

La vie musicale chez les

AGNI-N'DÉNÉAN

(région est de la Côte d'Ivoire)



AKA Konin

PUBLICATIONS DIGITALES

Africa
TERVUREN

KONINKLIJK MUSEUM
VOOR MIDDEN-AFRIKA
MUSÉE ROYAL
DE L'AFRIQUE CENTRALE

© Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren 2007
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 : 978-9-0747-5202-2
Dépôt légal : mars 2007 ; D/2007/0254/2

La vie musicale chez les

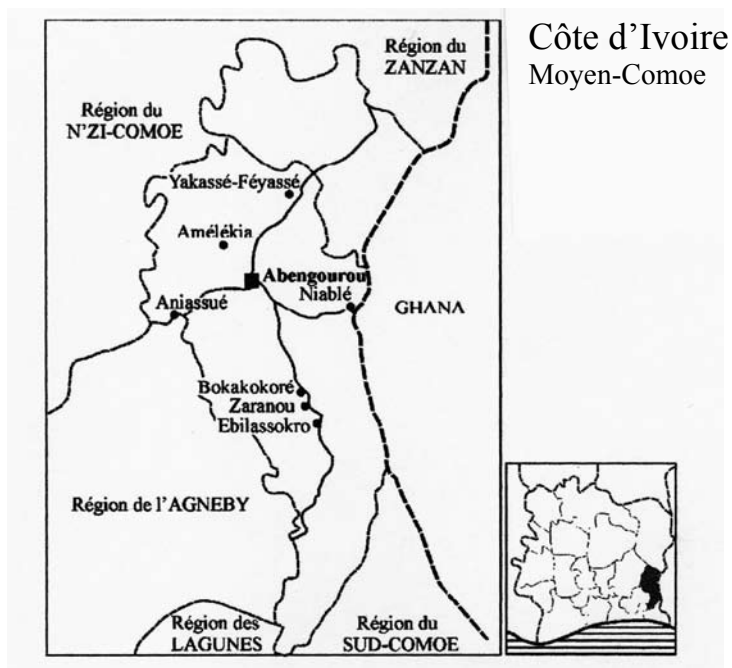
AGNI-N'DÉNÉAN

(RÉGION EST DE LA CÔTE D'IVOIRE)

AKA Konin



Carte 1 : La Côte d'Ivoire en Afrique. (Dessin : Jacqueline Renard, MRAC, 2006.)



Carte 2 : Situation des villages de l'Indénié où les enregistrements et les enquêtes ethnomusicologiques ont été effectués. (Dessin : Jacqueline Renard, MRAC, 2006.)

Avant-propos

Le présent travail sur la vie musicale chez les Agni-N'dénéan de la Côte d'Ivoire est le fruit de deux missions de recherches ethnomusicologiques menées en 2001 et 2002 dans la région d'Abengourou, en collaboration avec le Dr Jos Gansemans, ethnomusicologue, et Aka Konin, conservateur de musée.

Sans avoir la prétention de faire œuvre de pionnière, la présente étude est une modeste contribution à la connaissance des cultures musicales de la Côte d'Ivoire qui tendent à disparaître suite à ce modernisme dont les sociétés traditionnelles sont victimes.

Cette œuvre serait tout à fait incomplète si nous n'exprimions pas ici toute notre gratitude aux autorités traditionnelles du royaume agni de l'Indénié, sans la compréhension et la contribution desquelles ce travail n'aurait pu être mené à bien, notamment sa majesté Nanan Boa Kouassi III, roi de l'Indénié, M. Boa Constant, secrétaire à la cour royale d'Abengourou, les différents chefs de canton et de village de l'Indénié, ainsi que les notables qui les assistent.

Nous remercions également le Dr Jos Gansemans, chef du département d'Anthropologie culturelle et chef de la section d'Ethnomusicologie au Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) à Tervuren (Belgique), qui nous a familiarisé avec le domaine de l'ethnomusicologie et qui nous a encadré lors de nos différents stages effectués au sein de cette institution. Malgré un emploi du temps très chargé, il n'a ménagé aucun effort pour nous lire, nous corriger et nous prodiguer de sages conseils. Ensemble, nous avons réalisé des enregistrements sonores sur le terrain, dont une partie a été publiée en 2003 sous forme de CD : *Côte d'Ivoire : Agni-N'dénéan. Danses traditionnelles*, Fonti Musicali fmd 226 et MRAC *.

Il nous reste l'agréable devoir de remercier les prêtresses *komian* ou *komianbra* Eponon Adjoua Odette, Koko Akoua Cathérine et Yah Angora Françoise, officiant respectivement dans les villages d'Aniassué, de Niablé et d'Ebilassokro, qui nous ont entretenus et permis d'enregistrer leur musique lors de leur danse de possession *ahô* ou *ahoé*.

Pour terminer nous dirons notre amicale reconnaissance aux peuples agni-n'dénéan et à leurs excellents musiciens pour l'agréable accueil qu'ils nous ont réservé dans leurs villages. Leur collaboration souvent totale, nous a introduit dans la richesse de leur culture musicale.

La présente publication sur la vie musicale des Agni-N'dénéan est subdivisée en deux parties :
Partie I : Les instruments de musique traditionnels
Partie II : Musique et danse de possession chez les *komian*

* Une référence sera faite à ce CD, chaque fois qu'un enregistrement permet d'illustrer le propos (Audio).

SOMMAIRE

Avant-propos	<u>5</u>
Introduction	<u>8</u>
PARTIE I : LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE TRADITIONNELS.	<u>11</u>
CHAPITRE I – LES IDIOPHONES	<u>13</u>
1. Bâtons entrechoqués	<u>13</u>
<i>M'blè</i>	<u>13</u>
2. Bâtons de rythme	<u>13</u>
<i>Baka si</i>	<u>13</u>
<i>Bamblo</i>	<u>14</u>
3. Troncs de bambou percutés	<u>14</u>
<i>Bamblo</i>	<u>14</u>
4. Caisses percutées	<u>15</u>
<i>Azou ou alaka</i>	<u>15</u>
5. Bouteilles percutées	<u>15</u>
<i>Bondoman</i>	<u>15</u>
6. Hochets	<u>16</u>
<i>Awa</i>	<u>16</u>
<i>Assèkè</i>	<u>16</u>
7. Hochets-sonnailles	<u>18</u>
<i>Awa ou atchrô</i>	<u>18</u>
8. Grelots	<u>19</u>
<i>Klé n'glégni ou gnongnon</i>	<u>19</u>
9. Métallophones	<u>19</u>
<i>Atchè n'djègn</i>	<u>19</u>
10. Cloches et clochettes	<u>20</u>
<i>Daoulé et adahoua</i>	<u>20</u>
<i>Klé n'glégni ou bin</i>	<u>23</u>
CHAPITRE II – LES MEMBRANOPHONES	<u>24</u>
1. Tambours à une peau chevillée	<u>24</u>
<i>Kinyankpli ou fôdomvlôm</i>	<u>24</u>
<i>Attoungblan ou atoumblan</i>	<u>27</u>
<i>Kékré kinian</i>	<u>31</u>
<i>Kananmandou</i>	<u>32</u>
<i>Kété</i>	<u>32</u>
<i>Koukoua ou aklétia</i>	<u>33</u>
<i>Ekpindrin et ekpindrin nouan</i>	<u>34</u>
<i>Dom dom</i>	<u>35</u>
<i>Akprédré</i>	<u>36</u>
<i>Krizri</i>	<u>36</u>
<i>Tamalé</i>	<u>37</u>
<i>Akprélé</i>	<u>37</u>
<i>Akèdèba</i>	<u>37</u>
<i>Assoumanlé</i>	<u>37</u>
<i>Kpassoué ou passoué</i>	<u>38</u>
<i>Koko</i>	<u>38</u>
<i>Tatrou et ayrofia</i>	<u>38</u>
<i>Bogohan et koumedi</i>	<u>39</u>
<i>N'doh kinian</i>	<u>39</u>
<i>Aboa</i>	<u>40</u>
<i>Klènzini</i>	<u>40</u>

2. Tambour d'aisselle en forme de sablier	<u>40</u>
<i>Dono ou dondo</i>	<u>40</u>
3. Tambours sur cadre	<u>41</u>
<i>Banwn, akèdèba, tamalé, titine, pambi</i>	<u>41</u>
4. Tambour sur calebasse	<u>42</u>
<i>Bèndini</i>	<u>42</u>
CHAPITRE III – LES CORDOPHONES	<u>43</u>
1. Arc musical	<u>43</u>
<i>Aloa tinglin</i>	<u>43</u>
CHAPITRE IV – LES AÉROPHONES	<u>44</u>
1. Trompes traversières	<u>44</u>
<i>Ahé ou ahüègn</i>	<u>44</u>
2. Trompettes de fanfare	<u>45</u>
<i>Kônôti</i>	<u>45</u>
CONCLUSION	<u>47</u>
PARTIE II : MUSIQUE ET DANSE DE POSSESSION CHEZ LES KOMIAN	<u>49</u>
CHAPITRE I – LA MUSIQUE ET LA PRATIQUE MUSICALE	<u>51</u>
1. Généralités	<u>51</u>
<i>Origine de la musique</i>	<u>51</u>
2. La musique vocale	<u>51</u>
<i>Le répertoire musical</i>	<u>55</u>
3. La musique instrumentale	<u>56</u>
4. Les musiciens	<u>56</u>
5. Les instruments de musique	<u>57</u>
6. Musique et rituels	<u>58</u>
<i>Initiation</i>	<u>58</u>
<i>Divination</i>	<u>58</u>
<i>Guérison</i>	<u>60</u>
<i>Adoration</i>	<u>61</u>
<i>Exorcisme</i>	<u>64</u>
CHAPITRE II – LA DANSE DE POSSESSION AHÔ OU AHOE	<u>66</u>
1. Les types de danse dans l'exécution de l'ahô	<u>66</u>
<i>La danse abstraite</i>	<u>66</u>
<i>La danse figurative (ou simplement des mimiques)</i>	<u>66</u>
2. L'ahô pendant l'initiation et la cérémonie de sortie officielle des komian	<u>66</u>
3. L'ahô pendant les jours fastes	<u>68</u>
4. L'ahô pendant les funérailles des komian	<u>70</u>
5. Les chorégraphies	<u>71</u>
6. Les accessoires et lieux culturels liés à l'ahô	<u>72</u>
<i>Le bois sacré</i>	<u>72</u>
<i>Le sanctuaire</i>	<u>72</u>
7. L'interprète	<u>73</u>
8. Les acteurs extra-humains de l'aho	<u>73</u>
CONCLUSION	<u>76</u>
Recueil des chants enregistrés	<u>78</u>
Annexe 1 : Chronologie des rois de l'Indénié	<u>83</u>
Annexe 2 : Terminologie musicale supplémentaire	<u>84</u>
Liste des dessins et des cartes	<u>84</u>
Discographie	<u>84</u>
Bibliographie	<u>85</u>

Introduction

Ces quelques informations générales ne prétendent à rien d'autre qu'à situer, très succinctement, le milieu physique et humain dans lequel se développent les activités musicales des Agni-N'dénéan dont le présent travail se propose de donner une description.

Les Agni de l'Indénié ou Agni-N'dénéan, rameau du groupe akan, sont originaires d'Agnuangnuan (sud-ouest de la Gold Coast), c'est-à-dire le Ghana actuel. Leur migration qui se situe vers le milieu du XVIII^e siècle est consécutive à l'expansion de la confédération ashanti.

L'Ashantéhéné ou le souverain ashanti, après avoir vaincu le Denkyira, tribu régnante à l'époque, chercha à étendre sa domination sur ceux-ci et les autres tribus alliées des Denkyira. Il s'agit notamment des N'dénéan, Akyé, Morofoué, Baoulé, etc. En ce qui concerne le N'dénéan, il comprenait les Anikylé, les Assonvo, les Béttié, les Abradé, les Denkyira, les Ahua, les Agnagaman, les Féyassé et les Alangoua.

Vers 1745, pour échapper à la domination ashanti, les Agni-N'dénéan, sous la conduite d'Ahy Bahié, émigrèrent vers le sud-ouest de Kumassi.

Cependant, ils n'ont pas poussé leur aventure aussi loin que les Baoulé, les Morofoué et les Akyé. Ils se sont fixés dans une zone semblable à celle d'où ils étaient partis, c'est-à-dire en zone forestière. Le premier point d'implantation se situe entre les villages actuels de Zaranou et d'Ebilassokro. Le chef de groupe, Ahy Bahié, trouvant cet endroit à sa convenance, s'y installa. Se sentant alors hors d'atteinte de ses poursuivants, il nomma ce lieu « *sanan éhoué* » c'est-à-dire « sauf la mort », sous-entendu « m'arrachera d'ici ».

Ainsi, prenant conscience qu'une plus grande quiétude était assurée, Ahy Bahié dit « *n'dé me néan* » c'est à dire « je suis assis, j'observe », sous-entendu « je veux voir si mes poursuivants viendront jusqu'à moi ». C'est cette phrase qui, en forme contractée, a donné le mot *n'dénéan*. Ce mot *n'dénéan* a été à son tour déformé par l'Administration coloniale pour devenir *indénié*. N'dénéan ou Indénié désigne non seulement l'ensemble des tribus en dehors du Djuablin (département d'Agnibilékrou), mais également le terroir qui correspond au département actuel d'Abengourou.

Lors de leur départ d'Agnuangnuan, leur pays d'origine, les fuyards se placèrent sous les ordres de certains chefs vassaux du roi ashanti. Ils se sont donc regroupés sous la conduite d'Ahy Bahié pour mieux résister à leurs poursuivants. Lorsque la tranquillité revint, les différents sous-groupes se dispersèrent sur l'ensemble du territoire actuel du département d'Abengourou. La tribu du chef Ahy Bahié, qui est le groupe Anikylé, se déplaça de *sanan éhoué* à Zaranou. Quant au groupe Assonvo, il se fixa à l'emplacement actuel d'Ebilassokro. Quatre groupes s'installèrent sur les bords du fleuve Comoé. Ainsi, du sud au nord, on a :

- les Béttié autour de Béttié,
- les Abradé à Abradinou,
- les Denkyira et Alangoua à Ehuasso,
- les Ahua à Aniassué.

Les autres groupes se partagèrent le reste du territoire : ainsi, les Agnagaman se fixèrent autour de Zamaka et les Féyassé à Yakassé.

Il convient de signaler que le groupe Anikylé a, par la suite, créé d'autres villages dont l'importance est liée au déplacement du chef-lieu du royaume. Ainsi, de 1745 à 1887, le

chef-lieu sera Zaranou. De 1887 à 1900, le chef-lieu sera déplacé à Amoakonkro, actuel village d'Amélékia.

Depuis 1900, le chef-lieu du royaume est Abengourou⁽¹⁾.

Les Agni-N'dénéan, tout comme les autres ethnies du groupe culturel akan, parlent le twi (langue ashanti).

Sur le plan de l'organisation socio-politique, la royauté n'dénéan est restée identique à celle de la confédération ashanti.

Le N'dénéan était soumis à l'influence des souverains ashanti. En effet, de peur d'être envahis par les Ashanti, les N'dénéan versaient l'« *Assissi tuô* » ou impôt foncier aux envoyés de l'Ashantéhené.

Au plan politique, il y avait la hiérarchie des chefs :

- souveraineté du chef de la famille régnante ;
- du chef de vilage ;
- et du chef de tribu ou sous-groupe régnaant.

Cependant, ce ne sont pas des chefs élus, ni désignés par le chef supérieur ou le roi. Il s'agit d'une transmission héréditaire suivant la coutume des Akan.

Au plan social, le N'dénéan a hérité de la tradition ashanti. La cellule de base est la famille *aboussouan*. Il s'agit de la famille parentale, qui s'oppose à la famille conjugale. La famille conjugale, qui est le modèle européen, comprend le père, la mère et les enfants. La famille parentale englobe la famille conjugale à laquelle s'ajoutent les grands-parents, les oncles et les tantes, les cousins et cousines, les neveux et nièces, etc.

Tous les membres de la famille forment l'*aboussouan* ayant à la tête le patriarche qui est l'*aboussouan kpagni* ou *ahoulo kpagni*.

L'ensemble des tribus constitue la confédération ou le royaume. Il s'agit donc d'une société très hiérarchisée dont la structure se présente comme suit :

- au sommet, le roi,
- puis les chefs de tribu ou chefs de canton,
- les chefs de village,
- les chefs de cour ou de famille⁽²⁾.

Le royaume agni de l'Indénié comprend sept cantons, dirigés par des chefs de canton. Chaque canton regroupe plusieurs villages, avec à leur tête un chef.

Dans cette société fortement hiérarchisée, le roi est un personnage très important. Il est l'incarnation vivante du peuple. Il est l'intermédiaire entre les vivants et les puissances surnaturelles. Le roi est habité d'une force que les Agni appellent *étimu* qui lui confère des pouvoirs à la fois bénéfique et dangereux. Le roi est le garant de la prospérité générale du royaume. L'accident ou le malheur qui lui arrive rejaillit sur toute la population qui est affectée au même degré. Le roi doit être corporellement intègre. Il ne doit avoir aucune cicatrice. En pays agni, l'*adjabia* ne peut échoir à un infirme. Traditionnellement, tous les sept ans, à l'occasion de la grande fête des ignames, le roi subit un examen minutieux pour vérifier s'il ne portait pas en quelques parties du corps, des traces de coups ou des cicatrices, auquel cas il fallait procéder à des sacrifices réparateurs. Le sang qui coule dans les veines du roi est le sang de son peuple entier ; il ne doit avoir en main aucun instrument tranchant et sa toilette est l'objet de soins minutieux, qui incombent à plusieurs serviteurs, aux activités définies. L'identification du roi au peuple a d'autres effets : si le roi cesse de manger, c'est la famine générale dans le pays. La captivité du roi signifie l'asservissement du peuple entier. S'il est pris par l'ennemi, la guerre est finie. Pendant la guerre, le roi est soigneusement tenu à l'écart des combats. Il reste à l'abri, entouré et protégé par les gens de l'arrière *kyidom*.

1 Nanan Boa Kouassi III, *Royaume de l'Indénié*, Abengourou, 2002, pp. 1-3 (ronéotypé).

2 *Ibid.*, pp. 3-5.

Le roi doit être préservé de tout contact avec la mort. S'il perd une de ses épouses, il désigne quelqu'un parmi ses proches qui, pendant l'enterrement et les funérailles, depuis le rasage de tête jusqu'au bain de purification, tiendra le rôle de veuf à sa place, recevant les condoléances en son nom. C'est son *kakifouè* (remplaçant), qui lui-même ne modifie en rien ses habitudes quotidiennes ; il ne jeûne pas⁽³⁾.

La royauté est symbolisée par trois objets matériels : le tabouret, le sabre et le *dja*.

1. Le tabouret ou *bia* ou *adjabia* symbolise le pouvoir temporel, spirituel et politique du roi. Tout pouvoir politique légitime reconnu est matérialisé par l'existence des *bia* dont le nombre équivaut à celui des rois ayant eu un règne prospère.

Il existe deux catégories de *bia* : la première concerne les *bia* ou tabourets d'origine, emportés de la Gold-Coast, au cours de l'exode (ils ont été transmis de façon héréditaire) et la deuxième catégorie correspond aux *bia* inclinés ou dédiés à un chef défunt, qui a connu un règne exceptionnel ou un sujet du roi, qui lui a rendu un très grand service.

Les *bia* ont un gardien qui assure leur sécurité et qui est généralement chargé d'effectuer toutes les cérémonies qui leur sont consacrées. Les Akan disent : « Là où il n'y a pas de tabouret, il n'y pas de roi ; le roi est mortel, le tabouret est permanent ».

2. Le sabre royal *éhôtô* est le symbole du pouvoir militaire du roi, chef suprême des armées. Il symbolise la paix lorsque la lame est émoussée. Il est souvent accompagné de la machette *alèlè* dont le détenteur est le descendant de celui qui, pendant la migration, a ouvert la route dans la forêt devant le roi et son peuple.

Dans la hiérarchie politique, son lignage vient immédiatement au-dessous du roi, et lors des cérémonies, il ouvre la marche en tête du cortège royal. C'est également avec le sabre que les peuples soumis et les chefs de province prêtent serment de fidélité et d'allégeance. Le sabre reste également le symbole du messager du roi.

3. Le *dja* ou la collection des poids à peser l'or, communs à tous les Akan, symbolise le monde, les états de conscience des rois défunts et le pouvoir économique du souverain régnant. Ils ne sont que des instruments de mesure de la poudre d'or et ne changent jamais de mains, mais restent à leur propriétaire. C'est dans le *dja* que les Akan ont consigné la somme de leurs connaissances par image et par écrits.

Un autre attribut important du pouvoir royal est le *kinyankpli*, le « grand tambour », qui ne se fait entendre qu'en de rares occasions : pour annoncer le décès du roi ou d'un membre (homme et femme) de son lignage, pendant les funérailles royales, les cérémonies d'intronisation, la fête des ignames.

À côté, existent d'autres accessoires tels que le hamac d'osier tressé *mongay* dans lequel le roi, porté à demi étendu, lors de la fête des ignames, est un symbole de sa situation d'intermédiaire entre le commun des hommes et les puissances surnaturelles ; les cannes et les chasse-mouches dont les plus anciens sont des queues d'éléphant. Ces chasse-mouches sont destinés à éloigner les mauvais esprits. De nos jours, on trouve des chasse-mouches en queue de cheval.

3 PERROT (C. H.), *Les Anyi-Ndenye et le pouvoir aux XVIII^e et XIX^e siècles*, CEDA-Abidjan, Publications de la Sorbonne-Paris, 1982, pp. 104-105.

PARTIE I

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE TRADITIONNELS

CHAPITRE I – LES IDIOPHONES

Les idiophones sont une catégorie d'instruments dont le son est produit par la vibration d'un matériau élastique (métal ou bois par exemple), sans recourir à aucune sorte de tension⁽⁴⁾.

1. Bâtons entrechoqués

M'blè

Les bâtons entrechoqués accompagnent souvent les manifestations musicales des Agni-N'dénéan. Ce sont en fait deux bâtons coupés dans leur longueur d'environ 25 à 30 cm. L'un et l'autre sont tenus dans les deux mains. Leur jeu consiste à les frapper l'un contre l'autre. Les rythmes produits sont exactement les mêmes que ceux des battements de mains : des rythmes *ostinato* de triolets de croches⁽⁵⁾.

L'expression agni qui traduit le jeu du *m'blè* est *m'blè bolè*. Au sens littéral, cela veut dire : « casser ou battre le *m'blè* ». Il convient de souligner que le *m'blè* demeure un instrument essentiellement féminin, bien qu'il ne soit pas interdit aux hommes d'en jouer. Pendant le jeu, la musicienne répète continuellement la même formule rythmique.

Généralement en bambou, ces instruments accompagnent des danses rituelles, funéraires et de réjouissance. Dans les ensembles orchestraux, ces instruments servent à rythmer les chants et les danses.

Dans le sous-groupe agni-morofwè⁽⁶⁾, ces instruments, appelés *n'dè* interviennent dans la musique funéraire *nnolo*. Une fois utilisée, cette paire de bâtons ne doit plus servir dans le cadre d'autres funérailles. Aussi, sont-ils jetés à la fin de celles-ci. Néanmoins, s'il est prévu plusieurs exécutions du *nnolo* au cours des mêmes obsèques il est permis d'utiliser le même *n'dè*.

V. Guery⁽⁷⁾ qui a aussi observé ces instruments en pays baoulé note ceci : « lors des danses funèbres, les femmes ont en mains des bâtonnets qu'elles frappent l'un contre l'autre à un rythme déroutant pour un Occidental. Ces bâtonnets ne devront plus servir à un usage profane dans la suite ; à la fin des funérailles, on les jettera dans la direction du soleil couchant. »

2. Bâtons de rythme

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

Baka si

Ce sont de simples bâtons que les associations féminines utilisent à l'occasion de leur rituel *moumouné*, pour scander leurs chants. Tenus verticalement, ils servent à frapper des coups sur le sol. Ce rituel consiste à conjurer les mauvais sorts. Quand la société villageoise se sent menacée dans son existence même (calamités, épidémies, guerres, etc.) ce sont les femmes qui prennent en charge sa résistance. Ces rituels constituent leur riposte. Nul ne va aux champs ; les hommes ne sortent pas et la rue appartient aux femmes. Tatouées de kaolin et vêtues de percale blanche, elles parcourent par trois fois, d'un bout

4 *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 1984, p. 279.

5 FRANÇOIS (K. K.), *Funérailles et musique du nnolo dans un village ahali du Moronou (Côte d'Ivoire)*, D.E.S.M., université François Rabelais, Tours, p. 59.

6 Les Agni-Morofwè ou Agni du Moronou habitent au centre-est de la Côte d'Ivoire. Moronou est un royaume regroupant neuf tribus. Il se confond avec le département de Bongouanou.

7 GUERY (V.), *La Vie quotidienne dans un village baoulé*, INADES, Adidjan, 1972, pp. 62-63.



1. Musiciennes du groupe musical *abodan* rythmant leurs chants avec baguettes en bambou *m'blè* (Padiégnan, Abengourou). **Audio** : cd track 6 & 7. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

à l'autre, la rue principale du village, avec des gestes et des chants, munies de bâtons qu'elles frappent rythmiquement contre le sol. Ces bouts de bois qu'elles ont ramassés seront jetés à une extrémité de la rue, comme si elles se dirigeaient vers l'ennemi. Le rythme de ces bâtons sert à marquer la cadence.

Bamblo

Lors des funérailles d'un roi, les petits-fils du roi *éhénénana* forment une procession, parcourant la rue principale du village d'une extrémité à l'autre. Un grand pagne d'apparat, pris sur le lit mortuaire, est tendu au-dessus, et ils frappent, un tronc de bambou à la main, sur le sol pour rythmer leurs chants. C'est *nana bè düé düé*. Ils chantent « Nana est mort, et nous ne jeûnons pas », affectant l'insouciance. Les bâtons sont ensuite déposés à côté du lit mortuaire⁽⁸⁾.

La procession a lieu une fois par jour entre la mort et l'enterrement du roi. Le jour de l'enterrement, le gros pagne est mis en pièces par les *éhénénana*, chacun se battant pour en avoir un morceau pour le conserver en souvenir (*bè kaa*).

3. Troncs de bambou percutés

Bamblo

Les Agni-N'dénéan emploient parfois des résonateurs consistant en de simples tronçons de bambou sur lesquels le musicien bat le rythme à l'aide de deux bâtonnets.

À Bokakokoré, nous avons pu observer un tronc de bambou, qui faisait partie d'un ensemble instrumental. Disposé horizontalement sur le sol, ce tronc était percuté par des baguettes en bois. Ce tronc de bambou *bamblo* accompagnait la danse *alato*, danse funéraire qui se réalise par couple et qui permet à l'homme d'enlacer la femme de son choix.

8 Du vivant du roi, les *éhénénana* n'ont pas le droit de marcher avec un bambou à la main : « Ce serait comme s'ils appelaient la mort ».

4. Caisses percütées

Azou ou alaka

Cet instrument consiste en une caisse en bois, en forme de parallépipède rectangle (sorte de tirelire), d'oü l'appellation *alaka*, « cercueil ». Une ouverture en forme de croissant lunaire, pratiquée dans la face dorsale, fait office de trou acoustique.

Pour le jeu, deux musiciens, assis face à face, la tiennent entre les jambes et la frappent à l'aide des mains et d'une baguette. Faisant la basse, cet instrument fait partie des ensembles musicaux qui accompagnent la danse funéraire ou de réjouissance *assam'lam*.



2. Caisse *azou* ou *alaka* servant d'instrument de percussion pour la danse *assam'lam* (Zaranou, Abengourou). **Audio** : CD track 5. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

5. Bouteilles percütées

Bondoman

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

Ces bouteilles « musicales » accompagnent plusieurs danses traditionnelles comme *góló* et *kpatoué*. Elles y jouent le même rôle que les cloches, en introduisant les musiciens. Elles servent aussi à rythmer les chants.

Il convient de souligner que *bondoman* est la forme contractée de l'expression « *bô ôdôman* » qui signifie « qui ne tombe pas » (allusion faite à la fragilité de la bouteille qu'on ne devrait jamais laisser tomber).

La société akan connaît des danses dont la dénomination renvoie principalement à l'ensemble instrumental qui les anime. Dans son étude sur les Agni-Bona, Eschlimann⁽⁹⁾ mentionne une danse funéraire dénommée « bouteille » (*bè si bondoman*, ou bien *kpandou*) car ce sont ces objets qui servent à marquer le rythme. (**Audio**: CD track 2)

9 ESCHLIMAN (J.-P.), *Les Agni devant la mort (Côte d'Ivoire)*, Paris, Éditions Karthala, 1985, p. 134.

6. Hochets

Awa

Ces instruments sont faits avec une Calebasse sphérique à poignée naturelle (cucurbitacée, *Lagenaria vulgaris*). Le fruit, une fois mûr et sec, est vidé. À l'intérieur 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. Les hochets apparaissent non seulement dans les cérémonies profanes et dans les rites religieux proprement dits, mais également dans certaines pratiques parallèles. Ainsi, les prêtresses *komian* ou *komianbra* utilisent lors de leurs pratiques religieuses des hochets *awa*, qui par le son qu'ils produisent et par leur vertu occulte intrinsèque, semblent faciliter la communion avec l'au-delà. Les fétiches et les génies sont très sensibles à la musique, très vite ils sont charmés par ce chant et viennent au lieu de rassemblement.



3. Musicienne jouant d'un hochet en calebasse *awa* pour rythmer des chants religieux (Niablé, Abengourou). **Audio** : CD track 2. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

Assèkè

Les hochets *assèkè* sont en vannerie et sont toujours en forme de cône dont la base est faite d'une rondelle presque plate découpée dans une Calebasse ; 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 10 cm, l'anse mesurant un peu moins. Accompagnant certaines danses, ils sont aussi employés lors des offices catholiques et protestants pour rythmer les chants religieux. 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 *assèkè*. 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.

Le terme « *woussou* » c'est-à-dire « secouer » s'applique à son jeu. Il n'y a pas de joueur d'*assèkè* attiré. C'est un instrument mobile et matériellement transportable.

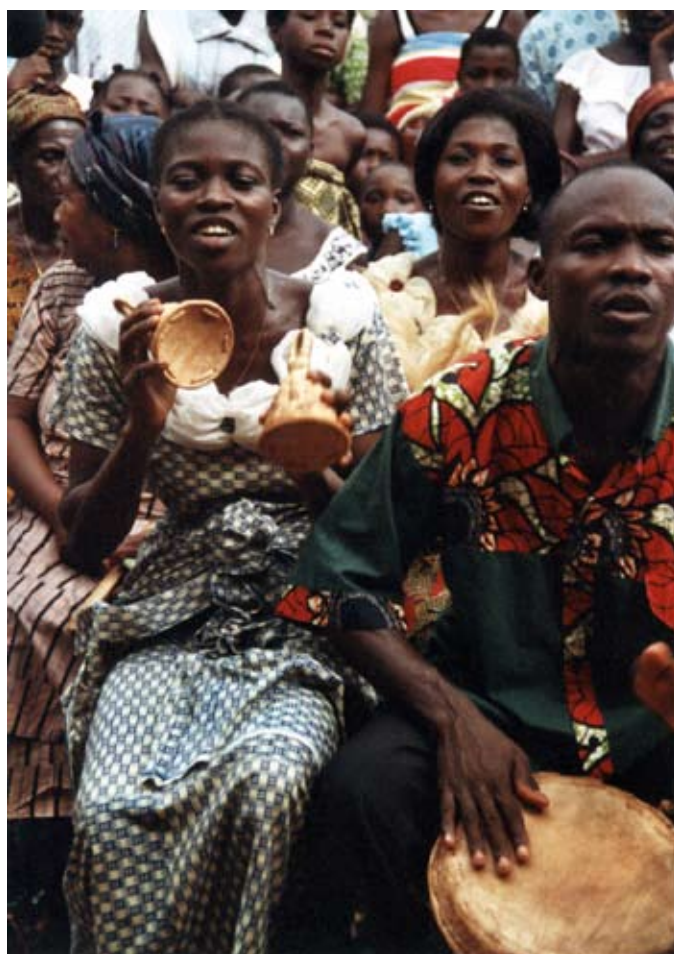
Autrefois, les hochets doubles servaient dans le culte des jumeaux *n'da*. Ils étaient le symbole de la femme en tant que mère ; c'est elle qui en était la gardienne, tout comme l'autel des jumeaux. C'est elle qui était responsable de leur entretien et qui devait s'en servir en dehors de la musique.

K. Kouakou⁽¹⁰⁾ qui a étudié le rôle de cet instrument dans le culte des jumeaux *n'da* en pays baoulé note que « le *sèkè-sèkè*, facile à déplacer, doit être avec la mère et les jumeaux dans leur déplacement. À toute intersection de sentier, au retour de voyage ou des champs, la mère se doit de le secouer sinon le *wawè*⁽¹¹⁾ de ses enfants prendra une direction opposée à la sienne. Ce geste est à faire à toutes les actions rituelles. » Mais, dans ce rituel, l'instrument était utilisé autant par les hommes que par les femmes pour accompagner les chants.

Concernant l'ordre d'entrée des instruments dans le culte des jumeaux *n'da*, l'*assèkè* intervenait en premier lieu, suivi des autres accessoires musicaux (cloche, voix, tambour). Ce culte qui tend à disparaître de nos jours du fait de la christianisation est, selon des informateurs, encore très vivace dans certains villages de la région comme Zaranou.

K. Kouakou décrit la fabrication d'un hochet double *sèkè-sèkè* utilisé dans le culte des jumeaux en pays baoulé :

« Cet instrument est généralement l'œuvre d'un père de jumeaux. Tout effort de fabrication est rétribué en nature ou en espèce. Même si le fabricant le fait pour ses jumeaux à lui, il se doit d'observer ce rite, en déposant, comme offrande, deux œufs devant l'autel de ses enfants. Avant la confection de cet instrument, il n'y a aucun rite à observer. Tous les jours de la semaine sont favorables pour ce travail. On utilise comme matériaux :



4. Musicienne du groupe musical *assonvon èlogne moi* jouant de deux hochets en vannerie *assèkè* pour rythmer les chants de danse (Ebilas-sokro, Abengourou). **Audio** : CD track 15. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

10 KOUAKOU (K.), *La Musique du n'da, culte des jumeaux chez les Baoulé de Dimbokro (Côte d'Ivoire)*, D.E.S.M., Université François Rabelais, Tours, 1981, pp. 70-71.

11 Pour certains groupes d'origine akan (Agni, Baoulé), l'homme reçoit dès le deuxième ou le troisième mois un compagnon qu'on nomme *wawè*. Ce *wawè* se détache facilement du corps pour faire des sorties dans la nature. Ce mot désigne aussi l'ombre portée qui accompagne un individu quand il marche au soleil ou l'image qui se reflète de quelqu'un quand il se penche sur l'eau.

- des feuilles de palmiers jumeaux : *m'mé n'da*,
- des feuilles de palmiers de couleur noire : *lomé*.

L'usage de tout autre palmier ou des feuilles d'autres arbres est formellement interdit. Cela peut entraîner des conséquences graves chez les jumeaux. On taille deux rondelles de Calebasses, on les perce et on y introduit les hampes de palmier. Le nombre de hampes varie selon l'importance des rondelles. Ce nombre reste le même pour les deux rondelles. On enroule un fil blanc autour de chaque hampe. On cerce toutes les hampes de ce même fil, rapprochant progressivement de bas en haut, afin de les avoir toutes liées. Ce fil est fourni par le demandeur ou obtenu à partir d'écorce de l'arbre nommé *aidjrin*. Chaque rondelle se termine ainsi, par un col allongé ; elle constitue déjà un hochet. On rassemble les deux cols formant le manche, en les recourbant légèrement de telle sorte que les hampes formant la carcasse hémisphérique de l'instrument se touchent. Peu avant la finition, on introduit à l'intérieur de chaque hochet, des grains de couleur noire *n'gokoma*, qu'on trouve à proximité du village. Le nombre de ces grains n'a aucune importance, l'essentiel est d'arriver à sortir un son des hochets. Terminé, le nom de l'instrument sera précédé du terme *n'da* : *n'da sèkè-sèkè*. »

Dans certaines tribus du Moronou (centre-est de la Côte d'Ivoire), les hochets en vannerie, s'appellent *sègbè* et sont utilisés de nos jours comme instruments rythmiques dans le célèbre groupe musical *ahossi*.

7. Hochets-sonnailles

Awa ou atchrô

Ces instruments se composent de Calebasses entières, de forme sphérique, dont la partie effilée sert de poignée et que recouvre un filet, à larges mailles en forme de losanges, qui porte des perles enfilées. Les fils qui s'entrecroisent sur la surface de la sphère sont constitués par des filaments de coton tordu. 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. C'est un instrument caractéristique des filles et des femmes agni. Elles en jouent avec une parfaite précision rythmique s'arrêtant net sur un brusque *sforzando* ⁽¹²⁾. En général, le bruit rythmé de ces instruments sert de basse continue à des chants ou à des danses funéraires et rituelles.

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

Comme pour les hochets, la croyance en la force magique de ces instruments est très répandue. Ils sont par conséquent des instruments indispensables pour les guérisseurs, devins, prêtres et prêtresses.

Les cultes syncrétiques, dérivés du christianisme comme le *harrisme* et le *déma* utilisent abondamment les hochets-sonnailles de ce modèle dans leur pratique liturgique.

C'est, d'autre part, un instrument de musique qui donne souvent la base rythmique aux chants et danses exécutés lors de circonstances diverses (rites, cérémonies, divertissements), en produisant une tonalité haute, mais assez sèche, contrastant souvent avec le son grave, moins vibrant des tambours.

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



5. Musiciennes jouant des hochets-sonnailles *awa* ou *atchrô* pour rythmer les chants de la danse nobiliaire *kpatoué* (Amélékia, Abengourou). **Audio** : CD track 10 & 11. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

8. Grelots

Klé n'glégni ou gnongnon

N'ayant pu obtenir le nom de cet instrument lors des recherches sur le terrain, nous avons dû recourir à des informateurs. Selon monsieur Agaman Tiémélé Henri, responsable du Musée de Zaranou, *klé n'glégni* est le nom que certaines populations de la région donnent au grelot et à la clochette. Les mouvements simultanés de ces instruments produisent un son métallique, que le nom onomatopéique de l'instrument imite *klé n'glégni*.

Klé n'glégni est un instrument constitué d'un anneau en métal se mettant à la cheville, et comportant un renflement formant cavité dans lequel on a placé une petite boule en métal.

L'appellation *gnongnon* donnée à cet instrument nous a été communiquée à Abidjan, par une informatrice⁽¹³⁾. Cette appellation, selon la même source, s'applique à la clochette. Les Agni-Morofwè appellent également le grelot de cheville *gnongnon*. Le tintement résulte, par conséquent, des mouvements rythmiques des pieds. Les grelots fixés autour des chevilles des prêtresses *komian* participent également de la percussion.

9. Métallophones

Atchè n'djègn

Le premier type est un métal de forme allongée, présentant la forme d'une cosse de pois, fait simplement d'une feuille de fer repliée. Les bords formant les lèvres sont frappés à l'aide d'une baguette en fer. Observé à Niablé, cet instrument servait de base rythmique au langage tambouriné des tambours *kété* et à la danse funéraire *assam'lan*.

Le second type consiste tout simplement en un court tuyau cylindrique ouvert. Il est aussi percuté à l'aide d'une baguette en fer. À Padiégnan, cet instrument rythmait les

13 Il s'agit de dame Ettien Aya Elisabeth du village agni de Kodjina (Abengourou, tribu Ahua).

chants de la danse funéraire et de réjouissance *abodan*.

Atchè n'djègn serait vraisemblablement une onomatopée née du bruit fait par ces instruments lorsqu'ils sont percutés.



Dessin 1. La première forme de métallophones *atchè n'djègn* (d'après notre propre description). (Dessin : Jacqueline Renard, MRAC, 2006.)



6. Le deuxième musicien à partir de la gauche joue d'un métallophone *atchè n'djègn* pour rythmer les chants de la danse *abodan* (Padiégnan, Abengourou). **Audio** : CD track 6 & 7. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

10. Cloches et clochettes

Daoulé et adahoua

Le type de cloche le plus répandu en pays agni est en fer. Elle 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. Elle est tenue en main au moyen d'une petite poignée en fer ou d'un bois souvent sculpté. 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.

La cloche *daoulé* observée à Zaranou lors de la prestation de la danse *assam'lan* avait son manche sculpté, représentant une poupée de fécondité *akuaba*. La cloche *daoulé* est plus grande que la cloche *adahoua*. Son rôle est double :

- elle sert à appeler les danseurs au lieu de rassemblement. L'instrumentiste la fait retentir dans les différentes rues du village pour annoncer que, dans les heures qui suivent, tous doivent se réunir ;
- elle est aussi jouée à des moments précis, au cours de la danse.

Quant à la cloche *adahoua*, elle est de petite dimension et est jouée à tout moment pour rythmer la danse. C'est elle qui donne le ton. Son apprentissage ne nécessite ni prouesse, ni technique. Tout joueur d'*adahoua* doit pouvoir participer à l'émission vocale.

Dans la plupart des cas observés, les cloches *daoulé* et *adahoua* étaient jouées par des hommes. Elles sont l'œuvre des forgerons.

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.

La cloche double est un des instruments fondamentaux du culte et de la danse de possession. C'est elle qui introduit la musique religieuse. À l'endroit du village d'où émane le son de la cloche double, il y a toujours une séance de danse religieuse. Le son métallique rythmiquement contrôlable de cet instrument est de repousser les influences néfastes des esprits malfaisants dans leur continuel essai de dérangement du cours normal de la vie profane et religieuse.

Selon G. Niangoran-Bouah⁽¹⁴⁾ cet instrument remplace, dans certaines occasions le tambour parleur *attoungblan*. Quant le message à transmettre ne dépasse pas le cadre villageois, la grande cloche remplace le tambour mâle, et la petite cloche, le tambour femelle. Il en va de même pour les cloches simples qui accompagnent le chef dans ses sorties publiques et ses voyages. Accordées, selon H. Zemp⁽¹⁵⁾ dans l'intervalle d'une tierce, ces cloches jouent des proverbes en se servant du langage tambouriné réservé habituellement à certains tambours.

Dans certains cas, la cloche sert d'élément pour la prestation de serment chez les prêtres et prêtresses *komian*. Cette fonction est mise en évidence par Eschlimann⁽¹⁶⁾ : « En effet, le jour de sa cérémonie d'investiture, un ancien lui a présenté le *daulé* rempli de vin de palme et lui dit : « Si tu deviens puissant et que tu projettes de faire du mal, que cet instrument te tue ». En buvant la boisson, le jeune initié a prêté serment de ne jamais commettre le mal et de soigner même ses ennemis qui auraient recours à lui. »

Nous avons pu conclure, d'après les informations recueillies, que la cloche accompagne la plupart du temps les tambours royaux, plusieurs danses profanes, rituelles et se trouve entre les mains des *komian*. Lors des prestations de la danse *kinyankpli*, c'est le son de la cloche qui annonce *kinyankpli* proprement dit (le grand tambour). Certaines cloches portent des noms de personnes comme *Adahoua Adou Koffi*⁽¹⁷⁾.

Selon Gansemans, citant Price⁽¹⁸⁾, « la fonction de ces cloches, simples ou doubles, était de caractère magique. Elles recevaient ensuite une fonction musicale (instrument rythmique) et utilitaire (signalisation). »

Nous donnons la transcription et la traduction (libre) d'un message véhiculé par le

14 NIANGORAN-BOUAH (G.), *L'Univers akan des poids à peser l'or. Les poids dans la société*, Paris, NEA-MCB, 1987, p. 254.

15 ZEMP (H.), *Musique dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Paris, Cahiers de l'Homme, 1971, p. 88.

16 ESCHLIMAN (J.-P.), *op. cit.*, p. 190.

17 Adou Koffi est le nom de celui qui joue de cet instrument. Ces exemples sont légion en pays agni.

18 GANSEMANS (J.), *Les Instruments de musique du Rwanda. Étude ethnomusicologique*, Annales MRAC, Sciences Humaines n° 127, 1988, p. 39.

musicien Kablan Boa à l'aide d'une cloche simple *daoulé*, dans le village de Zaranou :

<i>Nana wan amôbla man yéyia</i>	Le roi vous demande de venir pour qu'on se réunisse
<i>Nan bèman yéyia yéssi assam 'lan</i>	Qu'on se réunisse pour danser la danse <i>assam 'lan</i>
<i>N'zaranou assam 'lan</i>	L' <i>assam 'lan</i> de Zaranou
<i>Bèman yéyia man yéssi</i>	Qu'on se réunisse pour danser
<i>Yéyia n'dè n'dè</i>	Réunissons-nous vite
<i>Nan ya gnia n'dè n'dè</i>	Si nous ne nous réunissons pas vite
<i>Sè m'gbangni mô nan bè ba touyè</i>	Que les vieux constatent que nous ne sommes pas prêts
<i>Nin n'gnounou wa gouassi</i>	Il aura honte
<i>Nan bè man yéyia n'dè n'dè</i>	Réunissons-nous donc vite
<i>Nan yè gnounou fité, man ikousou i gnounou fité da da hou</i>	Afin que lui et nous soyons toujours honorés.
<i>Nanman n'gnounou gouassi</i>	Il ne faudra pas qu'il ait honte.
<i>Nitché mô yè kindè kloati man yèssa hangn</i>	Que tous nos vœux se réalisent

Pour véhiculer son message, le musicien tenait son instrument verticalement, sur sa cuisse droite et le percutait de la main gauche. Pour obtenir les différentes tonalités, l'instrumentiste se servait de sa cuisse pour libérer ou couper l'air en fermant ou non l'ouverture formée par les deux valves réunies.



7. Le musicien Kablan Boa jouant d'une cloche *daoulé* au manche sculpté pour la transmission d'un message (Zaranou, Abengourou). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)



8. Musicien jouant d'une cloche double *adahoua* lors des prestations de la danse *kléba* (Amélékia, Abengourou). **Audio** : CD track 5. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

Klé n'glégni ou bin

Cette clochette de bronze ou de cuivre correspond parfaitement, d'après sa construction, aux cloches occidentales. Elle possède un battant interne. D'environ 3 cm de hauteur, elle est portée par les prêtresses *komian*.

À Aniassué et à Ebilassokro, nous avons pu observer des clochettes accrochées dans l'accoutrement des prêtresses *komian*. Ces clochettes faisaient partie des symboles qu'elles portaient lors des cérémonies publiques. Elles sont utilisées autant comme accessoires musicaux dont le son est produit par le mouvement corporel des danseuses que comme instruments de musique proprement dits. Les tintements de ces clochettes servent d'appel aux génies tutélaires bienfaisants dans divers cas de pratiques divinatoires, ou aux âmes des morts dans le culte des ancêtres.

L'appellation *bin* donnée à cet instrument nous a été communiquée lors de notre entretien avec la prêtresse du village d'Aniassué. Pour l'appellation *klé n'glégni* donnée à cet instrument, nous en avons déjà parlé dans la partie relative aux grelots.

Ces instruments se vendent au marché. Une autre fonction de la clochette en pays agni est décrite par J.P. Eschliman⁽¹⁹⁾, qui a étudié les rites funéraires chez les Agni-Bona⁽²⁰⁾. Il note à ce sujet que « la marque vraiment distinctive du veuf, ce seront les clochettes attachées aux chevilles pour annoncer la venue de la personne ou signifier sa présence à ceux (hommes et bêtes) qui ne doivent pas l'approcher. »

Il devait à notre avis s'agir plutôt de grelots de chevilles que de clochettes, car nous en avons remarqué aux chevilles de notre mère lors de son veuvage. Elle nous apprit que cet instrument s'appelle *gnongnon*.

19 ESCHLIMAN (J.-P.), *op. cit.*, p. 119.

20 Sous-groupe agni vivant dans la région de Koun-Fao (nord-est de la Côte d'Ivoire).

CHAPITRE II – LES MEMBRANOPHONES

Les membranophones chez les Agni-N'dénéan comportent quatre types de tambours : un à une peau chevillée, un en forme de sablier, un sur cadre et un sur calebasse.

1. Tambours à une peau chevillée

Kinyankpli ou fôdomvlôm

Kinyankpli ou le « grand tambour » est constitué par un tronc d'arbre débarrassé de son écorce et évidé de part en part, de façon à ne plus former qu'un cylindre creux, dont l'une des extrémités est recouverte d'une peau. Ces tambours sont donc de forme tubulaire. La surface de leur caisse de résonance est généralement unie, ou bien garnie de quelques sculptures. La peau est tendue par des ficelles passant sous des tenons enfoncés dans la caisse. Afin de tendre la membrane, le musicien enfonce davantage les tenons à l'aide d'un maillet ou d'une pierre. Il est frappé soit avec deux fines baguettes, soit avec deux baguettes recourbées, taillées dans le bois *èfima* (*Microdesmis puberula*)⁽²¹⁾. Son emploi est toujours réservé à un spécialiste désigné par le chef et instruit au préalable dans cet art. Selon nos informateurs, le *kinyankpli* est joué exclusivement par les gens de la cour royale *ahinvié*. Mais pour toute personne extérieure à la cour, il faut une autorisation du roi ou du chef.

Le *kinyankpli* est imposant par sa taille et par sa forme. Placés en position inclinée dans la cour des chefs traditionnels ou tenus en équilibre par des tuteurs auxquels ils sont attachés, 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 d'importance, 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. Parmi un ensemble d'instruments, il donne le rythme et est, en outre, chargé d'enrichir la sonorité d'ensemble au moyen d'un maximum de variantes rythmiques.

Le son est d'habitude émis par le battement d'une unique membrane constituée d'une peau d'oreille d'éléphant (*Loxodonta africana*). Autrefois, semble-t-il, on utilisait d'autres types de peau.

À ce sujet, K. K. François⁽²²⁾ note au sujet du *kinyankpli* du village de Mménou⁽²³⁾ que « dans le passé, on recouvrait le *kinyankpli* avec une peau humaine (esclave). Aujourd'hui, cette pratique ayant été abandonnée, on utilise la peau de l'*akatia* le chimpanzé, c'est-à-dire l'animal le plus proche de l'homme. »

Ces tambours sont sculptés au Ghana ou dans le Moronou où se trouvent, selon nos informateurs, les meilleurs facteurs. Les bois utilisés pour sculpter ces tambours sont l'*éhouné* (*Aningueria robusta*) ou *doufrè*. Le professeur G. Niangoran-Bouah⁽²⁴⁾ avance « qu'en principe, tout tambour digne de ce nom, avant son utilisation officielle, est soumis à un rituel de sacralisation par le sacrifice et l'offrande d'un animal domestique aux divinités, aux génies et aux mânes des ancêtres tambourinaires défunts. On égorge l'animal en faisant en sorte que son sang coule directement sur la caisse de résonance de l'instrument. »

21 L'*èfima*, de par sa dureté sert à faire les baguettes à tambouriner de tous les tambours en pays agni.

22 FRANÇOIS (K. K.), *op. cit.*, p. 46.

23 Village agni de la tribu ahali situé dans le département de Bongovanou (centre-est de la Côte d'Ivoire).

24 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, p. 186.

Le texte tambouriné baoulé, cité par le même auteur, concernant la sacralisation du premier tambour de l'histoire des Akan, précise :

*Boa,
Dieu Ciel !
Boa
Déesse Terre
Boa a sculpté
Un tambour chef-d'œuvre.
Pour le récompenser, il fut,
contre toute attente, décapité
et c'est avec son propre sang
que le rituel de sacralisation
fut, comme de coutume, accompli.
Dieu Ciel et Déesse Terre,
Penchez-vous sur son cas
Et rendez-lui justice.
Le sang humain, dit-on, n'était autrefois utilisé
que pour les tambours de guerre et les
tambours d'État.*

Le *kinyankpli* se fait entendre tantôt seul (annonce de la mort d'un parent du roi), tantôt au milieu d'un véritable orchestre composé d'autres tambours (funérailles dans la famille royale, fête de l'igname).

Chez les Akan, le roi lui-même, dans une cérémonie publique, avant de s'asseoir sur un trône, vient saluer et embrasser le tambour d'État. En période de conflit armé, le grand tambour est aussi protégé que la personne du roi. Si d'aventure ce tambour tombe entre les mains des ennemis, théoriquement, le roi, l'État et la nation deviennent des vassaux des détenteurs des trophées de guerre. Les traditions orales des Akan relatent des épisodes de tambours capturés au cours de batailles ou offerts comme présents.

Si un condamné à mort réussit à toucher le tambour d'État quelques temps avant le jour fatidique, sa peine et son exécution sont remises à jamais⁽²⁵⁾.

Au cours de son intronisation, le nouveau chef doit assurer les anciens de la communauté qu'il suivra les traces de ses prédécesseurs et qu'il sera un guide fort et intrépide, en le jurant solennellement aussi bien à la personne qui préside la cérémonie qu'aux tambours et aux joueurs du tambour *kinyankpli*.

Les grands tambours de Niablé et de Bokakokoré sont appelés *fôdomvlôm*. Cette appellation serait peut-être un emprunt à leurs voisins Ashanti et Denkyira du Ghana qui nomment ces mêmes tambours *fontonfrom*. Ces tambours sont joués, dressés verticalement sur le sol et battus avec deux baguettes recourbées. Le cylindre élané de celui de Bokakokoré, est peint et artistiquement souligné par des motifs décoratifs gravés et exécutés en relief. Des souvenirs historiques ont été exploités par le sculpteur qui semble se plaire notamment dans les scènes de guerre et de sacrifices humains (tête tranchée, sabre, coutelas). L'orchestre porte aussi le nom de *kinyankpli* (grand tambour) qui en est l'instrument principal.

Concernant l'origine historique du *kinyankpli*, nos informateurs le situent dans l'actuel Ghana. Cette information est confirmée par G. Fillassier cité par C. H. Perrot⁽²⁶⁾ :

25 NIANGORAN-BOUAH (G.), *L'Univers akan des poids à peser l'or. Les poids dans la société*, Paris, NEA-MCB, 1987, p. 143.

26 PERROT (C. H.), *op. cit.*, p. 136.

« Remontant à l'époque où malmenés et chassés par Apoku Ware, ils durent, sous le règne d'Ano Assema quitter Annuanuan, ils racontent que certains chefs emportèrent, avec l'assentiment du roi de Kumassi, un tamtam coupé dans le même tronc d'arbre que celui de ce village, et que c'est là un signe indiscutable de commandement. Il semble que ce soient les chefs de Bettie, Sahue, Abradine, Zaranou et Krinjabo qui aient bénéficié de cette faveur. Ces tambours nommés « *kinie kpri* » sont encore actuellement l'objet d'une grande vénération. »

Dans le Ndenye, l'acquisition d'un *kinyankpli* ne semble pas aussi institutionnalisée que celle des *bia* (sièges royaux), ni dépendre d'une instance supérieure, bien qu'un contrôle de la part des chefs qui en étaient détenteurs ait dû se faire sentir, puisque leur exemple ne fut pas suivi. Depuis la conquête coloniale, le nombre des *kinyankpli* s'est accru, entraînant leur relative dépréciation. Se pourvoir d'un *kinyankpli* était pour une chefferie le moyen de gravir un échelon de la hiérarchie politique⁽²⁷⁾. Selon le même auteur une telle auto-ascension était favorisée par le laxisme dont faisait preuve l'ordre colonial à cet égard. Les initiatives des chefs de Yakassé et d'Aniassué furent mal accueillies par celui des Ndenye : dans un geste de colère, Amoakon Dihye II, roi des Ndenye (de 1896 à 1960) cassa les *kinyankpli* de Yakassé et d'Aniassué, car ces chefs avaient fait preuve d'insolence *aponema*, ils avaient voulu rivaliser avec lui.

Les autres *kinyankpli* du Ndenye datent vraisemblablement du début de l'époque coloniale (fin XIX^e siècle).

La musique du *kinyankpli* ne possède pas un répertoire de chants. Pendant la séance, on entend plutôt des vocalises et des interjections émises par les pratiquants qui jouent sur la place publique⁽²⁸⁾.

Dansé pieds nus (excepté pour le roi et les chefs de canton), avec des gestes symboliques, le *kinyankpli* n'est pas accessible à tous, du moins en certaines de ses parties. C'est une danse essentiellement nobiliaire.

Selon le rythme – et les changements de rythme sont soudains – seule une catégorie définie de gens pouvait y participer. Chacun ne tardait donc pas à savoir jusqu'où il pouvait aller, quelles limites son statut social lui interdisait de franchir, tant les rappels à l'ordre étaient vifs s'il était tenté de le faire⁽²⁹⁾.

C. H. Perrot⁽³⁰⁾ donne une description détaillée de cette danse lors d'une cérémonie d'intronisation à Zinzenou : « Adou Beséré (danseur) demande au roi la permission de danser, mettant le dos de la main droite dans la paume de la main gauche en faisant le tour de l'assemblée ; puis il fait le geste de couper les têtes, à droite et à gauche, ce qui signifie « vous tous qui êtes là, sauf le roi, on peut tous vous couper la tête » ; autre geste : de l'index et du majeur de la main droite, il touche la mâchoire supérieure comme s'il se perçait les joues d'un invisible *sapo* (poignard), ce qui veut dire « toute vie humaine dépend du roi ». Le tambour interroge le danseur : *kolokolon sonan, è fi ni ?* « homme de bonne famille, d'où viens-tu ? ». Pour toute réponse, il va s'adosser au *kinyankpli*, tout le monde comprend alors qu'il sort d'une cour royale ; « on sait qui il est ». Autrefois, malheur à celui qui ne comprenait pas la question ou ignorait la réponse : « un *adoumou* (bourreau) allait l'héberger (*adoumou o ko siké yé*) ou bien « on allait lui faire traverser l'eau » (*bè kpè assüé*), le sens des deux expressions étant identique. La reine dit : « je suis la reine, tous sont dans ma main » et, elle ferme les poings en dansant. Un autre de ses gestes signifie : « celui qui est sur le trône et vous tous, vous êtes sortis de mon ventre ». Un *famyenba* s'agenouille devant le roi, sur le genou droit ; un *éhénénana* fait avec les deux

27 *Ibid.*, pp. 134-136.

28 Il s'agit de la musique jouée par l'ensemble instrumental. FRANÇOIS (K. K.), *op. cit.*, p. 46.

29 PERROT (C. H.), *op. cit.*, p. 26.

30 *Ibid.*, p. 315.

mais le geste de supporter le *kinyankpli* sur la tête (« car *kinyankpli* est pour lui ») puis d'écartier tout le monde, ce qui veut dire : *yè dio* (« tout cela est pour nous »). À certains moments, le rythme l'indique, la danse s'ouvre à tous. Autrefois, cela signifiait qu'« un homme avait été hébergé par les *adoumou* ». Puis un soudain changement de rythme indique qu'à nouveau la danse est réservée aux fils de roi et aux princes. »

Pour les Agni, un prince ne sachant pas danser *kinyankpli*, ignorant de ses pas et de ses symboliques, est indigne de régner. « Ce n'est qu'un homme de rien, un *akoa* (esclave) qui mènerait le royaume à sa perte⁽³¹⁾ ». Pendant la fête des ignames, si le roi danse *kinyankpli*, sans quitter pour autant ses sandales, les gestes qu'il fait sont lourds de sens : « quand le roi danse personne ne peut aller l'embrasser ». Tout le monde lève les bras au ciel. Il est au milieu, on ne l'approche pas. D'autres plus loin dansent. On essaie de le calmer : *blè blè o*, « doucement, doucement » (pour qu'il n'y aille pas trop fort), *wodiao, wodiao, né plè na plio*, « tout est à toi, tout est à toi, ne discute pas ».

Le danseur doit connaître le statut des personnes présentes. C. H. Perrot⁽³²⁾ relève dans les lignes qui suivent un incident survenu lors de la fête de l'igname à Yakassé (en 1965) : « Une longue contestation éclata parce qu'un *dihyè* de Yakassé, est passé en dansant devant un chef de village voisin sans le saluer par les gestes que requérait le rang de *dihyè* que celui-ci estimait avoir. La controverse que celui-ci provoqua, se considérant comme lésé, en s'exprimant par allusions et proverbes, dura plus d'une heure. Il fallut toute l'éloquence des porte-cannes pour l'apaiser. »

Attoungblan ou atoungblan

Ces tambours d'une autre conception, composés d'une caisse en forme de mortier à socle, mesurent environ 100 à 150 cm de long. Cependant, certains ont la forme d'un cylindre particulièrement étroit et allongé reposant sur un socle (ceux de Sankadiokro, Amélékia, Zaranou, Niablé...).

Ils sont recouverts d'une peau de guib ou antilope harnaché *wanzanin* (*Tragelaphus scriptus*). Comme pour les précédents, la peau est tendue par des ficelles passant sous des tenons enfoncés dans la caisse. Afin de tendre la membrane, le musicien enfonce davantage les tenons à l'aide d'un maillet ou d'une pierre. Ils trouvent un usage semblable aux grands tambours d'appel. Servant toujours couplé (mâle et femelle), à la transmission de messages, ces tambours imitent la voix humaine en livrant des textes figés, qui passent d'une génération à l'autre sans altération. Le tambourinaire peut faire « parler » l'*attoungblan* assis ou debout. Dans les deux positions, le « visage » du « couple » s'incline vers lui ou vers l'avant. Dans le dernier cas, il se tient debout entre les deux tambours ; le



9. Le grand tambour *kinyankpli* (Yakassé-Féyassé, Abengourou). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

31 *Ibid.*, p. 232.

32 *Ibid.*, p. 317.



10. Le grand tambour d'appel *fodomvlôm* (Bokakokoré, Abengourou). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)



11. Le grand tambour d'appel *fodomvlôm* (Niablé, Abengourou). **Audio** : CD track 1. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

tambour mâle est à sa gauche et le tambour femelle à sa droite. Lors des grandes réunions publiques, funérailles, rassemblements politiques, défilés militaires, chaque nouvel arrivant est salué par la devise de son village ou de son *aboussouan* (lignage matrilinéaire). Lors de l'intronisation des chefs traditionnels, les joueurs d'*attoungblan* saluent les nouveaux arrivants de leur surnom *nzabranwan* tambouriné, qui leur répondent verbalement, et leur font un don. Un dialogue s'engage parfois entre eux, mi-parlé, mi-tambouriné.

Ici encore, les événements passés dont il est question ne sont pas explicitement racontés, le sens des allusions historiques n'est pas perçu par le commun des hommes, mais plutôt de tout individu instruit dans cette discipline au cours de son obligatoire préparation civique. Chez les Agni, les messages sont transmis en *twi*, langue des Ashanti, qui n'est compris que d'un petit nombre.

Le tambour mâle est celui qui a le ton bas et le tambour femelle, le ton haut.

« C'est toujours le mâle qui a le dernier mot. C'est le mâle qui réveille la femelle, c'est le mâle qui spécifie le message. L'*attoungblan* est un instrument qui ne bouge pas et qu'on ne doit pas trop déplacer. Les Akan disent qu'il a l'hernie : aussi se déplace-t-il péniblement⁽³³⁾ ».

Dans l'ensemble *kinyankpli*, c'est le maître-tambourinaire qui joue les *attoungblan* ; c'est lui qui dirige l'orchestre.

Selon G. Niangoran-Bouah⁽³⁴⁾ 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

33 ABLÉ (J. A.), *Histoire et tradition politique du pays abouré*, Abidjan, 1978, p. 204.

34 NIANGORAN-BOUAH (G.), *op.cit.*, p. 137.

importante. Selon le même auteur le tambourinaire est tenu de donner tous les textes avant l'information pour laquelle il officie. Le corpus tambouriné des Akan peut-être divisé en deux parties principales.

1. Le préliminaire

1.1. Les appels et les évocations

- l'appel du tambour mâle au tambour femelle ; il le réveille afin d'être disponible pour son utilisation,
- évocation du nom des personnages primordiaux (concepteur, sculpteur, premier tambourinaire et nom des génies),
- évocation du nom de l'arbre servant à tailler le tambour et de la forêt qui renferme cette essence,
- évocation du nom de tous les éléments constitutifs du tambour,
- évocation du nom des animaux utiles à l'homme,
- évocation du nom des forces cosmiques,
- évocation du nom du tambourinaire de service.

1.2. Les proverbes et les préceptes de vie.

Il s'agit de proverbes et de préceptes de vie connus de la région.

1.3. La biographie des rois, des dignitaires et des héros nationaux défunts.

2. Le message à tambouriner ou l'information à donner à l'ensemble de la population.

Les textes de l'*attoungblan* se présentent comme des dialogues entre le tambour mâle et le tambour femelle qui, pour la circonstance, jouent les rôles de différents personnages ou acteurs intéressés⁽³⁵⁾.

Chez les Akan, ce sont les principaux « tambours parleurs ». Chaque rythme tambouriné a une signification propre. Le musicien chargé d'émissions officielles obéit



12. Deux tambours parleurs *attoungblan* ou *atoumblan* (Yakassé-Féyassé, Abengourou). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

35 NIANGORAN-BOUAH (G.), *Introduction à la drumologie*, Abidjan, Institut d'Ethno-sociologie, 1981, p. 37.

directement au roi ou au chef, et ne touche jamais le tambour de la main nue, mais à l'aide de baguettes fourchues.

Lors des événements à la cour royale *ahinvié* ce sont ces tambours qui annoncent l'arrivée du roi ou des chefs. Ils annoncent aussi l'arrivée des guerriers au lieu de rassemblement.

La devise tambourinée des *dihyè* (princes de l'Indénié) est : *bè ngou, bè ndom*, « on ne les tue pas, on ne les vend pas ».

À Yakassé-Féyassé et à Niablé, le répertoire de ces tambours consiste en sept messages ; à Bokakokoré, sept ou neuf.

Nous donnons ci-dessous les textes tambourinés que nous avons recueillis dans ces différentes localités.

• **Yakassé-Féyassé**

1^{er} texte : *mô ôbrou wôtra bè kloati yè wa tran blè*

« Celui qui est plus rouge que tout le monde vient de s'asseoir. »

Ce texte fait allusion à la grandeur du roi. Ce rythme tambouriné annonce l'arrivée du roi.

2^e texte : *nahioua*

Il annonce les décès. Autrefois, seuls le roi et les princes étaient autorisés à danser cette partie. Quiconque enfreignait cette prescription était passible de la peine de mort.

3^e texte : *aproua bègan bènian*

« Pas de dispute là où le roi est assis. »

4^e texte : *yâha batrangan n'goumin*

« Il ne reste plus que les enfants sur terre » ; sous-entendu : tous les vieux sont morts.

5^e texte : *éssan n'goumin ôdjilan*

« L'*éssan* (arbre) ne pousse pas seul » ; sous-entendu : sans l'aide des autres le roi ne peut rien faire, il n'est rien.

Les autres textes tambourinés, que nous n'avons pas pu noter, s'adressaient aux femmes, aux hommes, aux princes et aux petits fils du roi.

• **Niablé**

Tous les musiciens-instrumentistes étant d'origine ghanéenne, tous les textes tambourinés étaient en ashanti. Ne comprenant pas cette langue, nous n'avons donc pas pu recueillir littéralement l'intégralité des messages.

1^{er} texte : Que le roi vienne danser.

2^e texte : Que les femmes nobles viennent danser à leur tour.

3^e texte : Invitation aux ancêtres du roi à venir boire de la boisson.

• **Bokakokoré**

1^{er} texte : *agouamane* ou *agouamanin*

Ce rythme glorifie les danseurs. Cette partie est ouverte à tout le monde.

2^e texte : *yâha batrangan n'goumin*

« Il ne reste plus que les enfants sur terre » ; sous-entendu : tous les vieux sont morts.

3^e texte : *éssan n'goumin ôdjilan*

« L'*éssan* (arbre) ne pousse pas seul » ; sous-entendu : sans l'aide des autres le roi ne peut rien faire, il n'est rien.

4^e texte : *yè fa modja tou goua*

« C'est le sang que nous montrons, exhibons dehors » ; sous-entendu : c'est avec le sang qu'on badigeonne les sièges royaux lors de la fête d'igname.

5° texte : *watou n'gowa*

C'est le moment ou l'heure de l'amusement.

6° texte : *boutou boutoussou, kata katassou*

7° texte : *fabié man patakou*

8° texte : *min fâ kôkôré tchua abôtrin*

(Nous n'avons pu obtenir la signification de ces trois messages tambourinés.)

9° texte : *ésson tia n'gassou wôn vanti*

« Si l'éléphant marche sur un piège, ce piège ne se détend pas. » Allusion à l'adage selon lequel aucun vrai chef ne se laisse prendre au traquenard, mais déjoue toutes les embûches en écrasant sous ses pieds l'ennemi. Ce texte illustre la force, la puissance du roi que rien ne peut arrêter dans sa marche. Lors des cérémonies, les *attoungblan* sont toujours les derniers à être joués.



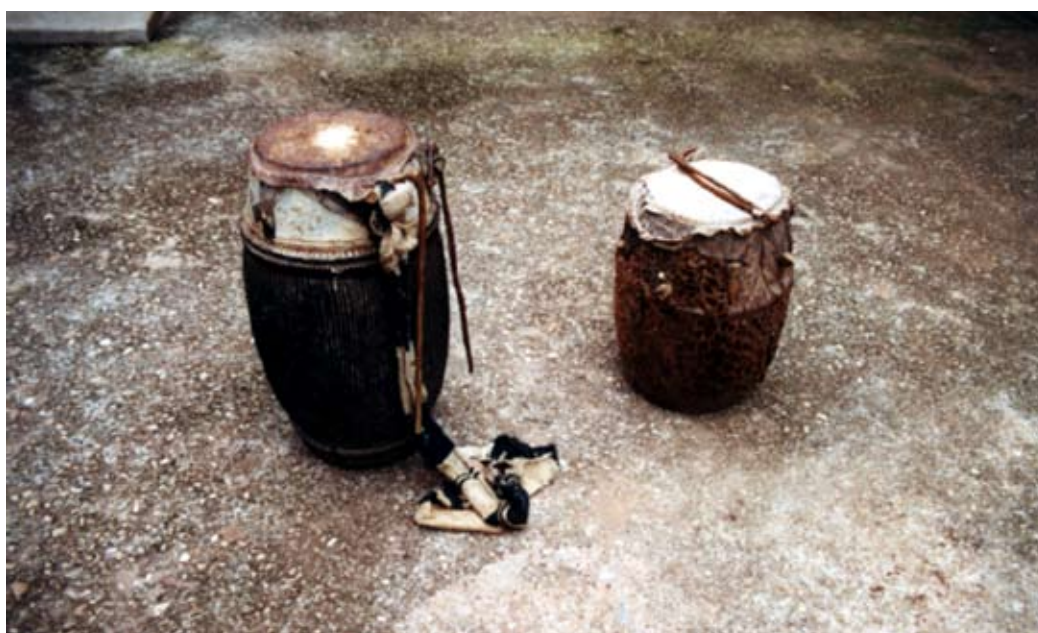
13. Musicien du groupe musical *abodan* jouant de deux tambours *attoungblan* ou *atoumblan* (Amélékia, Abengourou). **Audio** : cd track 5. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

Kékré kinian

Porté à l'aide d'une sangle et joué horizontalement, ce tambour est orné d'une peau de léopard *kékré* ou *tétiéré* (*Panthera pardus*). La membrane, frottée sans interruption avec une baguette recourbée, imite le rugissement du léopard. À Yakassé-Féyassé où nous avons assisté à la sortie de cet instrument, il accompagnait le chef de canton, lors de sa sortie à la cour royale *ahinvé*.

Il symbolise la puissance du roi. Par conséquent, il est tenu au secret, et ne doit pas être touché par les femmes.

Cet instrument confère au défilé une note de gravité et de terreur.



14. À droite, le tambour *kékré kinian* (Yakassé-Féyassé, Abengourou). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

Kananmandou

De couleur polychrome (blanc, noir), cet instrument a le corps orné d'une série de traits formant des cannelures.

Ayant la forme d'un tonneau, *kananmandou* dérive de l'expression *ôkan n'dègn ô n'dôu* ou *ôkan édjrè wôgnan hamanien* qui signifie « seul à ne pas être sanctionné par un jugement ». Cela veut dire que le roi peut tout se permettre dans le royaume ; il est seul à posséder ce privilège et, par cette devise, il exprime sa primauté dans le royaume. Ce tambour symbolise donc la puissance du roi (chef de canton). Tenu au secret comme le *kékré kinian*, ils accompagnent tous deux le chef de canton lors de ses sorties publiques. Selon nos informateurs, lorsqu'on joue de ces deux instruments, les personnes extérieures à la cour royale doivent fuir.

Le *kananmandou* est porté à l'épaule à l'aide d'une sangle en coton et joué horizontalement à l'aide de deux baguettes recourbées.

Kété

Ce sont des instruments qui se composent d'un tronc d'arbre évidé formant caisse de résonance ; à l'une de ses extrémités, cette caisse est recouverte d'une peau tendue, sur laquelle le batteur frappe avec deux fines baguettes.

C'est un ensemble de quatre tambours drapés (aux couleurs rouge et noire) dont trois sont de taille moyenne et un de petite taille. Parmi les premiers cités, deux sont de forme ovoïde (avec une partie cylindrique) et le troisième épouse la forme d'un mortier à socle. Celui de petite taille est de forme cylindrique sans pieds. Lors des processions, chaque tambour est porté sur l'épaule d'un jeune et battu par un suiveur. À la cour royale *ahinvié*, les deux tambours de forme ovoïde sont joués inclinés tandis que les deux autres (en forme de mortier à socle et de forme cylindrique) sont quant à eux joués dans une position verticale.

Ils sont battus par des enfants et des jeunes. Cet ensemble instrumental accompagne le chef de canton de Niablé lors de ses sorties publiques. Par le procédé des tambours parleurs, ces jeunes instrumentistes véhiculent des messages, en frappant sur la membrane. La musique ainsi produite est dansée avec des gestes symboliques.



15. Le tambour *kananmandou* et ses baguettes *kinian baka* (Yakassé-Féyassé, Abengourou). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)



16. Ensemble de tambours drapés *kété*. Joués par des enfants et des jeunes, ces instruments accompagnent le chef de canton lors de ses sorties publiques (Niablé, Abengourou). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

Koukoua ou aklétia

Le terme *koukoua* désigne une formule rythmique qui a donné son nom au plus petit tambour que possèdent les Agni-N'dénéan. On le trouve également chez les Agni-Morofwè. Ces tambours, de petite taille et de forme cylindrique se distinguent par leur base entaillée en forme de créneaux. Parfois aussi, les pieds en créneaux, au lieu de prolonger directement la caisse de résonance, sont transformés en pieds peu élevés mais bien détachés, au nombre de quatre généralement. Cependant, nous avons observé deux tambours nommés *aklétia* présentant deux formes différentes : celui accompagnant la danse de possession *ahô* à Aniassué est de forme cylindrique sans pieds, et l'autre, la danse *assam'lan* de Niablé, a la forme d'un mortier à socle. En outre, ces tambours dont un était tenu entre les jambes du tambourinaire et l'autre incliné (pendant le jeu) étaient de taille moyenne. Ce ne sont que des exceptions car la plupart des tambours *koukoua* ou *aklétia* que nous avons observés chez les Agni-Morofwè et dans l'Indénié sont de petite taille et ont leurs base entaillée en forme de créneaux.

Contrairement aux grands tambours, ces instruments, dans l'immense majorité des cas ne sont guère ornés de sculptures et sont toujours coloriés.

Admis dans certains ensembles instrumentaux⁽³⁶⁾ cet instrument se caractérise donc par le rythme *ostinato* de triolets de croches. Il convient de remarquer que dans cette formule rythmique, un triolet tout de croches est toujours suivi d'un autre dont la première croche est remplacée par un demi-soupir⁽³⁷⁾.

Le rythme *koukoua* ne recouvre aucune signification linguistique. De même, ce terme est purement onomatopéique. Son rôle dans l'ensemble est de déterminer l'allure rythmique à suivre aux autres instruments qu'il introduit dans la danse. Tenu entre les genoux du batteur (assis), le *koukoua* est un tambour dont le jeu n'exigerait pas d'apprentissage particulier. L'instrumentiste le tient d'une main et de l'autre, le bat avec une baguette droite.



17. Tambour *koukoua* ou *aklétia* faisant partie de l'ensemble instrumental *kinyankpli* (Yakassé-Féyassé, Abengourou). **Audio** : CD track.6 & 7. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

36 Nous en avons repéré dans les ensembles instrumentaux des danses *kinyankpli* (Yakassé-Féyassé), *abodan* (Amélékia) et *assonvon elogne moi* (Ebilassokro).

37 FRANÇOIS (K. K.), *op. cit.*, p. 61.

Ekpindrin et ekspindrin nouan

En dehors de l'Indénié on trouve le tambour *ekpindrin* dans le Moronou (centre-est) et en pays baoulé (centre) où il prend le nom de *pindrin* qui signifierait « tout ce qui résonne ». Nous l'avons également retrouvé en pays abidji (sud de la Côte d'Ivoire), sous l'appellation d'*épindrè*, où il fait partie de l'ensemble des tambours parleurs *attèkprè*.

Matériellement transportable et d'environ 60 cm de haut, l'*ekpindrin* ou le *pindrin* représente le plus populaire et le plus sollicité des tambours agni. En effet, il est présent dans presque tous les ensembles instrumentaux relevant de la tradition profonde des Agni-N'dénean⁽³⁸⁾. A. Yapo cité par K. K. François⁽³⁹⁾ révèle 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. Dans l'Indénié, les tambours *ekpindrin* présentent deux formes : les uns ont la forme d'un cylindre sans pieds et les autres celle d'un mortier à socle. Cette dernière forme est la plus populaire.

Pour le jeu, les premiers cités sont posés sur le sol et battus avec de fines baguettes, tandis que pour les seconds, les musiciens, assis, les posent sur le sol en les tenant obliquement entre les jambes.

Certains *ekpindrin* sont appariés : il y a un tambour mâle et un tambour femelle. Ils se répondent lorsqu'on les joue. Lors des prestations, l'instrumentiste fait des improvisations rythmiques selon ses possibilités et suivant la nature des chants. Dans la musique funéraire du *nnolo*, l'*ekpindrin* ou *pindrin* est le premier tambour, par ordre d'importance.

Régulateur de tout le jeu instrumental, l'*ekpindrin* ou *pindrin*, calé entre les jambes du tambourinaire assis, produit des sons plus ou moins aigus, selon que ce dernier frappe sur la « bouche » (le bord de la face) ou sur le « visage » (le milieu). K. K. François⁽⁴⁰⁾ citant un informateur agni du Moronou apporte des informations complémentaires sur ce tambour : « Le terme *pindrin* est une appellation profane de ce tambour. Effectivement, il peut répondre à différents noms dès qu'il accompagne le *klinkpli*. Ainsi, dans la danse *klinkpli*, il devient *kumidi*. Autrement dit, tout seul ou dans toute autre musique, on le désigne par *pindrin*. Et dès l'instant qu'il se trouve aux côtés du grand tambour, il s'appelle *kumidi* ou *kpassouè*. Il prend ce dernier nom à partir du moment où on le bat avec deux baguettes droites. Là, son rôle revient essentiellement à émettre des formules que reprend soudainement le *klinkpli*. »

En pays baoulé, note K. Kouakou⁽⁴¹⁾ « 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. »

Concernant le processus de fabrication de ce tambour K. Kouakou donne des détails plus précis : « Pour la fabrication du *pindrin* on utilise de préférence le bois *aihouné*⁽⁴²⁾ qui constitue le corps de l'instrument. On coupe le bois dans la brousse, on l'évide après lui avoir donné une forme : une extrémité supérieure arrondie et beaucoup plus large que le pied. On laisse sécher longtemps au soleil :

38 On retrouve l'*ekpindrin* dans les ensembles instrumentaux des danses *kinyankpli*, *alato* (Bokakokoré), *abodan*, *kpatoué*, *gôlô* (Amélékia), *ahô* (Aniassué), *assam'lan* (Niablé).

39 *Ibid.*, p. 62.

40 *Ibid.*, p. 62.

41 KOUAKOU (K.), *op. cit.*, p. 77.

42 En agni, *éhouné* (*Aningueria robusta*).

- une peau de mammifère
- un genre de liane : « *akpama* »
- des branches de « *ofoui* »⁽⁴³⁾, arbre qu'on trouve aux alentours du village dont l'écorce sert à divers usages
- des branches de « *ndaaka* ».

Il faut une semaine pour réunir tous ces matériaux et pour tailler le tambour. Il est strictement interdit de fabriquer un tambour dans une cour au village, sauf au cours des funérailles.

Quelques temps avant de poser la peau, on la mouille pour la détendre ; ensuite on obture l'ouverture supérieure par cette membrane dont le bord est replié et cousu avec du fil de liane. Ce fil est associé aux cordes faites à partir de l'écorce de « *ofoui* » qui servent d'attache aux pointes. Ces pointes au nombre de 6, en bois de « *ndaaka* », maintiennent la membrane. Elles sont disposées autour du corps du tambour, jouant le rôle de chevilles. On scarifie le corps de l'instrument pour l'esthétique. Il est sous la surveillance du fabricant ou de celui qui s'en sert. »

Quant aux *ekpindrin nouan*, ils sont de forme cylindrique sans pieds. Posés sur le sol, ils sont battus avec deux fines baguettes. (Audio : CD Agni, track. 6 & 7)

Dom dom

Rencontré seulement à Bokakokore, le *dom dom* est un tambour moyen cylindrique sans pieds, d'une patine naturelle. Il est battu avec les mains nues. Il fait partie de l'ensemble instrumental de la danse *kinyankpli* de cette localité.



18. Vue d'un ensemble instrumental : de gauche à droite *dom dom*, *ekpindrin nouan*, *ekpindrin*, *attoungblan*, *fôdomvlôm* (Bokakokoré, Abengourou). Audio : CD track.16 & 17. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

43 En agni, *bofouan* (*Antiaris africana* ou *Antiaris welwitschii*).



Akprédéré

Ce sont deux tambours dont un est de petite taille et l'autre de taille moyenne. Ils ont la forme d'un cylindre sans pieds. D'une patine noire, ils sont battus avec deux fines baguettes. Pour le jeu, l'instrumentiste du petit tambour s'abaissait pour jouer de son instrument alors que l'autre musicien jouait de son instrument, assis (dans une chaise).

19. Musiciens du groupe musical *kinyankpli* jouant de deux tambours *akprédéré* (Niablé, Abengourou). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

Krizri

Épousant la forme d'un mortier à socle, ce tambour de taille moyenne est joué de deux manières. À Padiégnan et à Zaranon, il est battu à l'aide des mains, à Amélékia à l'aide de deux baguettes recourbées, à Zaranou avec les mains. Ces tambours sont recouverts de peau de gazelle, de biche ou de cabri. Sculptés dans du bois *éhouné*, ils accompagnent, dans toutes ces localités, la danse *abodan*.



20. Ensemble de tambours de la danse *assam'lam* : de gauche à droite *aklétia*, *ekpindrin*, *krizri*, *attoungblan* (Niablé, Abengourou). **Audio** : CD track 3 & 4. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

Tamalé

Ces tambours en forme de mortier à socle sont polychromes (jaune, vert). Au nombre de trois (dont un était battu par une jeune femme), ils accompagnent la danse funéraire ou de réjouissance *assonvon èlogne moi* du village d'Ebilassokro.



21. Jeune femme jouant du tambour *tamalé* lors de la danse *assonvon èlogne moi* (Ebilassokro, Abengourou). **Audio** : CD track 15. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

Akprélé

Au nombre de trois, ces tambours de taille moyenne, ont la forme d'un mortier à socle. Battus avec les mains, ils accompagnaient une prêtresse *komian* à Niablé.

Akèdèba

C'est un long tambour cylindrique sans pieds. Battu à l'aide de deux baguettes recourbées, il accompagne la danse *gôlô* à Amélékia. C'est dans une position presque couchée qu'il est joué.

Assoumanlé

Ce tambour, de taille moyenne, a une caisse en forme de mortier à socle. Il est battu avec une fine baguette. Concernant l'ordre d'entrée des instruments pour la danse *assam'lan* (Zaranou), il est le premier des tambours à être joué (après la cloche). Certaines frappes et certains effets sonores (il presse par moment la peau avec une main) permettent à l'instrumentiste (le meneur) de communiquer les messages aux autres tambours.

Kpassouè ou passouè

Ayant sensiblement les mêmes caractéristiques que le précédent, il se joue avec les mains. Il emboîte le pas au tambour *assoumanlé*. Pour le jeu, le musicien, assis, le pose par terre en le tenant obliquement entre les jambes. La main droite frappe la première. Nous avons retrouvé ce tambour chez les Ehotilé (Adiaké, sud de la Côte d'Ivoire) où il accompagne les danses *kpandan* et *abodan*.

Koko

Ce sont deux petits tambours dont l'un a sa caisse en forme d'un mortier à socle et l'autre se distingue par sa base entaillée en forme de créneaux. Battus à l'aide de deux fines baguettes, ces tambours se répondent lorsqu'on les joue. Ils accompagnent la danse



22. La première forme de tambour *koko* (Yakassé-Féyassé, Abengourou). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)



23. La deuxième forme de tambour *koko* (Yakassé-Féyassé, Abengourou). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

kinyankpli de Yakassé-Féyassé.

Tatrou et ayrofia

Ce sont des tambours de taille moyenne, taillés dans du bois *éhouné*.

Ayant leurs caisses en forme de mortier à socle, ils sont peints. Pour le jeu, les instrumentistes les tiennent obliquement entre les jambes, les deux mains frappant la membrane.



24. Vue de l'ensemble instrumental du groupe musical *abodan* de Padiégnan. De gauche à droite : les tambours *tatrou*, *krizri*, *azrofia* et *aklétia*. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

Ces tambours accompagnent la danse *abodan* de Padiégnan.

Bogohan et koumedi

De la forme d'un mortier à socle, ces deux petits tambours monochromes (couleur noire) faisaient partie de l'ensemble instrumental de la danse *kinyankpli*, jouée dans le village d'Aniassué. Leur existence fut révélée par l'historienne et anthropologue française C. H. Perrot, dans son étude sur l'histoire de ce peuple. Nous n'avons pas pu vérifier si ces tambours existent encore de nos jours. D'après des informations que nous avons obtenues récemment à N'guinou, village situé dans la sous-préfecture de Bongouanou (centre-est), le tambour *koumedi* ou *kumidi* est l'instrument qui donne le ton et communique le message aux autres tambours. Il fait toujours partie de l'ensemble instrumental *kinyankpli* et est battu avec deux fines baguettes droites.

N'doh kinian

Selon des informations recueillies sommairement sur le terrain, ce membranophone qui signifie littéralement « tambour du *n'doh* » serait un gros tambour sans autre précision. Il ferait partie de l'ensemble instrumental de la danse *n'doh* : très ancienne danse funéraire agni qui existe dans le village d'Abradinou et se pratique notamment pour la purification des veuves d'un chef. Ce tambour accompagne également la danse funéraire et de réjouissance *kpan'dan* du village d'Amangouakro.

J. A. Ablé, dans son ouvrage sur les Abouré⁽⁴⁴⁾ parle d'un membranophone appelé *doh* : « le *doh* est un gros tambour de moins d'un mètre de long et de près de 60 à 80 cm de diamètre. On le porte toujours près du *fakwé*, auquel il donne le rythme fondamental du défilé. Tandis que le *fakwé* est porté parallèle au sol à la hauteur de la tête, le *doh* est toujours porté debout, assez bas, mais suffisamment à la hauteur de la hanche pour que l'artiste puisse taper dessus. »

Il pourrait certainement s'agir du même *n'doh kinian* des Agni-N'dénéan.

44 Groupe ethnique d'origine akan vivant dans la localité de Bonoua (sud de la Côte d'Ivoire).

Aboa

Cet instrument dont la forme exacte nous est inconnue à cause de son absence totale actuellement dans la région, est mentionné dans « le repas du septième jour *èlèssou aliè* »⁽⁴⁵⁾. Il s'agit du membranophone *aboa* qui intervient dans ce rituel funéraire.

« 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. »

Il est vraisemblable que cet instrument soit le même que le tambour *kekré kinian* dont nous avons parlé plus haut⁽⁴⁶⁾.

Klènzini

Propriété des chefs, *klènzini* est un tambour de devises (parleur) qui autrefois annonçait les nouvelles : il avertissait les hommes d'une attaque imminente. Il accompagnait les gens sur le champ de guerre et également les chefs lors de leurs déplacements. Comme le précédent, l'existence de cet instrument nous fut révélée par C. H. Perrot⁽⁴⁷⁾. Mais, lors de nos recherches, aucun chef ou notable n'a mentionné l'existence de ce membranophone. Cependant, au cours d'une mission récente, nous l'avons vu chez les Ehotilé (région d'Adiaké, sud de la Côte d'Ivoire). Appelé *klenzri*, ce tambour est identique au tambour *kananmandou* (cf. p. 32), dans sa sculpture et même dans sa technique de jeu. Toutefois, le tronc du tambour *klenzri* est orné de dessins, gravés et exécutés en relief, sur un fond noir ou bleu. Il était présent dans les orchestres des danses funéraires ou de réjouissance *kpandan* et *abodan*.



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

2. Tambour d'aisselle en forme de sablier

Dono ou dondo

Le tambour d'aisselle, connu dans tout l'Ouest africain, est de petite taille et de forme biconique. Ressemblant à un sablier (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 ; cela permet au musicien, tout en gardant ses mains libres, de comprimer plus ou moins les cordes (entre son thorax et le bras gauche). Cette compression provoque des variations de tension des deux membranes, qui permettent d'obtenir des nuances de sons, en sus de celles qu'il obtient avec une petite baguette recourbée.

La gamme de ce tambour

45 PERROT (C. H.), *op. cit.*, p. 313.

46 *Aboa* est l'autre appellation en agni du léopard.

47 *Ibid.*, p. 76.

est théoriquement infinie en raison de la pression des tendeurs dont elle dépend. Il sert couramment pour la transmission de messages grâce aux sons variés qu'il peut émettre.

Ce tambour apparaît dans les chorales de certains cultes syncrétiques tels que l'Église des douze apôtres *pawoua* ou *manpaloua* (originaire du Ghana), dont le but est de conjurer le mauvais sort, soigner les malades, désenvoûter, faire des prédictions.

Ce tambour apparaît même dans un mythe local repris par C. H. Perrot⁽⁴⁸⁾ où le roi Ehui Kutua (qui régnait à Yakassé à l'arrivée de Binger) avait un petit tambour *dono*. S'il en jouait, le feu en sortait par derrière.

3. Tambours sur cadre

Banwn, akèdèba, tamalé, titine, pambi

Ce sont des tambours à peau faits d'un cadre en bois de forme carrée, recouvert d'une peau clouée sur sa partie supérieure. Les rebords extérieurs du cadre sont entourés d'une lamelle de bambou, sur laquelle sont fixés les clous. Pour consolider la caisse de résonance, deux barres de bois, formant une croix, sont fixées à l'intérieur. La membrane provient de différents animaux domestiques (mouton, bœuf, cabri). Les dimensions du tambour varient en fonction du cadre carré. Placé contre sa poitrine et tenu par une main, le musicien 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



26. Musiciens du groupe musical *kléba*, défilant et jouant des tambours de forme carrée *banwn, pambi, titine, tamalé, akèdèba* (Amélékia, Abengourou). **Audio** : CD track.12, 13 & 15. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

de deux baguettes frappe sur la membrane tendue. Pour accorder leurs instruments, les tambourinaires tendent leurs tambours au-dessus d'un feu. Ces instruments accompagnent des danses modernes populaires (de création récente) telles que *kléba, binger anouanzè, indénié*.

48 *Ibid.*, p. 110.

Le tambour *banwn*, donnant un son grave, est joué avec une grosse baguette. Frappé de coups plus espacés, il sert de basse. L'*akèdèba* ou *drôm* se joue avec deux fines baguettes. C'est lui qui anime l'ensemble orchestral. Les *tamalé* se jouent aussi avec de fines baguettes et donnent un son plus sourd. Le premier *tamalé* joue, suivi du deuxième et souvent du troisième. C'est après leur entrée en jeu que la cloche *adahoua* intervient. 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. *Pambi* est le plus grand. Il est joué avec les mains. Quant au tambour *titine* ou *atidy* « appuyer avec les mains », il est joué avec les deux mains. Le son produit par ces deux instruments (*pambi* et *titine*) est intermédiaire entre la basse et le ténor.

Tous ces tambours se complètent dans un ensemble. C'est ce qui explique la présence de tous ces tambours dans un orchestre, avec une prédominance numérique des *tamalé* (deux ou trois).

Voici les dimensions relevées sur un *tamalé* (rapporté du village d'Amélékia et faisant actuellement partie des collections du musée des Civilisations de Côte d'Ivoire) :

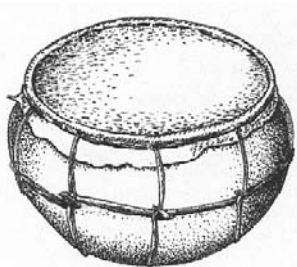
- hauteur : 12 cm
- côtés : 22,5 cm
- diamètre de la peau : 31 cm.

4. Tambour suralebasse

Bèndini

C'est un instrument fait d'unealebasse séchée et évidée, sectionnée au tiers de sa hauteur et recouverte d'une peau de mouton. Selon C.H. Perrot, c'est un des rares tambours royaux à ne pas être recouvert de la peau d'un animal sauvage. Ce tambour était utilisé pour préserver la force *étimu* du roi, qui tarissait lorsque celui-ci entendait le cri du singe appelé *kaka i wa*. C'est ainsi que quand le roi se déplaçait en cortège d'un village à l'autre, un homme de sa suite faisait retentir ce tambour. Ce tambour n'est pas sans évoquer le *bèndé* des Mossi⁽⁴⁹⁾.

Lors de nos recherches, aucun informateur n'a fait mention de cet instrument. Nous avons donc conclu qu'il a disparu du patrimoine organologique des Agni-N'dénéan.



Dessin 2. Le tambour *bèndini* (d'après notre propre description et les informations fournies par C. H. Perrot). (Dessin : Jacqueline Renard, MRAC, 2006.)

49 PERROT (C. H.), *op. cit.*, p. 110.

CHAPITRE III – LES CORDOPHONES

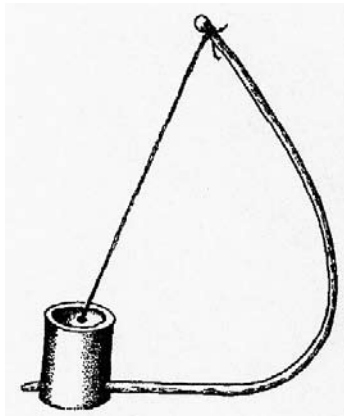
Contrairement aux idiophones et aux membranophones, le patrimoine organologique des cordophones est très pauvre dans la culture musicale agni.

1. Arc musical

Aloa tinglin

Cet instrument à une corde, le plus rudimentaire que l'on connaisse en pays agni et ailleurs (pays baoulé, etc.), est construit et joué par des garçons de 8 à 12 ans. Il est fabriqué à partir d'un bois souple *éssan*, d'une corde en fil de fer et d'une boîte de conserve (qui fera office de caisse de résonance). La boîte est percée en trois endroits, l'un pour faire rentrer la corde, et deux autres pour faire passer le bois. La corde se trouve donc à l'une des jointures de l'arc. Le joueur tient l'arc posé à terre et vertical. Il met un pied sur le bois et l'autre à côté de la boîte. Il tient d'une main le sommet de l'arc, de l'autre il frappe la corde avec un bâtonnet. Selon la façon dont il tient l'arc, il fait varier la hauteur mélodique. Cet instrument accompagne des mélodies et des chantonnements. À l'audition, la musique produite par ces instruments paraît inévitablement très monotone.

Parfois, dans un dialogue original où il tient les rôles des deux interlocuteurs, le jeune musicien chante en s'accompagnant simultanément à l'arc musical. Par notre propre expérience (nous en avons joué pendant notre enfance), les chants exécutés, sans signification apparente se ramènent généralement à ces phrases répétées inlassablement: « *aloe tinglin tinglin, aloe boubou ô kômin* ». On trouve un spécimen de cet instrument dans les collections du Musée de Zaranou (40 km au sud d'Abengourou).



Dessin 3. Arc musical *aloe tinglin* (d'après notre propre description). (Dessin : Jacqueline Renard, MRAC, 2006.)

CHAPITRE IV – LES AÉROPHONES

Les plus représentés dans le patrimoine organologique des Agni-N'dénéan sont les trompes traversières et les trompettes de fanfare.

1. Trompes traversières

Ahê ou ahüègn

Pour la fabrication de ces instruments, courbes et coniques, les Agni-N'dénéan utilisent comme matières premières les défenses de très jeunes éléphants (*Loxodonta africana*) et les cornes de l'animal *bongo* (*Boocercus euryceros*) 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 ovale ou losangique allongée par laquelle le joueur insuffle l'air dans l'instrument.

Selon F. Bebey⁽⁵⁰⁾ « ces instruments ont généralement un registre de sons extrêmement réduit, limité à une ou deux notes seulement ».

Autres insignes du pouvoir royal, les trompes en ivoire sont attachées à la personne du roi et des grands chefs. Elles accompagnent ceux-ci dans leurs différents déplacements officiels aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du royaume. Le roi ou le chef ne sort jamais officiellement sans qu'il soit accompagné par la trompe *ahê* ou *ahüègn*. Selon H. Labouret cité par S. Chauvet⁽⁵¹⁾, ces instruments sont chargés de proclamer soit des ordres brefs (« en route, halte, rassemblement » etc.) soit des sentences, des airs, fixés une fois pour toutes, qui sont personnels à chaque chef, et que tous leurs sujets connaissent. Selon S. Chauvet⁽⁵²⁾, il s'agit là plutôt d'instruments à usage pratique (rappel des esclaves, ralliement des chasseurs, etc.) que d'instruments de musique à proprement parler.

Ces instruments constituent les armes sonores d'une famille. Ils chantent la devise des chefs de famille. Le roi, comme chef de famille et de clan a le sien. La devise chantée par l'instrument est toujours en rapport avec un événement important intéressant la vie du royaume. La devise est toujours un proverbe qui ramasse, en une formule dense, les gloires et le passé d'une dynastie ou le présent et les titres de noblesse d'une famille.

Lors de la fête des ignames et des funérailles, ces instruments jouent des airs qui s'adressent particulièrement aux vieux sages vivants ou défunts. Ils annoncent l'arrivée et le départ du roi ou du chef au cours des cérémonies publiques. Ils ont donc une fonction communicative au sein de la société. Autrefois, le joueur de trompe *ahêbofwè* ou *ahüègnbofwè* était un descendant de gens dépendants *aobafwè* ou d'esclaves *kanga*. Cet esclave pour accompagner son maître à une cérémonie, doit le suivre à trois pas au moins. Les devises qu'il chante sont semblables à celles-ci : « la tête présente, le genou ne porte pas le chapeau » (ce dicton a le même sens que « rendons à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu ») ou encore « on ne voit jamais la sueur du poulet » (G. Niangoran-Bouah⁽⁵³⁾).

L'*ahêbofwè* se place toujours derrière le chef, il ne doit jamais le devancer. K. K François⁽⁵⁴⁾ précise au sujet de cet instrument que « le jeu de l'*ayô*⁽⁵⁵⁾ consiste à se

50 BEBEY (F.), *Musique de l'Afrique*, Paris, coll. Horizons de France, 1969, p. 88.

51 CHAUVET (S.), *Musique nègre*, Paris, Société d'éditions géographiques, maritimes et coloniales, 1929, p. 63.

52 *Ibid.*, p. 63.

53 NIANGORAN-BOUAH (G.), *L'Univers akan des poids à peser l'or. Les poids dans la société*, Paris, NEA-MCB, 1987, p. 96.

54 FRANÇOIS (K. K.), *op. cit.*, p. 66.

55 *Ayô* est l'appellation de cet instrument par les Agni du Moronou.

lamenteur. Aux funérailles, l'*ayôbofwè* se tient toujours derrière le « cou » d'un chef ou d'un notable qui peut en être le propriétaire ou non. Dans un langage à base de devises et de proverbes, le joueur d'*ayô* évoque des souvenirs, exprime l'idéologie de tel ou tel chef ou notable, présent aux funérailles. Ce dernier, pour s'entendre louer en public, n'hésite pas à dépenser de sommes considérables. Mais comme l'écrit G. Rouget : « c'est à tort qu'on attribuait cette prodigalité parfois extravagante à la vanité. Le louangé, s'il aime à entendre chanter en public, sa puissance, sa richesse, ses mérites, sait qu'à travers sa personne, c'est en réalité sa lignée toute entière qu'on célèbre. C'est donc pour lui, un devoir de donner, et beaucoup à ce musicien. »

Le même auteur, dans la description de cet instrument note que, le jeu de l'*ayô* produit des sons liés en *glissando*.

Les trompes en cornes torsadées de *bongo* étaient, quant à elles, utilisées pour rassembler la population pour le culte du *do*⁽⁵⁶⁾ auquel les femmes ne pouvaient y assister.

Aussi, servaient-elles de cors d'appel ou de sonnerie de rassemblement pour les guerriers, par lesquelles l'on imite un certain sifflement du serpent boa, pour alerter les membres du groupe en cas d'attaque soudaine et imminente.



27. Joueur de trompe en ivoire *ahé* ou *ahüegn*. Cet instrument accompagne le chef de canton lors de ses sorties publiques (Zaranou, Abengourou). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

2. Trompettes de fanfare

Kônôti

C'est un instrument en fer-blanc, à embouchure terminale, qui se caractérise par un tuyau étroit, cylindro-conique replié sur lui-même. Le tuyau se termine en outre par un brusque et très large évasement, nommé pavillon. Le tuyau et le pavillon sont tous deux en métal. Selon A. Schaeffner⁽⁵⁷⁾ le courbement ou repliement du tuyau n'est d'aucune

56 Confrérie cultuelle d'origine baoulé, empruntée par certains sous-groupes agni et dont le but est de conjurer le mauvais sort (maladies, calamités, etc.).

57 SCHAEFFNER (A.), *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, coll. Bibliothèque musicale, Payot, 1936, p. 231.

action acoustique ; il a pour seule raison de diminuer l'encombrement de l'instrument. Au contraire, la forme ou perce cylindrique, cylindro-conique, donnée au tuyau agit sur le timbre et détermine la série des sons « partiels ». Quant au pavillon il agit sur le timbre ou l'intensité des sons émis.

À ce sujet, Bouasse cité par A. Schaeffner⁽⁵⁸⁾, dit qu' « en supprimant le pavillon on ne change pas la fréquence, tout en modifiant beaucoup le timbre et l'intensité ».

Cet instrument accompagne généralement les danses modernes populaires comme *kléba*, *anouanzè*, *indénié*, *binger*.

Lors des prestations, cet instrument joue plusieurs rôles : il répond aux chanteurs solistes et au chœur ou permet à ceux-ci de reprendre haleine (marque une sorte d'interlude). Les trompettes produisent un son ou deux (à la quinte l'un de l'autre), rarement plus⁽⁵⁹⁾.

La trompette *kônôti* prend place également dans les orchestres de fanfare qu'on retrouve dans certains villages notamment, à Ebilassokro. Désignant tous les instruments à vent (cuivres) qui composent les fanfares, *kônôti* est aussi synonyme de fanfare.



28. Instrumentiste du groupe musical *kléba* jouant d'une trompette de fanfare *kônôti* (Amélékia, Abengourou). **Audio** : CD track.12, 13 & 15. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

58 *Ibid.*, p. 231.

59 SCHAEFFNER (A.), « Trompe » in *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968, p. 418.

CONCLUSION

Les instruments de musique incarnent un patrimoine musical qui a toujours représenté un élément essentiel, physique aussi bien que mental et spirituel, dans la vie des groupes et des individus. « Le village où il n'y a pas de musicien n'est pas un endroit où l'homme puisse rester », dit un proverbe dan⁽⁶⁰⁾, et c'est une vérité existentielle pour les peuples de tous les continents et de tous les temps.

Après avoir décrit, autant que possible, les divers instruments sonores et tenté d'analyser le rôle de chacun d'eux au sein de la société traditionnelle agni-n'dénéan, nous nous sommes rendu compte que de tous les objets dont dispose cette société fortement hiérarchisée, les instruments de musique sont les plus liés au jeu de ses institutions (intronisations, funérailles, fête des ignames, etc.).

Le groupe des tambours représente un élément essentiel de la musique traditionnelle locale. Sans lui, l'exécution d'une danse serait impossible. Contrairement au passé où il y avait des joueurs de trompes attachés aux personnes des chefs, de nos jours la société agni en général, et celle des Agni-N'dénéan, en particulier, ne connaît pas de musiciens professionnels vivant de leur art.

60 ZEMP (H.), *op. cit.*, p. 7.

PARTIE II

MUSIQUE ET DANSE DE POSSESSION CHEZ LES *KOMIAN*⁽⁶¹⁾

61 L'étude de C. H. Perrot sur les Anyi-Ndenye a révélé l'existence de prêtres dans la région. Mais lors de nos différentes recherches sur le terrain, nous n'en avons pas rencontré. Nous avons donc conclu que ceux-ci ont disparu de cette zone. C'est pourquoi, dans le présent travail nous ne parlerons que des prêtresses *komian* ou *komianbra* (*Bra* signifiant « femme »).

CHAPITRE I – LA MUSIQUE ET LA PRATIQUE MUSICALE

1. Généralités

Origine de la musique

Vieille comme le monde, la musique existe dès le commencement des temps, et ses origines se confondent avec celles de l'homme. De cet art primitif – dont le rythme est le premier élément –, les plus anciennes civilisations du globe gardent encore quelques traces, et certaines pratiques, chants de travail et chants incantatoires en particulier, subsistent de nos jours chez les peuples d'Afrique, chez les indiens d'Amérique.

Ignorant les lois scientifiques qui régissent l'univers, le primitif appelle « esprits », et plus tard « dieux », tous les phénomènes qu'il ne peut expliquer : croissance d'un végétal, ordre des saisons, beau temps et orage, douleur et plaisir, vie et mort, etc. Ces esprits, il essaie de les charmer pour se les rendre favorables. Son meilleur moyen de séduction, c'est le chant doué pour lui d'un grand pouvoir magique, mystérieux et infailible, et qu'il varie selon les résultats souhaités.

Pour agir sur les animaux, les personnes et les choses, il existe de nombreuses incantations : contre la morsure des serpents, contre les maladies, pour communiquer avec les esprits, pour dompter les animaux, pour assouvir la colère et la vengeance, pour obtenir la pluie ou le beau temps, pour évoquer les fantômes, ramener les morts sur la terre, chasser ou apaiser les démons, etc ⁽⁶²⁾.

2. La musique vocale

Les *komian* établissent le contact avec leurs esprits protecteurs, par l'intermédiaire de la musique et des instruments de musique.

Cette musique doit être considérée comme une aide et un accompagnement aux divers rites et cérémonies religieuses.

La musique vocale exécutée lors des cérémonies publiques a une fonction multiple. En effet, elle permet non seulement à la *komian* d'invoquer les esprits et les génies, mais également de conjurer le mauvais sort, un fléau, d'exorciser une personne possédée, de délivrer un patient en proie aux maléfices des sorciers mangeurs d'âmes et de guérir.

De forme responsoriale, le chant est entonné ou plutôt proposé par la *komian* ou par un membre des participants (une femme), et repris à l'unisson par le chœur. Dans la plupart des chants exécutés, c'est la *komian* qui joue le rôle de choryphée ; c'est elle qui chante les strophes et les assistantes reprennent les refrains en chœur.

Dans certains chants ou sections de chants, la soliste peut être appuyée par une seconde chanteuse mais la règle de l'unisson reste de mise. La juxtaposition de deux chœurs est inconnue.

La musique en solo c'est-à-dire jouée par un seul interprète (la *komian* ou une initiée) se rencontre dans les cérémonies de divination, de guérison et d'exorcisme.

L'exécution proprement dite est émaillée de « coupures » imposées par l'officiante qui exprime ses visions.

Il existe également, pour débiter la séance, des airs d'appel et d'entrée sur scène, comme il en existe pour marquer et annoncer la fin.

La musique vocale est principalement et traditionnellement soutenue par les battements des mains. Ces battements des mains peuvent être considérés comme une percussion car, ils rythment les pas de danse et servent de mesure à la musique de la chanson à la façon de la chironomie dans l'Égypte des pharaons ⁽⁶³⁾.

62 DRUILHE (P.), *Histoire de la musique*, Paris, Hachette, 1949, p. 9.

63 NKULIKIYINKA (J. B.), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, Annales du MRAC, Sciences humaines n° 166, Tervuren, 2002, p. 83.

L'on note généralement dans les chants une monotonie des mélodies qui, ne comportant qu'une seule phrase musicale (inlassablement répétée) naissent, enflent et meurent, puis recommencent sans cesse, le tout puissamment martelé par les tambours, les battements des mains, et le son d'autres instruments de percussion.

Par sa forme, comme par l'utilisation des voix et des instruments, la musique des *komian* communique d'emblée sa puissance expressive.

Selon A. Schaeffner⁽⁶⁴⁾ « les chants rituels ou magiques se singularisent souvent par l'emploi de bruits vocaux, de sons à bouche fermée, de voix de fausset, enfin par des sifflements et des imitations de cris d'animaux ».

Pour mettre en évidence la structure formelle des chants des *komian*, nous donnons ci-dessous quelques textes enregistrés (dans trois villages), avec une traduction libre.

• Ebilassokro

Texte n° 1

Soliste

Elié hé hé bèyô man n'gô (2x)

Je suis un train, faites je vais partir. (2x)
(dans ce chant les *komian* se comparent à un train.)

Chœur

Elié hé hé bèyô man n'gô (2x)

Je suis un train, faites je vais partir. (2x)

Soliste

Elié hé hé, bèssou man n'gô (2x)

Je suis un train, poussez-moi je vais partir. (2x)

Chœur

Elié hé hé bèyô man n'gô (2x)

Je suis un train, faites je vais partir. (2x)

Chœur

Elié hé hé bèyô man n'gô (2x)

Je suis un train, faites je vais partir. (2x)

Soliste

Hé hé, bèyô man yèhò

Faites vite on va partir.

Elié hé, bèyô man yèhò

Nous sommes des trains, faites on va partir.

Chœur

Elié hé hé bèyô man n'gô (2x)

Je suis un train, faites je vais partir. (2x)

Texte n° 2

Soliste

Hé Bomo bè nin minkô démin

Hé Bomo, on m'amène, viens me secourir

Chœur

Hé Bomo bè nin minkô démin (2x)

Hé Bomo, on m'amène, viens me secourir. (2x)

Soliste

Hé bè nin minkô blahé

Hé on m'amène, viens !

Moni Bomo bè nin minkô démin ho

Maman Bomo on m'amène, viens me secourir.

Chœur

Hé Bomo bè nin minkô démin

Hé on m'amène, viens me secourir.

Bomo bè nin minkô démin ho

Bomo on m'amène, viens me secourir.

Soliste

Hé Bomo bè nin minkô démin

Hé Bomo on m'amène, viens me secourir.

Moni Bomo bè nin minkô démin ho

Maman Bomo on m'amène, viens me secourir.

64 SCHAEFFNER (A.), *op. cit.*, 1968, p. 91.

Chœur*Hé Bomo bè nin minkô démin*

Hé Bomo on m'amène, viens me secourir.

Bomo bè nin minkô démin ho

Bomo on m'amène, viens me secourir.

Texte n° 3Soliste*Min dâ gnamien*

Je remercie Dieu.

Min dâ gnamien tché n'djé

Je remercie infiniment Dieu

Gnamien man yè ho

Pour ce qu'il (Dieu) nous a donné.

Chœur*Min dâ gnamien*

Je remercie Dieu.

Min dâ gnamien tché n'djé

Je remercie infiniment Dieu.

Soliste*Gnamien man yè ho*

Pour ce que Dieu nous a donné.

Chœur*Min dâ gnamien*

Je remercie Dieu.

Min dâ gnamien tché n'djé

Je remercie infiniment Dieu.

Soliste*Assassou Yaé*

Assassou Yaé (un génie femelle)

Chœur*Min dâ gnamien*

Je remercie Dieu.

Min dâ gnamien tché n'djé

Je remercie infiniment Dieu.

Soliste*Gnamien man yè ho*

Pour ce que Dieu nous a donné.

Chœur*Min dâ gnamien*

Je remercie Dieu.

Min dâ gnamien tché n'djé

Je remercie infiniment Dieu.

Soliste*Gnamien man yè ho*

Pour ce que Dieu nous a donné.

Chœur*Min dâ gnamien*

Je remercie Dieu.

Min dâ gnamien tché n'djé

Je remercie infiniment Dieu.

• Aniassué

Texte n° 1Soliste*Amouan hé éwé béni béhoussa*Soliste

Amouan, quelle est cette mort (tragique) ?

Ôman n'kpôffouô wati min

De par ta faute mes ennemis vont se

n'gan hé, Amouan hé

moquer de moi, Amouan.

Chœur*Amouan hé*

Amouan hé

Hé Amouan hé

Hé Amouan hé

Soliste*Amouan hé éwé béni béhoussa*

Amouan, quelle est cette mort (tragique)?

Ôman n'kpôffouô wati min

De par ta faute mes ennemis vont se

n'gan hé, Amouan hé

moquer de moi, Amouan.

Chœur*Amouan hé*

Amouan hé

Hé Amouan hé

Soliste

Amouan hé éwé béni béhoussa

Ôman n'kpôffouô wati min

n'gan hé

Chœur

Amouan hé

Hé Amouan hé

Soliste

Amouan hé

Hé Amouan hé

Chœur

Amouan hé

Hé Amouan hé

Texte n° 2

Soliste

Ahoulo yalè ho

Chœur

Ahoulo yalè ho

Soliste

Ahoulo yalè tra adè man hé

Manwoun biélé

Chœur

Ahoulo yalè tra adè man hé

Manwoun biélé

• Niablé

Texte n° 1

Soliste

Hi yo Yaé

M'bôbô mini yé man bè yômin

Chœur

Hi yo Yaé

M'bôbô mini yé man bè yômin

Soliste

Hi yo Yaé

Ahoulo yalè man bè yômin

Chœur

Hi yo Yaé

Ahoulo yalè man bè yômin

Hé Amouan hé

Amouan, quelle est cette mort (tragique)?

De par ta faute mes ennemis vont se moquer de moi.

Amouan hé

Hé Amouan hé

Amouan hé

Hé Amouan hé

Amouan hé

Hé Amouan hé

Les problèmes (les malheurs) de la maison, de la cour. (2x)

Les problèmes (les malheurs) de la maison, de la cour. (2x)

Les problèmes (les malheurs) de la maison, de la cour, sont interminables comme l'espace. J'en ai déjà connu ; ils sont indénombrables ; on n'en finit jamais avec eux.

Les problèmes (les malheurs) de la maison, de la cour, sont interminables comme l'espace. J'en ai déjà connu ; ils sont indénombrables ; on n'en finit jamais avec eux.

Yah

C'est ma propre mère qui fait qu'on me traite ainsi (mal).

Yah

C'est ma propre mère qui fait qu'on me traite ainsi (mal).

Yah

C'est à cause des problèmes, des malheurs de la maison, de la cour qu'on me traite ainsi (mal).

Yah

C'est à cause des problèmes, des malheurs de la maison, de la cour qu'on me traite ainsi (mal).

Le répertoire musical

Pour toutes les cérémonies publiques, il existe un répertoire propre constitué d'un nombre plus ou moins important de chants que l'on interprétera en les enchaînant ou non les uns aux autres ; leur succession comme la durée de chacun d'eux étant déterminées au préalable. Ce répertoire musical est constitué par des incantations (invocation des esprits et des génies), des chants ésotériques (dont les textes, inspirés par les génies, sont incompréhensibles pour les profanes), des chants dédiés aux génies, aux divinités, des louanges (roi, chefs traditionnels, notables etc.), des chants évoquant des scènes de la vie quotidienne où une *komian* se compare par exemple à un train, personnification des forces de la nature (eau, terre, soleil, lune, etc.), des chants funéraires, etc.

Dans leur grande majorité, les chants concernent les divinités venues s'incarner ou dont on attend qu'elles viennent s'incarner. Ils se rapportent à elles de plusieurs manières différentes : soit ils s'adressent à elles pour les appeler, soit ils les décrivent la plupart du temps de façon louangeuse, souvent aussi en énonçant leurs généalogies ou leurs devises.

Une fois devenue *komian* à part entière, la prêtresse apprend les chansons spécifiques aux gens qui l'assistent lors des cérémonies publiques.

Il ne lui est pas permis, sous aucun prétexte, de changer le texte de ces chansons.

La question qui se pose à ce propos est de savoir si cette tradition est vraiment respectée sur ce point et si l'improvisation n'entre pas en ligne de compte. S'il en est ainsi, nous nous trouvons alors devant une tradition musicale qui provient des temps les plus reculés, qui n'a pas été contaminée par la civilisation moderne et qui nous propose un répertoire remontant assez loin dans les traditions agni.

Selon G. Rouget cité par O. Pinto⁽⁶⁵⁾, dans les rites de possession, la signification des textes des chants excède en importance le rôle de la musique : « La vertu de cette musique de possession réside non pas dans ses caractères musicaux mais dans ses



29. La *komian* Koko Akoua Cathérine (tenant en main une canne sculptée) et ses coreligionnaires à Ebilas-sokro. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

65 PINTO (O.), « La Musique dans le rite et la musique comme rite dans le candomlé brésilien », in *Ateliers d'ethnomusicologie* (AMR), Genève, 1992, p. 63.

paroles. Les paroles qui apostrophent le dieu, la personne, et dans une langue convenue généralement et très peu comprise des gens qui ne sont pas initiés au culte. Ce sont ces paroles qui fonctionnent et non pas l'aspect apparemment exaltant de la musique, son aspect frénétique et très fortement rythmé qui est sensiblement le même que celui qui a cours dans des cérémonies qui n'ont rien à voir avec la transe et la possession. »

3. La musique instrumentale

Il n'est pas de rituel ou de cérémonie religieuse qui n'ait sa musique instrumentale.

Là où les instruments résonnent, tantôt les mauvais esprits sont écartés, tantôt les *komian* sont portées à l'extase ; il est parfois difficile de distinguer entre l'une ou l'autre de ces deux fins.

Chez les *komian*, la musique instrumentale ne se rencontre généralement, que dans le jeu des tambours. Avant le début de la cérémonie, les tambours commencent à jouer des rythmes purs. C'est l'accélération du *tempo* (qui va le plus souvent de pair avec l'intensification du son) qui est utilisé pour déclencher la transe. Car « le rythme de plus en plus rapide, de plus en plus important, finit par ouvrir les muscles, les viscères, les têtes à la pénétration du dieu si longtemps attendu »⁽⁶⁶⁾.

C'est une manière de se mettre en train mais c'est aussi un appel aux divinités qui vont redescendre sur terre, et aux gens du voisinage qui sont ainsi avertis de l'imminence de la cérémonie. Leur jeu sert aussi à provoquer la transe chez les *komian*. Pour Daniélou, cité par G. Rouget⁽⁶⁷⁾ les rythmes utilisés pour déclencher la transe sont toujours impairs, à 5,7 ou 11 temps.

Aussi, certains instruments solistes tiennent-ils une place importante dans la vie musicale des *komian*. En effet, lors des cérémonies de divination, d'exorcisme et de guérison, celles-ci jouent par exemple des cloches *adahoua* ou *daoulé* et des hochets enalebasse *awa* dont les tintements et secouements précèdent tout rituel.

Les instruments tels que les clochettes *klé n'glégni* ou *bin* et les grelots *klé n'glégni* ou *gnongnon* dont s'ornent les *komian* doivent être plutôt considérés comme accessoires sonores que comme instruments de musique.

Selon nos informatrices, les tintements de ces clochettes servent d'appel aux génies tutélaires et esprits qui se trouvent dans leur environnement. Ce qui ne semble pas être l'avis de Sir Frazer (cité par A. Schaeffner⁽⁶⁸⁾) qui avance que « c'est une opinion communément reçue depuis l'Antiquité que les démons et les esprits peuvent être mis en fuite par le son du métal, que ce soit le tintement des clochettes, la voix grave des cloches, le choc aigu des cymbales, le roulement des gongs, ou le simple cliquetis des plaques de bronze ou de fer entrechoquées ou frappées avec des marteaux ou des baguettes. C'est pourquoi dans les rites d'exorcisme il est fréquent que l'officiant agite une sonnette qu'il tient à la main, ou qu'il attache à quelque partie de sa personne, tout un groupe de clochettes qui sonnent à tous les mouvements qu'il fait. »

4. Les musiciens

Cette musique qui résonne à un moment ou à un autre des cérémonies publiques, qui déclenche la transe des *komian* et des novices *komianba* et qui les fait danser lorsqu'elles sont en état de possession, qui la produit ? Qui joue de ces instruments ? Qui bat de ces tambours ? Qui chante les chants religieux ?

66 ROUGET (G.), *La Musique et la Transe*, Paris, Gallimard, 1990, p. 170.

67 *Ibid.*, p. 165.

68 SCHAEFFNER (A.), *op. cit.*, 1936, p. 111.

Les exécutions musicales lors des cérémonies publiques sont confiées à des groupes de musiciens comprenant soit une soliste et un chœur, soit plusieurs instrumentistes, soit enfin une combinaison de ces différents éléments.

Les musiciens des *komian* sont choisis pour leurs seuls talents individuels. Ceux-ci, apparaissant comme le pilier des séances de possession et sans lesquels il n'y aurait pas de danse de possession concevable, sont en quelque sorte extérieurs au rituel.

Lors des cérémonies, ces musiciens n'entrent pas en transe comme les *komian*. Ce serait en effet incompatible avec leur fonction, qui est de fournir des heures durant une musique dont l'exécution doit sans cesse s'adapter aux circonstances.

Il importe qu'ils soient toujours disponibles et au service de la cérémonie. Sans doute est-ce la raison pour laquelle il est fréquent que ces musiciens ne soient pas eux-mêmes des adeptes. N'ayant jamais été possédés, il n'est pas à craindre qu'ils entrent en transe.

La formation musicale se fait par l'apprentissage. Elle consiste en une assimilation progressive de l'expérience musicale accompagnée d'une participation active à la vie musicale, ce qui accélère l'assimilation.

Comme partout dans la société traditionnelle agni, il n'existe pas de musiciens professionnels à proprement parler vivant de leur musique dans l'entourage des *komian*. Ce sont des musiciens occasionnels qui se retrouvent lors des cérémonies publiques. En vue d'assurer la relève des musiciens-instrumentistes, des jeunes sont recrutés sur base volontaire dans les villages et formés par les maîtres- tambourinaires. Dans certains villages, l'on note même la présence d'au moins trois musiciens par instrument.

Le jeu musical obéit à une stricte répartition sexuelle des rôles : les hommes jouent des tambours *attoungblan*, *ekpindrin*, *akprélé* et le plus souvent la cloche *adahoua* ou *daoulé*. En revanche la participation des femmes est essentiellement vocale et, pendant la danse seulement, elles peuvent jouer de quelques instruments rythmiques, tels que les différents hochets *awa*, les baguettes en bambou *m'blè* ou rythmer la danse par les battements des mains. Puisque les instruments de musique sont bien divisés entre les hommes et les femmes, les instruments des uns sont tabous pour les autres.

Ainsi, le tambour réservé aux hommes est tabou pour les femmes ; celles-ci deviendraient stériles si jamais elles jouaient de cet instrument⁽⁶⁹⁾.

Cette opinion communément admise chez les peuples d'origine akan n'est pas celle de F. Bebey⁽⁷⁰⁾, pour qui ce tabou est lié au fait que « le tambour, peut dans certains cas, être l'équivalent de l'homme, (d'un homme supérieur, en fait, puisqu'il est, lui, capable de parler haut et fort, pour envoyer des messages), il reçoit de la part de la femme un respect similaire à celui que la femme porte à l'homme lui-même. Et de même que celle-ci n'irait pas battre son homme en public, même si elle peut savoir le faire dans l'intimité, de même elle évite de battre le tambour sur la place publique. »

5. Les instruments de musique

Les cérémonies publiques des *komian* sont soutenues par une diversité d'instruments de musique composés généralement de tambours *attoungblan*, *ekpindrin*, *akprélé*, de baguettes en bambou *m'blè*, de hochets, de hochets-sonnailles *awa*, de cloches *daoulé* et *adahoua*, de grelots *klé n'glégni* ou *gnognon* et de clochettes *klé n'glégni* ou *bin*⁽⁷¹⁾.

69 Nous avons, cependant noté dans le village d'Ebilassokro, la présence de deux jeunes femmes jouant des tambours (*tamalé*). Selon des informations recueillies *in situ*, ces deux musiciennes-instrumentistes, après avoir joué des ces instruments ont pu enfanter. Elles continuent d'ailleurs d'en jouer au sein du groupe musical *assonvon elogne moi*.

70 BEBEY (F.), *op. cit.*, p. 27.

71 Pour les détails organologiques concernant ces instruments et accessoires sonores, cf. partie I du présent ouvrage.



30. Des jeunes musiciens-instrumentistes des *komian* (Aniassué). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

6. Musique et rituels

Dans les sociétés traditionnelles, nous voyons la musique s'exercer non sous forme de divertissement ou de manifestation artistique, mais comme un moyen d'expression lié aux détails les plus terre à terre de la vie quotidienne ou combinée aux efforts obstinés en vue d'établir un contact avec le monde des ancêtres.

La musique, d'une part, et la danse, d'autre part, adressent leur message aux représentants du monde extra-humain qu'il s'agit de toucher et que le langage humain ordinaire ne pourrait atteindre. Le message est identique mais pour l'exprimer, la musique et la danse utilisent chacune le langage qui lui est propre⁽⁷²⁾.

Initiation

Durant toute l'initiation *bialè*, chaque jour, une bonne partie du temps des novices *komianba* est consacrée à des activités musicales. Celles-ci se répartissent suivant deux répertoires bien distincts. D'une part celui des chants *a capella* qu'elles chantent elles-mêmes et qu'elles sont seules à chanter, d'autre part celui des batteries de tambours accompagnées ou non de chants, que des musiciens exécutent pour les faire danser lors des jours fastes.

Tous les airs qui seront joués et chantés dans toutes les cérémonies publiques sont donc appris au cours de l'initiation chez leur maître ou maîtresse.

Divination

Les divinités et les puissances de toutes sortes se manifestent constamment dans le monde des hommes, il n'est aucun événement collectif ou individuel sur lequel elles ne puissent influencer. Il importe donc encore que les hommes puissent déchiffrer de façon correcte le sens de ces manifestations. Et quand elles font défaut, qu'elles ne s'expriment pas en clair, ou que le besoin se fait sentir de les confirmer, il faut interroger les divinités,

72 BRANDILY (M.), « Un exorcisme musical chez les Kotoko », in NIKIPROWETZKI (T.), *La Musique dans la vie*, Paris, OCORA, vol. I, 1967, p. 47.

les consulter. Les *komian* le font de bien des manières.

Le premier pouvoir qu'on reconnaît aux *komian*, c'est « de voir clair ». Autrement dit, elles discernent le fond des choses, la face invisible des réalités manifestées, évaluent les transformations et les spasmes qui convulsionnent la réalité surréelle, apprécient à leur juste mesure le jeu des forces et des êtres en présence. Elles sont donc capables, à tout moment, de produire un diagnostic sûr, car elles voient les dégradations, les perversions et les ruptures qui se produisent perpétuellement dans le tissu vital et cosmique. Ce pouvoir de clairvoyance est atemporel. Il s'exerce aussi bien sur le passé que sur l'avenir immédiat et permet aux *komian* de devenir ces devineresses qu'on consulte avant d'entreprendre plusieurs actions.

Le plus souvent on recourt aux pratiques divinatoires des *komian* pour découvrir les causes d'une situation (état de crise, d'angoisse, de doute, d'incertitude, etc.), et les remèdes qu'il convient de lui apporter.

Les *komian*, les « diseuses de choses cachées » savent, grâce à des techniques précises, poser les questions et comprendre les réponses. Qu'il s'agisse de fixer la date d'une cérémonie afin qu'elle se déroule sans obstacles, de choisir un roi parmi plusieurs prétendants, de décider d'une entreprise quelconque, de s'engager dans une expédition guerrière, de déceler les causes d'un envoûtement, d'une maladie ou d'une mort, de trouver son destin afin de se conformer aux forces qui le gouvernent, les *komian* sont toujours indispensables.

La prêtresse prépare la décision du consultant, l'aide à surmonter une crise, élimine l'insécurité morale et physique.

Les pratiques divinatoires des *komian* sont variées et impliquent plusieurs séquences :

- la préparation précédée parfois par des libations et des récitations de prières adressées aux dieux de la divination ;
- la recherche ou l'observation des signes ;
- l'interprétation des signes selon un code souvent connu d'avance et les résultats du présage.

Il existe, selon K. Anatole⁽⁷³⁾, différentes sortes de divination chez les *komian* :

a. la divination intuitive

Elle consiste en une sorte de folie d'extase, en une possession divine. C'est une inspiration par divinité directe sans l'intermédiaire d'aucun signe sensible. Elle constitue donc une activité naturelle. Ce genre de divination se fait souvent au cours de la cérémonie publique pendant laquelle la prêtresse-devineresse, miroir en main, prédit l'avenir. Lors de cette transe divinatoire ou médiumnique, on pose des questions à la *komian*, on sollicite ses conseils, on lui demande de prédire l'avenir. C'est une transe occasionnelle.

Cette divination favorise la nécromancie, qui est la divination par consultation des esprits pendant la danse.

Cette divination intuitive peut aussi se faire dans le sanctuaire, après la danse, à l'aide d'un miroir à la face blanchie de kaolin ou à l'aide de l'eau recueillie dans un vase.

b. la divination inductive

Elle consiste en la recherche de l'avenir par le moyen des signes. Elle se fonde sur l'observation des phénomènes perçus par la prêtresse.

Dans cette divination, la prêtresse fait des prodiges qu'elle interprète. Quelquefois, à défaut, elle se contente de signes simplement. Souvent, des phénomènes naturels, ordinaires,

73 ANATOLE (K.), *Komien, la danse du fétiche M'gbla*, Abidjan, MAC/INA/ENSBA, 1986 (non paginé).

interprétés eux aussi comme faisant connaître la volonté des dieux, suivant un symbolisme, un langage conventionnel dont la prêtresse est la seule à savoir la grammaire.

La divination inductive favorise plusieurs autres aspects tels que :

- la chiromancie : la prédiction d'après les traits de la paume. La prêtresse devineresse saisit la main. La paume ouverte du patient présente des caractéristiques que celle-ci détermine après une observation conséquente.
- la géomancie : la prédiction par jet de sable. La prêtresse prend du sable fin qu'elle jette sans précision sur un support à surface plane. Les formes tirées du sable serviront pour déterminer l'avenir. C'est aussi la prédiction à partir des tourbillons.
- l'hématomancie : la divination à partir des formes provoquées par le sang coulé. La devineresse sacrifie un animal et prédit l'avenir à partir du sang coulé.
- l'oniromancie : la divination à partir des songes, des rêves. C'est l'explication des songes et des rêves.
- l'ornithomancie : la divination à partir du vol ou du chant des oiseaux etc.

Certaines parties de ces cérémonies exigent que la *komian* chante. Son chant se rapproche généralement du *parlando* et est même entrecoupé de phrases entièrement parlées (A. Schaeffner⁽⁷⁴⁾).

Au début de chaque rituel, les *komian* entonnent des chants de louanges à leurs principales divinités car, les *komian* doivent leurs pouvoirs magiques à l'état où les plonge l'action conjuguée de leurs chants et de leurs instruments de musique.

Guérison

Les *komian* sont aussi des devineresses-guérisseuses. Elles pratiquent la divination médicale afin de détecter les causes naturelles ou surnaturelles du mal. Elles sont à même de choisir le rituel prophylactique qui assure l'élimination du malheur ou la malchance du consultant⁽⁷⁵⁾.

Il en est de même pour les cas de maladie.

Elles déterminent d'abord l'origine de la maladie (diagnostic) et indiquent ensuite les rites et remèdes qui serviront pour guérir le patient.

Il y a beaucoup de personnes qui après plusieurs années dans la médecine moderne ont finalement recours aux *komian* car les résultats concernant leur guérison ont été vains.

La devineresse *mounzouéhifwè*, spécialiste des sciences occultes interroge les oracles (consultation) qui vont déterminer les causes surnaturelles de la maladie ; il peut s'agir d'un ensorcellement, d'une malédiction originelle, d'un empoisonnement, etc.

Les dieux, conscients de la gravité de la situation indiqueront les rites et les sacrifices, les libations afin d'apaiser les éventuelles offenses pour que les remèdes qu'elles indiquent puissent avoir un effet concret et positif.

Dans le traitement des maladies, la musique joue un rôle déterminant.

Le traitement de la maladie consiste à s'efforcer de la chasser, elle et ses agents, en utilisant le pouvoir surnaturel dont sont pourvus les guérisseurs et guérisseuses, pouvoir qui existe également dans les chants de guérison.

Lorsque la prêtresse est sollicitée, son diagnostic est délivré à travers un rite

74 SCHAEFFNER (A.), « Le chant » in *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968, p. 91.

75 Elles ont étudié, au cours de leur initiation, un certain nombre de recettes qu'elles accroissent régulièrement par de nouveaux achats clandestins, effectués auprès de guérisseurs et d'autres *komian*, voire même de sorciers.

de danse au cours duquel ses génies sollicités lui révèlent le « mal »; celui-ci étant du domaine des génies. Car, le rite de danse, en dehors des songes est la principale occasion durant laquelle les génies se manifestent. Pour être efficace, ce pouvoir a besoin d'être activé. C'est en chantant les chants de guérison qu'on éveille ce pouvoir surnaturel et c'est en dansant et en entrant en transe qu'on l'échauffe. Lorsqu'ainsi activé il « bout », lorsque les guérisseurs sont en transe et lorsque les chants sont à leur maximum d'ardeur, alors le pouvoir de guérir atteint sa pleine efficacité (G. Rouget⁽⁷⁶⁾ citant L. Marshall). Cependant, pour le même auteur⁽⁷⁷⁾ l'efficacité thérapeutique des chants de guérison tient certes à leur pouvoir magique, mais elle tient tout autant au pouvoir du guérisseur lui-même et à sa volonté d'utiliser le chant pour la guérison.

Au sujet de cette efficacité thérapeutique de la musique, A. Cuvelier⁽⁷⁸⁾ avance que « la musique guérirait notamment, “ d'après divers médecins dignes de foi », la sciatique, la goutte, la rage, l'épilepsie, la phtisie, la mélancolie aiguë de folie. Elle serait souveraine contre la piqûre de la tarentule, araignée venimeuse des Pouilles, en faisant danser le malade, comme par une force invisible, pendant six à sept jours. » Emboîtant le pas à Cuvelier, J. Gansemans⁽⁷⁹⁾ avance qu'il « est remarquable qu'en Europe on ait également recours aux vibrations du son pour chasser le mal causé par la morsure d'une tarentule. Ceci se fait par la danse de la tarentule (tarentelle) qui connut une grande renommée en Espagne et dans le sud de l'Italie (Naples). La danse doit son nom à l'araignée *Lycosa tarentula*, ou « tarentelle » en langue populaire. Cette musique de danse fut considérée jusqu'au XVIII^e siècle comme typiquement folklorique ; après quoi elle devint une musique artistique qui trouva sa place dans le répertoire classique des orchestres. » Plus loin, il note que « le but de la danse de la tarentule est d'exciter la personne mordue par l'araignée à un point tel que le poison perde de son efficacité. Ce résultat est facilement atteint car, en réalité, ce poison est à peine nocif pour un homme ou une femme adultes. Ceci constitue néanmoins un exemple de musicothérapie primitive »⁽⁸⁰⁾.

Adoration

L'adoration consiste, en règle générale, à sacrifier un animal pour offrir le sang aux esprits protecteurs dans le sanctuaire, sur l'autel des dieux.

Chez les *komian*, il y a un jour spécifique pour les adorations de grande envergure : c'est le vendredi saint *ananhya*⁽⁸¹⁾.

Les petites adorations n'ont pas de jours précis, sauf le mardi et le jeudi.

Le gaucher n'adore pas. Il y a un adorateur principal, généralement le porte-parole des génies.

Avant d'immoler l'animal, pagne noué autour des reins, épaules nues, l'adorateur s'agenouille devant les esprits matérialisés par les statuettes, fait des libations et récite des prières. Ensuite, il égorge l'animal et laisse couler le sang sacrificiel sur les différents éléments de l'autel, en particulier sur les canaris remplis d'eau, d'écorce, de plantes d'arbre et d'autres éléments. Il y a plusieurs espèces sur l'autel ; ce sont les réservoirs de

76 ROUGET (G.), *op. cit.*, p. 265.

77 *Ibid.*, p. 133.

78 CUEVELIER (A.), *La Musique et l'homme ou relativité de la chose musicale*, Paris, PUF, 1949, p. 133.

79 GANSEMANS (J.), *op. cit.*, p. 38.

80 La personne mordue par l'araignée ne peut presque respirer, éprouve des malaises cardiaques, de la fièvre froide, des douleurs, de forts vomissements, des délires et des symptômes de paralysie. On ne peut soulager ces douleurs que par des mouvements rapides provoqués, par exemple, par une musique qui délivre le corps de cette situation paralysante. La musique doit d'ailleurs être exécutée de telle façon que le malade se sente forcé de danser sans interruption, sinon les douleurs apparaîtraient à nouveau. Plus le ton sera haut et aigu, plus grand sera l'effet thérapeutique.

81 Dans le calendrier rituel agni, c'est un jour très saint où les ancêtres, les génies sont favorables aux cultes qui leur sont rendus.

puissance et servent de refuge pour l'âme des esprits.

Après l'avoir donc égorgé, l'animal est jeté dehors pour qu'il se débâte. S'il s'agit d'une poule, la position favorable à l'acceptation des esprits et des génies est la position couchée sur le dos, les deux pattes en l'air. Toute position contraire à la précédente est signe de refus.

Dans les rituels d'adoration, nous retrouvons cette prépondérance de la parole récitée à travers les formules rituelles et les incantations.

Voici le texte des formules incantatoires (avec traduction libre et approximative) recueillies au début d'une cérémonie publique⁽⁸²⁾.

<i>Abozan</i>	Abozan (un génie mâle)
<i>Min sa nou n'zan, ba dé bié non</i> viens boire.	Voici la boisson de ma main (que je t'offre), viens boire.
<i>Nan Aka,</i>	Nanan Aka (un génie mâle)
<i>Min sa nou n'zan, ba dé bié non</i>	Voici la boisson de ma main (que je t'offre), viens boire.
<i>Mantran mô kloati, amô flèbè</i> <i>man ba noubié</i>	Appelez tous les enfants (tous les autres génies) pour qu'ils viennent boire aussi.
<i>Anè, moukè djouman yènin wô</i> <i>té di tèkô gnrou</i>	Aujourd'hui le travail que nous entreprenons ensemble avec toi
<i>Anè temps mô bian Adjaffi wô ti assi</i>	Aux temps où le sieur Adjaffi ⁽⁸³⁾ vivait
<i>Ônin bloffouè kôkôro mô nin bè</i> <i>ba woua</i>	Il venait ici avec des Blancs.
<i>Bèba koussouhò, atin mô</i> <i>yènin bè sinssou</i>	Quand ils viennent, nous nous conformons aux mêmes rituels d'usage.
<i>Anè mian m'gbangni mô moukè</i> <i>kon yè yèssi nihô</i>	Aujourd'hui, parmi tous ceux qui sont là, c'est un seul que nous connaissons (le secrétaire de la cour royale).
<i>Bè n'ga mô yè si bè</i>	Les autres nous ne les connaissons pas.
<i>Koussou élèhon kon yè bèssi sran</i>	Mais c'est un seul jour qu'on fait la connais- sance de quelqu'un.
<i>Anè bawa badjouwa</i>	Aujourd'hui ils sont arrivés ici.
<i>Nitché mô ôfata klouati mô yédé,</i> <i>Anè yalé</i>	Tous ce que nous devons exiger d'eux, nous l'avons fait.
<i>Akô n'gnon, gin bondoman, klévoua</i>	Deux poules, une bouteille de gin, des œufs.
<i>Klévoua, mangnan bié</i>	Les œufs, je n'en ai pas eu.
<i>Koussou, klévoua issika niélé ka</i>	Mais voilà l'argent des œufs (il brandit l'argent devant les statuettes).
<i>Yèba kô kindè bié nan yafa agoua</i> <i>amô fèwa</i>	Nous allons aller en chercher pour faire les libations.

82 Ce cérémonial auquel nous avons assisté en 2001 avait pour cadre « l'école de formation » des *komian*, à Aniassué. Cette « école » est dirigée par dame Eponon Adjoua Odette.

83 Vraisemblablement l'écrivain ivoirien feu Jean-Marie Adiaffi, qui avait entrepris des recherches sur les *komian*.

<i>Afin kè yèwô nou wa yô pressé n'dè</i>	Parce que où nous sommes, c'est devenu une affaire pressante.
<i>Elèwon bè wali, min wra fili</i>	Le premier jour ils sont venus (pour la prise de contact), j'avais oublié de le leur dire (l'achat des œufs).
<i>Ôman ti bèssou ba di djouman</i>	Ils sont venus pour faire un travail.
<i>Djouman mô yènin bè yè ba di</i>	Ce travail que nous allons entreprendre ensemble.
<i>Man foto mô bètchi,</i>	Les photos qu'ils vont faire
<i>Foto bètchi bèdjoulô</i>	S'ils les font et qu'ils arrivent là-bas
<i>Bè wouzihô man ofité</i>	S'ils les lavent qu'elles sortent (réussissent).
<i>Anè broffouè mô bè nitché bié bèflè</i>	Aujourd'hui, les Blancs ont une chose qu'on appelle
<i>N'dja idiè min ziman idouman agni nou</i>	Cette chose-là j'ignore le nom en agni.
<i>Koussou ikloua tikè foto kongba nan la</i>	Celle ressemble à un appareil photo
<i>Idiè nan bèyô nan bèfa woula nitché bié kounou</i>	Quand ils la mettent dans une autre
<i>Bèyô sran mô bè nandi, bèdjoudjô</i>	Les gens marchent et parlent.
<i>Anè issô nitché koussou cè bè fakô</i>	Cette chose-là s'ils partent avec
<i>Amô man bédjoulô han hô</i>	Faites en sorte que s'ils arrivent là-bas
<i>Man obitché kliman</i>	Que ça sorte bien (les films vidéo).
<i>Nan bèkoussou mô bèwôlô mô, bèfa klébè</i>	Afin que ceux qui sont là-bas (en Europe)
<i>Nin bèkoussou ba woun sran blé man nou wâ nitché mô bié</i>	Voient ce qui se passe chez les Noirs.
<i>Ôman iti bèssa nou n'zan yiô</i>	À cette fin, voici la boisson qu'ils offrent (l'équipe de recherche).
<i>Amôlé bènou</i>	Tenez et buvez.
<i>Man iklouati man ôyôkpa</i>	Que tout se passe bien.
<i>Min sanou n'zan yèlè èka</i>	Voici la boisson que je vous donne.
<i>A mô man ôyô bètè</i>	Que tout se passe sans problème.
<i>Nanman n'dètè fi ba yissi</i>	Que rien de grave n'arrive après cette cérémonie.

Pendant que le sacrificateur prononçait ces paroles, il versait de la boisson (gin) dans des pots en argile, supports matériels des génies *assiè bossou*. Par cet acte, il leur donnait à boire.



31. Le sacrificateur N'gouan Kangah des *komian* d'Aniassué, en pleine cérémonie d'adoration des génies *assiè bosson* (Aniassué, Abengourou). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

Exorcisme

Les séances d'exorcisme consistent pour les *komian* à chasser les esprits et démons du corps des possédés à l'aide de formules et de rituels.

Les *komian* utilisent la musique pour chasser ces démons ; nous sommes là dans un cas d'exorcisme musical. C'est ainsi qu'au cours de la danse de possession, les cris brefs, syncopés et répétés, lancés par les *komian*, sont des incantations magiques qui délivrent leurs patients de l'emprise de mauvais esprits et éloignent d'eux les méchants.

Il semble bien en effet qu'en règle générale la musique d'exorcisme n'agisse guère de deux manières, soit par la vertu du bruit, soit par la magie des mots⁽⁸⁴⁾.

Les *komian* interviennent aussi dans les rites d'exorcisme collectif. En effet, la *komian* a le pouvoir d'entrevoir au cours d'une consultation divinatoire, l'approche d'une épidémie (choléra, variole) et d'en informer les villageois. La collectivité met alors en œuvre des mesures de protection et de préservation. Les responsables font procéder, à leurs frais, à l'exécution des sacrifices et à l'offrande des dons nécessaires pour amadouer la puissance mortifère et la convaincre de passer ailleurs. Si la démarche précédente s'avère insuffisante et que les premières victimes commencent à tomber, la *komian* confectionne une eau lustrale appropriée. Elle en remplit un canari qu'elle dépose dans un endroit public, à l'abri des badauds et des animaux. Tôt le matin, au premier chant du coq, toute personne désireuse de se protéger contre le danger se rend à cet endroit. Accompagnée de la *komian* et dans une attitude de profond respect, elle pénètre dans l'enceinte sacrée. La *komian* s'empare alors d'un balai, le trempe dans l'eau et frappe trois fois sur la tête du patient, avant de le laver entièrement. Celui-ci est alors immunisé contre le malheur qui arrive.

84 ROUGET (G.), *op. cit.*, p. 293.

Pour bénéficier pleinement des vertus de cette cérémonie, l'intéressé doit fournir à l'officiante les prestations que celle-ci avait fixées auparavant⁽⁸⁵⁾.

À la cérémonie précédente, la *komian* peut adjoindre d'autres prescriptions pour former, en quelque sorte, un complexe rituel de lutte contre la mauvaise maladie.

Ainsi, elle ordonne, selon J.-P. Eschlimann⁽⁸⁶⁾, la remise d'un mouton à un étranger de passage qui ne manifeste pas le désir de passer la nuit au village. En emmenant l'animal sur lequel on a reporté le malheur, il emporte au loin les menaces de mort qui planaient sur la localité.

85 L'utilisation du balai dans le cadre de cette thérapeutique est hautement significative. Cet objet est le plus vil parmi ceux qu'on utilise habituellement. On ne le brandit jamais contre quelqu'un (une femme qui en frappe son mari le rend impuissant). Il ne peut servir qu'à balayer et à ramasser les ordures qui traînent dans la maison. C'est lui qu'on emploie aussi pour briser la contagion d'une maladie. Celle-ci est conçue comme une toile d'araignée que la puissance mortifère a tissée autour de sa victime. Toute personne valide qui s'y prend est immédiatement contaminée par le mal. Aussi, si on veut s'approcher d'un lépreux, le matin, il faut se munir d'un balai et faire semblant d'écarter une toile d'araignée invisible qui obstrue l'entrée de sa chambre. C'est ce geste que la *komian* a effectué sur le patient qui se présentait à elle. Il fallait le délivrer de cette toile d'araignée invisible dans laquelle la maladie l'avait peut-être enfermé à son insu. En outre, l'utilisation du balai est un symbole de la dépréciation de la personne qu'on touche avec. La puissance mortifère la dédaignera et ira s'attaquer à une autre personne.

86 ESCHLIMAN (J.-P.), *op. cit.*, p. 206.

CHAPITRE II – LA DANSE DE POSSESSION *AHÔ* OU *AHOE*

1. Les types de danse dans l'exécution de l'*ahô*

On pourrait voir dans la cérémonie de l'*ahô* deux types de danse :

- une danse abstraite (conduite de transe),
- une danse figurative (conduite identificatoire).

La danse abstraite

Cette danse a pour fonction de déclencher la transe et de faire venir les génies. Pendant que les instruments « jouent le rythme de la possession », les chanteuses appellent les génies. La musique, les phrases de devises, les pas de danse déclenchent l'étrange mécanisme. À un certain stade, la danse révèle qu'ils sont déjà sur le point d'être là.

Après avoir été terrassée par le cri qui marque la descente des divinités, puis calmée par les soins des femmes lucides, la personne possédée adopte le comportement qui sied aux génies qu'elle incarne et qui se traduit par un certain nombre de mimiques stéréotypées.

La danse figurative (ou simplement des mimiques)

Pour la *komian*, la danse est le moyen par excellence d'afficher la possession, puisque ses mouvements, ses pas, ses mimiques (son costume), sont en réalité ceux du dieu qui l'habite ; elle incarne par exemple un génie de haut rang, quand elle se vêt, lors des cérémonies, d'un grand pagne et tient en mains une queue d'éléphant *essongn dua*. Cette danse suppose généralement le port de déguisements, de tatouages, d'accessoires évocateurs. Appelée aussi danse imitative ou imagée, elle implique de la part des *komian* des dons d'acteurs. Grâce au geste imitatif, la *komian* croit capter une force et l'asservir. Cette danse imitative s'inspire d'abord du cycle de la vie humaine, souvent de comportements d'animaux auxquels les *komian* se croient liées et des phénomènes naturels qu'elles veulent soit provoquer, soit écarter.

Mais par moments la danse est aussi le moyen de contraindre les dieux à s'incarner. « Si la musique et la danse plaisent aux esprits au point de contraindre leur volonté, c'est parce qu'ils sont eux-mêmes des danseurs qui se laissent emporter par la puissance surnaturelle du rythme » (Métraux cité par Rouget⁽⁸⁷⁾).

2. L'*ahô* pendant l'initiation et la cérémonie de sortie officielle des novices *komianba*

L'initiation est un acte qui vise à incorporer l'initiée à un groupe ou à une catégorie sociale, à laquelle elle n'appartenait pas ou n'appartenait que potentiellement auparavant.

L'initiation *bialè* des novices *komianba* est conduite avec beaucoup d'attention et de soins.

Celles-ci sont confiées à une maîtresse pour être « données » aux dieux et initiées par elle à leur culte. La durée de l'initiation est de trois ans.

Cette initiation comporte une phase de purification et une phase d'initiation à la parole.

La phase de purification peut correspondre au cycle préparatoire au cours duquel l'on s'attèle à l'apprentissage en vue d'une spécialisation. L'identification de la personne éligible à la phase de purification passe par l'état de possession par les génies. L'individu sous l'emprise des génies traverse de longues périodes de maladie difficile à guérir. Lorsque la prêtresse est sollicitée, son diagnostic est délivré à travers une danse rituelle

87 ROUGET (G.), *op. cit.*, p. 224.

au cours de laquelle ses divinités lui révèlent le « mal » de l'individu. La matérialisation de la possession par les génies est la transe dans laquelle tombe la malade au cours de la cérémonie. Pendant cette phase, l'élève apprend à danser. Elle apprend aussi le langage gestuel, car elle ne parle pas, même quand elle est en transe. Elle fait des prédictions par des gestes, lesquelles sont traduites par un interprète.

La phase d'initiation à la parole est la seconde étape de la formation. Elle est sanctionnée par le passage en phase terminale après une année et demi de purification. Cela se passe en présence de tous les parents, les amis, les connaissances et la communauté villageoise. La cérémonie se déroule un vendredi saint, jour important et propice aux activités des *komian*. Ce jour-là, au cours du rite de danse, la prêtresse, assistée de deux personnes tenant des couteaux, met des médicaments dans la bouche de l'élève. Elle procède à l'appel de l'impétrante. Au troisième appel, l'élève répond et se rend aussitôt au cimetière en compagnie d'un groupe, en vue d'aller converser avec les ancêtres. À son retour, elle livre les informations reçues des ancêtres. Si elles s'avèrent réelles, l'assemblée jubile et porte en triomphe l'impétrante. L'épreuve a été un succès. C'est à ce moment que le génie *amouan*⁽⁸⁸⁾ qui préside à son ministère se révèle. Il s'introduit par son nom, par le canal des révélations faites par l'impétrante, et présente aussi ses génies compagnons, les *bosson*, sous son autorité. Si l'élève ne répondait pas au troisième appel, ce serait l'échec. L'exclusion n'étant pas de mise, elle reprendra toute l'initiation depuis la phase de purification. Elle sera placée cette fois sous la direction d'une ou plusieurs prêtresses ou sorciers *bayéfwè*.⁽⁸⁹⁾ L'élève qui a réussi la phase de l'initiation à la parole entame son processus d'entrée en activité.

La cérémonie de sortie officielle marque la fin de la formation.

Lorsque les novices sont suffisamment instruites, la maîtresse les soumet secrètement à un examen probatoire devant un jury composé des principales prêtresses et sorciers de la région.

Au cours de cette séance qui se déroule généralement dans un enclos privé ou hors du village, les examinateurs apprécient les connaissances théoriques et pratiques des candidates notamment en matière de sorcellerie, d'exorcisme et de prestidigitation.

Si les élèves sont reconnues aptes, la maîtresse invite leurs parents à venir les libérer définitivement. Ceux-ci, après avoir réuni d'importantes sommes d'argent, se présentent chez l'initiatrice pour choisir la date de la cérémonie publique de sortie.

La cérémonie de sortie publique se déroule entièrement dans le bois sacré de la future prêtresse, cela, toute la journée en présence de ceux qui le désirent ; sauf les personnes ayant eu des relations intimes la veille et les femmes en période de menstrues. Pendant la danse rituelle, la prêtresse formatrice procède au rasage des cheveux que l'élève a gardés depuis le début de la formation.

Trois jours après, au son des tambours soutenus par des battements de mains, et des chants, la nouvelle prêtresse danse en vedette avec la prêtresse, en présence de la communauté villageoise, de ses parents et amis. Possédées par leurs génies, elles tombent en transe et vont dans tous les sens ; elles bondissent, hurlent, se resserrent pour s'écarter et revenir au rythme endiablé des tambours. Tout saute et vole sur leur passage et cela se passe dans une atmosphère bruyante, mouvementée et agitée.

Pendant la cérémonie publique, les prêtresses et les sorciers ne ménagent pas la nouvelle prêtresse en transe, lui faisant déchiffrer sans cesse des scènes et figures cabalistiques.

88 *Amouan* ou *amouin* : divinité tutélaire à laquelle une *komian* a érigé un autel sur lequel s'opère le commerce entre elle et ses fidèles. Ce terme désigne à la fois la puissance surnaturelle et son autel.

89 Terme composé de *bayé* et *fwè* c'est-à-dire celui qui possède le *bayé* ou qui est possédé par lui. *Bayé* : pouvoir d'agression et de dévoration invisibles. *Bayéfwè* : sorcier, mangeur d'âme, diable.

Cette cérémonie marque la fin de la formation et l'entrée en activité de la nouvelle prêtresse. Elle a l'occasion de mettre en pratique les connaissances acquises, et ce au service de la société. (Audio : CD tracks 5, 10 & 11)

3. L'*ahô* pendant les jours fastes

Les jours fastes pour l'exécution de l'*ahô* sont :

- les lundis *kissié* (du matin jusqu'avant 18h),
- les mercredis *mlan* (du matin jusqu'avant 18h),
- les vendredis *ya* (c'est un jour consacré à Dieu et aux génies),
- les vendredis saints *ananhya*,
- les samedis *foué* (jour réservé aux ancêtres),
- les dimanches *molè*.

Les jours néfastes⁽⁹⁰⁾ sont :

- les mardis *djôlè*,
- les jeudis *wé*.

Les observances auxquelles les *komian* sont astreintes lors de la préparation de cette cérémonie publique sont l'abstention sexuelle.

La prêtresse avant la danse est un personnage normal et ordinaire. Pour provoquer la transe chez la *komian*, les musiciens se mettent à jouer des tambours, des cloches, le tout accompagné par des battements de mains et des chants.

Quelquefois la *komian* participe à cette manifestation d'avant goût et lorsqu'elle se sent presque emportée par les vibrations mélodieuses et harmonieuses de tous ces instruments de musique, elle se retire du groupe humain et va rejoindre le sanctuaire où l'attendent déjà les génies de la danse.

Dans le sanctuaire, la prêtresse va commencer à s'habiller. Elle porte son habit de danse selon les circonstances du moment. Ensuite, elle va orner tout son corps des amulettes et autres « gris-gris » *amouan* et *sèbè*. Elle porte aux chevilles ses grelots *klé n'glégni* ou *gnongnon* et se blanchit tout le corps de kaolin *éhoulo*. Tout cela se passe dans un état de demi-conscience.

Lorsque la prêtresse s'aperçoit qu'elle porte sur elle tous les nécessaires, les génies lui ordonnent ensuite de porter le chapeau *kélé* (de couleur rouge) qui, la met immédiatement dans un état de transe totale.

C'est alors qu'à ce moment précis, la prêtresse entonne la première chanson de leur choix. En parfaite collaboration avec le cosmos, elle demeure indifférente à tout ce qui se passe au niveau des humains ; elle va se munir de son miroir, symbole de lucidité et de la puissance occulte.

Chapeau sur la tête et miroir à la main, la prêtresse n'est plus un être humain, mais l'incarnation du génie mystique et mythique qui jouit d'un don d'ubiquité remarquable et incontestable, car le chapeau, puissance cosmique et le miroir, puissance divinatoire, font d'elle un personnage surnaturel et surhumain.

Déjà sur la place publique de la cérémonie, l'interprète se charge de constituer l'autel des dieux. Cet autel, selon K. Anatole⁽⁹¹⁾ comprend un mortier dans une position renversée, et au-dessus une cuvette remplie de plusieurs éléments dont se servira la prêtresse au cours de la danse. Cette cuvette contient aussi des œufs *klévoua* servant à boire aux esprits, du kaolin pour blanchir le corps de la prêtresse – cette blancheur qui est supposée être une séance de purification – et des chasse-mouches de plusieurs sortes. À

90 Pour ces jours néfastes, s'il y a une urgence et que les *komian* doivent officier, celui qui les sollicite doit payer un droit (par exemple un mouton) afin de rendre les génies favorables pour la danse *ahô* ou *ahôdilè* « danser l'*ahô* ».

91 ANATOLE (K.), *op. cit.*

côté de cela une chaise couverte de pagnes neufs servant d'assise pour le génie principal. D'un côté de la chaise est posé un verre de vin et de l'autre un tas de pagnes enroulés réservés aux génies, surtout féminins qui passeront à travers la prêtresse.

Avant la danse, la *komian* sacralise l'espace dans lequel elle évolue en l'entourant de kaolin. Selon J.-P. Eschlimann⁽⁹²⁾, tout animal qui le franchit est mis à mort car il représente un agresseur qui s'est transformé en bête pour chercher à provoquer la perte de la voyante. Quant à la poudre de kaolin, répandue autour de la *komian* quand elle danse, elle est destinée à combler les trous que ses adversaires tentent de creuser en « invisible » sous ses pas dans l'espoir de la faire trébucher et tomber, ce qui la disqualifierait aussitôt et irrémédiablement, aux yeux de tous. Son inaptitude à assumer son rôle « d'intermédiaire » serait publiquement démontrée par le fait que des individus isolés et restés anonymes, d'une puissance supérieure, aient réussi à la mettre en échec.

Au cours de l'*ahô*, certaines *komian* sont prises d'étourdissements, de tremblements. Puis un frémissement les parcourt tout entières ; elles balancent le corps d'avant en arrière : c'est la transe. En effet, lors de l'initiation, une correspondance a été établie entre le rythme et l'état de transe. C'est pourquoi, au cours de la cérémonie, il existe de fortes chances pour que la divinité prenne possession de l'initiée et que celle-ci, en transe, paraisse changer complètement de personnalité. Plus l'initiation est récente, plus la sensibilité au rythme est forte et plus la transe a des chances de se produire. Cependant, lorsque pour des raisons diverses, les divinités tardent à se manifester, les *komian* tournoient indéfiniment comme les Mevlévis (derviches tourneurs) d'Istanbul. Cette manière de tournoyer s'appelle *bèwonkpèlè*. Ces mouvements insistants et rapides sont un impératif car ils permettent aux *komian* d'accéder au monde surnaturel, de prendre contact avec leurs génies.

L'*ahô* est donc une technique de la transe. C'est en état de transe que les *komian* communiquent avec les esprits, les génies et où elles entreprennent le voyage cosmique pendant lequel leur âme est censée abandonner l'enveloppe charnelle pour l'ascension céleste. À ce moment précis elles ont l'illusion d'être chevauchées par les dieux.

Quand l'espace rythme le déplacement du corps et que l'être n'a plus la volonté d'agir, la fatigue est inexistante même pour celles qui n'aboutissent pas à l'exaltation suprême.

Pour retrouver leur esprit, les *komian* sont transportées hors de la scène (par d'autres femmes) pour recevoir un bain d'eau fraîche au visage. À partir de cet instant, elles redeviennent presque soudainement normales. Les *komian* interviewées à ce sujet ont toutes affirmé qu'au sortir de la transe, elles n'arrivent pas à se souvenir des événements qui se sont déroulés pendant leur état de transe. La mémoire de ces moments cérémoniels, ajoutent ces *komian*, est assurée par l'interprète.

Cette danse convulsive ne prend possession que de certaines parties du corps des *komian* : la tête, les mains, le torse.

92 ESCHLIMAN (J.-P.), *op. cit.*, p. 156



32. La maîtresse Eponon Adjoua Odette dans une tenue civile avant la cérémonie publique (Aniassué, Abengourou). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

4. L'ahô pendant les funérailles des *komian*

Dès que la maladie s'avère irréversible, les *komian*, qui ont été initiées par la même maîtresse, se regroupent autour de la moribonde et la soustraient aux attentions de ses parents. Partageant la même formation, les mêmes secrets et les mêmes pratiques que la malade, elles sont les seules à pouvoir déceler l'origine de son mal et à appliquer les thérapeutiques appropriées. C'est pourquoi, dès leur arrivée, elles transportent la moribonde auprès de la maison où sont gardés ses fétiches *amouan* et entament des consultations divinatoires pour provoquer les dieux protecteurs à déterminer l'issue finale de la maladie. Les danses divinatoires ne cesseront pas pendant toute la durée des soins.

Lorsque le décès survient, il passe inaperçu. En effet, personne n'a le droit de pleurer ou de se lamenter. Par contre, les danses divinatoires continuent pendant sept jours comme si on voulait nier ou occulter la réalité du trépas : on continue simplement ce qui était en cours sans se soucier de l'accident fatal qui vient de survenir.

Après avoir traité la morte selon les exigences du modèle solennel, les *komian* la revêtent de ses habits culturels. Elles l'installent ensuite sur son siège, au plein milieu de l'aire de danse, la bassine contenant ses fétiches *amouan* déposée sur sa tête comme si elle était dans l'exercice de ses fonctions. La morte préside ainsi les sept jours que durent ses funérailles. Avant la mise en terre du cadavre, les *komian* dansent sept fois autour de la tombe, en lançant, à chaque tour, quatre coups de kaolin en direction du corps (trois coups s'il s'agit d'un homme). La séparation entre les vivants et leur coreligionnaire défunte est consommée. On referme la tombe et les *komian* se retirent.

Quelques années plus tard, la *komian* exerçant dans le village de la disparue invite ceux ou celles qui ont participé aux funérailles à revenir danser à la mémoire de la disparue. Par une nuit et une journée ininterrompues de danses, ses pairs la radiant définitivement de « l'école » de *komian* à laquelle elle appartenait.

5. Les chorégraphies

Les chorégraphies des *komian* paraissent très diversifiées et leur stricte codification revêt une grande importance symbolique.

Elles se composent d'un ensemble de figures, variant d'une pièce à l'autre. Ce sont les chants qui en déterminent les contours, par leur contenu sémantique.

Inspirées par les génies, les *komian* exécutent plusieurs pas de danse relevant du patrimoine musical agni, allant de l'*abodan*, au *gôlô*, en passant par l'*akpongbo*, l'*alato*⁽⁹³⁾ et autres genres musicaux car, à chaque chant correspond un pas de danse ; chaque génie ayant sa danse et sa musique propres. Telle manière de danser ou de chanter est une invitation à tel ou tel génie.

À chaque figure correspond généralement un pagne dont se vêtent les prêtresses.

Les élèves *komianba* disposées en file, se succèdent, sur scène, suivant l'ancienneté : les plus anciennes en tête et les plus jeunes en queue de file. Tout au long de la prestation, la plus âgée détermine les pas de danse que ses coreligionnaires reproduisent à l'unisson. Dans la plupart des pièces, les pas effectués à l'unisson alternent avec des solos qui donnent l'occasion à chaque danseuse de montrer sa bonne connaissance du répertoire.

Lors des prestations, les initiées tiennent dans la main deux chasse-mouches. Celles qui ont fait la moitié de la période requise pour leur formation ont un chasse-mouches. Quant aux novices, elles ne tiennent rien.

Au cours des cérémonies publiques, ce sont les initiées qui sortent les premières des sanctuaires, en retournant, ce sont les novices⁽⁹⁴⁾.

Comme nous l'avons souligné plus haut, à certains moments de la danse, les *komian*, les bras détachés du corps, tournoient indéfiniment comme les derviches⁽⁹⁵⁾. Pour effectuer ces mouvements, les *komian* tournent en rond, lentement d'abord, puis avec une rapidité progressive qui soulève les bords de leurs robes, formant ainsi une sorte de corolle. Ces tournoiements se font dans le sens contraire de celui des aiguilles d'une montre.

La ronde, symbole du cercle se retrouve aussi dans les chorégraphies des *komian*. Sur scène les *komian* forment un cercle ; elles chantent et dansent en se déplaçant également dans le sens contraire à celui des aiguilles d'une montre.

À propos du symbolisme de la ronde dans la danse, G. Mallarmé⁽⁹⁶⁾ note que « la ronde, dès le départ, permet aux êtres une communion, pour se retrouver, se découvrir et peut-être s'observer ».

93 *Abodan, gôlô* : elles sont exécutées le corps penché en avant, les jambes fléchies, les pieds et les bras écartés.

Akpongbo : exécutée en ronde, elle exige beaucoup de souplesse.

Alato : exécutée par un homme et une femme qui s'enlacent.

94 Dans « l'école » des *komian* (qui comprend généralement des dortoirs), les initiées portent des chapeaux rouges *kélé* tandis que les novices se distinguent par une touffe de cheveux nouée avec des cauris derrière la tête, ce qui signifie qu'elles ne doivent ni piler, ni porter un fardeau sur la tête ni avoir des relations sexuelles. Elles enlèvent ce nœud quand elles sont indisposées ou lorsqu'il y a un décès.

95 Les novices sont préparées depuis l'initiation à assumer une telle maîtrise de soi.

96 MALLARMÉ (G.), « La Danse », in *Encyclopédie thématique Weber*, Espagne, 1972, p. 121.



33. Une *komian* exécutant les pas de la danse *abodan* à Ebilassokro. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)



34. Prestation en solo de la *komian* Yah Angora Française lors d'une cérémonie publique à Niablé. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

6. Les accessoires et lieux culturels liés à l'*ahô*

Les principaux accessoires liturgiques utilisés par les *komian* pendant l'*ahô* sont composés de :

- *éhôtô* : machette de commandement à lame ajourée faite pour le serment des chefs,
- *bia* : sièges de bois blanc frottés de kaolin,
- *kélé* : bonnets de couleur rouge ornés de cauris.

Certaines ajoutent à ces principaux accessoires des :

- *pia* : lance en fer,
- des objets en bois sculptés tels que des fusils *tui*, des pirogues *èlè*, des pagaies.

Cependant, pendant la cérémonie de sortie officielle, la future *komian* reçoit comme attributs de sa profession :

- une sagaie qui incarne sa puissance,
- une jupe qui détermine son statut,
- un bonnet,
- des colliers qu'elle porte sur tout le corps, aux poignets et aux chevilles (ces colliers constituent les éléments de protection contre les manœuvres néfastes à son endroit).

En outre, pour bien exercer leur ministère, les *komian* s'entourent d'autres éléments, dont un bois sacré et un sanctuaire.

Le bois sacré

C'est le lieu où la *komian* garde les assiettes des génies. Il est composé d'un fromager (*ceiba pantandra*) et d'un espace aménagé qui sert de scène de danse quand elle y va à l'occasion de cérémonies de remerciements aux génies, après la résolution du problème d'une tierce personne ou à l'occasion de sa purification personnelle après un accouchement, ou après les obsèques d'un parent auxquelles elle a participé.

En dehors de ces circonstances, la *komian* y va souvent les vendredis saints, pour apporter à manger aux génies.

Le sanctuaire

Contrairement au bois sacré qui est une portion de forêt investie pour l'exercice des fonctions de la *komian*, donc un espace végétal socialisé, le sanctuaire est une chambre de l'habitation de la *komian* où se trouve le génie principal et ses génies collaborateurs.

C'est dans ce sanctuaire que la *komian* procède aux consultations en dehors des

danses rituelles. C'est ici qu'elle se retire avant toute entrée sur la scène de danse, là où l'attend une assemblée.

7. L'interprète

La *komian* est aidée dans sa tâche par un interprète. Ce dernier assume cette responsabilité par rapport aux liens existant entre lui et la *komian*. Il peut être l'époux, le frère, le fils, le petit-fils, le père ou l'ami personnel. Celui-ci n'est pas choisi par les génies. Il est chargé de traduire le langage de la *komian*, car les oreilles profanes n'arrivent pas toujours à comprendre le message livré. Il est aussi chargé de la protection de celle-ci.

8. Les acteurs extra-humains de l'*ahô*

Une multitude de génies *assiè bosson*, groupés en ordre, ayant chacun un sexe, une couleur, un lien avec une partie de l'univers, des symboles animaux ou autres, une personnalité avec ses qualités et ses défauts, des prestiges inégaux, y sont appelés parmi les hommes au cours de cette cérémonie, par les instruments de musique et les chants.

Ce terme, un peu vague, de génies sert à désigner toute une collection d'entités immatérielles, possédant en général un certain nombre d'attributs de la personne humaine, mais pas tous et, d'abord, pas d'enveloppe corporelle concrète. C'est d'ailleurs cette absence de certains attributs de la personne qui, plutôt que la possession de facultés particulières supplémentaires, explique souvent les pouvoirs surhumains de certaines catégories de génies.

Dans la société akan, les « *komian* », sont des personnages ayant le pouvoir d'incarner des génies et de parler en leur nom. Elles conversent avec eux, traduisent leurs langages aux hommes, leurs présentent leurs prières et les sacrifices de ces derniers. Ils sont les intermédiaires entre les esprits (génies et âmes des défunts) et les hommes.

Quand certains génies « descendent » sur une *komian*, ce jour-là, elle se voit dotée d'une force herculéenne. Avant les cérémonies, les *komian* sont comme des « humains ». Mais une fois vêtues de leurs attributs (habits et chapeaux), elles se transforment et deviennent des « génies ».

C'est pourquoi après chaque cérémonie, les *komian* sont frappées par une sorte d'amnésie car incapables de se souvenir des actes posés.

Dans l'entourage de chaque *komian* se trouve toujours un porte-parole des génies ; c'est lui qui transmet leur langage aux humains, préside aux rites d'adoration.

Signe de purification, le blanc est la couleur de prédilection des collaborateurs (génies) des *komian*. C'est pourquoi les *komian* qui font la volonté de ces derniers sur terre sont obligées d'utiliser cette couleur (percales blanches, kaolin)⁽⁹⁷⁾.

Avant tout traitement d'un malade, chaque *komian* converse d'abord avec ses génies afin de recevoir des instructions relatives au remède à administrer. Cette conversation se fait dans un langage ésotérique pour le non-initié. Aux yeux des *komian*, les génies et esprits peuvent revêtir une forme visible. Certaines même affirment, converser par moments avec ces divinités.

Dans leurs sanctuaires, chaque génie est matérialisé par une statuette portant généralement un nom de personne. Ces statuettes sont confectionnées en fonction de leurs responsabilités et de leur genre.

97 Certaines *komian* vont jusqu'à peindre tous leurs instruments de musique en blanc. C'est seulement dans un but préventif (lutter contre les insectes xylophages) que les *komian* peignent leurs statuettes avec la peinture qu'on trouve dans le commerce. Traditionnellement ces figurines devraient être badigeonnées de kaolin, qui serait la pommade des génies.



35. Des *komian* devant leur sanctuaire à Ebilassokro. L'une d'entre elles porte le bonnet de couleur rouge *kélé* orné de cauris et de miroir. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)



36. Transport d'accessoires culturels des *komian*, du sanctuaire à la place publique (Ebilassokro, Abengourou). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)



37. Une novice *komianba* posant auprès d'accessoires culturels et musicaux. On y voit des hochets-sonnailles *awa* et des sièges en bois *bia* (Aniassué, Abengourou). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)



38. Des *komian* devant leur sanctuaire. Certaines jouent des hochets-sonnailles *awa* (Ebilassokro, Abengourou). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

Ces génies interdiraient même aux femmes et filles indisposées de mettre les pieds dans l'enclos initiatique.

Les génies manifestés ou évoqués au cours de la danse de possession à laquelle nous avons assistée à Aniassué ne constituent pas la totalité du panthéon des *komian*.

Voici dans l'ordre, ceux qui nous ont été présentés :

- Aboya⁽⁹⁸⁾,
- Akoua,
- Ahou Yaba (le plus âgé),
- Kanga,
- Nanan AKA,
- Adjoumani (un génie abron).

La *komian* d'Aniasué nous a même confié qu'elle fait la volonté de deux sortes de divinités : les *assiè bosson* et *mami-watta* (sirène des eaux). C'est ce qui explique la présence de deux sanctuaires au sein de son « école ».



39. Une vue des génies *assiè bosson* et de leurs autels en pots d'argile (Aniassué, Abengourour). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)



40. Vue de l'intérieur du sanctuaire de la sirène des eaux *mami-watta* à Aniassué. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)

98 Le chasseur Aboya serait l'un des plus importants génies du N'denye. Il est identifié par le fusil de bois *tui* que la *komian* utilise comme accessoire liturgique.

CONCLUSION

En partant de l'exposé des activités musicales chez les *komian*, nous avons aussi été amené à considérer leur rôle dans la société traditionnelle des peuples d'origine akan et plus particulièrement chez les Agni-N'dénéan.

Ces *komian* que J. Kerharo et A. Bouquet⁽⁹⁹⁾ comparent aux prêtres de Baal, de Dionysos, de Cérès, de Neptune, existeraient, selon la tradition orale, depuis des temps immémoriaux. Mais l'histoire des premières *komian* dans la société traditionnelle des Agni de la Côte d'Ivoire est presque identique. Il s'agit toujours d'une femme, qui, ayant décidé un jour d'aller à la recherche d'escargots ou de fruits, est portée disparue. Lorsqu'elle revient au village, après une longue période d'absence, elle tient généralement en main un attirail d'objets divers (statuettes, des feuilles, etc.). Elle se met à chanter et à danser. Ainsi devient-elle *komian* jusqu'à sa mort.

Les *komian* sont dotées d'un pouvoir de prévention du malheur et, le cas échéant, de guérison. Cette puissance s'exerce par le truchement d'un art divinatoire et thérapeutique qui permet aux *komian* d'indiquer les remèdes à prendre, les sacrifices ou les rites à exécuter pour retrouver la force de vie perdue, voire de confectionner toutes sortes d'amulettes destinées à protéger leur porteur, à le faire réussir aux examens ou à avoir du charme auprès des femmes. Ce pouvoir de prévention et de guérison est mis au service de la collectivité entière dans le cadre de pratiques publiques plus ou moins fréquentes, mais obligatoires à l'approche de la fête de l'igname. Les *komian* signalent alors les éventuels malheurs qui planent sur le village, les épidémies qui approchent ou les mauvais sorts jetés par des ennemis. Elles permettent ainsi au groupe de prendre les devants.

Un troisième pouvoir s'ajoute aux précédents : celui d'une parfaite connaissance de la nature, des forces des êtres et des plantes, des rapports qui les lient entre eux, des conflits qui peuvent éventuellement les opposer et des techniques de leur résolution. À cet effet, l'initiatrice a travaillé l'intelligence et la sensibilité de la candidate pour l'ouvrir à un degré beaucoup plus aigu que celui auquel peuvent parvenir les simples villageois, à la vision des violences et des divers maux dont souffrent les personnes et les groupes.

Ces pouvoirs qui définissent les *komian* reposent sur un double fondement. Il s'agit d'abord du culte des *amouan* (fétiches) qui ont pris possession des *komian* soit pendant leur initiation, soit pendant la danse inaugurale qui a lieu le jour de leur intronisation officielle. Sous la direction de la maîtresse d'initiation, ces puissances surnaturelles ont été identifiées et nommées, et les nouvelles *komian* doivent leur vouer un culte sans faille et observer les interdits qu'elles leur ont édictés. Toute négligence dans l'accomplissement de ces devoirs engendre la colère des dieux protecteurs qui leur retirent leur soutien, vouant ainsi leurs protégées à l'ignorance, à la cécité surnaturelle et au mensonge.

L'apprentissage de l'art divinatoire constitue l'objet principal de l'initiation ainsi que le second fondement de ses pouvoirs. Il permet à la maîtresse pendant une durée de trois ans de familiariser les futures *komian* avec les danses et chants divinatoires, de les initier au maniement et à l'interprétation des diverses techniques de consultation : baguettes, cauris, cordes, etc. Cet apprentissage peut se parfaire auprès de plusieurs maîtresses réputées.

Leur danse de possession *ahô* ou *ahoé* est exécutée pour conjurer le mauvais sort, les maladies, faire tomber ou arrêter la pluie selon les besoins du moment. Elles sont chargées de veiller à la sécurité métaphysique de la communauté. C'est ainsi qu'autrefois,

99 BOUQUET (A.) et KERHARO (J.), « Féticheur », in *Chronique de la Côte d'Ivoire à l'époque coloniale*, Abidjan, MAC, 1981, p. 95.

les rois avaient des *komian* attachées à leur personne. En leur qualité d'éclaireuses, elles les accompagnaient lors de leurs sorties publiques ou étaient consultées avant toute décision politique, telle que l'éviction d'un roi.

La question est de savoir si cette institution culturelle authentique pourra surmonter les contraintes actuelles imposées par la prolifération des religions dites révélées (christianisme, islam) et la médecine moderne.

RECUEIL DES CHANTS ENREGISTRÉS

Nous présentons dans ces trois tableaux l'intégralité des chants recueillis lors de la danse de possession *ahô* des *komian*. Ils ont été recueillis dans les villages d'Aniassué, d'Ebilassokro et de Niablé. Les traductions approximatives des titres sont de nous-même.

● ANIASSUÉ

N°	Titre	Traduction-remarques
1	<i>Alafi ati 'ngué</i>	Tu as dormi et tu viens de te réveiller
2	<i>Sra ahin wadjô</i>	La lune s'est couchée
3	<i>Anè yèna</i>	Aujourd'hui nous ne dormons pas
4	<i>Kokoko adahoua</i>	C'est le bruit de la cloche qui résonne
5	<i>Waha Mo Yah</i>	Il ne reste plus que la vieille Yah
6	<i>Maniman anouman</i>	Je n'ai pas mangé d'oiseau
7	<i>Cocowa bo n'dè n'dè</i>	Cloche, résonne vite
8	<i>Yô M'mo brèbrè</i>	Sois doux avec la mère ou grand-mère
9	<i>Mo mo mo</i>	Merci, merci, merci
10	<i>Amouan éhoué béni béhoussa</i>	Amouan, quelle est cette mort (tragique) ?
11	<i>Ti n'gué, ti n'gué</i>	Réveille-toi, réveille-toi
12	<i>Akpongbo</i>	Les <i>komian</i> exécutent les pas de cette danse traditionnelle <i>akan</i>
13	<i>Adabane</i>	Les <i>komian</i> exécutent les pas de cette danse
14	<i>Wassablin</i>	Les <i>komian</i> exécutent les pas de cette danse, originaire du pays abron (nord est de la Côte d'Ivoire)
15	<i>Abodan</i>	Les <i>komian</i> exécutent les pas de cette danse traditionnelle agni
16	<i>Bèwonkpèlé</i>	Tournoiements. Dans cette pièce, les <i>komian</i> tournoient rapidement
17	<i>Ti djilan</i>	Se dresser contre quelqu'un
18	<i>Gôlô</i>	Les <i>komian</i> exécutent les pas de cette danse traditionnelle agni
19	<i>Bèwonkpèlè</i>	Tournoiements. Dans cette pièce, les <i>komian</i> tournoient rapidement
20	<i>Bèwonkpèlè</i>	Tournoiements. Dans cette pièce, les <i>komian</i> tournoient rapidement

21	<i>Kpatoué</i>	Les <i>komian</i> exécutent les pas de cette danse traditionnelle agni
22	<i>Alato</i>	Les <i>komian</i> exécutent les pas de cette danse traditionnelle agni
23	<i>Bèwonkpèlè</i>	Tournoiements. Dans cette pièce, les <i>komian</i> tournoient rapidement
24	<i>Ofignamba</i>	C'est la faute ou ceci provient de Gnamba
25	<i>Ahoulo yalè</i>	Les problèmes ou les malheurs de la maison, de la cour
26	<i>Akoua</i>	Nom de femme. Certainement l'un des génies femelles
27	<i>Kramo</i>	L'appellation en agni du musulman ou du marabout
28	<i>Assouo</i>	Marigot
29	<i>Atonvlè</i>	Jeune fille nubile
30	<i>Ayoua</i>	Cuvette en émail
31	<i>Amouan</i>	Fétiche ou nom de femme
32	<i>Miti kan</i>	Je suis petite
33	<i>Anouman</i>	Oiseau
34	<i>Ehoué</i>	La mort
35	<i>Bahia kpa</i>	Ils sont bien rassemblés
36	<i>Nigué</i>	Les affaires, les bagages
37	<i>Ya mian</i>	Nous sommes dans une situation difficile
38	<i>Bro nigué</i>	Les génies de la brousse
39	<i>N'dè n'dè</i>	Vite, vite
40	<i>Man mian</i>	Je suis dans une situation difficile
41	<i>Kramo bah</i>	L'appellation en agni du jeune musulman ou marabout
42	<i>Bayia</i>	Ils sont rassemblés
43	<i>Bognan</i>	Bienfaisance
44	<i>Djonan</i>	Vite (en langue malinké)
45	<i>Assiè</i>	La terre
46	<i>Bayia</i>	Ils sont rassemblés
47	<i>Man mian</i>	Je suis dans une situation difficile
48	<i>Kramo bah</i>	L'appellation en agni du jeune musulman ou marabout

49	<i>Bahia lô</i>	Ils sont bien rassemblés là-bas
50	<i>Bognan</i>	Bienfaisance
51	<i>Bafa min</i>	Viens me prendre ou me chercher
52	<i>Assiè</i>	La terre
53	<i>Taloua</i>	Jeune fille
54	<i>Min bissa bè agnin</i>	Je vous dis bonjour, je vous salue
55	<i>Bémo</i>	Merci, je vous dis merci
56	<i>Cocowa</i>	La cloche
57	<i>Flè Koffi man min</i>	Appelle Koffi pour moi
58	<i>Blékou wabo</i>	Le coq de Pagode (oiseau) a chanté
59	<i>Bè man gnéli</i>	Qu'on mange
60	<i>Amouan éhoué béni béhoussa</i>	Amouan, quelle est cette mort (tragique) ?
61	<i>Ladjé</i>	Le calme, la paix
62	<i>N'nali man</i>	Je ne me suis pas encore couchée
63	<i>Min kô</i>	Je m'en vais
64	<i>Aliè adjô</i>	Le soleil s'est couché, la nuit est tombée
65	<i>Ehoué</i>	La mort

●EBILASSOKRO

N°	Titre	Traduction-remarques
1	<i>Agnin</i>	Salutation du matin
2	<i>Elié</i>	Train
3	<i>Bomo</i>	Nom de femme
4	<i>Anouman bahouabla</i>	Inconnue de nous
5	<i>Mo Yah</i>	Maman Yah
6	<i>Ahilé</i>	Médicaments, remèdes
7	<i>Min da gnamien assi</i>	Je remercie Dieu
8	<i>Boni mô</i>	Merci Boni
9	<i>Yé si aproua</i>	Nous disputons
10	<i>Nan mihô</i>	Ce n'est pas moi qui fait ou qui a fait (telle chose)

11	<i>Minou man brofwè n'zan</i>	Je ne consomme pas la boisson des Blancs ; sous-entendu, la boisson industrialisée
12	<i>Missro Edja</i>	J'ai peur d'Edja
13	<i>Brégbi</i>	Roi
14	<i>Ahonman</i>	Le vent
15	<i>Bèwa</i>	Leur enfant
16	<i>Min yéssè</i>	Que vais-je faire ?
17	<i>Manhoua</i>	J'ai volé
18	<i>Koffi</i>	Nom d'un homme
19	<i>Bayia kpa</i>	Ils se sont bien rassemblés ou rencontrés
20	<i>Bayia</i>	Ils se sont rassemblés ou rencontrés
21	<i>Béyia</i>	Rassemblez-vous
22	<i>Fité man n'vité bié</i>	Sors afin que je sorte à mon tour
23	<i>Bè bla n'dè n'dè</i>	Venez vite, qu'ils viennent vite
24	<i>N'dè n'dè</i>	Venez ! vite !
25	<i>Man ni man</i>	Je n'ai pas mangé
26	<i>Ehoulo bè bô wô</i>	Kaolin, on t'utilise pour se badigeonner
27	<i>Adouman bè bô wô</i>	Nom, on te prononce
28	<i>Manli manli</i>	J'ai mangé, mangé
29	<i>Anouman bô</i>	L'oiseau a chanté
30	<i>Djilan</i>	Attends
31	<i>Adjilan yé ?</i>	Tu t'es bien arrêté ? Es-tu prêt ?
32	<i>Assouo ba</i>	Le ruisseau
33	<i>Nitché bié mô ôhô bloé ôba ahonman</i>	Il y a une chose en brousse qui vient comme le vent
34	<i>Awroulô siké</i>	Si tu es rentré là-bas, alors décharge tes bagages
35	<i>Ama bié wô yô min ya</i>	Tu n'es pas venu aussi, ça me peine

●NIABLÉ

N°	Titre	Traduction-remarques
1	<i>Yaé</i>	Yah, nom de femme
2	<i>Blalo n'go</i>	Inconnue de nous
3	<i>Ko n'go mógô</i>	L'homme du champ (en Malinké)
4	<i>Bognan</i>	Bienfaisance
5	<i>Anouman bongô</i>	Le héron (pique-bœuf)
6	<i>Anouman bèyra</i>	Un oiseau aux jolies couleurs (sorte de paradisière)
7	<i>Ayéssé kréboyo</i>	Inconnue de nous
8	<i>Amouyouha</i>	Inconnue de nous
9	<i>Abrinwa</i>	Inconnue de nous
10	<i>M'bôbô mini</i>	C'est ma propre mère

ANNEXE 1 : CHRONOLOGIE DES ROIS DE L'INDÉNIÉ

Ahy Bahié (vers 1760)
Koa Kumassi
So Kablan
Nian Daki (vers 1840)
Etiembonn Sono
Bemoa
Tiémélé Kotobulalè (vers 1870)
Ebrotié (1870-1880)
Boa Kouassi I^{er} (1880-1887)
Mian Kouadio (1887-1891)
Amoakon Dihyè I^{er} (1891-1892)
Kouassi Dihyè I^{er} (1892-1895)
Amoakon Dihyè II (1896-1912)
Boa Kouassi II (1912-1942)
Bonzou I^{er} (1943-1950)
Bonzou II (1950-1994)
Boa Kouassi III (depuis le 22-02-1997)

ANNEXE 2 : TERMINOLOGIE MUSICALE SUPPLÉMENTAIRE

Cette terminologie concerne les instruments de musique, les danses et les termes d'intérêt musical qu'on rencontre chez les Agni-N'dénéan.

ablé ou *abilé* : danse

angboti lilè : veuvage

atonvlè : cérémonie de nubilité des jeunes filles

bé di èloué : fête des ignames

édjoué ou *édjué* : chanson

édjué tolè : chanter

èhoua : conte chanté

èssè ou *esseign* : funérailles

èssè bolè ou *esseign bolè* : annonce du décès

èssè pli : grandes funérailles

èssè toulè : fin des funérailles

kinian baka : baguettes ou crochets à tambouriner

kiniankanfwè : tambourinaire

kiniankanlè : jouer du tambour

kiniannein : voix du tambour, timbre du tambour

moumouné : cérémonie d'exorcisme et de lutte symbolique que les femmes réalisent à la mort des leurs en cours de grossesse.

n'gan'gan : très ancienne danse guerrière datant des époques des grandes migrations du peuple agni. Possibilité pour les danseurs d'entrer en transe.

n'gwa : jeu ; désigne aussi la danse, la chanson, la poésie, le conte, l'amusement.

n'gwakanfwè : pratiquant d'un jeu musical

nô rô : danse de réjouissance réservée aux femmes, pratiquée traditionnellement au clair de lune.

n'zan goulè : rite de libation

si ablè : danser la danse

si n'da : danser le *n'da* (culte des jumeaux) ou musique des jumeaux

sounlè : pleurs et lamentations funèbres

tè : résonner (instruments de musique)

LISTE DES DESSINS ET DES CARTES

Dessin 1. Première forme de métallophone *atchè n'djègn*, [p. 20](#).

2. Tambour *bèndini*, [p. 42](#).

3. Arc musical *aloe tinglin*, [p. 43](#).

Carte 1. La Côte d'Ivoire en Afrique, [p. 4](#).

Carte 2. Situation des villages de l'Indénié où les enregistrements et les enquêtes ethnomusicologiques ont été effectués, [p. 4](#).

DISCOGRAPHIE

KONIN (Aka) et GANSEMANS (Jos), *Côte d'Ivoire : Agni-N'dénéan. Danses traditionnelles*, Fonti Musicali fmd 226, 2003.

BIBLIOGRAPHIE

- ABLE (J. A.), *Histoire et tradition politique du pays abouré*, Abidjan, 1978, 447 pp.
- ANATOLE (K.), *Komien, la danse du fétiche M'gbla*, Abidjan/MAC/INA/ENSBA, 1986 (non paginé).
- BEBEY (F.), *Musique de l'Afrique*, Paris, coll. Horizons de France, 1969, 202 pp.
- BOUQUET (A.), et KERHARO (J.), « Féticheur », in *Chronique de la Côte d'Ivoire à l'époque coloniale*, Abidjan, MAC, 1981, p.97.
- BRANDILY (M.), « Un exorcisme musical chez les Kotoko », in NIKIPROWETZKI (T.), *La Musique dans la vie*, Paris, OCORA, vol. I, 1967, p. 47.
- CHAUVET (S.), *Musique nègre*, Paris, Société d'éditions géographiques, maritimes et coloniales, 1929, 242 pp.
- CUVELIER (A.), *La Musique et l'homme ou relativité de la chose musicale*, PUF, 1949, 286 pp.
- DRUILHE (P.), *Histoire de la musique*, Paris, Hachette, 1949, 159 pp.
- ESCHLIMAN (J.-P.), *Les Agni devant la mort (Côte d'Ivoire)*, Paris, Éditions Karthala, 1985, 271 pp.
- FRANÇOIS (K. K.), *Funérailles et musique du nnolo dans un village ahali du Moronou (Côte d'Ivoire)*, D.E.S.M, Université François Rabelais, Tours, 1982, 136 pp. (mémoire d'ethnomusicologie).
- GANSEMANS (J.), *La Musique et son rôle dans la vie sociale et rituelle luba*, Annales du MRAC, Sciences humaines n° 95, série in-8°, Tervuren, 1978, 121 pp.
- GANSEMANS (J.), *Les Instruments de musique luba*, Annales MRAC, Sciences humaines n° 103, série in-8°, Tervuren, 1980, 100 pp.
- GANSEMANS (J.), *Les Instruments de musique du Rwanda. Étude ethnomusicologique*, Annales MRAC, Sciences humaines n° 127, Tervuren, 1988, 361 pp.
- GUERY (V.), *La Vie quotidienne dans un village baoulé*, INADES, Abidjan, 1972, 151 pp.
- KOUAKOU (K.), *La Musique du n'da, culte des jumeaux chez les Baoulé de Dimbokro (Côte d'Ivoire)*, D.E.S.M, Université François Rabelais, Tours, 1982, 100 pp. (mémoire d'ethnomusicologie).
- LUCIE (A. N.), *L'École des komian de Tanguelan : importance anthropologique et stratégie de sauvegarde*, Abidjan/MCF/INSAAC/EFAC, 2004, 77 pp. + annexes (mémoire de fin de cycle).

- MALLARME (G.), « La Danse », in *Encyclopédie thématique Weber*, Espagne, 1972, p.115.
- MERCIER (P.), « La possession », in *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, 1968, pp. 339-340.
- MICHEL (A.) (éd.), *Encyclopédie des instruments de musique du monde entier*, Diagramm Group, France, 1976, 320 pp.
- NANAN BOA Kouassi III, *Royaume de l'Indénié*, Abengourou, 2002, 20 pp. (document photocopie).
- NIANGORAN-BOUAH (G.), *Introduction à la drummologie*, Institut d'Ethno-sociologie, Abidjan, 1981, 199 pp.
- NIANGORAN-BOUAH (G.), *L'Univers akan des poids à peser l'or. Les poids dans la société*, Paris, NEA-MLB, 1987, 323 pp.
- 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, p. 186.
- NKULIKIYINKA (J. B.), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, Annales du MRAC, Sciences humaines n° 166, Tervuren, 2002, 336 pp.
- OUATTARA (A.), *La Transe*, Abidjan/MAC/INA/ENSBA, 1986, 14 pp.
- PARRINDER (G.), « Le mysticisme des médiums en Afrique occidentale », in *Réincarnation et vie mystique en Afrique noire*, Bibliothèque des Centres d'Études supérieures spécialisées, PUF, Paris, 1965, pp. 133-134-135.
- 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 pp.
- PINTO (O.), « La musique dans le rite et la musique comme rite dans le candomblé brésilien », in *Atelier d'Ethnomusicologie (AMR)*, Genève, 1992, p. 63.
- ROUGET (G.), *La musique et la transe*, Gallimard, 1990, 621 pp.
- SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Londres, Macmillan Press Limited, 1984, 982 pp.
- SCHAEFFNER (A.), « Le chant », in *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968, p. 91.
- SCHAEFFNER (A.), *Le Sistre et le Hochet. Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*, Paris, Hermann, « coll. Savoir-cultures », 1990, 191 pp.
- SCHAEFFNER (A.), *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque musicale » 1936, 405 pp.

SCHAEFFNER (A.), « Trompe » in *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968, p. 418.

ZEMP (H.), *Musique dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Paris, Cahiers de l'Homme, 1971, 314 pp.