

Ethiopiques

REVUE NÉGRO-AFRICAINNE DE LITTÉRATURE, DE PHILOSOPHIE,
DE SOCIOLOGIE, D'ANTHROPOLOGIE ET D'ART



JEUNESSES AFRICAINES CONTEMPORAINES

N°110 - 1^{er} Semestre 2023



ÉTHIOPIQUES

Revue semestrielle

ISSN 0850 - 2005

Rue Alpha Hachamiyou TALL x René NDIAYE

Tél : +221 33 849 14 14 - Télécopie : +221 33 822 19 14

BP : 2035 Dakar

e-mail : senghorf@orange.sn

internet : <http://www.refer.sn/flss>

online : www.refer.sn/ethiopiennes

COMITÉ DE RÉDACTION

Directeur de Publication

Amadou LY

Directeur de Rédaction

Cheick SAKHO

Membres

Mamadou BA
Abdoulaye Élimane KANE
Ramatoulaye Diagne MBENGUE
Boubé NAMAÏWA
A. Falilou NDIAYE
Amadou Lamine SALL
Pierre SARR (Lettres)
Malick DIAGNE
Abdou SYLLA
Étienne TEIXEIRA
Ibrahima WANE
Babacar Mbaye DIOP
Alioune DIAW
Andrée Marie Diagne BONANE
Coudy KANE

Membres correspondants

Hélène TISSIÈRES (U.S.A.)
Eileen JULIEN (U.S.A.)
Sana CAMARA (U.S.A.)
Papa Samba DIOP (France)
Françoise UGOCHUKWU (Angleterre)
Pierre K. NDA (Côte d'Ivoire)
Guy O. MIDIOHOUAN (Bénin)
Abdelouahed MABROUR (Maroc)
Ousmane TANDINA (Niger)
Pierre NDEMBY MAMFOUBY (Gabon)
Albert OUEDRAOGO (Burkina Faso)
Mbaye DIOUF (Canada)

Ethiopiennes

Éthiopiennes

Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art.

JEUNESSES AFRICAINES CONTEMPORAINES

N° 110 1^{er} Semestre 2023

Illustration :

Titre : *La marche*

Dimensions : 100cm/80cm

Technique : estampage à l'acrylique, au café et au bleu de linge sur codes barres collés sur tissu.

Éthiopiennes n° 110.
Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art.
1er semestre 2023.

Jeunes femmes africaines contemporaines et autres textes

N° 110

1er SEMESTRE 2023

.....

SOMMAIRE

1. Littérature

Kouassi Antoine AFFOUROUMOU – Le symbolisme dans le conte traditionnel africain et jeunesse contemporaine : entre une approche inadaptée et une révolution identitaire et culturelle 7

Cheick SAKHO – Daba Mbaye Seck : une figure du renouvellement des valeurs traditionnelles du griot africain 25

Ahoussi N'goran Eugénie NATACHA et Adama SAMAKÉ – Figure féminine postcoloniale et marginalité sociale dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome 33

Daouda COULIBALY – Vocation énonciative et esthétique postmoderne dans *D'Éclairs et de foudres* de Jean-Marie Adiaffi 51

2. Philosophie, sociologie, anthropologie

Hermann Guy Roméo ABE – Transgressions et réappropriation identitaire dans la discographie ivoirienne 63

Maguèye GNING – Jeunesse et engagement politique en Afrique : de l'idéologie à l'ère du numérique 79

Ladislav NZE BÉKALÉ – L'Union Africaine et l'intégration de la jeunesse aux problématiques de paix et sécurité : entre rhétorique et action 91

Karim SARADOUNI – Le chômage des jeunes diplômés en Kabylie/Algérie : ethnographie d'un vécu social..... 109

3. Critique d'art

Marie SELLIER-GUÈYE – La photographie contemporaine africaine : les archives au service d'une nouvelle identité africaine 127

***Éthiopiennes* n° 110.**
Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art.
1er semestre 2023.

Jeunesses africaines contemporaines et autres textes

TRANSGRESSIONS ET RÉAPPROPRIATION IDENTITAIRE DANS
LA DISCOGRAPHIE IVOIRIENNE

Par Hermann Guy Roméo ABE*

La transgression discursive dans l'art musical ivoirien est manifeste. Tout indique que la symbolique de la transgression et certaines thématiques subversives évoquant atrocité, cruauté et controverse sont au centre de la discographie ivoirienne. Horreur, rejet de la vie quotidienne, la transgression occupe aujourd'hui une place importante dans l'art musical. Bien sûr qu'en observant ce phénomène, la remarque qui semble la plus plausible est que dans un monde de pervertis, l'art musical a appris à exploiter le mal. La transgression est ainsi devenue une ressource essentielle de l'art musical. Ce fait permet d'aboutir au constat que le discours de la subversion est devenu consubstantiel à la musique et pourrait, tout comme l'art, viser le beau. L'artiste ivoirien positivise ainsi les valeurs dépréciatives ordinairement attribuées au viol des normes sociales, les prend à rebours et parfois les sublime. C'est donc sur cette nouvelle tendance esthétique que nous avons décidé de porter notre réflexion dont l'intitulé exact est : "Transgressions et réappropriation identitaire dans la discographie ivoirienne"

Il est par ailleurs certain que ces musiques qui s'inspirent du discours de la transgression rendent compte des faits et méfaits de notre époque. Il faut donc tenir compte de la complexité des rapports existant entre l'art et les faits sociaux pour mieux comprendre cette violation des

* Institut national Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle, Côte d'Ivoire

normes sociales dans la musique ivoirienne. Car, en émettant une scénographie du scandale, certains genres musicaux comme le Zouglou anticipent prophétiquement l'avènement de dérives et de catastrophes écologiques (grippe aviaire, déchet toxique en Côte d'ivoire) déjà en voie de se généraliser.

Dès lors, l'analyse linguistique se pose comme une assise manifeste et pratique d'approche des textes musicaux. Elle se voit aussi doublée d'une approche stylistique qui se propose de saisir l'œuvre à partir et à travers une « réception de sa matérialité langagière », pour rappeler les termes de Maingueneau (2000 : 6), de « passer sans solution de continuité du texte comme agencement de marques linguistiques, au discours littéraire comme activité régulée par des institutions de parole » (*ibidem*).

La grille d'analyse de la musicographie ivoirienne synthétise la transgression en une articulation ternaire. En bref, il s'agira de présenter la subversion du code langagier, d'explorer une quête identitaire de cette espèce discursive, le tout, pour aboutir à l'esthétique d'une néoglottophagie.

1. Une esthétique du dévergondage discursif et socioculturel

Il s'agit d'une transgression du code langagier qui s'extériorise par l'usage d'un lexique à la fois de mauvais goût, d'un niveau de langue bas, à la limite vulgaire. Le lexique, dans ce genre de discours, s'appuie souvent sur le langage licencieux et les propos désobligeants, voire injurieux. Le discours s'affiche dans une expression de dévergondage discursif, de la débauche, contraires à la loi morale, à la vertu, au bien et le jugement qui en découle, et dont l'artiste propose la vision esthétique dans l'œuvre musicale. À ce sujet, Pierre N'Da, à qui nous devons cette théorie, indique : « au plan de la forme, de l'énoncé narratif et de la pratique textuelle, elle se manifeste par la subversion des canons classiques, par une grande liberté dans l'expression et mime une joyeuse désinvolture du langage » (1997 : 79).

L'artiste glane les stéréotypes du discours social qui l'entoure et dont il s'alimente. Dans la trame de l'œuvre, par exemple, des artistes

procèdent régulièrement au dévergondage volontaire des règles de la bienséance. Dans la narration des cas de dévergondage, l'artiste fait une description libertine qui laisse sentir un usage volontaire des mots et expressions crus.

La transgression, il est clair, est aussi confiée au langage dévergondé. Ariel Sheney s'illustre dans cette donne langagière. En effet, cet artiste emploie souvent un langage cru, un lexique brutal dans son aspect froidement esthétique. Dans *Donne-moi le kplo*, le choix lexical relève surtout du champ sémantique de la scatologie, du dévergondage sexuel: « donne le *kplo* »: « *kplo* » dans le langage ivoirien *nouchi* renvoie au sexe féminin. Les exemples fusent, l'on relève la brutalité du lexique employé par le narrateur.

En Côte d'Ivoire, le dévergondage du code langagier repose sur l'usage permanent du *nouchi*. Le *nouchi* est, en effet, un moyen de communication bien connu des Ivoiriens. Fait d'un mélange de langues locales, du français et parfois de l'anglais, ce parler s'étend dans tous les milieux : bureau, école, marché, gare et principalement dans le milieu des enfants de la rue. Le *nouchi* tend aujourd'hui à s'imposer à tous les locuteurs de la langue française. Captivés par tout ce qui peut enrichir la culture africaine, certains artistes ivoiriens n'hésitent pas à utiliser le *nouchi* dans leurs productions musicales.

Dans *On a les yeux dedja*, Nach pousse à une prise de conscience généralisée des jeunes filles africaines, et des Ivoiriennes, en particulier, qui ploient sous le poids de la timidité. Pour la chanteuse, la fille ivoirienne est maintenant éveillée, elle ne peut plus subir la tyrannie et la ruse sexuelles de la part des hommes. L'art musical de cette dame repose sur le langage *nouchi*. À travers sa voix d'artiste, les filles semblent donc se révolter: « On ne peut pas nous grèh et puis fraya, on a les yeux dedja! » (2009). Ainsi,

l'art ne peut être coupé du social et du politique ; les œuvres même si par elles-mêmes n'ont pas le pouvoir de changer les choses, elles ont celui – pour reprendre la pensée de Marcuse – de transformer les mentalités de celles et ceux qui eux pourront changer les choses (Brice, 2016 : 1).

L'écoute de sa musique est en adéquation avec une analyse savante de la société ivoirienne gangrenée par des brigands sexuels qui se donnent, à cœur joie, d'abuser des jeunes femmes. Il reste à mesurer si cette réponse donnée à la violence faite à la femme dans la musique ivoirienne remplit ses objectifs : si elle l'explique bien, et si elle réussit à faire passer à de potentiels auditeurs de la musique son seuil de dévergondage. Ce dévergondage est aussi pratiqué par les jeunes filles. Le groupe de rap Kiff No Beat révèle le goût prononcé, pour l'argent, de la jeune fille dont les attitudes frisent la prostitution. Ainsi, « aujourd'hui, les kpôclés demandent maintenant les rougeaux » (Kpôclés, 2016). Kpôclés désignent prostitués en langue *nouchi*. Les rougeaux représentent la couleur des anciens billets de 10.000 FCFA en Côte d'Ivoire. La phrase est une rhétorique qui présente une sorte de synecdoque dont la couleur du billet symbolise le montant.

Les scènes de transgression restent éparpillées dans la discographie ivoirienne. Elles sont représentées avec une virulence choquante par les artistes. Pour Roumanes, « par représentation, on sous-entend habituellement qu'il s'agit de la représentation du réel, sous toutes ses formes concrètes ou métaphysiques » (1993 : 54).

Si l'usage du dévergondage dans l'art musical ivoirien a pour objectif de sensibiliser au scandale de la torture physique, il est manifeste, qu'il dévoile une tendance à condenser les images véhiculant la transgression dans tous ses aspects : ce sont des transgressions langagières ; des transgressions du code moral et social. Une autre forme de transgression langagière se perçoit dans des distorsions variées violant ainsi les règles syntaxiques du français, la langue officielle de la Côte d'Ivoire. Une phrase comme : « ce soir c'est clean y'aura ton daron ou pas » (Kiff no beat, Kpêtou, 2017), suppose d'abord une phrase interrogative. Ensuite, la composition de ce groupe de mots est un mélange d'expressions françaises et anglaises. Le mot *clean* signifie *propre* en français. Enfin, le mot *daron* est un argot pour désigner le père. Une traduction littérale de cette phrase donne ceci : *ce soir c'est propre ton père sera-t-il présent ?* En réalité, la phrase plante le décor d'un jeune qui envisage de rendre visite à sa copine. Donc, il souhaite s'enquérir de la présence du père de celle-ci dans la maison.

Enseignée depuis la classe de maternelle, utilisée par les politiques et les élites, la langue française faisant office de langue nationale, constitue l'un des principaux vecteurs d'appartenance à la nation ivoirienne. Si écrire un texte à chanter s'apparente à un exutoire, la transmission d'un message musical devient aussi canal de dévergondage culturel et de réappropriation identitaire.

2. Une quête identitaire?

L'art musical est une expression discursive qui a valeur par prépondérance sociale. En effet, la parole chantée peut servir de chaire à une revendication, en exposant les fléaux sociaux. Ainsi, des artistes ivoiriens jouent un rôle dans l'expression linguistique de la Côte d'Ivoire, en rendant compte des variétés de français pratiquées, mais également dans la dynamique sociale, en tant que vecteur des valeurs sociales et culturelles des Ivoiriens. Les textes des artistes ivoiriens attestent de cette dynamique du français en Côte d'Ivoire, en s'inspirant de l'environnement aussi bien linguistique que culturel des Ivoiriens.

L'exemple intéressant est celui de Douk Saga autour de la constellation de la « Jet Set ivoirienne ». Cet artiste est perçu par la jeunesse comme le créateur de la danse et du genre musical ivoirien dit Coupé Décalé. Le Coupé Décalé est une musique récréative. Il s'agit de le considérer comme un objet musical porteur de multiples considérations sur notre univers de début de millénaire. Ses créateurs donnent une explication floue sur les origines de cette désignation (Coupé Décalé)¹. Dominik Kohlhagen, un critique remarquable des œuvres musicales donne du ton, à ce propos :

[En] nouchi, l'argot ivoirien, "couper " signifie tricher voler ou arnaquer, et "décaler" partir ou s'enfuir, donc couper-décaler peut se comprendre comme

¹ Douk Saga, l'un des précurseurs de cette musique, a souvent été interrogé sur la signification de « Coupé Décalé ». Il explique qu'il s'agissait simplement d'une référence à la danse dans sa forme originelle (Coupé : désigne le geste de la main et Décalé : le pas). Pour Vladimir Cagnolari « les paroles qui jalonnent les chansons, si futiles soient-elles, suscitent au pays des polémiques. Car dans l'argot populaire d'Abidjan, "couper" signifie "escroquer" et "décaler", "s'en aller" » voir (*Le Coupé Décalé s'envole au Bataclan* (2005) RFI.com).

arnaquer quelqu'un et s'enfuir. La personne trompée est généralement interprétée comme étant la France ou l'Europe. À ses débuts, les paroles mettaient souvent en valeur ceux qui ont utilisé la ruse pour faire fortune (2005 : 3).

Par ailleurs, les artistes du Coupé Décalé répondent à la question de l'avenir en incarnant des individus en tenues, jetant sur des danseurs des liasses de billets. Ce traitement particulier est le témoignage d'une inquiétude nationale de la jeunesse de Côte d'Ivoire. Si ce rôle exutoire, marque testimoniale du Coupé Décalé, s'apparente à un goût prononcé pour le faste, le bruit et la grandeur, il n'en demeure pas moins qu'il reste une réaction contre la pauvreté et une exhortation au partage et à la solidarité africaine. Ce constat amène alors à s'interroger sur la nature culturelle et identitaire de la musique, dans la dynamique linguistique et sociale de la Côte d'Ivoire. Dès lors, la musique comme fait de société possède de multiples fonctions culturelle et socioéconomique ; c'est un symbole à valeurs communautaires et un support de la représentation de l'univers ivoirien aussi triste soit-il. L'extrait de *Douk Saga En Fête* montre bien les inquiétudes et la tristesse des artistes face à la récente situation sociopolitique du pays :

19 septembre 2002 le malheur
venait juste de frapper la Côte d' Ivoire
les coups de fusil par-ci les canons par-là
tous étonner on nous annonce la mort de Boka
Marcelin Yassé et du général Guéi ooh !
des centaines de personnes sont tombées cette nuit-là
on a été choqués on a beaucoup pleuré
ça faisait pitié on a été tous abattus,
comme le messie arriva un jeune homme
avec son bataillon armé de joie et de gaité
comment il s'appelle ooh ? Doukouré Stephane
qu' est-ce qu'il a créé ? La sagacité (2014).

À travers des pistes de danse des maquis, les artistes du Coupé Décalé ont eu le mérite de rassembler des Ivoiriens dans un pays en pleine guerre civile ainsi que dans un débat basé sur des clivages ethniques. Comme c'est le cas du Zouglou, le Coupé Décalé s'est d'abord adressé aux plus jeunes répondant à cette question de l'avenir, commune à tous, effaçant ainsi entre eux différences ethniques, politiques et

est un parler en marge des institutions du savoir, un langage propre à la jeunesse déscolarisée, aux rejetés du système élitiste que représente le système éducatif ivoirien » (2014 : 211). L'on peut ainsi observer que la musique ivoirienne contribue à la construction de l'identité sociolinguistique des Ivoiriens. En effet, cet art est utilisé par des artistes comme moyen d'expression individuelle et collective des valeurs culturelles et sociales des Ivoiriens, jeunes et moins jeunes, vivant non seulement en Côte d'Ivoire et en Afrique mais aussi en Occident.

Il est indéniable que le socle de toute cette musique repose sur une nouvelle manière de voir l'environnement social de la Côte d'Ivoire, mais aussi de mettre en branle toutes les règles notamment linguistiques établies par l'Occident car « l'art est appelé à manifester la vérité sous la forme de la représentation sensible » (Vente : 3). Devenu le langage de ceux qui aspirent à une nouvelle manière de voir le monde, le *nouchi* permet aujourd'hui de dire des choses que les jeunes Ivoiriens ne pouvaient pas articuler en bon français, c'est-à-dire de décrire la même réalité en créole ivoirien. Ce qu'on trouve grossier et fort choquant peut se dire facilement en *nouchi*. Le *nouchi* est devenu une nouvelle arme, une tenue de camouflage qui permet de passer à travers les mailles de la censure. Car selon Koné Bassirima : « Langage et message sont deux outils indissociables de la musique. Ils en constituent une identité » (2019 : 466)

3. De l'esthétique d'une néoglottophagie

Une observation de la discographie ivoirienne expose que les musiques de variétés prennent leur source dans le *nouchi*. En Côte d'Ivoire, l'usage de ce parler est fréquent. Ce parler est employé fréquemment chez les artistes du reggae comme Alpha Blondy, Ismaël Isaac, Serges Kassi, Tiken Djah, etc. On le retrouve aussi chez les chanteurs du *zouglou* tels que Petit Yodé et L'enfant Siro, Petit Denis, le groupe Magic Système. Aujourd'hui, le *nouchi* inonde les productions des jeunes artistes comme Nash et Billy Billy qui sont dans le rap.

Créé à la cité universitaire de Yopougon, dans la périphérie sud d'Abidjan, un groupe musical composé exclusivement d'étudiants ressent l'exacerbation des difficultés existentielles avec une profonde

amertume. La dénomination « Les parents » vient en écho à la situation d'orphelins de ces jeunes qui ont l'impression d'être seuls au monde. Cette communauté de destin renforce la cohésion en leur sein. Face à ce qu'ils considèrent comme la démission de leurs parents, les précurseurs du *zouglou* entendent donner l'exemple et prendre leurs responsabilités de « parents » afin d'exposer à la société et aux gouvernants la misère du monde étudiantin. Ils l'expriment d'ailleurs en des termes sarcastiques :

Lorsqu'on voit un étudiant
On l'envie
Toujours bien sapé
Joli garçon sans produit ghanéen
Mais en fait il faut rentrer dans son milieu
Pour connaître la misère et la galère d'un étudiant
Oh bon Dieu
Qu'avons-nous fait pour subir un tel sort ?
Et c'est cette manière d'implorer le seigneur qui a engendré le Zouglou
Danse philosophique qui permet à l'étudiant de se recueillir et d'oublier un peu ses problèmes (Les Parents du campus, 1990).

L'on constate un changement manifeste dans la forme du discours des compositeurs du *zouglou*. En effet, « Gboglo Koffi », le titre principal de l'album des Parents du campus, abonde en néologismes comme « ndaya, wazari, gos soiyés, brèquer ». Mais, aussi de substantifs, de structures verbales et d'expressions de la langue française détournés de leurs sens premiers. Citons, entre autres, « Cambogdiens, ça réussit, on libère, joli garçon sans produit ghanéen, » etc.

Les étudiants font recours à ces distorsions pour marquer leur divorce d'avec la classe politique. La volonté dissimulée et « le signe de reconnaissance, d'identification du groupe » (2008 : 189) sont, selon Jérémie Kouadio Nguessan, les principales raisons de la naissance de ce français irrégulier. La génération des étudiants des années 1990 qui reprend des termes du milieu loubard comme (go = jeune fille), (brèquer = draguer), exprime ainsi sa désaffection à l'égard du système politique et social et marque sa solidarité avec les exclus. Mieux, grâce aux termes *nouchi*

juxtaposés à un argot étudiantin naissant comme (*ndaya*² = aide financière insuffisante, *Cambogdiens* = étudiants non logés qui partagent la chambre d'un copain, *only for dogs*³ = repas de qualité médiocre servis au restaurant universitaires), cette musique exprime des problèmes spécifiques aux étudiants. Selon Koffi Kouakou : « La musique zouglou dit ou dénonce exactement ce qu'elle croit découvrir dans la société ivoirienne qui a tendance à se transformer en une sorte de déshumanisation de la population ivoirienne » (2016 : 4).

Les Parents du campus transgresse donc les codes linguistiques à partir de néologismes (*go soyés* = jeunes filles démunies) (*wazari* = du riz de mauvaise qualité), de substantifs tirés des langues nationales ivoiriennes (Ndaya = jumelles en baoulé) ou encore des mots et expressions français connotés (joli garçon sans produit ghanéen = jeune homme élégant). Ce langage crypté crée une certaine connivence entre étudiants. Il s'agit là d'un véritable marqueur d'identité. Il se lit mieux dans l'exemple précédemment cité, que les différents registres de la langue française côtoient des inventions lexicales spécifiques à la Côte d'Ivoire.

Dans ces extraits, l'on retrouve le *nouchi* avec cette tendance de dériver les verbes des noms eux-mêmes créés de toutes pièces. Le *nouchi* montre un univers d'images et d'expressions vives, fabrique des mots nouveaux, restaure les noms propres en verbes et les verbes en noms.

À titre d'exemple, la contribution du *zouglou* à la diffusion du terme « *côcô* » et la critique du style de vie que ce terme implique, a montré la facilité avec laquelle les populations concèdent aux créateurs

² Le terme "ndaya" (nda= jumeaux ; Aya = fille née le vendredi. Ndaya = jumelles en langue baoulé) désigne une ONG (Ndaya International) créée par l'épouse du Président Houphouët pour soutenir l'enfance déshéritée. Ndaya renvoie dans le langage étudiantin aux bourses de l'enseignement supérieur dont les montants sont en deçà des besoins réelles des étudiants. L'aide financière dont quelques-uns d'entre eux bénéficient est ainsi assimilée à une aumône dérisoire devant l'immensité de leurs besoins.

³ L'expression « Only for Dogs » est née d'une rumeur relative à la découverte de sacs de nourritures portant la mention « Only For Dogs » dans un stock de vivres à la résidence universitaire de Vridi dans la périphérie nord d'Abidjan au début des années 1990. Depuis lors, cette expression est utilisée par les étudiants ivoiriens pour dénoncer la qualité médiocre des plats servis dans les restaurants universitaires.

leurs droits à être auteurs. En effet, ils sont nombreux les Ivoiriens qui croient de bonne foi que Les Poussins chocs (1992) sont les inventeurs de la notion de « *côcô* ». À la vérité, les artistes ont surtout su la mettre en situation au fil des événements qu'ils décrivent, distinguant au passage des *côcos* tour à tour scientifique, stratégique, naturel, régional.

Dans cet extrait, l'artiste retrace un fait sociologique particulièrement manifeste par un néologisme *nouchi* : *côco*. En effet, la jeune fille veut un sponsor pour la soirée. Le jeune homme résiste et tente de l'éduquer aux vertus de la formule anglaise : « No contribution, no drink ! ». Se conduisant en saprophyte, la jeune fille insiste et s'accroche. L'usage du *nouchi* instruit ici une pédagogie de la notion de *côcô*, qu'il développe et la soumet à la critique :

Les côcôs c'est ceux qui vivent
Dans la poche de leurs camarades.
Ceux-là c'est les côcôs (Les Côcôs, 1992).

Le constat manifeste est que, sous la forme d'une plaisanterie chantante, les artistes du *zougou* ont bâti un vrai répertoire qui passe en revue les sonorités récurrentes qui rythment différentes langues nationales, tordant ainsi le coup au bon fonctionnement de la langue officielle dans ses avancées «glottophagiques»⁴.

Dans la chanson *Zio pin*, Les Potes de la rue élaborent sur le thème du tribalisme avec une habileté remarquable. Le mérite de cette chanson aura été d'élaborer sur un patchwork qui donne dans une ribambelle de citations interculturelles. Sur le ton de l'humour, *Zio pin* égrène les préjugés ethniques tout en établissant leur réversibilité :

Mon caleçon tombé, comment je vais faire ?
Yé ! Tribalisme n'est pas bon
Wobé dit guéré mange oh !
Guéré dit que Wobé mange oh !
Baoulé dit Agni est soulard (Les potes de la rue, 1991).

⁴ Vient de «glottophagie», un terme assez explicite, une langue en mange une autre, a été créé par Louis-Jean Calvet dans *Linguistique et colonialisme, petit traité de glottophagie* (1974), où il analyse les rapports entre le discours linguistique et le discours colonial sur les langues : la langue du colonisé est dénigrée, infériorisée, alors que celle du colonisateur est valorisée.

À défaut de faire exploser les stéréotypes, le *zouglou* en joue de façon à en amoindrir la charge exclusionniste. Ici le terme « manger » laisse entrevoir des préjugés selon lesquels soit le Wobé soit le Guéré seraient cannibales. Donc manger reste employé dans son sens premier, seul le repas est atypique : l'être humain. Mais le même mot « manger » revêt une autre connotation. Dans cette citation du groupe Kiff no beat : « le môgô a mangé ta copine » (Ce n'est pas bon, 2018), le mot mangé traduit une relation d'infidélité de la jeune fille. *Manger ta copine* se traduit par *coucher avec ta copine*. Manger devient un néologisme. La musique ivoirienne fonctionne ainsi comme un outil de promotion sinon de production de nouvelles notions lexicales qui alimentent la culture populaire, au détriment de la langue officielle. Il puise à grandes louchées dans la bouillie des stéréotypes sociaux, mais il a démontré tout le doigté et toute la délicatesse dont il est capable. Ses références sont essentiellement narratives. Elles consistent en des expressions et des mots, en des récits et en des manières de dire qui dissipent des sensations, des émotions, des histoires, des valeurs.

Si le lingala développe la *rumba*, le *fanti* pour le *highlife*, le *nouchi* est la voie de la création et de la vulgarisation pour la musique ivoirienne en général et le *Zouglou* en particulier. En Côte d'Ivoire, la musique moderne est un moment où la langue populaire se présente à elle-même, se poétise et se politise sans prétendre être « le miroir parfait de la société ou l'expression la plus adéquate des aspirations populaires » (M'Bokolo 1992 : 545).

En Côte d'Ivoire, modernité n'est pas fuite en avant. Les artistes du *zouglou* auraient raison de promouvoir un parler qui attire aujourd'hui l'attention de nombreux chercheurs : ethnosociologues et politologues. Il est clair que, lorsqu'il s'agit de l'Afrique, la World Music n'est pas intéressée par les musiques truffées de synthétiseurs, mais par les musiques d'originalité et d'inspiration africaine.

À l'analyse, par l'usage du *nouchi*, les tenants du *Zouglou* pratiquent un mélange des langues locales avec la langue principale officielle qui est le français. En revanche, l'impression qui se dégage de la musique ivoirienne, et singulièrement de celle du *Zouglou*, est que l'artiste

ivoirien force la langue française qui est la langue officielle à accueillir, à accepter des mots, des substantifs, des expressions tirés des langues locales ainsi que des néologismes. Cette pratique, constante dans l'univers de la création qu'on retrouve aussi chez certains artistes-écrivains ivoiriens a poussé Rangira Béatrice Gallimore, à parler d'une « néoglottophagie » (1999 : 105), une réaction contre ce que Louis-Jean Calvet appelle la « glottophagie », c'est-à-dire, le « dévorement des langues africaines par la langue française » (1979 : 14).

La démarche musicale *zouglou* peut donc être interprétée comme une véritable promotion des langues africaines. L'esthétique de ce mélange hétéroclite de langues diverses, en revisitant les langues locales naguère phagocytées par le français, s'apparente à une promotion, une sublimation du patrimoine linguistique et culturel ivoirien. Les jeunes musiciens du *Zouglou* peuvent être tenus pour ceux qui, sans compétence avérée, ont promu une nouvelle forme linguistique : le *nouchi*. Certes, ils n'en sont pas les créateurs exclusifs mais, par leur art, ils lui ont donné forme et l'ont projeté à l'échelle internationale, en valorisant ainsi un pan linguistique de la culture ivoirien.

Conclusion

Pris dans sa singularité, la transgression discursive s'observe chez des artistes, dans une volonté manifeste de galvauder la langue officielle (la langue française) afin que se meuve leur réalité sociolinguistique. Par ailleurs, cette esthétique du dévergondage en tant que phénomène psychosocial est émise de sorte à rendre compte de moult faits délétères qui corrodent les différentes masses sociales en Côte d'Ivoire. C'est l'expression de l'émergence de nouvelles identités culturelles d'une Côte d'Ivoire mondialisée et interconnectée, fière de ses métissages et de ses identités multiples. L'art musical ivoirien est donc vu aujourd'hui comme une nouvelle preuve de l'existence de cette identité africano-européenne et en particulier ivoiro-française.

L'étude présente expose un parler ivoirien, le *nouchi*, dans son fonctionnement syntaxico-sémantique et ses rapports complexes avec la langue officielle : le français qui composent le paysage linguistique

ivoirien ; ceci pour susciter une volonté politique quant à sa standardisation et à son officialisation. Les travaux de Louis-Jean Calvet, qui s'intéressent aux fonctions et usages des langues, à l'aménagement et aux politiques linguistiques, motivent et orientent l'argumentaire développé. Ils aident à faire l'inventaire des langues utilisées en Côte d'Ivoire, le rôle que l'État leur assigne et les fonctions que chacune d'elles jouent au sein de la société ivoirienne. Ils aident par ailleurs à justifier pourquoi le *nouchi* devrait être officialisé. Il a été longtemps reproché aux Ivoiriens de ne pas avoir une langue nationale capable de les unir au-delà de leurs différences ethniques. Pour de nombreux citoyens, à défaut de choisir une langue et de l'enseigner, il serait possible d'opter pour le *nouchi* et d'en faire une véritable langue nationale.

Discographie

- Ariel Sheney, *Donne-moi le kplo*, 2012.
Nach, *On a les yeux dedja*, 2009.
Lato Crespino, *Femmes*, 2008.
Espoir 2000, *A chacune son mari*, 2003.
Petit Denis, *Les braqueurs coagulés*, 2001.
Dj Lewis, *Grippe Aviaire*, 2006.
Douk Saga, *Douk Saga En Fete*, 2003.
Alpha Blondy, *Gban Gban*, 2007.
Les Parents du campus, *Gboglo Koffi*, 1990.
Les Potes de la rue, *Zio Pin*, 1991.
Les Côcos, *Côcô*, 1992.
Kiff No Beat, *Ce n'est pas bon*, 2018.
Kiff No Beat, *Kpêtou*, 2017.
Kiff No Beat featuring DJ Arafat, *Kpôclés*, 2016.

Bibliographie

BLANQUE, Pascal, *Histoire du Musicien à l'âge moderne, Musique, Cité et Politique*, Paris, 2009.

BRICE, Charlotte, « Marc Jimenez, Fragments d'un discours esthétique », *Critique d'art*, 01 June 2016, p.1-3, URL: <http://journals.openedition.org/critiquedart/17256> ; DOI :

<https://doi.org/10.4000/critiquedart.17256>

CALVET, Louis-Jean, *Linguistique et colonialisme*, Paris, Payot, 1979.

GALLIMORE, Rangira Béatrice, *L'œuvre romanesque de Jean-Marie ADIAFFI*, Paris, L'Harmattan, 1996.

KOHLHAGEN, Dominik, *Frime, escroquerie et cosmopolitisme Le succès du « coupé-décalé » en Afrique et ailleurs*, Paris, Karthala, 2005.

KADI, Germain-Arsène, « La dynamique du Zouglou de Côte D'ivoire en Afrique Francophone » *Diogène* vol 2 n° 246-247), 2014/ pp. 204 – 221, Éditions Presses Universitaires de France.

KOFFI, Kouakou Mathieu, « Le zouglou ou la variété musicale de pouvoirs de mots en Côte d'Ivoire », *Revue Sciences, Langage et Communication*, Volume 1, n°1, 2016, pp.1-12.

KONE, Bassirima, « Création musicale et éducation citoyenne: Le Zouglou à l'épreuve de l'édification de La Nation Ivoirienne, *N'ZASSA*, n°1, juin 2019, pp.462-475, URL : <https://www.nzassa-revue.net/admin/img/paper/38.%20KONE%20Bassirima.pdf>

MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire : L'énonciation littéraire*, Volume 1, Paris, Nathan, 2000.

N'DA, Pierre, « Transgressions, dévergondage textuel et stratégie iconoclaste dans le roman négro-africain », in *Lumières africaines*, Washington, University press of the South, 1997.

N'GUESSAN, Jérémie Kouadio, « Le français en Côte d'Ivoire : de l'imposition à l'appropriation décomplexée d'une langue exogène » *Documents pour l'histoire du français langue étrangère et seconde*, n°40/41, juin-décembre 2008. p. 179-197.

ROUMANES, Jacques-Bernard, « Le paradigme esthétique », *Horizons philosophiques*, Vol 4, n°1, 1993, pp.53–76, URL :

<https://doi.org/10.7202/800933ar>

VENTE Flaubert, *Esthétique de Hegel*, sur URL :

<https://gflaubert.hypotheses.org/files/2021/07/notes->

[Hegel_transcriptions_site.pdf](https://gflaubert.hypotheses.org/files/2021/07/notes-Hegel_transcriptions_site.pdf) [consulté le 12 mai 2023]

A NOS LECTEURS

Éthiopiennes publie des études et articles originaux se rapportant à la littérature, à la philosophie, à la sociologie, à l'anthropologie et à l'art.

Les textes proposés sont soumis à l'appréciation du Comité de Rédaction qui se réserve la possibilité de solliciter, chaque fois que de besoin, l'avis d'un lecteur extérieur.

Les manuscrits doivent être soumis en trois exemplaires accompagnés d'un résumé (de 15 lignes au maximum) en français et en anglais. Les auteurs doivent envoyer aussi une version électronique pour PC (Word).

Le Comité de Rédaction se réserve la possibilité, sauf refus écrit de l'auteur, d'effectuer des corrections de forme, de décider du moment de la publication, d'éditer les articles soit dans les numéros ordinaires soit dans les numéros spéciaux en fonction de leur sujet.

Les auteurs sont priés de signaler la publication dans une autre revue d'articles déjà acceptés par *Éthiopiennes*. Toute publication postérieure à celle d'*Éthiopiennes* devra mentionner en référence le numéro concerné.

Chaque auteur recevra une version électronique de son tiré à part.

Achévé d'imprimer sur les presses de

 **VIRTUEL DESIGN** (+221) 77 645 94 46
Impression Numérique & Offset

2023



ÉTHIOPIQUES

Revue semestrielle
ISSN 0850 - 2005

Rue Alpha Hachamiyou TALL x René NDIAYE
Tél : +221 33 849 14 14 - Télécopie : +221 33 822 19 14
BP : 2035 Dakar
e-mail : senghorf@orange.sn
internet : <http://www.refer.sn/flss>
online : www.refer.sn/ethiopiques

AUTEURS

Kouassi Antoine AFFOUROUMOU (Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire) - Cheick SAKHO (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal) - Ahoussi N'goran Eugénie NATACHA et Adama SAMAKÉ (Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan, Côte d'Ivoire) - Daouda COULIBALY (Université Peleforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire) - Hermann Guy Roméo ABE (Institut national Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle, Côte d'Ivoire) - Maguèye GNING (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal) - Ladislav NZE BEKALE (Université Oumar Bongo de Libreville, Gabon) - Karim SARADOUNI (Université de Tizi-Ouzou, Algérie) - Marie SELLIER-GUÈYE (Sorbonne Université, France).

| | | |
|-------------|-----------------------------|-------------|
| Sénégal | : le n° | 4.000 F CFA |
| | Abonnement annuel | 7.000 F CFA |
| Afrique | : le n° | 5.000 F CFA |
| | Abonnement annuel | 9.000 F CFA |
| Autres pays | : le n° | 30€ |
| | Abonnement annuel | 70€ |
| | Abonnement de soutien | 100€ |

Frais de port en sus