

## Traces d'hispanité dans la musique ivoirienne de tous les temps



**Bi Drombé DJANDUÉ**  
Université Félix Houphouët-Boigny  
bathestyd@yahoo.fr  
ID ORCID : 0000-0001-7143-8753

et

**Dotèhè SILUÉ**  
Université Félix Houphouët-Boigny  
dotehesilue23@gmail.com  
ID ORCID : 0009-0007-6024-3492

**Reçu :** 17/10/2025

**Accepté :** 07 /11/2025

**Publié :** 30 /12/2025

*Financement* : L'auteur déclare qu'il n'a reçu aucun financement pour réaliser cette étude.

*Conflit d'intérêts* : L'auteur ne signale aucun conflit d'intérêts

**Résumé :** Dans cet article, nous détectons et analysons diverses influences de la langue et la culture hispaniques dans la musique ivoirienne d'hier à aujourd'hui, depuis l'indépendance du pays en 1960 jusqu'à nos jours. Nous partons pour cela de notre expérience personnelle et notre connaissance du contexte socioculturel étudié, mais aussi de sources orales, écrites et numériques. La musique joue un rôle non négligeable dans l'attitude positive que montrent les Ivoiriens vis-à-vis de la langue et la culture hispaniques. Amoureux comme ils sont souvent de la musique latino-américaine, il n'est pas surprenant d'entendre des vocables et des rythmes de cette culture sur la scène musicale en Côte d'Ivoire, notamment à travers les pseudonymes d'artistes célèbres, l'usage de mots ou expressions espagnols ou dans des chansons entièrement composées en langue espagnole. Il s'agit certes d'un phénomène anecdotique à première vue, mais qui contribue à sa manière à maintenir un environnement psychosocial favorable à l'apprentissage de l'espagnol comme langue étrangère en Côte d'Ivoire.

**Mots-clés :** musique ivoirienne, inculturation, espagnol comme langue étrangère, monde hispanique, culture.

### Traces of hispanic influence in ivorian music throughout history

**Abstract:** In this article, we identify and analyze various influences of Hispanic language and culture in Ivorian music from the past to the present, from the country's independence in 1960 to the present day. We draw on our personal experience and knowledge of the socio-cultural context under study, as well as oral, written and digital sources. Music plays a significant role in the positive attitude that Ivorians have towards Hispanic language and culture. Given their love of Latin American music, it is not surprising to hear words and rhythms from this culture in the Ivorian music scene, particularly in the pseudonyms of famous artists, the use of Spanish words or expressions, or in songs composed entirely in Spanish. This may seem like an anecdotal phenomenon at first glance, but it contributes in its own way to maintaining a psychosocial environment conducive to learning Spanish as a foreign language in Ivory Coast.

**Keywords:** Ivorian Music, enculturation, Spanish as a Foreign Language, Hispanic world, culture

## Introduction

En concurrence avec l'allemand à partir de la classe de troisième, l'espagnol est la deuxième langue étrangère la plus étudiée en Côte d'Ivoire après l'anglais, langue obligatoire pour tous les élèves dès la classe de Sixième. Son prestige international explique néanmoins qu'il ne soit plus aujourd'hui une langue entièrement confinée dans le milieu scolaire et universitaire. Non pas parce que l'espagnol est devenu une langue véhiculaire dans un pays francophone, mais tout simplement parce que ses traces sont de plus en plus visibles, audibles et lisibles dans notre environnement immédiat. Que ce soit par la présence d'hispanismes dans le parler jeune appelé nouchi (F. Yao, 2015 ; D. B. Djandué et B. Z. S. Toa, 2019), ou par les inscriptions en espagnol sur différentes façades et produits de consommation variés, notamment dans la capitale économique Abidjan (B. D. Djandué, 2020).

Mais bien avant le nouchi, la musique fut la première expression culturelle populaire à s'hispaniser, aussi bien en Côte d'Ivoire que dans une grande partie de l'Afrique subsaharienne. Selon les mots d'E. H. A. Ndoye (2007), les groupes musicaux cubains tels qu'Abelardo Barroso, Benny Moré, Celia Cruz et la Sonora Matancera ont fait davantage pour la diffusion de l'espagnol sur le continent africain que l'Institut Cervantès et toutes les Académies de la langue espagnole réunis. D'autres auteurs remarquent également que les musiques latino-américaines (salsa ou rumba cubaine) sont celles qui ont révélé la langue espagnole à de nombreux Africains subsahariens (K. H. Koffi, 2009), ou encore que la présence de l'espagnol dans l'imaginaire africain est intimement liée à la popularité des groupes musicaux latins (J. Serrano, 2014 ; A. Bah, 2016).

Tant et si bien qu'il existe, dans l'opinion publique africaine, une relation presque congénitale entre l'espagnol et la musique. Dans une enquête réalisée par C. López Fernández (2005, p. 25), six (06) africains interrogés ont choisi l'artiste chanteur Julio Iglesias (32 %) comme le personnage célèbre prototype d'un Espagnol, face au politicien Franco (17 %), au personnage romanesque Don Quichotte (17 %), à l'écrivain Lorca (17 %) et au peintre Dali (17 %). On en vient même à penser, chez les Africains subsahariens, que parler espagnol, c'est déjà chanter, car la langue elle-même sonne comme une chanson lorsqu'elle est parlée avec son accent naturel, du moins pour des oreilles non natives. Cela est confirmé par la perception généralisée de l'espagnol comme une langue mélodieuse et rythmée (B. D. Djandué, 2012). Beaucoup de jeunes ivoiriens choisissent donc d'étudier l'espagnol pour son rythme et sa musique, entre autres raisons (A. Aka, 2016).

Au-delà des perceptions, et comme un prolongement logique de celles-ci dans la culture et le langage populaire, la musique ivoirienne moderne s'est exprimée, dès ses débuts, également à travers certains éléments hispaniques. L'objectif de la présente contribution est de mettre en lumière ces éléments. Quels sont-ils ? Comment se construisent-ils ? Pourquoi se retrouvent-ils là sous telle ou telle forme ? Nous avons eu recours à des sources orales, écrites et numériques pour répondre à ces interrogations, dans le cadre d'une recherche qualitative basée, en outre, sur l'expérience personnelle de ses auteurs. Toutes ces sources consultées permettent de dire, d'emblée, que la musique ivoirienne d'hier et d'aujourd'hui présentent de nombreuses traces d'hispanité qu'il convient d'explorer. Le travail est organisé en trois parties : la première partie définit le cadre théorique de la recherche, la deuxième partie décrit le déroulement du travail de terrain et en expose les résultats, la troisième et dernière partie discute ces résultats avant de conclure l'étude.

## **1. Cadre théorique**

Dans un monde qui devient chaque jour plus petit, explique M. Castro (1994), le mélange des diverses contributions culturelles s'opère de façon constante. Avant que les nouveaux moyens de communication ne viennent accélérer le processus de la mondialisation, différents événements historiques lui avaient déjà donné une impulsion considérable ; parmi eux, la traite des Africains noirs et la découverte de l'Amérique en 1492. La déportation ultérieure des Africains réduits en esclavage vers le Nouveau Monde allait jeter les bases d'un échange culturel fécond qui allait marquer à jamais, en même temps que l'espagnol d'Amérique, la musique latino-américaine. Si l'influence latino-américaine sur la musique africaine peut être interprétée comme un retour aux sources, il convient d'abord de traiter du départ de la maison, c'est-à-dire, de l'influence africaine sur la musique latino-américaine.

### **1.1. L'influence africaine dans la musique latino-américaine**

L'influence africaine dans la culture latino-américaine ne fait aucun doute. Par exemple, le développement de l'histoire musicale du Mexique, ainsi que celui d'autres pays de cette zone géographique, serait incomplet sans prendre en compte l'apport significatif de l'Afrique à la culture locale (C. Ruiz, 2007 ; K. L. Lalékou, 2016). L'élément rythmique qui enrichit autant la musique latino-américaine doit beaucoup à l'héritage africain, parmi les nombreuses contributions venues d'autres latitudes (européenne, nord-américaine et asiatique) (M. Castro 1994 ; A. Argañaraz et M. Guadalupe, 2015).

Selon M. L. Barriga (2004, p. 44-45), durant près de 400 ans d'esclavage, sont arrivées diverses vagues d'Africains placés dans différents milieux économiques et formes de production. Ces environnements économiques variés ont déterminé différents degrés de transculturation des coutumes et traditions venues d'Afrique. Les Africains de divers groupes ethniques et provenances géographiques (Bénin, Ghana, Côte d'Ivoire, Sénégal, etc.) se sont mélangés entre eux, mais aussi avec des populations d'origines européennes, américaines et asiatiques. Le métissage a alors atteint un niveau très élevé dans lequel les cultures africaines se sont fondues, faisant disparaître certains de leurs éléments, en transformant d'autres, tout en permettant à certains traits culturels de persister.

Dans le domaine de la musique, l'auteure citée explique comment les Africains réduits en esclavage ont envahi, avec leurs tambours et leurs marimbas, leurs danses et leurs histrionismes, les zarabandas, cumbés guinéens, gatatumbas, mojjingangas, ñaques, gangavillas et bululús, les peuples d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique. Partout où se trouvent les danses noires, on retrouve des tambours. Dans les mojjingangas<sup>1</sup>, par exemple, on utilise des instruments populaires sonores tels que les castagnettes, la flûte et l'incoutournable tambourin (M. L. Barriga, 2004, p. 36). N'ayant pas pu transporter de nombreux instruments de leur terre en raison des conditions du voyage, les esclaves ont dû les adapter ou adopter de nouveaux matériaux dans leur nouveau monde.

De leur côté, et rejoignant l'analyse de M. L. Barriga (2004), A. Argañaraz et M. Guadalupe (2015) notent d'abord que la population africaine fut distribuée de manière inégale sur tout le continent lorsqu'elle fut amenée par les colonisateurs pour travailler comme esclaves. Ainsi, Cuba, Haïti, le Brésil, le Panama, la Colombie et le Venezuela sont les pays qui conservent le plus d'éléments de l'apport africain (instruments, schémas rythmiques, tournures mélodiques, éléments expressifs). Ce qui s'entend le plus clairement comme étant d'influence africaine dans les musiques de ces pays est la présence de la syncope, ressource rythmique qui consiste en une figure d'une certaine valeur, précédée et suivie de figures de valeur inférieure.

---

<sup>1</sup> La mojjinganga, à l'origine, était une farce représentée avec des masques et des déguisements typiques lors des fêtes populaires d'inspiration carnavalesque. Elle consistait en un court texte en vers, de caractère comique-burlesque et musical, qui acquit le statut de genre dramatique mineur du Siècle d'Or espagnol. Dans les corrales de comedias, les mojjingangas étaient des défilés d'acteurs qui dansaient déguisés au son d'une musique retentissante. Ainsi s'achevait le spectacle. [...] En Amérique hispanique, on trouve l'usage du terme mojjinganga dès 1637, en référence à une danse de rue pendant les carnivals. Dans celle-ci, le mime était plus important que la parole, et elle était interprétée par des acteurs qui imitaient des animaux.

C'est ainsi que le *son* (Cuba) a été imprégné de nombreux nutriments musicaux, depuis les éléments mélodiques marqués par l'influence espagnole jusqu'aux éléments rythmiques d'origine africaine ; le *merengue* (République dominicaine), qui s'inscrit de façon générale dans les expressions du folklore d'origine afro-américaine ; la *cumbia* (Panama), qui présente une musique avec une influence africaine dans la danse et dans la mélodie, ainsi que dans les instruments les plus utilisés comme la *caña de millo* (clarinette d'origine indigène), la *tambora* ou grosse caisse, le *guache* et la maraca ; le *candombe* (Uruguay), qui se manifeste comme un rythme et une danse afro-uruguayenne développée par les esclaves amenés d'Afrique à Montevideo à partir de 1750 ; etc. (A. Argañaraz et M. Guadalupe, 2015).

Comme on pouvait s'y attendre, tant dans la musique que dans d'autres expressions culturelles, les éléments africains se sont détachés de leur connexion ethnique pour se fondre avec d'autres au sein du patrimoine des nouvelles générations dans une autre partie du monde (M. L. Barriga, 2004). Ainsi donc, la grande « contribution de la musique latino-américaine à la musique universelle » (M. Castro, 1994) ne pouvait laisser l'Afrique de côté puisqu'il s'agit aussi, en fin de compte, d'une partie de nos racines qui s'exprime en espagnol (E. H. A. Ndoye 2007 ; M. Sankhé, 2014, p. 215 ; A. Bah, 2016).

## **1.2. L'influence latino-américaine dans la musique africaine**

De ce qui a été exposé jusqu'ici, il ressort que l'espagnol est la langue de métissage par excellence entre Africains, Américains et Européens. À ce titre, selon E. H. A. Ndoye (2007), son apprentissage par les Africains subsahariens constitue le premier maillon du rapprochement entre l'Afrique et ses enfants de la Diaspora. Par conséquent, la valeur de l'espagnol réside non seulement dans la capacité de leadership de la communauté hispanique face aux nombreuses opportunités qu'offre le monde globalisé, mais aussi dans sa faculté à unir des peuples et des continents différents. Cela implique également de tirer le meilleur parti des cicatrices laissées par les blessures de l'Histoire et d'unir les voix et les efforts pour écrire ensemble une nouvelle histoire.

En prononçant ces paroles fortes lors d'une conférence donnée à Carthagène des Indes, en Colombie, E. H. A. Ndoye (2007) affirma que l'espagnol a un avenir certain en Afrique parce que la langue de Rubén Darío continue d'arriver à travers un langage direct et agréable : la musique, en plus de son apprentissage et de son usage dans des contextes formels tels que les établissements scolaires et les universités. Des années après la mort du spécialiste sénégalais,

la situation de la langue dans son propre pays, le Sénégal, ainsi qu'au Cameroun, au Bénin ou en Côte d'Ivoire (J. Serrano, 2014 ; B. D. Djandué, 2018a) lui donne pleinement raison. Une grande partie de la jeunesse africaine des années 1950 et 1960 découvrit la musique et fit ses premiers pas de danse avec les rythmes afro-cubains du chachacha, de la pachanga, de la charanga, etc. (A. Bah, 2016) ; et elle continue à profiter de ces rythmes de nos jours.

Dans ce domaine musical, tant par sa dénomination que par le rythme afro-cubain qu'il pratique en langues africaines ou en « wolofespagnol » – un mélange de wolof (Sénégal) et d'espagnol –, le groupe Africando apparaît comme le principal représentant de ce voyage en aller-retour que la musique a effectué au fil du temps entre l'Afrique et l'Amérique latine (Cuba en particulier). Les rythmes africains apportés par les esclaves ont donné vie à de nouveaux sons dans le paradis caribéen, lesquels sont revenus pour continuer d'alimenter cette inépuisable source sonore qu'est le continent noir. En effet, dès les décennies 1940 et 1950, la salsa était devenue un genre très populaire en Afrique centrale et occidentale. On comprend donc pourquoi E. H. A. Ndoye (2007) affirmait que le Congo démocratique a pris son indépendance en 1960 en dansant la rumba et en chantant des rythmes cubains en lingala.

L'objectif d'Africando était de fusionner les rythmes de la salsa cubaine avec leurs racines dans la tradition africaine. L'orchestre fut créé en tant que projet musical en 1989 et constitué de certains musiciens traditionnels new-yorkais et portoricains, aux côtés de chanteurs et musiciens sénégalais. Avec le temps, des musiciens et chanteurs d'autres pays africains rejoignirent le groupe, formant ainsi Africando All Stars. C'est de cette manière que l'Ivoirien Bailly Spinto collabora dans les années 1990 avec Africando (A. Gérald, 2003).

Galet Bailly Sylvestre, plus connu sous le nom de Bailly Spinto, est un célèbre chanteur ivoirien né le 31 décembre 1951 à Treichville, une commune d'Abidjan. Il commença la musique dans les années 1970 et, en plus de sa collaboration avec Africando, il effectua des voyages en Espagne et au Mexique, entre autres pays (Maroc, Tunisie, Suisse, États-Unis) pour perfectionner son art, ce qui en fait l'une des incarnations des traces d'hispanité dans la musique moderne de Côte d'Ivoire. Mais l'influence de la langue et de la culture hispaniques dans notre musique commence avant Bailly Spinto et se poursuit après lui sous des formes aussi diverses que variées.

## 2. Objectifs, méthodologie et résultats

### 2.1. Objectifs et méthodologie

Selon les mots de J. Serrano Avilés (2014), de nombreux éléments des cultures hispanophones, notamment la musique, les telenovelas ou le football, jouissent d'une grande popularité dans les pays subsahariens. Nous voulons le mettre en évidence à travers des éléments linguistiques et culturels extraits de la musique en Côte d'Ivoire. D'une part, nous donnons un aperçu des éléments considérés comme des traces d'hispanité dans la musique ivoirienne à différentes époques ; d'autre part, nous les décrivons et cherchons à comprendre, si possible, les motivations particulières de leur usage. Il s'agit donc d'une recherche qualitative fondée sur l'expérience personnelle et la connaissance directe du contexte socioculturel ivoirien par les auteurs, en tant que natifs du pays étudié. Mais nous recourons également à des sources orales, à des documents écrits et à des sources numériques. La valeur des éléments énumérés ne réside donc pas dans leur quantité, mais plutôt dans leur capacité à exprimer d'une manière particulière le phénomène étudié.

### 2.2. Résultats de la recherche

Les résultats se répartissent en quatre catégories d'items, car l'hispanité dans la musique ivoirienne se reflète dans l'onomastique à travers les pseudonymes d'artistes ou les noms d'orchestres, dans des mots ou expressions espagnols intégrés à des chansons composées en français ou dans une langue locale, dans le rythme ou le genre musical, ou encore dans des chansons entièrement écrites et interprétées en espagnol, généralement par des personnes qui l'ont étudié à l'université ou appris par d'autres moyens.

#### 2.2.1. Dans l'onomastique : pseudonymes d'artistes et noms d'orchestres

Tableau 1 :

Chanteur ou orchestre	Année
Les grands Colombia	1960
Les Kantadors de la capitale	1970
Pedro Wognin	1970 jusqu'à aujourd'hui
Ernesto Djédjé	1960-1970
Lolo Diana	2000
Christina DJ	2000
DJ Kédjévara	2000
Ramses & Salvador	2019

Source : Élaboration personnelle à partir de Youtube

La référence à la langue espagnole apparaît dans des noms comme Pedro, propres Ernesto, Diana, Christina ou Salvador, mais aussi, malgré la modification orthographique, dans le substantif *Kantadors* (Cantadores) dans la dénomination d'un orchestre célèbre des années 1970. Dans les deux autres noms, l'hispanité renvoie clairement à l'Amérique latine : avec *Colombia*, grand pays de cette région du monde, l'un des plus connus en Afrique subsaharienne ; ou avec *Kédjévara*, sans aucun doute l'anagramme du *Che Guevara*, le célèbre révolutionnaire argentin, compagnon de lutte de Fidel Castro. Tous ces noms propres ou communs d'origine espagnole révèlent clairement la présence de l'espagnol dans la musique ivoirienne.

### 2.2.2. Mots ou expressions espagnols dans les paroles de chansons

Tableau 2 :

Mot ou expression	Chanson	Artiste	Année
El sabroso	EL sabrosso	Amédé Pierre	1960-1970
Guantanamera	Guantanamera	Frost Olly	1990
¿Qué pasa?	<i>Que passa</i>	Ti Senoufo	1990
¡Mi amor !	Plus que belle	MC one	2000
Caliente	Sagesse	Christina DJ	2000
<i>El trompero blaguero</i>	Trompero	Christy B	2000

Source : Élaboration personnelle à partir de Youtube

Le terme si caractéristique Guantanamera, avec ses innombrables versions à travers le monde, ne passe pas inaperçu. Selon *cubasilorraine*, Guantanamera ou Guajira Guantanamera (femme de Guantanamo) est une douce chanson cubaine composée en 1928 (ou 1929) par José Fernández Díaz, alias Joseíto Fernández. Elle est considérée comme la chanson cubaine la plus reprise de tous les temps. En Côte d'Ivoire, c'est Frost Olly (de son vrai nom Koré Armel Francis Gbatty) qui compose une adaptation de Guantanamera dans les années 1990. Né le 25 février 1965, Frost est le plus romantique des musiciens ivoiriens, le « Cabrel africain ». L'amour et la femme étant le thème de la majorité de ses chansons, il paraît presque naturel que Jolie Guantanaméra figure dans son premier album de huit titres sortis en 1993 (*Plus je l'aime*) (P. Krou, 2013).

De leur côté, *trompero* et *blaguero* sont des cas typiques d'hispano-ivoirismes, c'est-à-dire des créations lexicales par imitation consciente, en l'occurrence, de la morphologie de l'espagnol par la jeunesse ivoirienne. Tout part de l'idée très répandue en Côte d'Ivoire que, du fait de la parenté linguistique entre le français et l'espagnol, il suffirait d'ajouter les phonèmes /o/ ou /a/ à un mot français pour l'hispaniser (F. Yao, 2015). Avec *trompero* (de *tromper* = duper, tromper) et *blaguero* (de *blaguer* = raconter des mensonges à quelqu'un), l'imitation de la

morphologie et de la phonétique espagnoles est encore renforcée par l’association du /o/ avec la vibrante /r/. Cette créativité lexicale dont font preuve les musiciens ivoiriens témoigne de l’importance de l’espagnol dans les compositions musicales de tous les temps et de son enracinement dans le quotidien de l’ensemble des Ivoiriens.

### 2.2.3. Dans le rythme et le genre

Tableau 3 :

Rythme rumba	Titre	Rythme salsa
Les Sœurs Comöe	Missi Milai (1967)	Merengue
Super Yapi	Yapo Oke	Rumba
Anoma Brouh Félix	Super Bimagnaho (años 1970)	
Les Grands Colombia de Adzopé	Akouassi Jeannette	
L’Orchestre Auditorama	Wui kie min	
Les Kantadors de la capitale	Nan mo kannu	
Wognin Pedro	Recordando a mis abuelos (años 1983)	Salsa
Daouda Koné	Salsa de Niangologo (1982)	
Frost Olly	Femme Crystal (1997)	
Claude Romy	Le pays est séfonisé (años 1990)	
Lolo diana	Amour vrai (2006)	

Source : Élaboration personnelle à partir de Youtube

La rumba et la salsa (ou le cubain) sont les rythmes qui ont toujours connu le plus d’adaptations chez les artistes chanteurs ivoiriens de différentes époques. Les Sœurs Comöe ont été les premières femmes chanteuses en Côte d’Ivoire. Leur titre *Missi Milai* de 1967 présente des accents clairement merengue. Quant au rythme salsa, il est observable chez des artistes comme ceux figurant dans le tableau, avec une allusion explicite au genre dans *Salsa de Niangologo* de Daouda. Comme dans d’autres parties de l’Afrique (Congo, Bénin, Sénégal, etc.), l’influence latino-américaine, notamment celle des rythmes cubains, s’est manifestée dès les débuts de la modernisation de la musique traditionnelle ivoirienne dans les années 1960 et 1970, période très riche en orchestres, où même la tenue vestimentaire, la coiffure et les instruments s’inspiraient des célèbres orchestres latino-américains : Orquesta Aragón, Salsa Locos (orchestres cubains ), Orquesta Tabaco y Ron, Grupo Niche (orchestres colombiens), etc.

### 2.2.4. Chansons composées en espagnol

Tableau 4 :

Chanteur	Chanson	Année
Wognin Pedro	Recordando a mis abuelos; Guajiro marfileño	1983
Kajeem	Segnorita (Señorita)	1990
Fely Tchaco	Amor sensible	1996
Marcel Marceau y Christian Loua	Amigo enemigo	2016
Futuro 4 Ngolito Señorita feat Arturo Reyes	Señorita	2017

Arturo Reyes	Favela	2018
--------------	--------	------

Source : Élaboration personnelle à partir de Youtube

Le pionnier dans ce domaine est sans aucun doute Wognin Pedro (aujourd'hui Soul Ayom), roi de la salsa, de la soul et du funk en Côte d'Ivoire à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Ses chansons *Recordando a mis abuelos* et *Guajiro marfileño*, dans le pur genre cubain, datent de 1983 et peuvent être considérées comme deux des premières compositions discographiques entièrement en espagnol chez des artistes chanteurs ivoiriens.

Dans les années 1990, l'artiste engagé Kajeem propose également une chanson écrite en espagnol, où flamenco et rap se mélangent à merveille. La chanson s'intitule *Señorita* (*Señorita*) et rappelle que l'artiste ivoirien possède un master en philologie hispanique, en tant qu'ancien étudiant de l'Université de Cocody. La chanteuse ivoirienne Fely Tchaco chante aussi de temps en temps en espagnol.

Dans cette catégorie, il convient d'inclure des étudiants ivoiriens qui, sans encore être des chanteurs professionnels, sont auteurs de compositions discographiques en espagnol consultables sur YouTube. Il s'agit de Marcel Marceau et Christian Loua, avec *Amigo enemigo* et de Kouadio Kan Jean Arthur, alias *Arturo Reyes*, avec des titres comme *Favela* ou *Señorita*, en duo avec Ngolito. *Amigo enemigo*, en particulier, s'inscrit dans Zouglou, genre musical inventé par les étudiants ivoiriens dans les années 1990. En tant que tel, il constitue la première grande tentative d'utiliser la langue espagnole dans un genre musical typique de Côte d'Ivoire, dans un processus créatif par conséquent plus complexe et innovant.

### 3. Discussion des résultats

La Côte d'Ivoire a accédé à l'indépendance le 7 août 1960. Cette date marque le début d'un long processus de modernisation qui se poursuit aujourd'hui dans tous les domaines de la vie, un processus dans lequel la télévision et la radio ont joué un rôle prépondérant en tant que médias publics chargés de diffuser les nouveaux modèles et idées, ainsi que la culture populaire naissante : théâtre, musique, sport, etc. La chaîne de télévision nationale a commencé à diffuser ses premières images en noir et blanc le 7 août 1963. Plus d'un demi-siècle plus tard, elle apparaît comme un témoin privilégié de l'évolution de la musique ivoirienne et des diverses influences qu'elle a reçues au fil des années.

Deux éléments permettent de comprendre les premières traces d'hispanité dans la musique ivoirienne d'hier et d'aujourd'hui. L'enseignement de l'espagnol comme langue étrangère en Côte d'Ivoire commence à la fin des années 1940, lorsque le colonisateur français transfère son système éducatif dans ses colonies. Comme cela coïncide avec la popularisation de la salsa et des genres afro-cubains en Afrique centrale et occidentale dans les années 1940 et 1950 (E. H. A. Ndoye, 2007 ; A. Bah, 2016), la musique ivoirienne en quête de modernisation ne pouvait guère échapper à l'influence hispanique et latino-américaine. Surtout lorsque le pays, depuis sa capitale économique Abidjan, a toujours constitué un carrefour musical en Afrique de l'Ouest, ouvert à toutes les influences : musique noire américaine, rythmes cubains, pop française, lyrisme mandingue, high-life ghanéen, etc.

Selon M. Culleron (2017), depuis l'indépendance du pays jusqu'à aujourd'hui, Abidjan reste la capitale de la musique en Afrique. C'est pourquoi A. Gérald (2003) qualifie la capitale économique ivoirienne de « melting pot musical ». Cela concerne non seulement les artistes, mais aussi les grandes maisons de disques, en particulier Universal et Sony. La Côte d'Ivoire est un pays qui a toujours disposé d'infrastructures solides, des meilleurs studios et des meilleurs musiciens de la région, et bénéficie dernièrement d'un développement spectaculaire d'internet. Cela a été confirmé lors du dernier concert de l'Orquesta Aragón à Abidjan le 12 mars 2016, à l'occasion du 75<sup>e</sup> anniversaire du célèbre groupe cubain de salsa fondé en 1939 à Cienfuegos, près de La Havane. Dans la capitale économique ivoirienne, l'Orquesta Aragón a pu compter sur le soutien d'un club de salsa d'environ 5000 membres. Selon A. Bah (2016), Abidjan compte une dizaine d'associations de salsa, ainsi que des restaurants et discothèques spécialisés dans ce genre musical.

Les résultats exposés dans la section précédente et les différentes sources consultées s'accordent à montrer que l'influence latino-américaine en général, et cubaine en particulier, a été très présente dès les débuts de la modernisation de la musique traditionnelle ivoirienne, en commençant à inspirer la jeunesse de l'époque dès les années 1940. Le témoignage de Pedro Wognin, aujourd'hui connu sous le nom de Soul Ayom, est particulièrement édifiant à cet égard, puisqu'il affirme avoir été nourri très tôt par le rythme cubain avec des groupes tels que Sexteto Habanero d'Ignacio Piñero, Los Compadres et leur ténor Compay Segundo, Orquesta Aragón avec Pacheco et sa flûte, etc.

À cette époque, l'hispanisation du pseudonyme était fréquente parmi la jeunesse africaine pour s'identifier davantage à ses idoles latino-américaines. À propos de ce phénomène, le nom le

plus connu en Côte d'Ivoire est celui d'Ernesto Djédjé, à l'origine Ernest Djédjé Blé Loué, dont on dit que, lors d'un passage à Paris en 1969 pour se perfectionner, il hispanise son nom comme d'autres chanteurs africains de l'époque et expérimente les rythmes afro-cubains avant d'inventer le Ziglibity, le genre musical qui le rendra célèbre jusqu'à sa mort brutale en juin 1983 (A. Gérald, 2003).

Les Ivoiriens prononcent Ernesto Djédjé aussi naturellement qu'ils prononcent les nombreux noms hispaniques qui font aujourd'hui partie de leur répertoire onomastique : Carlos, Valencia, Ana, Antonio, Valdez, Lopez, Manuela, etc. À tel point qu'une chanteuse du genre coupé-décagé peut se faire appeler Christina DJ ou une salsa Diana sans que beaucoup perçoivent dans ces noms une quelconque trace d'hispanité. Cela dit, Ernesto apparaît plutôt comme un surnom qui, à l'image de Pedro (Wognin Pedro), Arturo (Arturo Reyes) et d'autres (K. Yao 2017, p. 127), résulte de la simple traduction en espagnol du prénom français d'une personne, lorsque les intéressés ne se contentent pas simplement de mettre /o/ ou /a/ à la fin d'un prénom français.

Si l'hispanisation des pseudonymes peut paraître anecdotique par rapport au sujet traité, il existe aussi des artistes ivoiriens qui vont plus loin en utilisant des mots ou des expressions espagnols dans leurs compositions. Dans ces cas, en général, les hispanismes pénètrent dans la musique à travers l'argot juvénile ivoirien appelé nouchi, qui se caractérise justement par le mélange du français avec des termes issus des langues locales et des langues européennes (anglais, espagnol, allemand). Comme l'ont si bien montré F. Yao (2015) et K. Yao (2017), des éléments linguistiques tels que *¿qué pasa?*, *¡mi amor!*, *caliente*, *trompero* ou *blaguero* sont typiques de ce langage. Le lien étroit entre musique et langage se manifeste ici avec toute sa force.

En allant plus loin, puisque l'on parle de musique, c'est dans le rythme que l'on remarque et perçoit le mieux l'influence hispanique dans la musique ivoirienne. Car, à l'image d'autres capitales africaines, le « melting pot » abidjanais accueillait aussi les musiques cubaines avec des artistes tels que Johnny Pacheco, Ray Barretto, Fania All Stars, Orquesta Broadway et d'autres. Directement ou indirectement, ces groupes ont suscité des vocations et inspiré la création de plusieurs orchestres qui ont fait danser la jeunesse des années 1960 et 1970 grâce à leurs adaptations de pachangas, rumbas, montunos ou merengue.

Ce fut une époque où les orchestres étaient réellement à la mode et ont servi, dans de nombreux cas, à former les premiers grands musiciens ivoiriens. Des *Sœurs Comœ* aux *Kantadors de la*

*capitale*, en passant par *Super Yapi*, *Les Grands Colombia* ou *L'Orchestre Audiorama*, beaucoup d'artistes y ont trouvé leurs premières opportunités pour entamer une carrière professionnelle dans la musique. C'est le cas de Bony Pascal Tchéréwa, né en 1939 à Abongoua, à l'est de la Côte d'Ivoire. Au début des années 1960, il commence à chanter avec *Les Sœurs Comœ*, avant de créer son propre groupe en 1969, connu sous le nom de *Les Kantadors de la capitale*. Aujourd'hui, en Côte d'Ivoire, ni les orchestres ni le fait de savoir jouer d'un instrument de musique ne sont à la mode, en raison, entre autres, des avancées technologiques observables également dans ce domaine. Cependant, l'influence hispanique dans la musique ivoirienne reste une réalité, au moins à travers les quatre éléments analysés.

### **Conclusion**

Bien avant que le football espagnol ne connaisse en Afrique subsaharienne la popularité qu'il a aujourd'hui grâce au développement spectaculaire des technologies de l'information et de la communication, ainsi qu'à l'évolution même de ce sport en Europe en général, la musique a constitué le principal facteur des conditions subjectives qui, selon les termes de E. H. A. Ndoye (2007), existent en Afrique pour favoriser le développement de la langue espagnole. Cela implique une popularisation précoce de la musique latino-américaine dans les pays d'Afrique au sud du Sahara, et une forte influence hispanique qui, d'une certaine manière, avait préparé les jeunes de cette partie du monde à accueillir positivement la langue espagnole dans le cadre de son enseignement-apprentissage formel dans les établissements scolaires.

Le but de cette contribution a été de rechercher et de fournir des données concrètes sur cette réalité dans le contexte ivoirien. Dans une première partie théorique, nous avons rappelé comment, dans un double mouvement d'aller et retour, les rythmes et instruments des Africains réduits en esclavage ont laissé leurs traces dans la musique latino-américaine et comment, par la suite, celle-ci a trouvé un écho et un succès en Afrique subsaharienne jusqu'à inspirer des générations de musiciens dans différents pays. Dans la seconde partie de l'étude, nous avons eu recours à diverses sources pour identifier quatre phénomènes par lesquels se matérialisent les traces d'hispanité dans la musique ivoirienne d'hier et d'aujourd'hui : les pseudonymes d'artistes célèbres, les mots ou expressions espagnols dans les paroles de chansons, le rythme ou encore des chansons entièrement composées en espagnol.

Si l'avenir de l'espagnol en Afrique subsaharienne en général, et particulièrement en Côte d'Ivoire, se limite aux quatre murs des salles de classe, alors il ne saurait être aussi prometteur

qu'on le suppose (B. D. Djandué, 2018b). Par conséquent, la situation de l'espagnol dans les pays où il n'est pas langue maternelle ne peut continuer à s'exprimer uniquement en termes de pourcentages ou de nombres d'élèves et de professeurs. Si cet aspect démolinguistique est celui que l'on met habituellement en avant, il nous semble qu'il n'est pas suffisant pour rendre véritablement compte aujourd'hui de la situation de l'espagnol, du moins en ce qui concerne la Côte d'Ivoire. Des éléments d'ordre qualitatif tels que ceux que nous venons de décrire méritent toute l'attention des chercheurs, si nous ne voulons pas perdre de vue le rôle que joue l'espagnol, et plus globalement l'hispanité, dans la culture populaire ivoirienne.

### Références bibliographiques

AKA Annabel, 2016, *El uso de la canción en la enseñanza del español en Costa de Marfil*, Trabajo de fin de Master, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

ARGAÑARAZ Alejandra & Mónica Guadalupe, 2015, « Músicas populares y tradicionales latinoamericanas. Canciones, danzas e instrumentos », Dantz-ango: <https://dantz-ango.blogspot.com/2015/03/latinoamerica-y-sus-danzas.html>, (17.10.2025).

BAH Abdoulaye, 2016, « L'orchestre Aragon, symbole de la coopération culturelle entre Cuba et le continent africain », *Globalvoices*: <https://fr.globalvoices.org/2016/12/03/204078/> (17.10.2025).

BARRIGA MONROY Martha Lucía, 2004, « La historia del tambor africano y su legado al mundo », *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 1, p. 30-48.

CASTRO LOBO Manuel, 1994, « El aporte de la música latinoamericana a la música universal », *Revista Estudios*, 11, p. 71-75.

CULLERON Matthieu, 2017, « Abidjan: plaque tournante de la musique africaine », *Franceinter*: <https://www.franceinter.fr/emissions/le-monde-de/le-monde-de-01-juin-2017> (17.10.2025).

DJANDUÉ Bi Drombé, 2012, « La influencia de los estereotipos en el aprendizaje del Español como Lengua Extranjera (E/LE) en Costa de Marfil », *redELE, revista electrónica de didáctica del español lengua extranjera*, 24, p. 1-12.

DJANDUÉ Bi Drombé, 2018, « El español en Costa de Marfil: un presente dinámico y un futuro prometedor », *Nodus Sciendi*, 23, p. 4-15.

DJANDUÉ Bi Drombé, 2020, « L'espagnol dans le paysage urbain abidjanais », *Ziglôbitha, Revue des Arts, Linguistique, Littérature & Civilisations*, Spécial n°01, p. 15-32.

DJANDUÉ Bi Drombé & Bi Zoan Sylvain TOA, 2019, « El español lengua extranjera en Costa de Marfil: desbordando el ámbito escolar y universitario », *Káñina, Revista de Artes y Letras*, XLIII/Numero 2, p. 155-176.

GERALD Arnaud, 2003, « Un pays fou de musiques », *Africultures*: <http://africultures.com/un-pays-fou-de-musiques-3120/> (17.10.2025).

KOFFI Konan Hervé, 2009, *Panorama de la pluralidad lingüística y cultural de Costa de Marfil: situación del español como lengua extranjera*, Memoria de DEA, Granada,

Universidad de Granada.

KROU Patrick, 2013, « Fête de la musique/Frost Olly, Julie Mabéa, Linda De Lindsay, Serge Kassy...: que sont-ils devenus? », *Africatime*: <http://fr.africatime.com/articles/fete-de-la-musiquefrost-olly-julie-mabea-linda-de-lindsay-serge-kassy-que-sont-ils-devenus> (17.10.2025).

LALÉKOU Kouakou Laurent, 2016, « Los negros y la construcción de la nación mexicana », *Humana del Sur. Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos*, 20, p. 139-154.

LÓPEZ FERNÁNDEZ Cristina, 2005, *El componente cultural en la enseñanza de ELE a través de los medios de comunicación y su aplicación en el aula*, Trabajo de fin de Master, Salamanca, Universidad de Salamanca.

NDOYE El Hadji Amadou, 2007, « La enseñanza del español en África: una oportunidad y un reto », *Congresos*: [https://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion\\_3/35/amadou\\_ndoye\\_el\\_hadji.htm](https://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion_3/35/amadou_ndoye_el_hadji.htm) (17.10.2025).

RUIZ RODRÍGUEZ Carlos, 2007, « Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas », *TRANS Revista Transcultural de Musica*, 11, p. 1-25.

SANKHÉ Maimouna, 2014, « La importancia del español para la emigración a España », *index.comunicación*, 4 (2), p. 211-216.

SERRANO AVILÉS, Javier, 2014, « La enseñanza del español en África Subsahariana: documentación y propuestas »: 15-92, in J. Serrano Avilés (ed.), *La enseñanza del español en África Subsahariana*, Madrid, Catarata.

YAO Firmin, 2015, « Préstamos del español al nouchi hablado en Costa de Marfil », *Revue Baobab. Revue des sciences de l'imaginaire, arts, lettres et sciences humaines*, 17, p. 61-76.

YAO Koffi, 2017, « Anglicismos e hispanismos en la jerga nouchi de Costa de Marfil: aspectos lingüísticos y sociolingüísticos », *Revue de l'ILA. Cahiers Ivoiriens de Recherche Linguistique*, 41, p. 113-130.

### Notice biographique

**Bi Drombé DJANDUÉ** est Maître de Conférences à l'Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan, titulaire d'une licence en littérature espagnole de l'Université d'Abidjan (2005) et d'un doctorat unique en Didactique de l'Espagnol comme Langue Étrangère de l'Université de Grenade (2012). Il est auteur de nombreux articles et de plusieurs livres sur la situation de l'espagnol en Côte d'Ivoire.

**Dotèhè SILUÉ** est docteur non recruté en Linguistique hispanique. Le 25 septembre 2024, il a soutenu sa thèse de doctorat unique à l'Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan, sur le thème « La néologie et ses fonctionnalités dans le langage publicitaire en contextes ivoirien et espagnol ».

### Copyrights

Le copyright de cet article est conservé par l'auteur ou les auteurs, les droits de première publication sont accordés à la revue. *L'article qui est sous la licence Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International, est la propriété intellectuelle de cet(s) auteur(s).* [Djimigwe](https://www.djimigwe.com) © 2025 by [ENS-ABIDJAN](https://www.ens-abidjan.com) is licensed under [CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) consultable sur le site <https://www.revuedjimigwe.com>

<https://www.revuedjimigwe.com>