Volume 4, Issue 1 **June 2026**

E-ISSN: 2959-9407 (online)
P-ISSN: 3006-4392 (printed)

SINZANG

SCIENTIFIC JOURNAL OF LITERATURE, LANGUAGE, COMMUNICATION AND EDUCATIONAL SCIENCES

Peleforo GON COULIBALY University

Côte d'Ivoire

www.revue-sinzang.net

SINZANG

SCIENTIFIC JOURNAL OF LITERATURE, LANGUAGE, COMMUNICATION AND EDUCATIONAL SCIENCES

Volume 3, Issue 2

DECEMBER 2025

---

e-ISSN: 2959-9407 (online)

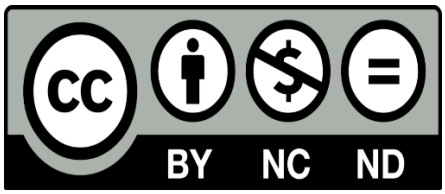
p-ISSN: 3006-4392 (printed)

Logotype Copyright© Affi Yacinthe N'GORAN

INDEXING AND REFERENCING

IMPACT FACTOR

SJIF 2024: 3.696



e-ISSN: 2959-9407 (online version)

P-ISSN: 3006-4392 (printed version)

INDEXING AND REFERECING

AureHal : https://aurehal.archives-ouvertes.fr/journal/read/id/922726
Mirabel : https://reseau-mirabel.info/revue/21446/Revue-Sinzang
ISSN: https://portal.issn.org/resource/ISSN/2959-9407
SJIFACTOR: https://sjifactor.com/passport.php?id=23525

EDITORIAL

Among the Senufos from the north of Côte d'Ivoire, the sacred grove is called "Sinzang". The first of these would date from the time of the patriarch and leader of Korhogo SORO Zouakagnon (1840-1894). It is the tutelary space of the initiatory institute of the secret society: the Poro. These sacred forests exist in all the villages of the region and are highly protected and managed. The proof is that in their midst, adolescents perform the rite of passage leading them to the age of maturity. The "Sinzang" is also the centre of intergenerational knowledge transmission. Thus, the teaching of ancestral knowledge, ontology and cosmogony-contributing to the future spiritual, moral and social formation of the Senufo elite-is associated with this pantheon.

In line with this pedagogical and academic logic, the SINZANG Journal aims to promote African and Western humanities in Literature, Language, Communication and Education Sciences. To do this, it is part of a process of promoting the reflections and studies conducted by Teachers-Researchers and Researchers for the sustainable development of society.

As distinctive signs of "Sinzang", Jacqueline DELANGE, in *Arts et peuple Sénoufo de l'Afrique noire*, identifies among others the huts, earth cones and statues (masks). The visual identity of this magazine presents two masks, one symbolizing ancestral knowledge and the other Western science. The two facing the entrance of a sacred hut express the encounter of diverse knowledge put at the service of humanity. *In fine*, they export to other horizons, hence the idea of huts in perspective.

SINZANG is a pluridisciplinary and biannual peer-reviewed scientific journal. It is published in English and French but also accepts work written in German and Spanish. Moreover, depending on the requests made at the discretion of its review committee, it may issue special thematic publications and conference proceedings.

CONTACTS

Postal Address: BP 1328 Korhogo, Côte d'Ivoire
Email: revuesinzang@gmail.com
Telephone: +225 07 47 32 80 55 / +225 0709540314
Website: www.revue-sinzang.net

EDITORIAL BOARD

Director of Publication: Daouda COULIBALY, Full Professor, Alassane Ouattara University, Côte d'Ivoire

Editor-in-Chief: Casimir KOMENAN, Associate Professor, Félix Houphouët-Boigny University, Côte d'Ivoire

Computer Graphics and Dissemination: Dr KOUAKOU Kouadio Sanguen,

Alassane OUATTARA University

Subeditors

Dr. Souleymane TUO, Peleforo GON COULIBALY University, Côte d'Ivoire
Dr. Kouakou Antony ANDE, Peleforo GON COULIBALY University, Côte d'Ivoire
Dr. Alama OUATTARA, Peleforo GON COULIBALY University, Côte d'Ivoire
Dr. Youssouf FOFANA, Peleforo GON COULIBALY University, Côte d'Ivoire

Drafting Board

Dr. Daouda COULIBALY, Peleforo GON COULIBALY University, Côte d'Ivoire
Dr. Moussa OUATTARA, Peleforo GON COULIBALY University, Côte d'Ivoire
Dr. Evrard AMOI, Peleforo GON COULIBALY University, Côte d'Ivoire
Dr. Adama SORO, Alassane Ouattara University, Côte d'Ivoire
Dr. Dolourou SORO, Alassane Ouattara University, Côte d'Ivoire
Dr. Yehan Landry PENAN, Peleforo GON COULIBALY University, Côte d'Ivoire
Dr. Yao Katamatou KOUMA, University of Lomé, Togo
Dr. Oko Richard AJAH, University of Uyo, Nigeria
Dr. Boua Paulin AKREGBOU, Peleforo GON COULIBALY University, Côte d'Ivoire
Dr. Jean-Paul ABENA, Teacher Training School of Bertoua, Cameroon
Dr. Resnais Ulrich KACOU, Jean Lorougnon GUEDE University, Côte d'Ivoire
Dr. Gervais-Xavier KOUADIO, Peleforo GON COULIBALY University, Côte d'Ivoire
Dr. Le Patrice LE BI, Peleforo GON COULIBALY University, Côte d'Ivoire
Dr. Issiaka DOUMBIA, Peleforo GON COULIBALY University, Côte d'Ivoire
Dr. Siaka FOFANA, Felix Houphouët-Boigny University, Côte d'Ivoire

REVIEW COMMITTEE

Philippe Toh ZOROBI, Professor, Alassane Ouattara University, Côte d'Ivoire
Honorine SARE-MARE, Professor, Joseph Ki-Zerbo University, Burkina Faso
Anthony AIZEBIOJE-COCKER, Associate Professor, Ambrose Alli University, Nigeria
André KABORE, Associate Professor, Joseph Ki-Zerbo University, Burkina Faso
Aboubacar Sidiki COULIBALY, Associate Professor, University of Humanities of Bamako, Mali
Mariame Hady WANE, Associate Professor, Cheikh Anta Diop University, Senegal
Kandayinga Landry YAMEOGO, Associate Professor, Norbert Zongo University, Burkina Faso
Zouakouan Stéphane BEUGRE, Associate Professor, Peleforo GON COULIBALY University, Côte d'Ivoire
Eckra Lath TOPPE, Associate Professor, Alassane Ouattara University, Côte d'Ivoire
Sati Dorcas DIOMANDE, Associate Professor, Peleforo GON COULIBALY University, Côte d'Ivoire
Martin Armand SADIA, Associate Professor, Alassane Ouattara University, Côte d'Ivoire

SCIENTIFIC COMMITTEE

Daouda COULIBALY, Professor, Alassane Ouattara University, Côte d'Ivoire
Kasimi DJIMAN, Professor, Félix Houphouët-Boigny University, Côte d'Ivoire
Anne Claire GNIGNOUX, Professor, Jean Moulin University, Lyon 3, France
Désiré ANTANGANA KOUNA, Professor, University of Yaoundé I, Cameroon
Fallou MBOW, Professor, Cheikh Anta Diop University, Senegal
Mamadou DRAME, Professor, Cheikh Anta Diop University, Senegal
Georis Bertin MADEBE, Professor, Omar Bongo University, Gabon
Alain SISSAO, Professor, Joseph Ki-Zerbo University, Burkina Faso
Kodjo Ruben AFAGLA, Professor, University of Lomé, Togo
Honorine SARE-MARE, Professor, Joseph Ki-Zerbo University, Burkina Faso
Vamara KONE, Professor, Alassane Ouattara University, Côte d'Ivoire
Kouamé ADOU, Professor, Alassane Ouattara University, Côte d'Ivoire
Obou LOUIS, Professor, Felix Houphouët-Boigny University, Côte d'Ivoire
Kouadio Antoine ADOU, Associate Professor, Peleforo GON COULIBALY University, Côte d'Ivoire
Koffi Syntor KONAN, Associate Professor, Alassane Ouattara University, Côte d'Ivoire

ÉDITORIAL

Chez les Sénoufos du nord de la Côte d'Ivoire, le bosquet sacré est communément appelé « Sinzang ». Les premiers du genre dateraient de l'époque du patriarche et chef de Korhogo SORO Zouakagnon (1840-1894). C'est l'espace tutélaire de l'institut initiatique de la société secrète : le Poro. Lieux fortement protégés et aménagés à l'envi, ces forêts sacrées existent dans tous les villages de la région. La preuve en est qu'en leur sein, les adolescents effectuent le rite de passage les amenant à l'âge de la maturité. Le « Sinzang » est aussi le haut lieu de la transmission de la connaissance intergénérationnelle. Ainsi, l'enseignement du savoir ancestral, de l'ontologie et la cosmogonie- contribuant à la formation spirituelle, morale et sociale de l'élite Sénoufo de demain-est associé à ce panthéon.

S'inscrivant dans cette logique pédagogique et académique, la Revue SINZANG ambitionne de faire la promotion des humanités tant africaine qu'occidentale dans le domaine de la Littérature, des Sciences du Langage, de la Communication et de l'Éducation. Pour ce faire, elle s'inscrit dans une démarche de vulgarisation des réflexions et des études menées par les Enseignants-Chercheurs et des Chercheurs pour le développement durable de la société.

Comme signes distinctifs du « Sinzang », Jacqueline DELANGE, dans *Arts et peuple Sénoufo de l'Afrique noire*, identifie entre autres les cases, les cônes en terre et les statues (masques). L'identité visuelle de cette revue présentant deux masques, l'un symbolisant le savoir ancestral et l'autre la science occidentale. Les deux se faisant face à l'entrée d'une case sacrée expriment la rencontre de connaissances diverses mis au service de l'humanité. In fine, elles s'exportent vers d'autres horizons ; d'où l'idée des cases en perspective.

SINZANG est une revue pluridisciplinaire à comité de lecture et scientifique. Elle est bilingue : éditée en anglais et en français. Mais elle accepte également les travaux écris en allemand et en espagnol. C'est une revue semestrielle, tenant deux parutions l'an. Au demeurant, elle peut

procéder, selon les demandes ou les sollicitations formulées à l'appréciation de son comité de lecture, à des parutions spéciales thématiques et à la diffusion d'actes de colloque.

CONTACTS

Adresse Postale : BP 1328 Korhogo, Côte d'Ivoire
Email : revuesinzang@gmail.com et sinzangarticles@revue-sinzang.net
Téléphone : +225 07 47 32 80 55 / +225 0709540314
Site internet : www.revue-sinzang.net

COMITE ÉDITORIAL

Directeur de publication : Daouda COULIBALY, Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Rédacteur en chef : Casimir KOMENAN, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

Infographie et Diffusion : Dr KOUAKOU Kouadio Sanguen, Université Alassane OUATTARA, Côte d'Ivoire

Secrétariat de rédaction

Dr. Souleymane TUO, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire
Dr. Kouakou Antony ANDE, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire
Dr. Alama OUATTARA, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire
Dr. Youssouf FOFANA, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire

Comité de Rédaction

Dr. Daouda COULIBALY, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire
Dr. Moussa OUATTARA, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire
Dr. Evrard AMOI, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire
Dr. Adama SORO, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
Dr. Dolourou SORO, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
Dr. Yehan Landry PENAN, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire
Dr. Yao Katamatou KOUMA, Université de Lomé, Togo
Dr. Oko Richard AJAH, Université d'Uyo, Nigéria
Dr. Boua Paulin AKREGBOU, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire
Dr. Jean-Paul ABENA, École Normale Supérieure de Bertoua, Cameroun
Dr. Resnais Ulrich KACOU, Université Jean Lorougnon GUEDE, Côte d'Ivoire
Dr. Gervais-Xavier KOUADIO, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire
Dr. Le Patrice LE BI, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire
Dr. Issiaka DOUMBIA, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire
Dr. Siaka FOFANA, Université Felix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

Comité de Lecture

Philippe Toh ZOROBI, Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
Honorine SARE-MARE, Professeur Titulaire, Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
Anthony AIZEBIOJE-COCKER, Maître de Conférences, Ambrose Alli University, Nigeria
André KABORE, Maître de Conférences, Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
Aboubacar Sidiki COULIBALY, Maître de Conférences, Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako, Mali
Mariame Hady WANE, Maître de Conférences, Université Cheikh Anta Diop, Sénégal
Kandayinga Landry YAMEOGO, Maître de Conférences, Université Norbert Zongo University, Burkina Faso
Zouakouan Stéphane BEUGRE, Maître de Conférences, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire
Eckra Lath TOPPE, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
Sati Dorcas DIOMANDE, Maître de Conférences, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire
Martin Armand SADIA, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Comité Scientifique

Daouda COULIBALY, Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
Kasimi DJIMAN, Professeur Titulaire, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire
Anne Claire GNIGNOUX, Professeur Titulaire, Université Jean Moulin, Lyon 3, France
Désiré ANTANGANA KOUNA, Professeur Titulaire, Université de Yaoundé I, Cameroun
Fallou MBOW, Professeur Titulaire, Université Cheikh Anta Diop, Sénégal
Mamadou DRAME, Professeur Titulaire, Université Cheikh Anta Diop, Sénégal
Georis Bertin MADEBE, Professeur Titulaire, Université Omar Bongo, Gabon
Alain SISSAO, Professeur Titulaire, Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina-Faso
Kodjo Ruben AFAGLA, Professeur Titulaire, Université de Lomé, Togo
Honorine SARE-MARE, Professeur Titulaire, Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
Vamara KONE, Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
Kouamé ADOU, Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
Obou LOUIS, Professeur Titulaire, Université Felix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire
Kouadio Antoine ADOU, Maître de Conférences, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire
Koffi Syntor KONAN, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

TABLE OF CONTENTS
TABLE DES MATIERES

1. L'IMAGE : UNE VÉRITABLE FORCE DU DISCOURS PROVERBIAL AFRICAIN
Kouakou Léon KONAN (konankouakouleon@gmail.com) (Côte d'Ivoire)
Amenan Noëlle YAO (yaoamenannoelle@gmail.com) (Côte d'Ivoire)
.....p.1-p.16

2. THE SOCIOLOGICAL SIGNIFICANCE OF SURROGACY IN ERNEST J. GAINES' *THE TRAGEDY OF BRADY SIMS*
Dolourou SORO (sorodolca@gmail.com) (Côte d'Ivoire)
.....p.17-32

3. LA THÉORIE DU CHAOS DANS LE TEXTE POSTCOLONIAL : *NERVOUS CONDITIONS* DE TSITSI DANGAREMBGA
Souleymane TUO (soultuo@yahoo.fr) (Côte d'Ivoire)
.....p.33-48

4. DES STRUCTURES NON CLASSIQUES DE L'INTERROGATION DANS LE ROMAN FRANCOPHONE : UN DÉFI POUR LA GRAMMAIRE ?
Simplice Aimé KENGNI (Kengni21@gmail.com) (Cameroun)
.....p.49-68

5. *LES QUATRAINS DU DÉGOÛT* DE ZADI ZAOUROU, AUTRE EXPRESSION ESTHÉTIQUE DE LA VIOLENCE SOCIÉTALE
Modibo Stanislas CAMARA (modibo.camara@upgc.edu.ci) (Côte d'Ivoire)
.....p. 69-79

6. THE IMPACT OF EFL TEACHERS' SELF-DEVELOPMENT ON LEARNERS' LANGUAGE PERFORMANCE: CASE STUDY OF CEG 2 GODOMEY
Pascal DOHOU (hortal2006@gmail.com) (Bénin)
Estelle KPOMAHOU (surterre2@gmail.com) (Bénin)
.....p.80-114

7. THOMAS PAINE'S *COMMONSENSE* AS AN INSPIRATIONAL AND HISTORICAL SOURCE FOR DECOLONIZING THE BLACK MIND
Zakaria COULIBALY (coulibalyz19@gmail.com) (Mali)
.....p.115-131

8- NEGOTIATING THE MEANING OF ABSURDITY IN SAMUEL BECKETT'S *WAITING FOR GODOT*
Jean-Pierre Aimé Patrick OUATTARA (jpaimeouattara@gmail.com) (Côte d'Ivoire)
Muhamed DJANÉ (djanehoudini@gmail.com) (Côte d'Ivoire)
.....p.132-152

9. PRATIQUES LANGAGIÈRES MULTILINGUES PARMI LES APPRENANTS FRANCOPHONES AU NIVEAU SECONDAIRE
Achille FOSSI (achille.fossi@univ-yaounde1.cm) (Cameroun)
Charlaine Audrey Tadmon NDAMOU (Charlainetadmon95@gmail.com) (Cameroun)
.....p.153-165

10. LA PAROLE "COSTUMÉE" : ANALYSE DES STRATEGIES DISCURSIVES ET DU MERVEILLEUX DANS LE CONTE TRADITIONNEL BAOULE.
Romain Assiénin YAO (assieninromain@yahoo.fr) (Côte d'Ivoire)
.....p.166-192

11. LA PHOTO : GRAPHIE D'UN DIALOGUE INTERMÉDIAL
Arthur Modeste ACHIÉ (arthurmodo@yahoo.fr) (Côte d'Ivoire)
.....p. 193-206

LA PAROLE "COSTUMÉE" : ANALYSE DES STRATÉGIES DISCURSIVES ET DU MERVEILLEUX DANS LE CONTE TRADITIONNEL BAOULÉ.

Assiénin Romain YAO
Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)
Email : assieninromain@yahoo.fr

RÉSUMÉ

L'esthétique du conte baoulé dépasse la simple fonction didactique pour résider dans la performance du conteur, la « parole costumée » opérant une fusion entre engagement social et éclat stylistique. Cet article explore la notion d'esthétique en contexte d'oralité, en démontrant que l'émotion esthétique naît d'un équilibre entre la vérité sociale (engagement) et l'éclat de la parole (style). À travers l'analyse des « costumes » de la parole — notamment le merveilleux et les formules de profération.

Mots-clés : conte, baoulé, esthétique, performance, merveilleux

THE "DRESSED" SPEECH: ANALYSIS OF DISCURSIVE STRATEGIES AND THE WONDROUS IN THE TRADITIONAL BAOULE TALE

ABSTRACT

The aesthetics of the Baoulé folktale transcend a mere didactic function, residing instead in the storyteller's performance, where "costumed speech" operates a fusion between social engagement and stylistic brilliance. This article explores the notion of aesthetics within the context of orality, demonstrating that aesthetic emotion arises from a balance between social truth (commitment) and the radiance of speech (style). Through an analysis of the "costumes" of speech — notably the marvelous and formulas of utterance — we shall see how the Baoulé storyteller transmutes reality into a space of collective communion.

Keys words: folktale, Baoulé, Aesthetics, performance, The marvelous

INTRODUCTION

La notion de l'esthétique, longtemps restreinte au cadre rigide de la conception occidentale comme « science du beau », se heurte à une reconfiguration théorique pour intégrer les spécificités performatives et discursives des traditions orales. F. BAOS (1927 ; P. 9) affirmant que « le plaisir esthétique est ressenti par tous les membres de l'humanité » souligne également, en substance, que les principes de beauté sont profondément divers. Dans l'intellection négro-africaine, et plus particulièrement en pays baoulé, l'esthétique ne saurait être limitée à une contemplation désintéressée. Elle prend davantage la connotation d'une force agissante, d'un engagement dans la réalité rendant indissociables la véracité du message et l'éclat de la performance. L'énonciation du conte ne déroge aucunement à ce principe. Pourtant, une préoccupation nécessite d'être posée : comment l'émotion esthétique peut-elle naître d'un récit, le conte traditionnel baoulé, dont la structure se caractérise souvent par sa linéarité ? La réponse réside dans le génie créateur du performateur ; il recrée le récit oral. Dans une civilisation de l'oralité, l'on ne dit pas seulement pour dire mais le "bien dire" s'érige en un principe fondamental : pour que la leçon se perpétue, elle doit pouvoir posséder le destinataire par un véritable enchantement discursif. L'esthétique se mue en une stratégie de « parole costumée » : un ensemble de procédés rhétoriques, rythmiques et symboliques qu'étale le conteur pour accorder un ornement de sa parole, et d'établir une distinction du langage ordinairement admis.

Le présent article se propose d'étudier les mécanismes de l'esthétique de la performance au sein du conte traditionnel oral baoulé.

Il s'agira d'abord d'aborder l'approche définitionnelle des contours d'une esthétique utilitaire où le beau et l'efficacité ont une frontière poreuse. Ensuite, la notion de « parole costumée » comme stratégie de composition singulière au contage sera abordée. Enfin, il sera question d'analyser la portée du merveilleux non pas simplement comme un élément thématique mais comme un outil fondamental de la profération permettant de transcender la réalité quotidienne faisant recours au surnaturel.

1-LE PARADIGME DE L'ESTHÉTIQUE UTILE

Le dictionnaire Le Petit Robert présente l'esthétique comme « science du beau dans la nature et dans l'art ; conception particulière du beau ; qui a un certain caractère de beauté » Ce concept est relatif. Selon R. SOME (1998 ; P. 250), « d'une façon ou d'une autre, le plaisir esthétique est ressenti par tous les membres de l'humanité. Peu importe combien divers peut être l'idéal de la beauté, le caractère général du plaisir que donne la beauté est du même ordre partout. »

Les canons de l'esthétique ne peuvent pas avoir une identité universelle. Ils diffèrent d'un peuple à un autre.

1-1-L'engagement comme critère de beauté

L'esthétique est particulière à chaque peuple. Pour le baoulé, une œuvre est tenue pour "belle" que lorsqu'elle prend sa source dans les enjeux de la communauté. L'émotion esthétique naît de la renaissance c'est-à-dire que l'auditoire admire le texte oral (conte) parce qu'il s'y reconnait, parce que le récit le bouleverse et l'émeut en lui renvoyant l'image de sa propre existence. Le beau est donc ce qui fait sens. Cette particularité de l'esthétique baoulé est défendue par A. M. Sonfo (1979 ; p. 141) :

> Pour nous donc, le premier critère d'appréciation de l'œuvre littéraire négro-africaine est son engagement dans la réalité négro-africaine. Ce caractère lui confère sa vérité, un élément de la somme de l'émotion esthétique.
> En effet, le caractère engagé, vrai de la littérature ne saurait fonder à lui seul l'émotion esthétique. Il ne suffit pas seulement que le peuple se reconnaisse dans une œuvre pour qu'il l'admire. Il faut que cette reconnaissance l'agite, le trouble par quelque chose de ressemblant et de différent, d'immanent et de transcendant, de réel et d'idéal.

L'esthétique littéraire orale s'exprime au moyen du génie créateur du performateur. La performance oratoire de ce dernier se doit d'être le reflet de la société de par sa véracité ; elle doit avoir la vision d'un monde meilleur en faisant preuve d'idéalisme afin d'emporter l'adhésion enthousiaste du baoulé. En effet, chez le baoulé, la vérité et le message se rehaussent de l'éclat de la parole, de la puissance du verbe. Et le style est l'une des composantes essentielles de l'esthétique de ce peuple. Tout cet ensemble donne vie à la parole afin d'avoir de l'effet sur l'auditoire. A. M. Sonfo (1979 ; p. 141) renchérit cette idée en ces termes :

> Dans une civilisation sans écriture, pour que le message se perpétue il faut qu'il pénètre profondément le destinataire, le possède comme par enchantement, comme par magie. Le bien dire, le beau parler devient un élément indispensable à la peinture et de la leçon. Bien plus, il lui insuffle son tonus, sa vitalité ; ce bien dire repose sur un certain nombre de procédés caractéristiques de l'esthétique négro-africaine.

En outre, l'esthétique est appréhendée comme étant l'ensemble des règles, des principes par rapport auxquels se recherche le beau dans le cadre d'une création artistique ; elle vise l'exploration du beau. Ce beau adopte différentes sensibilités selon les cultures. Ici, ce qui importe c'est le goût, à savoir celui qui fait l'unanimité d'une communauté donnée. Chez les traditionnels africains en général, et chez le peuple baoulé en particulier, l'art est avant tout utilitaire. L'œuvre littéraire orale baoulé ou le conte traditionnel oral baoulé n'a de valeur esthétique que parce qu'elle contribue à une meilleure compréhension de la société d'origine. Elle se singularise par sa simplicité, par sa linéarité. Les caractéristiques ne conduisent aucunement à la monotonie. La dramatisation de l'action, les commentaires du narrateur interviennent pour parer le récit. Ce dernier comporte généralement une ouverture et une fermeture. Et l'action se déroule chronologiquement au gré de l'inspiration du narrateur.

En effet, la simplicité n'exclut pas des digressions, des intrusions apportant soit une détente, soit un enseignement exprimant du coup le talent du narrateur.

Aussi, perçoit-on l'esthétique du conte traditionnel oral baoulé à travers l'instauration de la communication.

1-2-La communication comme acte esthétique

Le conte traditionnel oral baoulé est une création littéraire qui se bâtit à partir d'un dialogue entre son auteur et la tradition. Cette création relève de l'art oral du conteur ; lequel est un champ spécifique des sphères sociales qui sont dominées par un régime d'oralité. De par sa particularité essentiellement orale, le conte traditionnel nécessite une performance oratoire du conteur. Celle-ci se caractérise par des dispositions linguistiques prises par le conteur pour livrer son récit. Ces dispositions ont pour but de donner au récit un caractère attrayant. Aussi, faut-il l'implication de l'auditoire à la narration. Cette stratégie de faire participer l'auditoire à la profération, procédé faisant du conte traditionnel oral baoulé une littérature collective gage d'esthétique négro-africaine, est une implication collective.

En outre, l'art du conte chez les Baoulé est avant tout une littérature de relation. L'esthétique ne se recherche pas ou ne se trouve pas nécessairement dans le

texte du conte mais dans le contage. Les interactions matérialisées par le dialogue constant entre le conteur et son auditoire transforme la profération en une création collective, car il s'agit de créer, pour que le message soit véhiculé, une atmosphère de communication et de communion, d'obtenir l'adhésion du public.

Le "bon goût" est ici déterminé par l'unanimité de l'auditoire. Si le public participe, répond aux chants et s'immerge dans l'illusion créée, alors la performance est réussie esthétiquement. L'esthétique est donc inséparable de l'efficacité relationnelle : elle est l'art de capter la bienveillance et d'unir les consciences autour d'une vision commune du monde.

L'esthétique baoulé s'établit dès l'entrée en matière par un contrat d'écoute. Dans le conte *Le pourquoi des pleurs intempestifs des enfants*[33] de notre corpus, le dialogue entre le conteur et son auditoire en est une illustration :

- ame si nga ti yɛ bakan me sun blɛ kwlaa ?
  Savez-vous pourquoi les enfants pleurent tout le temps ?

  AUD : cɛcɛ
  Non

- sangɛ blɛ suman kɛ bakan kun sun mɔ me flɛ ɪ nɪ, nzu ndɛ yɛ ɔ kan ɔ ?
  Mais généralement, lorsqu'un enfant pleure et qu'on informe (appelle) sa mère, quelle parole prononce-t-elle ?

  AUD : ɔ se kɛ me fa ba'n kɔ mɛn ɪ
  Elle demande qu'on lui apporte

- yɛ kɛ me usɛ ɪ kɛ nzu tɪ yɛ ba'n sun ɔ se sɛ
  Et lorsqu'on lui demande pourquoi l'enfant pleure, que dit-elle ?

  AUD : ɔ kwla se kɛ awe kun ɪ anzɛ lafɪlɛ kun ɪ
  Elle peut dire qu'il a faim ou bien qu'il a sommeil.

  AR : cɛn wɪe ba'n ɪ nin sɛ-man kɛ ɪ wa sun ŋgbɛn ?
  Souvent la mère ne dit-elle pas que l'enfant pleure pour rien ?

[33] Conte inédit du tome 1 (corpus) de la thèse unique de YAO Assiénin Romain intitulée Esthétique et idéologie du conte traditionnel oral baoulé, soutenue le 30 mai 2020 à l'université Alassane Ouattara- Bouaké annexé à ce travail. Le corpus, pour ce travail, nous avons ajouté l'écriture baoulé pour garder l'authenticité des récits. Ici, les tirets annoncent les propos du conteur, AUD ceux de l'auditoire et AR ceux de l'agent-rythmique.

AUD : yɔɔ cɛn vɪe ɔ se sɔ

C'est exact, souvent ce qu'elle dit.

- yɛ ame sɪ lɪke nga tɪ yɛ ɔ se sɔ'n ?

Mais, est-ce que vous savez pourquoi elle dit cela ?

AUD : kɛ ɔ kundɛ-man mɛn ɪ wa'n wunflɛn

C'est quand elle n'a pas envie de faire téter son enfant ?

- ɛn ! nan kɛ ɔ kundɛ mɛn-mɛn ɪ wuflɛn tɪ-ɔ.

Hein ! Ce n'est pas parce qu'elle refuse de le faire téter.

AUD: yɛ nzu tɪ-ɔ?

Mais quelle est la raison ?

Dans la suite de cette conversation, intervient la formule introductive traditionnelle - *nan mɪn ngua kun* ? *N'est-ce pas mon conte ?*

Cette conversation dialoguée n'est pas un simple échange. Elle est l'outil de dramatisation qui rompt le silence. Comme on le voit dans le conte de *"Le pourquoi des pleurs intempestifs des enfants"*, cette interpellation force l'auditoire à quitter son statut passif pour devenir cocréateur de l'espace imaginaire.

En effet, les sollicitations de l'auditoire par le conteur interviennent à un instant où il a le plus besoin de la concentration du public pour se rassurer la compréhension du message à véhiculer. Quelques fois, les sollicitations du conteur ne nécessitent pas d'interaction, elles permettent à l'auditoire et au conteur de reprendre le souffle après un moment important de narration.

2- LA PAROLE COSTUMEE : LE GENIE DE LA PERFORMANCE

Dans le conte traditionnel baoulé, la performance n'est pas un décor, mais ce qui fait "être" le conte transformant le récit en expérience vivante. Dans l'expression de cet art total, la parole est à la narration ce que la sève est à la plante. Il est évident qu'aucune narration traditionnelle ne peut exister en dehors de la locution ; l'on ne dit pas n'importe quoi dans les cultures à tradition orale. Parler est certes l'apanage de tout humain, mais comme le dit P. R. Doko (2008, p. 41)

> Outre le simple maniement de la langue que tout enfant acquiert dans les premières années de sa vie et qui permet la communication, le maniement de la parole, le « parlé » fait l'objet, dans les cultures africaines, d'une grande attention et est pratiquement toujours considéré comme ayant des conséquences que chacun doit savoir opérer. C'est une force vivante qu'il faut contrôler.

La parole est à manier avec minutie afin qu'elle fasse l'effet escompté par son émetteur. Une boutade stipule que la parole est comme une balle de pistolet, une fois lâchée, elle est irrécupérable. Elle doit donc faire l'objet d'une « cuisson » conséquente avant d'être livrée. Selon son usage, la parole peut détruire ou construire. C'est de toute évidence l'une des raisons qui encourage le conteur à travailler sa parole de sorte que sa profération rencontre l'assentiment de son auditoire.

Dans la tradition baoulé, la parole n'est jamais "nue". Dire simplement les choses ne suffit pas. Pour qu'une vérité soit acceptée et pour qu'elle dure, elle doit être belle. Cette beauté fait recours à l'usage du rythme, des images et des chants comme un costume de fête pour ses idées ; c'est ce qui transforme un simple conseil de morale en une œuvre d'art. La parole du conteur doit revêtir une parure mémorable : c'est la parole costumée. Cette portion analyse comment le génie créateur du performateur transmue le langage ordinaire en une œuvre d'art totale où le fond et la forme fusionnent dans l'instant de la performance.

2-1-La performance comme acte de création

Dans la recréation du conte traditionnel oral baoulé le message ne survit que s'il réussit à posséder le destinataire par l'enchantement. Le texte du conte n'existe que lorsqu'il est recréé, chanté ou mimé.

Le génie du conteur réside dans l'improvisation. Il observe son auditoire. Si ce dernier manque d'attention, d'enthousiasme, il accélère le rythme ; s'il rit, il insiste sur l'humour. C'est une création en direct nécessitant une aptitude d'adaptation et de création peu ordinaire. Contrairement au livre qui reste figé, reste le même sur une étagère, le conte baoulé "nait" au moment où le conteur ouvre la bouche et "meurt" quand il se tait. C'est une œuvre éphémère dans les faits mais permanente dans l'esprit de l'auditoire. Sans le souffle, le geste et la voix du conteur, le conte n'est qu'un squelette vide. Le conteur baoulé ne se contente pas de répéter un texte déjà connu du public, mais par son talent il crée une fusion entre le réel social et l'idéal créateur.

Une parole bien "costumée" est une parole qui réussit à convaincre. Si le costume c'est-à-dire la forme du message est brillante, le message pénètre plus profondément dans l'esprit de l'auditoire. C'est donc la cuisson de la parole. En fait, une parole "crue" est indigeste, une parole "cuite" c'est-à-dire ornée nourrit l'esprit. Il existe bien sûr un niveau ordinaire de la parole. Celle-ci est opposée à la parole

élaborée dite parole profonde dont il faut rechercher le sens au-delà des mots comme le dit P. R. Doko (2008, p. 41)

> Pour cette dernière tous les éléments du discours ne sont pas porteurs de l'intention réelle qui sous-tend l'ensemble. Le récepteur doit savoir ne pas s'attarder aux "mots vides" pour mettre à nu les éléments qu'une réflexion attentive lui permettra alors de comprendre. Le locuteur " prépare " cette parole, veille à ce qu'elle ait du goût

La parole, dans la culture d'oralité en général, et celle du peuple baoulé en particulier, est proférée avec beaucoup de précautions. Ainsi le conteur "tourne sept fois sa langue avant de parler". Cela insinue qu'une parole bien préparée ne peut qu'être la bienvenue parce que pouvant entretenir l'harmonie communautaire. Celle qui n'est pas préparée se profère sans tenir compte de ses conséquences, elle peut donc être destructrice. En maniant la parole, le conteur la recrée. Cette recréation est le charme de la performance. Pour le Baoulé, l'intention de la profération langagière rencontre celle que décrie J. Derive (2008, p. 105)

> La parole, pour être culturellement efficace, devrait faire l'objet d'une élaboration symbolique souvent métamorphosée par l'idée de cuisson (selon une vieille femme peule du Niger). La parole de l'homme sort du cœur, c'est dans le cœur qu'elle murit, qu'elle cuit. C'est dans le cœur qu'elle grandit. Une bonne parole est une parole qui sort du cœur parce que le cœur fait cuire toute la parole. Une parole crue ne vient pas du cœur

Cette assertion rencontre celle plus générale des peuples à cultures orales qui sont persuadées que bien parler c'est-à-dire proférer la parole profonde est symptomatique d'une éducation appréciable. Une parole non murie caractérise son locuteur de "sans cœur", car le canal de profération discursif n'admet pas n'importe qu'elle parole.

La performance créatrice du conteur est d'une importance capitale. Il modèle le texte du conte, souvent par l'usage de symbole, car ce dernier est en lui-même un condensé de message tout en faisant recours à un symbolisé et un symbolisant. Le symbole peut véhiculer un message équivoque dont l'interprétation peut solliciter un peu plus les méninges, car sa compréhension nécessite de distinguer la sémantique contextuelle du symbole. La mobilisation de toute cette esthétique requiert le talent de performateur du conteur. Celui-ci est un interprète-créateur qui ne récite pas une leçon apprise par cœur, c'est un artiste qui réinvente le récit à chaque fois. Il adapte son ton et ses mots selon le public puis rend le récit vivant et changeant voire dynamique.

En somme, le conte est une action et non un simple objet. Le génie du conteur c'est de transformer un récit populaire en une expérience nouvelle et vivante à chaque veillée.

2-2-La rhétorique des costumes de la parole

L'esthétique du conte traditionnel oral baoulé s'ancre fortement dans l'utilité sociale, mais ne s'y réduit pas. Le message du conte baoulé, pour qu'il traverse le temps et l'esprit, doit être porté par une forme mémorable. Il n'y a que par la performance oratoire du conteur que la parole du message n'est pas frappée du sceau de la nudité ; elle est donc "vêtue". C'est le génie créateur c'est-à-dire le conteur qui dote sa parole de "costumes" sélectifs. Le concept de "costume" de la parole est important pour la compréhension de l'esthétique baoulé dans le conte traditionnel. La parole du conte ne se livre pas nue, elle s'orne de procédés participant à la vitalité du verbe. Et ces costumes sont constitués de plusieurs couches stylistiques dont la puissance du verbe, le rythme les formules de proférations, les chants…

Par puissance du verbe, il convient d'entendre que la parole du conteur n'est pas qu'un simple outil de communication, mais une force active pouvant transformer la réalité, créer ou détruire. Dans la culture baoulé, dire une chose, c'est appeler à l'existence ; nommer un objet ou un esprit, c'est aussi en prendre le contrôle. Par la sélection des termes précis, rares ou imagés, le conteur déclenche des émotions fortes, modifie les perceptions et dicte une nouvelle vérité à son auditoire. Le verbe ou la parole prend souvent une dimension magique ou rituelle. C'est la conviction que le mot prononcé possède une vibration propre. La parole du performateur du conte devient une arme : elle peut soigner, maudire ou lier les individus entre eux par un enchantement. En effet, nos paroles ont un impact créateur ou destructeur sur notre existence et celle des autres, et que nous récoltons les conséquences de ce que nous proférons. Le conteur n'utilise donc pas des mots neutres. Il opère un choix de termes chargés de puissance évocatrice, souvent archaïques ou métaphoriques visant à posséder l'auditoire. En nommant précisément les forces de la nature ou les sentiments humains, il exerce une emprise quai-magique sur son public.

Quant au rythme c'est l'image du battement de cœur du récit. Il insuffle la vie aux mots par l'usage de répétitions, de pauses bien muries et d'allitérations. Il se perçoit comme la musicalité du récit. Le rythme, ici, est exclusivement tenu pour l'allure ou la cadence que prend la parole du conteur-narrateur. La puissance de la parole de celui-ci tient à sa capacité à la combinaison de mouvements. Dans ce

mouvement continu la parole se fait tantôt grave, tantôt légère, elle s'accélère ou elle aboutit à des détails. C'est cette architecture tonale narrative que renferme la notion de rythme dans le cadre de cette analyse. Il participe à la particularisation du style du conteur traditionnel. Assertion corroborée par L. S. Senghor (1964, p.111)

> Cette force ordinaire qui fait le style nègre est le rythme. C'est la chose la plus sensible et la moins matérielle. C'est l'élément vital par excellence. Il est la condition première et le signe de l'art, comme la respiration de la vie, la respiration qui se précipite ou ralentit, devient régulière ou spasmodique, suivant la tension de l'être, de degré et la qualité de l'émotion

Le rythme du récit traditionnel oral est orchestré par le conteur. Il est de son ressort de le ralentir ou de l'accélérer. Le rythme implique la présence d'une vie dans le texte ou le récit oral. C'est la poursuite de cet objectif qui conduit le conteur à faire alterner accélération et ralentissement. L'accélération du débit du récit peut signaler une succession plus rapide des actions ; elle peut intervenir comme créateur de dramatisation alors que le ralentissement, au contraire, peut indiquer la détente, le calme, la réflexion. Il est imposé par la voix, par la succession de passages chantés, par la répétition d'une chanson, par l'alternance d'épisodes à voix basse ou à voix haute. Si le conteur dit le récit en énonçant les actions les unes après les autres, il est évident que ce récit manquera totalement d'intérêt, car on n'y verrait aucun rythme. L'insertion du chant dans le récit du conte fonctionne comme un pivot esthétique, il en est le tonus. Dans le conte *Moisissure, enfant de la stérile*[34], considérons ce chant :

- *yayadjo adjo ee*
- *yayadjo adjo*
- *min nin wa djaso flƐ min yayadjo adjo*
- *min si wa djaso flƐ min yayadjo adjo*
- *min wla wa djaso flƐ min sezeble,n su kɔ o*

Traduction en français :

- yayadjo adjo ee
- yayadjo adjo
- ma mère m'appelle yayadjo adjo (bis)

[34]Conte inédit du tome 1 (corpus) de la thèse unique de YAO Assiénin Romain intitulée Esthétique et idéologie du conte traditionnel oral baoulé, soutenue le 30 mai 2020 à l'université Alassane Ouattara- Bouaké annexé à ce travail,

- mon père m'appelle yayadjo
- enfant de la coépouse de ma mère m'appelle moisissure, je m'en vais.

Dans ce conte cité, le conteur sollicite l'auditoire par ce chant. En faisant reprendre le refrain par l'auditoire, il sature l'espace de rythme, transformant la narration en une performance totale.

3-LE MERVEILLEUX : FRONTIÈRE POREUSE ENTRE RÉEL ET SURRÉEL

Le merveilleux est l'un des éléments substantiels du conte. Il est tout ce qui est inexplicable naturellement. Dans le conte baoulé, le merveilleux ne constitue pas une rupture avec le réel mais plutôt une extension de celui-ci. Il est l'un des "costumes" les plus éclatants de la parole permettant au conteur de passer du monde tangible au monde invisible avec une aisance qui définit l'esthétique du genre. L'on le découvre, très souvent, dans l'expression des êtres surnaturels ou dans les objets magiques. Le conteur fait un pont entre deux mondes. Il part des réalités présentes pour emmener l'auditoire vers le monde des ancêtres ou des animaux qui parlent. Ce passage du réel à l'imaginaire est ce qui crée la magie de la performance. La porosité de la frontière de ces deux mondes est une évidence.

3-1-La porosité des mondes

Pour l'auditeur baoulé, le merveilleux n'est pas l'impossible mais l'inexplicable naturellement. Les frontières entre les mondes humain, animal, végétal et spirituel sont poreuses. Cette porosité est une évidence esthétique, car le conteur ne dissocie presque pas le réel du surréel. L'esthétique, ici, réside dans la capacité du récit à rendre le monde invisible familier et le quotidien extraordinaire. L'inexplicabilité naturelle du merveilleux décrit un monde situé dans un passé non défini tel que l'imprécision temporelle "il était une fois" ou dans un ailleurs temporel. Il renvoie à un univers naïf où le surnaturel a droit de cité. Il a la même impression, mais cette fois le plan géographique avec la récurrence de certains motifs tels que la forêt, sous l'eau, le sous-sol… Le merveilleux relève principalement du domaine de la fiction alors que celle-ci intègre les arcanes de l'imagination. La fiction bâtit une réalité seconde possédant une structuration particulière.

Le monde sensible dispose de lois, de normes qui sont admises ; le temps suit une courbe d'une graduation ascendante et irréversible. Dans cet univers tangible, les morts sont bien morts physiquement parlant, les pierres inanimées, les animaux

inconscients. Le merveilleux s'oppose à tout cela. Il transgresse l'ordre humain ; il bouleverse les certitudes humaines les plus robustes tout en maintenant en toile de fond le quotidien humain. Cependant, il ne constitue pas une rupture avec le réel ; il lui est lié de façon intrinsèque. Le merveilleux, à l'instar du concept de la parole, est l'apanage de toutes les cultures. Il est indissociable à la culture, mais l'espace de prédilection de son expression est la littérature orale, particulièrement le conte.

Nous comprenons mieux avec C. Nodier (1830, p. 205-206), son importance indissociable avec la société :

> Le penchant pour le merveilleux, et la faculté de modifier, suivant certaines circonstances naturelles ou fortuites, est inné dans l'homme. Il est l'instrument essentiel de sa vie imaginative, et peut-être même est-il seule compensation vraiment providentielle des misères inséparables de sa vie

Le récit narratif traditionnel contient toujours le merveilleux, c'est-à-dire des évènements miraculeux des éléments féériques et de la magie que l'on retrouve dans les objets. Le merveilleux est étymologiquement un effet littéraire provoquant chez le spectateur une impression mêlée de surprise et d'admiration.

Et le conteur, dans sa performance, assimile donc les animaux, les éléments de la flore et même les choses inanimées aux humains. Cette assimilation est une passerelle par laquelle le conteur passe de la réalité à la fiction. Ce moyen de contournement est beaucoup plus manifeste à travers l'animation des objets magiques et des êtres surnaturels comme ornements discursifs.

3-2-Le surréel baoulé : orner pour captiver

L'esthétique du merveilleux, dans le conte traditionnel baoulé, se manifeste par l'introduction d'éléments substantiels tels que les êtres surnaturels et les objets magiques. À cela s'ajoute la métamorphose. Les génies, les morts (ancêtres) ou les animaux dotés de parole ne sont pas de simples personnages ; ils sont des vecteurs de sens qui rehaussent la puissance du verbe. Ces personnifications emmènent l'auditoire dans une contemplation admirative. En plongeant le spectateur dans l'admiration, le conteur a en ligne de mire la transmission d'un message à savoir la morale ou la valeur idéologique du récit. Le merveilleux se veut l'un des aspects caractéristiques importants de la technique de conte traditionnel baoulé ; il est de toute évidence que son degré primaire est le plus en vue. Il constitue un moyen de contournement de la société. En effet, le merveilleux est primaire lorsque, dans sa manifestation, il vise plus au divertissement. Dans ce degré, selon M. Kane (1981, p. 139), le conteur « délègue les

qualités et les vices de l'homme aux animaux et les convie à une sorte de comédie humaine dont il devient le spectateur amusé »

En substituant les animaux aux humains, le conteur marque une distanciation. M. Kane (1981, p. 140) renchérit en ces termes :

> Le recours aux animaux permet de donner aux personnages une portée générale, ce qui est loin de nuire à l'orientation morale du conte. Il reste entendu que la substitution des animaux ne ferme nullement la porte aux allusions malicieuses du conteur visant un spectateur donné, ce qui ajoute toujours à l'agrément du conte. Il peut, toujours, à l'occasion, tourner en dérision sa victime par le biais d'un animal qui est censé appartenir à la même famille

En effet, le conteur attribue des aptitudes humaines aux animaux pour mieux critiquer les vices ou pour encourager des vertus. En donnant la parole aux éléments de la flore, de la faune, le conteur ne veut indexer explicitement personne pour ne pas frustrer. Telle une prédication à l'église ou à la mosquée, l'énonciateur fait son possible pour ne nommer personne. La réception du message est pour certains un encouragement, pour d'autres un sermon.

En outre, le surréel est illustré de manière saisissante dans le conte *La ruse de Tortue*[35]. Ici, Tortue doit de l'argent à son omnipotent voisin. Cherchant à fuir les menaces de son créancier, Tortue prend la parole : « jette ta pierre au loin. Prends-moi en lieu et place de la pierre puis utilise ma carapace pour écraser les médicaments », dit-il à sa femme. Cette séquence met en évidence le passage du réel au surréel. Le conteur, donnant la parole au personnage Tortue, l'humanise. Dans son propre discours, il se ramène à l'être animal que l'on connait : il évoque sa "carapace" que l'on semble avoir oublié tellement le conteur lui a attribué des aptitudes humaines. La carapace rappelle sa nature animale. Dans le même récit, « Phacochère est allé louer d'autres personnes pour aider ses ouvriers… » ; le terme "phacochère" désigne l'animal de la brousse voisin du sanglier qui, naturellement, n'a pas l'apanage de la parole. Ici, il est non seulement personnifié mais surtout a des "ouvriers" et va "louer d'autres personnes" ; un animal ayant des personnes à sa solde, c'est un fait qui sort du réel pour accéder au surréel. C'est du coup l'installation du merveilleux sans heurts. C'est cette économie de moyens dans la présentation du surnaturel qui caractérise l'esthétique baoulé : le

[35]Conte inédit du tome 1 (corpus) de la thèse unique de YAO Assiénin Romain intitulée Esthétique et idéologie du conte traditionnel oral baoulé, soutenue le 30 mai 2020 à l'université Alassane Ouattara- Bouaké annexé à ce travail,

surréel est évoqué avec la même précision descriptive que le réel validant ainsi l'illusion de la vérité.

Quant à la métamorphose, rappelons-le, elle est également la manifestation du merveilleux dans le conte. Elle est, en effet, le changement de forme, de nature ou de structure, si considérable que l'être et la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable. Dans le conte *Moisissure, enfant de la femme stérile*[36], « la moisissure se transforme en un enfant ». En effet, la stérile, devenue la risée de sa coépouse et surtout du village, finit par avoir un enfant à la suite d'une métamorphose de la moisissure en un enfant. Ici, c'est une métamorphose totale : de moisissure, être inanimé à un être vivant, un homme. Le merveilleux atteint son paroxysme avec l'état de prise de conscience de Yayadjo, non de l'enfant issu de la métamorphose, de son statut originel : un être inanimé qui se transforme en humain, et qui en a conscience. C'est en fait ce qui l'amène à se fâcher des provocations qu'elle subit et à prendre une décision. Le texte l'atteste bien : « Ne pouvant plus supporter les provocations elle se mit en colère et décida de redevenir moisissure ». Cet extrait met en évidence une "double métamorphose" du même être, à savoir de moisissure à être humain et d'être humain. Le conte traditionnel baoulé conjugue le réel et le merveilleux. En outre il reste à la frontière du réel et du merveilleux. Les personnages sont sur le bord d'un précipice, et peuvent basculer à tout instant du réel au merveilleux.

CONCLUSION

Au terme de cette analyse, il apparait que l'esthétique du conte traditionnel baoulé se définit par la parole costumée, un art où le verbe ne se contente pas de dire mais se donne en spectacle pour agir. Loin d'une recherche de beauté gratuite, cette parole s'habille de rythme, de chants et de mimiques pour transformer une leçon sociale en un enchantement collectif. Ici, le beau réside dans l'efficacité du costume verbal : c'est en parant le message de l'éclat de la performance que le conteur assure sa survie dans la mémoire collective.

L'originalité de cet art réside en la capacité du performateur à théâtraliser le réel et à intégrer le merveilleux qui ne rompt jamais avec le réel. La parole ainsi « accessoirée », crée un espace de communion où l'auditeur devient participant. Ce

[36]Op. Cit. Conte annexé à ce travail

n'est plus un objet que l'on contemple mais une expérience que l'on vit à travers le souffle et le mouvement. En pays baoulé, l'esthétique est donc indissociable de la relation humaine ; elle est une stratégie discursive qui refuse de figer le savoir pour mieux le faire circuler. À l'heure où les supports numériques transforment nos modes de communication, l'étude de la « parole costumée » dans le conte baoulé rappelle l'importance fondamentale de la présence humaine et de la créativité verbale. Cette analyse ouvre la voie à des recherches ultérieures sur la manière dont ces stratégies discursives s'adaptent ou résistent aux mutations de la modernité africaine.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BOAS Frantz, 2003, *L'Art primitif* (trad. C. Fraixe & M. Benguigui). Paris, Adam Biro. (Ouvrage original publié en 1927 sous le titre *Primitive Art*, Oslo, Instituttet for sammenlignende kulturforskning).

DOKO Roulon Paulette, 2008. *« Le statut de la parole »,* Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques, Paris, Karthala.

KANE Mohamadou, 1981, Essai sur les contes d'Amidou Coumba, Abidjan-Dakar-Lomé, Nouvelles Editions Africaine.

NODIER Charles, 1830. *« Du Fantastique en littérature »,* in *Revue de Paris*, Tome XX, Novembre 1830, Paris.

SENGHOR Sédar Léopold, 1964, *Liberté 1 : Négritude et humanisme*. Paris, Seuil.

SOME Roger, 1998, *Art africain et esthétique occidentale : La statuaire lobi et dagara au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan.

SONFO Alpha Moyé, 1979, L'expression *de l'émotion esthétique dans la littérature africaine*. (Thèse de Doctorat de 3ème cycle). Université de Lille III.

ANNEXE (Corpus)

<u>Conte 1</u> : La ruse de Tortue.

1- N'est-ce pas mon conte-ter ?

2-Tout est à toi (c'est ton conte).

3-Savez-vous pourquoi le phacochère et tous les animaux qui lui sont apparentés,

4-sont constamment entrain de fouiller dans la boue ?

5-AUD :-Non, nous ne le savons pas, dis-le-nous aujourd'hui.

6-Vous ne savez pas ? Eh bien, moi je vais vous le dire aujourd'hui.

7-C'était, il y a très longtemps, aux temps immémoriaux

8-où les animaux parlaient et étaient les seuls maîtres

9-de notre grande forêt. Certains vivaient heureux, car possédant toutes choses.

10-Parmi ceux-là on comptait Phacochère. Il avait à lui seul cent femmes et mille enfants,

11-Cinquante immenses bananeraies et champs d'ignames et une basse-cour de poulets si dense

12-que personne ne pouvait les dénombrer.

13-Lorsqu'on parlait des riches, il en faisait partie.

14-A côté de cette famille immensément riche, une modeste tortue avait planté sa hutte.

15-Avec sa femme et ses deux enfants, ils arrivaient péniblement

16-à manger quotidiennement. Un jour, Tortue s'en alla voir son omnipotent voisin

17-Phacochère afin d'en obtenir le prêt d'une modique somme d'argent pour sa famille et lui

18-puissent avoir de quoi à manger. Phacochère accepta tout de suite

19-Parce qu'il savait que cet argent lui rapporterait de gros intérêts.

20-Quand le jour indiqué est arrivé, la date fixée pour le remboursement la Tortue

21-n'a pas eu de l'argent il n'a donc pas pu rembourser à son voisin son dû.

22-Phacochère dépêcha auprès de Tortue plusieurs émissaires mais

23-Tortue n’a pu rien faire, ils revinrent tous les mains vides.

24-lui-même, en personne, se présenta deux fois chez Tortue

25-qui était toujours insolvable. Exaspéré, le phacochère dit à la tortue :

26-« je te donne dix jours. Si je reviens que je ne suis pas remboursé

27-de mon argent, j’incendierai ta case et je t’emmènerai toi et

28-les tiens, sans exception, vous irez travailler dans mes plantations

29-Jusqu’à concurrence de la somme que tu me dois avant que toi et

30-les tiens vous soyez en paix »

31-Tortue n’a rien dit car il n’avait pas d’argent et

32-il était conscient qu’il n’aurait pas d’argent avant le délai ;

33-il ne pouvait rien faire d’autre que d’attendre que son destin s’accomplisse ; il attendait que Phacochère vienne le prendre

34-avec ses enfants car il savait que chez Phacochère, ils

35-auraient à manger. Mais quand le jour indiqué par Phacochère approchait

36-Tortue et sa femme se mirent à réfléchir avant de

37-se mettre d’accord de tendre un piège à Phacochère

38-afin de se défaire de l’emprise du Phacochère

39-comme Tortue savait qu’il n’aurait pas de l’argent pour régler la dette

40-il ne fit plus rien ; il attendait de voir ce que ferait Phacochère pour qu’il

41-soit libre. Le matin du jour fixé, Tortue ne savait où donner de la tête.

42-Lorsque Phacochère partait chez Tortue sa femme écrasait des racines médicinales

43-sur une petite pierre. Cette pierre est bien ronde. La tortue a réfléchi une seconde fois.

44-Il s’est rendu compte que si il ne faisait rien sa famille et lui

45-resteraient en esclavage jusqu’à en mourir. Il dit à sa femme :

46-« jette ta pierre au loin. Prends- moi en lieu et place de la pierre puis

47-utilise ma carapace pour écraser les médicaments. Mais n'ouvre pas ta bouche

48-pour répondre à une seule question ». Après avoir dit cela,

49-il est entré dans carapace. Sa femme se servait de sa carapace pour écraser du médicament lorsque

50-Phacochère et sa troupe arrivèrent. La femme de la tortue chantonnait

51-en écrasant le médicament. Lorsque le Phacochère et sa troupe sont arrivés ils

52-ont encerclé la femme de Tortue mais elle ne les regardait pas. Ils lui posèrent des questions.

53-Elle ne répondait pas. Elle faisait comme elle ne les voyait pas. A toutes leurs questions

54-elle répondait par des chansons. Cela irritait Phacochère puis il dit à la femme

55-femme que si elle ne répondait à ses questions il lui ferait du mal avant de

56-s'en aller avec ses troupes. Malgré tout, la femme ne répondait pas.

57-Fou de rage, Phacochère arracha la pierre des mains de la femme

58-et il la jeta dans la brousse. Il ignorait que c'était Tortue -ter.

59-suite à cela, la femme de Tortue se mit à pleurer. Peu après Tortue sortit

60-de la brousse avec une sacoche en main. Il approcha Phacochère et le

61-salua avec beaucoup d'humilité. Lorsque Phacochère l'aperçut il dit :

62-« ah ! Te voilà enfin. D'où viens-tu et puis j'attends depuis sans te voir ? »

63- j'étais allé hier chez un oncle à moi qui habite un village un peu

64-éloigné d'ici. Je suis allé lui emprunter de l'argent afin de pouvoir

65-te rembourser. Excuse-moi encore, si j'ai dû m'attarder un peu

66-ce n'est pas ma faute-ter. Il a plu là-bas hier donc la route

67-n'est pas propre les petits cours d'eau qui sont sur la route sont tous pleins

68-puis il est difficile de les traverser. Mais au fait, pourquoi

69-pleures-tu ? Les enfants se portent bien ? y a-t-il eu un malheur en mon absence ?

70-La femme de Tortue se moucha avant de dire à son mari que Phacochère

71-l'a frappée ; qu'il a arraché sa pierre qui lui servait à écraser ses médicaments et qu'il l'a jetée en brousse.

72-C'est pourquoi elle pleure-ter. Lui et sa troupe l'ont également injuriée.

73-ce n'est pas grave. Calme-toi car tu sais que Phacochère est notre bienfaiteur.

74- Amène-nous des tabourets pour que nous nous asseyions. Et apporte-nous de l'eau

75-à boire et de la nourriture à manger. Tortue regarda Phacochère et

76-lui dit : « assieds-toi mon bienfaiteur. Je sais que ce repas

77-n'est pas digne de toi mais pardon, manges en, après quoi je

78-donnerai ton argent ». Après avoir fini de manger, Tortue lui dit :

79-« ton argent se trouve dans ce sac mais avant de te le donner

80-il faut que tu retrouves la pierre de ma femme car c'est un cadeau de mariage.

81-C'est sa grand-mère qui la lui a donné - ter. Ma femme et moi avons été

82-d'accord de la conserver jusqu'aux mariages de nos enfants.

83-Nous avons décidé de la donner à notre première fille en guise de

84-souvenir de mariage. Tu peux comprendre que cette pierre là

85-est importante dans la vie de mes parents et moi ».

86-Lorsque Phacochère a vu la sacoche d'argent il envoya deux de ses ouvriers

87-pour chercher rapidement la pierre de Tortue et la retrouver afin qu'il

88-lui remboursasse son argent. Entre-temps, Tortue et lui

89-mangeaient. Ses ouvriers n'ont pas retrouvé la pierre. Il envoya

90-aussi tous ses parents mais ils ne retrouvèrent pas la pierre.

91-Phacochère est allé louer d'autres personnes pour aider ses ouvriers

92-mais la pierre demeure introuvable. Phacochère se mit en colère.

93-lui-même et ses enfants se joignirent aux autres pour la recherche

94-mais de pierre ronde, point de trace. Quand le soleil sortit

95-et que ses rayons les brulaient, Phacochère leur donna l'ordre

96-à tous d'utiliser leurs groins pour fouiller le sol car la pierre peut être
97-rentrée dans le sol. Il leur demande de faire leur possible pour

98-retrouver la pierre. Quand il finit de parler, joignant l'acte à la parole

99-il fut le premier à commencer-ter. Ils l'imitèrent tous

100-ils fouillèrent longtemps le sol mais ne retrouvèrent pas la pierre.

101-Lorsqu'ils souffraient sous le soleil, Tortue, sa femme et ses

102-enfants étaient sous leur appâtâmes attendant que Phacochère

103-vienne avec leur pierre avant de lui rendre son argent

104-mais Phacochère et sa suite continuent de chercher

105-la pierre là dans la boue et dans le sol. Toute fois que

106-vous les voyez leurs groins sont dans le sol. Ils ont commencé à

107-chercher il y a longtemps.

108-C'est la fin de mon histoire.

Conte 2 : Le pourquoi des pleurs intempestifs des enfants.

1-Savez-vous pourquoi les enfants pleurent tout le temps ?

2-AUD :- Non

3-Mais généralement lorsqu'un enfant pleure et qu'on informe sa maman,

4-quelle parole prononce-t-elle ?

5-AUD : -Elle demande qu'on lui apporte l'enfant.

6-Et lorsqu'on lui demande pourquoi l'enfant pleure, que dit-elle ?

7-AUD :- Elle peut dire qu'il a faim ou bien qu'il a sommeil.

8-AR :-Souvent la mère ne dit-elle pas que l'enfant pleure pour rien ?

9-AUD :- C'est exact, souvent c'est ce qu'elle dit.

10-Mais, est-ce-que vous savez pourquoi elle dit cela ?

11-AUD :- C'est quand elle n'a pas envie de faire téter son enfant.

12-Hein ! Ce n'est pas parce qu'elle refuse de le faire téter-ter.

13-AUD-Mais quelle est la raison ?

14-AUD :-Non

15- N'est-ce pas mon conte-ter ?

16-Tout est à toi (c'est ton conte).

17-Autrefois-ter

18-AUD :-Oui

19-Tendez bien l'oreille. Autrefois N'gbin était un très joli homme et très riche.

20- Il avait une quantité inestimable d'or. Son or était conservé dans une calebasse.

21-Il était l'ami d'Akèndèwa ; leur amitié était telle qu'ils étaient inséparables.

22-Ils faisaient tout ensemble. Akèndèwa était si pauvre qu'il était

23-plus sale qu'un requin. Un jour, on vint leur dire que Bon Dieu était mourant.

24-Ils ne précipitèrent pour lui souhaiter un prompt rétablissement. Arrivés à destination,

25-dès qu'ils remarquèrent qu'il était irrécupérable N'gbin souhaita à Bon Dieu

26-un prompt rétablissement mais il organiserait des funérailles dignes de lui.

27-Bon Dieu lui demanda ce qu'il ferait pour que son âme

28-repose en paix. Il dit que si Bon Dieu meurt il casserait sa calebasse à or à ses funérailles

29-à ses funérailles pour montrer à ses semblables qu'il a de l'argent et qu'ils sachent

30-qu'il aime Bon Dieu plus que son argent. Akèndèwa dit la même parole.

31- Dès qu'ils prirent le chemin du retour quelqu'un vint leur annoncer la mort de Bon Dieu.

32-Lorsqu'Akèndèwa a reçu la mauvaise nouvelle et qu'il se rappela

33-qu'il doit casser sa calebasse à or comme promu, il ne pouvait plus

34-rester tranquille car, en réalité, il n'avait pas d'or. Cependant, il réfléchit longuement.

35- A l'issu de sa réflexion, il se rendit compte qu'il n'a pas d'or.

36- Mais il mena toutes sortes de réflexion. Le lendemain matin, son ami le rejoignit

37-funérailles de Bon Dieu. Il lui demanda de l'attendre un jour de plus

38-prétextant qu'il n'était pas encore prêt. Le surlendemain

39-c'est lui-même qui est allé réveiller son ami N'gbin pour qu'ils partent-ter

40-Lorsqu'ils prirent leurs pieds la route ; en cours de chemin, il dit à son ami

41-qu'il fallait qu'ils se soulageassent avant d'arriver à destination, parce qu'il

42-il serait malséant qu'ils arrivent aux funérailles et que les gens

43-les demandent et qu'on leur dise que ceux qui ont cassé

44-les calebasses à or sont allés aux toilettes ; ce serait malséant.

45-N'gbin accepta qu'ils rentrent en brousse. Akèndèwa proposa qu'ils laissent

46-leurs calebasses au bord de la route. Ils firent ce qu'il a dit mais dès

47-qu'ils entrèrent en brousse Akèndèwa retourna aussitôt avec

48-sa calebasse puis y entra encore.

49-Il y resta jusqu'à ce que N'gbin sorte avant de le suivre, alors qu'il était là-bas

50-il ne chiait pas. Quand N'gbin est sorti et qu'il a soulevé sa calebasse

51-il sut que ce n'était pas la sienne car c'était plus léger que la sienne.

52-N'gbin réclama sa calebasse à son ami parce qu'il était convaincu que

53-celle qu'il tenait n'était pas la sienne.

54-Mais Akèndèwa dissuada N'gbin prétextant que c'est parce qu'il est riche

55-qu'il a échangé les calebasses-ter. Il dit qu'il ne fallait pas que N'gbin
56-en tant que riche soit chargé de bagages. Il promet de la lui rendre

57-quand ils arriveraient. N'gbin lui dit de ne pas attendre qu'ils arrivent

58-aux funérailles avant de la lui remettre. Akèndèwa acquiesça.

59-Cependant, après un long moment de voyage, à l'entrée du village,

60-N'gbin réclama sa calebasse ; Akèndèwa lui dit d'être sans crainte

61-et qu'il la lui remettrait avant qu'ils y arrivent. A destination,

62-Akèndèwa proposa à son ami de casser sa calebasse et que lui aussi

63-casserait la sienne. Opiniâtre, N'gbin veut casser sa calebasse.

64-Akèdèwa insista sur sa proposition, car pour lui, l'argent n'a pas d'odeur.

65-et qu'il ne convenait pas qu'ils discutent en présence des gens.

66-Il avançait lentement en parlant. A la surprise de N'gbin.

67-Il entendit "kpoo" "wléi" "wléi", l'or trainait partout.

68-Tous les villageois scandaient le nom d'Akèndèwa que c'est lui seul

69-Qui peut remplacer leur roi-ter. Tout le monde le félicita. Peu après

70-N'gbin jeta la calebasse qui était avec lui. On entendit "pô"

71-Lorsque la calebasse s'est cassée la selle qui y était s'éparpilla partout

72-et puis l'odeur envahit toute la place, personne ne pouvait respirer.

73-Ceux qui étaient aux funérailles le huèrent avant de frapper comme un voleur.

74-Il courut vite derrière la maison. Ils sont allés chercher le siège royal

75-pour Akèndèwa afin qu'il s'y asseye car ils disent que c'est lui qui pouvait remplacer

76-Bon Dieu-ter. Les villageoises voulaient l'épouser toutes.

77-A ce moment N'gbin était assis derrière la maison. Une fois les funérailles terminées,

78- Akèndewa demanda la permission. On la lui accorda.

79-Lorsqu'Akèndèwa s'en allait il ne fit pas savoir à son ami.

80-N'gbin resta derrière la maison. Lorsqu'Akèndèwa partait toutes les jolies
81-jeunes filles voulaient partir avec lui mais il refusa ;

82-Il n'en prit que cinq. Une femme de ce village du nom de Doumman

83-envoya sa fille pour essuyer les larmes de N'gbin

84-mais l'enfant réfléchit assez et réalisa. Elle ne pouvait pas refuser

85-de partir car c'est sa maman qui l'avait envoyée-ter.

86- Elle alla essuyer les larmes de N'gbin. En partant elle prit un torchon

87-mais sa mère lui dit d'aller prendre un pagne neuf pour essuyer

88- les larmes de N'gbin. Dès qu'elle finit d'essuyer les larmes de N'gbin,

89-il l'invita à enlever ses cheveux blancs. La jeune fille dit qu'elle ne pouvait pas ; elle s'enfuit.

90-Arrivée à la maison, elle en informa sa mère.

91-Sa mère lui dit de retourner pour aller faire ce que N'Gbin

92-lui a demandé. Pour le respect qu'elle avait pour sa mère elle retourna.

93-Dès qu'elle mit ses doigts dans les cheveux de N'gbin elle toucha

94-une boule puis elle demanda à N'gbin :

95-« Papa, il y a un bouton sur ta tête. Puis-je le casser ? »

96-N'gbin lui répondit : « si ça ne te dérange pas et que tu le peux casser, casse-le ».

97-Quand il a dit cela la fille voulait le casser mais elle ne put pas;

98-Elle la pressa en vain. Elle ouvrit les cheveux de N'gbin. Lorsqu'elle observe

99-bien le bouton, grande fut sa surprise de voir de l'or.

100-Elle le fit savoir à N'gbin. Il le lui offrit. Elle alla en parler à sa mère.

101-La vieille alla remercier N'Gin. Lorsque N'gbin découvrit la mère de la fille,

102-il en profita pour demander la fille en mariage.

103-La mère de la fille accepta sans hésiter. Quand elle est allée dire

104- à sa fille ; elle a accepté de pousser N'gbin.

105-Elles emmenèrent le gendre à la maison ; il s'est lavé puis il a mangé.

106-Dès qu'il finit de manger il demanda permission de partir avec sa femme, on la lui accorda.

107-Leur jour de départ coïncida avec celui d'Akèndèwa et ses cinq femmes

108- Ils cheminèrent tous car N'gbin

109-et Akèndèwa vivent l'un à côté de l'autre. Après un long moment de voyage ;

110-Lorsqu'ils sont arrivés au carrefour et que la femme de N'gbin vit

111-que le chemin du domicile de son époux était sale alors que celui de ses camarades,

112-les femmes d'Akèndèwa riaient de la

113-propreté du chemin de chez Akèndèwa ; elle se mit à pleurer.

114-Mais un peu plus loin elle découvrit que la route était propre.

115-Elle avait cessé de pleurer. Au même moment, les femmes d'Akèndèwa pleuraient.

116-Leur chemin était devenu plus sale que le début de celui de N'gbin.

117-Quand les femmes d'Akèndèwa sont arrivées chez lui elles se sont rendues compte que

118-qu'il mentait-ter. Par contre, la femme de N'gbin était heureuse tout le temps.

119-Étant chez leur époux, les femmes d'Akèndèwa voyaient

120-chez N'gbin. Elles virent que la femme de N'gbin ne travaillait pas mais

121-Elle est riche. Elles fuirent Akèndèwa pour rejoindre le domicile de N'gbin.

122-Après une semaine chez N'gbin, et qu'elles

123-ont demandé la permission, il leur dit qu'elles pouvaient y rester à condition que

124-d'être les manœuvres de sa femme. Elles acquiescèrent. Quand Akèndèwa

125-a vu cela il se mit à détester N'gbin jusqu'à lui vouloir un malheur.

126-Il alla voir Rat pour lui creuser un tunnel de chez lui

127-jusqu'à chez N'gbin, devant sa maison afin qu'il y tombe

128-et qu'il meurt. Rat demanda en contrepartie du service qu'il lui demande,

129- sept sacs de graines et sept sacs d'arachides. Il alla les chercher pour lui.

130-Rat alla creuser ce tunnel puis il y met des tessons.

131- Le lendemain, lorsqu'il voulut sortir, il tomba dans le trou.

132-Les tessons le piquèrent puis il mourut. Quand sa femme

133-l'a vu ; elle n'a pas pu pleurer tellement elle était étonnée et puis elle dit

134-que si elle pleurait les bourreaux de son mari s'en réjouiraient.

135-Aucune femme ne voulut pleurer mais elles voulurent que les enfants

136-qui sont dans la cour pleurent. Ils ont véritablement pleuré.

137-C'est pourquoi jusqu'à aujourd'hui lorsqu'un enfant pleure et qu'on demande

138-à sa mère pourquoi il pleure, elle dit qu'il pleure pour rien.

139-C'est le monsieur qui est mort depuis longtemps que les enfants continuent de pleurer.

140-C'est ainsi que prend fin mon histoire.

141- AUD : - Merci pour ton histoire.

<u>Conte 3</u>: Moisissure, enfant de la femme stérile.

1-Autrefois une femme stérile vivait dans un village.

2-Sa co-épouse se moquait d'elle tous les jours. Voilà qu'un jour, au champ

3-elle vit une moisissure d'une couleur séduisante au bord d'un ruisseau près d'elle.

4-Elle dit : « Qu'est-ce qu'elle est belle, cette moisissure ! ».

5-La moisissure répliqua :

6-« si tu me trouves belle prends-moi pour que je devienne tom enfant ».

7-La femme stérile fit comme demanda la moisissure.

8-La moisissure se transforma en un enfant.

9-La stérile l'emmena au village et la prénomma Yayadjo.

10-Mais lors de leur entretien

11-La fille de sa co-épouse était cachée dans les herbes loin des soupçons de sa belle-mère (la stérile).

12-Tous les jours Yayadjo et les autres enfants du village s'amusaient ensemble.

13-Un jour, alors que les enfants restèrent seuls au village,

14-tout le temps ses amis lui disaient

15-qu'elle était un être de moisissure, et la provoquaient.

16-Ne pouvant plus supporter les provocations elle se mit en colère et décida de redevenir moisissure.

17-C'est ainsi qu'elle s'est mise à chanter :

Chant

-Yayadjo adjo éé

Ma mère m'appelle Yayadjo adjo

(bis)

Mon père m'appelle Yayadjo adjo

L'enfant de la co-épouse de ma mère m'appelle moisissure, je m'en vais.

18-A ce moment sa mère était encore au champ.
19-Elle l'entend chanter depuis le champ.

20-Ainsi elle décida d'aller à sa rencontre.

21-Mais lorsqu'elle venait Yayadjo avançait.

22-Et sa voix se faisait entendre de plus bel.

23-La femme stérile la rencontra où elle l'avait prise.

24-Elle la pria de retourner mais elle refusa.

25-Elle se transforma en moisissure la femme pleura en vain.

26-Elle n'a plus eu d'enfant.

27-C'est çà mon mensonge du soir.

28-AUD :-Félicitations pour ton mensonge !