SOCIOTEXTE
Revue de sociologie de l'Afrique littéraire
ISSN 2518-816X

NUMÉRO SPECIAL 18

Août 2025

ARTS VIVANTS ET SOCIÉTÉ EN AFRIQUE

VOLUME I

(Etudes réunies et coordonnées par)

Zibé Nestor YOKORÉ

Amadou COULIBALY

Hermann Guy Roméo ABE

LABORATOIRE DES ARTS VIVANTS, DES ARTS VISUELS, D'ARCHITECTURE, DE DESIGN, D'ÉCRAN, DES ARTS NUMÉRIQUES

CENTRE DE RECHERCHE SUR LES ARTS ET LA CULTURE (CRAC)

INSTITUT NATIONAL SUPERIEUR DES ARTS ET DE L'ACTION CULTURELLE (INSAAC)

ORGANISATION

Directeur de publication : Madame **Virginie Konandri**, **Professeur titulaire,** Littérature comparée, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Directeur de la rédaction : Monsieur **David K. N'GORAN**, **Professeur Titulaire,** littérature comparée, diplômé de Science politique, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Secrétariat de la rédaction : Monsieur **Koné Klohinwele**, **Professeur Titulaire,** Études africaines et anglophones, Université Félix Houphouët-Boigny, (Abidjan, Côte d'Ivoire).

COMITE SCIENTIFIQUE

– Prof. ADOM Marie-Clémence (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
– Prof. AKINDES Francis (Université Alassane Ouattara, Bouaké, RCI)
– Prof. BERNARD Mouralis (Université de Cergy-Pontoise, France)
– Prof. BERNARD de Meyer (Université du Kwazulu natal, Afrique du sud)
– Prof. COULIBALY Adama (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
– *Prof. DIANDUE Bi-Kacou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)* †
– Dr. AKASSE Clement (Howard University, Washington DC, USA)
– Prof. KONANDRI A. Virginie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
– Prof. KOUAKOU Jean-Marie (Université, Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
– Prof. MAGUEYE Kasse (Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal)
– Prof. MEKE Meite (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. Sissao Alain, (Université de Ouagadougou, Burkina Faso)
– Prof. SORO Musa David (Université Alassane Ouattara, Bouake, RCI)
– Prof. ISAAC Bazié, (Université du Québec à Montréal, Canada)
- Prof. Yéo Lacina (Université Félix Houphouët-Boigny, RCI)
– Prof. WESTHAL Bertrand (Université de Limoges, France)

MEMBRE DE LA RÉDACTION

1. Prof. COULIBALY Daouda (Université Alassane Ouattara, Bouaké, Anglais)
2. Prof. FIEDO Ludovic (Université de Bouaké, Philosophie)
3. Prof. Lezou Aimée Danielle (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
4. Prof. N'GORAN K. David (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres modernes)
5. Prof. Soko Constant (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Sociologie)
6. Prof. SYLLA Abdoulaye (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
7. Prof. YEO Lacina (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Allemand)

8. Dr. Angoran Anasthasie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, portugais)
9. Dr Konaté Siendou (Université Félix Houphouët-Boigny, Ontario, Anglais)
10. Dr Koné Klohinwele (Université Félix Houphouët-Boigny, Anglais)
11. Dr Kouakou Séraphin (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)
12. Dr Imorou Abdoulaye (Université du Kwazulu Natal, études françaises)
13. Dr Soumahoro Sindou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Anglais)
14. M. Gbazalé Raymond (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)

ARGUMENTAIRE

Les Arts vivants sont, par excellence, les arts de l'éphémère. Ainsi « la comédie musicale, l'opéra, le théâtre, la danse, le mime, un music-hall, les variétés, les marionnettes, le cirque… Tous ces arts traditionnels ont en commun d'être le fruit d'une collaboration d'artistes divers et de disparaître, tel un rêve, avec la dispersion des spectateurs » (MARQUET, 1989, p.2). Les arts vivants occupent une place centrale dans la société et jouent un rôle important dans la création de sens, la communication, la cohésion sociale et l'expression de la diversité culturelle. Ils aident à analyser le fonctionnement de la société, en montrant ce qu'elle a de meilleur comme ce qu'elle a de pire. Ils sont également utiles au dévoilement des émotions et des sentiments profonds (l'amour, l'ennui…), illustrant ainsi notre capacité de créativité, à force de construire d'inscrire l'identité de chacun dans un réseau de relations, à soi-même, aux autres et à la société.

En Afrique, continent considéré comme le berceau de l'humanité, les arts vivants sont l'objet d'une longue et riche histoire. Ils sont profondément enracinés dans la culture, la religion et la vie quotidienne de diverses sociétés africaines. Des genres traditionnels oraux, tels le conte ou des pratiques tradi-modernes comme la danse, la musique, le théâtre, la performance et les arts du spectacle, sont tous des formes d'expression artistique généralement utilisées pour célébrer, guérir, instruire et divertir les populations africaines. Toutefois, malgré la pertinence de leur intervention aussi bien dans le sacré et le profane ou dans le sérieux et le ludique ; en dépit, également, de la place qu'ils occupent dans les industries culturelles et créatives, les arts vivants demeurent mal cernés et peu valorisés par les pouvoirs publics et, partant, dans l'imaginaire collectif.

Un ouvrage collectif sur le thème « ***Arts vivants et société en Afrique*** », viendrait soulever des réflexions, notamment, sur leurs esthétiques particulières et collectives, ainsi que sur leurs fonctions sociales. Les réflexions se sont orientées sur les enjeux actuels des arts vivants, en termes de développement de l'Afrique. Dans la même veine, il a été question d'examiner les arts vivants dans leur ancrage avec le développement économique, social et culturel des sociétés africaines.

SOMMAIRE

LE THEATRE IVOIRIEN ET LA COLONISATION : LE REFLET DU NOUVEAU CONTEXTE SOCIAL

Hermann Guy Roméo ABE, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC), (Abidjan-Côte d'Ivoire). **P. 1- 11**

ERNESTO DJEDJE : CONTRIBUTION D'UN ARTISTE A L'ESSOR DE L'INDUSTRIE MUSICALE IVOIRIENNE

Kouadio Félix ATTOUNGBRE, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action culturelle (INSAAC), Abidjan-Côte d'Ivoire. **P. 12-25**

TRAITS STYLISTIQUES ET ESTHETIQUES DE LA GUITARE DANS LA MUSIQUE AHOSSI DES AGNI DE COTE D'IVOIRE

Koumi Christian KOUAME, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC). **P. 26-39**

UN MONDE SANS MUSIQUE

Mossou Hyacinthe DJOTTOUAN, Enseignant-Chercheur, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle, (INSAAC), Abidjan-Côte d'Ivoire **P. 40-53**

LA DYNAMIQUE DE L'ESPACE DANS LA REINE ET LA MONTAGNE DE MAURICE BANDAMAN

Amadou COULIBALY, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC). **P. 54- 63**

LA POLITIQUE DE REPOSITIONNEMENT DU THÉÂTRE IVOIRIEN

François Tchoman ASSEKA, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) Abidjan-Côte d'Ivoire. **P. 64-74**

PROBLÉMATIQUE DE LA PROMOTION DES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES EN AFRIQUE : CAS DE LA CÔTE D'IVOIRE

Aké Marx AHOUNÉ, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action culturelle (INSAAC), Abidjan -Côte d'Ivoire. **P. 75-85**

LA POÉSIE DE SENGHOR AU SERVICE DES ARTS VIVANTS

François Kopoin KOPOIN, Université Félix-Houphouët-Boigny-Côte d'ivoire **P. 86-99**

REGGAE ET HUMANISME : UNE CONVERGENCE ENTRE MUSIQUE ET PHILOSOPHIE AU REGARD DE LA DISCOGRAPHIE DE TIKEN JAH FAKOLY

Dieudonné Brou KOFFI, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action culturelle (INSAAC**).** **P. 100-113**

THÉÂTRALITÉ ET SPIRITUALITÉ DANS LE LAGADIGBEU, DANSE RITUELLE FUNERAIRE EN PAYS BÉTÉ (CENTRE-OUEST DE LA CÔTE D'IVOIRE)

Zibé Nestor YOKORE Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC), Abidjan-Côte d'Ivoire **P. 114-122**

TRAITS STYLISTIQUES ET ESTHETIQUES DE LA GUITARE DANS LA MUSIQUE AHOSSI DES AGNI DE COTE D'IVOIRE

Koumi Christian KOUAME
Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle
(INSAAC)

RESUME

Dans le patrimoine musical du peuple Agni de Côte d'Ivoire, il existe une musique dénommée Ahossi. Etrangement, parmi les instruments en usage pour la production de cette musique, se trouve la guitare, un instrument d'origine européenne. Quoiqu'extérieure à la culture Agni, la prépondérance de la guitare dans la musique Ahossi, son emploi ou alors le rôle que lui attribuent les Agni dans cette musique, ainsi que l'osmose qui résulte de l'interaction avec les autres instruments, augurent d'une intelligence Agni de l'Orchestration et de l'Harmonie. En même temps que cet état de fait force l'admiration, il convoque l'esprit scientifique sur des problématiques telles que les dynamiques génératrices de l'intrusion de cet instrument dans l'AHOSSI ; la maturation des techniques de jeu de guitare à l'œuvre, ayant perpétrée des styles et des esthétiques qui particularisent cette musique. Au moyen d'une recherche documentaire, d'une observation directe puis d'analyses musicales, la présente réflexion s'engage à tenter d'élucider ces problématiques ci-dessus évoquées et bien d'autres dans l'intérêt de la vulgarisation des approches créatrices traditionnelles, bénéfiques à bien des égards, par exemple au niveau de l'enseignement formel musical africain qui, par trop souvent, reflète jusqu'à ce jour la culture européenne.

Mots clés : Patrimoine musical – Agni – Guitare – Orchestration – Harmonie – Styles – Esthétiques.

INTRODUCTION

La dialectique des contacts interculturels entre civilisations différentes qui naguère, s'opérait dans la stricte observation des différences, s'est muée, à un moment de l'histoire, en une dynamique de domination, de standardisation et d'aliénation (Kanvaly FADIGA, 1988, p.5). Ce qui a ainsi fait naître et introduit dans plusieurs domaines d'activités au sein de la société africaine, au nombre desquels la musique qui fait l'objet de la présente étude, une culture d'hybridation à ne pas négliger. Il va sans dire qu'envisager une formation prenant en compte les savoirs et savoir-faire patrimoniaux musicaux comme élément d'enracinement est certes « un des moyens les plus sûrs de promouvoir la conscience culturelle et l'identité nationale » (Kwabena NKETIA, 1982, p.98), mais que cette formation allie ces savoirs et savoir-faire patrimoniaux musicaux et les savoirs et savoir-faire musicaux exogènes augurerait de la capacité transculturelle de l'Intelligence africaine, transparaissant par ailleurs dans toutes les formes d'expression artistiques de ce Continent, dont l'art musical.

La présente réflexion s'intéresse à cet aspect de la musique africaine, résultant d'un syncrétisme et d'une fusion au contact d'autres cultures. Ces musiques aux aspects les plus marqués, de partage, d'ouverture et d'inclusion. Celles-là qui ne connaissent pas de frontière et qui ne se laissent pas enfermer dans les considérations ou prismes de repli sur soi ou de

chauvinisme (Emmanuel Y. N'GORAN, p.20) dont l'une d'elles est la musique Ahossi des Agni. En choisissant de ressortir les traits stylistiques et esthétiques de la guitare dans cette musique, à travers une étude documentaire et une observation directe effectuée dans la région de Bongouanou en Côte d'Ivoire, lieu où se pratique activement l'Ahossi à ce jour, le dessein de cette étude est de contribuer à enrichir d'une part, la connaissance du patrimoine musical de la Côte d'Ivoire, et d'autre part, le débat sur la recherche de contenus d'enseignement pour d'éventuelles formations musicales adaptées à la culture africaine qui, au lieu de capituler sous les influences extérieures, a toujours su se frayer un chemin de redéfinition pour rester elle-même. Ce, au moyen d'une analyse musicale de l'Ahossi.

Pour ainsi mettre en évidence les traits stylistiques et esthétiques de la guitare dans la musique Ahossi, la question à laquelle tentera de répondre cette étude est la suivante : comment se structurent les jeux de guitare dans la musique Ahossi ? Ce faire obéira au plan bipartite que voici : en premier lieu, nous présenterons succinctement le peuple Agni et sa musique Ahossi, ainsi que les dynamiques génératrices de l'usage de la guitare dans cette musique. En second lieu, nous nous intéresserons à l'émergence des techniques de jeu de la guitare dans cette musique et ses caractéristiques.

1. LES AGNI ET L'AHOSSI

1.1. BREVES DONNEES HISTORICO-SOCIOLOGIQUES DES AGNI

A l'instar d'autres peuples dans l'histoire du peuplement de la Côte d'Ivoire dont l'émigration est toujours subséquente aux luttes hégémoniques constantes qui les opposaient à d'autres peuples où jadis ils vivaient, l'implantation des Agni en Côte d'Ivoire est aussi consécutive à un exode de leurs ancêtres fuyants les exactions du roi des Ashantis (Claude H. PERROT, 2014, p.2). Parce qu'arrivés par vagues successives massives à la recherche d'environnements plus paisibles et favorables au bien-être, les Agni ne forment donc pas un tout cohérent. Les Agni occupent l'espace territorial des régions du Sud-est, Centre-est et la partie Sud du Nord-est de la Côte d'Ivoire (Adack KOUASSI, 2009, p.7). Sur cet espace territorial, ils se répartissent en divers sous-groupes, sous diverses appellations. Ainsi, on trouve le peuple Sanwi autour de la lagune Aby au sud, sur l'espace territorial du département d'Aboisso. En remontant vers l'Est et le Nord-est, on rencontre les Indénié à Abengourou, les Djuablin à Agnibilékro, les Bona et les Bini respectivement à Tankéssé, Koun-Fao et à Kouassidatékro. Les Ano se retrouvent à Prikro dans le département de M'bahiakro, tandis que les Morofoué occupent la région de Bongouanou. Aussi, y a-t-il un autre sous-groupe dit agni-abidji qu'on retrouve dans le département de Tiassalé. A bien y voir, le peuple Agni jouxte la frontière Ouest du Ghana, à l'exception de ceux de la région de Tiassalé qui se détachent remarquablement des autres sous-groupes dans leur pénétration en Côte d'Ivoire. Ce qui n'empêche toutefois pas de faire dire à NIANGORAN Bouah (1984) que les Agni font partie des Akan dits Frontaliers, à côté des Abron ou Brong et des N'zima, puisque la majorité longe la frontière ghanéenne. De plus, cette proximité géographique des Agni avec le peuple voisin du Ghana montre la similitude culturelle (Adack KOUASSI, 2009, p.7).

Par ailleurs, d'un point de vue linguistique, bien vrai que tous ces sous-groupes aient pour langue commune l'agni, cette langue a plusieurs variétés dialectales à tel point que

l'intercompréhension est quelquefois compromise (Ettien N. KOFFI, 2009, p.5). D'après ce dernier, entre les Agni du Nord et ceux du Sud, la compréhension est loin d'être parfaite. Les variations dialectales à l'origine de cette incompréhension se situent aussi bien au niveau du lexique, de la morphologie, de la phonologie, de la phonétique qu'au niveau tonal (Ettien N. KOFFI ; K. MAMADOU). Il existe une quinzaine de mots prononcés différemment par les différents sous-groupes Agni qui ont pu être recensé et qui en témoignent (AHUA, 2004 cité par Ettien N. KOFFI, 2009, p.6). Toutefois, il faut noter que malgré l'existence de ces différentes variations dans l'Agni, les parlers sont très proches syntaxiquement et sémantiquement, les uns des autres (K. MAMADOU).

L'un de nos informateurs nous a laissé entendre que souvent dans certains villages, les autorités ou alors une personne ayant vu et apprécié une musique-danse lors d'un périple, manifestant l'intérêt à cette musique-danse, s'entreprennent à louer quelquefois les services d'un maître en la matière pour dispenser des apprentissages chez eux. Ainsi, est-il difficile de déterminer des musiques-danses typiquement ou alors originellement agni. Tant celles-ci se retrouvent et sont pratiquées chez d'autres agnis tandis que certains autres n'en ont aucune idée. On peut nommément citer certaines de ces musiques-danses dont *l'Abodan, le Palogo, l'Akoukoubê* et même *l'Ahossi*, qui fait l'objet de notre étude. Ces musiques-danses ont quelquefois été, soit des musiques d'emprunts ou soit des musiques perdues de la mémoire collective par manque de praticien au fil du temps. Les lignes qui suivent rendent compte du cas de l'Ahossi.

1.2. AVENEMENT DE LA MUSIQUE AHOSSI

Certaines études sur l'Ahossi, précédentes à la nôtre, disposent d'informations selon laquelle l'AHOSSI est une musique d'origine ghanéenne (Melaine KOUAKOU, 2022, p.24). Sauf que les témoignages à propos de son adoption par les sous-groupes agni qui la pratique sont divergents. En effet, ces données évoquent que les Agni du Sud-est de la Côte d'Ivoire, c'est-à-dire les Sanwi ont connu les premières manifestations musicales AHOSSI à partir d'Abiaty, village situé effectivement à 30 kilomètres d'Aboisso. Ce village a été l'un des foyers de cette musique d'où est né le groupe Onfléhié d'ASSOUBA (KOUAKOU A. Melaine, 2022, p.25). Aussi, chronologiquement, l'adoption de cette musique par les Sanwi remonte à l'orée de l'indépendance ivoirienne entre les années 1950 et 1960 (KOUAKOU A. Melaine, 2022, p.24). C'est alors que les Sanwi ont appris et perfectionné l'Ahossi grâce à des artisans ghanéens et des personnes dévouées à celle-ci.

Quant aux circonstances de l'intégration de l'Ahossi chez les Morofoué, il ressort de nos entretiens effectués à Bongouanou où se perpétue la tradition de la musique-danse AHOSSI, la confirmation que l'Ahossi soit une musique qui était aussi pratiquée dans le Moronou par les ghanéens. Ces derniers travaillaient à l'époque en tant que manœuvres dans les plantations de café-cacao et/ou en tant que tâcherons. Ainsi, les soirs pour se divertir ceux-ci pratiquaient cette musique. Les plus anciens des guitaristes que nous avons pu rencontrer dans le cadre des informations argumentent à propos que la musique Ahossi est une dérivée de la musique des N'zandrè ou Ashanti dénommée *Tanmossi*. Son avènement dans le Moronou s'effectua par l'entremise des N'zandrè dont à leur tête le nommé Yaw Kouman, aux alentours des années 1950 (J.B. Koua KOFFI, 2023, p.141). Après le départ des N'zandrè aux encablures de la

proclamation de l'indépendance de la Côte d'Ivoire en 1960, certains jeunes à l'époque dont le guitariste KOUAME N'guessan Joseph du mythique groupe AHOSSI PETEPLE, s'appropriaient la musique-danse *Tanmossi* qui procurait grand bien à la société, dans le dessein de la sauvegarder et la pérenniser. Dans cette dynamique, il s'en suivra un renommage de la musique-danse *Tanmossi* par le vocable Ahossi (J.B. Koua KOFFI, 2023, p.143). Deux (02) explications président à l'usage de ce vocable AHOSSI. En premier, ce vocable tient lieu du nom de l'instrument principal de cette musique. Une grande Sanza de trois (03) lamelles en bambou de chine comportant une caisse de résonnance (Benoît Kouakou Oi KOUAKOU, 2017, p.86). En second, d'un point de vue sémantique, le concept AHOSSI juxtapose deux (02) termes que sont : *Aho* et *Ossi*, signifiant littéralement et respectivement « tu es parti », « derrière » pour traduire l'idée de recul, de rétrogradation de la société en ce sens que la société perd ses valeurs au regard des maux qu'elle subit dont l'égoïsme, les méchancetés de toutes sortes et autres tares qui s'y installent et qui déstructurent le vivre ensemble. On s'aperçoit dès lors que l'adoption du vocable AHOSSI imprime une philosophie à cette musique qu'il y a lieu d'appréhender. Ce qui nous emmène à nous intéresser aux caractéristiques de la musique Ahossi.

2. LES CARACTERISTIQUES DE LA MUSIQUE AHOSSI

La musique Ahossi se caractérise par son nom qui lui confère une philosophie qui émerge à travers les thèmes abordés dans les chansons ; par des chants ; par des instruments de musique dont la fusion ou l'orchestration produit une sonorité particulière, en plus d'une instrumentation qui lui est propre ; par une langue ; par des danses, bref autant d'éléments que nous tenterons d'aborder explicitement sous trois (03) axes : d'abord, les caractéristiques philosophico-langagières ; ensuite, les caractéristiques organologiques ; et enfin, les caractéristiques musicales.

Les caractéristiques philosophico-langagières concernent les formes d'expression verbale en usage dans les chansons Ahossi. En effet, tel que signifié plus haut, la musique *Tanmossi* a subi un renommage en devenant AhossI. A travers ce renommage, il se dégage une philosophie qui confère à cette musique sa mission dans la société : celle de dépeindre les tares, les dérives et vilenies sociétales, faisant de cette musique une véritable conscience morale. Ainsi, il n'est pas rare de constater que l'Ahossi s'offusque devant les injustices. Elle réprimande les comportements immoraux ou incompatibles au vivre ensemble. Se chargeant d'avertir des risques et des dangers que court la société face aux éventuelles pratiques malfaisantes. Bien souvent, d'autres chansons prédisent le bien ou le malheur en cas de persistance d'actes délictueux. Véritable conseillère au changement qualitatif, l'Ahossi inspire l'héroïsme, la bravoure. Elle instruit également au pouvoir, à la fierté et au sens de la responsabilité. Pour passer ce message, l'Ahossi s'appuie sur une forme langagière émaillée de proverbes et ponctuée d'exclamations, d'interjections ou d'interrogations. Aussi, ces chansons sont-elles stylisées à la manière des poèmes en usant de paraboles, d'anecdotes, d'allégories et de formes rhétoriques. C'est d'ailleurs pourquoi à un moment donné de la trame du morceau, un bref commentaire explicatif de la chanson est effectué par le lead vocal pour permettre à l'auditeur-spectateur de cerner la profondeur du message. Cette façon de procéder en permettant cette plage explicative constitue une énième innovation de la part des Agni Morofoué dans l'Ahossi qu'ils se sont appropriés. Cependant, cette innovation n'est pas apparue ex-nihilo. En

effet, « les Africains en général et les Akan en particulier possèdent deux manières de communiquer. A côté du langage courant, de tous les jours, ils ont le langage des sages composé de dictons, de proverbes, d'allusions et d'évocations. Ce langage n'est utilisé que dans les grandes occasions : règlement de conflits entre groupes ethniques, entre membres de différents villages et entre clans » (Niangoran BOUAH, 1973, p.207). Les praticiens de l'Ahossi savent pertinemment que la parole est loin d'être ordinaire chez les Agni et que cette langue s'orne de procédés, de mots ou de pensées qui lui confèrent à la fois une certaine herméneutique et une beauté. Ainsi, pour éviter que ce style langagier riche en euphémismes et proverbes qu'ils emploient dans cette musique Ahossi, inspiré de l'art oratoire Agni, constitue des écueils à l'intérêt de tous à leur musique, ces derniers procèdent par explication des énigmes et autres allégories qui foisonnent dans leurs chansons. Cependant, par-delà cette occasion de décryptage de leurs messages afin de toucher le plus grand nombre de personnes, se dissimule un autre objectif bénéfique à l'AhossI elle-même, à plus d'un titre. L'usage de ce langage confère à l'Ahossi une certaine crédibilité sociale en lui évitant ou alors l'éloignant des jugements et perceptions dévalorisants, puisque nul n'ignore que le maniement de la langue autant que sa compréhension exacte ne sont pas chose aisée. La maîtrise de la parole est une compétence majeure dans la vie, dans la perception Akan. La formule « *kasa bia kasa* » qui se traduit par parler n'est pas facile en dit long. En réalité, ce langage en usage dans cette musique qu'on pourrait assimiler au langage soutenu a érigé l'AHOSSI en une véritable école d'apprentissage du langage et de véhicule de pensée. Elle établit ainsi un certain équilibre social entre les adeptes du langage des sages et les apprentis à ce langage, suscitant de ce fait une audience paritaire de cette musique. En somme, en plus de se présenter « 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 » (Benoît Kouakou Oi KOUAKOU, 2017, p.87), l'AHOSSI se présente également comme un véhicule d'instructions, prompte à secouer la conscience léthargique. BLe fait est que l'Ahossi favorise la communication sociale et l'intelligence sociale. A défaut de dire qu'elle met la société au centre de son action.

En ce qui concerne les caractéristiques organologiques, il importe de prime abord de savoir que l'organologie est, dans le domaine musicologique, la branche qui a pour objet l'étude des instruments de musique. Ainsi, l'organologie s'intéresse aux instruments, tant du point de vue de leur facture, de leur sonorité, que de leurs fonctions socioculturelles. Par conséquent, évoquer les caractéristiques organologiques de l'Ahossi se rapporte aux instruments de musique constitutifs de l'orchestre de cette musique. L'Ahossi se caractérise par des chants qu'accompagnent des instruments de musique. Il s'agit donc d'une musique vocale accompagnée. Cela dit, en observant le fonctionnement orchestral de l'AHOSSI, il ressort qu'il s'agit de trois (03) sous-ensembles instrumentaux qui sont mis ensemble pour créer cette osmose musicale qu'est l'Ahossi. En fonction du rôle de chacun dans cet ensemble, nous avons : les instruments mélodiques ; les instruments mélodico-harmoniques ; et les instruments rythmiques.

A l'ordre des instruments mélodiques, s'inscrivent les voix des chanteurs, c'est-à-dire celles des différents solistes et du chœur, à voix mixtes (hommes et femmes).

– **La voix**

A ce sujet, il y a lieu de préciser que la Musicologie postule que la voix est un instrument de musique au regard des mécanismes de mise en action de l'appareil phonatoire lors de la production d'un son. Bien que chaque voix soit unique et qu'elle possède un timbre et des possibilités qui lui sont propres, la prise de conscience par l'homme de sa capacité à user de certains des éléments physiologiques – les cordes vocales, le diaphragme, etc. – les combinant à l'air qu'il inspire, lui offre la possibilité de créer diverses sonorités autant dans le registre grave, médium qu'aigu.

Quant aux instruments mélodico-harmoniques, l'Ahossi n'en enregistre qu'un seul. Il s'agit du *Sangôh*, nom que les Morofoué donnent communément à la guitare européenne.

– **Le *Sangôh ou guitare***

Les Agni Morofoué expliquent à ce propos qu'il a existé dans le patrimoine Agni un instrument à cordes qui portait le nom de *Sangôh*. S'il est difficile aujourd'hui d'avoir un spécimen de *Sangôh,* nos informateurs sont unanimes qu'il s'agit d'un instrument à cordes qu'ils comparent très souvent à la guitare à trois (03) cordes des baoulés de Côte d'Ivoire qu'ils nomment également *Sangôh*. Nous n'avons pas eu l'occasion de rencontrer un praticien de *Sangôh,* encore moins d'obtenir une image de cet instrument aux fins de procéder à une étude comparative de ces trois (03) instruments à cordes que sont : le *Sangôh*, la guitare à trois (03) cordes des baoulés et la guitare européenne. Sauf que par ailleurs, l'un des guitaristes que nous avons rencontrés en l'occurrence KOUAME N'Guessan Joseph du mythique groupe AHOSSI PETEPLE, aujourd'hui doyen en âge des guitaristes d'Ahossi dans le MORONOU, précise avoir joué au préalable de la guitare à trois (03) cordes des baoulés avant de passer à la guitare européenne. Ce dernier explique que les techniques de jeu de ces deux (02) instruments sont carrément différentes. S'exprimant sur ces deux (02) instruments, pour les démarquer, il a pour habitude de dire le *Sangôh* des baoulés et le Sangôh des blancs. A la question de savoir pourquoi l'usage du vocable Sangôh, il répond que c'est ainsi que les anciens (leurs parents) désignaient l'instrument à cordes. A partir de ce propos de démarcation entre les deux (02) instruments et de cette précision de ce guitariste, on peut retenir que le *Sangôh* est l'appellation que les Agni Morofoué attribuent à tout instrument à cordes. Ainsi, le *Sangôh* dit des blancs, c'est la guitare à six (06) cordes.

Dans le cas de la guitare à six (06) cordes, on est face à un cordophone par pincement en raison de son procédé de mise en vibration qui consiste à pincer les cordes à l'aide des doigts. Dans la musique AHOSSI, la guitare en usage est la guitare acoustique à six (06) cordes en acier. Cette guitare est une préférence partagée par tous les guitaristes rencontrés. Grand fut notre étonnement de les voir nous refuser la substitution de la guitare acoustique à cordes en acier par une guitare à cordes en nylon. Il nous a même été donné de constater que certains vont jusqu'à remplacer les cordes en nylon par des cordes en acier, bien que cette pratique dénature le son de l'instrument et qu'elle comporte des risques d'endommagement du chevalet de la guitare à la longue. Les guitaristes Ahossi ne parviennent pas à expliquer les raisons de cette préférence, si ce n'est de répondre unanimement qu'il manque quelque chose à la guitare à cordes en nylon. Effectivement, il existe une différence sonore entre ces deux (02) guitares. Il

s'agit du son métallique que produisent les cordes en acier. En nous référant aux propos du guitariste KOUAME N'Guessan Joseph, l'un des précurseurs de la guitare dans l'AHOSSI, nous trouvons une explication à cette préférence de la guitare acoustique à six (06) cordes en acier dans l'Ahossi. En réalité, cette habitude sonore s'est imprimée dans la mémoire collective en raison des prérequis de certains guitaristes précurseurs de cette musique et constitue une sonorité de référence de la musique Ahossi, du point de vue de la couleur musicale. Pour ce qui est de l'usage de la guitare dans la musique Ahossi, le jeu de guitare procède par alternance entre les jeux des lignes mélodiques et les jeux harmoniques. Autrement dit, la guitare joue les mélodies des chansons et procède parallèlement à des accompagnements à partir d'accords.

A propos des instruments rythmiques, il s'agit de la partie de l'orchestre en charge des percussions. Cette partie se compose de cinq (05) instruments dénommés : *Ahossi* ; *Sêgbê* ; *Bodoman* ; *Kpindrin* ; et *Taboa*. Découvrons-les en quelques-unes de leurs spécificités.

– ***L'Ahossi***

L'*Ahossi,* instrument duquel la musique Ahossi tient le nom, est une sorte de grand lamellophone. Les lamellophones, autrement connus en Afrique sous le nom de *Sanza* ou *Mbira,* sont des instruments de musique de la famille des idiophones par pincement. Ils sont ainsi nommés en raison des lamelles qui les composent et fondent leur particularité. On en trouve de plusieurs dimensions – en parlant de leur caisse de résonance – avec une variété de lamelles faites de divers matériaux. Certains lamellophones possèdent des lamelles métalliques tandis que d'autres en possèdent de végétales, précisément en bambou, en rotin ou en écorce de palmier. Spécifiquement, l'*Ahossi* possède des lamelles en bambou (*Bambusa vulgaris)*. Elles sont au nombre de trois (03). De plus, l'*Ahossi,* eu égard aux fréquences sonores graves qu'il émet, peut être assimilé à une *Sanza basse*. Cette spécificité acoustique est tributaire des dimensions de sa caisse de résonance ainsi que de la longueur des lamelles et de leur épaisseur. En effet, la caisse de résonance, conçue à partir de contreplaqué d'une épaisseur de 10 mm, se présente sous la forme d'un pavé droit dont les dimensions sont les suivantes : Hauteur 45 cm ; Longueur 35 cm ; et Largeur 28 cm. Ce qui lui confère un volume de 44 400 cm3, correspondant ainsi à 44,4 litres. Sur l'une des faces de cette caisse, précisément au centre, est effectuée une perce ou un orifice hémicycle d'environ 12 cm² de diamètre. Ce qui permet d'évaluer la surface de cet hémicycle à environ 18,84 cm². En dessous de la perce hémicycle, se trouve le clavier de l'*Ahossi*. Il se compose d'un mécanisme que sont trois (03) baguettes transversales fixées parallèlement au diamètre de la perce, dont l'une, interposée (celle du milieu), sert de coulisse aux lamelles superposées sur les deux (02) autres baguettes constituants les extrémités servant à la fois de barre de pression et de catalyseur de vibration des lamelles. Ainsi, les lamelles dont les longueurs varient entre 15 à 20 cm à épaisseur avoisinant 5mm, se présentent sous la forme de touches. Ces touches sont alignées de façon décroissante de la gauche vers la droite. Cet alignement installe entre les lamelles un rapport fréquentiel harmonique, bien que les fréquences varient d'une lamelle à une autre.

- **Le *Taboa***

Le *Taboa* est semblable à la caisse de *l'Ahossi* hormis les mécanismes et autres éléments lui conférant d'être un lamellophone. Il partage avec l'*Ahossi* la même matière de fabrication, c'est-à-dire le contreplaqué, avec la même épaisseur de 10 mm. Aussi, tout autant que *l'Ahossi,*

se présente-t-il sous la forme d'un pavé droit d'une hauteur de 45 cm, avec une Longueur de 35 cm sur une Largeur de 28 cm. Ayant ainsi un volume similaire de 44 400 cm3, correspondant ainsi à 44,4 litre. Il possède également une perce ou un orifice hémicycle d'environ 12 cm² de diamètre pour l'amplification du son. Sauf que le *Taboa* est pour l'orchestre d'AHOSSI ce que la grosse caisse est pour une fanfare ou alors pour une Batterie. - **Le *Sègbè***

Sègbè est le nom que donnent les Agni Morofoué à l'idiophone par secouement qu'est le hochet. L'Afrique enregistre diverses sortes de hochets. Le *Sègbè* est une paire de la variété des hochets dits tressés. La raison étant qu'ils sont fabriqués sous forme de mini-paniers obtenus au moyen d'un tressage de matériaux de vannerie que sont les fibres de branches d'osier – *Salix Viminalis* – dont la base du réceptacle est un morceau de calebasse – *Lagenaria siceraria* – découpé sous une forme circulaire d'un diamètre d'environ 7 à 9 cm. Après y avoir introduit à l'intérieur de ces mini-paniers de petites particules solides telles que des graines, des perles végétales ou métalliques, ou encore des cailloux, des boulettes d'argile, le sommet des mini-paniers est soigneusement attaché au moyen d'un cordage obtenu par la même matière. Le *Sêgbê* mesure environ 12 à 15 cm de haut. Lorsque l'instrumentiste secoue les hochets, les petites particules solides à l'intérieur des hochets s'entrechoquent et heurtent les parois internes du réceptacle qui ainsi les font résonner.

– **Le *Bodoman***

Bodoman est la désignation en Agni de la bouteille, et précisément la bouteille en verre. L'usage de la bouteille dans la musique AHOSSI témoigne de la conscience qu'ont les Agni de la potentialité musicale de tout objet, c'est-à-dire « l'aptitude que possède tout objet à produire de la musique » (Ludovic OBIANG, 2008, p.191). Une pratique commune à de nombreux peuples d'Afrique à travers leurs musiques. En effet, il n'est pas rare de constater chez certains peuples l'usage de la bouteille en verre soit à des fins d'aérophone, donc en la flûtant. Tandis que d'autres, comme c'est le cas des Agni Morofoué, l'utilisent comme un instrument de percussion. Lui conférant ainsi d'être classée dans la famille des idiophones par entrechoc, puisque le son est produit au contact d'une baguette en bois ou de l'anse d'une cuillère dont use l'instrumentiste pour percuter le corps de la bouteille. Etant donné que la musique AHOSSI invite différents pas de danses, le *Bodoman,* dans cette musique, a pour rôle d'indiquer la rythmique qui charpente chaque danse. Une sorte de « guideline ou pattern » (Adepo YAPO, 2013, p.47).

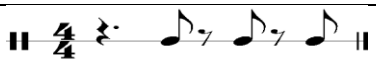
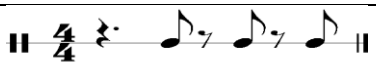
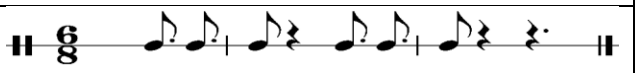
– **Le *Kpindrin***

Le *Kpindrin* est l'un des nombreux tambours que possède le peuple Agni. Il s'agit d'une sculpture de l'essence légumeuse (*Aubrevillea platycarpa)* que les Agni Morofoué appellent communément *kléklé.* Ce tambour de forme tubulaire, parce qu'évidée de l'intérieur, repose sur un socle bas sculpté dans la continuité de sa matière dont le diamètre d'environ 15 cm et possédant une perce d'environ 10 cm de diamètre. Eu égard à cette forme, on peut la classifier musicologiquement à l'ordre des tambours-gobelet (Paul DAGRI, 2014, p.77). Son tube, d'un diamètre d'environ 25 cm, est recouvert d'une membrane unique dont la matière est la peau du cerf élaphe (*Cervus elaphus)* improprement désigné par le nom de la femelle « biche royale ». Cette membrane est tendue et fixée au moyen d'un laçage de « type W » (Paul DAGRI, 2014, p.78) tenu par des chevilles. Ce mécanisme permet de modifier la fréquence sonore de

l'instrument en martelant les chevilles au besoin. Certaines fois, les instrumentistes chauffent la membrane en l'exposant soit à proximité d'un âtre ou soit aux rayons du soleil. Le *Kpindrin* mesure environ 60 cm de haut. Il se joue en position assise en le tenant entre les jambes. Il y a lieu de préciser que le *Kpindrin* est souvent remplacé par le *Djembé* dans certaines formations AHOSSI. Aussi, d'autres formations Ahossi se passent-elles des deux (02) instruments, certaines fois.

– **La temporalité Ahossi**

D'emblée, il importe de savoir que l'Ahossi possède une ossature. En effet, trois (03) rythmiques constituent l'ossature de l'AhossI. C'est à partir de ces trois (03) rythmiques que s'élaborent toutes les compositions musicales Ahossi. C'est en quelque sorte la « matrice conventionnelle » (Jean MOLINO, 1975, p.55) ou le code musical (Simha AROM, 1988, p.177) de l'AHOSSI. Tout compositeur de musique Ahossi doit au préalable en être avisé et s'y imprégner. Ces trois (03) rythmiques constituent ainsi les substratums musicaux Ahossi. Ce sont : *l'Arâf* – une prononciation imparfaite du terme « High life » par les Morofoué – *l'Akpongbo* et le *Soukouss.* Pour se convaincre de la présence effective de ces différentes rythmiques, il suffit d'écouter soit le jeu du *Bodoman* ou celui du *Sègbè.* Dans l'orchestration Ahossi, ce rôle de réaliser la rythmique de base le leur est dévolu. En la présence des deux (02) instruments, prééminence est accordée au *Bodoman* tandis que le *Sègbè* procède par figures variées mais s'accommodant scrupuleusement à la périodicité imposée par le *Bodoman* qui agit comme étant à la fois le métronome et la pulsation de base. Les cellules rythmiques dans le tableau ci-après matérialisent par écrit ces différentes rythmiques de base de l'AHOSSI.

N°	Dénomination des rythmes	Cellules rythmiques
1	**Arâf ou High-life**	
2	**Soukous**	
3	**Akpongbo**	

3. LES TECHNIQUES DE JEU DE GUITARE AHOSSI

Dans la musique Ahossi, la guitare a essentiellement pour rôle d'entonner le chant, puis de l'accompagner. L'action d'accompagner, qui n'est pas à confondre avec l'idée d'une subordination, doit plutôt s'entendre comme cette partie musicale qui renforce une partie principale, c'est-à-dire la mélodie généralement tenue par la voix ou un instrument solo, lui assurant ainsi un soutien harmonique et rythmique (Christophe HARDY, 2007, p.11). Cela dit, étant donné que le fonctionnement de la guitare à cette fin est dépendant du fonctionnement des deux (02) mains en ce sens que la rythmique est assurée par la main droite tandis que la main gauche se charge de l'harmonique, découvrons quelques techniques de chacune des mains en usage dans la guitare Ahossi.

3.1 LES TECHNIQUES DE LA MAIN DROITE AU SANGOH

Avant d'aborder les techniques proprement dites, il importe de faire remarquer que les guitaristes Ahossi ont une façon commune et propre à eux de tenir la guitare. En effet, assis, le creux de l'éclisse de la guitare sur la jambe droite, les jambes étant légèrement écartées, le contact de l'instrument au buste de l'instrumentiste laisse entrevoir un angle oblique, contrairement à la tenue standard de la guitare où de nombreux guitaristes collent le buste de façon perpendiculaire à l'instrument. Cette tenue oblique de la guitare peut paraitre anodine. Pourtant, elle est importante d'autant plus que d'elle dépend la souplesse indispensable aux doigts. En réalité, elle offre toute l'aisance nécessaire au guitariste Ahossi pour appuyer légèrement le 1/3 de son avant-bras – en partant du coude – sur le bord de l'instrument. Ce qui permet ainsi au poignet de se trouver au-dessus du plan des cordes et, partant, les doigts dans la même direction que les cordes.

- **LE POUCE ET L'INDEX**

Les doigts de la main droite en usage dans la pratique de la guitare Ahossi sont : le pouce et l'index. Les trois (03) autres doigts, alignés au-dessous de l'index, bien qu'ils ne soient pas utilisés, doivent rester arrondis, fermés et surtout décontractés. Leur éventuelle contraction empêcherait tout autant le poignet que le pouce et l'index de se mouvoir parfaitement. Aussi, afin d'obtenir une sonorité sèche et métallique, les guitaristes Ahossi ont-ils pour habitude de laisser pousser l'ongle du pouce et de l'index de 0,3 mm environ au-dessus de la pulpe des doigts.

3.2. LES TECHNIQUES DE LA MAIN GAUCHE AU SANGOH

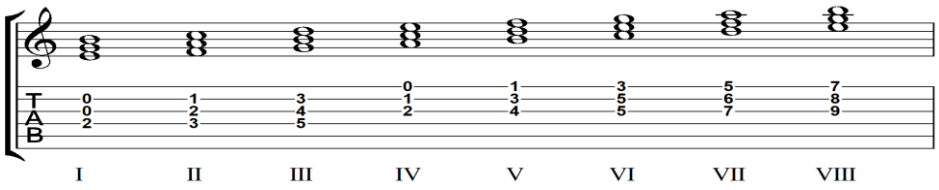
Rappelons qu'en pratique guitaristique, l'accompagnement harmonique de la musique, qui sous-entend l'usage des accords, est assuré par la main gauche dont l'un des rôles des doigts de cette main est de plaquer ces accords. Cela dit, après avoir mis en lumière quelques accords en usage dans le jeu de guitare Ahossi, nous nous intéresserons également à leurs enchaînements ou progressions. Le fait est que les accords sont certes capitaux pour la conduite d'une musique, mais ils n'ont de valeur que par l'interaction qu'ils établissent entre eux.

- **Les accords usuels ou triades et les dyades dans le jeu de guitare Ahossi**

D'emblée, il faut préciser que les accords sont une combinaison ou superposition de plus de deux (02) sons, suivants des règles déterminées (Christophe HARDY, 2007, p.12). Sous cette base, la théorie de guitare dispose d'une panoplie d'accords préétablis dont les guitaristes s'en servent pour accompagner les musiques. Toutefois, en dehors de ces accords préétablis universellement, il faut noter que certains guitaristes en quête de liberté musicale se dérobent de ces accords préétablis qu'ils jugent trop basiques ou alors que l'usage de ces accords les confine dans une tradition de perpétuation qui installe une routine. De ce fait, ils s'adonnent à créer d'autres accords. Tout étant question d'expressivité, cette tendance a contribué à enrichir davantage la palette des accords de guitare aujourd'hui. Néanmoins, le constat que l'on fait, c'est qu'avant de parvenir à créer ses propres accords, tout guitariste s'inspire des accords

préétablis. Si cet état de fait est communément observable chez bons nombres de guitaristes, la pratique guitaristique Ahossi se présente différemment. En effet, dans cette pratique de guitare, on ne retrouve pas les accords basiques préétablis. On assiste certes à des combinaisons de notes utilisées dans le jeu de guitare Ahossi, mais à l'analyse de ces différentes combinaisons, il s'observe que celles-ci se composent soit de deux (02) notes, ou soit de trois (03) notes respectivement désignées en théorie de la musique les dyades et les triades. Encore que contrairement aux dyades, les triades peuvent être admises comme des accords au regard de la définition ci-dessus des accords qui indique que l'accord se compose de plus de deux (02) sons. Toujours est-il que les enchaînements harmoniques ou accompagnements en guitare Ahossi ne sont pas du seul fait d'accords usuels et basiques comme c'est le cas dans plusieurs autres musiques. Dans l'Ahossi, il faut retenir l'usage remarquable de dyades en dehors des triades dans les accompagnements de la guitare.

Ces triades et ces dyades en usage dans le jeu de guitare Ahossi ne sont pas apparues ex-nihilo. En effet, comme signifié plus haut dans la présente étude (page 14), la musique Ahossi repose sur un système scalaire heptatonique tempéré modal. Ainsi, on retrouve dans la musique Ahossi deux (02) principaux modes que sont : le phrygien ; le lydien. Sous cette base, en principe pour un morceau s'inscrivant dans l'un mode de ces modes, la théorie musicale indique que sur chaque degré de ce mode devront être construites les différentes triades qui serviront à l'accompagnement harmonique du morceau. Par exemple, en partant du mode de MI phrygien, on obtiendrait par principe les combinaisons de triades suivantes :



Si par principe, ce sont ces différentes triades qui devraient être utilisées pour l'accompagnement harmonique d'un morceau, les guitaristes ahossi ne s'en servent pas toutes. Lors de nos observations participatives, lorsque nous nous offrions le loisir de monter sur chaque degré du mode la triade conventionnelle, ces derniers hochaient toujours la tête comme signe de refus à ce fonctionnement harmonique. En effet, dans le fonctionnement harmonique de la guitare Ahossi, les guitaristes ont conscience de la construction des triades ci-dessus présentée. Toutefois, il s'observe une abstention de certaines triades. Ce fait tient lieu de certaines dispositions qui sont d'une part, propres aux guitaristes Ahossi, et, d'autre part, liées à des questions harmonico-culturelles Agni. De fait, si ces triades font l'objet d'abstention de la part des guitaristes ahossi, cela relève d'une volonté d'économie de mouvements ou de déplacements de la main gauche sur le manche de la guitare.

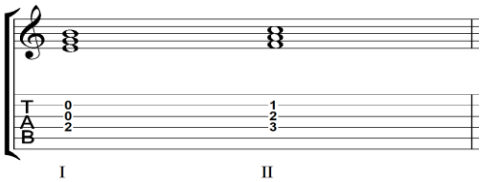
Outre l'abstention de certaines triades pour raison d'économie de déplacement, subsiste la raison d'ordre harmonique. Prenons le cas de la triade construite sur le degré V du mode phrygien ci-dessus exposé. Cette triade comporte, à l'analyse des notes qui la composent et des rapports qu'elles établissent entre elles, un rapport intervallique qui combine deux (02) tierces mineures. Ce qui fait apparaître entre les notes extrêmes de cette triade une dissonance. Il s'agit précisément d'un intervalle de septième mineur (7e min.) entre les notes Si et Fa. La remarque qui est faite ici est que cette triade fait l'objet d'abstention d'une part, et d'autre part en lieu et

place de celle apparaît une dyade dans l'usage. Ce fait peut trouver son explication par la présence de la dissonance contenue dans cette triade. Afin d'éviter cette dissonance qui soulève des questions harmonico-culturelles Agni en ce sens que la dissonance n'est pas chose admise dans le registre musical Agni, cette triade fait l'objet d'abstention. Ce qui précède explique par conséquent l'apparition des diverses dyades dans le jeu de guitare Ahossi.

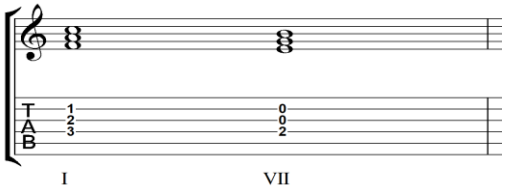
En somme, dans le dessein de simplifier leurs jeux et de combler les vides qu'instaurent les diverses proscriptions liées aux triades, les guitaristes Ahossi usent des renversements de certaines triades, puis extirpent de ce renversement la note qu'ils estiment incommode à la pratique. Ceci étant, le jeu de la main gauche de guitare Ahossi se présente, à défaut de parler des accords, comme un alliage de positions de triades à l'état fondamental, d'autres à l'état de renversement, ainsi que de dyades qui lui confèrent un relief stylistique particulier.

Les enchaînements ou progressions harmoniques des triades et dyades dans le jeu de guitare Ahossi

Le jeu de guitare Ahossi se caractérise par l'exécution d'une mélodie parsemée de triades ou de dyades qui s'enchaînent. Or, en musique, l'enchaînement ou progression des accords [ou triades], etc., fonctionne selon des règles précises (Christophe HARDY, 2007, p.11). C'est dire autrement que tout genre musical a ses propres schémas ou progressions harmoniques qui suivent une certaine structure. Ce postulat se vérifie également à travers les enchaînements des triades et des dyades dans le jeu de guitare Ahossi. En effet, dans les interactions des triades et des dyades dans la musique Ahossi, il s'observe la prédominance de deux (02) triades dans la majeure partie des morceaux Ahossi, quel qu'en soit le mode dans lequel évolue ce morceau. Il s'agit, pour le mode phrygien, des triades conçues sur le degré I et sur le degré II.



En revanche, pour le mode lydien, ce sont les triades conçues sur le degré I et sur le degré VII.



Lorsqu'on observe ces triades, on se rend compte qu'elles sont pareilles au regard des notes qui les composent. Seulement que les modes étant différents, les degrés aussi diffèrent. Ce qui donne lieu dans le premier cas, c'est-à-dire dans le mode phrygien, à l'enchaînement d'une triade parfaite mineure sur une autre triade parfaite majeure. Tandis qu'il s'agisse dans le deuxième cas, en parlant du mode lydien, d'une triade parfaite majeure qui s'enchaîne à une triade parfaite mineure. A l'écoute, chacune de ces triades éprouve le besoin particulier de l'entendre évoluer l'une vers l'autre. Il en découle que la progression harmonique Ahossi comporte deux (02) triades privilégiées autour desquelles se groupent et se polarisent toutes les

autres notes de la mélodie. On peut les qualifier de triades récitatives eu égard d'une part, à leur prédominance dans le jeu de guitare et, d'autre part, aux notes qu'elles comptabilisent.

CONCLUSION

Si la guitare utilisée par les Agni Morofoué dans leur musique Ahossi est empruntée aux européens, les jeux de cet instrument, en revanche, empruntent peu, sinon n'empruntent presque rien, aux techniques de jeux à l'européenne. La guitare dans la musique Ahossi possède ses propres techniques de jeu ayant pour particularité d'être fortement ancrées dans la culture Agni. Ainsi, les techniques rythmiques sont fonction de la vision Agni de la temporalité musicale et les techniques mélodico-harmoniques reposent quant à elles sur des règles harmonico-culturelles Agni. On peut, dès lors, se permettre le terme de « guitare-ahossi » eu égard à ce fort ancrage culturel qui particularise ce style jeu guitaristique. C'est ce qui ressort de notre étude qui, afin de mettre en lumière les traits styliques et esthétiques de la guitare dans la musique Ahossi, s'est vu nécessairement s'appesantir sur la maturation des techniques de jeu de cet instrument, observables à partir de la démarche créatrice des guitaristes dans ladite musique.

Par ailleurs, la démarche d'imbrication de la guitare dans la texture musicale Ahossi révèle en substance l'intelligence et/ou la capacité transculturelle du peuple Agni. Ainsi, à l'épreuve des savoir-faire musicaux exogènes, cette démarche est édifiante à plus d'un titre. En plus, les savoirs et savoir-faire qui en résultent constituent une matrice de ressources technologiques, scientifiques, artistiques, etc., exploitables à stimuler des initiatives entrepreneuriales. Aussi, ces savoirs peuvent-ils être formalisés afin d'intégrer les contenus d'enseignement dans les institutions d'enseignement musical. Toutes ces perspectives mettent à nu les limites de la présente réflexion. D'autres réflexions hardies sont par conséquent envisageables afin d'y parvenir.

BIBLIOGRAPHIE

AYANDELE A. E., 1984, « Le défi des valeurs culturelles en Afrique » in *EDUCAFRICA*, n°11, version française, UNESCO, pp.43-56.

AROM S., 1988, « Les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale : conception/perception » in *Contrechamps composition et perception,* Editions l'âge d'homme, Genève, pp.177-185.

DAGRI P., 2014, *Comprendre la musique africaine,* NEI-CEDA, Abidjan, 121p.

FADIGA K., 1988, « Influences des cultures sur les comportements éducatifs » in *Le Normalien Revue des Sciences de l'Education,* ENS Abidjan, pp.5-28.

GNALI A. M., 1984, « Education, Culture, Communication » in *EDUCAFRICA*, n°11, version française, UNESCO, pp.37-42.

GORAN K. M., 2012, *L'enseignement de la musique en Côte d'Ivoire,* l'Harmattan, France, 252p.

NIANGORAN Bouah G., *L'univers des poids à peser l'or,* tome 2, 1984, Nouvelles Editions Africaines – M.L.B., pp.214-215.

N'GORAN Y. E., 2013, *La rumba congolaise : sa splendeur, ses effluves, ses profondeurs,* l'ENCRE BLEU, Abidjan, 244p.

NKETIA K., 1982, « Education musicale et prise de conscience culturelle » in *EDUCAFRICA*, n°08, version française, UNESCO, pp.97-115.

KOFFI Ettien N., 2009, « Guide orthographique et de lecture de l'agni Morofou », *Centre d'alphabétisation et de traduction en Agni (CATA),* Bongouanou, 78p.

KOUASSI Adack G., 2009, *L'art royal agni de Côte d'Ivoire,* l'Harmattan, France, 143p.

Oi KOUAKOU B., 2017, « Musique traditionnelle et communication sociale : l'exemple de l'Ahossi chez les Agni-Morofouè de Côte d'Ivoire » in *Communication en question*, n°8, CERCOM, Abidjan, pp.83-108.

PERROT Claude-H., 2014, *Les anyi-indenye et le pouvoir aux 18e et 19e siècles*, NEI CEDA, Abidjan, 333p.

SCHWARTZ Alfred, 1980, « Quelques repères dans l'histoire des Korumen » in Revue française d'histoire d'outre-mer, tome 67, n°246-247, 1er et 2e trimestres, pp.151-155.

TAPE G., 1994, « Pensée africaine et quête de la globalité » in *Actes Séminaire pluridisciplinaire sur : Pensées et Organisations Sociales en Afrique,* CERES-Institut Goethe, Abidjan pp.120-125.

WOLFGANG Bender, 1992, *La musique africaine contemporaine*, l'Harmattan, France, 258p.

YAPO Adepo 2015, « Traits stylistiques et esthétiques des musiques africaines émergentes, empreintes d'authenticité » in *Musiques africaines, vecteurs d'authenticité et facteurs d'émergence*, FESPAM/LES EDITIONS HEMAR, Brazzaville, pp.33-77.