélia". Cet instrument est appelé ainsi, à cause de sa taille minuscule et des sons spécifiques qu'il produit. Contrairement aux autres tambours qui sont faits en peau de mouton, le Clélia est particulier parce qu'il est recouvert de peau de cabri. Il est matériellement transportable et d'environ 60 cm de haut. Il est joué par un homme, c'est d'ailleurs la seule activité pratiquée par ce dernier dans le N'dolo.

De ce qui précède, l'on peut retenir que l'existence des idiophones comme (Le N'dé, l'Awa) et les membranophones comme le tambour "Clélia" consacrent l'aspect traditionnel du N'dolo.

Cependant, qu'est-ce qui fonde la poéticité de ce genre oral traditionnel ?

2- À propos des formes répétitives

Les poétesses du N'dolo utilisent différents procédés pour rendre plus efficace la transmission du message. Elles mettent en œuvre des techniques langagières spéciales qui permettent de déterminer le sens des énoncés. La répétition, bien évidemment, fait partie de ces techniques discursives marquant la poéticité. Elle (la répétition) est la répétition ou la reprise de certains éléments ou groupes d'éléments et se présente comme l'une des caractéristiques majeures de la chanson. C'est un système pour l'artiste de mettre en valeur ce qui l'obsède. La mise en valeur permet de donner de l'importance à l'élément répété pour qu'il s'impose à l'auditeur et qu'il impressionne. « *De ce point de vue, le phénomène de répétition confirme le principe selon lequel la poésie est un langage qui veut émouvoir et impressionner par une mise en forme pertinente du matériel verbal.* » (N'dri Félix, 1999,

p.120).

L'intensité des syntagmes, des vers et des séquences redondants fondent le rythme et la sémantique du N'dolo. Le rythme acquiert une sémantique par la réitération proche ou lointaine des mêmes unités linguistiques.

Le rythme acquiert une sémantique du fait de la reprise lointaine ou proche des mêmes syntagmes et renforce la thématique mise en exergue par sa redondance, par la dynamique interne qu'il déclenche au sein de la série de vers. (N'guettia Kouadio Kobenan, 2005, p.211).

Ascension Bognihao intervient dans le même sens avec la définition qu'il fait du rythme. Il définit le rythme comme « *une harmonie fondée sur les paroles verbales et leur débit, disposées dans un univers...savamment calculées* » (Ascension Bognihao, 2002, p.18).

Dans la chanson N'dolo, le rythme se manifeste également par le retour cyclique ou périodiques de mêmes syntagmes. Il permet de réguler le discours de sorte que l'énoncé obéit à des scansion différentes de celles du discours ordinaire.

Dans les genres oraux, le rythme se manifeste la plupart du temps par la réitération. Il permet de cadencer et d'harmoniser le discours. C'est un moyen pour atteindre la sensibilité de l'assistance ou de l'exhorter à l'écoute du discours. Sylvain Comhaire (1975, p.86) confirme cette réalité lorsqu'il affirme que :

Le rythme (...) dans la plupart des genres oraux prend souvent la forme d'une répétition. Celle-ci est quelques fois un moyen pour faire une idée et souvent un artifice du diseur. Pour équilibrer les diverses parties de son récit ou pour porter l'émotion à son paroxysme. Il peut s'agir d'une volonté tenace de contraindre les esprits à écouter.

En somme, il y a plusieurs figures de redondance dans les textes du N'dolo. Toutefois, ces différents éléments repris créent le rythme et augurent une thématique. Le rythme est assuré par le retour de vers complets d'un fragment ou d'une séquence. Il se manifeste donc dans le corpus par la répétition successive d'un énoncé, d'un fragment et d'une séquence. Le rythme sert à organiser et à structurer un message. Ces éléments redondants renforcent l'énoncé et mettent en exergue la thématique développée. Quelles sont les formes de rythmes perceptibles dans le corpus?

2-1 – Le rythme immédiat

S'agissant du rythme immédiat, Cauvin (1981, p.19) écrit que : « *Ce rythme est*

appelé rythme immédiat, car il se manifeste surtout dans des effets audibles, perceptibles immédiatement, et auxquelles correspondent des mouvements du corps ».

C'est un mode d'organisation rythmique dans lequel un élément de la structure est soumis à une réitération tellement démesurée qu'aussitôt que l'élément précédent disparaît-il de l'esprit qu'une autre réitération apparaît de manière à former une séquence. La particularité de ce type de rythme est qu'il est un rythme interne. Entendons par là que ce genre d'organisation rythmique ne s'opère qu'à l'intérieur du poème et permet de l'organiser en différentes séquences.

Dans cette poésie chantée, le rythme immédiat se perçoit à travers la répétition cyclique d'un ou plusieurs éléments. Ainsi, de par sa structure, l'énonciation du N'dolo prend tout son sens avec le noyau rythmique qui est repris plusieurs fois de sorte à lui donner un aspect esthétique et technique. Les textes utilisés pour l'illustration sont entonnés en Baoulé par Madame Affoué. Bien qu'étant Baoulé, cette dernière chante avec le groupe Kamalan N'da N'dolo. Abordons les poèmes pour matérialiser les différents types de rythmes évoqués.

Texte 1

*[Vié wa yo mi ooo mi sun ooo]
Mort/a/fait/moi/ooo/moi/pleure/ooo
La mort m'a frappé ooo je pleure ooo*

*[Vié wa yo mi ooo mi sun ooo]
Mort/a/fait/moi/ooo/moi/pleure/ooo
La mort m'a frappé ooo je pleure ooo*

*[Vié wa yo mi ooo mi sun ooo]
Mort/a/fait/moi/ooo/moi/pleure/ooo
La mort m'a frappé ooo je pleure ooo*

*[Vié wa yo mi ooo mi sun ooo]
Mort/a/fait/moi/ooo/moi/pleure/ooo
La mort m'a frappé ooo je pleure ooo*

[Ahunjuè nun mǎ wa]

Quiétude/n'est/pas/ici

Il n'y a pas de quiétude ici

[Aklunjuè nun mǎ wa]

Joie/n'est/pas/ici

Il n'y a pas de joie ici

[Vié n'ga kpô mi]

Mort/là/hait/moi

Cette mort me hait

[Vié n'ga kpô mi lélé]

Mort/là/hait/moi/jusqu'à

Cette mort me hait tellement

[Wa fà mi wa ô canãgo]

Elle/prend/moi/elle/partit/au-delà

Qu'elle m'a conduit dans l'au-delà

[Aaa n sé li n'ja vié sè]

Aaa/j'ai/dit/monsieur/mort/quoi

Aaa qu'ai-je dit à la mort ?

[Aaa n sé li n'ja vié sè]

Aaa/j'ai/dit/monsieur/mort/quoi

Aaa qu'ai-je dit à la mort ?

[Aaa n yôli n'ja vié sè]

Aaa/j'ai/fait/monsieur/mort/quoi

Aaa qu'ai-je fait à la mort ?

[Aaa n yôli n'ja vié sè]

Aaa/j'ai/fait/monsieur/quoi

Aaa qu'ai-je fait à la mort ?

Dans cette chanson, le rythme immédiat se manifeste à travers le noyau rythmique “**la mort**” qui est repris de façon abondante (13 fois). Au tour de ce noyau rôdent les nombreuses variantes qui témoignent des plaintes de la poétesse. En effet, face au drame qui vient de frapper, les poétesses veulent marquer l’auditoire et se servent du lyrisme avec exagération. Cette tonalité se perçoit dans le texte par la présence exagérée des interjections “**ooo**” et “**ààà**” qui permettent de mimer les pleurs. Les auteures par leur production se mettent dans la peau de l’orphelin (e), la veuve, le père, la mère... de celui qui pleure son disparu. La réitération du noyau rythmique “**la mort**” permet de faire observer ses effets qui emporte les hommes bon gré mal gré. Elle a un impact dans la vie de la communauté, parce qu’elle prive le village d’un de ses membres.

Référons à un deuxième texte pour renforcer l’explication :

Texte 2

[Aniãmã mi wã nã sun kun]

Frère/moi/dis/ne/pleure/plus

Frère, je dis, cesse de pleurer

[Mi wã nã sun kun]

Moi/dis/ne/pleure/plus

Je dis, cesse de pleurer

[Mi niãmã mi wã nã sun kun]

Mon/frère/moi/dis/ne/pleure/plus

Mon frère, Je dis, cesse de pleurer

[Aniãmã tra wô awlimba]

Frère/attrape/ton/cœur

Frère, Prends courage

[Ô li nã sun kun]

Toi/seulement/par/pleure

Cesse de pleurer

[Mi niãmã tra wô awlimba]

Mon/frère/attrape/ton/cœur

Mon frère, Prends courage

[Ô li nã sun kun]

Toi/seulement/pas/pleure

Cesse de pleurer

[A si liké n'ga ti yè mi wã nã a sun kun]

Tu/connais/chose/que/pour/ça/moi/dis/pas/toi/pleurer/encore

Sais-tu pourquoi je dis de cesser de pleurer ?

[Sè ô si vié ou li]

Si/toi/père/aussi/mort

Si tu as perdu un père

[Ãzè ô ni vié ou li]

Ou/toi/mère/aussi/morte

Ou tu as perdu une mère,

[Sè ô niãmã ou li]

Si/toi/frère/mort

Si tu as perdu un frère

[Ãzè ô wa vié ou li]

Ou/toi/aussi/mort

Ou tu as perdu un fils

[Sãgè nã niã i sô ti]

Mais/ne/regarde/ça

Ne regarde pas à cela

[Ô li nã sun kun]

Toi/seulement/ne/pleure/plus

Cesse de pleurer

[Asiè n'ga su wa]

Terre/cette/sur/ici

Le monde d'ici-bas

[Ô ti é wlã wlè]

Il/est/notre/promenade/lieu

Est notre lieu de promenade

[Asiè n'ga é gua su wa]

Terre/cette/nous/verser/sur/ici

Le monde dans lequel nous sommes

[Ô ti é nãmué]

Il/est/notre/campement

Est notre campement

[Gnamien su lô yè ô ti é klô]

Ciel/sur/là-bas/qui/il/est/notre/village

Seul l'au-delà est notre village

[Gnamien su lô yè ô ti é klô]

Ciel/sur/là-bas/qui/il/est/notre/village

Seul l'au-delà est notre village.

Le noyau rythmique dans ce poème est la phrase impérative ‘‘cesse de pleurer. Il revient constamment dans l’énoncé. En effet, sur les quatorze (14) strophes, cette phrase est réitérée huit (8) fois. Les poétesses chantent ce couplet dans l’optique de consoler la communauté qui est attristée par le départ d’un membre. Cette chanson a une vertu cathartique, elle

cherche à exorciser la douleur que sème le deuil et mieux le transcender. Dans ce type de texte, le public ne prend pas une part active dans l'énonciation. Il se contente que d'écouter les paroles des auteures. Dans ce genre de poème, il n'y a pas de refrain, alors l'assemblée ne peut pas participer à la performance. De plus, la chanson N'dolo n'étant pas un genre de réjouissance, il arrive des fois que le public garde le silence pour n'écouter que les poétesses. La raison est que la chanson n'ayant pas de séquence rythmique type, le public ne peut pas répondre. Alors, il lui devient très difficile de faire le chœur. Qu'en est-il du texte suivant ?

Texte 3 :

[N'jé]

Fourmis magnans

[N'jé]

Fourmis magnans

[N'jé ééé]

Fourmis magnans éééé !

[N'jé blé gnãmã]

Fourmis magnans/noires/fil

Fil de fourmis magnans noires

[Ti'ngè mã yé wô]

Dresse/pour/nous/allons

Dresse-toi pour que nous nous y rendions

[N'jé]

Fourmis magnans

[N'jé]

Fourmis magnans

[N'jé ééé]

Fourmis magnans éééé !

[Bongouanou njé blé gnãmã]

Bongouanou/fourmis magnans/noire/fil

Fil fourmis magnans noires de Bongouanou

[Ti'ngè mã yé wô]

Dresse/pour/nous/allons

Dresse-toi pour que nous nous y rendions

[N'jé]

Fourmis magnans

[N'jé]

Fourmis magnans

[N'jé ééé]

Fourmis magnans éééé !

[Assiè Koumassi njé blé gnãmã]

Assiè Koumassi/fourmis magnans/noire/fil

Fil de fourmis magnans noires d'Assiè Koumassi

[Ti'ngè mã yé wô]

Dresse/pour/nous/allons

[N'jé]

Fourmis magnans

[N'jé]

Fourmis magnans

[N'jé ééé]

Fourmis magnans ééé !

[Bougouanou njé blé gnãmã]

Bougouanou/fourmis magnans/noires/fil

Fil de fourmis magnans noires de Bougouanou...

Dans cette chanson, le noyau rythmique est ‘‘fourmis magnans’’ que l'on distingue des autres éléments. Ce lexème est repris de façon cyclique et confère le noyau rythmique de ce poème. Ce poème regorge un aspect didactique, parce que la poétesse prône le soutien dans les difficultés. Par ailleurs, c'est à travers la répétition que les artistes inculquent cette morale au public. En effet, le noyau étant devenu le refrain, tourne avec des variantes pour éviter la monotonie. Ce système discursif donne au N'dolo toute sa beauté, puis que toutes les personnes présentes dans le cercle de production deviennent des chanteuses. La lead vocal ne fait que jouer le rôle d'agent rythmique. Désormais, elle n'a pour tâche que de clamer les variantes que sont :

Fil de ...

Dresse-toi

Pour que nous nous y rendons

La répétition du noyau rythmique devient l'affaire de l'assistance. Du coup, émetteur et récepteur sont en phase. Il faut retenir que l'objectif premier du poète est d'exciter les "fourmis magnans" que sont les personnes présentes, à se rendre au cimetière pour accompagner le défunt à sa dernière demeure. La parole devient action, c'est à dire pousser la communauté à se rendre au cimetière et surtout soutenir la famille éplorée.

Par ailleurs, au-delà de l'aspect esthétique qu'engendre le rythme dans le N'dolo, c'est un aspect technique. Les nombreuses reprises du noyau rythmique permettent aux poétesses de faire mémoriser les textes et les leçons qui les accompagnent. C'est également une technique pour l'artiste de reprendre son souffle et de penser à ce qui va être dit surtout que la plupart des chansons sont improvisées.

Enfin, la réitération telle qu'elle intervient dans cette chanson, vise à marquer l'auditoire, à l'impressionner et donc à attirer son attention pour qu'il s'intéresse à ce qui est dit et va être dit.

Qu'en est-il du rythme du profond ?

2.2- Le rythme profond

A propos du rythme profond, l'auteur de *Comprendre la parole traditionnelle*, révèle que :

Dans le rythme profond, les différents éléments sont perçus comme rythme grâce à une activité plus complexe de l'esprit humain. Bien que perçu comme formant un tout, ces éléments ne se succèdent pas dans l'immédiat, dans le champ continu du présent psychologique. C'est la mémoire qui aide à reconnaître les ressemblances. (Cauvin, 1981, p.20)

Il faut comprendre par-là que ce type de structuration externe reprend un élément au sein de la structure rythmique, le soumet à un mouvement de rotation de sorte que cet élément revient à intervalle plus ou moins régulier et structure ainsi le texte en séquence. De façon claire, les successions dans ce rythme sont périodiques et non cycliques.

Le texte suivant servira à l'explicitier :

Texte 1

[Kouadjo goli wã i lua ti i klamã lika]

Rat palmiste/dit/sa/queue/bout/est/sa/beauté/endroit

Le rat palmiste dit que le bout de sa queue est son point de beauté

[Wa blô i lélé]

Il/a/vanté/ça/jusqu'à

Il s'en est tellement vanté

[Wa blô i lélé]

Il/a/vanté/ça/jusqu'à

Il s'en est tellement vanté

[Ba kpla ba yi]

On/a/coupé/on/a/enlevé

Qu'on vient de lui ôter

[Wa yo gbôviano]

Il/est/devenu/queue/coupée

Le voilà sans queue

[Wa yo gbôviano]

Il/est/devenu/queue/coupée

Le voilà sans queue

[N lé mǎ sua kun]

Je/n'ai/plus/maison

Je n'ai plus d'abris

[Kuduku nun n'zué wa bo mi]

Maison inachevée/dans/pluie/a/frappé/moi

Me voilà trempé par la pluie dans une maison inachevée

[Kouadio Goli wǎ i lua ti i klamǎ lika]

Rat palmiste/dit/sa/queue/bout/est/sa/beauté/endroit

Le rat palmiste dit que le bout de sa queue est son point de beauté

[Wa blô i lélé]

Il/a/ vanté/ça/jusqu'à

Il s'en est tellement vanté

[Wa blô i lélé]

Il/a/vanté/ça/jusqu'à

Il s'en est tellement vanté

[Ba kpla ba yi]

On/a/coupé/on/a /enlevé

Qu'on vient de le lui ôter

[Wa yo gbôviano]

Il/est/devenu/queue/coupée

Le voilà sans queue

[Wa yo gbôviano]

Il/est/devenu/queue/coupé

Le voilà sans queue

[N lé mã sua kun]

Je/n'ai/plus/maison

Je n'ai plus d'abris

[Kuduku nun n'zué wa bo mi]

Maison inachevée/dans/pluie/a/frappé/moi

Me voilà trempé par la pluie dans une maison inachevée

Dans cette structure rythmique, le noyau est **"le rat palmiste"**, sa répétition ne se succède pas dans l'immédiat. Ce sont plutôt ses substituts que sont les marques de la troisième personne du singulier (il, lui), l'article défini (le), l'adjectif possessif (son) et aussi les pronoms personnels de la première personne du singulier (je, me) qui permettent de le reconnaître. Ce système est utilisé par la poétesse pour éviter la répétition. Il ne faut pas tomber dans la monotonie pendant la production. L'utilisation des pronoms permet de varier le système énonciatif. Dans ce type de texte, la participation du public leurs importent peu. Au contraire, elles souhaiteraient que celui-ci garde le silence pour mieux appréhender ce qui va être dit. Aussi l'usage de ce rythme profond, n'est pas synonyme de manque d'inspiration. De même, ce noyau fixe prend en compte deux entités que sont (rat palmiste) et (queue). L'une n'a de sens que par rapport à l'autre puisqu'elles sont liées formellement.

En clair, le "rat palmiste" peut être un père, une mère, un frère, une sœur, un époux, une épouse, et la queue représente le parent proche disparu. Ce parent dont se vantait la famille est parti (décédé). La famille est maintenant sans ressources "pas d'abris", "vit dans une maison inachevée". Cette chanson est émise pour amener l'assistance à vivre dans l'humilité. En effet, la richesse peut s'effriter, les objets ou les personnes dont l'on se vante peuvent disparaître. Il faut donc être humble dans l'abondance pour éviter les railleries des

autres dans les moments difficiles.

Conclusion

Le rythme dans le N'dolo, qu'il soit immédiat ou profond, se perçoit par la répétition cyclique ou périodique d'un ou plusieurs éléments. Ce système discursif vise deux objectifs essentiels que sont le stratégique et l'esthétique. Ainsi, son étude que nous venons de mener, à travers sa conception par les poètes traditionnalistes et sa manifestation dans le N'dolo, nous a permis de comprendre qu'il existe bel et bien un rythme propre à l'oralité Africaine et qu'en aucun cas, celui-ci ne saurait se soumettre à aucune règle parce qu'étant l'expression d'une liberté totale dans l'art. Par conséquent, on pourrait le souligner avec force que désormais le rythme est un élément incontournable de la parole poétique. C'est l'un des éléments qui fonde la poéticité de la poésie orale traditionnelle. En même temps qu'il donne au N'dolo toute sa valeur poétique et littéraire, il permet au peuple qui la pratique d'exprimer sa vie de chaque jour.

Références bibliographiques

- BOGNIHAO, Ascension, 2002, *Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle au Bénin*, revue Cames, série B, Vol-004
- BOURASSA, Lucie, 2015 *Rythmes et sens, des processus rythmiques en poésie contemporaines*, rhuthmos, Paris.
- CAUVIN, Jean, 1989, *Comprendre la parole traditionnelle*, Editions Saint Paul, Issy-les Molineaux, Paris,
- COMHAIRE (Sylvain) et J., 1975, *Le nouveau dossier Afrique* Verviers, Belgique. Marabout, Université.
- KONIN, Aka, 2007, *La vie musicale chez les Agni-N'Denéan*, musée royal de l'Afrique Centrale, Tervuren (Belgique).
- N'Dri, Félix, 1999, *Le N'dolo de Toumodi*, Mémoire de maitrise, Université de Cocody, Abidjan.
- N'GUETTIA, Kobenan Kouadio, 2005, *De l'expressivité au sens dans la poésie Ivoirienne d'expression Française*, thèse présentée pour le doctorat de poétique et littérature, université de Savoie.
- YEPRI, Léon, et *al.*, 2009, *Eléments stylistiques et de versifications pour lire un texte littéraire*, les classiques Ivoiriens.