

Traditions musicales chez les

AKAN LAGUNAIRES DE CÔTE D'IVOIRE

CAS DES ABBEY, ABIDJI, ÉHOTILÉ ET M'BATTO



AKA Konin

COLLECTION DIGITALE
« DOCUMENTS DE SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES »

MUSÉE ROYAL
DE L'AFRIQUE
CENTRALE

Afrique
CENTRALE

TERVUREN

© Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren (Belgique) 2011
www.africamuseum.be

Toute reproduction de cette publication à fin autre que privée ou éducative, que ce soit par impression, photocopie ou tout autre moyen est interdite sans l'autorisation écrite préalable du Service des Publications du MRAC, Leuvensesteenweg 13, 3080 Tervuren, Belgique

ISBN : 978-9-0747-5295-4
Dépôt légal: D/2011/0254/07

Photo de couverture : musicien abbey jouant des hochets en vannerie *chèbè* ou *chègbè* (Yapo-Kpa, sous-préfecture d'Agboville).
(Photo : Aka Konin, 2005.)

TRADITIONS MUSICALES CHEZ LES
AKAN LAGUNAIRES DE CÔTE D'IVOIRE :

CAS DES ABBEY, ABIDJI, ÉHOTILÉ ET M'BATTO

AKA Konin

2011



Carte 1 : La Côte d'Ivoire en Afrique.
(Dessin : Jacqueline Renard, MRAC, 2009)



Carte 2 : situation géographique des groupes ethniques étudiés. (Dessin : Jacqueline Renard, MRAC, 2009.)

AVANT-PROPOS

La présente étude sur les traditions musicales des Abbey, Abidji, Éhotilé et M'batto de Côte d'Ivoire a été élaborée après des recherches effectuées en 2005, 2006 et 2007 dans les sous-préfectures d'Agboville, de Grand-Morié, de Rubino, d'Oghlwapo, d'Adiaké, de Grand-Bassam, de Sikensi et de Gomon. Il s'agit du sixième ouvrage d'une série d'études consacrées aux cultures musicales de la Côte d'Ivoire et publiées par le Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) à Tervuren (Belgique) dans la collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales¹ ».

Elle n'a pas la prétention d'être une étude exhaustive de tous les aspects des cultures musicales des peuples concernés. Elle constitue une modeste contribution à l'étude et à la conservation du patrimoine musical de ce pays qui se range parmi les plus diversifiés d'Afrique.

Afin de fournir plus d'informations au lecteur, les instruments de musique et genres musicaux traditionnels, disparus ou tombés en désuétude et dont l'existence nous a été révélée sur le terrain ou par la littérature, seront également mentionnés dans le présent ouvrage.

Cependant, avant d'aborder l'objet même de cet ouvrage, nous tenons à remercier sincèrement les chefs des villages de Grand-Morié, Gouabo, Yapou-Kpa, Eplemlan, Etues-sika, Mélékoukro, Sikensi A, Yaobou, Bécédi, Braffouéby, Elibou, Sahuyé, Badasso (ou Agouaye), Dabré ainsi que les différents notables et secrétaires qui les assistent. Nous remercions aussi les chefs de terre de Sikensi A et de Yaobou. Nous remercions également tous ceux qui nous ont permis de recueillir de nombreuses et précieuses informations. Sans la compréhension et la contribution de toutes ces personnes, ce travail n'aurait pu être mené à bien.

Notre reconnaissance va aussi au Dr Guido Gryseels, directeur du Musée royal de l'Afrique centrale, et au Dr Jos Gansemans, anciennement chef du département d'Anthropologie culturelle et de la section d'Ethnomusicologie dans le même institut, grâce à qui les enquêtes sur le terrain, base de ce travail, ont été possibles.

Pour terminer, nous exprimons notre infinie gratitude à Jacqueline Renard, illustratrice scientifique au MRAC, qui, bien qu'elle soit à la retraite, a bien voulu réaliser les cartes et croquis.

La présente publication est subdivisée en quatre parties :

Partie I : Les instruments de musique et les genres musicaux traditionnels abbey.

Partie II : Les instruments de musique et les genres musicaux traditionnels abidji.

Partie III : Les instruments de musique et les genres musicaux traditionnels éhotilé.

Partie IV : Les instruments de musique et pratiques musicales chez les M'batto.

1 Ces publications peuvent être consultées uniquement en ligne sur le site www.africamuseum.be.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	5
SOMMAIRE	6
LES SOCIÉTÉS ÉTUDIÉES	10
PARTIE I : Les instruments de musique et les genres musicaux traditionnels abbeville	13
CHAPITRE I – LES IDIOPHONES	14
1. Bâtons entrechoqués	
<i>Arômô</i>	14
2. Hochets	14
<i>Chèbè ou chègbè</i>	14
3. Hochets-sonnailles	14
<i>Chèbè ou chègbè</i>	14
4. Cloches	16
<i>Kokoba</i>	16
<i>Ariako</i>	16
5. Sonailles	16
<i>M'djo</i>	16
CHAPITRE II – LES MEMBRANOPHONES	17
1. Tambours à une peau chevillée	17
<i>Étigbanon</i>	17
<i>Obogbô</i>	18
<i>Atèpèlè</i>	18
<i>Pindrin</i>	19
<i>Dokoué</i>	20
<i>Oboudjé</i>	20
CHAPITRE III – LES AÉROPHONES	21
1. Trompes traversières	21
<i>N'gofè</i>	21
2. Harmonicas en fer	22
<i>N'gofè</i>	22
CHAPITRE IV – LES GENRES MUSICAUX TRADITIONNELS	23
1. Musiques religieuses et funéraires	23
2. Musiques funéraires et de réjouissances	23
3. Musiques de réjouissances	23
PARTIE II : Les instruments de musique et les genres musicaux traditionnels abidji	25
CHAPITRE I – LES IDIOPHONES	26
1. Bâtons entrechoqués	26
<i>Kpakpacha</i>	26
2. Bâtons de rythme	26
<i>Loufouti</i>	26
3. Hochets	27
<i>Sègbè</i>	27

4. Cloches	27
<i>Djompou</i>	27
<i>Kokoba</i>	27
<i>Djombro</i>	27
<i>Tchindjemba</i>	28
5. Bouteilles percutées	28
<i>Crana</i>	28
6. Sonnaïlles	28
<i>Dyodyo</i>	28
CHAPITRE II – LES MEMBRANOPHONES	29
1. Tambours à une peau chevillée	29
<i>Digbé</i>	29
<i>Agbro</i>	29
<i>Alèn'guè</i>	29
<i>Do</i>	29
<i>Attoungblan</i> ou <i>attogbran</i>	29
<i>Attèkprè m'bon</i>	31
<i>Koui</i>	31
<i>Crétia</i> ou <i>crétcha</i>	31
<i>Épindrè / épindrè / èpindrè / ékepindrè</i>	33
<i>Negbèkè</i>	34
<i>Epètrè</i>	34
<i>Ninkpèkè</i>	34
<i>Singbè ingbrè</i> et <i>koué-koué</i>	34
<i>Sekèprè nokèprè</i>	34
2. Tambour à une peau lacée	35
<i>Nadja kotoko</i> ou <i>odo</i>	35
3. Tambours sur cadre	35
<i>Bannn, tamalé, toumba, éringo</i>	35
CHAPITRE III – LES CORDOPHONES	37
1. Arcs-en-bouche	37
<i>Dangbra</i>	37
CHAPITRE IV – LES AÉROPHONES	38
1. Trompes traversières	38
<i>Krokro</i>	38
<i>Avronou</i>	38
2. Flûtes traversières	38
<i>Akété</i>	38
CHAPITRE V – LES GENRES MUSICAUX TRADITIONNELS	40
1. Musiques funéraires et religieuses	40
2. Musiques religieuses ou rituelles	40
3. Musiques funéraires et de réjouissances	40
4. Musiques funéraires	40
5. Musiques de réjouissances	41
6. Musiques de guerre	41

PARTIE III : Les instruments de musique et les genres musicaux traditionnels éhotilé	42
CHAPITRE I – LES IDIOPHONES	43
1. Bâtons entrechoqués	43
<i>M'gbèrè / gbagbakè / m'kpakpa</i>	43
2. Hochets	43
<i>Awa</i>	43
<i>Tobaha</i>	43
3. Hochets-sonnailles	44
<i>Awa</i>	44
4. Cloches	44
<i>Alavè</i>	44
5. Bouteilles percutées	44
<i>Apléichoua</i> ou <i>pléichoua</i>	44
6. Troncs de bambou percutés	45
<i>Kpakpasska</i> ou <i>asangwa</i>	45
<i>Kamponi</i>	45
7. Caisses percutées	45
<i>Kpandan alaka</i>	45
8. Sonnaillles	45
<i>Assolè</i>	45
9. Sanza	46
<i>Abossi</i>	46
10. Racleurs métallique	46
<i>Saba</i>	46
CHAPITRE II – LES MEMBRANOPHONES	47
1. Tambours à une peau chevillée	47
<i>Abada</i>	47
<i>Attoungblan</i> ou <i>attoungblé</i>	47
<i>Klenzri</i>	49
<i>Passouè</i>	50
<i>Grégré</i>	50
<i>N'guintrin n'guintrin</i>	51
<i>Niguin n'dun n'du</i>	51
<i>Aboa</i>	51
2. Tambours d'aisselle en forme de sablier	52
<i>Dono</i>	52
3. Tambours sur cadre	52
<i>Bamw, sa dróm, tchitchign, kékégn</i>	52
CHAPITRE III – LES CORDOPHONES	54
1. Arcs-en-bouche	54
<i>Kpandan gnaman</i>	54
CHAPITRE IV – LES AÉROPHONES	54
1. Trompes traversières	54
<i>Abè</i>	54

CHAPITRE V – LES GENRES MUSICAUX TRADITIONNELS	54
1. Musiques initiatiques et guerrières	54
2. Musiques religieuses ou rituelles	54
3. Musiques funéraires et de réjouissances	55
4. Musiques funéraires	55
5. Musiques de réjouissances	56
PARTIE IV : Les instruments de musique et pratiques musicales chez les M'batto	57
CHAPITRE I – LES IDIOPHONES	58
1. Bâtons entrechoqués	58
<i>M'gbagba</i>	58
2. Hochets	58
<i>Abèdjè</i>	58
3. Hochets-sonnaïlles	58
<i>Abèdjè</i>	58
4. Cloches	58
<i>Ódó</i>	58
<i>Shiglé</i>	58
<i>N'gnokwé</i>	59
CHAPITRE II – LES MEMBRANOPHONES	60
1. Tambours à une peau chevillées	60
<i>Olinblin / odingblin / fakwé bli</i>	60
<i>Okátèbli</i>	61
<i>Krékébli</i>	61
2. Tambours d'aisselle en forme de sablier	61
<i>Dondo</i>	61
CHAPITRE III – LES AÉROPHONES	62
1. Trompes traversières	62
<i>Onsin</i>	62
<i>N'guéssé</i>	62
CHAPITRE IV – PRATIQUES MUSICALES	63
1. Cérémonies et rituels	63
2. Fonctions d'intérêt musical	64
CONCLUSION GÉNÉRALE	65
ANNEXE 1 : Index des instruments de musique cités dans cette étude	66
ANNEXE 2 : Tableau comparatif des noms d'instruments de musique	69
ANNEXE 3 : Principales manifestations culturelles des peuples étudiés	70
BIBLIOGRAPHIE	72

LES SOCIÉTÉS ÉTUDIÉES

Selon Grivort, cité par M. A. Roger², « les Abbey sont les seuls habitants que l'on puisse considérer comme autochtones de la région, le berceau de leur "race" semble se situer sur les bords de la lagune Ébrié près de Dabou et leur habitat était fixé dans la forêt depuis plus de 150 ans ».

L'assertion selon laquelle les Abbey seraient venus du Ghana est battue en brèche par les linguistes et littéraires, qui supposent une autochtonie du peuple abbey. Celle-ci est soutenue par certaines sources orales selon lesquelles les Abbey auraient toujours habité le pays qu'ils occupent actuellement depuis la création du monde et qu'ils ne viennent de nulle part : les Abbey sont ceux que « Dieu a jeté du ciel sur la terre³. »

D'autres sources témoignent qu'au cours de leur migration, les Abbey, après avoir traversé le « Tanoé » et le « Comoé », se seraient installés à « Douda » actuel site de Grand-Morié et se seraient par la suite établis dans un autre village appelé Ahamin, espace occupé actuellement par le village de Loviguié⁴. Progressivement, suite aux mésententes et querelles fratricides entre les populations, on assistait à la création d'autres villages par souci de liberté et d'autonomie.

Un article intitulé « Peuplement du pays abè⁵ » donne d'autres informations sur la migration des Abbey. Selon ce texte, les Abbey ou Abè (selon certains auteurs) situent l'ancienneté de leur implantation par rapport à la grande migration, au XVIII^e siècle, des Morié-ru et du clan wahin affia (Gouahin Affia). Ces derniers soutiennent que leur langue originelle était l'egbechi, autrement dit l'agni, qu'ils ont abandonné pour la langue abbey, un dérivé de la langue des autochtones du pays. Les Morié-ru appartiennent à la migration aowin de 1721. Il convient de noter que des Alangoua (sous-groupe agni du Moronou) guidés par *nanan* Sangban ont séjourné à Gbogbobo (Rubino) en pays abbey. Le chef principal de la migration des Morié-ru était Kotchi Gbô. Durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, le pays abbey va recevoir de nombreux groupes attié venus des zones d'Anyama et d'Atiékwa.

Cependant, certains comme Mrôkoudje « enfant de Mrôkou » (Merekou) évoquent une tradition d'autochtonie. Ce qui n'est pas le cas de Lovidjè (Loviguié), le chef-lieu du canton abè-vé qui, à travers ses traditions orales, affirme que ses ancêtres sont venus de la Côte de l'Or et ont séjourné à Morié (Grand-Morié) avant de s'installer en aval du fleuve Ogbo (Agneby).

Le village abbey est dirigé par un chef sous la bénédiction d'un *nanan* ou chef de terre qui a un pouvoir spirituel.

L'univers abbey est divisé en quatre groupes :
 le Morié-orou ou Morié-ru, chef-lieu : Grand-Morié ;
 les Abè-vé, chef-lieu : Loviguié ;
 les Tchôfo, chef-lieu : Erymankoudjé ;
 les Kôho, chef-lieu : Guessigué I.

Si l'origine des Alladian et des Avikam n'est pas encore établie de façon convaincante, il est admis aujourd'hui que les Attié, les Abouré, les Ébrié et les Abbey, patrilinéaires, sont bien membres du grand groupe ethnique akan⁶.

Les Abidji⁷ sont un groupe ethnique situé à une centaine de kilomètres au nord-est d'Abidjan, à proximité de l'axe routier Abidjan-N'douci. Ils sont localisés dans le département de Sikensi, au sud de la Côte d'Ivoire.

Le pays abidji paraît n'avoir été occupé par ses habitants actuels que depuis cent cinquante ou deux cents ans tout au plus ; il semble que ceux-ci n'y rencontrèrent pratiquement personne, la région étant perdue au milieu d'immenses forêts ; seuls quelques campements isolés s'y trouvaient, très clairsemés.

2 ROGER (M. A), *Le Djidja ou la Fête des ignames à Grand-Morié, un patrimoine à sauvegarder*, Abidjan, MCF/IN-SAAC/EFAC, 2005, p. 14.

3 *Ibid.*, p. 25.

4 *Ibid.*

5 Article publié le 24 mars 2009 par Rezo-ivoire.net (anonyme)

6 NIANGORAN-BOUAH (G.), *La Division du temps et le calendrier rituel des peuples lagunaires de Côte d'Ivoire*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1964, p. 25.

7 Les informations sur les Abidji sont extraites de l'ouvrage de F. LAFARGUE, *Religion, magie, sorcellerie des Abidji en Côte d'Ivoire*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1976, pp. 7 et suiv.

Deux principaux courants d'immigration, d'origine différente, se rencontrèrent sur ce territoire et, par leur juxtaposition accompagnée d'une certaine fusion culturelle, formèrent le peuple abidji qui, auparavant, n'existait pas.

Le premier de ces courants semble issu du peuple alladian situé au sud de la lagune Ébrié. Il a donné naissance à une partie du groupe des Abidji Enyébé qui est, semble-t-il, le plus ancien et se situe à l'ouest du pays abidji. Ce groupe comprend les villages de Katadji, Sikensi A et B, Braf-Obou (Braffouéby), Bécédi, Bakanou A et B, Ay-Mabo et Soukou-Obou. Abiéou est un campement issu de Katadji. Le second courant venu de l'est est issu du groupe ashanti. Il comprend selon toute vraisemblance des Agni-N'dénié – dont certains seraient originaires du village d'Agoua – des M'batto et même des Ébrié. Cet ensemble a formé les Abidji Ogbru qui se sont établis à l'est du pays dans les villages de Yaobou, Gomom, Sahouyé, Agouaye, appelé aussi Badasso, Elibou et, beaucoup plus au sud, jouxtant le pays adioukrou, N'Doumi-Obou et Aka-Obou.

Tous les clans *boso* abidji sont patrilinéaires : il n'y a pas de *boso* matrilineaires, les lignages abidji sont des patrilignages.

Si le *boso* est très nombreux dans un village donné, il peut se diviser en sous-clans, lesquels porteront alors le nom de l'ancêtre qui est à l'origine de leur lignage. Lorsque le clan est très nombreux et qu'il est divisé en sous-clans, il n'y a pas de chef de clan mais seulement des chefs de sous-clans. Par contre, lorsque le clan ne comporte pas de sous-clans, il a un chef. Ces chefs sont les plus âgés des descendants patrilinéaires directs des ancêtres fondateurs, soit du clan lorsqu'il ne se divise pas en sous-clans, soit des sous-clans quand il y en a.

La société abidji, outre sa structure verticale en clans, sous-clans et lignages, comporte une structure horizontale commune à beaucoup de peuples lagunaires voisins : les classes d'âge ou *tikpè* qui unissent institutionnellement, quel que soit leur clan, les individus de chaque génération. Calquées sur le système adioukrou, elles se réfèrent vraisemblablement au système ébrié. Il y a sept *tikpè* qui portent le même nom que les sept classes d'âge des Adioukrou. Ce sont dans l'ordre les *ningbési*, *bodjoro*, *sété*, *n'dyroman*, *abroman*, *m'bédié*, *m'boruman*. Chaque classe est subdivisée à son tour en trois sous-classes : *odyungba*, *bago*, *kata*.

L'organisation politique traditionnelle repose donc sur le système des classes d'âge. Mais il y a une personnalité plus profonde, dans la société traditionnelle abidji. Il s'agit du maître de la terre ou chef de la terre *obou nyane*. Ce maître de la terre est traditionnellement le descendant patrilinéaire du fondateur du village, c'est-à-dire le chef du clan qui s'est installé le premier sur l'emplacement de l'actuel village. Si le clan est divisé en sous-clans, ce sont leurs chefs qui seront à tour de rôle les chefs de terre. Ceci se comprend car ce sont les premiers occupants qui ont, non pas la propriété, mais la maîtrise de la terre et qui peuvent donc en disposer en faveur des clans arrivés après eux.

C'est le chef de terre qui est l'intermédiaire entre le village (c'est-à-dire son clan fondateur et les autres clans arrivés ensuite) et les divinités chtoniennes à qui il offre périodiquement des sacrifices, car c'est d'elles que son clan et par lui les autres clans qu'il a accueillis tiennent le droit de cultiver, d'utiliser le sol et en obtiennent leur nourriture. C'est lui qui préside la fête traditionnelle du *dipri*.

Les Éhotilé ou Mékibo⁸ forment le groupe ethnique qui occupe la région sur les bords de la lagune Aby et dans l'archipel qui en obstrue l'entrée, la région de Yakassé et les villages de Vitré I et Vitré II dans la commune de Grand-Bassam. Etuéboué, chef-lieu de sous-préfecture du même nom, est le siège du canton éhotilé.

Les Éhotilé⁹ vivaient autrefois dans un territoire limité à l'est par l'embouchure du Tanoé, à l'ouest par Assouindé et au nord par le pays agoua.

D'après leur tradition orale, les Éhotilé ou Mékibo disent être sortis de l'eau sous la conduite d'un ancêtre mythique nommé N'gbandji Gniman. Leur point d'immersion se situe à égale distance de la colline d'Eléman et de la pointe de la presqu'île Ehoussou. Une fois sortis de l'eau, les Éhotilé se sont installés sur l'île d'Assoco Monobaha. Ce sont les plus anciens habitants connus de la partie sud et ouest des lagunes Aby, Tando et Ehi. La preuve scientifique de cette ancienneté a été fournie par l'archéologue français Jean Polet. Celui-ci a pu établir, grâce aux fouilles des îles éhotilé, que les ancêtres des Éhotilé vivaient à cet endroit depuis six mille ans avant Jésus-Christ.

8 La partie sur les Éhotilé a été rédigée à partir d'informations fournies par le résumé de l'ouvrage de C.H. Perrot, *Les Éhotilé de Côte d'Ivoire aux XVIII^e et XIX^e siècles. Pouvoir lignager et religion*, publication de la Sorbonne-Paris, 2008, et d'un dossier réalisé par Nanan Ehouman Aka, chef du village d'Eplemlan.

9 Les Agni les appellent Ewotilé, les Abouré Evoutoulé ou Vitré, les sources européennes Vétérez, mais eux-mêmes se nomment Mékibo ou Bétidé.

Les Éhotilé constituaient le « royaume de Monobaha », nom de la plus grande des îles qui ferment la lagune au sud. Ce royaume, dirigé par un certain Brembi ou Blembi, a connu une grande prospérité. Mais suites aux guerres sanglantes avec les Agni-Sanwi en 1725, les Éhotilé ont perdu leur indépendance. Ainsi, soumis aux vainqueurs, ils ont été intégrés dans le royaume sanwi. Avant d'être dominés par les Agni, les Éhotilé ont vu passer la plupart des populations venues de l'est qui contribueront à la formation des ethnies des Ahizi, Alladian, Ébrié et Abouré. Ils ont accueilli les Essouma auxquels ils ont cédé des terres en bordure de la mer. Cette assimilation a abouti à la perte totale de l'usage de la langue maternelle des Éhotilé, qui est le bétiné, remplacée par l'agni-sanwi. Cependant, des Éhotilé vont échapper à cette perte totale d'identité et de personnalité, ce sont ceux qui ont pu se réfugier à Vitré I et Vitré II. Ils ont pu conserver leur identité éhotilé et la langue bétiné, qui est encore parlée couramment dans ces deux villages. Ceux qui ont continué chez les Pépéhurie¹⁰ ont des descendants à Tefredji et Tabot (département de Jacqueline).

Les Éhotilé sont organisés en *fa*, c'est-à-dire en « classes d'âge » ou en « générations », qui correspondent à la répartition de la population en lignages. Il y a deux *fa* : les *sawa* et les *mulusné*. Chaque *fa* a, à sa tête, un chef *fakpabi*, choisi pour ses qualités d'homme juste et respecté, et un chef guerrier *salabina*, personnage doté de la capacité de franchir les limites physiques assignées au commun des mortels.

Malgré le passé monarchique (le royaume de Monobaha), aujourd'hui, les Éhotilé ne sont pas organisés sur ce modèle étatique : la société éhotilé entre dans la catégorie des sociétés dites lignagères.

Les Éhotilé se répartissent en cinq clans ou lignages *afilié* :

les Boïna, famille royale ;

les Boyau, qui assurent l'intérim en cas de vacances de pouvoir ;

les Boitchiman, porte-parole, souvent chefs guerriers ;

les Bosseman, les guerriers ;

les Boikrou, sacrificateurs du génie *assoboun*.

Les M'batto ou Gwa¹¹, sont le fruit d'un mélange de plusieurs groupes ethniques rassemblés à Gomom (pays abidji), en provenance à la fois de l'est, de l'ouest et du sud.

Les émigrés de l'ouest sont des Magwé, fraction de l'ensemble krou qui, poussés par les Mandé ou chassés par des querelles intestines, se dispersent. Une partie d'entre eux prend la direction du sud-est pour aboutir à Gomom en passant par Boubou, Lahou, Godro et Ahindré. Gomom accueille aussi des populations akan venues de l'est. Le brassage qui s'ensuit crée une nouvelle ethnie qui ne tarde pas à connaître la division. Une des fractions nées de la désunion, appelée désormais Gwa, quitte le village sous la direction du chef guerrier Amoni Agwa. Elle descend jusqu'à Agbogodoumé où elle cohabite quelques temps avec les Ébrié, puis traverse la lagune et accoste à Abreby, territoire occupé par les Alladian.

D'Abreby, les M'batto se rendent à Manfibié, puis à Ébra où ils passent la lagune Potou et se retrouvent à Amonton-Amonton. Ils poursuivent ensuite jusqu'à Oyoguin, tout près de Dabré. C'est alors qu'ils entreprennent une série de campagnes militaires contre les Attié des environs. Ceux-ci sont refoulés une première fois vers Gbengbendé, puis au-delà de la rivière N'djou. Les M'batto s'installent sur les terres ainsi libérées et fondent Dabré. À Dabré, un conflit de générations oppose les jeunes aux vieux. Les plus jeunes préfèrent émigrer vers le nord à Domolon. Des deux pôles de Domolon et de Dabré, les M'batto vont essaimer dans toute la région. Dabré donne naissance à quatre autres villages : Akouré, M'batto-Bouaké, N'koyaté et Ogodoumé. De Domolon sont issus Andoumbatto, Motobé, Monga, N'gokro et N'grakon.

Les M'batto possèdent quatre clans matrilineaires : *niangouloun*, *goboun*, *manpéoun* et *oga*¹². Les M'batto se répartissent en quatre classes d'âge : dans l'ordre, les *blesounun*, les *niandoun*, les *dugbo* et les *munankounun* et quatre sous-classes qui sont *djévoun*, *togba*, *mundonin*, *adjévoun*. Les chefs des classes d'âge sont choisis sans considération de clan, pour leurs seuls mérites.

L'*abiloko*, chef suprême des M'batto et chef de terre, exerce son autorité sur tous les villages. Il est désigné par un conseil formé par les membres de la classe d'âge des aînés de tous les villages. L'*abiloko*, chargé de la répartition des terres et de la politique extérieure, exerce son ministère à Dabré.

10 Les Pépéhurie sont les ancêtres des Ahizi actuels dans le département de Jacqueline.

11 La partie sur les M'batto a été rédigée à partir d'informations tirées du *Mémorial de la Côte d'Ivoire*, t. I, Abidjan, Édition Ami, 1987, pp. 106 et suiv (sous la direction de H. DIABATE).

12 Les *Niangouloun* sont responsables de culte, les *goboun*, les porte-cannes du chef, les *manpéoun*, les guerriers et les *oga*, les maîtres de la terre.

Partie I

Les instruments de musique
et les genres musicaux traditionnels abbey



1. Musiciennes de la danse *alégni* rythmant les chants avec des baguettes en bambou *arômô* (Grand-Morié, sous-préfecture de Grand-Morié). (Photo : Aka Konin, 2005.)



2. Une paire de hochets en vannerie *chêbè* ou *chègbè* servant à rythmer les chants de la danse *foussoumou bou le feu ron* (Yapo-Kpa, sous-préfecture d'Agboville). (Photo : Aka Konin, 2005.)

Chapitre I – Les idiophones

On entend par idiophones des instruments produisant des sons par eux-mêmes, c'est-à-dire que la matière dont ils sont faits vibre et produit un son qui leur est propre¹³. Les matériaux sonores dans lesquels ils sont faits ne requièrent aucune tension supplémentaire, comme c'est le cas pour les instruments à cordes ou les tambours.

1. Bâtons entrechoqués

Arômô

Ce sont deux bâtons, coupés dans leur longueur, d'environ 25 cm de long. Ils sont tenus dans les deux mains ; le jeu consiste à les frapper l'un contre l'autre. Les dimensions des morceaux de bois fixent la hauteur du son.

Les rythmes produits sont exactement les mêmes que ceux des battements de mains : des rythmes ostinato de triolets de croches¹⁴. Pendant le jeu, la musicienne répète continuellement la même formule rythmique. Les *arômô* que nous avons vus sur le terrain sont en bambou (*Bambus vulgaris*).

Ces instruments seraient issus du claquement ancestral des mains.

2. Hochets

Chêbè ou chègbè

Nous avons vu deux variantes de hochets *chêbè* ou *chègbè* en pays abbey.

La première variante est un instrument en vannerie. Il est toujours en forme de cône dont la base est faite d'une rondelle presque plate découpée dans unealebasse ; la paroi latérale étant tissée en fibres végétales. Une anse, également en vannerie, fixée sur la pointe du cône, permet au musicien ou à la musicienne de tenir l'instrument. La hauteur du cône est d'environ 20 cm, l'anse mesurant un peu moins. Ces hochets en vannerie sont toujours joués par paire, tenus verticalement, un dans chaque main, anse ou manche en haut. Les mouvements alternatifs des deux instruments produisent un son sec, que le nom onomatopéique de l'instrument imite : *chêbè* ou *chègbè*. Son jeu n'est pas difficile puisque, d'ordinaire, on se contente de l'agiter de haut en bas pour déterminer la formule rythmique. Il ne fait pas l'objet d'un apprentissage particulier.

La deuxième variante est un instrument constitué d'une boîte de conserve. Pour les fabriquer, on utilise deux boîtes de conserve cylindriques vides, des bâtons et des gravillons. On enfonce les bâtons, qui serviront de manches, par l'ouverture pratiquée dans les boîtes, après avoir enfermé les gravillons. La technique de jeu est identique à celle des hochets en vannerie. Ils sont toujours joués par paire. Les dimensions de ce type de hochets varient en fonction des boîtes utilisées.

3. Hochets-sonnailles

Chêbè ou chègbè

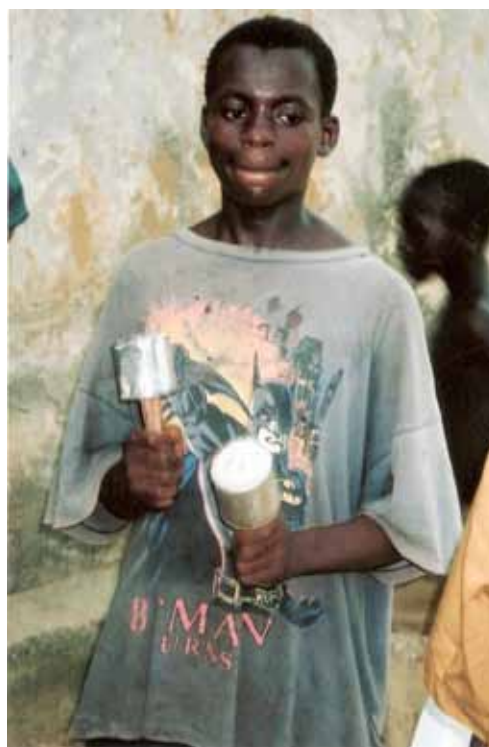
Ces instruments se composent dealebasses entières, de forme sphérique, dont la partie effilée sert de poignée et que recouvre un filet (fait de cordelettes en macramé), à larges mailles losangées, qui porte des perles enfi-

13 SÖDERBERG (B.), *Les Instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes. Étude ethnographique*, Stockholm, Etnografiska Museet, 1956, p. 32.

14 KONIN (A.), *La Vie musicale chez les Agni-N'dénéan (région est de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales » (www.africamuseum.be/museum/research/publications/rmca/online/index_html), 2007, p. 13.



3. Technique de jeu des hochets en vannerie *chèbè* ou *chègbè* (Yapo-Kpa, sous-préfecture d'Agboville). (Photo : Aka Konin, 2005.)



4. Le jeune instrumentiste Dambo Appocho Denis jouant deux hochets en boîte *chèbè* ou *chègbè* pour rythmer les chants de la danse *agbèdèdjè* (Gouabo, sous-préfecture de Rubino). (Photo : Aka Konin, 2005)

lées. Les fils qui s'entrecroisent sur la surface de la sphère sont constitués par des filaments de coton tordus ; au bas du filet, ils bouclent autour d'une ceinture de même matière qui enserre la calebasse à hauteur de la naissance du col ; ils s'assemblent au sommet pour y former une tresse d'une vingtaine de centimètres de longueur. Tirant celle-ci, la main gauche tend le filet contre la paroi ; la main droite, qui empoigne le manche, imprime à la calebasse un rapide mouvement de va-et-vient à l'intérieur du filet, pratiquement immobile. Les cliquetis sont produits par le contact des perles enfilées avec la calebasse.

On retrouve les hochets-sonnaïles presque partout en Côte d'Ivoire. Ces instruments sont aussi bien joués par les hommes que par les femmes. Il n'existe donc aucun interdit ou autre prescription rituelle restrictive se rattachant à la pratique de cet instrument. Les musiciens ou musiciennes en jouent avec une parfaite précision rythmique s'arrêtant net sur un brusque *sforzando*¹⁵. C'est un instrument de musique produisant une tonalité haute, mais assez sèche, contrastant souvent avec le son grave, moins vibrant, des tambours.

À première vue, l'instrument semble d'un emploi facile mais il se montre, en réalité, assez difficile à manipuler, et tout homme ne sait pas s'en servir correctement.

A. Schaeffner¹⁶ nous apprend que « le hochet à percutants externes, signalé au début du XVIII^e siècle dans la région du Bénin, est employé au Mali (Bambara, Dogon) et dans les pays riverains de l'Atlantique depuis la Guinée jusqu'au Nigeria. On le retrouve aux Antilles et au Brésil dans des cultes d'origine africaine comme le vodou. »

En pays abbey, les hochets-sonnaïles de ce modèle sont abondamment utilisés dans le *harrisme*, culte synchrétique dérivé du christianisme (voir photo n°58 : hochet-sonnaïles *chèbè* ou *chègbè*.)

15 SCHAEFFNER (A.), *Le Sistre et le Hochet. Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*, Paris, Hermann, coll. « Savoirs-cultures », 1990, p.22

16 SCHAEFFNER (A.), « Hochet », in *Dictionnaires des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968, pp. 204-205.

4. Cloches

Kokoba

Le premier type de cloche *kokoba* consiste en une feuille de métal qu'on a repliée pour former deux valves dont les bords verticaux sont rapprochés et parfois soudés ; la base est généralement ovale. Tenue en main au moyen d'une petite poignée en fer ou en bois, elle est toujours frappée sur la paroi externe à l'aide d'une tige de fer ou d'une baguette de bois. De forme hémisphérique ou conique, les cloches se caractérisent par une vibration plus forte au niveau du bord. Dans le cas des cloches doubles, l'instrument comprend deux cloches de grandeurs inégales soudées l'une sur l'autre. L'instrument peut alors produire deux sons de hauteurs différentes.

Le second type consiste tout simplement en un court tuyau cylindrique ouvert. Il est aussi percuté à l'aide d'une tige de fer. À Gouabo, où nous avons vu cet instrument, il rythmait les chants de la danse *agbè-dèdjè*, pratiquée également à Ananguié.

Ariako

Cette cloche est constituée d'un tube fendu sur toute la longueur. Il s'agit d'un outil en fer qui sert habituellement (muni d'un manche en bois) à couper les régimes de palmier à huile. Percuté à l'aide d'une tige de fer, cet instrument accompagne des trompes traversières en ivoire.



5. L'instrumentiste Edi Noël jouant une cloche double *kokoba* pour rythmer les chants de la danse *foussoumou bou le feu ron* (Yapo-Kpa, sous-préfecture d'Agboville). (Photo : Aka Konin, 2005.)



6. L'instrumentiste N'cho Marc tenant en main une cloche *ariako* (Grand-Morié, sous-préfecture de Grand-Morié). (Photo : Aka Konin, 2005.)

5. Sonnaillles

Bien souvent, en Côte-d'Ivoire, les danseurs utilisent des sonnaillles fabriquées ingénieusement avec des feuilles de rônier, des coquillages, des graines, des pièces de monnaie, des anneaux, des fragments de cornes ou d'os suspendus par des cordes ou des ficelles.

M'djo

Les sonnaillles *m'djo* sont fabriquées à partir des feuilles de rônier (*Borassus aethiopicum* ou *Borassus flabelliformis*). Elles sont composées de petites bourses triangulaires faites à partir de feuilles de rônier repliées, servant de contenant, remplies de grains. Suspendues par des cordes ou des ficelles, ces petites bourses sont enroulées autour du pied du danseur. En les secouant, ces bourses se heurtent, produisant un bruitage. Cet accessoire musical sonore fournit un accompagnement au danseur qui l'utilise pour souligner la rythmique de ses mouvements. À Gouabo, ces sonnaillles sont portées par de jeunes danseurs pour rythmer les chants de la danse *agbèdèdjè*.



7. Des sonnaillles *m'djo* (Gouabo, sous-préfecture de Rubino). (Photo : Aka Konin, 2005.)



8. Des jeunes danseurs portant aux chevilles des sonnaillles *m'djo* pour rythmer les chants de la danse *agbèdèdjè* (Gouabo, sous-préfecture de Rubino). (Photo : Aka Konin, 2005.)

Chapitre II – Les membranophones

Les membranophones sont des instruments dont le son est produit par la vibration d'une ou deux membranes tendue(s), qu'on bat ou – plus rarement – qu'on frotte. Les tambours sont des membranophones et se distinguent par la forme, le nombre de peaux et le mode de fixation de la peau¹⁷.

Les membranophones chez les Abbey comportent un seul type de tambours : les tambours à une peau chevillée¹⁸.

1. Tambours à une peau chevillée

Les cylindres de ces tambours varient par leur forme. Des fentes formant des boutonnières sont découpées sur le bord de la peau pour laisser passer des chevilles de bois. Une lanière tordue entoure les chevilles, encerclant ainsi la caisse de résonance. Pour retendre la peau, le musicien enfonce ces piquets à l'aide d'un maillet (marteau en bois) ou d'une pierre que l'on trouve sur place.

Étigbanon

Signifiant littéralement « grand tambour, mère des tambours », il s'agit de tambours jumelés (mâle et femelle) dont la caisse de résonance proprement dite est cylindrique. Le pied se rétrécit vers le bas et repose sur le sol à l'aide d'un socle. Ce sont des tambours monoxyles car le socle et la caisse de résonance, de forme cylindrique, étranglée vers le bas, sont creusés dans un même tronc de bois. Un rebord en relief marque la partie inférieure de la caisse proprement dite. Son emploi est toujours réservé à un spécialiste, désigné par le chef et instruit au préalable dans cet art. Ces tambours sont frappés avec deux baguettes fourchues. Ils mesurent environ 100 à 150 cm de long.

Ils sont tenus en équilibre par des supports en bois ou tout autre objet (tréteau, banc, brique, etc.) ; le « visage » du « couple » s'inclinant vers le musicien ou vers l'avant. Ils sont traditionnellement recouverts d'une peau de gazelle ou de biche.

Servant à la transmission de messages, ces tambours dits « parleurs » imitent la voix humaine en livrant des messages de toutes sortes. Ce langage est phonétique, c'est-à-dire qu'il imite la voix humaine, ou syntaxique quand il suit un code. Seuls les initiés peuvent entendre les articulations de ce langage et le véhiculer. Le tambour mâle émet un son grave et le tambour femelle, un son aigu. G. Niangoran-Bouah¹⁹ nous apprend que « le mâle émet un son grave parce que la paroi de la caisse de résonance est mince et la cavité intérieure plus grande. La femelle émet un son aigu parce que la paroi de la caisse est plus grande et la cavité intérieure moins importante. »

Selon le même auteur²⁰, les textes tambourinés livrés par ces tambours parleurs ne sont pas en abbey mais dans une langue très proche du baoulé.

Le tambour parleur est tellement entré dans les mœurs des peuples qu'il constitue une troisième forme de langage, aux côtés des langues écrite et vocalisée.



9. Le tambourinaire Achi Kouamé Gabriel jouant deux tambours appariés *étigbanon* (Grand-Morié, sous-préfecture de Grand-Morié). (Photo : Aka Konin, 2005.)

17 BRINCARD (M-T), (sous la direction de) *Afrique, formes sonores*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 184.

18 *Obou* : terme générique désignant le tambour en pays abbey.

19 NIANGORAN-BOUAH (G.), *L'Univers akan des poids à peser l'or. Les poids dans la société*, Paris, NEA-MLB, 1987, p. 137.

20 NIANGORAN-BOUAH (G.), *Introduction à la drumologie*, Abidjan, Institut d'Ethno-sociologie, 1981, p. 31.

Ces tambours ont donné leur nom à l'ensemble des tambours parleurs du même nom *étigbanon*. Dans cet ensemble instrumental, les tambours appariés *étigbanon* sont les premiers tambours, par ordre d'entrée.

Nous donnons ci-dessous les messages tambourinés que nous avons recueillis à Grand-Morié.

- 1^{er} message : salutation
- 2^e message : invitation à danser
- 3^e message : invitation à danser
- 4^e message : la prudence
- 5^e message : proverbe
- 6^e message : proverbe
- 7^e message : entre le cil et la barbe qui est le plus vieux ? (proverbe)
- 8^e message : proverbe
- 9^e message : invitation aux familles pour désigner l'héritier
- 10^e message : proverbe
- 11^e message : rythme qui accompagne le mort au cimetière

Obogbô

Ce tambour, à la patine naturelle, a une forme de mortier ou de calice. Pour le jeu, le musicien, assis, le tient entre ses jambes et le bat avec les mains. L'instrument fait partie de l'ensemble des tambours parleurs *étigbanon*. Servant de basse, il est le quatrième instrument, par ordre d'entrée.

Atèpèlè

Il s'agit de deux tambours appariés (mâle et femelle) épousant deux formes différentes. Le tambour mâle a une forme cylindrique et il est colorié. Le tambour femelle a la forme d'un mortier ou d'un calice. Il a une patine naturelle. Pour le jeu, les musiciens les posent verticalement sur le sol (calés par des morceaux de brique) et les battent avec deux fines baguettes. Ils font partie de l'ensemble *étigbanon*. Au sein de cet ensemble, l'*atèpèlè* mâle est le troisième tambour, par ordre d'entrée, suivi de l'*atèpèlè* femelle (quatrième position).



10. Un tambour *obogbô* de l'ensemble *étigbanon* (Grand-Morié, sous-préfecture de Grand-Morié). (Photo : Aka Konin, 2005.)



11. Technique de jeu du tambour *obogbô* (Grand-Morié, sous-préfecture de Grand-Morié). (Photo : Aka Konin, 2005.)



12. L'*atèpèlè* mâle (Grand-Morié, sous-préfecture de Grand-Morié). (Photo : Aka Konin, 2005.)



13. Un tambour *pindrin* accompagnant la danse *foussoumou bou le feu ron* (Yapo-Kpa, sous-préfecture d'Agboville). (Photo : Aka Konin, 2005.)

14. Un tambour *pindrin* accompagnant la danse *agbèdèdjè* (Gouabo, sous-préfecture de Rubino). (Photo : Aka Konin, 2005.)

Pindrin

La forme générale de ces tambours reste celle d'un mortier ou d'un calice. Toutefois, un *pindrin* observé à Yapo-Kpa a son socle prolongé par deux barres de bois, faisant office de pied. Tenu entre les jambes du musicien et incliné vers l'avant, il est battu avec les mains. Un autre *pindrin* vu à Gouabo est aussi battu avec les mains. Nous avons également vu, à Grand-Morié, un petit *pindrin* qui, dressé verticalement sur le sol (calé par des morceaux de brique), est joué avec deux fines baguettes. D'une patine brun-sombre, ce tambour est le cinquième instrument, par ordre d'entrée, dans l'ensemble *étighanon*.

En dehors du pays abbey, on trouve le tambour *pindrin* dans la région de Bongouanou (centre-est) et en pays baoulé (centre). Matériellement transportable et d'environ 60 cm de haut, le *pindrin*, qui signifierait « tout ce qui résonne », représente le plus populaire et le plus sollicité des tambours agni. A. Yapo, cité par K.K. François²¹, nous apprend, à propos de ce tambour que, selon la légende akyé, « le chimpanzé dit qu'il est beau et que la femme est belle. Il est content de lui et se frappe la poitrine de ses deux mains. C'est le son que produit le *pindrin*. » Ce mythe met en évidence l'expansion de cet instrument dans l'aire géographique akan.

Régulateur de tout le jeu instrumental, le *pindrin* produit des sons plus ou moins aigus, selon que le joueur frappe sur la « bouche » (le bord de la face) ou sur le « visage » (le milieu).

En pays baoulé, révèle K. Kouakou²², « le tambour *pindrin*, tambour téléphone, est utilisé comme un moyen de communication, très efficace, dit-on, pour retrouver ceux qui s'égarèrent dans la brousse. Pour le jeu, on se contente de donner des coups réguliers qui permettent à l'errant de retrouver le chemin du village. Mais le tambour ne transmet pas de nouvelles. »

21 Cf. KONIN (A.), *op. cit.*, p. 34.

22 *Ibid.*, p. 34.

15. Un tambour *dokoué* faisant partie de l'ensemble instrumental de la danse *foussoumou bou le feu ron* (Yapo-Kpa, sous-préfecture d'Agboville). (Photo : Aka Konin, 2005.)

16. Technique de jeu du tambour *dokoué* (Yapo-Kpa, sous-préfecture d'Agboville). (Photo : Aka Konin, 2005.)

17. Un tambour *dokoué* accompagnant la danse *agbèdèdjè* (Gouabo, sous-préfecture de Rubino). (Photo : Aka Konin, 2005.)



15.



16.



17.

Oboudjé

Nous avons observé *in situ* deux formes de tambours *oboudjé*. L'*oboudjé* utilisé à Yapo-Kpa a la forme d'un mortier ou d'un calice ; son socle est prolongé par deux barres de bois faisant office de pied. Il est relativement grand et est colorié. Pour le jeu, le musicien, assis, l'incline vers lui et le bat avec deux fines baguettes.

Le second *oboudjé* que nous avons vu à Gouabo est plus petit et épouse également la forme d'un mortier ou d'un calice. Des morceaux de bois, vraisemblablement destinés à l'accordage, sont insérés entre les lanières et les chevilles. Ce tambour a une patine naturelle. Pour le jeu, le musicien, assis, le pose au niveau du genou et le bat avec une fine baguette.



18.



19.

18. Un tambour *oboudjé* accompagnant la danse *foussoumou bou le feu ron* (Yapo-Kpa, sous-préfecture d'Agboville). (Photo : Aka Konin, 2005.)

19. L'instrumentiste Djéssi Ako Bertin jouant un tambour *oboudjé* pour accompagner la danse *agbèdèdjè* (Gouabo, sous-préfecture de Rubino). (Photo : Aka Konin, 2005.)

Chapitre III – Les aérophones

Les aérophones, également appelés instruments à air ou à vent, sont ceux dans lesquels, à travers ou autour desquels une certaine quantité d'air est mise en vibration. Contenu dans une cavité, l'air peut être mis en mouvement par l'arête affilée d'un tuyau (flûte), par l'action d'une anche unique (clarinette) ou par la vibration des lèvres (trompes, cors). Quelques instruments agissent directement sur l'air ambiant (rhombes, diables etc.)²³

Les plus représentés dans le patrimoine organologique des Abbey sont les trompes traversières en ivoire et les harmonicas en fer.

Trompes traversières

*N'gofè*²⁴

Il s'agit d'un orchestre de six trompes traversières en ivoire *ébé* dont chacune porte un nom spécifique : un *bosorô* (soliste), deux *key* (enfants du *bosorô*), un *triri* (basse), deux *kanhan* (enfants du *triri*). Pour la fabrication de ces instruments, courbes et coniques, les Abbey ont utilisé comme matières premières des défenses d'éléphants (*Loxodonta africana*) dont on a coupé la pointe pour obtenir un trou dont l'extrémité peut être bouchée avec le pouce ou libérée, ce qui permet de varier la hauteur du son. Il est possible ainsi de transmettre différents messages sonores.

À environ 5 cm de la pointe, on pratique une embouchure rectangulaire par laquelle le joueur insuffle l'air dans l'instrument. En position de jeu, ces trompes sont tenues de travers, à peu près horizontalement (d'où l'appellation de trompes traversières), le pavillon dirigé à droite ou à gauche du

20. Ensemble de trompes traversières en ivoire *n'gofè* : de gauche à droite : cloche *ariako*, *kanhan* 2, *kanhan* 1, *triri*, *key* 2, *key* 1, *bosorô*. (Grand-Morié, sous-préfecture de Grand-Morié). (Photo : Aka Konin, 2005.)

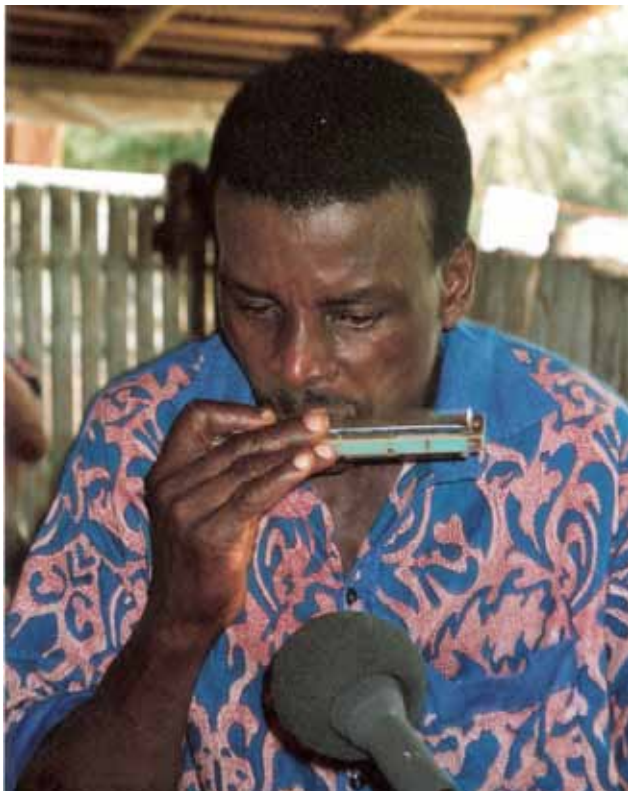


23 JENKINS (J.), *Ethnic musical instruments*, London, Hugh Evelyn for International Council of Museums, 1970, p. 24.

24 Dans la langue abbey, *n'gofè* désigne tout instrument à vent.



21. L'instrumentiste Anoma N'gbesso René jouant la trompe *bosoró* (Grand-Morié, sous-préfecture de Grand-Morié). (Photo : Aka Konin, 2005.)



22. L'instrumentiste Raymond Assalé Félix jouant un harmonica en fer *n'gofê* (Yapo-Kpa, sous-préfecture d'Agboville). (Photo : Aka Konin, 2005.)

musicien, la main gauche ou la main droite tout près de l'embouchure. La colonne d'air est mise en vibration par la pression des lèvres du joueur.

Cet ensemble accompagne le chef du village de Grand-Morié lors de ses sorties publiques ; il est également joué lors des funérailles et des festivités. Cet orchestre peut jouer à l'unisson avec l'ensemble des tambours parleurs *étigbanon*, comme nous avons pu le constater sur le terrain.

Autrefois, cet ensemble était une véritable institution en pays abbeï. À ce propos, H. Memel-Foté²⁵ nous apprend que, lors du rite de promotions socio-économique et politique qui transformait un *aïka* (homme libre) en *vievi* (notable ou chef de famille ou riche), l'occasion était donnée, pour ce dernier, de présenter en spectacle au peuple son orchestre d'olifants *dji n'gofê* (terme de l'auteur). Cet orchestre, portant un nom-devise, était maîtrisé par une équipe de jeunes musiciens sous la conduite d'un instructeur et destiné à louer à perpétuité le propriétaire. Un orchestre ordinaire de *dji n'gofê*, selon l'auteur²⁶, comportait sept instruments dont un *bènglè*, qui avait une fonction laudative, « la parole », et les six autres, une fonction mélodique.

Nous donnons ci-dessous les messages véhiculés par cet ensemble et recueillis par nous.

1^{er} message : salutation

2^e message : installation de l'étranger

3^e message : invitation de l'étranger à danser

4^e message : invitation des jeunes filles à aller au lit (hymne à l'amour)

5^e message : chant d'hommage aux éléphants

6^e message : que ceux qui savent danser se présentent (invitation à danser)

7^e message : magnifie la danse *bèdo*

8^e message : le roi est à table en train de boire

9^e message : rythme qui servait à tuer les esclaves

2. Harmonicas en fer

N'gofê

De l'allemand « Harmonica », c'est un petit instrument de musique dont le son est produit par des anches de métal que l'on met en vibration en soufflant et en aspirant²⁷. F. Michel²⁸ donne une description détaillée de cet instrument : l'harmonica « est un instrument à air, composé d'une série, variant selon l'importance des modèles, d'anches libres constituées par des languettes métalliques de tailles inégales, fixées alternativement sur les deux faces d'une plaque de métal et logées dans les perforations correspondantes pratiquées dans celle-ci : cette plaque est montée sur un châssis de bois qui ménage un conduit isolé pour chaque languette ; selon leur point d'attache, sur ou sous le cadre, les anches sont mises en vibration par le souffle ou l'aspiration du joueur. Il existe des harmonicas diatoniques ou chromatiques de différentes tailles et étendues (d'une ou quatre octaves). »

Lors des exécutions musicales de la danse *foussoumou bou le feu ron*, cet instrument permet à la soliste et au chœur de reprendre haleine (marque une sorte d'interlude).

25 MEMEL-FOTÉ (H.), *Le Système politique de Lodjoukerou, une société lignagère à classes d'âge (Côte d'Ivoire)*, Présence Africaine et Nouvelles Éditions Africaines, France, 1980, pp. 428-429.

26 *Ibid.*, p. 429.

27 *Le Petit Larousse illustré*, Paris, 1977, p. 499.

28 MICHEL (F.) (sous la direction de), *Encyclopédie de la musique*, t. II, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1959, p. 411.

Chapitre IV – Les genres musicaux traditionnels

1. Musiques religieuses et funéraires

Obougbô : danse proverbiale réservée aux nobles. Elle s'exécute pendant les grands événements tels que la « fête des ignames » ou « fête de la purification » et lors des obsèques d'un riche homme. Au cours de cette danse, l'héritier du riche homme demande qui, des *ébérighé* (esclaves), veut bien accompagner le défunt dans l'au-delà. Cinq tambours, dont deux *étigbanon*, deux *atèkplè* et un *obounon*, constituent l'ensemble instrumental de cette danse.

2. Musiques funéraires et de réjouissances

Étigbanon : musique nobiliaire exécutée à l'occasion des funérailles, des festivités. Cette musique purement instrumentale est produite par six tambours, dont deux *étigbanon*, deux *atépélé*, un *obogbô* et un *pindrin*. Cet ensemble accompagne également le chef du village lors de ses sorties publiques.

N'gofè : musique instrumentale exécutée par six trompes traversières en ivoire *n'gofè* accompagnées d'une cloche *ariako*. Cet ensemble accompagne le chef lors de ses sorties publiques ; il est également joué lors des funérailles et des festivités.

Alégni : chorale féminine exécutée au cours des funérailles et des réjouissances. Les musiciennes portent des uniformes traditionnels. Les chants sont rythmés par des baguettes en bambou *arômô*.

Akroumou : cette musique chantée et dansée est inspirée des mouvements du cou des perroquets lorsqu'ils chantent. Elle se pratique par les hommes et les femmes de tous âges, lors des réjouissances ou des veillées funéraires. L'ensemble instrumental est composé de trois tambours et d'une cloche *ariako*. On peut ajouter à cet orchestre, soit le sifflet, soit la trompette, soit l'accordéon ou encore l'harmonica.

N'dolé : danse exécutée pour magnifier la femme et la beauté féminine. Elle met en exergue la rondeur de la femme. Traditionnellement, *n'dolé* est dansée par les femmes qui sont félicitées par les hommes au moyen de quelques petits dons. L'ensemble instrumental comprend trois tambours *pindrin*, *dokoué*, *oboudjé*, plusieurs paires de baguettes en bambou *arômô* et des hochets *chèbè* ou *chègbè*. Cette danse apparaît lors des réjouissances ou des veillées funéraires.

Been'don : danse populaire pratiquée par les hommes et les femmes, à l'occasion des réjouissances et des funérailles. Six tambours animent cette danse dont deux *étigbanon*, deux *atèkplè*, un *obounon* et un *pindrin*.

Foussoumou bou le feu ron : signifiant littéralement « ta propre chose peut te tuer ou te nuire », *foussoumou bou le feu ron* est une danse funéraire ou de réjouissances, exécutée par les hommes et les femmes. Les chants sont souvent accompagnés de coups de sifflet. Les musiciens et musiciennes sont vêtus d'ensembles traditionnels. Au cours de la danse, les femmes agitent des foulards blancs. Les instruments sont : trois tambours *pindrin*, *oboudjé*, *dokoué*, deux hochets en vannerie *chèbè* ou *chègbè*, une cloche double *kokoba*, un harmonica en fer *n'gofè*.

3. Musiques de réjouissances

Arômonnè ou djanè : musique rythmée par des battements de mains *arômô* des musiciennes. Elle se pratique souvent dans la rue *dja* (d'où le nom de *djanè*) par des jeunes filles pour égayer les nuits dans les villages et campements. Cette danse de réjouissances est aussi exécutée lors des cérémonies de mariages traditionnelles.

Agbedjèdjè : signifiant littéralement s'accroupir (attitude qui fait partie de la chorégraphie). *Agbedjèdjè* est une danse de réjouissances exécutée par les jeunes filles et les garçons vêtus de jupes de raphia *m'dô* et portant aux pieds des sonnaïles en feuilles de rônier *m'djo*. Une vieille femme accompagnant le groupe jette par endroits de la poudre de kaolin pour combattre les esprits maléfiques (pour purifier l'aire de danse et les danseurs). Cette danse a été introduite dans le département d'Agboville par des travailleurs agricoles émigrés de Tiébissou qui l'ont enseignée au village de leurs employeurs (Gouabo). L'ensemble instrumental est composé de trois tambours *pindrin*, *dokoué*, *oboudjé*, une cloche *kokoba* ou *ariako*, deux hochets en boîte *chèbè*.

Mindi : danse de réjouissances d'origine adjoukrou, exécutée par les femmes. Le village qui l'a pratiquée en premier en pays abbey est Ottopé, où elle fut enseignée par une jeune fille de Grand-Yapo mariée dans ce village. Les chants sont soutenus par trois tambours, deux *obougnon*, un *oboudjé*, un hochet *chèbè* ou *chègbè* et plusieurs paires de baguettes en bambou *arômô*.

Aboya sôgô : danse importée du pays godié et qui doit son nom à un fils d'Erymakouguié qui l'a introduite en pays abbey. C'est une danse de réjouissances pratiquée par les jeunes, les adultes et les enfants des deux sexes. L'ensemble instrumental accompagnant cette danse comprend six tambours dont deux *obougnon*, trois *oboudjé*, un *pindrin*, un hochet *chèbè* ou *chègbè*, une cloche *ariako*.

Adjébré : danse d'origine ashanti qui se pratique en faisant trembler la poitrine. Les exécutants tournent autour de l'orchestre.

Partie II

Les instruments de musique
et les genres musicaux traditionnels abidji



23. Musiciennes tenant en mains des baguettes en bambou *kpakpatcha*, servant à rythmer les chants de la danse *abidjan* (Yaobou, sous-préfecture de Gomon). (Photo : Aka Konin, 2007.)

Chapitre I – Les idiophones

1. Bâtons entrechoqués

Kpakpatcha

Les bâtons entrechoqués que nous avons vus en pays abidji sont en bambou. Il convient de souligner que le *kpakpatcha* demeure un instrument essentiellement féminin, bien qu'il ne soit pas interdit aux hommes d'en jouer. En effet, à Bécédi et à Elibou, nous avons vu des hommes jouer des *kpakpatcha* pour accompagner les femmes. Ces instruments rythment plusieurs danses féminines comme *abidjan*, *n'dolé*, *éyi édjì*, *safré*.

2. Bâtons de rythme

Les idiophones pilonnés ou pilonnants comptent parmi les instruments rythmiques les plus simples et les plus anciens. Frappés verticalement sur le sol, ce sont généralement des bâtons choisis au hasard.

Loufouti

Ce sont de simples pilons que les associations féminines utilisent à l'occasion de leur rituel *sokroyibé*, pour scander leurs chants ou marquer la cadence. Tenus verticalement, ils servent à frapper des coups sur le sol. Au sujet de l'emploi des bâtons comme instruments rythmiques, M. Leenhardt, cité par A. Schaeffner²⁹, note que le bruit du pilonnement du sol résonnant dans tous les recoins met les morts ou les dieux en fuite.

F. Lafargue³⁰ nous dit :

« *Sokroyibé* est un rite très secret auquel les hommes ne peuvent en aucun cas assister. Il s'accomplit par quartier et les deux quartiers, du haut et du bas, le font simultanément, lorsque la conjuration intéresse tout le village, comme par exemple au moment d'une guerre ou à la veille du *dipri*. Mais il peut être effectué également dans des cas qui n'intéressent qu'une fraction du village ; alors seul un des deux quartiers sera concerné. Toute femme pubère peut participer au *sokroyibé*, mais ce sont surtout les femmes mariées et les vieilles femmes qui y prennent part. La cérémonie se déroule toujours en pleine nuit, entre minuit et quatre heures du matin. Un petit groupe composé principalement de vieilles femmes, celles qui ont la plus haute autorité dans le *sokroyibé*, se réunissent, un vieux pilon à la main, à l'extrémité de leur quartier au bout du village et commencent à crier « *oooh!* » pour avertir la population et surprendre les sorciers qui auraient déjà entrepris leurs maléfices. Puis l'une d'elles précise en chantant : « Si un homme se trouve dans la rue qu'il parte. Malheur à celui qui restera. » Ensuite elle invite les autres femmes du quartier : « La femme qui dort doit se lever et venir avec nous car nous travaillons pour le village. » À cet appel, de toutes les « cours » sortent alors des femmes, vieilles et jeunes, armées également d'un vieux pilon. Elles traversent, entièrement nues, le village en frappant de leur pilon sur le sol et en chantant tantôt en abidji, tantôt en baoulé. Mais avant de prononcer les imprécations, elles commencent par en préserver les tout-petits enfants et même les fœtus : « Toi qui n'est pas (encore) sorti du ventre de la femme que ce que nous faisons ne t'atteigne pas. » « Toi qui ne mange pas (encore) de ce qui est pilé que ce que nous faisons ne t'atteigne pas. » Puis viennent les conjurations : « Il faut que *sokroyibé* se réalise : que celui qui veut envoyer le malheur meure ; que celui qui veut tuer par l'*angrè* (sorcellerie) meure. » Et la nuit avant *dipri* elle ajoutent : « Celui qui par l'*angrè* veut empêcher la plaie du *keponpo* (homme en transe) qui s'est blessé de se fermer pour nous faire honte devant les étrangers, que ce pilon frappe son ventre et le fasse enfler de telle sorte qu'il ne puisse plus se lever. » Elles martèlent leurs imprécations de

29 SCHAEFFNER (A.), *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque musicale », 1936, p. 71.

30 LAFARGUE (F.), *op. cit.*, pp. 193-194.

coups de pilon sur le sol. Souvent elles les renforceront en faisant des pièges à l'intention des « malfaisants » [...] Enfin, elles concluent en chantant : « *munsuè na égé!* » ce qui signifie : « Malheur, va-t-en derrière! » (c'est-à-dire où il n'y a plus de monde.) Celles qui sont parties de l'extrémité du quartier *enté* arrivent ainsi après avoir traversé tout le village à l'extrémité du quartier *loa* (bas du quartier) et inversement. Elles jettent alors leurs pilons au-delà des dernières habitations et rentrent chez elles. La cérémonie est terminée. »

3. Hochets

Sègbè

Ils sont faits avec une calebasse (*Lagenaria vulgaris*, cucurbitacée) dans laquelle sont placés des cailloux ou des graines. Le type le plus naturel est celui qui utilise pour manche le col du fruit. Une autre solution consiste à couper ce goulot et à introduire, par l'ouverture, un bâton qui servira de manche. Avant de fixer celui-ci, on introduit, dans l'espace évidé du fruit, des pépins ou des graines. Souvent, le bâton traverse des deux côtés l'axe du fruit séché et sert de manche.

Ces hochets, saisis généralement par paire et secoués avec véhémence, produisent un son très perçant, un bruit de crécelle. Ils sont employés pour la danse afin d'accentuer le rythme et l'animer quelque peu.

B. Söderberg³¹ nous fournit un peu plus de détails sur le procédé de fabrication des hochets en calebasse : « Le hochet-calebasse se fabrique comme il suit : une ouverture est pratiquée soit au sommet du col (méthode la plus usitée) soit à la base. La calebasse ayant été évidée et des cailloux ou des graines ou autres petits corps y ayant été introduits, le trou est bouché par des fragments de calebasse, des tampons en bois, des chevilles en bois disposées en croisillons, des fibres de raphia, des épis de maïs, du liège ou des bouchons en résine. »

Ces instruments rythment les chants lors de la fête du *dipri*, la fête de génération, et ont servi d'instruments rythmiques pour des danses, aujourd'hui tombées en désuétude comme la danse *singwa*.

4. Cloches

Djompou

Cette cloche conique ou hémisphérique, à battant externe, est battue à l'aide d'une baguette de bois. À l'occasion de la fête du *dipri*, elle accompagne les populations jusqu'à la rivière sacrée pour le bain rituel ; elle sert à appeler les génies ou les ancêtres. Lors de la procession, ceux qui jouent ces instruments se tiennent toujours devant.

Kokoba

Deux formes de cloches *kokoba* ont été observées sur le terrain.

Le premier type est constitué de feuille de métal qu'on a repliée pour former deux valves dont les bords verticaux sont rapprochés et parfois soudés ; la base est généralement ovale. Il s'agit de petites cloches battues avec une tige de fer.

Le second type, constitué d'un outil en fer qui sert habituellement (muni d'un manche en bois) à couper les régimes de palmier, est également percuté à l'aide d'une tige de fer.

Ces deux types de cloches *kokoba* font généralement partie des ensembles des tambours parleurs *atitèkprè*. Au sein de ces ensembles, elles donnent le départ des rythmes.

Djombro

C'est une cloche conique ou hémisphérique battue avec une tige de fer ou une baguette de bois. Très souvent, révèle F. Lafargue³², il y a trois *djombro* émettant des sons espacés d'une tierce : le grand, qui émet le son le plus grave,



24. Une cloche *djompou* (Yaobou, sous-préfecture de Gomon). (Photo : Aka Konin, 2007.)

31 SÖDERBERG (B.), *op. cit.*, p. 89.

32 LAFARGUE (F.), *op. cit.*, p. 224.



25. Première forme de cloche *kokoba* (Braf-fouéby, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)

26. Deuxième forme de cloche *kokoba* (Bécédi, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)

27. Congo Angenor jouant une cloche *tchindjamba* pour accompagner la musique des tambours parleurs *attèkprè* (Sikensi A, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)



est assimilé à l'homme ; le moyen, qui sonne une tierce au-dessus du moyen, est assimilé à la femme ; enfin le petit, qui émet une tierce au-dessus du moyen, est assimilé au petit garçon.

Jouées lors de la fête du *dipri*, ces *djombro* sont frappées en l'honneur des *awenté* (ancêtres, défunts) et aussi des nombreux hôtes qui arrivent, ce soir-là, dans le village, pour la fête. Lafargue nous apprend également que le départ à la rivière sacrée se fait aussi au son des ces cloches. On frappe la cloche *djombro* pour avertir les génies de l'arrivée du groupe et, si une femme s'est attardée à la rivière pour y prendre de l'eau, elle rentre rapidement au village, dès qu'elle entend sonner les *djombro*.

On nous signala à Sikensi A que trois *djombro* accompagnent les chefs de village et de terre. On trouve souvent des cloches doubles *djombro*.

Tchindjamba

Deux variantes de cloches *tchindjamba* ont été observées sur le terrain.

La première variante est constituée d'un tube cylindrique fendu sur toute la longueur. Elle est percutée à l'aide d'une baguette en bois.

La deuxième variante, constituée d'un outil en fer qui sert habituellement (muni d'un manche en bois) à couper les régimes de palmier, est percutée à l'aide d'une tige de fer (pour cette deuxième variante, voir photo n° 26.)

Lors des exécutions musicales, ces *tchindjamba* donnent le départ des rythmes.

5. Bouteilles percutées

Crana

D'autres instruments jouent, accompagnés par une section rythmique faite de bouteilles vides (gin, vin, bière, etc.) percutées à l'aide d'un objet métallique (couteau, cuillère etc.) ou en bois.

Ces « bouteilles musicales » accompagnent plusieurs danses traditionnelles. Elles y jouent le même rôle que les cloches, en introduisant les musiciens. Elles servent aussi à rythmer les chants. Nous avons vu une bouteille (de gin) *crana* rythmer les chants de la danse *abidjan* à Yaobou et une bouteille (de bière) figurer parmi l'orchestre des tambours parleurs dans la même localité.

6. Sonnaillles

Dyodyo

Les sonnaillles *dyodyo* sont fabriquées à partir de coquillages, suspendus par des ficelles. Portés aux chevilles, ces bracelets étaient utilisés comme accessoires musicaux, au cours de la danse *singwa*, aujourd'hui tombée en désuétude.

Chapitre II – Les membranophones

Les membranophones chez les Abidji comportent trois types de tambours, un à peau chevillée, un à peau lacée et un sur cadre.

Les principales essences végétales utilisées pour la sculpture de la plupart de ces tambours sont *ébouni* (*Aningueria robusta*) ou *din* (parasolier). Ils sont généralement recouverts de la peau de buffle (*Syncerus nanus*), de gazelle (*Tragelaphus scriptus*) ou de bœuf.

1. Tambours à une peau chevillée

Digbé

Ce grand tambour d'appel, propriété exclusive du village de Sikensi A, épouse, selon nos informateurs, la forme d'un cylindre. D'une patine naturelle, il repose sur le sol à l'aide d'un socle. Lors des cérémonies il est porté sur la tête de deux personnes et dirigerait les porteurs. Gardé dans un sanctuaire, il est enveloppé d'un pagne traditionnel *kita*. Sa sortie est soumise à un rituel (libation). Battu à l'aide de deux grosses baguettes *libé ti* (*libé*, « tambour », *ti*, « bois »), ce tambour est joué lors des grands événements, pendant la fête de génération, et annonce la mort d'un patriarche, d'un notable.

Agbro

Il s'agit d'un grand tambour cylindrique mesurant environ 200 cm de long. Ce tambour, que nous avons vu à Elibou, est joué au cours des événements importants.

Alèn'guè

Littéralement « crocodile », *alèn'guè* porte sur sa caisse de résonance un crocodile. Exposé sous un hangar, il est frappé de coups espacés, avec une grosse baguette de bois, pour annoncer la fête du *dipri*, les événements importants, les décès au champ et au village.

Les dimensions de ce tambour sont de 120 cm de hauteur, 70 cm pour la largeur (tronc) et 61 cm pour le diamètre de la peau.

Do

Il s'agit de grands tambours cylindriques sans pieds qui, autrefois, servaient pour la communication en rassemblant les populations. Aujourd'hui, pendant la traditionnelle fête de l'igname (à Braffouéby), ils servent à appeler les esprits, les ancêtres. Ils sont fabriqués dans du bois *din* (parasolier) ou *ébouni* (*Aningueria robusta*). Installés sous un hangar, ils sont battus avec une grosse baguette. Les dimensions relevées sur deux tambours *do* à Braffouéby sont respectivement de 119 cm de hauteur et de 50 cm pour le diamètre de la peau ; de 112 cm et de 47 cm.

Un autre grand tambour dénommé *do* ou *odo* ou *dodo*, dont l'existence nous a été révélée par l'ouvrage de F. Lafargue³³, épouse la forme d'un grand cylindre se terminant par un socle. D'une patine naturelle, il a sa caisse de résonance couverte d'entailles faites à l'herminette. Exposé sous un hangar, ce tambour annonçait, à Gomon, les calamités publiques, la guerre ou la fête du *dipri*.

Attoughblan ou attogbran

Ces tambours appariés ont la forme d'un cylindre particulièrement étroit reposant sur un socle. Ce sont les principaux tambours parleurs des Abidji. Ils sont battus avec deux baguettes crochues. Ces tambours sont présents dans les ensembles des tambours parleurs *attékprè* qu'on trouve dans presque tous les villages abidji.

Leur fonction est mise en évidence par F. Lafargue³⁴ :

« Lors de la traditionnelle fête du *dipri*, une fois les sacrifices terminés, les *attoughblan* (ou *attogbran*), saluent d'abord les génies *eikpa* puis les ancêtres *aventé* et après eux les sorciers *wotépuoné* (littéralement les gens de la terre), ensuite le chef de terre *obunyané*, puis l'homme le plus vieux du village, enfin tous les chefs de clans et sous-clans. Les chefs de *lokpohu* (famille étendue, sous-lignage) ainsi que les étrangers de marque sont salués lorsqu'ils passent devant le tambour au cours de la journée. Le tambour parle en baoulé et désigne ceux qu'il salue



28. Le grand tambour d'appel *alèn'guè* (Badasso ou Agouaye, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)



29. Deux tambours *do* (Braffouéby, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)

33 LAFARGUE (F), *op. cit.*, pp. 129-225.

34 *Op. cit.*, p. 229.

par un surnom évoquant leur qualité ou leur caractéristique dominante. C'est ainsi que nous avons été salué non par notre patronyme, ni par le terme baoulé, *blofivè*, désignant le Blanc, mais par l'expression « celui qui autrefois, possédait la terre »

Dans les ensembles orchestraux, c'est le maître-tambourinaire qui joue les *attoungblan* ou *attogbran* ; c'est lui qui dirige l'orchestre. On nous informa à Sikensi A que lors des cérémonies publiques, les *attoungblan* appariés sont les cinquièmes instruments, par ordre d'entrée. Pour le jeu, le musicien se tient toujours debout entre les deux tambours.

Dans certains ensembles instrumentaux, on retrouve, en plus des *attoungblan* appariés, un autre tambour mâle dénommé aussi *attoungblan*. Ce tambour, plus grand que les deux autres, est toujours de forme cylindrique (sans pied). Pour le jeu, il est incliné vers le musicien assis qui le bat avec deux fines baguettes. Par moment, le musicien utilise son coude droit pour frapper des coups. L'instrument ressemble sensiblement au tambour *attèkprè m'bon* (voir *infra*). Ce tambour est joué en même temps que les *attoungblan* appariés.

Les messages tambourinés livrés par les tambours *attoungblan* ou *attogbran* comportent des textes en baoulé, comme l'a souligné F. Lafargue (voir *supra*). Nous avons pu nous en rendre compte lors d'un dialogue mi-parlé mi-tambouriné où le chef de génération de Bécédi prononçait des paroles en baoulé.

Les dimensions relevées sur des spécimens sont :

- à Sikensi A :

Attoungblan mâle : 104 cm de hauteur ; 29 cm pour le diamètre de la peau ;

Attoungblan femelle : 104 cm de hauteur ; 29 cm pour le diamètre de la peau ;

Attoungblan mâle : 113 cm de hauteur ; 27 cm pour le diamètre de la peau ;

- à Yaobou :

Attoungblan mâle : 113 cm de hauteur et 21 cm pour le diamètre de la peau ;

Attoungblan femelle : 117 cm de hauteur et 22 cm pour le diamètre de la peau.

Nous donnons ci-dessous quelques messages tambourinés que nous avons recueillis *in situ*.

- Sikensi A

1^{er} message : salutation

2^e message : *fègnèné ofóló faya* (tu fuis mais où vas-tu ?)

3^e message : *odjódjò* (la recherche ; proverbe)

4^e message : vous l'avez à portée de main mais pourquoi vous ne le tenez pas ? (proverbe)

5^e message : invitation des nobles à danser

- Bécédi

1^{er} message : salutation

2^e message : *obo osró* (rythme qui annonce le moment de la danse)

3^e message : j'aime m'amuser mais aussi les palabres

4^e message : rythme de danse des hommes et des femmes

30. Deux tambours *attoungblan* de l'ensemble *attèkprè* (Yaobou, sous-préfecture de Gomon). (Photo : Aka Konin, 2007.)

31. Oloye Araré Robert, l'un des maîtres tambourinaires du pays abidji jouant deux *attogbran* ou *attoungblan* (Bécédi, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)

32. Un tambour *attèkprè m'bon* de l'ensemble *attèkprè* (Bécédi, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)



Attèkprè m'bon

Il s'agit d'un grand tambour cylindrique, à patine naturelle. Faisant partie de l'ensemble *attèkprè* de Bécédi, il est battu avec deux fines baguettes. Incliné vers le musicien assis, il est supporté par une barre. Il est joué en cinquième position comme les *attogbran* ou *attougblan*.

Koui

Nous avons vu deux types de tambours *koui* sur le terrain. Le premier type est un court tambour cylindrique. Pour le jeu, le musicien le tient verticalement entre les jambes (au niveau des genoux) et le joue avec deux grosses baguettes. Le second type épouse la forme d'un mortier ou d'un calice. Pour le jeu, le musicien le pose à terre et le bat avec deux grosses baguettes. Il fait partie de l'ensemble *attèkprè* où il est le quatrième instrument, par ordre d'entrée. Lorsqu'il accompagne la danse féminine, *le bongué*, il est battu avec les mains. Les tambours *koui* sont présents dans les ensembles *attèkprè*.

Les dimensions relevées sur des spécimens sont :

- à Sikensi A :

Koui : 54 cm de hauteur et 24 cm pour le diamètre de la peau

- à Braffouéby :

Koui : 57 cm de hauteur et 27 cm pour le diamètre de la peau.

Crétia ou crétcha

Les tambours *crétia* ou *crétcha* présentent trois variantes :

- caisse en forme de mortier ou de calice ;
- caisse en forme d'un cylindre court ;
- caisse allongée tendant vers le tronc de cône.

Les *crétia* que nous avons vus en situation de jeu ont la forme d'un mortier ou d'un calice. À Sikensi A, pour le jeu, le musicien le pose verticalement sur le sol, légèrement serré entre ses jambes, et le bat avec deux fines baguettes. Il est le deuxième instrument, par ordre d'entrée, dans l'ensemble *attèkprè*. À Elibou, il est tenu entre les jambes du musicien qui le joue avec la main et une fine baguette.

Lorsqu'il fait partie des processions, il est tenu verticalement par deux personnes dont un qui le bat avec une grosse baguette, comme c'est le cas lors de la fête du *dipri*. Lorsque la population revient de la rivière pour le

33. Un tambour *koui* de l'ensemble *attèkprè* (Bécédi, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)

34. Un tambour *koui* de l'ensemble *attèkprè* (Sikensi A, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)

35. Un tambour *koui* de l'ensemble *attèkprè* (Braffouéby, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)





36. Un tambour *crétia* de l'ensemble *attèkprè* (Sikensi A, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)

bain sacré, deux personnes soutiennent le *crétia* (de forme cylindrique), et un le bat avec une grosse baguette de bois³⁵.

Tous les tambours *crétia* ou *crétcha* font partie des ensembles *attèkprè*. Toutefois, nous avons vu, à Elibou, un petit tambour *crétia* à patine naturelle épousant la forme d'un mortier et reposant sur un socle évasé. Pour le jeu, le musicien le tient verticalement entre les jambes et le bat avec deux fines baguettes. Il fait partie de l'ensemble instrumental qui accompagne la danse *safré*.

Les dimensions relevées sur des spécimens sont :

- à Sikensi A :

Crétia : 52 cm de hauteur et 22 cm pour le diamètre de la peau ;

- à Braffouéby :

Crétia : 47 cm de hauteur et 17 cm pour le diamètre de la peau ;

- à Yaobou :

Crétia ou *crétcha* : 24 cm de hauteur et 22 cm pour le diamètre de la peau.



37. Un tambour *crétia* ou *crétcha* de l'ensemble *attèkprè* (Yaobou, sous-préfecture de Gomon). (Photo : Aka Konin, 2007.)



38. Un tambour *crétia* de l'ensemble *attèkprè* (Braffouéby, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)



39. Un tambour *crétia* accompagnant la danse *safré* (Elibou, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)

35 Cf. LAFARGUE (F), *op. cit.*, p. 209.

Épindrè / épindrè / épindrè / ékpindrè

Ces tambours présentent trois formes :

- caisse en forme de mortier ou de calice ;
- caisse en forme de tonnelet ;
- caisse tronconique.

Nous avons vu deux types en situation de jeu : les tambours en forme de calice et ceux en forme de tonnelet. Pour le jeu, le premier est tenu entre les jambes du musicien qui le joue avec les mains. Le second est, quant à lui, posé verticalement sur le sol et battu avec deux fines baguettes. Ces tambours sont présents dans les ensembles *attèkprè*. Toutefois, nous avons vu, à Elibou, un *ékpindrè* figurer parmi l'ensemble instrumental qui accompagnait la danse *safrè* et un *épindrè* accompagner occasionnellement la danse *le bongué*, à Sikensi A. Dans l'ensemble *attèkprè* il est le troisième tambour, par ordre d'entrée.

Les dimensions relevées sur des spécimens sont :

- à Sikensi A :

Épindrè : 52 cm de hauteur et 22 cm pour le diamètre de la peau ;

- à Braffouéby :

Épindrè : 48 cm de hauteur et 17 cm pour le diamètre de la peau ;

- à Yaobou :

Épindrè : 49 cm de hauteur et 24 cm pour le diamètre de la peau.



40. Un tambour *ékpindrè* (Elibou, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)



41. Une manière de jouer le tambour *ékpindrè* (Elibou, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)



42. Un tambour *épindrè* de l'ensemble *attèkprè* (Sikensi A, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)



43. Un tambour *épindrè* de l'ensemble *attèkprè* (Braffouéby, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)



44. Un tambour *negbèkè* de l'ensemble *attèkprè* (Yaobou, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)

Negbèkè

Il s'agit d'un tambour cylindrique sans pied, certainement joué avec deux fines baguettes comme nous avons pu le constater pour des tambours similaires. Il fait partie d'un ensemble *attèkprè*.

Les dimensions de ce tambour sont de 42 cm de hauteur et 17 cm pour le diamètre de la peau.

Epètrè

C'est un tambour cylindrique ayant la forme d'un cône tronqué dont l'orifice supérieur est nettement plus large que l'orifice inférieur. Pour le jeu, le musicien, assis, le tient obliquement entre les jambes et le bat avec les mains. Il fait partie des instruments qui accompagnent la danse *éyi édjì*.

Ninkpèkè

C'est un tambour moyen épousant la forme d'un mortier ou d'un calice. Pour le jeu, le musicien le place entre les jambes et le bat avec une main, l'autre tenant une fine baguette. Il fait partie de l'ensemble instrumental qui accompagne la danse *safré*.

Singbè ingbrè et koué-koué

Ce sont deux petits tambours qui se ressemblent sensiblement. Ils ont la forme d'un mortier ou d'un calice. Ils font partie de l'ensemble *attèkprè* de Bécédi. Pour les jouer, les instrumentistes, assis, les tiennent verticalement entre les jambes (au niveau des genoux) et les battent avec deux fines baguettes.

Sekprè nokprè

Ce tambour ressemble sensiblement aux tambours *singbè ingbrè* et *koué-koué*. Ils sont tous joués de la même façon. C'est l'un des deux tambours qui accompagnent la danse *éyi édjì*.



45. Un tambour *epètrè* accompagnant la danse *éyi édjì* (Bécédi, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)



46. Instrumentiste jouant un tambour *ninkpèkè* pour accompagner la danse *safré* (Elibou, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)



47. Un petit tambour *singbè ingbrè* de l'ensemble *attèkprè* (Bécédi, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)



48. Un petit tambour *koué-koué* de l'ensemble *attèkprè* (Bécédi, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)

2. Tambour à une peau lacée

Nadja kotoko ou odo

Ce tambour se caractérise par une caisse de résonance cylindrique à sa partie supérieure et prenant la forme d'un cône tronqué à sa base. Il est recouvert d'une peau de biche ou de gazelle. Cette peau est maintenue par un cercle de gros fil de fer de circonférence légèrement supérieure à celle du fût qu'elle coiffe étroitement. L'attache de la peau est indirecte. Un deuxième cerceau, couvert par une bande de coton, enserre la caisse en son milieu. La tension s'exerce entre les deux cerceaux. Une corde reliant ceux-ci fait le tour de la caisse en formant des losanges. Ce tambour de devise est orné de figures animales représentant des lézards et exécutées avec l'herminette ou par pyrogravure.

Il est joué trois fois pour avertir le village d'un danger ou d'une calamité publique. Il est également joué en cas de décès d'un homme adulte et lors de la fête du *dipri*. Ce tambour ne se déplace jamais du lieu où il est gardé. L'instrument est intimement lié à la personne du chef de terre, une autorisation de celui-ci et un don au tambour sont obligatoires avant de le jouer. Il est battu à l'aide de deux grosses baguettes. La voix de ce tambour serait audible à plus de 20 kilomètres.

Les dimensions de ce tambour sont de 119 cm de hauteur et de 50 cm pour le diamètre de la peau.

3. Tambours sur cadre

Banwn, tamalé, tumba, éringo

Ce sont des tambours à peau faits d'un cadre en bois de forme carrée, rectangulaire, circulaire ou octogonale, recouverts d'une peau unique clouée sur leur partie supérieure. Selon certains organologues, la manière dont les planchettes sont clouées indiquerait une influence européenne.

Pour consolider la caisse de résonance de la plupart de ces tambours, deux pièces de bois croisées sont fixées dans la partie intérieure de l'instrument. La membrane provient de différents animaux domestiques (mouton, bœuf, cabri). Les dimensions du tambour varient en fonction du cadre. Avant chaque utilisation, la membrane doit être réchauffée au feu pour maintenir la tension désirée.

Ce qui distingue ces tambours, c'est que la hauteur du cadre est inférieure au diamètre de la peau. La technique de jeu varie en fonction de l'instrument. Il peut être placé contre la poitrine du musicien qui le tient par une main et frappe sur la membrane à un rythme répété, à l'aide d'une baguette ou des mains. Il peut aussi être tenu par une autre personne pendant que le musicien, à l'aide de deux baguettes, frappe sur la membrane tendue. Il peut également être posé sur le genou de l'instrumentiste qui le joue simultanément avec la main et une fine baguette. Il peut aussi être tenu entre les jambes de l'instrumentiste qui le bat avec deux fines baguettes. Il peut enfin être porté au cou par une lanière et battu avec une grosse baguette.

Le grand tambour *banwn* (vraisemblablement une onomatopée), qui donne un son grave, est joué avec une grosse baguette. Frappé de coups plus espacés, il sert de basse. Le *tamalé*, aussi grand, se joue également avec des fines baguettes et donne un son plus sourd. Lors des exécutions musicales, le ton est toujours donné par le *tamalé*, comme nous avons pu le constater en pays agni (le premier *tamalé* joue, suivi du deuxième voire du troisième). En certaines parties de la danse, le musicien joue le *tamalé* avec une baguette et le pouce, ce qui lui permet de varier les sons. Le tambour moyen *tumba* et



49. Le tambour *nadja kotoko* ou *odo* (Yaobou, sous-préfecture de Gomon). (Photo : Aka Konin, 2007.)



50. Un tambour *banwn* accompagnant la danse *sida* (Sikensi A, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)



51. Un tambour *bannn* accompagnant la danse *sida* (Sikensi A, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)

le petit *éringo* se jouent avec de fines baguettes. Tous ces tambours se complètent dans un ensemble.

Tous les tambours sur cadre observés en pays abidji accompagnaient la danse moderne et populaire *sida*, aujourd'hui tombée en désuétude.

Les dimensions relevées sur des tambours sur cadre à Braffouéby sont de :

- *Bannn* : 27 cm de hauteur et 42 cm pour le diamètre de la peau ;
- *Tamalé* : 14 cm de hauteur et 55 cm pour le diamètre de la peau ;
- *Toumba* : 12 cm de hauteur et 30 cm pour le diamètre de la peau ;
- *Éringo* : 8 cm de hauteur et 25 cm pour le diamètre de la peau.



52. Un tambour *tamalé* accompagnant la danse *sida* (Braffouéby, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)



53. Un tambour *bannn* accompagnant la danse *sida* (Braffouéby, sous-préfecture de Sikensi). (Photo : Aka Konin, 2007.)

Chapitre III – Les cordophones

les cordophones, ou instruments à cordes, ont des cordes tendues qui résonnent lorsqu'elles sont pincées (par les doigts ou par un plectre), frottées, frappées ou actionnées par le vent³⁶.

1. Arcs-en-bouche

Dangbra

L'arc-en-bouche *dangbra* se présente de la manière suivante : entre les deux extrémités d'un arc est tendue une corde, provenant généralement du palmier, qu'on frappe à l'aide d'une baguette en bambou ; le son est amplifié par la bouche du musicien (qui fait office de résonateur).

H. Zemp³⁷ décrit la technique de jeu de l'arc-en-bouche : « Le musicien tient l'arc musical de la main gauche, le bras tendu, et fait passer la corde entre ses lèvres, à quelques centimètres du bois. À l'aide d'une mince baguette, il frappe avec la main droite sur la corde, entre sa bouche et le bois de l'arc. Dans la main gauche, il tient également un bâtonnet qu'il appuie rythmiquement sur la corde, raccourcissant ainsi la longueur vibrante. Cette technique de jeu est très répandue en Afrique. Aux deux sons fondamentaux obtenus par la percussion, s'ajoutent des harmoniques formés dans la cavité buccale qui joue le rôle d'un résonateur à volume modifiable ».

L'existence de cet instrument nous a été révélée à Yaobou où il accompagnait les conteurs.



Dessin 1 : Arc-en-bouche. (Dessin : Jacqueline Renard, MRAC, 2008.)

36 JENKINS (J.), *op. cit.*, p. 31.

37 Cf. KONIN (A.), GUSTAVE (G.), *Les Instruments de musique gban (région centre-ouest de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales » (www.africamuseum.be/museum/research/publications/rmca/online/index_html) 2008, p. 24.

Chapitre IV – Les aérophones

Les plus représentés dans le patrimoine organologique des Abidji sont les trompes traversières en ivoire et en cornes de bovidés.

1. Trompes traversières

Krokro

Les trompes traversières *krokro* sont traditionnellement faites avec des défenses d'éléphants dont on a coupé la pointe pour obtenir un trou ; cette extrémité peut être bouchée avec le pouce ou libérée, ce qui permet de varier la hauteur du son. Elles possèdent une embouchure ovale, rectangulaire ou ayant la forme d'un losange allongé par laquelle le joueur insuffle l'air dans l'instrument.

En position de jeu, ces trompes sont tenues en travers, à peu près horizontalement (d'où l'appellation de trompes traversières), le pavillon dirigé à droite ou à gauche du musicien ; la main gauche ou la main droite, tout près de l'embouchure. La colonne d'air est mise en vibration par la pression des lèvres du joueur.

Véritables insignes du pouvoir, ces trompes sont détenues par chaque clan *boso* et elles sont jouées soit par les chefs de clans ou de sous-clans soit, le plus souvent, par des jeunes gens qui sont désignés à cet effet.

Pendant la fête du *dipri*, ces trompes, selon F. Lafargue³⁸, ont un langage ; elles sonnent « *Ton buo nyaté* », littéralement « Jusqu'au père Dieu ». Elles disent entre autres : « Dieu est en haut (*enté*) ; après lui c'est nous avec notre « puissance ». Le groupe (clan) qui se rend à la rivière pour le bain rituel est précédé de ses *krokro*. Ces instruments, selon le même auteur³⁹, disent des proverbes. Par exemple : « Même dans un petit campement il y a un chef », ou « Chacun connaît ce qu'il a dans son ventre », c'est-à-dire « Les pensées du cœur sont secrètes. » Le retour se fait comme l'aller, au son de ces instruments. Un orchestre de trompes traversières en ivoire peut comporter jusqu'à six *krokro*.

Nous avons également des trompes traversières *krokro* fabriquées avec des cornes de buffle (*Synceus nanus*). Il s'agit d'instruments de forme conique et sans trou d'intonation. Généralement, la fabrication des trompes en cornes de bovidés est semblable à celle des trompes en ivoire. Les trompes traversières *krokro* en cornes de buffle sont jouées pendant le *dipri* pour annoncer la fête.

Awronou

Les trompes traversières *awronou* sont faites avec des cornes de buffle. De forme conique, ce sont des instruments sans trou d'intonation, comme la plupart des trompes traversières en cornes de bovidés. La trompe *awronou* est jouée en l'honneur des autorités traditionnelles de Sikensi A ; elle les accompagne pendant les sorties publiques.



54. Homme jouant une trompe en corne de buffle *krokro* (Sahuyé, sous-préfecture de Gomon). (Photo : Aka Konin, 2007.)

38 LAFARGUE (F), *op. cit.*, p. 224.

39 *Ibid.*, p. 228.

2. Flûtes traversières

Les flûtes sont des tubes dans lesquels l'exécutant fait vibrer l'air en soufflant obliquement dans l'embouchure affilée de l'instrument. La longueur de la colonne d'air et, par conséquent, la hauteur du son, sont en général modifiées par les trous de jeu percés dans le tuyau. Les flûtes sont le plus souvent tubulaires, mais elles peuvent aussi être globulaires. Pour le jeu, le joueur tient l'instrument le plus souvent à sa droite, mais il arrive que cette position soit inversée.

Nous n'avons pas vu de flûtes dans les localités visitées. Par conséquent, nous ne disposons pas d'éléments précis sur les caractéristiques propres de ces instruments (par exemple : nombre de trous, essence végétale). Mais de ce que nous savons, toutes les flûtes traversières ont toujours leur extrémité supérieure fermée, une embouchure étant pratiquée sur un côté du tuyau.

Les flûtes traversières ont leur origine en Asie où on les trouve reproduites dès le IX^e siècle avant J.-C. Elles sont difficiles à fabriquer et à jouer, mais leur sonorité est très agréable et elles permettent d'exécuter des airs élaborés⁴⁰.

La flûte *akété* accompagnait, à Yaobou, la danse *sida*, aujourd'hui tombée en désuétude. F. Lafargue⁴¹, dans son ouvrage sur les Abidji, fait une confusion entre sifflet et flûte. Il écrit ceci : « Lorsque les rabatteurs (au cours de la chasse sacrée) auront pénétré à l'intérieur du demi-cercle, les jeunes gens se trouvant aux deux extrémités se rapprocheront avec leurs filets de manière à refermer le cercle. Afin que cette manœuvre réussisse malgré l'obscurité, ils s'interpelleront d'une aile à l'autre en s'aidant de flûtes en bois. ».

Il s'agit, à notre avis, de sifflets en bois dont se servaient également les Dida (peuple allié des Abidji), les Bété, les Gban (Gagou), les Gouro, pour organiser leurs expéditions de chasse collective au filet dans la forêt. Pour J. Jenkins⁴², certaines flûtes à conduit ou à bloc, communément appelées sifflets, ont l'extrémité supérieure partiellement bloquée, de sorte que le souffle du joueur, passant par un conduit étroit, est dirigé sur le rebord biseauté d'un orifice (ou lumière) aménagé dans le tuyau ; ce qui suppose que la distinction est parfois malaisée à établir entre les flûtes et les sifflets.

Malgré ces informations fournies par J. Jenkins, J.N. Maquet, cité par J.-S. Laurenty⁴³, nous conforte dans notre thèse lorsqu'il avance que l'usage que l'on fait de l'instrument peut être un facteur important de différenciation : « Le sifflet est avant tout un instrument de message, utilisé à la chasse, à la guerre ou dans les sociétés secrètes. Son propriétaire l'emporte généralement pendu au cou, de sorte que l'objet est pourvu d'un mode de suspension. La flûte, instrument de musique, n'intervient qu'au moment des danses et autres manifestations musicales et ne se porte pas au cou. »

40 Cf. KONIN (A.), *Les Instruments de musique koulango (région nord-est de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales » (www.africamuseum.be/museum/research/publications/rmca/online/index_html), 2007, p. 23.

41 LAFARGUE (F.), *op. cit.*, p. 107.

42 JENKINS (J.), *op. cit.*, p. 25.

43 LAURENTY (J.-S.), *La Systématique des Aérophones de l'Afrique centrale (texte)*, Tervuren, « Annales MRAC, Nouvelle Série in-4°, Sciences humaines » n° 7, 1974, p. 3.

Chapitre V – Les genres musicaux traditionnels

1. Musiques funéraires et religieuses

Attèkprè : musique de tambours parleurs, exécutée lors des grandes occasions : funérailles de notables, fête du *dipri*, fête des ignames etc. Cette musique est dansée avec des gestes symboliques. Existant dans presque tous les villages abidji, la danse *attèkprè* s'exécute en plusieurs phases, selon les rythmes joués par les *attoughlan* ou *attogbran*. Traditionnellement l'*attèkprè* est exécutée par les hommes, ceints d'un pagne traditionnel et torse nu. Les instruments qui rythment cette musique comprennent plusieurs tambours dont les principaux sont deux *attoughlan* ou *attogbran*.

2. Musiques religieuses ou rituelles

Aghon : musique rituelle dansée lors du *dipri*. Au cours de cette danse, qui a lieu dans l'arrière principale du village, les initiés, possédés par l'esprit de la divinité *keporou*, entrent en transe et se font de profondes blessures au couteau, qu'ils ont la possibilité de guérir sur le champ. Certains poussent des cris. L'ensemble instrumental est composé de plusieurs tambours dont les principaux sont des tambours parleurs *attoughlan* ou *attogbran*.

N'dolé : musique rituelle exécutée par les femmes à l'occasion de manifestations publiques liées au sacrifice de la divinité *keporou*. Elle est aussi exécutée à la veille de la fête du *dipri*. Les chants sont rythmés par plusieurs paires de baguettes en bambou *kepakpatcha*.

Sokroyibé : strictement interdite aux hommes, *sokroyibé* est une musique rituelle exclusivement exécutée par des femmes. Pratiquée la nuit, après que tous les hommes se soient couchés, *sokroyibé* a pour fonction unique de conjurer un fléau, une maladie, en un mot, le mauvais sort menaçant le village. Pour tout support rythmique, les pratiquantes de cette danse s'accompagnent de vieux pilons *loufouti* qu'elles frappent sur le sol.

3. Musiques funéraires et de réjouissances

Éyi édzi : signifiant littéralement « danse des femmes », *éyi édzi* est une musique funéraire ou de réjouissances exécutée par des femmes accompagnées d'hommes (instrumentistes). Les danseuses, superbement habillées, agitent des foulards. Les chants sont rythmés par plusieurs paires de baguettes en bambou *kepakpatcha*, deux tambours *epètrè* et *sèkprè nokprè* et une cloche *kokoba*.

Safré : signifiant littéralement « injures voilées, paraboles » ; *safré* est une musique funéraire ou de réjouissances exécutée par des femmes, accompagnées par des hommes (instrumentistes). Lors des funérailles, les chants sont des éloges des patriarches. L'ensemble instrumental comprend des tambours *èkèpindrè*, *ninkèpèkè*, *crétia*, une cloche *tchindjamba* et plusieurs paires de baguettes en bambou *kepakpatcha*.

4. Musiques funéraires

N'dolé : musique exécutée par des femmes à l'occasion des funérailles d'un homme important. Elle doit se produire en principe un jour avant le sacrifice des animaux à la mémoire du défunt. Les chants sont rythmés par des tambours *èkèpindrè*, *ninkèpèkè*, *crétia*, une cloche *tchindjamba* et plusieurs paires de baguettes en bambou *kepakpatcha*.

Singwa : danse d'origine tchaman (ébré) exécutée au cours des grandes funérailles, par les hommes, ceints d'un pagne baoulé (pagne traditionnel tissé) et torse nu. Aux chevilles, ils portent des sonnailles en coquillages *dyodyo* qui rythment leurs pas. Disposés en deux groupes qui se font face, ils dansent tout en chantant en tchaman, tandis qu'un vieux marque le rythme au moyen de deux hochets en calabasse *sègbè*. Cette musique ferait venir les *aventé* (ancêtres, défunts) et d'ailleurs, l'on dit que l'*aventé* du mort y participe.

Sangba : danse ou pantomime comique exécutée devant le cadavre, par les épouses des oncles maternels du défunt. Elles reproduisent ses gestes, sa démarche, éventuellement ses infirmités. L'une d'elle revêt même ses vêtements et son chapeau. Elles se moquent également des frères et sœurs présents du défunt, puis elles leur donnent ce qu'elles offrent à l'occasion d'un décès.

5. Musiques de réjouissances

Abidjan : musique de réjouissances exécutée par des femmes. Les chants sont rythmés par plusieurs paires de baguettes de bambou *kpakpacha* et une bouteille (percutée) *crana*.

Gué éti : signifiant littéralement « taper dans le dos », *gué éti* est une musique de réjouissances des femmes, exécutée traditionnellement au clair de lune. Les chants sont rythmés par des battements de mains. Occasionnellement, les chants sont accompagnés de tambours *èkpindré*, *ninkpèkè*, *crétia* et une cloche *tchindjemba*.

Le bongué : signifiant littéralement « battements de mains », *le bongué* est une musique de réjouissances des femmes, exécutée généralement au clair de lune. Les chants sont traditionnellement rythmés par des battements de mains. Occasionnellement, deux tambours *koui* et *épindré* accompagnent les chants.

N'dolé : musique de réjouissances des femmes, exécutée traditionnellement au clair de lune. Les chants sont généralement rythmés par des battements de mains.

Sida : danse moderne populaire qui se produit à n'importe quelle occasion et qui utilise principalement des tambours sur cadre *banwn*, *tamalé*, *toumba*, *éringo*.

6. Musiques de guerre

Ambra : danse guerrière généralement exécutée lors des retours victorieux de la guerre. Pour terminer cette danse, le tambour parleur *attoungblan* ou *attogbran* dit : « Nous faisons les œuvres de nos ancêtres. » À ce moment, tout le monde lance son bâton en l'air en poussant un grand cri.

Partie III

Les instruments de musique
et les genres musicaux traditionnels éhotilé

Chapitre I – Les idiophones

1. Bâtons entrechoqués

M'gbèrè / gbagbakè / m'kpakpa

Ces bâtons entrechoqués sont fabriqués à partir de bambou de Chine *kamponi* ou *sringa* (appellation à Adiaké et à Vitré). Joués par paires, ces instruments sont présents dans les formations musicales féminines *akpèsè* et *alabwè*. On les retrouve également dans la danse rituelle *abouè* des prêtres et prêtresses *komian*. *M'gbèrè* est l'appellation de ces baguettes en bambou par les Éhotilé d'Adiaké, et *gbagbakè* ou *m'kpakpa*, la dénomination de ces instruments par les Éhotilé de Vitré.

2. Hochets

Awa

Les hochets *awa* sont faits avec unealebasse sphérique à poignée naturelle dans laquelle sont placés des cailloux ou des graines.

Ces hochets, saisis par leur manche (poignée) et secoués au rythme de la danse, produisent un bruit assez comparable à celui de la pluie battant violemment les vitres. Ils sont employés pour la danse afin d'accentuer le rythme et l'animer quelque peu. Deux hochets *awa* rythment les chants exécutés au cours de la danse *abada*.

Tobaha

Les hochets *tobaha* sont constitués d'une boîte vide, servant de contenant à du butane, à l'intérieur de laquelle sont placés des gravillons. Un bâton introduit par l'ouverture sert de manche. Ces hochets en boîte sont joués par paire. La technique de jeu est identique à celle des hochets enalebasse. Ces instruments rythment les danses *kpandan* et *n'dolia*.



55. Les musiciennes Kadjo Babor et Kadjo Tano rythment les chants de la danse *akpèsè* avec des baguettes en bambou *m'gbèrè* (Eplemlan, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)



56. Musicienne rythmant les chants de la danse *alabwè* avec des baguettes en bambou *gbagbakè* ou *m'kpakpa* (Vitré II, sous-préfecture de Grand-Bassam). (Photo : Aka Konin, 2006.)



57. Musicien rythmant les chants de la danse *kpandan* avec des hochets en boîtes *tobaha* (Etues-sika, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo: Aka Konin, 2006.)



58. Des hochets-sonnailles *awa* destinés à rythmer les chants religieux d'un culte syncrétique dénommé *kotokounou* ou « Foi africaine » en pays agni (N'guinou, sous-préfecture de Bongouanou, centre-est de la Côte d'Ivoire) (Photo : Aka Konin, 2004.)



59. Une cloche *alanè* servant à rythmer les chants de la danse *kpandan* (Eplemlan, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)

3. Hochets-sonnailles

Awa

Ces instruments se composent de Calebasses entières, de forme sphérique, dont la partie effilée sert de poignée et que recouvre un filet (fait de cordelettes en macramé), à larges mailles losangées, qui porte des perles enfilées. Les fils qui s'entrecroisent sur la surface de la sphère sont constitués par des filaments de coton tordus ; au bas du filet, ils bouclent autour d'une ceinture de même matière qui enserre la calebasse à hauteur de la naissance du col ; ils s'assemblent au sommet pour y former une tresse d'une vingtaine de centimètres de longueur. Tirant celle-ci, la main gauche tend le filet contre la paroi ; la main droite, qui empoigne le manche, imprime à la calebasse un rapide mouvement de va-et-vient à l'intérieur du filet, pratiquement immobile. Les cliquetis sont produits par le contact des perles enfilées avec la calebasse.

En pays éhotilé, les hochets-sonnailles de ce modèle sont abondamment utilisés dans le *barrisme*, culte syncrétique dérivé du christianisme.

4. Cloches

Alanè

Il s'agit d'une cloche de forme hémisphérique ou conique. Tenu en main au moyen d'un bois souvent sculpté, elle est toujours frappée sur la paroi externe à l'aide d'une baguette de bois. Pour le jeu, le musicien tient l'instrument verticalement, sur sa cuisse gauche, et le percute de la main droite. Pour obtenir les différentes tonalités, le joueur se sert de sa cuisse pour libérer ou couper l'air, en fermant ou non l'ouverture, formée par les deux valves réunies. Cette cloche rythme les chants de la danse *kpandan*. On nous informa que deux ou trois *alanè* accompagnent généralement la musique *abonè* des prêtres et prêtresses *komian*.

5. Bouteilles percutées

Aplétchoua ou plétchoua

C'est un ensemble composé d'un morceau de bois d'environ 30 cm de long et d'une bouteille vide (gin, vin, bière, etc.). Ces bouteilles musicales accompagnent plusieurs danses comme *kpandan*, *abodan*, *góló*, *abada*. Elles y jouent le même rôle que les cloches, en introduisant les musiciens. Elles servent aussi à rythmer les chants.



60. Un musicien rythmant les chants de la danse *kpandan* avec une bouteille vide de gin *aplétchoua* ou *plétchoua* (Etuessika, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)

6. Troncs de bambou percutés

Kpakpasska ou *asanglwa*

Il s'agit d'un tronc de bambou fixé dans deux barres de fer plantées verticalement dans le sol. Deux grosses vis de serrage maintiennent en place le tronc. Il est battu par trois musiciens, qui se servent chacun de deux baguettes. Il est utilisé dans la danse *abodan*.

Kamponi

Les Éhotilé emploient parfois des résonateurs, consistant en de simples troncs de bambou, sur lesquels le musicien bat le rythme à l'aide de deux bâtonnets. On nous informa à Adiaké qu'un tronc de bambou dénommé *kamponi* fait partie de l'ensemble instrumental qui accompagne la danse *abada*. Comme nous avons pu le constater dans la région d'Abengourou, ces troncs de bambou sont toujours posés horizontalement sur le sol, et percutés par des baguettes en bois.



61. Un tronc de bambou percuté *kpakpasska* ou *asanglwa* (Mélékoukro, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)

7. Caisses percutees

Kpandan alaka

Cet instrument consiste en une caisse en bois, en forme de parallépipède rectangle (sorte de tirelire), d'où l'appellation *alaka* « cercueil ». Une ouverture circulaire, pratiquée sur un côté, fait office de trou acoustique.

Pour le jeu, il est posé à terre sur un support (brique) et joué par trois musiciens : l'un bat la caisse avec les mains, les deux autres frappant sur une partie avec des baguettes en bois. Faisant office de basse, cette caisse est l'un des instruments qui accompagnent la danse *kpandan*, très populaire dans la région.

8. Sonnaillles

Assolè

Ces sonnaillles de cheville se composent de plusieurs coques de fruits venus d'un arbre appelé *kétébou* (*Omphalocarpum abia*, Sapotaceae). Enfilées sur des cordes ou des ficelles, elles sont enroulées autour de la cheville du danseur dont les trépiglements font s'entrechoquer ces coques. Au cours de la danse *akpèssé*, ces sonnaillles étaient, occasionnellement, dans les mains d'un musicien qui les agitait.



62. Une caisse percutee *kpandan alaka* servant à rythmer les chants de la danse *kpandan* (Eplemlan, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)



63. Technique de jeu de *kpandan alaka* (Etuessika, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)



64. Des sonnaillles *assolè* portées par un danseur au cours de la danse *kpandan* (Eplemlan, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)

9. Sanza

Abossi

Abossi est un idiophone par pincement, composé d'une table en bois sur laquelle sont attachées généralement 3 à 4 lamelles en fer forgé de longueurs différentes (généralement des morceaux de scie à métaux) ou en bois.

Sa forme la plus courante est celle d'un parallépipède rectangle. Chaque lamelle (lorsqu'elle est pincée) produit un son de hauteur différente ; l'accord se fait en enfonçant plus ou moins les lamelles dans leur fixation, raccourcissant ou allongeant ainsi la longueur de la partie vibrante. Pendant le jeu, les touches sont tournées vers le musicien. Elles sont pincées avec le médium et l'index tandis que le musicien frappe un rythme supplémentaire avec la main sur la caisse de résonance.

La position du jeu est variable. Elle peut être verticale : le musicien pose l'instrument sur le sol et s'assied dessus, les jambes écartées. Parfois, assis sur une chaise, il inclinera l'instrument, le jouant dans une position oblique. Enfin, le musicien peut également, assis sur une chaise, poser son instrument sur une seconde chaise.

Cet instrument a donné son nom à la danse du même nom, *abossi*, originaire du Ghana voisin (selon nos informateurs).

10. Racleurs métalliques

Saba

Cet instrument en métal forgé comporte, sur un côté, des encoches successives transversales (sorte de dents de scie), sur lesquelles on frotte rythmiquement avec une baguette métallique d'environ 15 cm de long, ce qui produit un raclement. Souvent, on utilise une vieille scie.

Selon nos informateurs, ce racleur fait partie de l'ensemble instrumental de la danse *gôlô*. Toutefois, nous ne l'avons pas vu accompagner cette danse. Les idiophones par raclement sont très anciens. Ils existaient à l'ère préhistorique en Europe, en Amérique du Nord et au Mexique⁴⁴. Par contre, ils ont été importés en Amérique du Sud par les esclaves africains. En Afrique, on les retrouve, isolément mais fort répandus, épousant diverses formes. On en trouve également en Extrême-Orient⁴⁵.



65. Une sanza agni à lamelles en bois *abossi* (N'guinou, sous-préfecture de Bongouanou, centre-est de la Côte d'Ivoire). (Photo : Aka Konin, 2004.)

44 À l'ère préhistorique, ces racleurs étaient faits d'un bâton, d'un coquillage, d'un os, parfois d'unealebasse, striés de raies transversales que l'on grattait rythmiquement avec une baguette. Ils étaient parfois tenus au-dessus d'une cavité servant de résonateur. Cf. MICHEL (F.), *Encyclopédie de la musique*, t. III, Paris, Fasquelle, 1961, p. 530.

45 Cf. KONIN (A.), GUSTAVE (G.), *op. cit.*, p. 16.

Chapitre II – Les membranophones

Les membranophones, chez les Éhotilé, comportent trois types de tambours : un à peau chevillée, un en forme de sablier et un sur cadre⁴⁶.

1. Tambours à une peau chevillée

Abada

Ce grand tambour d'appel a une forme cylindrique. Il est battu avec deux baguettes. Il a donné son nom à la danse du même nom *abada*. Existant à Etué-boué, capitale du canton éhotilé, l'ensemble *abada* est joué lors des funérailles d'un chef ou d'un noble. Selon Nanan Ehouman Aka, chef du village d'Eplemlan, l'ensemble *abada* est d'origine godié⁴⁷.

Voici le récit qu'il nous a livré à Eplemlan en 2006 : « Au cours de leur passage à Monobaha, les Godié avaient appris la pratique de la danse *abada* aux Éhotilé ; c'était un échange culturel inestimable. Cette danse *abada* sera prohibée plus tard par les colons noirs agni-sanwi durant leur hégémonie. Toutefois à la période de relative autonomie, les Éhotilé vont réapprendre cette danse à N'dokon (région d'Adjouan). »

Attoungblan ou attoungblé

Ces tambours appariés ont la forme d'un cylindre particulièrement étroit reposant sur un socle. D'autres épousent la forme d'un mortier ou d'un calice. Ce sont les principaux tambours parleurs des Éhotilé. Dans leur jeu, ils sont tenus en équilibre par des supports en bois ou tout autre objet (tréteau, banc, brique, etc.).

Attoungblan est l'appellation de ces tambours appariés par les Éhotilé d'Adiaké ; *attoungblé*, par les Éhotilé de Vitré. Les *attoungblan* accompagnent les danses *kpandan*, *abodan* et les *attoungblé* jouent *attoungblé ni* « musique des *attoungblé* ou messages tambourinés ». Ils accompagnent aussi la danse *alabwè*.

Selon G. Niangoran-Bouah⁴⁸, les textes tambourinés, livrés par ces tambours parleurs, ne sont pas donnés dans la langue usuelle éhotié d'aujourd'hui, mais dans une langue très proche de l'ashanti et de l'agni.

Les dimensions relevées sur des spécimens sont :

- à Eplemlan :

Attoungblan mâle : 104 cm de hauteur et 30 cm pour le diamètre de la peau ;

Attoungblan femelle : 104 cm de hauteur et 30 cm pour le diamètre de la peau ;

- à Vitré II :

Attoungblé mâle : 72 cm de hauteur et 31 cm pour le diamètre de la peau ;

Attoungblé femelle : 72 cm de hauteur et 31 cm pour le diamètre de la peau.

Nous donnons ci-dessous les messages tambourinés recueillis à Vitré II.

1^{er} message : *asamafo bènati*

« On demande au jour de commencer à marcher » (ouverture de chaque rituel.)

2^e message : inventaire des créatures de Dieu

- le ciel

- la lune

- la terre

- le cadavre

46 *Kinièn* : terme générique désignant le tambour chez les Éhotilé (terme d'origine agni).

47 Peuple d'origine krou habitant dans la localité de Fresco, sur la côte de l'océan Atlantique.

48 NIANGORAN-BOUAH (G.), *op. cit.*, p. 31.

- la nourriture
- le mouton
- les fourmis magnans
- le gros arbre s'appelle génie
- les bois calcinés
- le tronc d'arbre enjambé (la femme a commis l'adultère)
- la lagune (Dieu l'a créée pour nous. Nous l'exploitons. Elle nous tue toujours et nous dépensons pour enterrer nos parents)
- le phacochère
- l'éléphant

Traduction/signification des messages tambourinés

- le ciel (*mafèrè wodédé mafèrè wó kotobou afèrè*)
- la lune (*tó flè le dji*)
- la terre (*atchè bé zoua*)
- le cadavre (*asamou dodiaflè*)
- la nourriture (*plókósi plókósyá*)
- le mouton (*èbié kosouran*)
- les fourmis magnans (*anouman gnron kótókó*)
- le grand arbre s'appelle génie (*baka kpli bèflè yi bousou*)
- les bois calcinés (*atinou baka fri kanzú*)
- le tronc d'arbre enjambé (*atinou baka mô diblamó dibla ô twa man kalè*)
- la lagune (*asobiaso drominifya drominifya yè pèsou nou yókó sounou ô soukou souran on toman kalè ; ôsou kou suran ô tokalè ; bètè èkó sonou*)



66. Deux tambours *attoungblan* accompagnant la danse *kpan-dan* (Eplemlan, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)



67. Deux tambours *attoungblan* accompagnant la danse *kpan-dan* (Etuessika, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)



68. Deux tambours *attoungblan* accompagnant la danse *abodan* (Mélékougro, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)



69. Deux tambours *attoungblé* (Vitré II, sous-préfecture de Grand-Bassam). (Photo : Aka Konin, 2006.)

Klenzri

Ces tambours de devises ont une caisse en forme de tonnelet, décorée de dessins et motifs incisés ou peints, et sont associés vraisemblablement à la mythologie du clan. Tous ces tambours sont polychromes. À propos de l'ornementation des tambours, J.H. Kwabena Nketia⁴⁹ nous apprend que « cette décoration est inspirée par un proverbe ou un conte populaire, un épisode tiré de l'histoire, un mythe ou une légende, une déité ou un esprit. »

Les *klenzri* sont munis d'un dispositif de transport : une corde ou une bandoulière en coton est fixée à un œillet pratiqué à la partie supérieure et inférieure de la caisse de résonance. C'est par cette bandoulière que le tambour pend horizontalement à l'épaule gauche du musicien, qui frappe la membrane à l'aide de deux baguettes recourbées *n'doklè*.

Propriété des chefs, *klenzri* est un tambour de devises qui, autrefois, annonçait les nouvelles : il avertissait les hommes d'une attaque imminente et accompagnait les gens sur le champ de guerre ainsi que les chefs lors de leurs déplacements publics. Il servait aussi à mobiliser les armées. Il faisait aussi partie d'un ensemble instrumental utilisé au cours du rituel d'accompagnement des défunts *nyamwan* (voir *infra*). Les *klenzri* accompagnent également les chants de génération *fakwé*, exécutés dans de grandes pirogues, sur la lagune Aby. Ils accompagnent aussi les danses *kpandan* et *abodan*.

Les dimensions relevées sur un *klenzri* à Eplemlan sont de 68 cm de hauteur et de 30 cm pour le diamètre de la peau.



70. Un tambour *klenzri* accompagnant la danse *kpanda* (Eplemlan, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)



71. Technique de jeu du tambour *klenzri* (Eplemlan, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)



72. Un tambour *klenzri* accompagnant la danse *kpandan* (Etuessika, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)



73. Un tambour *klenzri* accompagnant la danse *abodan* (Mélékoukro, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)

49 NKETIA (J.H.K), « Dimensions esthétiques des instruments de musique africains », in *Afrique, formes sonores*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 25.

Passouè

Ce sont des tambours coloriés ayant la forme d'un court cylindre sans pied et dont la caisse de résonance est légèrement arrondie. Pour le jeu, le musicien, assis, le pose par terre (sur un morceau de brique) en le tenant obliquement entre les jambes. La main droite frappe la première. Souvent on retrouve des *passouè* appariés (mâle et femelle) dans une même formation musicale, le mâle se nommant *gni* et la femelle *béliè*. Dans certaines formations, on a deux *passouè*, dont l'un est joué avec des baguettes et l'autre avec les mains. Ces tambours sont présents dans les ensembles instrumentaux accompagnant les danses *abodan*, *akpèssè*, *kpandan*, *abouè*, *abada*, *n'dolia*, *akosso* ou *n'doba*, *gôlô*.

Les dimensions relevées sur un *passouè* à Eplemlan sont de 50 cm de hauteur et de 25 cm pour le diamètre de la peau.



74. Un tambour *passouè* accompagnant la danse *kpandan* (Eplemlan, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)



75. Technique de jeu du tambour *passouè* (Eplemlan, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)



76. Un tambour *passouè* accompagnant la danse *kpandan* (Etuessika, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)



77. Un tambour *passouè* accompagnant la danse *abodan* (Mélékougro, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)

Grégré

C'est un petit tambour cylindrique se distinguant par sa base entaillée en forme de créneaux (petits pieds verticaux). Ces entailles affectent la forme des lettres W. Pour le jeu, le musicien le tient verticalement entre ses jambes et le bat avec deux baguettes. Ce tambour fait partie des ensembles instrumentaux qui accompagnent les danses *abodan* et *gôlô*.

78. Un tambour *grégré* accompagnant les danses *abodan* et *gôlô* (Mélékougro, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)



79. Technique de jeu du tambour *grégré* (Mélékougro, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)



N'guintrin n'guintrin

Ce tambour cylindrique à patine naturelle fait partie de l'ensemble instrumental de la danse *abodan*. Pour le jeu, le musicien, assis, le pose par terre, sur un morceau de brique. Il le tient obliquement entre les jambes et le bat avec les mains.

Niguin n'dun n'du

Il s'agit de deux tambours appariés qui accompagnent, à Vitré II, la danse *alabwè*. En dehors de leur signalement, nous ne les avons pas vus accompagner cette danse.

Aboa

Littéralement « panthère », *aboa* est un tambour orné d'une peau de panthère (*Panthera pardus*). Il est porté à l'épaule à l'aide d'une sangle et joué horizontalement. La membrane, frottée sans interruption avec deux baguettes recourbées, imite le rugissement de cet animal. *Aboa* est un tambour aux sons sourds et déchirants qui, autrefois, faisait partie de l'ensemble instrumental utilisé au cours du rituel d'accompagnement des défunts dénommé *nyammwan*.

C.H. Perrot⁵⁰ nous fournit de riches informations sur ce rituel :

« Une semaine après la fin des funérailles, après une nuit de veille et de danse en l'honneur du défunt, on plie les pagnes et les couvertures dans lesquels son corps a été couché, et exposé, on enroule dans une peau de mouton son siège usuel (non consacré), on prend aussi ses chaînes en or. Dans le bois de l'arbre *egji*, on sculpte une petite pirogue et une petite pagaïe. On fait de tout cela un paquet qui, placé dans une cuvette, sera porté sur la tête par un garçon ou par une femme, selon le sexe du défunt. Le matin vers huit heures on se rend au bord de la lagune, où attend une grande pirogue qui va contenir environ vingt-cinq personnes, hommes et femmes. Le porteur choisi s'est « lavé » (purifié) et couvert de kaolin et on lui met le bagage sur la tête. Quelqu'un tient un parapluie ouvert au-dessus de lui. Il y a là des tambourinaires, avec deux tambours : le *kenyenzjini* (ou *klenzjri*) et *aboa*, le tambour-panthère, et aussi un olifant *ae* (ou *ahè*). De grands plats de terre contenant de l'atiéké (sorte de couscous de manioc), des « pains » de manioc (*bedeatrè*), et des poissons, des *kondo* (machoirons) et des *atibete* (*Liza grandisquamis*) sont embarqués. Ces aliments ont été préparés à l'avance, au village. Avant de donner le signal du départ il faut attendre le retour des femmes qui sont allées au cimetière en tenant des tiges d'*anya* (*Costus afer*) ; elles pleurent sur la tombe et s'adressent par trois fois au défunt : *bra ma yeo*, « viens avec nous, viens pour que nous allions ». Elles reviennent et les tiges d'*anya* sont mises dans le bagage. Femmes et hommes embarquent aussitôt. Le porteur ne s'assoit pas ; il reste debout dans la pirogue, de même que celui qui l'abrite. Le chef du lignage *afilié* emporte un petit récipient en poterie, le *tondonde*, qui n'est pas plus grand qu'un verre et qui contient du vin de palmier raphia. À l'arrivée sur le lieu de *nyammwā*, on nettoie la place à la machette et on coupe des branches de palmier pour construire sur quatre piquets un petit autel en forme de maison sur pilotis, élevé à environ quarante centimètres du sol. Avant le repas commun, l'officiant jette des parcelles de nourriture dans toutes les directions. Il dit : « Vous tous qui vous en êtes allés, voici votre nourriture : *emomobole*, *be arié aè* », et il nomme les parents décédés, « donnant jusqu'à dix noms », tout en versant sur le sol du vin de palmier raphia à leur intention. Une fois le repas pris, l'officiant se tourne vers l'autel et s'adresse au défunt : « c'est avec la pirogue que les Eotilé traversent la lagune, voici cette pirogue, prends-la et traverse la lagune ». La pirogue (« elle est petite, elle tient dans la main ») est placée dans la « maison » à côté du *tondonde* de vin de palme et d'un plat de terre contenant de l'atiéké et du poisson. Puis c'est le retour. Le fils reprend le paquet qui avait été déposé à terre. Dans la grande pirogue il reste debout ainsi que les musiciens et celui qui tient le parapluie. Les rameurs se surpassent en chantant les chants de guerre, les *fokué*. À leur arrivée, tout le village est là, massé sur la rive pour les accueillir. À peine le porteur a-t-il mis le pied à terre, que l'*ebume* (esprit) du défunt descend sur lui. En transe, il court dans tous les sens, d'un bout



80. Un tambour *n'guintrin n'guintrin* accompagnant la danse *abodan* (Mélékoukro, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)

50 PERROT (C.H.), « Nyammwan ou l'accompagnement des défunts par les Eotilé » (article en ligne).



81. Un tambour-sablier agni *dono* joué par un jeune adepte du culte syncrétique *pawa* (N'guinou, sous-préfecture de Bongouanou, centre-est de la Côte d'Ivoire). (Photo : Aka Konin, 2004.)

à l'autre du village. L'homme au parapluie ne le suit pas. Les femmes pleurent le défunt. On frappe le tambour *atumbolan* (tambour parleur). Puis le fils, toujours hors de lui, et toujours le bagage sur la tête, entre dans la cour des funérailles ; là une femme, parente lignagère du défunt, prend une certaine feuille, une feuille de *somonian* et la lui passe trois fois de suite devant la bouche en disant « *be te i nwa !* Ouvre la bouche ! » ; elle fait la même chose avec un peigne, en lui enjoignant de tout dire : « *e djure mo oo wo kunu, kan !* ». Par la bouche du porteur, le défunt est censé révéler enfin les causes de sa mort. Une fois le bagage descendu à terre, le porteur revient difficilement à lui. Il en reste malade pendant une semaine, puis il s'en remet. »

Dans son étude sur les Agni-N'dénéan, C.H. Perrot⁵¹ mentionne un tambour *aboa* intervenant dans un rituel funéraire dénommé *èlèsson aliè* ou la nourriture du septième jour : « Pendant que les femmes chantent en s'accompagnant de claquettes de bambou, l'un des musiciens des funérailles se déplace dans le village tenant sous le bras *aboa*, la panthère, tambour aux sons sourds et déchirants, qui autrefois ponctuait *bè di afo*, la mise à mort des animaux épars dans le village ».

2. Tambours d'aisselle en forme de sablier

Dono

Il est formé d'une petite caisse évidée présentant un rétrécissement médian et pourvue d'une peau tendue aux deux extrémités. Des cordes latérales relient ces deux peaux, de sorte que les variations de pression imprimées à ces cordes permettent d'obtenir une variation parallèle de la hauteur des sons en frappant sur la peau du tambour⁵².

Comme son nom l'indique, le joueur tient l'instrument sous son aisselle gauche et le bat avec une baguette recourbée qu'il tient de la main droite, parfois aussi à main nue. Cette technique de jeu permet au tambourinaire d'obtenir des *glissandi* : lorsqu'il presse avec le bras sur les cordes reliant les deux membranes, la tension de celles-ci augmente ; lorsqu'il relâche la pression, la tension diminue⁵³.

La gamme de ce tambour est théoriquement infinie en raison de la pression des tendeurs dont elle dépend. Les variations de tension des peaux entraînent l'obtention de sonorités différentes et l'on peut ainsi produire tous les tons du langage parlé.

F. Bebey⁵⁴ écrit à ce sujet : « Le tambour d'aisselle transmet le message en le parlant, c'est-à-dire que le musicien qui en joue s'attache, au moyen du jeu de l'avant-bras pressant plus ou moins les tendeurs, à reproduire des notes correspondant à celle du registre de la parole [...]. Le jeu de l'avant-bras permet de les parler avec toutes les nuances du langage, les notes coulées aussi bien que les onomatopées. ». D'où l'appellation de « tambour parlant » donnée à ce instrument par certains musicologues.

Selon nos informateurs, le tambour *dono* fait partie de l'ensemble instrumental qui accompagne la danse *gôlô*. Il est facultatif dans la danse *akpèssè*.

3. Tambours sur cadre

Banwn, sa drôm, tchitchign, kékégn

Ces tambours à peau sont faits d'un cadre en bois de forme carrée ou rectangulaire recouverts d'une peau unique clouée sur leur partie supérieure. Pour consolider la caisse de résonance, deux pièces de bois croisées sont fixées dans la partie intérieure de l'instrument. La membrane provient de différents animaux domestiques (mouton, bœuf, cabri). Les dimensions du tambour varient en fonction du cadre. Avant chaque utilisation, la membrane doit être réchauffée au feu pour maintenir la tension désirée.

51 Cf. PERROT (C.H.), *Les Anyi-Ndenye et le pouvoir aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Abidjan, CEDA, Publications de la Sorbonne-Paris, 1982, p. 313.

52 Cf. KONIN (A.), *op. cit.*, p. 19.

53 *Ibid.*, p. 19.

54 BEBEY (F.), *Musique de l'Afrique*, Paris, coll. «Horizons de France », 1969, p. 111.

La technique de jeu varie en fonction de l'instrument. Il peut être placé contre la poitrine du musicien qui le tient par une main et frappe sur la membrane à rythme répété à l'aide d'une baguette ou des mains. Il peut aussi être tenu par une autre personne pendant que le musicien, à l'aide de deux baguettes, frappe sur la membrane tendue. Il peut également être posé sur le genou de l'instrumentiste qui le joue simultanément avec la main (pouce) et une fine baguette. Il peut enfin être tenu entre les jambes de l'instrumentiste qui le bat avec deux fines baguettes.

Le tambour *banwn* est plus grand et sert de basse. Il est frappé de coups plus espacés avec une grosse baguette en bois, terminée par une boule en caoutchouc. *Sa drôm* et *tchitchign* sont relativement moyens. Le tambour *sa drôm* se joue avec deux fines baguettes. C'est lui qui anime l'ensemble orchestral. Quant à *kékégn* il est plus petit que les autres. Ces tambours accompagnent la danse *sider* ou *konkoma* ou *sanfou*.



83. Technique de jeu des tambours *tchitchign*, *sa drôm*, *kékégn* (Mélékrou, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)



82. Tambours sur cadre *banwn* (le plus grand), *sa drôm*, *tchitchign* (les moyens), *kékégn* (le petit) accompagnant la danse *konkoma* ou *sanfou* (Mélékrou, sous-préfecture d'Adiaké). (Photo : Aka Konin, 2006.)

Chapitre III – Les cordophones

1. Arcs-en-bouche

Kpandan gnaman

L'arc-en-bouche *kpandan gnaman* (littéralement « corde du *kpandan* ; *gnaman* signifiant « corde ») se présente de la manière suivante : entre les deux extrémités d'un arc est tendue une corde provenant généralement du palmier qu'on frappe à l'aide d'une baguette en bambou ; le son est amplifié par la bouche du musicien (qui fait office de résonateur).

L'arc-en-bouche *kpandan gnaman* était initialement le seul instrument de musique utilisé pour la danse *kpandan*. Pour donner plus de rythme à sa danse, le fondateur va y introduire une grosse caisse *kpandan alaka*. Car, comme le révèle si bien S. Chauvet⁵⁵, l'arc-en-bouche est un instrument donnant des sons si faibles qu'il ne permet de faire que de la musique individuelle et non pas collective (voir partie II, dessin 1 : arc-en-bouche).

Chapitre IV – Les aérophones

Les plus représentés dans le patrimoine organologique des Éhotilé sont les trompes traversières en ivoire et en cornes de bovidés.

1. Trompes traversières

Abè

Les trompes traversières *abè* sont généralement faites avec des défenses d'éléphants dont on a coupé la pointe pour obtenir un trou dont l'extrémité peut être bouchée avec le pouce ou libérée, ce qui permet de varier la hauteur du son. Elles possèdent une embouchure ovale, rectangulaire ou ayant la forme d'un losange allongé par laquelle le joueur insuffle l'air dans l'instrument. La trompe en ivoire *abè* faisait, autrefois, partie d'un ensemble orchestral qui jouait au cours du rituel d'accompagnement des défunts dénommé *nyamwan* (voir *supra*).

La trompe traversière *abè* est également faite à partir d'une corne de buffle (*Syncerus nanus*) ou de bongo (*Boocercus euryceros*). Il s'agit d'instruments de forme conique et sans trou d'intonation. Selon nos informateurs, ces instruments étaient autrefois utilisés dans les danses *kpandan* et *abodan*. En pays agni, les trompes en cornes de bovidés *abè* servaient généralement d'instruments de signalisation pour sonner l'alarme et pour permettre aux guerriers de se rassembler afin de combattre les troupes ennemies.

Chapitre V – Les genres musicaux traditionnels

1. Musiques initiatiques et guerrières

Fakwé : musique exécutée au cours de la fête de génération *fakwé*. Les chants sont exécutés par des musiciens, dans de grandes pirogues transportant plusieurs personnes, sur la lagune Aby. Le *fakwé* était, autrefois, exécuté pour encourager les guerriers durant leur départ en guerre et après une victoire. Les chants, accompagnés du tambour *klenzri*, sont ponctués de cris de guerre.

2. Musiques religieuses ou rituelles

Abouè : très ancienne danse qui existe dans presque tous les villages éhotilé car les prêtres et prêtresses *komian* jouent dans tout village un rôle protecteur, curatif, de divination. C'est une danse durant laquelle « les génies » sont censés habiter la personne du prêtre ou de la prêtresse *komian* pour lui indiquer les causes de la maladie. Les chants sont rythmés par un tambour *passouè*, deux ou trois cloches métalliques *alawè*, plusieurs paires de baguettes en bambou *m'gbèrè*.

55 CHAUVET (S.), *Musique nègre*, Paris, Société d'Éditions géographiques, maritimes et coloniales, 1929, p. 97.

3. Musiques funéraires et de réjouissances

Abodan : danse funéraire et de réjouissances mixte, d'origine sanwi (Krinjabo). À l'origine, elle était exécutée pour le repos de l'âme d'un défunt ou pour redonner la force à un agonisant. Le danseur peut faire seul son exhibition ou être accompagné d'un homme ou d'une femme. Le danseur a le rein ceint d'un pagne, le corps penché en avant, les jambes fléchies, les pieds et les bras écartés. Pour le congratuler, on le relève par moments. Le danseur saisit un bout de pagne pour marquer le rythme. Les chants sont rythmés par plusieurs tambours dont deux *attoungblan* (mâle et femelle), un *passouè*, un *klenzri*, un *grégré*, un *n'guintrin n'guintrin*, une bouteille (percutée) *aplétchoua* ou *plétchoua*, un tronc de bambou (percuté) *kpakpasska* ou *asangwa*, plusieurs paires de baguettes en bambou *m'gbèrè*.

Kpandan : danse funéraire et de réjouissances dont les chants véhiculent des thèmes historiques. Le fondateur de cette danse, nommé Kpandan Adou, vivait autrefois à Adjouan (sous-préfecture de Mafféré) dans la région d'Aboisso. Le seul instrument de musique autrefois utilisé était un arc-en-bouche *kpandan gnaman*. Pour donner plus de rythme à sa danse, le fondateur va y introduire une grosse caisse *kpandan alaka*. Le berceau de cette danse serait le village d'Eplemlan. Certains danseurs tiennent en main un chasse-mouche en queue de bœuf. Elle s'apparente, sur le plan chorégraphique, à l'*abodan*. L'ensemble instrumental comprend généralement des *attoungblan* (mâle et femelle), un *passouè*, un *klenzri*, une cloche métallique *alawè*, une caisse percutée *kpanda alaka*, une bouteille (percutée) *aplétchoua* ou *plétchoua*. On peut ajouter à cet ensemble deux hochets en boîte *tobaba*.

Gôlô : danse funéraire et de réjouissances mixte, d'origine sanwi (Krinjabo), exécutée par des personnes âgées. Les chants sont rythmés par des tambours *passouè*, *klenzri*, *grégré*, *dono*, une bouteille *aplétchoua* ou *plétchoua*, un racléur métallique *saba*.

Akpèsè : musique chantée et dansée au cours des funérailles et des réjouissances. Typiquement éhotilé, elle est exécutée par des femmes. Les chants véhiculent des faits de la vie quotidienne, des proverbes etc. Les chants sont soutenus par plusieurs paires de baguettes en bambou *m'gbèrè*, un tambour *passouè*. On peut y ajouter un tambour d'aisselle en forme de sablier *dono*.

N'dolia : danse typiquement éhotilé ; elle s'apparente, sur le plan chorégraphique, à la danse *kpandan*. Elle utilise comme instruments de musique un tambour *passouè* et deux hochets en boîte *tobaba*.

Abossi : musique funéraire et de réjouissances, originaire du Ghana et exécutée par les personnes des deux sexes. Son répertoire vocal particulièrement riche chante tous les aspects de la vie quotidienne. Elle exige beaucoup de souplesse pour être dansée. Plusieurs instruments rythment cette musique dont le principal est une *sanza abossi*.

Akossou ou *n'doba* : musique exécutée en langue éhotilé par des personnes âgées (hommes et femmes). C'est une danse majestueuse qui utilise comme instruments deux tambours *passouè* et un hochet en Calebasse *awa*.

Alabwè : musique exécutée à toutes les occasions par des femmes. Les chants retracent le plus souvent le parcours historique des Éhotilé depuis Agnuan gnuan (actuel Ghana) jusqu'à Vitré. Les instruments de musique qui rythment cette musique sont plusieurs paires de baguettes en bambou *gbagbakè* ou *m'kpakpa*, quatre tambours dont deux *attoungblé* (jumelés) et deux *niguin n'dun n'du* (appariés).

4. Musiques funéraires

Abada : danse d'origine godié, exécutée lors des funérailles d'un chef, d'un noble. Les chants sont accompagnés par un grand tambour *abada*, un *passouè*, un bambou de chine (percuté) *kamponi*, une bouteille (percutée) *aplétchoua* ou *plétchoua*, deux hochets en Calebasses *awa*.

5. Musiques de réjouissances

N'bolé : musique de réjouissances exécutée traditionnellement au clair de lune par les femmes. Les chants, entonnés à tour de rôle par les musiciennes, sont rythmés par des battements de mains. Disposées en cercle, les musiciennes se déplacent dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Chaque participante invente son couplet en fonction du refrain choisi par le groupe, ou se contente simplement de chanter un proverbe. Dès qu'elle a fini, elle va se laisser tomber, de dos, dans les bras de deux de ses compagnes qui la relèvent en lui faisant faire un saut. Plusieurs chants sont développés dans une partie. Généralement ce sont des chants d'amour (évoquant le nom de son amant, mariage etc.), des faits de la vie quotidienne, des proverbes.

Konkoma ou *sider* : danse moderne populaire d'origine n'zima qui se produit à n'importe quelle occasion et qui utilise principalement des tambours sur cadre *banwn, sa drôm, tchitchign, kékégn*. On peut y ajouter des instruments de musique européenne (sifflet, trompette etc.). Lors des manifestations, les musiciennes sont vêtues d'uniformes et agitent des foulards pour exprimer la joie. Disposées en cercle, les musiciennes se déplacent dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Dans certaines localités comme à Mélékoukro, cette danse prend le nom de *sanfon*.

Partie IV

Les instruments de musique
et pratiques musicales chez les M'batto



84. Un membre de classe d'âge remuant un hochet en calabasse *abèdjè* au cours de la fête de génération *fakwé* (Dabré, sous-préfecture d'Oghlwapo). (Photo : Aka Konin, 2005.)



85. Un membre de classe d'âge tenant en mains deux cloches jumelées *ôdô* utilisées au cours de la fête de génération *fakwé* (Dabré, sous-préfecture d'Oghlwapo). (Photo : Aka Konin, 2005.)

Chapitre I – Les idiophones

1. Bâtons entrechoqués

M'gbagba

Ce sont des instruments en bois que les femmes entrechoquent au cours de la fête de génération *fakwé*. Certains sont artistiquement sculptés. Au cours de la procession, les femmes des différentes classes d'âge utilisent ces instruments pour scander leurs chants.

2. Hochets

Abèdjè

Les hochets *abèdjè* sont faits avec une calabasse dans laquelle sont placés des cailloux ou des graines. Ils peuvent avoir un manche naturel, constitué par le col d'un fruit ou artificiel, fait d'un bâton.

Ces hochets sont saisis et secoués avec impétuosité, par les initiés, au cours de la fête de génération *fakwé*.

3. Hochets-sonnailles

Abèdjè

Ces instruments sont faits de calabasses entières recouvertes d'un filet à larges mailles et qui porte, noué ou enfilé, des perles. On fait cogner celles-ci contre la coque en secouant la calabasse ou en lui imprimant un mouvement de va-et-vient à l'intérieur du filet fortement tendu. Ces instruments sont aussi bien joués par les hommes que par les femmes. Les cultes syncrétiques, dérivés du christianisme comme le *barrisme*, utilisent abondamment les hochets-sonnailles de ce modèle dans leur pratique liturgique (voir photo n°58 : hochet-sonnailles *abèdjè*).

4. Cloches

Ôdô

Il s'agit de deux cloches métalliques jumelées, reliées par une cordelette. Pour le jeu, l'instrumentiste les frappe l'une contre l'autre. Le terme *ôdô* sert également à désigner l'heure en m'batto. En effet, révèle G. Niangoran-Bouah⁵⁶, les missions chrétiennes sont les premières à introduire cet instrument dans le pays. L'objet, tout en servant à rappeler aux Chrétiens l'heure de l'*Angélus*⁵⁷, comme cela se fait dans tous les pays christianisés, servait et sert encore, dans beaucoup de localités, d'instrument de mesure du temps par le nombre variable de ses tintements : six coups pour six heures, douze pour midi et six pour dix-huit heures. C'est de cette manière que chez les M'batto et les Abouré, le mot *ôdô* (cloche) a fini par donner son nom et s'identifier à *ôdô* (heure).

Shiglé

Il s'agit d'une cloche métallique à l'intérieur de laquelle est fixée une tige de fer. Elle est mise en vibration par de rapides secousses rythmées. Ces tintements accompagnent les chants exécutés au cours de la fête de génération *fakwé*, notamment les chants de louanges et les récits historiques. Le son de cette cloche rappelle celui d'une sonnette d'église. Ces cloches sont toujours présentes au cours des fêtes de générations.

56 NIANGORAN-BOUAH (G.), *op. cit.*, p. 35.

57 C'est en l'an 604 que le pape Sabinus donna l'ordre d'annoncer l'heure par des sonneries de cloches. À dater de cette époque, la mesure du temps, à l'aide de coups de cloches ecclésiastiques, régla non seulement l'ensemble de la vie religieuse, mais aussi la vie temporelle de tout l'Occident jusqu'à l'invention des horloges à rouages et à sonneries au XIV^e siècle. Cf. NIANGORAN-BOUAH (G.), *op. cit.*, p. 34.

Pour A. Schaeffner⁵⁸, « la suspension d'un battant libre à l'intérieur laisserait supposer une influence européenne. »

Le son métallique de cet instrument, rythmiquement contrôlable doit, selon le même auteur⁵⁹, « protéger des maléfices et, à ce titre, accompagne la sortie des nouveaux initiés. » C'est pourquoi, l'« homme à la cloche » ou *shiglé fouanin* se tient toujours devant le guerrier lorsqu'il sort sur la place publique et au cours du défilé martial. *Shiglé fouanin* chante également les louanges d'individus.

Pour Hickmann, cité par J. Gansemans⁶⁰, « l'accentuation des mouvements rythmiques par des idiophones (cloches, grelots, sonnailles) lors de danses à caractère magique, date d'une époque très ancienne et se retrouve du Moyen-Orient en Afrique occidentale, tout en passant par la culture pharaonique de l'Égypte. »

En mars 2005, au cours du *fakwé* consacrant la génération *blessouwon-lablon* à Dabré, nous avons vu l'un des notables du chef du village de ladite localité, M. Bédi Aké Jean-Luc, véritable historiographe, relater l'histoire des M'batto en *ngoula* (langue des M'batto), depuis l'exode jusqu'à leur arrivée en Côte d'Ivoire. Il accompagnait son récit d'une cloche *shiglé*.

N'gnokwé

Il s'agit d'une cloche plate en fer forgé sur laquelle on frappe avec une tige métallique. Cet instrument était autrefois joué par les guerriers, au retour d'une expédition militaire victorieuse. Aujourd'hui, cette cloche constitue un signe distinctif des guerriers, qui l'exhibent au cours du *fakwé*; les guerriers la tiennent dans la main gauche au cours de la parade militaire.

Niangoran-Bouah⁶¹, qui a étudié cet instrument chez les Ébrié (peuple voisin des M'batto), nous donne plus d'informations sur les fonctions de cette cloche : « La cloche *ayokwè* est un petit gong qui était le signe distinctif du *duasanwo*, le plus vaillant guerrier du groupe (classe d'âge), chargé des missions dangereuses et délicates. Lors des cérémonies et manifestations de caractère martial, il signale sa présence en faisant tinter de temps à temps cet instrument. »

Selon l'auteur⁶², « faire tinter cette cloche est un défi qu'on lance au *duasanwo*. Autrefois, le défi se terminait toujours par un combat en duel. Faire tinter *ayokwè* dans un village autre que le sien, provoque toujours un conflit armé. Chaque *duasanwo*, au niveau de son village, jouit d'un immense prestige. *Ayokwè*, c'est en somme l'équivalent de la croix de guerre avec palme des Occidentaux. Au village, l'individu ignorant qui s'amuse à faire tinter un *ayokwè* peut être mortellement blessé par les *duasaman* (pluriel de *duasanwo*) de la localité. En pays tchaman c'est avec *ayokwè* que l'on chasse la panthère. Le son de cet instrument attire la panthère qui cherche toujours son lieu de provenance. Pour la chasser, *duasanwo* grimpe dans un arbre. Solidement installé, il fait tinter plusieurs fois son gong. Pendant ce temps, d'autres chasseurs armés de fusil se tiennent à l'affût et, dès que l'animal paraît, ouvrent ensemble le feu sur lui. »

58 SCHAEFFNER (A.), « Cloche », in *Dictionnaires des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, p. 109.

59 *Ibid.*, p. 109.

60 GANSEMANS (J.), *Les Instruments de musique du Rwanda. Étude ethnomusicologique*, Tervuren, « Annales MRAC, Sciences humaines » n° 127, 1988, p. 39.

61 NIANGORAN-BOUAH (G.), « les Ébrié et leur organisation politique traditionnelle », in *Annales de l'Université d'Abidjan*, série F, t. I, fasc. I, Ethnosociologie, 1969, pp. 51-89.

62 NIANGORAN-BOUAH (G.), *Symboles institutionnels chez les Akan*, l'Homme, année 1973, vol. 13, n° 1, pp. 227-228.

Chapitre II – Les membranophones

Les membranophones chez les M'batto comportent deux types de tambours, un à peau chevillée et un en forme de sablier.

1. Tambours à une peau chevillée

Olinblin / odingblin / fakwé bli

Ce tambour d'appel est long et cylindrique. Il peut avoir environ 200 cm de long et 30 cm pour le diamètre de la peau. Il est polychrome. La surface de sa caisse de résonance est garnie de quelques sculptures en bas-relief et de figures géométriques. Il est frappé avec deux fines baguettes. Dans le jeu, il est placé en position inclinée. Lors des processions, il est porté sur l'épaule d'un homme et battu avec deux fines baguettes.

De tels instruments n'interviennent pas dans les représentations musicales mais servent, presque exclusivement, à lancer des appels sonores à la population ou aux seuls notables de la cour, pour annoncer l'arrivée d'un visiteur de marque, le décès d'un notable, l'ouverture de grandes festivités, la déclaration de guerre, etc. Ils donnent aussi le signal d'alarme quand survient un événement important ou inhabituel. Au cours de la fête de génération *fakwé*, ils appellent les initiés au lieu de rassemblement.

Niangoran-Bouah⁶³, qui a étudié les tambours des classes d'âge, nous apprend que « chez les Akan lagunaires, l'élément matériel le plus représentatif des classes d'âge d'une génération d'habitants d'un village, c'est son tambour. En effet, c'est avec un nouveau tambour que l'on consacre une nouvelle génération d'habitants. Le tambour est la pièce d'état civil pour la génération, son acte de naissance et son certificat de baptême. En principe, il y a autant de tambours que de générations d'âge consacrées dans un village. Leur nombre permet de déterminer la date de fondation du village car vingt ans, au moins, séparent une génération d'une autre. D'habitude c'est le chef de cette organisation qui offre l'instrument aux membres de son institution. Mais, s'il se trouve que ce dernier n'est pas en mesure de le faire, les membres de la classe d'âge doivent pouvoir s'en procurer et le présenter au moment des cérémonies de baptême de leur génération. »

La sculpture des tambours *olinblin / odingblin / fakwé bli* fait l'objet d'un rituel, dénommé *obli gô*⁶⁴. Ce rituel fait partie des préparatifs liés au *fakwé*. I. Bainguié Emmanuel et B. Bernadette Monnet⁶⁵ nous instruisent sur ce rituel :

« Pour le *fakwé* les membres de la génération vont faire tailler leurs tam-tams au nombre de trois, quelques mois avant le *fakwé*. Ils vont d'abord procéder à la coupe des tronçons primaires dans un arbre spécifique : *djidjilokowé*. La coupe de ce bois devant servir à confectionner les *odinglin* de la génération est effectuée uniquement par les membres de la classe d'âge du village capitale : Domolon ; Dabré pour les Lablon. Les autres membres venus des bords de la Comoé, et du Potou (les Doudjéhon, « ceux qui habitent à côté de l'eau ») les attendent à l'orée du bois et tous en procession *fouabli* c'est-à-dire promènent triomphalement dans tout le village de Domolon ou Dabré les tronçons d'où sortiront les futurs tam-tams. Le bois est ensuite confié à un artiste qui va fabriquer les tam-tams de la génération. En général l'*odinglin* est travaillé en pays attié voisin. »



86. Grand tambour d'appel *olinblin* (Dabré, sous-préfecture d'Oghlwapo). (Photo : Aka Konin, 2005.)

63 NIANGORAN-BOUAH (G.), « Tambours parleurs en Côte d'Ivoire », in *Corps sculptés, corps parés, corps masqués, chefs-d'œuvre de la Côte d'Ivoire*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1989, pp. 191-192.

64 EMMANUEL (I.B.), MONNET (B. Bernadette), « Le Fakwé chez les Ghwa » (article en ligne).

65 Cf. KONIN (A.), *op. cit.*, pp. 40-41.

Okôtèbli

Signifiant littéralement « frapper avec la main », ce petit tambour cylindro-conique est joué avec les mains. Il forme une paire avec le grand tambour *olinblin* et tous deux sont joués lors de la fête de génération. Mais, lors des processions, il est porté sur l'épaule d'un homme et battu avec deux fines baguettes.

Kékré bli

Kékré bli signifie littéralement « tambour de panthère » (*kékré*, « panthère », *bli*, tambour). Porté à l'épaule à l'aide d'une sangle et joué horizontalement, ce tambour est orné d'une peau de panthère *kékré* (*Panthera pardus*). La membrane, frottée sans interruption avec deux baguettes recourbées, imite le rugissement de cet animal.

Appartenant au *djéwoun*, cet instrument confère au défilé martial une note de gravité et de terreur.

2. Tambour d'aisselle en forme de sablier**Dondo**

Le tambour d'aisselle en forme de sablier ou tambour double, connu dans tout l'Ouest africain, est de petite taille et de forme biconique. Ressemblant à un sablier (le chronomètre des Anciens), sa caisse est entourée complètement de cordages tendus dans le sens longitudinal et qui sous-tendent les membranes résonantes. Ces cordes passent en pont au-dessus de la partie étranglée du tambour, lequel se porte sous le bras gauche ; ce qui permet au musicien, tout en gardant ses mains libres, de comprimer plus ou moins les cordes (entre son thorax et le bras gauche), d'où des variations de tension de deux membranes, qui permettent d'obtenir des nuances de sons, en sus de ceux qu'il obtient avec une petite baguette recourbée.

La gamme de ce tambour est théoriquement infinie en raison de la pression des tendeurs dont elle dépend. Cet instrument sert couramment pour la transmission de messages grâce aux sons variés qu'il peut émettre⁶⁶.

Pendant le *fakwé*, le tambour *dondo* accompagne les guerriers *sapognon* ou *sapion*. Il accompagne également les danseurs du *fakwé* ou *fakwé gblin nin*.



88. L'instrumentiste (accroupi) joue un tambour d'aisselle en forme de sablier *dondo* pour accompagner les danseurs du *fakwé* ou *fakwé gblin nin*. (Dabré, sous-préfecture d'Oghlwapo). (Photo : Aka Konin, 2005.)



87. Tambour *okôtèbli* de classe d'âge (Dabré, sous-préfecture d'Oghlwapo). (Photo : Aka Konin, 2005.)

66 EMMANUEL (I.B), MONNET (B.Bernadette), *op. cit.* article en ligne

Chapitre III – Les aérophones

les plus représentés dans le patrimoine organologique des M'batto sont les trompes traversières en ivoire et en cornes de bovidés.

1. Trompes traversières

Onsin

Il s'agit de trompes traversières faites avec des défenses d'éléphants dont on a coupé la pointe pour obtenir un trou dont l'extrémité peut être bouchée avec le pouce ou libérée, ce qui permet de varier la hauteur du son. Elles possèdent une embouchure ovale, rectangulaire ou ayant la forme d'un losange allongé par laquelle le joueur insufflé l'air dans l'instrument.

Ces trompes en ivoire constituaient un signe distinctif des riches bourgeois. Elles servaient les hommes riches dont elles animaient les cérémonies traditionnelles d'*onsin drinmon*. I. Bainguié Emmanuel et B. Bernadette Monnet⁶⁷ nous instruisent sur ce rituel d'ascension sociale :

« En pays ghwa, la fortune n'intervient pas pour les charges politiques. Le roi ne règne pas. On sacre roi l'homme riche, celui qui a beaucoup de biens. Autrefois, celui qui se sentait riche réunissait les membres de sa génération et leur parlait de son intention de "rentrer des champs", expression consacrée qui signifiait son intention de devenir roi. Il acquiert alors une défense d'éléphant et en fait tailler un instrument de musique. Un membre de sa famille apprend à jouer de cet instrument aux côtés d'un ancien roi, ou plutôt d'un ancien chantre de roi. Le jour de la cérémonie *onsin drinmon* la trompette sonne à la demeure du riche. Avec ses amis de classe d'âge, richement parés, ils se réjouissent plusieurs jours de suite. Au cours de ces cérémonies, le joueur d'olifant, décline le nom du roi, les noms de chacun des membres de sa génération et reçoit en retour de l'argent. Le musicien en profite pour dire certaines vérités. Les paroles déclamées sont en agni : "a ko blo adi diké (tu vas en brousse, tu manges). A sro mankun adi a diké (tu as peur du piment tu ne manges pas)" ».

Cette institution proviendrait du pays agni. La pratique s'est arrêtée depuis longtemps en pays m'batto. Autrefois, la richesse se mesurait en *onsin drinmon*. Des informations, fournies par le vieux Agré Mandah, *domlon-dougbô* de 89 ans et recueillies par ces auteurs, établissent la liste chronologique de ceux qui ont pratiqué cette institution en pays m'batto :

- Assalé Ogondon, *dougbô* du village de Olahoudoumin (Ingrakon)
- Akou Kouadjo, *monankwon* du village de Monga
- Monnet Dindji, *monankwon* de Ingrakon

Les chantres d'Assalé furent deux de ses fils de la génération *dougbô-tôgba* : Allô et Ogundun (*monankwon-tôgba*)⁶⁸.

N'guéssé

La trompe *n'guéssé* est faite à partir d'une corne de buffle. Elle peut aussi être fabriquée avec une corne de bœuf. Elle est jouée pendant la fête de génération *fakvé*.

Lors de la fête de génération ou de la danse guerrière, la trompe *n'guéssé* galvanise le guerrier des *djéwoun*, en exécutant des airs de victoire. Car, autrefois, c'est cet instrument qui annonçait la victoire des guerriers sur les troupes ennemies, les saluait dignement lorsqu'ils rentraient victorieux. Le joueur se tient toujours derrière le guerrier, il ne doit jamais le devancer. Nous avons également vu à Dabré une trompe *n'guéssé* en corne de bœuf, tenue par un initié qui se rendait de cour en cour, en jouant de son instrument.

Ces trompes servaient généralement d'instruments de signalisation pour sonner l'alarme et pour que les guerriers se rassemblent afin de combattre les troupes ennemies. À ce sujet, E. Terray⁶⁹ écrit que « dans le langage de la corne, chaque homme a son nom, et le sonneur appelle avant l'expédition chacun des guerriers du village. » Il ajoute que⁷⁰ « le sonneur doit être spécialement protégé : sa mort au combat entraînerait la défaite du village ».

67 Quatre générations séparent Assalé Ogondon de Agré Mandah, qui était le petit neveu de Ogondon. Et, entre Akou kouadio et Mandah, il y a trois générations. Si on estime à une moyenne de 20 ans une génération, la pratique se serait arrêtée depuis une soixantaine d'années du côté des *domlon* (cf. EMMANUEL (I.B), MONNET (B.Bernadette), *op. cit.*)

68 TERRAY (E.), *L'Organisation sociale des Dida de Côte d'Ivoire*, Annales de l'Université d'Abidjan, série F, t. I, fasc. II, Ethnosociologie, 1969, p. 306.

69 *Ibid.*, p. 306.

70 *Ibid.* p. 306

Chapitre IV – Pratiques musicales

1. Cérémonies et rituels

• Choix du porteur de sabre ou *frontchui*

Cette charge s'acquiert. N'est pas *frontchui* qui veut. Seul celui qui se sent capable porte l'*ofron*. Après le choix des guerriers *sapognon* ou *sapion*, la génération précédant celle qui est à l'honneur, c'est-à-dire les *gnondô* (si c'est la classe d'âge des *doughô* qui est en train de se constituer) expose les différents *ofron* (quatre : un par sous-classe) sur un tissu et pousse des cris d'exhortation. Ces cris consistent à interpeller la génération entière par la formule trois fois scandée par un soliste : *gnondô ! gnondô ! gnondô !* En réponse la génération entière dit : *yé é*. D'autres noms comme *bidjon* ou *gomon* etc. sont formulés de la même façon. Les membres de la génération récipiendaire répondent sur le même modèle en scandant leur nom à eux. Les femmes enchaînent par des cris ou *lélé* : « *y ré lélé lélé ah!* »

Les *ofron* sont enflammés. Celui qui en est capable mystiquement éteint le feu de l'*ofron*, le saisit, pousse ses cris d'exhortation. En écho, tous l'acclament, il pose son *ofron* devant le *sapognon* ou *sapion* de sa sous-classe. Les *frontchui* remplacent les *sapognon* ou *sapion* en cas d'empêchement lors des séances initiatiques ou lorsqu'un membre de la classe d'âge est décédé et que ses camarades, pour lui dire adieu, exécutent la danse de la génération.

• Rituel d'ascension sociale ou *onsin drinmon*

En pays m'batto, la fortune n'intervient pas pour les charges politiques. Le roi ne règne pas. On sacre roi l'homme riche, celui qui a beaucoup de biens. Autrefois celui qui se sentait riche réunissait les membres de sa génération et leur parlait de son intention de « rentrer des champs », expression consacrée qui signifiait son intention de devenir roi.

Il se procurait alors une défense d'éléphant et faisait tailler un instrument de musique. Un membre de sa famille apprenait à jouer de cet instrument aux côtés d'un ancien roi, ou plutôt d'un ancien chanteur de roi. Le jour de la cérémonie *onsin drinmon*, la trompe sonnait devant la demeure du riche. Avec ses amis de classe d'âge, richement parés, il se réjouissait plusieurs jours de suite. Au cours de ces cérémonies, le joueur de trompe déclinait le nom du roi, le nom de chacun des membres de sa génération et recevait en retour de l'argent. Le musicien en profitait pour dire certaines vérités.

Les paroles déclamées sont en agni :

« *A ko blo adi diké* » (tu vas en brousse, tu manges)

« *A sro mankun adi a diké* » (tu as peur du piment tu ne manges pas).

Cette institution d'origine agni est, aujourd'hui, tombée en désuétude.

• Rituel d'action de grâces à la divinité tutélaire *biongon*

C'est vers cet ancêtre mythique, symbolisé par un arbre fromager sacré, situé à la frontière Domolon-Dabré, que converge la procession lors du *fakvé*. Cet arbre aurait poussé sur « la chose qui fortifie le peuple » (*gwa dom'lon*). L'*ofoua*, initiation première de l'adolescent, se termine sous cet arbre, comme le *fakvé*. Les différentes classes tournent autour de lui, les femmes et la foule se tenant à distance et entonnant le chant à l'occasion du *fakvé* :

« *Lóló gha non mo lo wuo* » (Et maintenant nous allons voir)

« *Ojéga yokou lé nun blun lô non mo* » (Aujourd'hui le grand arbre qui nous protège nous allons le voir.)

• Rituel d'allumage du feu ou *odégbé*

Un an environ après la fête pour les Domolon, et deux ans pour les Lablon, la génération ayant accompli son *fakvé* se retrouve dans une forêt pour une dernière cérémonie, celle du *odégbé* ou allumage du feu. Elle est, une fois de plus, d'ordre mystique. Il s'agit de voir, parmi les hommes de la génération, qui est le plus puissant et, des deux sous-groupes, qui doit remporter la victoire.

La puissance du groupe est liée à celle de l'individu capable d'allumer un feu à partir de rien. Les hommes des deux groupes, réunis dans une forêt de Domolon ou de Dabré (cela dépend des générations), n'ont aucun élément pour faire le feu. Mais le feu doit jaillir dans le foyer apprêté pour l'occasion.

Au milieu des cris d'exhortation, celui qui doit allumer le feu pousse un cri ; le bois s'enflamme. Le feu jaillit, il est éteint par ceux qui possèdent « l'eau ». Des cris de joie, des applaudissements : le groupe gagnant est connu. Après cette cérémonie, le pouvoir est remis à la génération suivante.

2. Fonctions d'intérêt musical

N'moba : crieur public qui possède, comme signe distinctif, deux cornes de bœuf (reliées entre elles par une cordelette), qu'il frappe l'une contre l'autre, en présence des dignitaires et des personnalités du pays. Le *n'moba* s'acquitte d'une fonction très importante : en criant à haute voix dans la rue principale du village, il communique à toute la population les nouvelles et informations reçues du conseil des anciens, du chef de village et du responsable de sa génération. Au cours du *fakwé*, il est chargé de repérer tous les pièges tendus à sa génération par les esprits mauvais ou, simplement, par des gens le mettant au défi. C'est le protecteur de la classe d'âge au cours de la célébration du *fakwé*. À cette occasion, il est habillé de blanc et tient en main un œuf et du kaolin.

Sapognon ou sapion : guerrier qui exécute la danse guerrière sous les exhortations et les cris de ses camarades de classe d'âge. Afin de danser sans complexe, les *sapognon* ou *sapion*, dit-on, sont drogués avec une boisson à base de vin de palme dans laquelle ont été broyés différents ingrédients dont des fourmis rouges *gôglô*.

Fakwé gblin nin : danseurs habillés de manière spécifique et qui dansent le *fakwé* au son d'un tambour d'aisselle *dondo*.

N'dawlabonin : personnages qui s'expriment en « assindrê kôtôkô » (ashanti), la langue d'origine des M'batto. Ils sont choisis par les aînés de la génération sans critères précis. Ils apprennent cette langue avant le *fakwé*.

Shiglé fouanin : joueurs de cloches qui chantent les louanges d'individus au cours du *fakwé*.

Djôboué : historiographes, chantres, conservateurs de la mémoire du peuple qui, au cours du *fakwé*, retracent, en langue locale, l'histoire du peuple (ils sont des sortes de griots). Certains s'accompagnent d'une cloche *shiglé* au cours de leur récit.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Cette étude permet au lecteur de découvrir un pan du patrimoine musical de la Côte d'Ivoire. Notre enquête, qui ne prétend pas à un inventaire exhaustif, constitue une modeste contribution à l'étude des traditions musicales de la Côte d'Ivoire.

Nombre d'instruments de musique ont d'ores et déjà disparus avec, pour corollaire, la disparition de plusieurs genres musicaux traditionnels. Beaucoup d'instruments voient la fréquence de leur emploi se raréfier et se trouvent donc menacés de disparition à plus ou moins longue échéance.

Les phénomènes comme l'exode rural, le christianisme, le changement du mode de vie dans les centres urbains, la scolarisation accrue et, particulièrement, l'essor des mass média, désormais répandus dans la région sud de la Côte d'Ivoire, ont confronté la musique traditionnelle *abbe*, *abidji*, *éhotilé* et *m'batto* à des problèmes et des exigences nouveaux, ainsi qu'à la concurrence de la musique dite moderne.

En outre, les peuples étudiés, comme la plupart des groupes de source akan, ne connaissent pas de castes de musiciens. Il n'existe pas non plus chez eux de musiciens professionnels. Ce qui engendre, de façon récurrente, des problèmes de relève entraînant la dislocation des ensembles musicaux.

Il nous semble très important d'aller étudier sur le terrain les traditions musicales encore vivantes avant qu'elles ne disparaissent complètement ou ne changent d'expression. L'État de Côte d'Ivoire devra songer à créer des structures (musées, centres d'archives) où seront conservés les instruments de musique traditionnels et les archives sonores (musique traditionnelle), tel que recommandé dans le plan décennal adopté, en 1976, par la conférence générale de l'UNESCO.

ANNEXE 1

INDEX DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE CITÉS DANS CETTE ÉTUDE

I. Instruments de musique abbey

• Idiophones

Ariako : cloche faite d'un outil en fer, p. 16, 21, 23, 24.

Arómó : baguettes en bois (entrechoquées), p. 14, 23, 24, 69.

Chèbè ou *chègbè* : hochets en vannerie, en boîte ou hochets-sonnaïles, p. 2, 14, 15, 23, 24, 69.

Kokoba : cloche de forme conique, hémisphérique ou faite d'un outil en fer, p. 16, 23, 24, 27, 28, 40, 69.

M'djo : sonnaïles de chevilles en feuilles de rônier, p. 16, 24, 69

• Membranophones

Atèpèlè : tambours à une peau chevillée appariés dont l'un épouse une forme de mortier ou de calice et l'autre celle d'un cylindre, p. 18.

Dokoué : tambour cylindrique à une peau chevillée à base entaillée ou sans pieds, p. 20, 23, 24.

Étighanon : tambours à une peau chevillée qu'on utilise toujours appariés, p.17, 18, 19, 22, 23, 69.

Obogbó : tambour à une peau chevillée en forme de mortier ou de calice, p. 18, 23.

Oboudjé : tambour à une peau chevillée en forme de mortier ou de calice, p. 20, 23, 24.

Pindrin : tambour à une peau chevillée en forme de mortier ou de calice, p. 19, 23, 24.

• Aérophones

N'gofè : orchestre de trompes traversières en ivoire ou harmonica en fer, p. 21, 22, 23, 69.

II. Instruments de musique abidji

• Idiophones

Crana : bouteille percutée servant d'instrument rythmique, p. 28, 41.

Djombro : cloche métallique de forme conique ou hémisphérique, p. 27, 28, 69.

Djompou : cloche métallique de forme conique ou hémisphérique, p. 27, 69.

Dyodyo : sonnaïles de chevilles faites de coquillages, p. 28, 40.

Kokoba : petit cloche métallique de forme conique, hémisphérique ou faite d'un outil en fer, p. 16, 23, 24, 27, 28, 40, 69.

Kpakpatcha : baguettes en bambou (entrechoquées), p. 26, 40, 41, 69.

Loufouti : pilon utilisé comme instrument rythmique, p. 26, 40.

Sègbè : hochet en Calebasse, p. 27, 40, 69.

Tchindjemba : cloche métallique faite d'un outil en fer, p. 28, 40, 41, 69.

• Membranophones

Agbro : grand tambour d'appel à une peau chevillée, p. 29.

Alèn'guè : grand tambour d'appel à une peau chevillée, p. 29.

Attèkèprè m'bon : grand tambour cylindrique à une peau chevillée, p. 30, 31.

Attoughlan ou *attogbran* : tambours à une peau chevillée qu'on utilise toujours appariés, p. 29, 30, 31, 40, 69.

Bannn : grand tambour sur cadre de forme carrée, octogonale ou circulaire, p. 35, 36, 41, 52, 53, 56.

Crétia ou *crétcha* : tambour à une peau chevillée présentant trois variantes (cf. description), p. 31, 32, 40, 41.

Do : grand tambour d'appel à une peau chevillée, p. 29.

Digbé : grand tambour d'appel à une peau chevillée, p. 29.

Epètrè : tambour cylindrique à une peau chevillée, p. 34, 40.

Épindré / épindrè / èpindrè / ékpindrè : tambour à une peau chevillée présentant trois variantes (cf. description), p. 33, 41.

Éringo : petit tambour sur cadre, p. 35, 36, 41.

Koué-koué : petit tambour à une peau chevillée en forme de mortier ou de calice, p. 34.

Koui : petit tambour à une peau chevillée de forme cylindrique, en forme de mortier ou de calice, p. 31, 41.

Nadja kotoko ou *odo* : grand tambour d'appel ou de devises à une peau lacée, p. 35.

Negbèkè : tambour cylindrique à une peau chevillée, p. 34.

Ninkpèkè : tambour à une peau chevillée en forme de mortier ou de calice, p. 34, 40, 41.

Sekprè nokprè : petit tambour à une peau chevillée en forme de mortier ou de calice, p. 34.

Singbè ingbrè : petit tambour à une peau chevillée en forme de mortier ou de calice, p. 34.

Tamalé : grand tambour sur cadre, p. 35, 36, 41.

Toumba : tambour sur cadre de dimensions moyennes, p. 35, 36, 41.

• Cordophones

Dangbra : arc-en-bouche, p. 37, 69.

• Aérophones

Akété : flûte traversière en bois, p. 38.

Anronou : trompe traversière en corne de bovidé (buffle), p. 38, 69.

Krokero : trompe traversière en ivoire ou en corne de bovidé (buffle), p. 38, 69.

III. Instruments de musique éhotilé

• Idiophones

Abossi : sanza, p. 46, 55, 69.

Alanè : cloche métallique de forme conique ou hémisphérique, p. 44, 54, 55, 69.

Apléitchoua ou *pléitchoua* : bouteille percutée servant d'instrument rythmique, p. 44, 55.

Assolè : sonnailles de chevilles faites de coques de fruit, p. 45, 69.

Awa : hochets en calebasse ou hochets-sonnailles, p. 12, 43, 44, 52, 55, 69.

Kamponi : tronc de bambou percuté, p. 41, 55, 45.

Kpakpasska ou *asangwa* : tronc de bambou percuté, p. 44, 45, 55.

Kpandan alaka : caisse percutée, p. 45, 54, 55.

M'gbèrè / gbaghakè / m'kpakpa : baguettes en bambou (entrechoquées), p. 43, 54, 55, 69.

Saba : racleur métallique, p. 45, 55.

Tobaha : hochets en boîtes, p. 43, 55, 69.

• Membranophones

Abada : grand tambour d'appel à une peau chevillée, p. 43, 44, 45, 47, 50, 55.

Aboa : tambour recouvert d'une peau de panthère dont la membrane est frottée avec des baguettes recourbées, p. 51, 52.

Attoungblan ou *attoungblé* : tambours à une peau chevillée qu'on utilise toujours appariés, p. 29, 47, 69, 48, 55.

Bamw : grand tambour sur cadre, p. 35, 36, 41, 52, 53, 56.

Dono : tambour d'aisselle en forme de sablier, p. 52, 55, 69.

Grégré : petit tambour cylindrique à une peau chevillée à base entaillée, p. 55, 50.

Kékégn : petit tambour sur cadre, p. 52, 53, 56.

Klenzri : tambour de devises en forme de tonnelet, p. 49, 51, 54, 55.

N'guintrin n'guintrin : tambour cylindrique à une peau chevillée, p. 51, 55.

Niguin n'dun n'du : tambours appariés à une peau chevillée, p. 51, 55.

Passouè : tambour cylindrique à une peau chevillée, p. 50, 54, 55.

Sa drôm : tambour sur cadre de dimensions moyennes, p. 52, 53, 56.

Tchitchign : tambour sur cadre de dimensions moyennes, p. 52, 53, 56.

- **Cordophones**

Kpandan gnaman : arc-en-bouche, p. 54, 55, 68, 69.

- **Aérophones**

Abè : trompe traversière en ivoire ou en corne de bovidé (buffle, bongo), p. 51, 54, 68, 69.

IV. Instruments de musique m'batto

- **Idiophones**

Abédjè : hochet enalebasse ou hochet-sonnailles, p. 58, 68, 69.

M'gbagba : baguettes en bois (entrechoquées), p. 58, 68.

N'gnokwé : cloches métalliques plates à battant externe (percutées), p. 59, 68, 69.

Ódó : cloches métalliques jumelées (entrechoquées), p. 58, 68, 69.

Shiglé : cloches métalliques coniques ou hémisphériques à battant interne (secouées), p. 58, 59, 64, 68, 69.

- **Membranophones**

Dondo : tambour d'aisselle en forme de sablier, p. 61, 64, 68, 69.

Kékré bli : tambour recouvert d'une peau de panthère dont la membrane est frottée avec des baguettes recourbées, p. 61, 68.

Okótèbli : petit tambour de classe d'âge, p. 61, 68.

Olinblin / odingblin / fakwé bli : long tambour d'appel de classe d'âge, p. 60, 61, 68.

- **Aérophones**

N'guéssé : trompe traversière en corne de bovidé (buffle, bœuf), p. 62, 68, 69.

Onsin : trompe traversière en ivoire, p. 62, 63, 68, 69.

ANNEXE 2

TABLEAU COMPARATIF DES NOMS D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Groupe linguistique	Abbey	Abidji	Éhotilé	M'batto
-Bâtons entrechoqués	<i>arómó</i>	<i>kpakpacha</i>	<i>m'gbèrè/ gbagbakè/ m'kpakpa</i>	<i>m'kpakpa</i>
-Cloche conique à battant externe	<i>kokoba</i>	<i>kokoba/ djombro/ djompou</i>	<i>alawè</i>	<i>ódó/ n'gnokwé</i>
-Cloche conique à battant interne	—	—	—	<i>shiglé</i>
-Cloche faite d'un tuyau ouvert	<i>ariake</i>	<i>tbindjemba/ kokoba</i>	—	—
-Sonnailles de chevilles	<i>m'djo</i>	<i>djodjo</i>	<i>assolè</i>	—
-Hochets en calebasse	<i>chèbè/ chègbè</i>	<i>sègbè</i>	<i>awa</i>	<i>abèdjè</i>
-Hochets-sonnailles	<i>chèbè/ chègbè</i>	—	<i>awa</i>	<i>abèdjè</i>
-Hochets en vannerie	<i>chèbè/ chègbè</i>	—	—	—
-Hochets en boîte	<i>chèbè/ chègbè</i>	—	<i>tobaba</i>	—
-Sanza	—	—	<i>abossi</i>	—
-Tambours parleurs (appariés)	<i>étigbanon</i>	<i>attoungblan/ attogbran</i>	<i>attoungblan/ attoungblé</i>	—
-Tambours d'aisselle en forme de sablier	—	—	<i>dono</i>	<i>dondo</i>
-Arc-en-bouche	—	<i>dangbra</i>	<i>kpandan gnaman</i>	—
-Trompe traversière en ivoire	<i>n'gofè</i>	<i>krokro</i>	<i>abè</i>	<i>onsin</i>
-Trompe traversière en cornes de bovidés	—	<i>krokro/ avronou</i>	<i>abè</i>	<i>n'guéssé</i>

ANNEXE 3

PRINCIPALES MANIFESTATIONS CULTURELLES DES PEUPLES ÉTUDIÉS

• *Djidja*, fête des ignames en pays abbey

Les cérémonies et manifestations du *djidja* marquent le début de l'année civile. Elles donnent lieu à de véritables liesses populaires. Le groupe morié est le premier à organiser le *djidja*. Ces manifestations commencent le premier *ovo* (mercredi, jour faste) de la lunaison *morié vè* de *nèvè* (petite saison sèche) et durent trois jours.

La veille, tous les Abbey du groupe qui fête doivent se trouver dans leur village respectif, munis de tout ce qui servira à bien organiser les réjouissances (boissons, beaux vêtements, argent, poissons etc.).

Le matin, vers cinq heures, toutes les femmes mariées sont soumises à une ordalie. L'idée est qu'elles se doivent d'être pures avant de s'occuper des repas du début d'année. Après ce rituel, elles se précipitent dans leur cuisine pour s'occuper de la préparation des repas.

Les hommes se rendent tous à la rivière pour le rituel. Chaque individu plonge trois fois dans l'eau en criant *ghiyò* : il se baigne pour se purifier au seuil de la nouvelle année ; sorti de l'eau, il se met du kaolin blanc sur tout le corps.

Ceux qui ont un fusil se rendent à la rivière avec leur arme. Avant de prendre le chemin du village, ils tirent plusieurs coups de fusil, chacun selon ses moyens. L'éponge qui a servi doit être abandonnée dans l'eau, elle contient les impuretés de l'année qui finit.

Après avoir consommé uniquement de l'igname le premier jour, le deuxième jour les repas varient. Pendant ces trois jours, on danse des danses de toutes sortes (rituelle, guerrière, d'agrément). On s'invite à boire, à manger, chacun voulant étaler sa richesse. Le troisième jour, on offre du bangui (vin de palme). Le *ta mouro chi* consiste à verser du bangui sur le sol, destiné aux ancêtres et aux dieux pour les remercier de la réussite des fêtes et des cérémonies rituelles de fin d'année. Ensuite, chacun retourne à ses occupations dans l'espoir que, l'année prochaine, il fera mieux.

• *Dipri*, fête du renouveau en pays abidji

C'est la fête qui marque la fin et le début de l'année nouvelle. Pendant les cérémonies, tous ceux qui portent le deuil se rasent les cheveux. À minuit, le devin de *kprou* (génie de la rivière du même nom), grelots aux pieds, traverse le village d'est en ouest. Il va ainsi accompagner l'année qui finit à sa dernière demeure. À ce moment précis, vers deux heures du matin, un vacarme se fait entendre dans le village, les habitants frappent violemment à leurs portes au cri de *O luo! O luo*. C'est la mort avec son cortège de misères qu'on chasse ainsi de porte en porte, au sein du nouvel an. Après le vacarme, aucun étranger n'est autorisé à pénétrer dans le village par les chemins de l'ouest.

Après ce rituel, personne ne dort plus. Les initiés, possédés par l'esprit de *kprou* entrent en transe. À six heures du matin, la population masculine se rend à la rivière sacrée pour le bain rituel de purification. Au retour de la rivière, des initiés entrent en transe, poussant des cris. Ils se font de profondes blessures au couteau, qu'ils cicatrisent immédiatement en les enduisant d'œuf, de kaolin et du suc des plantes qu'ils mâchent. Ces manifestations durent toute la journée. Vers dix-sept heures, toute la population danse l'*agbon* dans l'artère principale du village. La cérémonie est célébrée dans les villages ogbrou (Yaobou, Gomon, Sahuyé, Elibou, Badasso.)

• *M'gharow m'boh*, fête des ignames en pays abidji

La fête des ignames est une des plus importantes manifestations collectives de l'année en pays abidji. Cette fête marque le début de la nouvelle année. Ce sont des cérémonies religieuses rendues par les vivants aux esprits bienfaisants auxquels la terre doit la paix et la fécondité. Ensuite, elles sont la commémoration des morts qui ne cessent de veiller sur les hommes et de leur procurer tout ce qui leur est nécessaire pour vivre heureux. Enfin, elles sont, pour ces derniers, une occasion de purification et de réjouissances dans la paix et l'abondance retrouvées. Elles comportent plusieurs étapes dont des réjouissances, à travers des danses traditionnelles comme l'*attèkprè*. La fête des ignames est célébrée par le groupe Enyébé (Sikensi, Bécédi, Braffouéby...)

- **Fakwé, fête de génération chez les M'batto**

La fête de génération est une manifestation culturelle et commune à tous les Akan lagunaires. Elle a lieu, en principe, tous les 5 ans voire tous les 10 ans. Ce temps, dans toutes les régions, coïncide avec celui de l'organisation des classes d'âge qui, elle, a lieu tous les ans, de nos jours.

Ces deux sortes de cérémonies et de manifestations marquent le temps de passage des différents éléments masculins et féminins d'un village dans une classe d'âge donnée. Dans le système d'organisation sociale de ces peuples, la célébration de la fête de génération constitue un événement de haute portée historique, politique, sociale, économique, culturelle et spirituelle.

La fête dure une semaine et constitue une occasion rêvée pour chaque villageois d'exposer les biens dont il se pare (pagnes, bijoux en or et en argent). Le jour de la manifestation, le chef guerrier *sapognon* ou *sapion kókló*, son adjoint *sapognon* ou *sapion fa* et leur *frontchui* (porteur de sabre), sont habillés dans un costume spécial *adja* (robe en fibre de raphia tressée et cuite dans le charbon), le visage noirci de poudre de charbon, un sabre *ofron* dans la main, un collier fait de dents de panthère *kékré nungun* au cou et, sur la tête, un chapeau en peau de panthère (serti de cauris et de miroirs). Les pieds nus, ils exécutent la danse guerrière, dans la rue principale du village.

Ils sont précédés des femmes de la nouvelle classe, qui sont superbement habillées et coiffées, portant au cou des parures en or et, aux pieds, des chaussures traditionnelles. Elles chantent les louanges des hommes, poussent des cris d'exhortation *lélé ga* (rappelant les origines du peuple m'batto), avancent avec leurs présents sur la tête et font le même parcours que les hommes.

Pendant la fête, on assiste aussi au défilé des *finbon*, ces hommes travestis, choisis pour leur beauté, parés de bijoux et tenant en mains des miroirs. Se déroule également la procession des rois et des chefs traditionnels, richement habillés, portant des colliers royaux *blegbi djofo*, des grandes chaînes, des bracelets et des montres d'or, des chapeaux sertis d'or. Au cours de cette procession ces autorités coutumières exhibent leurs attributs et symbols comme les sièges royaux *blegbi bia*, des sculptures symbolisant leurs diverses activités.

BIBLIOGRAPHIE

- BEBEY (F.), *Musique de l'Afrique*, Paris, coll. « Horizons de France », 1969, 202 p.
- BRINCARD (M.-T.) (sous la direction de), *Afrique, formes sonores*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, 194 p.
- CHAUVET (S.), *Musique nègre*, Paris, Société d'Éditions géographiques, maritimes et coloniales, 1929, 242 p.
- DIABATE (H.) (sous la direction de), *Mémorial de la Côte d'Ivoire*, t. I, Abidjan, Édition Ami, 1987, 290 p.
- EMMANUEL (I.B.), MONNET (B.B.), « Le Fakwé chez les Ghwa », article en ligne : www.m'batto.info
- GANSEMANS (J.), *Les Instruments de musique du Rwanda. Étude ethnomusicologique*, Tervuren, MRAC, « Annales MRAC, Sciences humaines » n° 127, 1988, 361 p.
- JENKINS (J.), (éd.) *Ethnic musical instruments*, London, Hugh Evelyn for International Council of Museums, 1970, 59 p.
- KONIN (A.), *La Vie musicale chez les Agni-N'dénéan (région est de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales », 2007, 87 p. Voir www.africamuseum.be/museum/research/publications/rmca/online/index_html
- KONIN (A.), *Les Instruments de musique koulango (région nord-est de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales », 2007, 35 p. Voir www.africamuseum.be/museum/research/publications/rmca/online/index_html
- KONIN (A.), GUSTAVE (G.), *Les Instruments de musique gban (région centre-ouest de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales », 2007, 40 p. Voir www.africamuseum.be/museum/research/publications/rmca/online/index_html
- LAURENTY (J.-S.), *La Systématique des aérophones de l'Afrique centrale (texte)*, Tervuren, « Annales MRAC, Nouvelle Série in-4°, Sciences humaines » n° 7, 1974, 479 p.
- MEMEL-FOTÉ (H.), *Le Système politique de Lodjoukrou, une société lignagère à classes d'âge (Côte d'Ivoire)*, Présence africaine et Nouvelles Éditions africaines, France, 1980, 479 p.
- MICHEL (F.) (sous la direction de), *Encyclopédie de la musique*, t. II, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1959, 719 p.
- MICHEL (F.) (sous la direction de), *Encyclopédie de la musique*, t. III, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1961, 1021 p.
- NIANGORAN-BOUAH (G.), *La Division du temps et le calendrier rituel des peuples lagunaires de Côte d'Ivoire*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1964, 155 p.
- NIANGORAN-BOUAH (G.), « les Ébrié et leur organisation politique traditionnelle », in *Annales de l'Université d'Abidjan*, série F, t. I, fasc. I, Ethnosociologie, 1969, pp. 51-89.
- NIANGORAN-BOUAH (G.), *Symboles institutionnels chez les Akan*, l'Homme, année 1973, vol. 13, n° 1, pp. 207-232 : www.persée.fr.
- NIANGORAN-BOUAH (G.), *Sites, cultes, monuments et manifestations culturelles en Côte d'Ivoire* (document de synthèse), Abidjan, IES-Office national du Tourisme, 1979, 157 p.
- NIANGORAN-BOUAH (G.), *Introduction à la drumologie*, Abidjan, Institut d'Ethno-sociologie, 1981, 199 p.

- NIANGORAN-BOUAH (G.), *L'Univers akan des poids à peser l'or. Les poids dans la société*, Paris, NEA-MLB, 1987, 323 p.
- NIANGORAN-BOUAH (G.), « Tambours parleurs en Côte d'Ivoire », in *Corps sculptés, corps parés, corps masqués, chefs-d'œuvre de la Côte d'Ivoire*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1989, pp. 186-197.
- NKETIA (J.H.K.), « Dimensions esthétiques des instruments de musique africains », in *Afrique, formes sonores*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, pp. 20-28.
- PERROT (C.H.), *Les Anyi-Ndenye et le pouvoir aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Abidjan, CEDA, Publications de la Sorbonne-Paris, 1982, 333 p.
- PERROT (C.H.), *Les Eotilé de Côte d'Ivoire aux XVIII^e et XIX^e siècles. Pouvoir lignager et religion*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Homme et société », n° 33, 2008, 256 p. (extrait en ligne).
- PERROT (C.H.), « Nyamwan ou l'accompagnement des défunts par les Eotilé », article en ligne : www.rezo-ivoire.net.
- ROGER (M.A.), *Le Djidja ou la Fête des ignames à Grand-Morié, un patrimoine à sauvegarder*, Abidjan/MCF/INSAAC/EFAC, 2005, 114 p. + annexes (mémoire de DESS-AC).
- SCHAEFFNER (A.), *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque musicale », 1936, 405 p.
- SCHAEFFNER (A.), « Cloche », in *Dictionnaires des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968, pp. 109-110.
- SCHAEFFNER (A.), « Hochet », in *Dictionnaires des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968, pp. 204-205.
- SCHAEFFNER (A.), *Le Sistre et le Hochet. Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*, Paris, Hermann, coll. « Savoir-cultures », 1990, 191 p.
- SÖDERBERG (B.), *Les Instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes. Étude ethnographique*, Stockholm, Etnografiska Museet, 1956, 284 p.
- TERRAY (E.), *L'Organisation sociale des Dida de Côte d'Ivoire*, Annales de l'Université d'Abidjan, série F, t. I, fasc. II, Ethnosociologie, 1969, 374 p.
- ZEMP (H.), *Musique dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Paris, Cahiers de l'Homme, 1971, 314 p.