



La Condition de la Femme au Foyer et de l'Enfant Orphelin dans la Communication Sociale à Travers l'*Ahossi* chez les Agni-Morofouè de Côte d'Ivoire: Plaidoyer pour un Mieux-être

Kouakou Oi Kouakou Benoît, Maître-Assistant
Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan,
UFR Information, Communication et Arts, Côte d'Ivoire

[Doi:10.19044/esj.2022.v18n35p80](https://doi.org/10.19044/esj.2022.v18n35p80)

Submitted: 19 October 2022
Accepted: 26 November 2022
Published: 30 November 2022

Copyright 2022 Author(s)
Under Creative Commons BY-NC-ND
4.0 OPEN ACCESS

Cite As:

Benoît K.O.K. (2022). *La Condition de la Femme au Foyer et de l'Enfant Orphelin dans la Communication Sociale à Travers l'Ahossi chez les Agni-Morofouè de Côte d'Ivoire: Plaidoyer pour un Mieux-être*. European Scientific Journal, ESJ, 18 (35), 80.
<https://doi.org/10.19044/esj.2022.v18n35p80>

Résumé

Le présent article a analysé la communication sociale de chansons *ahossi* des Agni-Morofouè, en les appréhendant comme des plaidoyers en faveur d'un mieux-être et d'un mieux-vivre de la femme maltraitée au foyer et de l'enfant orphelin marginalisé. Au niveau théorique, l'étude a convoqué le modèle descriptif de la communication de Lasswell. Au plan méthodologique, elle s'est appuyée sur un corpus de dix chansons tirées du répertoire de six groupes *ahossi*. Ce corpus a fait l'objet d'une analyse qualitative de contenu lexico-thématique. L'analyse révèle comment cette musique-danse se saisit des souffrances de la femme (en particulier celles de la première épouse dans un foyer polygamme, surtout avec l'arrivée d'une plus jeune femme) ainsi que de la marginalisation et des douleurs de l'enfant orphelin. En décrivant et en dénonçant les effets pervers de la polygamie (très souvent à l'origine des déboires de la femme la plus ancienne) et en mettant à la lumière les malheurs de l'enfant orphelin, l'*ahossi* se situe dans une perspective de plaidoyer en faveur d'un agir humanisant. En tant que canal, elle fait entendre l'écho du message-complainte des sans-voix et des sans-voies, en vue d'influencer les idées et attitudes, et parvenir à un changement social au sujet de ces personnes fragilisées.

Mots-clés: Communication sociale, plaidoyer, enfant orphelin, femme maltraitée, Agni-Morofouè

The condition of Housewife and Orphaned Child in Social Communication through the *Ahossi* among the Agni-Morofouè of Côte d'Ivoire: a Plea for Wellness

Kouakou Oi Kouakou Benoît, Maître-Assistant
Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan,
UFR Information, Communication et Arts, Côte d'Ivoire

Abstract

This article analyses the social communication of the *ahossi* songs performed by the Agni-Morofouè people. It examines these songs as pleas for wellness and a better life for the abused housewife and for the marginalized orphaned child. At the theoretical level, the study is based on Lasswell's descriptive model of communication. Methodologically, it uses a corpus of ten songs from the repertoire of six *ahossi* groups. This corpus was subjected to a qualitative lexicothematic content analysis. The analysis reveals how this dance-music captures the sufferings of women (particularly those of the first wife in a polygamous household, especially with the arrival of a younger wife) as well as the marginalization and pain of the orphaned child. By describing and denouncing the perverse effects of polygamy (very often the cause of the older wife's torment) and by highlighting the misfortunes of the orphaned child, the *ahossi* song represents a plea for humanism. As a channel, it echoes the message and complaint of the voiceless and helpless people in order to influence ideas and attitudes, and achieve social change about these vulnerable people.

Keywords: Social communication, plea, orphaned child, abused housewife, Agni-Morofouè people

Introduction

La condition des personnes en situation de vulnérabilité ou potentiellement vulnérables constitue l'une des sources d'inspiration des créateurs, artistes et éveilleurs de conscience : peintres, musiciens, comédiens, poètes, etc. L'engagement, pourrait-on le dire, fait partie de l'ADN de l'art et de l'artiste, voire de tout créateur attentif à ce qui se passe dans son milieu de vie. I. Illitch (1973, p. 93) pouvait ainsi écrire : « *Toujours il y a eu des poètes*

et des bouffons pour se soulever contre l'écrasement [...] Métaphorisant, ils dévoilent l'a-pensée littérale. L'humour étaye leur démonstration : le sérieux est insensé ». L'auteur ajoute : « *Ils s'éveillent à la merveille, dissolvent la certitude [...] Les sommations que lancent la poésie, intuition, théorie, à l'avance dogme sur l'esprit, ont-elles de quoi mener à une révolution de l'éveil ? Ce n'est pas impossible* ».

Comme les autres arts, et peut-être plus que les autres, la musique est un cadre privilégié de la critique sociale (Kouakou, 2017), de la satire sociale (Kouakou et Djedjess, 2022). Schopenhauer (1912, p. 393) disait qu'elle « *va au-delà des idées, est complètement indépendante du monde phénoménal* ». L'auteur perçoit ainsi l'influence de la musique comme « *plus puissante et plus pénétrante que celle des autres arts [...] elle parle de l'être* ». Toute chose « *qui lui donne une si haute valeur et en fait le remède de tous nos maux* ». De fait, l'engagement de l'art, en général, et de la musique, en particulier, dans la dénonciation des incohérences sociales n'est plus à démontrer. Comme le pense Dedy (1984, p. 116), « *il est légitime de considérer l'artiste musicien comme un porte-parole, mieux, un sujet transindividuel au sens où l'emploie Lucien Goldmann* ». L'œuvre du musicien se veut souvent comme une transcription, une description-dénonciation d'une situation, d'un événement, d'un phénomène.

L'*ahossi*, musique traditionnelle pratiquée – en général – par les Agni Morofouè¹ de Côte d'Ivoire, s'inscrit dans cette perspective de mise à nu, aux yeux de tous, des tares de la société. Se présentant en tant qu'« *instrument de communication sociale qui veut parler de la société à la société et pour la société* » (Kouakou, *op. cit.*, p. 104), cette musique-danse « *devient le miroir de la société, la sentinelle de la communauté* », pour guetter, percevoir, voir, décrypter les signaux du malaise social afin de parler pour dénoncer. Parmi les sujets abordés dans l'*ahossi*, la situation quelquefois difficile que vit la femme, singulièrement l'ancienne épouse dans un foyer polygame, et celle pénible de l'enfant orphelin reviennent de façon récurrente. En effet, comme l'ont indiqué Kouakou et Lasme (2022, p. 20), la musique, ou plus précisément « *la communication musicale est aussi une communication sociale* », laquelle est appréhendée par Collet (2004, p. 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* ». L'*ahossi* s'inscrit, dans cette optique, dans une communication socio-musicale, c'est-à-dire, dans une communication qui se sert de la musique comme canal de transmission du message de dénonciation, en visant le bien-être du groupe qui passe inévitablement par la correction des

¹ Les Agni font partie du groupe Akan (Côte d'Ivoire). Les Agni Morofouè, au Centre-Est, forment la région du Moronou qui regroupe 3 départements : Bongouanou, Arrah et M'Batto.

attitudes et comportements préjudiciables. Elle vise alors le changement social, qui est lui-même tributaire d'une modification profonde et responsable de mentalité, autant dire d'une sorte de retournement des schèmes. Elle est particulièrement une contribution importante dans le domaine du « *développement local* » (Daviette, Folefack & Lengha, 2022 ; Kadjegbin, 2022).

Ainsi, à travers l'*ahossi*, les musiciens, régulièrement, dépeignent le drame social de la femme maltraitée et de l'enfant orphelin. Conscients que leur art est une « *courroie de constitution de l'opinion publique et le canal de transmission du message de cette opinion publique* » (Kouakou, 2017, 104), un art qui « *mobilise et communique les éléments capables de provoquer le retournement des intelligences, les changements de mentalité* » (*idem*, p. 103), les musiciens de l'*ahossi* l'utilisent pour faire un plaidoyer en vue d'un mieux-être de ces êtres bafoués dans leur dignité d'Homme. Cette peinture de la situation de la femme maltraitée et esseulée et celle de l'enfant orphelin marginalisé méritent qu'on s'y arrête. Il faut, en effet, comprendre en quoi les chansons-dénonciations de l'*ahossi* se présentent comme un plaidoyer (c'est-à-dire un moyen que se donne la société civile pour influencer sur les décisions et les pratiques dans la cité) en faveur de ces personnes rendues vulnérables.

Le travail s'inscrit en communication, en particulier dans une perspective socio-anthropologie de la communication, donc pose le double regard sociologique et anthropologique sur le phénomène à l'étude, en le considérant comme un cadre pertinent pour examiner les dispositifs communicationnels et en souligner les enjeux socioculturels. Il analyse alors la communication sociale de chansons *ahossi* des Agni-Morofouè en tant que plaidoyer pour un mieux-être de la femme dans le foyer et de l'enfant orphelin. En d'autres termes, il examine comment le discours de l'*ahossi* constitue une prise de parole pour attirer l'attention de la communauté Agni-Morofouè sur un sujet donné, une cause, une situation, en tant que des faits jugés assez importants pour que les décideurs s'y penchent en vue d'une solution idoine. Il répond à cette question : comment l'*ahossi* se saisit-elle de la problématique de marginalisation de la femme (dans le ménage) et de l'enfant orphelin ?

Méthodes

L'étude opte pour l'analyse qualitative en s'appuyant sur un corpus de dix chansons tirées du répertoire de six groupes *ahossi* (représentant six villages du Moronou : Kinimokro, Assahara, N'Dolikro, Awounan, Ahouanou et N'gohinou). Cinq chansons (« *N'dj'Aka* », « *Man yo n'gossé* », « *Awoulo bissa* », « *Adja douman gban* », « *M'mla mo ko adja* ») abordent la situation de la femme au foyer et Cinq autres (« *Cogloman* », « *Ahoussian mi di blê nou* », « *Éwouo !* », « *Ahoussian min lé man sran* » et « *Ayeka ba* »), celle de l'enfant orphelin. Toutes ces chansons sont souvent tirées du répertoire traditionnel et

recupérées par les groupes. Elles ont été recueillies au cours d'observation *in situ*, dans la ville de Bongouanou, lors de la fête de la musique de 2016 qui a réuni les différents groupes *ahossi* de la région. On peut néanmoins les trouver enregistrées sur des CD ou encore sur Youtube.

Le tableau ci-après fait le récapitulatif du corpus de chansons analysées.

Tableau n° 1. Récapitulatif du corpus de chansons analysées

Thèmes	N°	Titre de la chanson	Groupe / auteur	Total
La situation de vie de la femme au foyer	1	N'dj'Aka	Kpokpla Ahossi de Kinimokro	05
	2	Man yo n'gossé	Ahossi d'Assahara	
	3	Awoulo bissa	Ahougnannou de N'Dolikro	
	4	Adja douman gban	Ahougnannou de N'Dolikro	
	5	M'mla mo ko adja	Ahougnannou de N'Dolikro	
La situation de vie de l'enfant orphelin	1	Cogloman	Ahossi de Kinimokro	05
	2	Awoussian mi di blê nou	Ahougnannou de N'Dolikro	
	3	Éwouo	pétéplé Ahossi d'Awounan	
	4	Awoussian	Ahossi d'Ahouanou	
	5	Ayeka ba	Ahossi de N'gohinou	
TOTAL				10

Source : nos investigations, juin 2016

Les chansons ont fait l'objet d'une analyse qualitative de contenu lexico-thématique. Ce qui a permis, comme le note Mucchielli (1996, p. 36), « *d'expliciter le ou les sens qui sont contenus et/ou les manières dont ils parviennent à faire effet de sens* ». Les éléments de contenu des différentes chansons ont été regroupés autour des deux grandes thématiques, avant de dégager des significations qui émergent du travail de construction-déconstruction-reconstruction.

Dans la pratique, l'analyse a consisté à faire le décodage des réalités mises en œuvre dans les chansons. Ce travail s'est fait en trois plan ou aspects (qui sont en réalité liés).

- Le premier plan est un travail de construction, en considérant le niveau manifeste, le niveau immédiat de compréhension ;
- Le deuxième plan concerne la déconstruction qui fait opérer la rupture, pour aller au-delà du sens commun, en saisissant ce qui se cache derrière les mots et les mélodies.
- Le troisième plan fait la reconstruction afin de révéler le sens profond des messages, en identifiant la structure relationnelle, c'est-à-dire les rapports qui se nouent autour de ces chansons.

Sur le plan théorique, l'étude fait appel au modèle descriptif de la communication de H. Lasswell (1948). Le modèle, classique et simple, est énoncé comme une question-programme : « *Who – says What – through*

Which channel – to Whom – with What effect ? » (Qui – dit Quoi – à travers Quel canal – à Qui – avec Quel effet ?). Le « Qui » (*Who*) fait référence à la source du message, c'est-à-dire l'émetteur ou les émetteurs (il peut s'agir d'un individu ou d'une institution, une structure). Le « dit Quoi » (*says What*) renvoie au message véhiculé, mais aussi à la manière dont les situations sont décrites. Par « à travers Quel canal » (*through Which channel*), il faut entendre le moyen par lequel le message est véhiculé. « À Qui » (*to Whom*) fait allusion au récepteur du message (qui peut être un individu ou tout un public dans un contexte de communication de masse). En se demandant « avec Quel effet » (*with What effect*), l'on pose le postulat que toute communication exerce une influence ou un impact sur sa cible. Bref, en convoquant le modèle descriptif de Lasswell dans cette étude, il s'agit de montrer comment la musique-danse *ahossi*, média de communication sociale – dans la perspective de l'acception extensive du média avec M. McLuhan (2015) – chez les Agni-Morofouè, est produite et véhiculée pour transmettre un message visant à influencer les idées et les attitudes des acteurs sociaux, en vue de servir de plaidoyer et aider au changement social voulu.

Résultats

Les résultats de l'analyse sont regroupés en trois axes. Le premier s'intéresse à la structure générale des chansons de l'*ahossi* et les deux derniers se réfèrent aux deux grandes thématiques autour desquelles sont regroupées les chansons.

1. *La structure générale de la chanson ahossi*

Avant d'analyser les chansons proprement dites par rapport aux situations décrites, il est nécessaire de présenter l'*ahossi* et la structure dans laquelle se construisent ses chansons.

Classée dans les formes musicales vocales, précisément dans la musique vocale avec accompagnement instrumentale, l'*ahossi* est une musique (ou plus précisément une musique-danse) d'origine ghanéenne. Selon Monsieur Kouamé N'Guessan (guitariste de l'orchestre *Ahossi* "Pétéplé d'Ahounan"), dont les propos ont été recueillis par Damase Allou Aka (de la Direction de la culture de Bongouanou à l'occasion de la fête de la musique en 2016), cette musique, à l'origine, permettait de faire un retour aux sources (ghanéennes), mais aussi de faire la satire des tares de la société, en présentant en modèle, les valeurs morales de la culture traditionnelle Agni. Les chansons abordaient des thématiques comme : les conditions sociales de la veuve et de l'orphelin, les déboires de la femme dans le mariage, le vol, le rejet, la famine, etc. De caractère général mélancolique, ces chansons décrivent également la mort et son corollaire de malheur (les moments de deuil étaient presque les seules occasions pour jouer).

Dans la pratique, et de manière générale, la chanson *ahossi* adopte une structure classique en trois parties, à savoir : l'introduction, le développement et la conclusion.

L'introduction se présente sous la forme d'une exposition en deux moments ou temps. Chacun des moments a son importance dans la communication sociale de l'*ahossi*.

Le premier moment est (habituellement) une exposition purement instrumentale et situe la perspective particulière de la communication sociale du moment. C'est le « *sangôh* », guitare de fabrication locale, originellement à trois cordes (remplacée aujourd'hui dans nombre de groupes par la guitare sèche occidentale à six cordes), qui introduit la chanson, en donne la tonalité et le caractère général. Le « *sangôh* » est suivi par l'*ahossi*, l'instrument ayant donné son nom à tout le genre musical. Il s'agit d'une grande *sanza* de trois lamelles en bambou de chine, avec caisse de résonance. C'est bien lui qui donne le rythme de base de la chanson. Puis vient l'« *alaka* », tambour de bois en forme de cercueil (ce qui explique son nom « *alaka* » qui signifie cercueil). Cet instrument est le pivot rythmique et oriente la danse. Facultativement, et selon les groupes, peut s'adjoindre le *kpindrin* (petit tambour de forme cylindrique sans pieds, joué avec deux fines baguettes), pour soutenir le tambour de bois. Interviennent, enfin, les « *sèkè-sèkè* » (hochets) et le « *bôdôman* » (bouteille). Les hochets (au nombre de deux) et la bouteille percutée soutiennent le rythme du (ou des) tambour(s). La polyrythmique ainsi créée a un sens important dans cette communication socio-musicale. Elle est dans la perspective de ce proverbe tambouriné Agni : « L'arbre "*essan*" seul ne bâtit pas la haie ». C'est dire qu'il faut un peu de tout pour faire un monde, une société où il fait bon vivre. Et, à coup sûr, c'est la réunion de chacun des différents instruments, aussi nécessaires les uns que les autres, qui aboutit à la beauté de la musique *ahossi*.

Le deuxième temps concerne la présentation de la chanson. Elle est l'affaire du soliste. Se distinguant par sa bonne maîtrise de l'art oratoire Agni, il est le personnage central du groupe. Il est l'intermédiaire ou le messager de la parole (message) à communiquer. C'est naturellement lui qui, littéralement parlant, *débouche* la chanson, c'est-à-dire donne le ton ou la tonalité, à travers le refrain qu'il lance. Le refrain expose le thème et plonge le public dans le caractère général de la chanson (tristesse, mélancolie, joie, etc.). Le refrain lancé est alors repris par un chœur plus ou moins polyphonique, dans un style responsorial (appel-réponse). Dans certaines chansons, ce deuxième moment peut devenir le premier moment, et le premier moment, devenir le deuxième. Quoiqu'il en soit, on aboutit, presque sans transition, au développement.

Le développement est la partie centrale, et la plus longue. Le soliste commence couramment par présenter le contexte de la chanson, en la situant dans par rapport à l'histoire à la base de sa création, et finit son récit par la

morale ou par l'objectif visé. Cette séquence de récit est parlée. En fait, c'est une explication donnée par le soliste (ou un autre membre du groupe préalablement introduit par le soliste), avec le soutien de l'orchestre en sourdine et du chœur en bourdon. La partie peut se faire d'un trait ou s'étendre sur plusieurs séquences alternées avec l'exécution responsoriale de la chanson. Suit ensuite une exploitation des thèmes sur la base de variations mélodiques (avec des modulations, des emprunts, etc.) et/ou rythmiques et d'improvisations.

Ce sont les variations et improvisations qui fondent, en réalité, le développement dans l'*ahossi*. Le soliste, faisant preuve de sa grande maîtrise des joutes verbales, puise adéquatement dans la panoplie des procédés stylistiques de la langue Agni. Sa communication s'inspire à l'envi du répertoire de proverbes, de contes, d'énigmes, de métaphores, de comparaisons, d'anecdotes, etc. du terroir. L'improvisation qu'il réalise pour donner du charme à sa communication se fonde aussi bien sur le vécu quotidien (donc sur l'observation des manières de faire et l'agir des membres de la communauté) que sur sa vision de la société idéale. Il peut arriver que deux solistes chantent en alternance dans une même chanson : ce qui en ajoute à la richesse stylistique de cette communication sociale. Après chaque séquence de variations, le chœur répond, toujours dans le style responsorial, en suivant l'orientation donnée par le soliste.

Les variations rythmiques concernent les changements dans les jeux instrumentaux. Ils permettent aux danseurs de faire montre de leur savoir-faire en matière de danse et de chorégraphie, de laisser éclater leur muse. De fait, dans l'*ahossi* (comme dans toute la musique africaine), les chants et les jeux instrumentaux entraînent la danse qui commence, en général, par une petite procession, comme pour marquer et contrôler l'espace physique et spirituel. Littéralement, il est dit, à ce moment, du danseur qu'il désherbe ou nettoie l'espace (en Agni « *ô toutougoua* »). Ces danses expriment, ordinairement, de façon chorégraphique les paroles chantées : elles sont une sorte de mise en scène plus ou moins organisées des événements racontés. Ce que traduisent les changements de pas qui indiquent, par exemple une salutation, une mise en garde, une question, etc. Chaque danseur s'applique à mettre en exergue sa capacité de communiquer avec les instrumentistes, en particulier les joueurs des tambours. Dans la pratique, l'*ahossi*, originellement basée le rythme *high-life*, sollicite plusieurs autres rythmes du terroir : l'*abodan*, l'*akoukoubê*, l'*apkon'gbo*, l'*assa'mlan*, etc.

Le développement est le cadre de déploiement de la communication socio-musicale. Les improvisations verbales, mais aussi rythmiques et chorégraphiques sont l'occasion pour passer le message plus ou moins codé en fonction de l'objectif que s'est fixé la chanson. C'est à moment que le soliste, profitant de la tribune qui lui est offerte, par le canal de la chanson,

livre le message à la communauté. Ce message peut être une dénonciation, une offuscation, une réprimande, un avertissement, un remerciement, un encouragement, une congratulation, etc.

La conclusion est très brève et commence avec un ralentissement et/ou un *decrecendo* sur quelques mesures avant la fin. Habituellement, elle est annoncée par cette phrase chantée : « *Yê touh kouh ka bê ma yé goua* » (qui peut se traduire par « chantons une fois encore et arrêtons ». Par cette phrase, elle-même souvent précédée de « *Man touh man hê* » (soit, j'ai trop duré), le chanteur annonce que lui et l'*ahossi* ont fait leur part qui de transmettre le message. Ils laissent désormais la place à la conscience de chacun afin de profiter du silence qui va s'établir pour se laisser émouvoir et saisir la portée axiologique et éthique du message de la chanson-média.

2. *L'ahossi et la condition de la femme dans le ménage*

Être dans un foyer et y vivre heureux avec son époux et ses enfants, tel est le rêve caressé par toutes les femmes, surtout dans les communautés traditionnelles. Seulement, cet idéal de vie fantasmé tourne quelquefois à la désillusion. Une fois dans le foyer, des femmes font l'amer constat de plusieurs formes de souffrances. Nguimfack (2014, p. 53), dans une étude sur les souffrances au sein des familles polygames, souligne : « *Du fait des violences (physiques et psychologiques) qu'ils suscitent, les conflits au sein des familles polygames engendrent de multiples troubles et souffrances psychiques chez leurs membres* ». L'auteur revient particulièrement sur le problème de jalousie et écrit : « *Normalement, par l'union d'un seul homme avec deux femmes ou plus, la compétition, la jalousie entre les coépouses est une observation commune au sein des communautés qui pratiquent le mariage multiple* » (*idem*).

Cette situation difficile que vivent certaines femmes dans le foyer est un sujet de choix dont se saisit l'*ahossi*. Des chansons dépeignent ainsi les déboires et les désillusions de la femme. C'est l'exemple de la chanson « *N'dj'Aka* » (M. Aka), du groupe de Kinimokro, qui fait justement la satire des effets néfastes de la polygamie sur la première épouse, en décrivant l'ingratitude et la bassesse de l'homme. Voici le texte :

*N'dja Aka é, Aka Blaou Aka é, N'dja Aka é,
Ékpoh min dédé, akpoh min domo sou o, Aka
N'dja Aka coudro mé.*

Traduction :

M. Aka, Aka Blaou Aka,
Tu me détestes jusqu'à me détester pour des champignons. M. Aka pousseur de palmier.

Dans cette chanson, la parole est mise « dans la bouche » d'une femme pour décrire la situation pénible qu'elle vit dans son foyer (depuis l'arrivée d'une seconde épouse). Dès le refrain, elle se présente comme une femme détestée, méprisée et même vomie. Son mari Aka la déteste d'autant méchamment qu'il veut la priver des seuls champignons qu'elle a trouvés

comme ingrédients en vue de préparer le repas pour elle et ses enfants. Le choix des champignons n'est pas gratuit. Ce végétal cryptogame pousse librement dans la nature. Qui plus est, ici, il a poussé sur un palmier abattu et en voie de putréfaction, donc ne servant en principe plus à rien. C'est dire qu'il arrive comme un don du ciel à cette femme abandonnée et abominée par son homme, ainsi qu'à ses enfants. Du coup, le fait de lui arracher cette unique opportunité de se nourrir apparaît comme le comble de la méchanceté, de la détestation. Quand, dans ces circonstances, elle ajoute au nom « Aka » le surnom de « pousseur de palmier », on comprend bien le quolibet qui traduit le désarroi de cette femme constatant la bassesse et la perfidie de l'homme avec qui elle a vécu pendant tant années.

Tout le développement est basé sur le récit. La chanson, explique le soliste, s'origine dans une histoire. Il raconte. En substance, Monsieur Aka et sa femme se sont retirés au campement pour cultiver la terre et faire fortune. Tout se passe bien et le couple a effectivement eu suffisamment d'argent pour vivre heureux. Un soir, au cours d'une causerie, Aka dit à sa femme : « Il y a longtemps que nous travaillons dur, et je te sens fatiguée ; donne-moi donc la permission de prendre une seconde épouse pour t'aider ». La femme donne alors son accord pour l'arrivée d'une seconde épouse. Elle ne savait pas qu'elle venait ainsi de signer elle-même l'acte de sa déchéance, de son malheur... Rapidement, Aka prend une jeune fille. Dès lors, il n'a plus d'yeux que pour cette dernière. Quand il revient du champ avec du gibier, c'est à celle-ci qu'il donne. Pendant ce temps, chez la première femme et ses enfants, c'est la disette. C'est dans cette ambiance que le polygame Aka fit tomber deux palmiers pour extraire du vin de palme. L'un des palmiers se trouvait dans le champ de la première femme mal-aimée (en Agni, la « *koobi bla* ») et l'autre dans le champ de la dernière femme chérie (la « *yrêyrê bla* »). Des mois plus tard, les débris du palmier qui se trouve dans le champ de la première femme ont commencé à produire des champignons. Mais chez la femme aimée, rien ! C'est donc avec ces champignons des débris du palmier que la mal-aimée et ses enfants se nourrissaient. Une nuit, la femme chérie dit à son mari : « Mon mari, pourquoi sur le palmier dans mon champ, il n'y a pas de champignon ? Je veux moi aussi des champignons ! » Son mari lui répond : « Laisse, j'arrangerai tout cela demain... ». Le lendemain, très tôt, M. Aka se rend au champ. Là, de toutes ses forces, il se met à pousser et inter-changer les débris de palmier : ceux du champ de la première épouse chez la seconde, et ceux de la seconde chez la première. À ce moment, cette dernière arrive au champ et découvre son mari en action. Alors, elle s'écrie : « Mon cher mari Aka ! Tu me détestes tant ! Même les pauvres champignons qui nourrissent mes enfants et moi, tu veux nous en priver ! Si tu ne m'aimes plus, ramène-moi chez mes parents où tu m'as prise. Même l'escargot noir a un preneur. Je pourrais bien trouver un autre homme qui va m'aimer ».

Et le chanteur de conclure ainsi son récit : « C'est un conseil que je donne à tous les hommes : si tu n'aimes plus une femme, libère-la pour qu'elle rentre dans sa famille. Sinon, si elle meurt de chagrin, tu seras coupable de sa mort. Voilà la parole que j'avais à soumettre aux anciens ».

Ce récit se présente comme un excellent argumentaire pour le plaider en faveur du mieux-être et du bonheur de la femme au foyer. L'homme, afin d'obtenir l'accord de sa femme pour une seconde épouse, utilise la manipulation, en l'occurrence, un cadrage menteur doublé de démagogie : « Il y a longtemps que nous travaillons dur, et je te sens fatiguée ; donne-moi donc la permission de prendre une seconde épouse pour t'aider ». De fait, il n'agit que dans son propre intérêt et non par amour pour la femme qu'il sentirait « fatiguée ». Le manipulateur est alors invité par l'*ahossi* à se ressaisir, et au mieux, à prendre ses responsabilités en assumant l'initiative du divorce, puisque, visiblement, il n'a plus d'amour pour sa première épouse. Prendre la décision du divorce et l'assumer quand l'amour est fini, voilà l'une des idées-clefs de cette chanson. L'*ahossi*, au-delà de la douleur décrite, laisse entrevoir, pour la femme, une lueur d'espoir dans la chute du récit avec ce proverbe : « Même l'escargot noir a un preneur » (autrement dit, il y aura quelqu'un qui pourra toujours s'intéresser à elle). Elle laisse donc parler l'épouse pour faire entendre l'idée qu'il vaut mieux, pour toute femme, vivre en paix et heureuse étant divorcée, que de demeurer dans un foyer, mal-aimée, mal-traitée et mal-heureuse, au motif qu'on a passé des années (et fait fortune) ensemble. Et, c'est dans le même sens qu'il faut comprendre le « conseil » du soliste : « Si tu n'aimes plus une femme, libère-la pour qu'elle rentre dans sa famille. Sinon, si elle meurt de chagrin, tu seras coupable de sa mort ». Toute cette histoire qui fonde son plaidoyer est soumise à la sagesse des « anciens », c'est-à-dire des décideurs de la communauté, pour qu'ils avisent.

Cette autre chanson, « *Man yo n'gossé* » (je suis devenue « *n'gossé* »), exposée puis développée à partir du refrain ci-dessous, est dans la même veine de décrire les contrecoups de la polygamie :

Traduction :

Man yo n'gossé, min adjia ayo
Man yo n'gossé, min adjia ayo
Bè nian min wolè nou.

Je suis *n'gossé*, mon mariage est fini
Je suis *n'gossé*, mon mariage est fini
Personne ne se préoccupe de ma survie.

Ici également, la parole est donnée à la première épouse maltraitée à la suite de l'arrivée d'une jeune rivale pour dire son chagrin, sa peine. Ses propos, sous la forme d'une lamentation, paraissent sibyllins avec l'évocation du terme « *n'gossé* ». Elle dit : « Je suis *n'gossé*, mon mariage est fini. Je suis *n'gossé*, personne ne se préoccupe de ma survie ». En effet, le terme « *n'gossé* » fait référence à la perle précieuse qu'on met au pied des rois et chefs chez les Agni. C'est une marque, un signe, autrement dit un sceau, qui,

en même temps qu'il distingue le roi, le condamne à un certain style de vie faite d'astreinte et de sobriété. Le roi est un mis à part qui ne peut plus faire ce que tout le monde fait. La femme compare sa situation de femme mariée à cette perle, et par-delà, à la situation du roi « condamné à... ». Elle dit, en termes clairs, qu'alors que sa situation de femme mariée l'oblige à ne plus se comporter comme les autres femmes hors d'un foyer conjugal, voilà qu'elle fait l'objet de rejet et d'abandon de la part de son mari.

Le développement qui suivra le refrain s'appuie sur le récit et les variations. Le soliste raconte ainsi la genèse de la chanson : « Nous étions allés un jour jouer l'*ahossi* dans un village [...] Dans ce village, vivait une femme [...] Cette femme et son mari se sont accordés pour faire leur plantation de cacao qui, Dieu merci, a fructifié abondamment, et ils ont commencé à avoir de l'argent. Le mari s'est alors pris une jeune fille pour seconde épouse. À partir de cet instant, la première femme ne représentait plus rien à ses yeux [...] La dame nous a raconté sa situation que nous avons mise en chanson pour que partout où nous chantons cette histoire, sa situation serve de mobile pour parler aux hommes. »

Puis, dans une grande variation, le soliste donne libre court à son génie pour faire écho de la plainte de la femme. Il décrit les conditions pénibles des débuts du jeune couple dans les activités champêtres. Il chante : « ... Pendant qu'on coupait la forêt, j'étais encore une épouse... Pour apprêter le champ en vue des buttes, j'étais encore une épouse... Quand je plantais le taro, j'étais encore une épouse... En endurant l'épreuve des bourgeons de bananier, me faire piquer par les bêtes et blesser par la daba, j'étais encore l'épouse... Pendant que j'extrayais leurs fèves de cacao des cabosses, j'étais encore l'épouse... Pendant que je récoltais leurs grains de café et me faire piquer par les fourmis rouges, je suis encore l'épouse... Pour piler la banane et avoir des ampoules dans les paumes, j'étais toujours l'épouse... Au campement, les animaux féroces et les génies m'ont effrayée ; la nuit, ce sont les moucherons qui venaient me piquer ; et quand je me couchais, ce sont les moustiques qui manquaient de me tuer... ».

Comme dans la première chanson, les malheurs de cette femme s'expliquent par l'arrivée d'une seconde femme, une « *yrêyrê bla* », une femme chérie. Le récit fait cas du mépris dont celle-ci, devenue la « *koobi bla* » (la mal-aimée) est l'objet. L'ample variation met les projecteurs sur le passé pour montrer quelle souffrance cette femme a dû endurer et quels efforts elle a dû consentir pour que le couple fasse fortune. Ce retour en arrière met à nu ce qui apparaît comme une ingratitude et une ignominie de la part de l'homme. C'est pourquoi, cette chanson, partout où elle est chantée, veut servir de cadre « pour parler aux hommes ». Il s'agit, à la vérité, de tancer ces hommes, de les amener à prendre conscience du malheur qu'ils causent à la

femme, cette épouse avec qui ils font fortune, qui n'en profite souvent pas, mais devient parfois l'objet de dédain et de marginalisation.

La chanson « *Awoulo bissa* » (le balai de la maison) ci-après est une exhortation à considérer le passé, à accorder une valeur aux biens faits à un certain moment de la vie du foyer.

Traduction :

Awoulo bissa o, min gnoh man nitché kon Le balai de la maison, je ne sers plus à rien
Bou yê da'djron fa min. Mais pense à notre passé et prends-moi.

Ici, l'*ahossi* se sert de l'image du balai pour parler de la femme. Le symbolisme est parlant. En effet, le balai est l'instrument grâce auquel on entretient le foyer pour qu'il soit propre à tout moment. Il est donc indispensable pour qui veut vivre dans un cadre sain, salubre. En zone rurale Agni, traditionnellement, il est composé de bouts de branches de palmier regroupées. Cela a l'avantage de prendre un grand nombre d'ordures à la fois. Mais, avec le temps, il se dessèche et se fragilise, et alors, on a tendance à le jeter dehors pour le remplacer par un autre, plus neuf. En outre, si par négligence, l'on oublie de le rentrer dans un endroit fermé, il reste à la merci du soleil et de la pluie (et sa dégradation se précipite) ou encore, il est mangé par les animaux domestiques comme les cabris et les moutons. C'est donc en pensant à tous ces risques possibles que la femme, dans la « peau » du balai, dit avec l'*ahossi* : « Certes, je ne sers plus à rien, mais pense à notre passé et prends-moi ».

Que comprendre ? Sans parler ouvertement de la polygamie, l'on saisit bien que le vieux balai qui a longtemps servi utilement est la première femme. C'est cette femme qui, comme le vieux balai, est souvent jetée dehors ou mise de côté et remplacée une autre plus jeune, plus fraîche. D'ailleurs, le chanteur l'inscrit dans l'argumentaire de son plaidoyer pour qu'on accorde un sursis à la femme, au moins pour services rendus. Dans ses variations, et, dans la peau de la femme, il lance avec une voix de mélancolie et de supplique : « Me voici asséchée, rabougrie, pourrie ; je ne suis plus rien ; je ne sers plus à rien ». Est ici présentée l'aujourd'hui de la femme, autrement dit son état de celle que le temps a marquée, balafree, bref, vieillie. Malgré cela, « bou yê da'djron fa min », c'est-à-dire, « pense à **notre** passé, et prends-moi ». La femme ne dit pas : « pense au passé » ; elle dit : « pense à **notre** passé ». Il s'agit d'un passé commun, fait d'aventures et d'histoires partagées, de soucis partagés, de chemin parcouru ensemble.

Ce passé a nécessairement un impact sur le présent, et la femme ne peut concevoir ce présent sans son compagnon d'hier. Elle n'en a ni la force ni la volonté. Le départ à et de zéro, elle ne l'imagine pas à son âge. C'est pourquoi, à travers le chanteur, elle insiste. Son discours se résume ainsi : « Pense au passé, entre dans ta conscience, et vois les services que j'ai rendus

(balayer la maison, fait les durs travaux de ménage...). Vois combien de périls j'ai bravés. Vois surtout les dangers auxquels tu veux m'exposer en me jetant dehors : si les cabris et les moutons ne me mangent pas, je risque, sous la pluie, de pourrir, ou sous le chaud soleil, de me dessécher et me briser en menu morceaux. Alors, pense à tout cela, et prends-moi ».

Le mariage, à l'évidence, n'est pas souvent ce que l'on croit de loin, hors d'un foyer. Il peut même devenir une coquille vide. C'est ce que dit la chanson « *Bian adja douman n'gban* » (être marié à un homme, ce n'est que le nom) de groupe ahossi de N'dolikro. La chanson dit :

Bian adja douman n'gban

Adja bié bo n'goli o, man wou mi wloun lé

Traduction :

Être marié à un homme, ce n'est que le nom
Ce mariage où je suis, j'ai vu tellement de souffrance.

Le développement est construit sur une brève explication suivie d'un moment de variations faites d'improvisations des deux solistes homme et femme. La substance de l'explication du soliste est celle-ci : quand la femme se marie, son nom se répand partout, souvent, dans le mauvais sens. Lorsque le mari est riche, la belle-famille pense que c'est la femme qui dépense tout son sou ; et quand il est pauvre, on pense que c'est elle qui l'appauvrit. Or, dans les faits, il n'en est rien : il arrive même que la femme soit amenée à se prendre elle-même en charge parce que le mari a démissionné. Les improvisations la dépeigneront, par la suite, comme une mariée sans rien : sans vêtements, sans chaussures, sans bijoux, et même sans nourriture.

La chanson plaide ainsi pour que le mariage ne se vide pas de sa valeur intrinsèque, c'est-à-dire un mariage dans lequel chacun joue réellement son rôle. Dans la société traditionnelle Agni, un homme qui marie une femme ne peut et doit se dérober de sa fonction de chef de famille et de tout ce que cela sous-entend en termes de prise en charge de la femme et de la maison, tout comme la femme ne peut abandonner ses devoirs d'épouse qui doit prendre soin du foyer.

Pour tout dire, le mariage n'est pas facile ; ce n'est pas souvent cette belle chose rêvée, fantasmée. Dans la chanson « *M'mla bo bê ko adja, bê yako* » (les femmes qui vont se marier, « *yako* ») qui suit, l'*ahossi* s'apitoie sur le sort des femmes qui se marient et leur tire chapeau.

M'mla bo bê ko adja é, bê yako o

Bê bob ê wo adja nou é, bê won di é !

Traduction :

Les femmes qui vont se marier, « *yako* »

Celles qui y sont déjà souffrent (tant) !

L'*ahossi*, à travers le chanteur, dit donc « *yako* » aux femmes mariées ou en voie de se marier. L'expression « *yako* », en effet, est composée de deux mots, à savoir : « *ya* » (qui signifie « douleur ») et « *koh* » (qui se traduit par « va »). Ainsi, « *Ya koh* » (qui va se réduire en un seul mot, « *yako* ») traduit

la compassion de l'émetteur du message au destinataire, avec le vœu que la douleur s'en aille, disparaisse. Et, à l'évidence, le mariage peut s'avérer une véritable source de douleur. Ce que le soliste développe dans son exploitation de la thématique. Il indique : « Il y a trop de fatigue dans le mariage. On ne peut raconter toute les peines de la femme. Elle souffre au champ avec son mari, mais quand arrive une deuxième femme plus jeune, la voilà rejetée ». Cette situation rend le mariage problématique, et, beaucoup de jeunes filles, insinue le soliste, ne rêvent même plus de se retrouver dans un foyer. Elles se disent que le jeu n'en vaut pas la chandelle. Toute chose qui motive le vœu de voir s'en aller la douleur de la femme au foyer. Comme dans une sorte d'exorcisme du mal et de la souffrance, l'*ahossi*, avec son « *yako* », plaide pour que le mariage et le foyer soient plutôt un cadre de paix et de bonheur.

Ainsi, les différentes chansons présentent la situation de misère que vivent des femmes dans leur foyer. Généralement, les problèmes de ces femmes sont exacerbés par l'arrivée d'une seconde épouse.

3. *Le cas de l'enfant orphelin*

L'orphelin est celui qui a perdu son père et/ou sa mère. Sur le site de la revue *Enfant Majuscule*, un article intitulé « *Enfants et adolescents orphelins ou blessés de la vie : les aider à avancer* »² fait état des souffrances psychiques des jeunes orphelins. L'article insiste particulièrement sur une forme de blessure grave : « *les psycho traumatismes qui ont un impact sur la santé des enfants* ». On peut lire ceci : « *Les violences sont fréquentes, sous estimées, non reconnues, les victimes se sentent abandonnées et les conséquences sont très lourdes : atteintes neurologiques, blocage de la mémoire. C'est une blessure faite au cerveau* ».

La situation devient davantage difficile et affligeante quand l'orphelin est un enfant, qui a encore besoin de la présence parentale et d'un climat d'amour – comme une sorte de vitamine de croissance – pour se construire. L'enfant orphelin est donc un enfant vulnérable dont la situation de vie inspire la compassion. L'orphelinisme est, à cet égard, l'un des thèmes majeurs abordés dans la communication sociale de l'*ahossi*.

La chanson « *Coglaman* » du groupe de Kinimokro est dans cette perspective d'exposition à la face de tous des conditions de vie précaires de l'enfant orphelin. Il s'agit d'un plaidoyer pour toucher ceux qui ont la possibilité d'agir en vue de provoquer un changement de regard et d'attitude. Pour y parvenir, le chanteur se met à la place de l'orphelin et se sert de sa plainte et ses lamentations (qui traduisent son mal). Voici le texte de la chanson :

² Enfant Majuscule, 2016, « *Enfants et adolescents orphelins ou blessés de la vie Les aider à avancer* », <http://enfance-majuscule.fr/enfants-et-adolescents-orphelins-ou-blesses-de-la-vie-les-aider-a-avancer/>, Consulté le 30/07/2022, à 10h06.

*Coglaman ba wo nou, ba fa ba
man bê wa kpa*

*Êhi bo bié nouan nou, ba fa ba man
awoussian*

Awoussian bo 'la bié, m'mo min di n'zou o?

Awoussian bo 'la bié, min sou min nandi talê bo.

Traduction :

La coquille contenant l'escargot, ils la donnent à leurs bons enfants

Celle qui est vide, ils la donnent à l'orphelin

Orphelin, je n'ai personne, je mange quoi ?

Orphelin, je n'ai personne, je pleure en

errant derrière les murs des maisons.

Dans son explication, le soliste revient sur ce qui est, à la limite, connu de tous : « Une fois que tu perds ton père ou ta mère, tu as tout perdu ». Il y a là presque un truisme : l'orphelinisme est connu pour être une situation qui conduit les enfants, régulièrement, à l'état déplorable d'abandon par tous. Et le soliste d'insister, comme pour mieux éclairer les lanternes : « Dans la maison et dans la famille, tout ce qui est bon va directement à ceux qui ont encore leurs parents vivants. Toi qui n'as plus personne, tu n'as que la coquille vide ».

L'explication est suivie d'un long moment de mélancolique variation, mais bien rythmée pour être dansée (d'autant qu'en Afrique, la douleur n'est pas incompatible à la danse ; la danse en est, d'ailleurs, souvent l'expression). Dans cette variation sous fond d'improvisation, une phrase revient inlassablement, comme dans une musique à programme (c'est-à-dire une musique décrivant des sujets sur des thématiques extramusicales) : « *Mi souh nanti talê boh* » (je pleure en errant derrière les murs des maisons). C'est l'idée-fixe (ou le leitmotiv). Elle est chantée par le chœur et vient en réponse à la phrase-appel du soliste : « *Awoussian bô'la bié* » (l'orphelin qui n'a personne). La finalité de cette idée-fixe est de provoquer une visualisation (c'est-à-dire de fixer dans l'esprit des récepteurs, les écouteurs de cette musique) de la scène de l'orphelin déambulant pitoyablement derrière les murs des maisons du village. Il s'agit de susciter la compassion qui déclenche l'inscription du problème dans l'agenda de la politique sociale, de motiver la prise en main et la résolution effective de ce phénomène de l'orphelin précarisé et vulnérabilisé par certaines dispositions de la coutume (à l'exemple de l'héritage qui tend à mettre de côté les enfants au profit d'autres membres de la famille dont les préoccupations sont ailleurs).

Dans la pratique, l'idée-fixe se présente chaque fois comme la conclusion d'un argumentaire chanté avec un abondant recours à l'appel au sentiment. À titre d'exemples : « *Awoussian yo ahouvo !* » (L'orphelin fait pitié !) ; « *Awoussian lé di n'zou ?* » (L'orphelin va manger quoi ?) ; « *Bê ton b'aliè, bê m'man yi bié* » (Les gens préparent leur repas [sous son nez], mais ne lui donnent rien) ; « *Awoussian'sokpa min* » (l'orphelinisme m'a déchu, humilié), etc. Dans la peau de l'orphelin, le soliste, alors, nomme les dignitaires et cadres du village pour leur communiquer la situation, en terminant toujours par cet appel avec la phrase « *Awoussian bô'la bié* »

(l'orphelin qui n'a personne) pour entraîner la réponse avec l'idée fixe : « *Mi souh nanti talê boh* » (je pleure en errant derrière les murs des maisons). C'est à ces dignitaires et cadres que le plaidoyer, en réalité, s'adresse.

Une autre chanson, « *Awoussian min di blê nou* » (orphelin, la question de nourriture ou encore : orphelin, comment je mange) du groupe Ahougnannou de N'Dolikro, a le même objectif de faire le plaidoyer pour un mieux-vivre de l'enfant orphelin. Voici le texte :

Traduction :

<i>Awoussian min di blê nou,</i>	Orphelin, la question de nourriture
<i>Awoussian min da blê nou,</i>	Orphelin, la question de couchette
<i>Êyi yo man wouh kê éwouo ti yo si é</i>	J'en ai conclu que la mort est méchante.

Dans cette chanson, l'*ahossi* met l'accent sur les inquiétudes de l'enfant orphelin au sujet de la nourriture et de l'abri. Il s'agit des besoins primaires ou élémentaires ou fondamentaux, aussi nommés besoins physiologiques. Ces besoins sont vitaux et indispensables à la survie. Ils font partie du minimum vital. Seulement, assez souvent, ce minimum manque à l'orphelin que tous ont abandonné à son triste sort. Contraint à une vie de débrouillardise, l'orphelin en bas âge ne s'en sort pas, et rempli de nostalgie et de chagrin, se demande à lui-même : « Me voilà orphelin, comment vais-je manger ? Où vais-je dormir ? » Dans le fond, les questions s'adressent tout aussi à la grande famille et à la communauté qui ont le devoir, au moins moral, de le prendre en charge au nom de la solidarité qui est une règle d'or dans la communauté.

Mais sa question reste sans réponse. Alors, il s'en prend à la mort, sous la forme d'un triste constat qui prend l'allure de brocards : « La mort a la tête dure » (c'est-à-dire elle est méchante) ; « La mort n'a pas pitié » (sinon elle ne m'aurait pas enlevé mes parents, ces êtres chers à moi). Et, comme dépité et n'ayant plus aucune issue, il veut rejoindre ses parents dans l'au-delà. Il demande, pour ce faire, aux revenants de son père et de sa mère de venir le chercher : « Revenant de mon père, viens me chercher ! » ; « Revenant de ma mère, viens me chercher ! » ; « S'il y a une vie là-bas, venez me chercher ! ».

Est ici faite une description pathétique et pittoresque du drame de l'orphelin. Cette description est l'argument du plaidoyer pour émouvoir et provoquer une prise en main de la problématique de l'orphelinisme dans la communauté. Il est question d'amener le corps communautaire à s'activer pour qu'aucun enfant ne tombe dans une telle désolation qui lui fasse préférer la mort.

Dans le même registre de la chanson précédente, on trouve ce titre « *Éwouo* » (la mort) du groupe d'Awounan. Comme dans la précédente, l'orphelin s'en prend à la « méchante » mort.

	Traduction :
<i>Éwouo ! Éwouo ti yo si o !</i>	La mort ! La mort est méchante !
<i>Bénian bo m'baba wouli ala</i>	Comme mon papa est mort
<i>Aboussouanfouo mo ba yih min</i>	La famille m'a rejeté
<i>Min diè man ha'woussian</i>	Je suis resté orphelin.

La chanson commence par interpeller la mort : « La mort ! » Dans cette interpellation, il y a en même temps un dépit et une exaspération, une irritation, un courroux. Puis vient la raillerie : « La mort est méchante ! ». Autrement dit, elle est sans pitié. Elle est d'autant plus méchante qu'elle prend des êtres chers et laisse les vivants (ici, l'orphelin) dans la désolation, l'affliction et la tristesse, le chagrin. La mort tue sans penser au sort de l'orphelin. Et l'orphelin de soupirer, la mort dans l'âme : « La famille m'a rejeté, je suis resté orphelin ». L'orphelin de la chanson est privé du seul soutien qui lui restait, celui de la famille. Il est désillusionné. Or, la présence des autres est impérieuse pour amoindrir un tant soit peu sa douleur d'orphelin.

La chanson suivante revient sur cette quête – infructueuse – de l'orphelin de se trouver une place dans le corps communautaire. Il s'agit d'une mélodie du groupe d'Ahouanou intitulé « *Man ha'woussian min lé man bié* » (Je suis devenu orphelin, je n'ai plus personne).

	Traduction :
<i>Man ha'woussian min lé man nitché fih</i>	Je suis devenu orphelin, je n'ai plus personne
<i>Éyi ti ala mi fa min won sousou bê souh</i>	C'est pourquoi je suis les gens
<i>Bé nian o, min lé man sran o, wa ha min n'gomin.</i>	Regardez, on m'a rejeté, je suis resté seul.

L'accent est donc mis ici sur des besoins sociaux et psychologiques de l'orphelin, en l'occurrence le besoin d'appartenance à son milieu de vie. Si ses géniteurs ne sont plus et qu'il s'aperçoit avec amertume qu'il n'a « plus personne », l'orphelin veut et croit pouvoir compter sur le lien d'appartenance à la famille et à la communauté qui l'ont vu naître. Il croit encore à la possibilité d'une ouverture des autres. C'est la raison pour laquelle il prend l'initiative du mouvement *ad extra*, l'élan (ou la tension) vers ces autres. Il le dit par la bouche du chanteur : « C'est pourquoi je suis les gens ». Mais, son épanchement se heurte au mur de l'indifférence et du rejet des autres. Son amour ne rencontre pas de réponse. Son amour n'est pas aimé. Il n'est qu'un orphelin ! D'où cette désolante phrase qui sonne comme une manière pour l'orphelin de prendre toute la société à témoin : « Regardez, on m'a rejeté, je suis resté seul ».

Cette phrase laisse entrevoir le corolaire psychologique (blessure intérieure) de l'insatisfaction de son besoin d'ordre social. Désormais, l'anxiété est son quotidien. Son seul salut, c'est un fléchissement inespéré de cœur pour permettre une solidarité et une mobilisation communautaire autour

de sa cause. La chanson, en réalité, veut provoquer, voire précipiter ce fléchissement qui sonnera l'amélioration de la condition de l'orphelin.

Cette prise en main de la cause de l'orphelin est capitale pour éviter que se produise ce que décrit la chanson (du groupe de N'gohinou) ci-après : « *Ayika ba* » (le petit orphelin).

Ayika ba é,

Min mammin holi ni, ba ton min souan o

Ayika ba yo ahoun'vo.

Traduction :

Petit orphelin,

Où est passée ma maman, on m'accuse à tort

Dans la maison, orphelin, je fais pitié.

La chanson est la plainte d'un orphelin de mère accusé à tort par la maisonnée. Le père, qui ne veut pas voir son enfant suivre une mauvaise voie, le fouette copieusement. Ce sont ses pleurs qui sont ainsi traduits en musique pour montrer une autre facette de ses souffrances. L'orphelin commence par se présenter en tant « petit orphelin ». Il reconnaît sa place dans la stratification sociale : la classe des « petits ». Il en appelle à sa défunte mère : « Où est passée ma maman ». En termes clairs, il laisse entendre que si sa mère vivait encore, il n'aurait pas été l'objet de fausse accusation et n'aurait pas subi pareil sort. De fait, dans la société Agni (comme d'ailleurs dans beaucoup de sociétés), l'attachement à la mère est très fort. Ainsi, quand un enfant perd la sienne, tout est comme chambardé, son monde s'effondre. Ce que traduit la dernière phrase remplie d'émotion : « Dans la maison, orphelin, je fais pitié ».

L'enfant orphelin – dont la situation déplorable déclenche le plaidoyer de l'*ahossi* – apparaît comme un enfant vulnérable du fait de l'abandon dont il fait l'objet dans la communauté.

Discussion

Cette partie s'organise autour de deux points : premièrement, l'*ahossi*, un canal intéressant de plaidoyer pour un mieux-être et un mieux-vivre des plus délaissés ; deuxièmement, L'*ahossi* chanson-média à la lumière du schéma classique de Lasswell.

1. L'ahossi, un canal intéressant de plaidoyer pour un mieux-être et un mieux-vivre des plus délaissés

Les chansons *ahossi* s'inscrivent dans une dénonciation, d'une part, des chagrins de la femme au foyer, et plus exactement des effets pervers de la polygamie, et d'autre part, des souffrances de l'orphelin.

La première situation concerne donc les chagrins de la femme dans son foyer, ce, du fait des contrecoups de la polygamie. La polygamie, en effet, est un système social dans lequel sont contractées plusieurs unions à la fois. Le foyer polygame est donc une forme de famille où une personne s'est mariée avec plusieurs conjoints ou conjointes. Charrier (2022), rapportant les données

de Pew Research Center (un groupe de réflexion américain menant des activités de recherches sur la vie sociale), indique qu'en Afrique subsaharienne, on compte 11% de foyers polygamiques ; qu'en Côte d'Ivoire, elle concerne 12% de la population. Il y a deux formes de polygamie : la polygynie (lorsque c'est l'homme qui a plusieurs épouses) et la polyandrie, moins plus fréquente (quand c'est la femme qui a plusieurs maris). La forme rencontrée en Côte d'Ivoire, en général, et chez les Agni, en particulier, est plutôt la polygynie.

S'il s'agit de formes traditionnelles de longues dates, la polygamie (la polygynie dans le cas d'espèce) n'est pas sans conséquences fâcheuses sur la famille, singulièrement au niveau de la femme. La première épouse, de fait, devient souvent l'objet de mépris, avec l'arrivée d'une autre épouse. Nguimfack (*op. cit.*, p. 54) expose un tableau clinique en indiquant que « *des traumatismes sont évoqués comme faisant partie de ce tableau clinique chez les épouses [...] plus anciennes* ». Dans le même sens, M'Salha (2001, p. 174) révèle : « *Le mariage d'un mari avec une épouse additionnelle est souvent perçu comme traumatique et troublant par les épouses plus anciennes et leurs enfants* ».

Les chansons se présentent ainsi comme la voix de ces femmes rendues vulnérables dans leur mariage du fait de la polygynie. L'*ahossi* est dans le postulat que le mariage doit permettre aux époux de fonder un foyer et en faire un vrai oasis de paix et de bonheur. Mais le ménage à plusieurs, qui implique que l'homme témoigne son amour profond à l'ensemble de ses femmes à la fois, est un grand défi difficile à relever. C'est pourquoi, le plaidoyer de l'*ahossi* pour un mieux-être et un mieux-vivre apparaît, de façon sous-jacente, comme un plaidoyer en faveur de la monogamie, en vue du bonheur dans le foyer (du moins, pour les époux qui ne se sentent pas la capacité de relever le défi). Au moment où est la Loi sur la polygamie se discute à l'Assemblée nationale en Côte d'Ivoire, ce plaidoyer de l'*ahossi* est plus que d'actualité. À l'évidence, si hier, la raison de main-d'œuvre motivait cette pratique, aujourd'hui, les mutations sociales et les enjeux économiques rendent sa mise en œuvre difficile, hypothétique.

La deuxième situation est celle de l'orphelin. À l'évidence, la situation de l'orphelin est en général une situation de précarité et de pauvreté. Selon N'Da (2017, p. 258), « *la précarité renvoie à une incertitude stabilisée, presque permanente, engendrant une dégradation sévère des conditions de vie. La précarité crée une fragilité, voire une insécurité permanente, provoquée par les menaces toujours possibles et l'exposition à des risques renouvelés* ». À la vérité, l'orphelin est du lot des précarisés et des marginalisés. Les figures de l'orphelin correspondent bien aux figures du pauvre décrites par l'auteur (pp. 254-259), à savoir : « *l'exclu, le disqualifié, le désaffilié* », « *le marginal, le stigmatisé, le relégué* », « *le précarisé,*

candidat à la pauvreté malgré lui » et « *le misérable* » en tant que « *figure de la banalisation et de l'exacerbation de la pauvreté* ». Le désaffilié, dit N'Da (*idem*, p. 256), « *est exposé, vulnérable par son isolement ou son esseulement, et déconnecté des réseaux sociaux qui lui auraient permis de continuer à disposer des ressources d'ascension sociale* ». Il conclut à la page 258 :

En Afrique de la tradition, même encore aujourd'hui, le vrai pauvre, c'est celui qui ne peut pas subvenir à ses besoins parce que ne disposant pas de ressources propres, mais il est peut-être davantage celui qui a perdu l'essentiel de son « capital social ». Celui-ci est à la fois l'importance et la densité des réseaux sociaux qu'on peut activer selon les circonstances, les opportunités et les besoins. C'est la principale richesse ou inversement (par son manque) le facteur de la vulnérabilité.

L'orphelin, pour tout dire, devient en même temps un « *Yalèfou* » et un « *Éhianfou* ». Kouakou (2022, p. 130) explique :

Le *Yalèfou*, c'est celui qui est « atteint » et même étreint par la douleur que lui cause son handicap [de ne rien posséder] ; c'est celui qui a mal. C'est donc le malheureux, celui qui ploie sous le poids des difficultés, qui broie du noir ; autant dire celui qui souffre parce que handicapé par le manque [...] L'*Éhianfou* est le pauvre nécessiteux, celui qui est dans le besoin ; c'est celui qui vit dans des situations radicales de dénuement ; c'est l'indigent, le misérable. En d'autres termes, c'est [...] celui dont la misère a atteint l'être profond, a nié quasiment le titre et la nature d'homme. Relégué, fragilisé, vulnérable [...], il est comme déchu humainement et socialement.

En mettant les projecteurs sur les malheurs de l'enfant orphelin, l'*ahossi* plaide pour l'humanisme et l'option d'un nouvel agir qui fait de la place à cet être en tant qu'il est un Homme – aussi petit soit-il – dont la dignité doit être respectée.

En somme, l'*ahossi*, par ses chansons, s'offre comme un canal intéressant, un instrument ou un outil pertinent de plaider pour un mieux-être et un mieux-vivre de ces personnes délaissées et rendues vulnérables. La vulnérabilité, « *dans le cadre éthique* », explique Hurst (2013, p. 1055), est « *une probabilité accrue de subir un tort : n'importe quel tort, pour n'importe quelle raison* ». La communication socio-musicale par le canal de l'*ahossi*, en rendant visibles ces situations criantes de tort causé et d'atteinte à la dignité humaine, s'engage du côté des plus faibles de la société. Or, c'est bien connu, la musique est dotée d'assez d'omnipotence pour servir la cause du message véhiculé dans le plaider. Elle est suffisamment puissante pour amener à créer de profonds liens ou imposer des états émotionnels particuliers. C'est dire qu'à travers son attraction, la musique-danse *ahossi* peut fédérer les énergies et provoquer un intérêt pour la cause qu'elle porte et défend : elle a le pouvoir de rassembler les acteurs sociaux autour d'un idéal commun.

2. *L'ahossi chanson-média à la lumière du schéma classique de Lasswell*

Comme média, l'*ahossi* s'inscrit bien dans le schéma classique de Lasswell convoqué comme cadre de référence théorique de cette étude. Le « Qui » (*Who*) s'intéressant à la source de production du message, c'est bien le groupe *ahossi*, avec ses chanteurs – souvent auteurs et compositeurs des chansons – et instrumentistes. La réponse au « dit Quoi » (*says What*), allusion faite au message véhiculé, c'est le contenu de chacune des chansons, le message véhiculé : l'*ahossi* parle de la société ; elle dit l'état de la société. Le « à travers Quel canal » (*through Which channel*), donc le moyen par lequel le message est véhiculé, renvoie à la chanson-média, donc aux chansons de l'*ahossi*.

Avec McLuhan (2015), il faut, en effet, extrapoler la perception classique pour retenir comme média toutes les techniques qu'utilise l'homme pour transmettre un message, que ce soit de manière explicite ou implicite, directe ou indirecte. La chanson-média est donc entendue ici en tant qu'intermédiaire de la communication sociale. En appliquant la définition du média de Sacriste (2007, p. 52) aux chansons-médias, on pourrait les appréhender comme des « *intermédiaires, c'est-à-dire de moyens qui se situent au milieu, à l'interface de deux lieux posés comme séparés et qu'il convient de relier* ». Ce sont « *des instances de médiation* ».

La réponse à la question « À Qui » (*to Whom*), dans cette étude, est : le public constitué par toute la communauté des *écouters* ou auditeurs des chansons *ahossi*. L'*ahossi* parle, de fait, à toute la communauté de la communauté. Elle s'adresse à chacun individuellement, au système, aux dirigeants, aux dirigés, aux vieux et aux enfants, aux riches, aux pauvres, donc à tout corps social, à tous les acteurs sociaux. Elle se déploie, alors, dans une communication-dénonciation qui surgit pour dénoncer les situations d'injustice devant lesquelles elle s'offusque.

Enfin, à la question « avec Quel effet » (*with What effect*), l'étude répond que les chansons-médias de l'*ahossi* aspirent à provoquer une réaction-action chez ses auditeurs, pour un changement qualitatif de mentalité et de perspective. Dans cette perspective, une étude de Kouakou (2017, p. 102) a montré que les effets de la médiation de cette musique-danse sont patents. L'auteur note : « *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..."* ». L'auteur (p. 102-103) ajoute : « *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) ».

Conclusion

Cette étude s'est attachée à analyser la communication sociale à travers les chansons *ahossi* des Agni-Morofouè, appréhendées comme des plaidoyers pour un mieux-être de la femme maltraitée au foyer et de l'enfant orphelin marginalisé. En d'autres termes, elle a cherché à comprendre comment l'*ahossi* se saisit de la problématique de ces êtres fragiles, vulnérables, et comment son discours plaide pour leur relèvement et pour le rétablissement de leur dignité.

Les différentes chansons, qu'elles traitent des déboires de la femme dans son foyer (généralement avec l'arrivée d'une seconde épouse) ou qu'elles abordent la situation de désolation de l'enfant orphelin maltraité, se présentent en tant que des plaidoyers. Leur but est de provoquer un changement de regard en vue d'un mieux-être et un mieux-vivre de ces personnes. L'*ahossi* apparaît alors comme un média pertinent de la société traditionnelle Agni-Morofouè qui fait entendre la voix des plus délaissés.

L'analyse qualitative de contenu lexico-thématique a ainsi permis de dégager les significations des contours des chansons et d'analyser les effets voulus. Avec le modèle descriptif de Lasswell, il a été loisible de montrer comment le message de la musique-danse *ahossi* (média de communication sociale chez les Agni-Morofouè) vise à influencer les idées et les attitudes des acteurs sociaux, en vue de servir de plaidoyer et aider au changement social souhaité. De fait, le choix de l'*ahossi* comme canal de plaidoyer en faveur des plus délaissés de la société a toute sa pertinence, d'autant que cette musique-danse se présente comme une véritable voix des sans-voix et des sans-voies. Les musiciens sont les porte-voix qui sonnent l'alarme sur le drame social de la femme « *koobi* » (la première femme maltraitée avec l'arrivée d'une seconde épouse, la « *yrêyrê* », c'est-à-dire celle qui est chérie) et de l'« *awoussian* » (l'orphelin) à l'effet d'influencer les idées et les attitudes pour parvenir au nécessaire changement social.

Ce travail de recherche ouvre d'autres pistes à explorer dans la même perspective des pratiques et outils de communication en lien avec la problématique des inégalités sociales. Par exemple, il serait intéressant d'analyser, dans une étude comparative, le sens des mots et des symboles dans la gestion coutumière et contemporaine des inégalités au sein des familles.

References:

1. Charrier, L. (2022). La polygamie : une discrimination à l'égard des femmes selon l'ONU. *Terriennes*, <https://information.tv5monde.com/terriennes/la-polygamie-une-discrimination-l-egard-des-femmes-selon-l-onu-451490>, Consulté le 30/07/2022, à 8h36.
2. Collet, H. (2004). *Communiquer. Pourquoi, comment ? Le guide de la communication sociale*, Eaubonne : CRIDEC.

3. Corinne Daviette, K.W., Jaza Folefack, A.J. et Lengha, T.N. (2022). Analyse des facteurs influençant les contributions des populations rurales camerounaises au développement local. *European Scientific Journal, ESJ*, 18 (23), 112-139.
4. Dedy, S. (1984). Musique traditionnelle et développement national en Côte d'Ivoire. *Tiers-Monde*, 25 (97), 109-124.
5. Hurst, S. (2013). Protéger les personnes vulnérables : une exigence éthique à clarifier. *Revue Médicale Suisse*, vol. 386, 1054-1057
6. Illitch, I. (1973). *La convivialité*, Paris : Éditions du Seuil.
7. Kadjegbin, T.R.G. (2022). Activités agricoles et développement local dans la commune d'Athieme au Sud-Ouest du Bénin. *European Scientific Journal, ESJ*, 18 (13), 103-122.
8. Kouakou, O. K. B. (2017). Musique traditionnelle et communication sociale : l'exemple de l'Ahossi chez les Agni-Morofouè de Côte d'Ivoire. *Communication en Question*, 8, 83-108.
9. Kouakou, O. K. B. (2022). Le sursaut à l'aune de systèmes de communication de l'Afrique traditionnelle. *Le sursaut. Pour le développement de l'Afrique et le changement social*, Paris : L'Harmattan, 115-134.
10. Kouakou, O. K. B. et Djedjess, A. A. (2022). Zougrou, communication sociale et satire politique en Côte d'Ivoire : exemple avec "Tu sais qui je suis", "Le peuple te regarde" et "On dit quoi" de Yodé et Siro. *International Journal Advanced Research (IJAR)*, 10 (6), 322-335.
11. Kouakou, O. K. B. et Lasme, M. F. (2022). Les tambours parleurs et la communication socio-musicale chez les Akan : médiatisation et médiation de l'espace public. *La revue des Sciences Sociales «Kafoudal»*, 10, 18-37.
12. Lasswell, H. D. (1948). The structure and function of communication in society. In L. Bryson (Ed.), *The communication of ideas*. New York: Harper and Row, 37-51.
13. M'Salha, M. (2001). Qu'en est-il aujourd'hui de la polygamie et de la répudiation en Droit marocain ? *Revue internationale de droit comparé*, 53, 171-182.
14. McLuhan, M. (2015). *Pour comprendre les médias*, Paris : Points (1^{ère} Éd. 1964).
15. Mucchielli, A. (dir.). (1996). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Paris : Armand Colin.
16. N'Da, P. (2017). L'État et la vie sociale : face à l'exclusion et à la marginalité. *Sociologie Politique. Pour comprendre ce qui se joue, se décide et se passe ici et ailleurs, avec sa géométrie variable*, Paris : L'Harmattan, 253-290.

17. Nguimfack, L. (2014). Conflits dans les familles polygames et souffrance familiale. *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 53, 49-66.
18. Sacriste, V. (2007). *Communication et Médias. Sociologie de l'espace médiatique*, Vanves : Foucher.
19. Schopenhauer, A. (1912). *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris : Librairie Félix Alcan.