



*Revue Scientifique en Sciences
de l'Information et de la
Communication*

Communication en Question



Pour penser la communication



8 Juin / Juillet 2017

Communication en Question

Revue scientifique du Centre d'Enseignement et de Recherches
en Communication
Université Félix Houphouët-Boigny

CERCOM

n°8

Jun / Juillet 2017

ISSN : 2306 - 5184



Campus de l'Université Felix Houphouët-Boigny
CERCOM
01 BP V 34 Abidjan 01
Cote d'Ivoire

Communication en Question

COMITE EDITORIAL

Directeur de publication

Aghi Bahi –

Professeur Titulaire

Doyen de l'UFRICA (Université Félix Houphouët-Boigny)

Direction institutionnelle

Julien Atchoua –

Maitre de Conférences

Directeur du Centre d'Enseignement de de Recherche en Communication (CERCOM)

SECRETARIAT

Julien L. M. Adhepeau - Maître de Conférences à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Kacou Goa - Maître de Conférences à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Alain Diasse - Maitre-Assistant à l'Université Félix Houphouët-Boigny

COMITE DE REDACTION

Raymond Kra Kouassi - Maître de Conférences à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Jules Evariste Toa - Maître de Conférences à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Edmond Doua – Maitre-Assistant à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Seydou Koné – Maitre de Conférences à l'Ecole Normale Supérieure d'Abidjan

Sylvain Boua Akregbou - Maitre-Assistant à l'Université de Korhogo

Jean-Jacques Bogui - Maître assistant à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Yao Célestin Koffi - Maître Assistant à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Yeboue Allangba - Assistant à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Abibata Drame - Assistante à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Sidiki Bamba - Assistant à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Phillipe Ibtitowa - Assistant à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Célestin Gnonzion – Maitre-Assistant à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Nambo Pascal Kadja - Assistant à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Saffo Mathieu Koua – Assistant à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Aka Yao - Enseignant à l'ENS de Côte d'Ivoire

Issiaka Doumbia - Enseignant à l'Université Bordeaux III

COMITE SCIENTIFIQUE

- Prof. Yahaya Diabi** - Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
- Prof. Alain Sissoko** - Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
- Prof. Aghi Bahi** - Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
- Prof. Sery Bailly** - Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
- Prof. Paul N'da** - ENS Abidjan (Côte d'Ivoire)
- Prof. Alain Kyindou** - Université Bordeaux 3 (France)
- Prof. Jeremie Kouadio** - Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
- Prof. Blé Raoul Germain** - Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
- Prof. Anne Salazar** - Université Paris 3 (France)
- Prof. Balima Théophile** - Université de Ouagadougou (Burkina-Faso)
- Prof. Poamé Lema** - Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
- Prof. Abolou Camille** - Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
- Prof. Ahoua Firmin** - Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
- Prof. Sorice Michele** - Université Roma (Italie)
- Prof. Marcel Burger** - Université de Lausanne
- Prof. Claude Lishou** - Université Cheick Anta Diop (Sénégal)
- Prof. Mario Herreros Arconada** - Université Autonome de Barcelone (Espagne)

SOMMAIRE

- 1. STIGMATISATION A LA RÉINSERTION SOCIO-PROFESSIONNELLE DES MALADES MENTAUX EN CÔTE D'IVOIRE : CONTRIBUTION DE LA MUSICOTHÉRAPIE**
- Kassoum KOUROUMA
- 2. PRATIQUES CULTURELLES ET PRÉVENTION DES DÉVIANCES SEXUELLES CHEZ LA JEUNE FILLE EN CÔTE D'IVOIRE : CAS DE L'«ATOVLÈ»**
- Raymond Nébi BAZARE; Nassoua Antoine OKPO; Cyrille Julien Sylvain YORO
- 3. LA FÊTE TRADITIONNELLE POPULAIRE ABISSA CHEZ LES N'ZIMA KOTOKO DE CÔTE D'IVOIRE : ANALYSE ET PERSPECTIVE**
- Pierre Kouakou TANO
- 4. LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE DE SEMBENE OUSMANE: UNE ÉCRITURE FILMIQUE DE L'HISTOIRE OUEST-AFRICAINE**
- Adiko Jean-Michel ANOUMAN
- 5. MUSIQUE TRADITIONNELLE ET COMMUNICATION SOCIALE: L'EXEMPLE DE L'HOSSI CHEZ LES AGNI-MOROFOUÈ DE CÔTE D'IVOIRE**
- Benoit Kouakou oi KOUAKOU
- 6. RÉVOLUTION NUMÉRIQUE ET INDUSTRIES CULTURELLES : DÉCONSTRUCTION ET RECONSTRUCTION DES CHAINES DE VALEUR**
- Donikpo KONE

Communication en Question

www.comenquestion.com

n° 8, Juin / Juillet 2017

ISSN : 2306 - 5184

Musique traditionnelle et communication sociale: l'exemple de l'Ahossi chez les Agni-Morofouè de Côte d'Ivoire

*Traditional music and social communication: the case of the Ahossi
music-dance in the Agni-Morofouè people from Côte d'Ivoire*

83

Benoît Kouakou Oi KOUAKOU

Assistant

UFR Information, Communication et Arts
Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan
benkouakouoi@mail.com

Résumé

La musique-danse Ahossi est un moyen privilégié de communication sociale chez les Agni-Morofouè. C'est dire qu'elle se saisit de différents événements et sujets majeurs qui rythment la vie des populations, et se présente comme une forme d'expression qui appréhende la réalité socioculturelle et s'attache à expliquer les situations sociales au cœur desquelles elle s'invite. En l'occurrence, dans cette étude, elle se saisit des thèmes de la mort, de la pauvreté et de la misère, de la cohésion sociale, pour bâtir le système de communication. Elle s'attelle alors à communiquer sur la communauté, en la décrivant selon un certain angle de vue, en la racontant, et surtout en invitant les acteurs sociaux à se mobiliser et à œuvrer pour un changement qualitatif de l'ensemble de la société. La communication sociale de l'Ahossi accorde, à cet effet, le primat à la parole. Il s'agit d'une parole forte qui concourt à faire de cette musique-danse des Agni-Morofouè un outil essentiel de médiation de l'espace public sociétal, et un outil de communication et d'éducation par le divertissement, en tant qu'elle permet, en divertissant, d'exposer des thèmes sociétaux fondamentaux, c'est-à-dire de parler de la société à la société, pour la société. À la vérité, l'Ahossi apparaît comme le symbole de la prise de conscience d'une frange de cette société traditionnelle Agni ; cette frange qui dépeint, expose, à travers ses chansons sa représentation de l'idéal sociétal, et la communique en vue d'une éducation des acteurs sociaux. C'est que la musique-danse Ahossi, en tant que média de la société traditionnelle Agni, a des effets relativement puissants pour réaliser un contrôle social, en transmettant des idées, des émotions, des opinions, des attitudes, autant dire pour influencer les manières de faire, donc pour favoriser un savoir-faire, un savoir-être, un savoir-agir, un avoir-communiquer.

Mots clefs : Communication sociale, musique traditionnelle, musique-danse Ahossi, Agni-Morofouè de Côte d'Ivoire.

Abstract

The Ahossi is both a music and a dance used by the Agni-Morofouè people as a favoured tool of social communication. The Ahossi music-dance then addresses various events and major issues that set the pace of people's life. It presents itself as a form of expression providing a better understanding of the sociocultural reality and aims at explaining social situations within which it stands. In the present study, the Ahossi music-dance addresses the themes of death, poverty and misery, social cohesion, to build the communication system. It then strives to communicate on the community by describing it

under a particular viewpoint, depicting it and above all, by calling on social actors to mobilise and work for a qualitative change in the whole society. Accordingly, the social communication of the Ahossi gives primacy to speech. It is about a strong speech that helps this music-dance of the Agni-Morofouè people be an essential tool of mediation in the public space of the society and be a communication and education tool through entertainment. By entertaining, it helps introduce fundamental social issues, that is say talking about the society to the society and for the society. Actually, the Ahossi appears as the symbol of awareness of a part of the Agni traditional society depicting, exposing through songs its representation of the societal ideal and communicating for an education of social actors. As a media of the Agni traditional society, the Ahossi music-dance has relatively powerful effects for implementing a social control by conveying ideas, emotions, opinions, attitudes, all this for influencing ways of doing and therefore for promoting a know-how, a how-to-be, a how-to-act and a how-to-communicate.

Keywords: Social communication, traditional music, Ahossi music-dance, Agni-Morofouè of Ivory Coast.

Introduction

La musique comme moyen de communication dans l'Afrique traditionnelle est bien une réalité, d'autant que, comme l'explique Seri Dedy (1984 : 109), elle a toujours occupé « une position centrale [...] perceptible aussi bien dans les "spéculations théoriques" que dans la pratique quotidienne ». Les Agni-Morofouè¹ de Côte d'Ivoire, comme les autres Africains, ont, dans cette optique, recours à la musique en tant qu'elle est un outil privilégié pour la communication sociale. Ce recours est de plus en plus quasi systématique avec la musique-danse Ahossi.

À la vérité, l'utilisation de la notion musique, au sens occidental classique du terme, pour désigner l'Ahossi, pourrait poser un problème de compréhension qu'il convient de régler dès l'entame de cette étude. En effet, chez les Agni, en Côte d'Ivoire, comme presque partout en Afrique, la musique n'est pas uniquement « l'art de combiner les sons de manière agréable à l'oreille », selon une certaine définition simpliste admise. Il s'agit d'une réalité plus complexe. L'expression *n'goa*, en Agni, pour parler de la musique, est plutôt plurivoque. *N'goa* désigne *l'édjo*, la chanson ; il désigne aussi *l'abliyé* (pivoter bien), la danse. *L'édjo* (la chanson) et *l'abliyé* (la danse) vont toujours ensemble et sont imbriquées l'une dans l'autre. Par exemple, on dira « danser l'Ahossi », pour désigner la pratique du genre. Pour parler du jeu de l'instrument – qu'il soit à vent, à cordes ou à percussion –, on utilise le vocable *bô*, qui signifie littéralement frapper, percuter, d'autant qu'il doit entraîner la danse.

L'intérêt pour l'Ahossi dans cette étude est dû à son expansion quelque peu exceptionnelle. En effet, s'il est un fait culturel, et surtout musical, qui attire l'attention chez les Agni-Morofouè, c'est l'omniprésence de cette musique-danse qui s'est imposée au fur des années. Du nom de l'instrument principal², une grande *sanza* de trois lamelles en bambou de chine avec caisse de

¹Les Agni-Morofouè forment la région du Moronou qui regroupe 3 départements : Bongouanou, Arrah et M'Batto.

²On dit « Bé bô Ahossi » (on tape, percute Ahossi) pour dire qu'on est en train de pratiquer l'Ahossi.

résonnance, l'Ahossi est devenu la musique prisée des Morofouè. Cette musique – à la vérité une fusion de rythmes – venue du Ghana a trouvé son foyer de développement particulièrement dans le Moronou, et s'y présente comme un moyen privilégié pour communiquer. Et pourtant, il y a quelques années, elle n'était pas parmi les musiques recherchées de la région. Il y avait des musiques-danses bien ancrées comme l'*Abodan*, l'*Akoukoubé*, l'*Assam'lan*, le *Sida* ou le *Palogo*³, etc. Les faiseurs d'Ahossi étaient plutôt stigmatisés, et traités d'amuseurs, de paresseux et autres.

Aujourd'hui, pratiquement toutes les cérémonies, qu'elles soient de réjouissance ou non, se font avec la participation remarquée de l'Ahossi. Ce, chez les Agni-Morofouè comme chez les autres Agni. C'est que, au-delà de l'aspect divertissement, les chansons sont l'occasion pour les musiciens de jeter un regard sur la société, et de parler, de dire, de communiquer sur ce qu'ils voient, comment ils le voient. L'Ahossi se présente ainsi comme un véritable outil de communication sociale, c'est-à-dire une forme d'expression pour appréhender les réalités socioculturelles, comprendre ce qui touche intrinsèquement à la société, saisir les formes d'échanges qui s'organisent entre les individus et les groupes ; donc une occasion pour les individus et les groupes « d'entrer librement, et efficacement en contact » (Collet, 2004 : 102).

87

Cette étude se situe au niveau de la socio-anthropologie de la communication. Elle jette un regard sociologique et anthropologique sur cette musique traditionnelle particulière, l'Ahossi, en tant que moyen de communication, et l'analyse dans sa fonction de communication sociale. En d'autres termes, elle s'intéresse aux « fondements socio-anthropologiques de la communication chansonnière » (Pecqueux 2003 : 21) ; donc étudie les dispositifs de communication de cette musique et en souligne les enjeux sociaux. C'est dire qu'elle situe le mécanisme socio-communicationnel de l'Ahossi pour en saisir la structure de sens. La question centrale à laquelle l'étude veut répondre est

³Ces musiques-danses étaient les plus célèbres de la région. Aujourd'hui, outre l'*Abodan* et de l'*Akoukoubé* encore pratiqués dans quelques rares villages, les trois autres rythmes ont quasiment disparu, surtout le *Sida* et le *Palogo*.

celle-ci : En quoi la musique-danse Ahossi constitue-t-elle un instrument de communication sociale chez les Agni ? Comment parle-t-elle de la société à la société, et pour la société ? Il y a donc lieu d'analyser les textes de chansons Ahossi chez les Agni-Morofouè pour en dégager les éléments de communication sociale. C'est l'objectif de cette étude.

La musique traditionnelle comme moyen de communication a fait l'objet de plusieurs études. Seri Dedy (op. cit.), dans une analyse anthropologique et sociologique, montre comment la musique traditionnelle, « en tant que *force productive* », peut contribuer au développement de la Côte d'Ivoire. L'étude explique la manière dont l'Afrique de la tradition orale a permis l'épanouissement de l'homme, en partie grâce à la musique. Filippo Colnago (2007), dans une approche ethnographique, étudie la communication musicale en tant qu'élément d'identité culturelle chez les Lobi du Burkina Faso. Sur l'initiative du projet *Forest Voices* de Living Earth Foundation et la Fondation Camerounaise Terre Vivante, un collectif d'auteurs, dont Oscar Meloukouong, a mené, en 2002, une étude sur l'utilisation de la musique comme outil de plaidoyer et de sensibilisation, en vue d'encourager les changements de comportement et/ou de la politique au sein des communautés locales, en partant sur la base que la musique est un moyen de communication par excellence chez les peuples Baka.

1. De la méthode de l'étude

Le corpus de cette étude est composé de huit chansons tirées du répertoire de quatre groupes Ahossi (4 villages) Agni-Morofouè (voir tableau). Les chansons ont été recueillies lors de sorties publiques des groupes, à la faveur de fêtes et de funérailles, et à travers l'écoute d'enregistrements disponibles sur des *Compact Disc* (CD)⁴.

⁴ La plupart des chansons des groupes sont de plus en plus disponibles sur des CD et sur les médias sociaux.

Musique traditionnelle et communication sociale: l'exemple de l'Ahossi chez les Agni-Morofouè de Côte d'Ivoire.

Tableau n° 1 : Liste des chansons selon l'ordre d'exploitation des thématiques dans le texte

N°	Titre de la chanson	Village	Thématique abordée
1	Wa ha min nin n'wan	Kangandi	<i>La mort et son corollaire</i>
2	Ahoussian yê ya	Assara	
3	Assiko	Ahounan	<i>La pauvreté et ses effets</i>
4	Bê ko, ba n'wlèa min	Ahounan	
5	Sika man akpouo ahou min	Kinimokro	
6	Colomo Ahou	Assara	<i>La cohésion sociale</i>
7	Bê man yé ni anouansê	Ahounan	
8	Bofloto	Assara	

L'Ahossi peut s'appréhender comme une musique vocale accompagnée (d'instruments). La partie vocale est composée du soliste et du chœur. Mais dans une chanson, il peut avoir deux à trois solistes qui se passent le relais – en improvisations – dans le « développement » des termes abordés. Le soliste est le personnage central : c'est le dépositaire de la parole qu'il communique, dans une parfaite maîtrise de l'art oratoire Agni. Il donne la tonalité et situe même les variations au niveau musical. C'est lui qui *débouche* (littéralement dit) la chanson. Après quoi, il la partage à un chœur plus ou moins polyphonique qui répond en suivant l'orientation donnée. Les chansons, généralement exécutées dans le style responsorial (appel-réponse), sont construites à partir de proverbes, de contes, d'anecdotes, du vécu quotidien, de l'observation des habitudes et de l'agir des membres de la communauté, ou même de la représentation d'une société idéale, etc. Selon les thèmes abordés, elles sont graves ou divertissantes, et exécutées par les groupes dans un espace public du village ou dans un espace privé ouvert au public (cour familiale, par exemple), pendant les fêtes ou les funérailles.

La partie instrumentale est composée :

- du *sangôb* : guitare originellement à trois cordes, de fabrication locale (aujourd'hui, les groupes ont opté pour la guitare sèche occidentale à six cordes) qui introduit et soutient généralement la chanson ainsi que les différentes parties ;

- de l'*Ahossi* : grande *sanza* de trois lamelles en bambou de chine, avec caisse de résonance : c'est cet instrument qui a donné son nom à la musique. L'*Ahossi* donne le rythme de base ;
- de l'*alaka* : tambour de bois en forme de cercueil (d'où le nom *alaka* qui signifie cercueil). C'est l'instrument qui rythme la danse ;
- du *kepindrin* (facultativement) : petit tambour de forme cylindrique sans pieds, battu avec deux fines baguettes. Il soutient au besoin le tambour de bois ;
- des *sèkè-sèkè* : deux hochets qui soutiennent le rythme du tambour ;
- du *bôdôman* : bouteille percutée par une baguette qui, comme les hochets, soutient le rythme de base.

L'*Ahossi* sollicite plusieurs rythmes ou danses. Ainsi, selon les chansons, on peut trouver de l'*abodan*, de l'*akoukoubé*, de l'*assa'mlan* ou même du *high-life*⁵.

Ce travail s'attache à faire une étude qualitative des textes des différentes chansons répertoriées, avec un double regard sociologique et anthropologique sur ces chansons, dans leur utilisation comme moyen de communication sociale. Les chansons comme phénomènes sociaux sont considérées ici comme des constructions historiques et quotidiennes des acteurs individuels et collectifs. Elles sont le résultat d'interactions entre l'ensemble des protagonistes en jeu pour leur production. C'est dire qu'elles sont le fruit d'inscription dans une position particulière du jeu social.

L'étude s'inscrit dans le constructivisme de Pierre Bourdieu, Norbert Elias, Antony Giddens et autres. Elle est basée sur la méthode d'analyse sociologique qui consiste en un travail de construction, de déconstruction et de reconstruction de la réalité, c'est-à-dire à mettre à nu les logiques et interactions sociales en jeu dans leur production. Cette analyse s'enrichit de la perspective anthropologique. L'idée centrale est de comprendre comment la société Agni-Morofouè produit des chansons, et par elle, essaie

⁵ D'origine ghanéenne, l'*Ahossi* a été inspirée du *high-life*. Initialement, il servait à faire la satire des tares de la société. Les thèmes abordés étaient essentiellement destinés à ironiser sur ces tares sociales en vue d'interpeller les populations. En Côte d'Ivoire, elle a pris progressivement la forme de musique-danse.

d'assurer l'intégration de ses membres, favorise leur participation au jeu social, au processus de transformation sociale, et les engage dans le théâtre de la vie.

Concrètement, la grille d'analyse des chansons s'organise en trois plans qui, d'ailleurs, sont liés dans la réalité.

- Premier plan : le travail de construction. C'est le premier niveau d'analyse ; il considère le niveau manifeste, c'est-à-dire le niveau immédiat de compréhension, accessible à tous ceux qui savent décoder la langue d'émission. Le travail de construction consiste ici à expliquer la façon dont la chanson est présentée.
- Deuxième plan : le travail de déconstruction. C'est le deuxième niveau d'analyse, qui s'intéresse au niveau latent. Il va au-delà du sens commun, met l'accent sur les mécanismes sociaux qui favorisent la production des faits évoqués dans les chansons, c'est-à-dire cherche à débusquer ce qui est caché derrière les mots et les textes des chansons.
- Troisième plan : le travail de reconstruction. C'est le dernier niveau d'analyse ; il consiste à faire jaillir, surgir le vrai sens de la communication sociale de la chanson-média. Il montre en quoi les faits évoqués dans la chanson s'inscrivent dans un champ social et font intervenir plusieurs paramètres. Il identifie la structure relationnelle qui sous-tend le phénomène social décrit dans la chanson.

Au plan théorique, l'étude engage la théorie des effets et l'herméneutique. La théorie des effets, dans son utilisation par les théoriciens des Sciences de l'Information et de la Communication, postule que les médias ont le pouvoir de provoquer, sinon de modifier les comportements du public. Ils sont particulièrement assez omnipotents pour injecter des idées, des attitudes, et des modèles de comportement à des individus réceptifs. La théorie se penche notamment sur le rôle et les effets des mass-médias au sein de la société. C'est

Lasswell qui, dans les années 60, lance la formule : « *Who says what to who through which channel with what effect* » (Qui dit quoi à qui à travers quel canal, avec quel effet). En convoquant la théorie des effets dans cette étude, il s'agit d'analyser comment la musique-danse Ahossi, en tant qu'outil de communication chez les Agni-Morofouè, influence les idées et les attitudes des acteurs, pour être source de changement social.

L'herméneutique, science de l'interprétation des signes et des éléments symboliques d'une culture, est une méthode d'interprétation des textes voire de toute œuvre. L'œuvre de l'esprit est interprétée, regardée comme un signe, et est comprise en termes de représentations de valeurs sociales contingentes. Paul Ricœur (1965 : 13-14) écrit : « Nous sommes précisément ces hommes qui disposent d'une logique symbolique, d'une science exégétique, d'une anthropologie et d'une psychanalyse et qui [...] sont capables d'embrasser comme une unique question celle du remembrement du discours humain ». Le recours à l'herméneutique en communication présente un intérêt certain, d'autant que « le récit y paraît constitutif de la réalité » (Arquembourg, 2011 : 40). Dans cette étude, l'herméneutique cherche à présenter les liens entre les structures immanentes de l'œuvre et les stratégies perceptives. Il s'agit de pénétrer les pensées profondes qui sont à la base de la création des musiciens d'Ahossi ; donc de « reconstituer, refaire, recréer l'esprit étranger qui s'est exprimé dans une œuvre porteuse de sens » (Simard, 2004 : 97).

D'une manière générale, le soliste commence par exposer le thème de la chanson dès le refrain ou dans le premier couplet qui en fait office, puis le développe grâce à différents procédés.

2. Résultats

Les thèmes sont identifiés, catégorisés par rapport aux unités de sens qui permettent de dégager les sens globaux. Les résultats sont articulés en trois axes : 1) De la mort et de son corollaire ; 2) De la pauvreté et de ses effets ; 3) De la cohésion sociale.

2.1. De la mort et de son corollaire

Le thème de la mort est omniprésent dans le répertoire Ahossi⁶. Le groupe du village de Kangandi aborde la question dans une chanson intitulée « *Wa ha min nin wan ?* » (Je suis resté avec qui ?), exécutée sur un rythme *akoukoubé*. Voici le texte :

*Wa ha min nin wan ?
Aboulo lo, sa mian min o.*

La chanson dit littéralement : « Je suis resté avec qui ? / Dans la maison, malheur m'a eu ». C'est la lamentation d'une personne seule, qui expose sa douleur, en disant qu'elle ne sait plus sur qui compter d'autant que la mort a décimé sa famille. Dans les variations qui suivent le refrain responsorial, la soliste emploie des expressions comme : « Je ne savais pas que quand on vient sur terre, on meurt... » ; « Dans la grande maison, garçon est fini, pour moi est fini... » ; « Je ne savais pas qu'on pouvait ainsi finir... ». Puis, interpellant des personnes influentes du village ou de la région (la notabilité, les cadres, etc.), elle ajoute l'expression « affaire m'est arrivée », comme pour les prendre à témoin, ou même demander leur protection, car chez elle, « garçon est fini », autant dire qu'elle n'a pas la force, la puissance virile pour résister et porter seule le malheur qui semble avoir le dessus. C'est un appel au secours, sinon un recours.

Cette chanson est interprétée lors des funérailles pour compatir à la douleur de la famille éplorée, en décrivant la mort sous son aspect le plus cruel : elle détruit, décime de grandes familles au point où il ne reste pratiquement plus personne, plus aucun pilier. En effet, dans la société Agni, très phallocratique (dans le sens où il y a une domination sociale, culturelle et symbolique des hommes), c'est le comble du malheur quand il n'y plus de mâles dans une famille.

⁶ À l'origine, l'Ahossi était sollicitée lors des funérailles. Ce qui a considérablement influencé son répertoire de chansons presque toutes en rapport avec les thèmes comme la mort, la désolation, la solitude. La tendance, aujourd'hui, est d'adapter le répertoire à tous événements vécus dans la communauté.

Dans le même temps, il y a une interpellation à ouvrir les yeux. Devant cette réalité inévitable qui n'épargne personne, le message communiqué est ceci : il y a une exigence à s'engager pleinement dans une solidarité de soutien et de protection. C'est dans ce sens que différents noms sont évoqués. C'est une façon de dire : « C'est vrai, je n'ai plus personne, mais au nom du vivre ensemble, je sais pouvoir compter sur vous pour tenir le coup ». Une autre chanson sur le thème de la mort, intitulée « Ahoussian yê ya » (Être orphelin fait mal), chantée par le groupe Ahossi du village d'Assara, et exécutée sur un rythme *assam'lan*, communique sur les malheurs de l'orphelin. Le texte est ainsi ordonné :

*Ahoussian yê ya o, yié
Mamin é, ahoussian yê ya o, yié
M'bobo man tou nîré bilé
Ba ton kplolowa ba man min
Nan ba ton n'gbogboman ba man bê m'ma mo
Man nian dé dé ahoussian yo ta o yié...*

La chanson dit ceci : « Être orphelin fait mal / Maman, être orphelin fait mal / Moi-même j'ai récolté des champignons noirs / Ils ont préparé les pourris pour moi / Ils ont préparé ce qui est bien ferme pour leurs enfants / J'en ai tiré la conclusion : être orphelin fait mal ». Le deuxième couplet expose une autre douleur de l'orphelin : « Être orphelin fait mal. Mère, être orphelin fait mal. Orphelin dans la maison, pour envoyer quelqu'un, on m'appelle ; pour ce qui est bon, ils appellent leurs enfants. J'en ai tiré la conclusion : être orphelin fait mal ». Dans la dernière partie de la chanson, l'orphelin dit : « Être orphelin fait mal : celui qui a une mère a déféqué, ce n'est pas moi qui ai déféqué ; mais comme je n'ai plus de mère, on dit que c'est moi qui ai déféqué ».

On a là la plainte d'un orphelin de mère, qui ne peut s'empêcher d'appeler la défunte : les termes « Maman » et « Mère » sont utilisés plusieurs fois dans la chanson. Le choix du champignon noir est révélateur. En effet, même pour un aliment aussi insignifiant et périssable, qu'il est allé chercher

lui-même, on exerce de la méchanceté sur lui en lui préparant ce qui est pourri, donc ce qui n'est plus bon pour la consommation. Et, non seulement il subit les injustices, mais aussi, il est l'objet d'un extrême déshonneur : il est accusé iniquement d'avoir déféqué (là où il ne faut pas). D'où sa conclusion : « Être orphelin fait mal ». En d'autres termes, il est douloureux, triste, affligeant d'être un orphelin.

Cette chanson met les projecteurs sur les malheurs de l'orphelin, pour provoquer l'option d'un nouvel agir. En effet, dans la société Agni, comme dans la plupart des sociétés, étant donné la force de l'attachement à la mère, lorsqu'un enfant perd la sienne, tout semble tomber en déliquescence : « le monde s'effondre » pour lui ; car ce n'est pas toujours qu'il se satisfait pleinement des compensations affectives d'une tante, d'une cousine, etc., ou qu'il bénéficie véritablement de l'affection d'une nouvelle épouse de son père.

2.2. De la pauvreté et de ses effets

95

La pauvreté et tout ce qu'elle entraîne comme déconsidération, mépris, déshonneur n'échappe pas à la sagacité des musiciens de l'Ahossi. Une chanson du groupe d'Ahounan, intitulée « Assiko M'mo Yah » (Mère Yah) explique que le pauvre n'est aimé de personne. Voici le texte :

*Assiko M'mo Yah é (2x),
Yaléfou le man éboulo
N'zéli o M'mo Ya é,
Ebianfou lé man éboulo
A yié, M'mo Ya é...*

La chanson interpelle une certaine Yah, et la prend à témoin, en ces termes : « Mère Yah / Le malheureux n'est pas aimé / J'ai dit, Mère Yah / Le pauvre n'est pas aimé ». Cette chanson, à la vérité, est bâtie sur un proverbe bien connu en pays Agni : « Le pauvre n'a pas d'amour », autrement dit, le pauvre ne reçoit d'amour de personne ; ou encore, le pauvre n'est pas aimé.

Deux figures du pauvre sont ici mises en évidence. D'abord, le *yalefouo*, c'est-à-dire le malheureux, l'indigent : il souffre car n'ayant ni argent ni aucun bien, ploie sur le poids de la misère et broie du noir. Ensuite, l'*ébianfouo*, celui qui manque de tout, le pauvre nécessiteux : la misère l'a défiguré, il est privé de son potentiel de participation dans le processus de transformation sociale ; et il est rendu vulnérable par son isolement ou même son esseulement.

Ainsi, la chanson oriente les regards vers un fléau social, déshumanisant et marginalisant : la pauvreté. La pauvreté prive d'amour en tant que mouvement et ferment. Elle prive d'amour-mouvement, c'est-à-dire du mouvement *ad extra*, donc du mouvement qui provoque un épanchement, un élan, une tension vers ... (donc une attention à l'endroit de...), autant dire une ouverture sur... Elle prive de l'amour-ferment, le ferment du processus d'humanisation de l'homme, de l'ancrage social, et dépossède de toutes potentialités d'interactions sociales, de toutes velléités d'inclusion. Bref, elle annihile l'*esse homo*, c'est-à-dire l'être-homme.

Dans cette optique se situe la chanson « Sika man akpouo ahou min » (L'argent m'a fait tuer par le chagrin) du groupe de Kinimokro qui raconte comment la misère et le dénuement vont jusqu'à détruire l'harmonie conjugale, l'amour. Le texte est formé de deux vers :

Min yi é, nan wo yiè éyoli min o
Sika man akpouo ahou min

Littéralement : « Ma femme, ce n'est pas toi qui m'as nui / C'est l'argent qui m'a fait tuer par le chagrin ». Que disent véritablement ces propos mis dans la bouche de l'homme à l'égard de sa femme ? L'homme, en fait, dit à sa femme : je ne t'en veux pas, car si la misère ne m'avait pas réduit à rien, tu n'aurais pas eu le courage ni la force de me témoigner du dédain et du mépris.

Le soliste raconte ensuite l'histoire : « Un homme avait épousé une femme. Les deux époux s'étaient investis dans le travail champêtre, avaient réussi à avoir de grandes plantations et à faire fortune. Ils étaient heureux en profitant des fruits de leur effort. L'homme témoignait tout son amour à sa femme et

lui faisait de grands cadeaux : les pagnes de renom, les grands et riches foulards, les perles précieuses, etc. Or, cette vie de bonheur que menaient les époux déplaisait à plus d'un dans le village. Ils se faisaient, sans le savoir, des ennemis. Un jour de saison sèche, l'un de ces ennemis mit le feu dans leurs plantations et détruisit tout ce qu'ils avaient. Les jours et mois qui suivirent, le couple commença à manquer de tout, à se retrouver sans rien. Au fur des jours, la misère était telle que l'homme n'était même plus capable de trouver de l'argent pour payer de la pommade à sa femme, à moins de tendre des pièges pour attraper quelque rongeur à vendre. À partir de là, la femme changea d'attitude envers son mari : elle cessa de lui préparer le repas, de lui puiser de l'eau pour se doucher, et s'il l'appelle, elle se fâche et lui répond : "Arrête de crier mon nom !" Quand elle va se tresser, ses amis lui disent : qu'as-tu à continuer à demeurer avec un homme qui ne peut rien te donner ? Un matin, malgré toute l'intervention des notables du village, la femme divorça ; elle ramassa ses affaires et partit de la maison. Les jours suivants, l'homme perdit énormément de poids et devint comme fou... ». Le soliste conclut l'explication par ses paroles : « Mes mères et mes sœurs, c'est un conseil que je veux vous donner : si vous demandez de l'argent ou quoi que ce soit à votre homme, s'il n'arrive pas à vous le donner, ne vous courroucez pas, c'est parce qu'il est dans l'impossibilité de vous satisfaire ».

Cette chanson, est, à la vérité, bâtie autour d'un dicton ironique souvent convoqué chez les Agni : « Quand tu as l'argent et que tu appelles ta femme, elle répond : "mon seigneur !" Quand l'argent finit et que tu l'appelles, elle répond : "parle, j'entends" ». Il s'agit d'« un conseil », d'un appel aux femmes à ne pas laisser le matériel avoir raison de l'amour et de la vie de couple, à continuer de respecter leur époux même s'il n'a plus rien. C'est donc une exhortation à ne pas accorder plus de pouvoir aux biens matériels, à l'argent qu'à l'amour dans le mariage, car l'argent peut devenir un dangereux agent prompt à corrompre les relations, à détruire et faire des amoureux d'hier des ennemis d'aujourd'hui, blessés à vie.

La chanson « Bê ko, ba n'vlèa min » (En partant, ils ne m'ont pas appelé) du groupe d'Ahounan est dans la même veine du pauvre non-aimé et exclu, mais qui va réussir sa réintégration sociale par ses efforts qui se couronnent par son inscription à une nouvelle classe de la société. Le texte est constitué de deux petits vers :

*Bê ko, ba n'vlèa min
Bê ba, min nin bê lê ba*

Littéralement, cela donne : « Quand ils partaient, ils ne m'ont pas appelé / Quand ils viennent, je viens avec eux ». Que veut-on dire dans cette chanson ? Généralement dans la famille, explique le soliste dans une partie parlée, celui qui n'a rien est quasiment ignoré. Pendant les réunions, soit on ne le convie pas, ou s'il est convié, son avis ne compte presque pas. C'est comme si on ne l'avait pas appelé : sa présence, pourrait-on dire, est égale à son absence, d'autant plus que « quand tu n'as rien, tu es n'es rien » aux yeux des autres. Dans les variations qui suivent cette explication, le soliste va donner deux images, deux comparaisons, pour dire ce que la famille n'est pas, et de façon sous-jacente pourquoi il faut tout faire pour y conquérir sa place. « La famille, dit-il, n'est pas comme un champ qu'on peut abandonner pour en faire un autre parce que la terre n'est pas bonne », et « La famille n'est pas comme une femme qu'on voit passer en disant : voici mon ancienne femme ».

En effet, puisque la famille reste la famille, il faut se mettre au travail, et gagner la place qui est la sienne, laisse entendre la chanson. Effectivement, dès que les choses vont mieux, et que cette même personne change de condition sociale, elle (re)devient fréquentable, adulée par tous dans la famille. Ignorée au départ, elle retrouve, à l'arrivée, sa place.

Ainsi, le message fort contenu dans cette chanson est que c'est l'arrivée, c'est-à-dire la finalité, qui compte. L'acteur social ne doit pas se laisser abattre par sa condition de départ, il doit au contraire se battre pour être du lot de ceux

qui pointent "présent" à l'arrivée. Il est invité à montrer par son travail de quoi il est capable, à démontrer qu'il n'est pas ontologiquement disqualifié, ce, d'autant plus que la société ne juge souvent que ce qu'elle voit, par ce que les individus sont capables de montrer comme signe extérieur d'accomplissement.

Cette société est aussi décrite dans les diatribes des musiciens de l'Ahossi comme une société complexe, quelquefois méchante. C'est pourquoi, les chansons Ahossi invitent à une union sacrée des acteurs sociaux, femmes et hommes, pour donner de la chance à la cohésion sociale.

2.3. De la cohésion sociale

Au service de la cohésion sociale, le thème de la paix est régulièrement abordé dans les chansons. Cette chanson, « Colomo Ahou », du groupe Ahossi dans le village d'Assara, en dit long :

*Abou é, Colomo Abou é, Colomo Abou (2x)
Wougnan wougnan mandja man o yié,
Min nin n'goa wa lio, coulo fouo bémo o
M'mali n'zouo man m'ma avouman o yié,
Min nin n'goa wa lio coulo fouo bémo...*

99

Littéralement, la chanson dit ceci : « Ahou, Colomo Ahou, Colomo Ahou / Le désordre, je ne l'ai pas épousé / Je suis venu avec divertissement, habitants du village, merci à vous / Je suis venu avec l'eau, je ne suis pas venu avec le vent / Je suis venu avec divertissement, habitants du village, merci à vous ».

La chanson explique les intentions de la musique-danse Ahossi qui arrive dans le village : elle arrive en tant que divertissement, elle est porteuse de paix et non de trouble ni de guerre. Elle vient en tant que « la pluie » qui féconde, engendre la productivité, la régénérescence. Pour les gens du village qui attendent toujours la pluie qui arrose la terre et permet une bonne récolte, cette chanson est un réconfort, donc une source de paix. Elle célèbre la pluie opposée au vent, destructeur et ravageur. À dame Colomo Ahou, elle rappelle que le désordre ne fait pas ou ne favorise pas le mariage, autant dire ne bâtit pas la paix et l'unité.

Cette chanson est une invitation à la paix sociale, en tant qu'elle bannit le désordre dans la société. La paix dans la communauté est comme la paix dans un couple. D'ailleurs, la communauté, à travers ses acteurs sociaux, est considérée par les Agni comme un grand foyer, une grande famille. Dans cette famille, les questions doivent s'aborder dans le sens de la recherche de la cohésion, dans un souci d'amour mutuel.

Le message de l'amour est clairement véhiculé dans cette autre chanson intitulée « Bê man yé ni anouansê » du groupe d'Ahounan :

*Nanan, yoh man man yé
M'mo ni n'dja mob, amoh man yé bloulo yé won,
Amoh man yé li anousé yé tran man nou*

La chanson se traduit ainsi : « *Nanan*, fais le monde pour nous / Mères et pères, aimons-nous/ Soyons dans l'entente pour rester dans le monde ». Il y a là, une exhortation à l'amour. Les uns et les autres, tous, doivent contribuer à la construction de la communauté décente. « *Nanan* » c'est-à-dire, le chef, le leader, doit en être l'instigateur.

100

Les chansons de l'Ahossi sont ainsi porteuses de l'idée que l'amour peut garantir le bonheur des individus et de la société toute entière. Seuls, disent les Agni à travers l'Ahossi, l'amour et l'entente sont sources de survie. C'est pourquoi la chanson ne fait pas de dichotomie entre les deux notions : l'une ne va pas sans l'autre. L'amour et l'entente se rencontrent, à la vérité, dans le cœur de l'homme. S'il réussit à les harmoniser, il installe l'équilibre en lui et dans la communauté qui bâtit aussi son unité.

L'unité est une impérieuse nécessité : c'est d'ailleurs ce qui est dit dans cette chanson, « Bofloto », du groupe d'Assara :

*Bofloto min da wa si o : otikè odouman nouman non, Côte d'Ivoire m'man nian bo.
Agba kpoun'gbou é, nan fê éya o, boka bofloto, nan man man ni bo*

La chanson se traduit littéralement ainsi : « *Bofloto* (galette de farine), je te remercie : sans toi la Côte d'Ivoire aurait disparu / *Agba kpoun'gbou* (patte de

manioc séché), ne te fâche pas, aide *Bofloto* afin que le monde ne disparaisse pas ».

En effet, au temps de la disette, ce sont ces deux aliments (*gbofloto* et *kpoun'gbou*) qui ont sauvé la communauté, explique le soliste. Le couple *bofloto-kpoun'gbou* s'est accordé pour nourrir le peuple. Et pourtant, *gbofloto* et *kpoun'gbou* ne sont pas des aliments prisés en temps de vache grasse chez les Agni, surtout le *kpou'ngou* (d'où les excuses qu'on lui présente : « nan fê ya »).

Par l'alliance allégorique entre *gbofloto* et *kpoun'gbou*, la chanson exhorte à l'entente et à l'union des fils et filles du village, des membres de la communauté autour d'une cause commune, d'une cause d'intérêt public. La contribution de tous est une nécessité pour bâtir le monde. Comme dit le proverbe, « C'est aide-aide qui tue antilope » (C'est avec l'aide de chacun qu'on parvient à abattre l'antilope, c'est en s'unissant qu'on devient fort pour le résultat attendu). Cette chanson exalte l'esprit communautaire et la solidarité. Elle en fait une application de la loi de l'amour qui unit les acteurs de la société, et tient la société. Les résultats de l'étude révèlent que les questions majeures de la vie des individus et de la communauté n'échappent pas à la verve des musiciens de l'Ahossi. La musique leur sert de matière pour parler, dire, communiquer. Sur la base de ces résultats s'organise une discussion.

3. Discussions

Cette discussion s'organise autour des points suivants : le primat de la parole dans l'Ahossi ; l'Ahossi et la médiation de l'espace public ; l'Ahossi, un genre qui parle de la société à la société pour la société ; l'Ahossi, un moyen de communication et d'éducation par le divertissement.

3.1. La primauté de la parole dans l'Ahossi

La communication sociale dans l'Ahossi accorde la primauté à la parole. Certes la combinaison des rythmes et des mélodies invite à la danse, mais les chansons sont avant tout fondées sur des paroles fortes, conçues pour être

écoutées, entendues et comprises. D'ailleurs, la plupart du temps, il y a un espace prévu pour parler. Il s'agit d'une séance d'explication de la chanson, souvent imagée et hermétique. Le soliste, alors, commence par cette formule quasi consacrée : « Il me faut dire quelque chose à propos de cette chanson, donner quelques explications au monde, car une chanson, si elle n'est pas expliquée et bien comprise, n'a pas de raison d'être. »

En effet, les chansons sont la plupart du temps bâties sur des proverbes, et s'enracinent dans la tradition tournée vers l'observation, l'explication et l'interprétation des faits, des règles, de la nature des choses, des comportements humains afin d'exprimer les relations sociales. Elles sont aussi construites autour des contes et des légendes pour inviter à une appropriation des valeurs sur lesquelles la société traditionnelle est fondée. Elles sont ainsi la manifestation d'une rhétorique et d'une démarche raisonnable pour aborder et engager les débats sociétaux. Les chansons sont, à cette fin, exclusivement à thèmes. En effet, l'Ahossi des Agni-Morofouè aborde différentes thématiques en rapport avec l'actualité du milieu où elles surgissent avec l'ambition affichée d'amener la communauté toute entière à s'informer sur les valeurs traditionnelles. Ainsi, même dans la locution la plus simple en apparence se trouve bâtie, au niveau latent, toute une signification qui plonge dans le cœur de la société. À la vérité, les chansons, comme des livres ouverts, communiquent sur la cosmogonie, la philosophie, selon les perceptions et les représentations sociales du peuple Agni. C'est pourquoi, quand la parole jaillit, tous les esprits se *connectent* sur le soliste-déclamateur, car le message qu'il véhicule est porteur d'une velléité de rénovation, de re-création de la société, de l'environnement en perpétuelle mutation. En fait, l'Ahossi, comme instrument de communication sociale, constitue une médiation de l'espace public.

3.2. L'Ahossi et la médiation de l'espace public

Par la mise en musique des problèmes de la société, donc leur mise en forme et leur mise en scène, l'Ahossi se positionne comme un instrument privilégié de médiation de l'espace public chez les Agni-Morofouè. En rendant saillants les problèmes essentiels des individus et de la société, en les construisant et en publicisant les situations, c'est-à-dire en les installant dans l'agenda de la communauté entière, les acteurs de l'Ahossi provoquent leur prise en compte, leur résolution. Il s'agit de rendre l'information et la communication présentes pour participer à la socialisation des populations.

Les effets de cette médiation sont tangibles. Il n'est pas rare que des contenus de chansons Ahossi soient convoqués comme illustration lors d'échanges privés ou publics, du genre : « Comme disent les musiciens de l'Ahossi... ». Le pouvoir de l'Ahossi-média, en effet, est énorme. Il renvoie à ce que Paul N'da dit du pouvoir des médias en général : « C'est le pouvoir de dire, de faire dire, de faire dédire, de faire redire ». C'est aussi le pouvoir « de faire croire, de faire penser, de faire regarder comme on veut, dans le sens qu'on veut, de faire penser à quoi et à qui on doit penser, de dire comment il faut penser ». (Paul N'da, *Sociologie politique : pour comprendre ce qui se joue, se décide et se passe ici et ailleurs, avec sa géométrie variable*, 2017 : 242). L'Ahossi peut ainsi influencer les manières de faire, pour structurer les préoccupations des populations, pour imposer un agenda, c'est-à-dire imposer ce à quoi il faut penser (Derville, 2005).

Le musicien de l'Ahossi devient et la courroie de constitution de l'opinion publique et le canal de transmission du message de cette opinion publique. Ses chansons traduisent sa parfaite maîtrise de l'environnement social. Seri Dedy (1984 : 116) explique : « Il avait à charge de répandre cette opinion dans les consciences individuelles, *en accord avec la société globale* ; de sorte qu'il est légitime de considérer l'artiste musicien comme un porte-parole, mieux, un *sujet transindividuel* au sens où l'emploie Lucien Goldmann ». Le fait musical en général et l'Ahossi en particulier sont donc un processus social continu et

soutenu qui met en interaction le compositeur et son environnement socioculturel. Il s'agit, en fait, d'un genre qui parle de la société à la société pour la société.

3.3. L'Ahossi, un moyen de communication et d'éducation par le divertissement

Comme instrument de médiation, donc comme média – traditionnel –, l'Ahossi sert dans la stratégie d'éducation par le divertissement, en l'occurrence dans la stratégie de communication pour le développement et pour le changement de comportement chez les Agni-Morofouè, en ce sens que l'éducation par le divertissement est une stratégie dont l'objet est d'optimiser, entre autres, l'impact des messages pro-sociaux, en combinant divertissement et éducation.

En effet, toute la communication sociale déployée dans la musique-danse Ahossi vise l'éducation de la société aux valeurs comme l'amour, l'entente, la sociabilité, le respect des engagements, la cohésion sociale, etc. Il s'agit d'impulser un développement axé sur les valeurs auxquelles tient profondément la communauté. Seri Dedy (idem : 117) croit également en un développement enraciné dans les valeurs locales. Il écrit : « Il est permis de croire que l'Afrique peut utilement impulser de l'intérieur son propre développement en intégrant dans son système de communication/éducation des instances traditionnelles de "communication horizontale" comme la culture musicale ». Ce développement n'est possible que dans une opération de réinvestissement conséquent et intelligent de ces valeurs traditionnelles propres à l'Afrique dans les projets de développement. L'Ahossi mobilise et communique les éléments capables de provoquer le retournement des intelligences, les changements de mentalité et la mise en branle des projets, pour sortir des sentiers battus. Avec Seri Dedy (idem : 123), on est en droit de dire que « Malgré la panoplie de nos moyens de communication, le monde contemporain et l'Afrique en particulier souffrent d'un défaut de

communication ». Ainsi, comme l'explique l'auteur, « La participation de l'art à la socialisation populaire pourrait [...] contribuer au progrès social par la démocratisation de la communication. Ce serait un juste retour du dialogue traditionnel, de la participation individuelle et collective, ou du droit de communiquer ».

3.4. L'Ahossi, une musique qui parle de la société à la société et pour la société

Plus qu'un simple divertissement, la musique-danse Ahossi se présente comme un véritable instrument de communication sociale qui veut parler de la société et pour la société. Ouvrage d'hommes, l'Ahossi devient, en effet, le miroir de la société, la sentinelle de la communauté. Elle guette, perçoit, voit, décrypte les signaux et, alors, parle. Elle parle pour dire la société, l'état dans lequel elle se trouve, c'est-à-dire comment elle se porte et comment elle se comporte, comment elle favorise l'élévation de ses membres ou comment elle étouffe leurs aspirations d'émergence. Ainsi, les chansons émergent le plus souvent avec les éléments de la satire ou de la critique sociale : elles dénoncent les dérives et les tares, elles s'offusquent devant les injustices, elles réprimandent les comportements immoraux ou incompatibles au vivre-ensemble, elles avertissent des risques et des dangers, elles prédisent le bien ou le malheur en cas de persistance des actes délictueux, elles conseillent le changement qualitatif, etc.

La société, en même temps qu'elle constitue le contenu de la parole-message véhiculée, est aussi le destinataire du message. La parole est adressée par l'Ahossi à la société, c'est-à-dire aux acteurs qui la forment pour les informer, pour éclairer leurs lanternes, et aussi pour mettre chacun devant ses responsabilités. La parole s'adresse ainsi à chacun, autant qu'il est, au système mis en place et ceux qui en tirent les ficelles, aux dirigeants, aux gouvernés, aux riches, aux pauvres, bref au corps social.

Le but du message, c'est de provoquer une réaction-action pour le bien de la société, pour un mieux-être de ses membres et pour son équilibre en tant que structure, entité. La communication sociale, en effet, est appréhendée par Hervé Collet (2004 : 102), comme « un système de pensée et d'action qui cherche à promouvoir la personne humaine prise individuellement ou collectivement, en tant que sujet, autant qu'objet de communication ». La musique-danse Ahossi entre d'autant plus dans cette optique qu'elle recherche une modification ou une adoption de représentations et de comportements nouveaux. L'Ahossi se présente ainsi comme une œuvre d'utilité sociale qui vise l'éducation de la communauté. Elle cherche à créer et à diffuser des attitudes et des comportements qui aident le développement personnel et communautaire.

Conclusion

La communication à travers l'Ahossi chez les Agni-Morofouè est une communication qui aborde les événements qui rythment le quotidien des populations. L'étude a montré comment, à travers les chansons, des thématiques majeures sont abordées, traitées, pour transmettre une certaine façon de penser. En l'occurrence, elle a montré que les musiciens de l'Ahossi se saisissent des thèmes de la mort, de pauvreté et de la misère, de la cohésion sociale, pour bâtir une communication dont le but est de provoquer un changement au sein de la société. L'étude a révélé que chacune des thématiques abordées est l'occasion pour les musiciens de peindre la société comme ils la voient et la sentent. Leurs messages s'attachent ainsi à parler de la société, c'est-à-dire à la décrire, à la raconter, à la communiquer. Le destinataire de ce message n'est autre que la société elle-même, qui est invitée à faire sa mue, à œuvrer pour un changement qualitatif pour le bien des acteurs qui la font.

L'étude a aussi permis de découvrir que dans la communication sociale de l'Ahossi, la parole est au premier plan ; que l'Ahossi, comme instrument de communication traditionnelle chez les Agni-Morofouè, permet la médiation de l'espace public sociétal ; que cette musique-danse parle de la société à la société pour la société ; qu'elle constitue un moyen de communication et d'éducation par le divertissement, justement en tant qu'elle permet, en divertissant, d'exposer des thèmes sociétaux fondamentaux. Des pistes de recherches restent à explorer. En particulier, on peut étudier la communication sociale déployée dans certains phénomènes comme le mariage ou les funérailles chez des peuples de la tradition orale.

Bibliographie

Calvet, L.-J. (1981). *Chanson et société*. Paris : Payot

Colnago, F. (2007). La communication musicale comme élément d'identité culturelle chez les Lobi du Burkina Faso. *ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie*, 67-85

Dedy, S. (1984). Musique traditionnelle et développement national en Côte d'Ivoire. *Tiers-Monde*, 25 (97), 109-124

Derville, G. (2005). *Le pouvoir des médias*. Grenoble : PUG

Collet, H. (2004). *Communiquer. Pourquoi, comment ? Le guide de la communication sociale*. Eaubonne : CRIDEC Éditions

Lambeau, C. (2010) "Communication musicale" ? Construire la musique comme objet pour les SIC. *Études de communication*. Université Lille-3, 135-148

Lohisse, J. (2001). *La communication. De la transmission à la relation*. Bruxelles : Éd. De Boeck Université

N'da, P. (2017). Médias, médiation et démocratie. Dans *Sociologie Politique. Pour comprendre ce qui se joue, se décide et se passe ici et ailleurs, avec sa géométrie variable* (p.227-250). Paris : L'Harmattan

Pecqueux, A. (2003). *La politique incarnée du Rap, Socio-Anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnière*, Thèse pour le Doctorat de Sociologie, soutenue le 12 décembre à Paris.

Ravet, H. (2010). Sociologies de la musique. *L'Année sociologique*. Vol. 60, 271-303

Supicic, I. (1971) *Musique et société : perspectives pour une sociologie de la musique*. Zagreb : Institut de musicologie, Académie de musique.

Winkin, Y. (2001). *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*. Paris : Seuil

Winkin, Y. (2014). *La nouvelle communication*, Paris, Pont.