

L'Art musical chez les

NIABOUA

un peuple krou du centre-ouest de la Côte d'Ivoire



Aka Konin

COLLECTION DIGITALE
« DOCUMENTS DE SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES »

MUSÉE ROYAL
DE L'AFRIQUE
CENTRALE

Afrika

TERVUREN

L'ART MUSICAL CHEZ LES NIABOUA,
UN PEUPLE KROU DU CENTRE-OUEST
DE LA CÔTE D'IVOIRE

Aka Konin, 2012

Photo de couverture : Masque chanteur *gbôto klagba* de Nimé (département de Zoukougbeu).
(Photo : Aka Konin, 2011.)

© Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren (Belgique) 2012
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- 0817-9405-3
Dépôt légal : D/2012/0254/01

SOMMAIRE

Avant-propos 5
 Introduction 9

CHAPITRE I- LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE. 11

1. Les idiophones 11

1.1. Hochet-sonnailles 11
Sablé ou *ziangloué* 11

1.2. Hochet double 13
Kôdji. 13

1.3. Cloches 13
Gogohoun 14
Glè 14

1.4. Clochette 15
Glè 15

1.5. Sonnaillles 16
Digbi 16
Zèzè 17

1.6. Xylophone 17
Gbeli 17

1.7. Tambour-de-bois 17
Goulé 18

1.8. Sanza ou lamellophone 19
Pété 19

2. Les membranophones 20

2.1. Tambours à une peau chevillée 20
Doulè 20
Zôkouabo ou *lili zôkouabo* 20
Djoudjoulè 20
Zagbadi 21
Gogoba 22
Kpokpodou 22
Bèdrè 22
Kpléi 22
Kéké 23

2.2. Tambours à une peau lacée 23
Doudou 23
Bèdrè 23
Gla gbolo 25
Kpléi 25

2.3. Mirliton 26
Diblakpa 26

3. Les cordophones 26

3.1. Arc-en-bouche 26
Dôdô 27

3.2. Guitare artisanale 28
Dôdô 28

4. Les aérophones 28

4.1. Trompe traversière 29
Guingbo 29

4.2. Ocarina 30
Gbakôbéi/ gbakôfou/képé 30

4.3. Sifflets 31
Pékou ou *tron* 31
Bègbo 31

4.4. Flûte 32
Dôpléto 32

CHAPITRE II- LES GENRES MUSICAUX TRADITIONNELS 33

1. Musiques profanes 33
Tohourou 33
Dissabré ou *lépolo* 34
Yaka 34
Kpadidi 35
Akpokpoti 35
Aloukou 35
Bléblé gla ou *tohourou* 35
Létéhi gla 36
Tchèkpè 38
Déima 38
Gbeli 38
Dôdô 39
Pété 39
Lôgoulé 39
Guida rou 39
Aninwé 39
Poliet 39

2. Musiques rituelles ou sacrées 39
Gla klagba ou *gnonkpo gla* 39
Blalè 41
Kwi 43
Klaogbeu 44
Lélé ou *sin* 46
Saïbo 48
Brô 48
Klinlo 48

CHAPITRE III- LA MUSIQUE ET LA PRATIQUE MUSICALE. 50

1. La musique vocale 50
 2. La musique instrumentale 50
 3. Les musiciens 50

CHAPITRE IV- TERMINOLOGIE MUSICALE	51
1. Terminologie se rapportant aux instruments de musique	51
2. Terminologie se rapportant au chant	52
3. Terminologie se rapportant à la danse	52
4. Terminologie se rapportant à la voix, au son	52
5. Termes et expressions divers	52
CONCLUSION	53
ANNEXE 1	
Index des instruments de musique cités dans cette étude	54
ANNEXE 2	
Tableau synoptique des instruments de musique niaboua	55
ANNEXE 3	
Terminologie musicale chez quelques peuples krou	56
ANNEXE 4	
Note complémentaire sur la société secrète des hommes-panthères	63
ANNEXE 5	
Note complémentaire sur le masque rituel <i>gla</i> chez les Niaboua	64
ANNEXE 6	
Espèces animales et végétales citées	66
ANNEXE 7	
Répertoire musical des différents genres musicaux enregistrés	67
ANNEXE 8	
Tribus niaboua et des villages qui les composent	69
ANNEXE 9	
Les peuples krou de Côte d'Ivoire et leur localisation	70
BIBLIOGRAPHIE	71

INTRODUCTION

Les Niaboua se situent au centre-ouest de la Côte d'Ivoire³. Composé de cinq tribus⁴, le pays niaboua occupe une situation médiane entre les Bété à l'est et les Wè (Wobé-Guéré) à l'ouest, et appartient comme eux à l'aire culturelle krou⁵.

Tout comme chez leurs deux grands voisins, nous nous trouvons en présence d'une société « sans État » c'est-à-dire sans pouvoir politique centralisé, organisée sur la base de patrilignages. Les chefs de ces lignages occupent une position d'aînés, la séniorité conférant le pouvoir dans ces sociétés où parenté et autorité sont étroitement liées.

Selon une tradition recueillie par D. Paulme⁶ dans le village niaboua de Zakogbeu (actuellement situé dans le département de Zoukougbeu), l'ancêtre le plus reculé dont on ait gardé le nom se nommait Goze ; il aurait fui le Liberia actuel à la suite d'une guerre, aurait trouvé refuge chez des « gens de Kouézé » (Bakoué ?). De ses trois fils, l'aîné, Niabo, serait le père des Niaboua, le deuxième, Gballo, celui des Bété, le troisième enfin, nommé Zakie, serait l'aïeul des Wobé.

La mise en place des populations niaboua résulte de mouvements plus ou moins complexes. On a affaire tout d'abord à un mouvement spontané lié à la nécessité de trouver de nouveaux sites pour une population qui s'accroît. Ce mouvement aboutit à la création de nouveaux lignages-villages, à de nouvelles unités de résidence. C'est la logique de sociétés segmentaires.

À côté de ce mouvement, nous pouvons en observer un autre, plus organisé, qui l'accompagne. Les préoccupations des groupes sont ici d'organiser l'espace, de repartir leurs effectifs, de les accroître en absorbant des éléments étrangers, d'assurer leur sécurité. On voit se développer de véritables stratégies afin de consolider les assises du groupe.

Le village niaboua est d'abord un lignage⁷ qui se présente comme un groupe de descendance. Un homme, le « père » du groupe, s'installe avec sa famille et ses descendants sur un *jiligba*, un campement de culture qui deviendra un jour résidence définitive. Il se rend au grand village dont il est originaire pour les besoins de la vie sociale de la communauté. Sa propre résidence s'agrandissant au fil des générations, ses descendants se segmenteront en plusieurs lignages qui formeront un nouveau village. Ce village portera et gardera le nom de son fondateur. Ainsi Ibobli ou Iboguhé par exemple signifie : « chez Ibo »⁸.

Peuple essentiellement animiste, les Niaboua ont emprunté aux Guéré, qui leur font face sur l'autre rive du Sassandra, des usages divinatoires dont un écho résonne encore à l'autre extrémité de la forêt, chez les Kissi. Les Niaboua pratiquent le culte du *glé* ou *glè* ou *grè*, divinité protectrice et justicière qu'on retrouve également chez les Guéré et les Bakwé⁹. La figure centrale du culte est matérialisée par une tête humaine monstrueuse modelée en argile, dotée de crocs d'hippopotame et surmontée d'une ample couronne de plumes d'aigle, de hibou ou de calao des forêts. Ce bloc d'argile, habituellement gardé dans une cuvette, est posé sur la tête d'un enfant ou de la femme de son gardien ; le porteur entre en transe et traduit aux fidèles la volonté du dieu. Entre les mains des chefs de culte villageois qui jouissent parfois d'un renom s'étendant sur de vastes régions, les pratiques du *glé* ou *glè* ou *grè* prennent volontiers des aspects maléfiques caractérisés surtout par les phénomènes d'envoûtement¹⁰.

3 Les Niaboua sont environ 15 000 et répartis principalement entre les départements de Zoukougbeu et d'Issia.

4 Ce sont : Bliabo, Nyatcha, Djosso, Frèbo et Monosso (Cf. Zézé-Béké (P.), « Les Interdits alimentaires chez les Nyabwa de Côte d'Ivoire » in *Journal des africanistes*, 1989, tome 59, fascicule 1-2 p. 229).

5 Le terme « krou » tire son origine du nom d'une population qui, dès la fin du XVI^e siècle, apparaît sur les cartes de la future côte libérienne, entre les rivières Cestos et Sinoé, sous l'appellation de Krao. Selon J.-N. Loucou différentes hypothèses font venir les Krou de l'Est, du Nord, et du Liberia. En fait l'ensemble krou s'est formé à partir de groupes venus du Liberia actuel comme les Zibiao et les Mao, de quelques lignages issus de l'Est, mais surtout de groupes autochtones installés au Nord-Est entre Bandama et Sassandra. C'est à partir du XVII^e siècle que les Krou vont occuper leur habitat actuel sous la pression conjuguée des Manding et des Akan (Cf. LOUCOU (J.-N.), « Le peuplement de la Côte d'Ivoire », in *Littérature de Côte d'Ivoire. 1. La mémoire et les mots*. France, Notre Librairie n° 86, 1987, p. 9).

6 PAULME (D.), *Une société de Côte d'Ivoire hier et aujourd'hui : les Bété*, Paris, Mouton & C^o, La Haye, 1962, p. 12.

7 Le lignage se présente ici comme un groupe de descendance unilinéaire, dont les membres se considèrent, en principe, comme issus d'un ancêtre commun. Le pays niaboua compte 189 lignages répartis entre 52 villages.

8 ZÉZÉ-BÉKÉ (P.), « Les Nyabwa et les paradoxes de l'intégration (Côte d'Ivoire) », in PERROT (C. H.), *Lignages et territoires en Afrique aux XVIII^e et XIX^e siècles : stratégies, compétition, intégration*, Paris, Éditions Karthala, 2000, pp. 23 et suiv.

9 Les Niaboua tiendraient leur *glé* ou *glè* ou *grè* de l'ouest d'une source pour le moins voisine de celle des Kissi ; cf. PAULME (D.), *op. cit.*, p. 167.

10 HOLAS (B.), *Animaux dans l'art ivoirien*, Paris, Paul Geuthner, 1969, p. 118.

Les Niaboua pratiquaient l'épreuve d'ordalie. La sève utilisée pour cette épreuve est celle d'une euphorbiacée, le redoutable et trop célèbre *gopo* (*Elaeophoria drupifera*) également connu des voisins Bété : une goutte du latex dans l'œil peut provoquer la cécité. Si le patient pleure abondamment et que son œil rougit à peine, il est déclaré innocent. Dans le cas contraire, il préfère le plus souvent s'avouer coupable pour éviter de perdre la vue. L'épreuve jugeait l'accusé en même temps qu'elle le châtiât. Très souvent, l'accusé avoue en cours d'épreuve, pour éviter le pire. L'aveu obtenu, on le soigne avec des gouttes de la sève d'une autre euphorbiacée, dite *gbotou* ; il n'en perdra pas moins la vue, s'il a trop attendu.

D. Paulme¹¹ a relevé l'indice d'un culte agraire (hommage des prémices) chez les Niaboua. Ils observent l'unique précaution de manger en famille les premiers grains de riz : agir autrement serait défier la famine, « les étrangers mangeraient tout », disent-ils.

Chaque village niaboua a un ou plusieurs interdits alimentaires¹². Est alors prohibée la consommation de la viande de tel animal (mammifère, oiseau, poisson...) ou de telle plante. C'est, par exemple, à l'exclamation qui ponctue un éternuement, ou à la formule par laquelle on jure, qu'on identifie l'interdit d'une personne. Mon interdit est la panthère. Si j'éternue, moi ou ceux qui ont le même interdit que moi doivent s'exclamer : *gui* ! (la panthère!). Moi-même, je peux dans d'autres circonstances jurer de la façon suivante : « Si je faisais [encore] telle chose, que la panthère me tue ! ». Ainsi, ce que je jure de ne plus faire je l'assimile en cette circonstance à la consommation de la viande de panthère, chose qui m'est formellement interdite. Pour affirmer une vérité, je peux dire aussi : « Par la panthère ! » [Je le jure!]... En principe, tous les habitants d'un village descendent d'un ancêtre commun. Un interdit de village ou même parfois de sous-tribu ou de tribu est donc observé par tous les lignages. Tel est le cas de la panthère *gui* pour tous les villages des Blabo-Zokoanyinu (Djosso), du buffle *dih*i pour les Bapènyinu (Nyatcha) et de la gazelle ou guib harnaché *lélé* pour l'ensemble des Bahon (qu'ils soient du Bliabo ou du Djosso)¹³.

L'art, essentiellement religieux, est dominé par le travail du bois. Les Niaboua donnent une place importante aux masques dans les cultes et rituels. Ils se complaisent dans la fabrication de masques horribles, appelés à créer une atmosphère de crainte religieuse propice à la communion avec les entités occultes qui perturbent l'existence de l'homme, mais que l'on parvient à rendre inoffensives, voire coopératives, moyennant des sacrifices appropriés. Les états civils des différents masques niaboua sont d'autant plus complexes, sinon confus, que leurs champs d'action sont limités. Chacun figure tel ou tel génie local, telle ou telle force de la nature¹⁴.

La société niaboua est paysanne. L'agriculture, la chasse et la cueillette sont les principales activités économiques.

Aux Niaboua, il y a lieu de joindre les Niédéboua fixés entre Lobo et Sassandra, dans le département de Vavoua, au nord des Niaboua. Les Niédéboua occupent six villages isolés. Niaboua et Niédéboua se tiennent pour parents assez proches, issus d'une même souche : dans plusieurs villages, on trouve des lignages dont le fondateur est venu, ou revenu, de chez les Niaboua.

11 PAULME (D.), *op. cit.*, p. 147.

12 Un interdit frappe en général un groupe de descendance, c'est-à-dire ici un village ou un lignage. Cependant, il existe des interdits qui frappent une tribu entière ou une sous-tribu, suivant la même logique de parenté. Il arrive aussi que des interdits se retrouvent dans plusieurs villages appartenant à des tribus différentes, sans impliquer un quelconque lien de parenté entre eux.

13 ZÉZÉ-BÉKÉ (P.), « Les Interdits alimentaires chez les Nyabwa de Côte d'Ivoire », *op. cit.*, pp. 229 et suiv.

14 HOLAS (B.), *Arts de la Côte d'Ivoire, les trésors du musée d'Abidjan*, Vevey, Musée des Beaux-Arts, 1969, p. 184.

CHAPITRE I - LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

1. Les idiophones

On entend par idiophones des instruments produisant des sons par eux mêmes, c'est-à-dire dans lesquels la matière dont ils sont faits vibre lorsqu'on les utilise et produit un son qui leur est propre¹⁵. Les matériaux sonores dans lesquels ils sont faits ne requièrent aucune tension supplémentaire comme dans le cas des instruments à cordes ou des tambours.

Le bois, les coques de fruit, laalebasse, le raphia, le métal demeurent les principaux matériaux intervenant dans la fabrication des idiophones en pays niaboua.

1.1. Hochet-sonnailles

Sabré ou *ziangloué*

Cet instrument se compose d'unealebasse entière (*Lagenaria vulgaris*, Cucurbitacée), de forme sphérique, dont la partie effilée sert de poignée et que recouvre un filet (fait de cordelettes en macramé), à larges mailles losangées, qui porte des perles ou des vertèbres de serpent enfilées. Les fils qui s'entrecroisent sur la surface de la sphère sont constitués par des filaments de coton tordus ; au bas du filet, ils bouclent autour d'une ceinture de même matière qui enserme laalebasse à hauteur de la naissance du col ; ils s'assemblent au sommet pour y former une tresse d'une vingtaine de centimètres de longueur¹⁶. Tirant celle-ci, la main gauche tend le filet contre la paroi : la main droite, qui empoigne le manche, imprime à laalebasse un rapide mouvement de va-et-vient à l'intérieur du filet, pratiquement immobile. Les cliquetis sont produits par le contact des perles ou des vertèbres de serpent enfilées avec laalebasse.

On retrouve le hochet-sonnailles presque partout en Côte d'Ivoire. Cet instrument est aussi bien joué par les hommes que par les femmes. Il n'existe donc aucun interdit ou autre prescription rituelle restrictive se rattachant à la pratique de cet instrument. Le musicien en joue avec une parfaite précision rythmique s'arrêtant net sur un brusque *sforzando*¹⁷. C'est un instrument de musique produisant une tonalité haute, mais assez sèche, contrastant souvent avec le son grave, moins vibrant des tambours.

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.

A. Schaeffner¹⁸ nous apprend que « le hochet à percutants externes, signalé au début du XVIII^e siècle dans la région du Bénin, est employé au Mali (Bambara, Dogon) et dans les pays riverains de l'Atlantique depuis la Guinée jusqu'au Nigeria. On le retrouve aux Antilles et au Brésil dans des cultes d'origine africaine comme le vodou. »

Le hochet-sonnailles est l'un des instruments de musique les plus répandus et les plus utilisés en pays niaboua ; il n'existe probablement aucun village où on n'en conserve pas au moins un exemplaire.

Selon le vieux Torou Séan Rodolphe, chef de terre du village de Garobo, le hochet-sonnailles est dénommé *sablé* lorsqu'il constitue un ensemble de plusieurs hochet-sonnailles et accompagne les danses masquées et *ziangloué* lorsqu'il se retrouve seul pour accompagner une musique profane.

D'une manière générale le hochet-sonnailles *sablé* accompagne les masques, les guerriers et plusieurs genres musicaux traditionnels comme le *tohourou*, le *dissabré*... Son bruit rythmé sert de basse continue aux chants.

15 Konin (A.), *op. cit.*, p. 12.

16 Le fruit est cueilli à maturité, et on le laisse pourrir dans l'eau ; on vide alors l'intérieur, en ménageant une ouverture plus ou moins grande au bas de la partie sphérique. On conserve l'écorce ligneuse qui, séchée, devient très dure, mais reste facile à découper et à travailler.

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

18 Cf. Konin (A.), pp. 20-21.



1. Hochet-sonnailles *sablé* portant des perles enfilées, joué ici pour rythmer la musique du *tohourou* (Grégbeu, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



2. Hochets-sonnailles *sablé* portant des vertèbres de serpent enfilées, joués ici pour accompagner la danse masquée *gbô-to klagba* de Nimé (département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



3. Musiciens jouant des hochets-sonnailles *sablé* pour accompagner le masque danseur *mahi gla* (Gorodi, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



4. Hochet-sonnailles *sablé* servant à rythmer les chants qui accompagnent le grand masque sacré *yadi gla* (Gorodi, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

1.2. Hochet double

Kôdji

Cet instrument est généralement fabriqué par les filles de 10-13 ans. Elles cueillent en brousse deux fruits à coque sphérique et dure (*Oncoba spinosa*, *Flacourtiaceae*). Elles les vident, y mettent des cailloux ou des graines à la place, puis posent des bouchons en moelle de palmier-raphia et elles les attachent avec une ficelle de coton ou en fibre végétale¹⁹. Le jeu du hochet double combine le secouement avec l'entrechoc. La joueuse coince une graine entre l'index et le majeur à l'intérieur de la paume, elle fait pivoter la deuxième graine autour du pouce : tantôt elle frappe les graines, tantôt elle les secoue pour faire tinter les cailloux. On retrouve cet instrument dans certaines régions de la Côte d'Ivoire comme en pays bété et baoulé où il est respectivement dénommé *kôtchi* et *kotché-kotché* ou *abôlouman*²⁰.

En pays niaboua les hochets doubles *kôdji* sont joués par les filles pubères, les seins nus, lors de cérémonies de réjouissances qui se déroulent dans la matinée et la soirée.



5. Un hochet double *kôdji* (coll. A. Konin). (Photo : Aka Konin, 2011.)

¹⁹ Les graines proviennent généralement de l'*Abrus precatorius* (Papilionaceae).

²⁰ En pays baoulé le fruit à coque dure servant à fabriquer ces instruments se nomme *akpossèkè* et les graines se trouvant à l'intérieur, *labô labô mal dabobo mal/lobo mal/ alobogna* ; chez les Bété, ces graines sont dénommées *klékwé*.



6. Technique de jeu du hochet double *kôdji*. (coll. A. Konin). (Photo : Aka Konin, 2011.)

1.3. Cloches

Gogohoun

La cloche *gogohoun* consiste en une feuille de métal qu'on a repliée pour former deux valves dont les bords verticaux sont rapprochés et parfois soudés ; la base est généralement ovale. Tenue en main au moyen d'une petite poignée en fer, elle est toujours frappée sur la paroi externe à l'aide d'une tige de fer. De forme hémisphérique ou conique, les cloches se caractérisent par une vibration plus forte au niveau du bord.

La cloche *gogohoun* accompagne la musique de la société secrète *kwi* et les chants du *tohourou*.



7. Cloche métallique à battant externe libre *gogohoun* servant à rythmer la musique du *tohourou* (Grégbeu, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

Glè (pluriel, *glé*)

Il s'agit d'une cloche métallique de forme sphérique qui comprend entre ses deux extrémités une mince fente à l'intérieur de laquelle est fixée une tige de fer. Elle est mise en vibration par de rapides secousses rythmées ; d'où son éternel agitement par l'instrumentiste qui la tient. Ces tintements accompagnent tous les chants exécutés au cours des danses initiatiques comme *klaogbeu*. Le son de cette cloche rappelle celui d'une sonnette d'église.

Pour A. Schaeffner²¹, « la suspension d'un battant libre à l'intérieur laisserait supposer une influence européenne. »

Le son métallique de cet instrument, rythmiquement contrôlable doit, selon le même auteur²², « protéger des maléfices et, à ce titre, accompagner la sortie des nouveaux initiés. » C'est pourquoi, l'« homme à la cloche » se tient toujours devant les initiés lorsqu'ils sortent sur la place publique.

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

22 *Ibid.*

Pour Hickmann, cité par J. Gansemans²³ « l'accentuation des mouvements rythmiques par des idiophones (cloches, grelots, sonnailles) lors de danses à caractère magique, date d'une époque très ancienne et se retrouve du Moyen-orient en Afrique occidentale, tout en passant par la culture pharaonique de l'Égypte. »

La cloche *glè* annonce la sortie de la divinité *kwi*, des initiés *blahon* et *gbèman*. Ses tintements accompagnent tous les chants exécutés au cours des danses initiatiques *blalè*, exécutées par les initiés *blahon* et *klaogbeu*, par les initiés *gbèman*.



8. Cloche métallique à battant interne *glè* servant à rythmer la danse initiatique *klaogbeu* (Grégbeu, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

1.4. Clochette

Glè (pluriel, *glé*)

Cette clochette de bronze ou de cuivre correspond parfaitement, d'après sa construction, aux cloches occidentales. Elle possède un battant interne. D'une taille relativement petite, elle est souvent enfilée dans l'accoutrement des initiés *blahon* de la société secrète des hommes-panthères. Cet instrument corporel fait partie des symboles que les initiés portent lors de leur fête de sortie *blalè*. Ce sont des instruments corporels que les *blahon* vont faire sonner au rythme de leurs évolutions chorégraphiques. Ces clochettes ornent également le visage de certains masques comme le grand masque sacré *yadi gla* de Gorodi. Certains initiés agitent ces clochettes lors des danses initiatiques. La clochette *glè* annonce également la sortie de la divinité *kwi* et des initiés *blahon* sur la place publique au cours des cérémonies.

Ces clochettes sont utilisées autant comme accessoires musicaux que comme instrument de musique proprement dit. Leurs tintements serviraient à éloigner les forces occultes malfaisantes. Comme la cloche *glè*, cette clochette possède également une fonction protectrice qui la fait employer au cours des musiques sacrées ou rituelles.

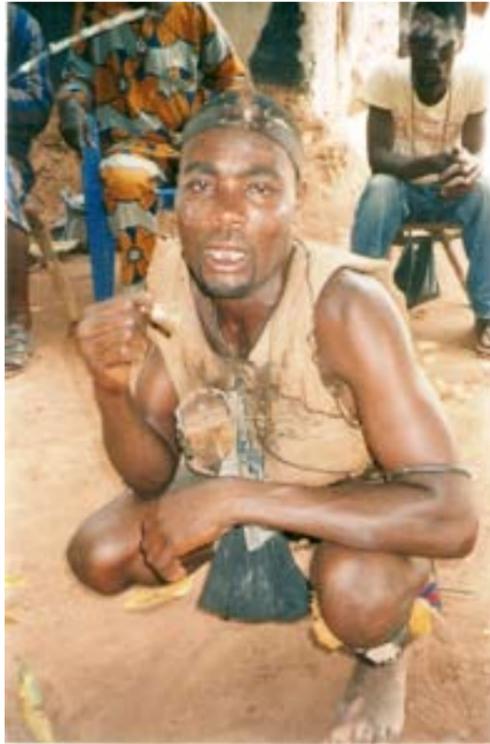
Au sujet de la fonction protectrice des clochettes, Sir Frazer, cité par A. Schaeffner²⁴ nous apprend que « c'est une opinion communément reçue depuis l'Antiquité que les démons et les esprits peuvent être mis en fuite par le son du métal, que ce soit le tintement des clochettes, la voix grave des cloches, 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. » C'est le cas de la clochette que la mère, soucieuse de la sécurité et de la bonne santé de son enfant, lui suspend au poignet, au cou ou à la cheville ; cet instrument, produisant pendant la marche le bruit voulu, est censé protéger l'enfant des influences funestes auxquelles son âge le rend plus particulièrement vulnérable.

Concernant ces « versions miniatures de la cloche occidentale », J. Gansemans²⁵, indique qu'« il s'agirait là vraisemblablement d'un apport des missionnaires qui construisirent des églises à travers toute l'Afrique. »

23 *Ibid.*

24 Cf. Konin (A.), *op. cit.*, p. 22.

25 *Ibid.*



9. Un initié *blahi* de la confrérie des hommes-panthère tenant dans la main droite une clochette *glè* qu'il remue au cours de la danse initiatique *blalè* (Mahi Nahi, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



10. La même clochette *glè*. (Photo : Aka Konin, 2011.)

1.5. Sonnaillles

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

En pays niaboua, les sonnaillles attachées ou enfilées sont de deux variétés.

Digbi (singulier, *digbè*)

Digbi est l'appellation des sonnaillles fabriquées à partir des feuilles de palmier-raphia *débô* (*Raphia hookérii*, *Palmae*). Elles sont composées de petites bourses triangulaires faites à partir de feuilles de palmier-raphia repliées, servant de contenant, remplies de gravillons ou de graines. Suspendus par des cordes ou des ficelles, ces petites bourses sont enroulées autour du pied du danseur masqué *gla* et de ses accompagnateurs. Produisant une musique agréable, cet accessoire musical sonore fournit toujours un accompagnement au danseur.

Zèzè

Ces sonnaillles de cheville se composent de plusieurs coques de fruit d'un arbre appelé en langue locale *santou* (*Omphalocarpum ahia*, *Sapotaceae*). Enfilées sur des cordes, des ficelles ou cousues sur des jambières en cuir, elles sont enroulées autour de la cheville du danseur dont les trépignements font s'entrechoquer ces coques. Produisant une musique agréable, cet accessoire musical sonore fournit toujours un accompagnement aux danseurs-jongleurs au cours de leur danse *lèli* ou *sin*. C'est aussi avec ces sonnaillles que les jongleurs battent la mesure, en frappant fort le sol des pieds.

1.6. Xylophone

Gbeli

L'instrument est composé de deux traverses en troncs de bananier couchées par terre à une distance d'environ 60 cm et servant de supports à sept lames²⁶ grossièrement taillées dans du bois sec et léger, celui du parasolier *dodo* (*Musanga cecropioides*, *Moraceae*)²⁷. Chaque lame est maintenue en place au moyen de chevilles en bois, plantées dans les supports (troncs de bananier) et immobilisant les lames. À la différence des xylophones à résonateurs dont les lames sont frappées en leur milieu, celles des xylophones sur troncs de bananier sont frappées sur leur extrémité.

D'une facture rudimentaire, cet instrument peut se jouer à deux. Dans ce cas les deux musiciens sont assis face à face, et jouent simultanément : l'un frappant généralement à l'aide d'une seule baguette la touche donnant le son le plus aigu, l'autre jouant à l'aide de deux baguettes la mélodie. Par moments les musiciens s'arrêtent pour remettre à leur place les lames parfois écartées de leur position initiale par la percussion. Selon O. Boone²⁸, les touches (lames) de ce type de xylophone sont placées par ordre de tonalité ascendante.

D'après A. Schaeffner²⁹ ce genre de xylophone, d'origine africaine, a été découvert aux XVII^e-XVIII^e siècles dans les îles Barbades et sur la côte de Guinée et retrouvé depuis au sud de l'Équateur. En Côte d'Ivoire, le xylophone sur troncs de bananier est classé volontiers dans la famille des xylophones dits « du sud » par opposition à ceux « du nord » qui sont d'une facture très élaborée.

Cet instrument dont l'existence nous a été révélé par le grand poète *yaka-pohi* Doudou Korahi du village de Bagro ou Belleville, est aujourd'hui tombé en désuétude. Le xylophone sur troncs de bananier est joué généralement par des jeunes garçons qui se trouvent aux champs pour protéger la récolte contre les oiseaux et les singes. Son jeu sert à la fois à effrayer les animaux en manifestant la présence de l'homme et à faire passer le temps aux jeunes gardiens. Il est également joué pour se divertir le soir après de durs travaux champêtres et lancer des messages d'amour. Dans certaines sociétés, la pratique du xylophone sur troncs de bananier est considérée comme un bon apprentissage pour un futur tambourinaire.

Chacune des lames du xylophone *gbeli* porte un nom spécifique. Ainsi, de gauche à droite de l'instrumentiste, on a :

- 1^{re} lame : *blé* « chanter » ;
- 2^e lame : *pomorougbo* « accompagnateur » ;
- 3^e lame : *yagnri* « nom de qui on doit chanter » ;
- 4^e lame : *zadinmo* « il faut parler » ;
- 5^e lame : *ziziarou* « changer la voix » ;
- 6^e lame : *yaroulé* « renvoie moi la parole » ;
- 7^e lame : *kparougnan* « haute voix » (sonne fort).

1.7. Tambour-de-bois

Le tambour-de-bois ou tambour à fente, souvent nommé à tort « gong » ou « tam-tam », a subsisté en Océanie, dans le sud et sud-est de l'Asie, en Amérique indienne, il se retrouve en Afrique occidentale ou équatoriale. Sa présence a été signalée en Afrique à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle ; les premières mentions spécifient qu'il est utilisé dans des rituels d'initiation ou sert à un langage tambouriné³⁰.

²⁶ Le nombre des lames varie d'un groupe ethnique à un autre : six lames pour le *djomolo* des Agni et des Baoulé, le *pémin* des Attié, le *gbo* des Guéré, le *banawré* des Bété, le *tchooli* des Dégha, le *lémlé* des Tchaman (Ébrié); sept lames pour le *djomblo* des Gban (Gagou), le *gonoe* des Dan (Yacouba) ; huit lames pour le *blaholé* des Gouro.

²⁷ Selon la note qu'il veut obtenir, le facteur amincit les lames.

²⁸ Cf. Konin (A.), *op. cit.*, p. 18.

²⁹ *Ibid.*, pp 18-19.

³⁰ Cf. Konin (A.), *op. cit.*, p. 15.

Goulé

L'instrument comporte une large fente par laquelle le tronc d'arbre³¹ a été évidé, et une ou deux fentes secondaires, parallèles à la fente principale, mais beaucoup plus fines, qui déterminent une lame à droite et à gauche, ou d'un seul côté, selon un principe rappelant celui du xylophone, dont cet instrument serait dérivé. La position de l'instrument pendant le jeu est verticale. L'instrument possède en haut une anse sculptée dans le bois (ou deux saillants en forme de corne), sur laquelle on attache une sangle que le musicien accroche à son épaule, soutenant le tambour à la hauteur de sa hanche. Ainsi il peut se déplacer tout en jouant son instrument avec deux baguettes.

Si les musiciens restent un peu plus longtemps au même endroit, ils peuvent poser l'instrument, toujours verticalement, sur le sol et continuer à en jouer en se penchant sur lui. Une autre méthode de se débarrasser du poids considérable de l'instrument est de s'accroupir ou de s'asseoir en tenant le tambour-de-bois verticalement entre les genoux³².

Généralement ces instruments ont reçu des sacrifices et sont donc sacralisés (« on a travaillé dessus »)³³.

H. Zemp³⁴ nous décrit dans les lignes qui suivent la technique de jeu de ces types de tambours : « L'instrument à fente secondaire unique est frappé sur la lame que celle-ci délimite, sur le bord de la lèvre de l'autre côté de la fente principale et sur la paroi du cylindre à côté de la lame. Le tambour-de-bois à deux fentes secondaires possède quatre points de frappe : les deux lames à gauche et à droite de la fente principale, et la paroi du cylindre sur les deux côtés bordant les lames. Deux sortes de frappes sont possibles : ou le musicien laisse rebondir la baguette (ce qui est le plus souvent le cas), ou il varie le timbre en maintenant un instant la baguette, par une pression du poignet, sur l'instrument. »

Le tambour *goulé* accompagne la danse « des jongleurs de filles » semi-professionnels dénommée *lèli* ou *sin*, importée du pays guéré.

En pays guéré, le tambour *goulé* accompagne également la musique de la société secrète *kwi*, importée également par les Niaboua de cette région. Cet instrument n'a pas ici de fonction musicale, mais il « parle » et chacun peut comprendre ce « langage tambouriné ».



11. Un musicien gouro jouant un tambour-de bois. (Photo : Franck Michiels, 1998.)

31 Pour la fabrication de la plupart des tambours-de-bois dans l'Ouest de la Côte d'Ivoire on utilise l'essence végétale *Cordia platythyrsa* (*Boraginaceae*).

32 ZEMP (H.), *Musique dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Paris, Cahiers de l'Homme, 1971, p. 29.

33 *Ibid.*, p. 30.

34 *Ibid.*, p. 28.

1.8. Sanza ou lamellophone

Cet instrument de musique est d'invention purement africaine ; seuls les Noirs l'emploient et sa présence aux Antilles et en quelques points de l'Amérique du Sud n'est due qu'à eux. C'est d'ailleurs en Guyane qu'un voyageur européen l'a signalé en premier, vers la fin du XVIII^e siècle³⁵.

Les langues européennes ne possédant pas de terme pour le désigner, on lui a laissé son nom d'origine bantou de la région du Congo, *sanza*, d'où les premiers exemplaires ont été rapportés dans les musées d'Europe³⁶.

Pété

N'ayant pu observer cet instrument, nous le décrivons en nous basant sur les informations recueillies *in situ*. La *sanza* ou lamellophone *pété* se compose d'une planchette rectangulaire fait dans du bois de samba *wotou* (*Triplochiton scleroxylon*, *Sterculiaceae*). C'est sur cette planche, faisant office de table d'harmonie, que sont fixées, au moyen de fibres végétales tressées, six petites lamelles végétales (bambou) flexibles et très effilées (se présentant sous la forme de longues pointes à base carrée). Prises généralement entre une ou deux barres transversales (chevalets), les lamelles appelées *sapé* sont fixées généralement au dos du support (table ou caisse de résonance) et relèvent leurs extrémités sur lesquelles viennent peser les pouces des deux mains. De longueurs différentes, nous avons trois lamelles, de part et d'autre. Unealebasse fixée sous la planchette amplifie le son des languettes.

La mise en vibration des lamelles s'effectue par pincement, c'est-à-dire par une pression du doigt suivie d'un brusque relâchement de l'extrémité de la lamelle. Selon F. Borel³⁷, cette opération implique que les languettes (lamelles) soient placées de manière facilement accessible et sous tension permanente. La vibration devient alors audible par l'intermédiaire du support (la table ou corps de résonance et d'éléments vibrants). Pour le jouer, le musicien tient son instrument par les côtés, légèrement éloigné de son corps, le clavier (ensemble des lamelles) dirigé contre lui. Assis, il pose son instrument sur ses cuisses. L'accord se fait en enfonçant plus ou moins les lamelles dans leur fixation, raccourcissant ou allongeant ainsi la longueur de la partie vibrante³⁸.

C. E. Schmidt³⁹ note que « l'un des instruments mélodiques africains les plus expressifs, dont le son est d'une beauté, d'une subtilité et d'une richesse polyphonique étonnantes, est la *sanza* ou la *mbira* ».

La *sanza pété* est surtout jouée en soliste pour son propre divertissement, aux heures de loisir : sa sonorité n'est en effet pas assez puissante pour en faire un instrument de manifestation collective.

Chacune des lames porte un nom spécifique. Ainsi, de gauche à droite de l'instrumentiste, on a :

- 1^{re} lame : *sapé tanyinlè* ;
- 2^e lame : *sapé sonninn* ;
- 3^e lame : *sapé tanlè* ;
- 4^e lame : *sapé gninlè* ;
- 5^e lame : *sapé mou* ;
- 6^e lame : *sapé mèrô*⁴⁰.

Les parties constitutives essentielles d'une *sanza* ou lamellophone sont :

- le clavier (ensemble des lamelles),
- son mode d'attache, qui comprend

35 SCHAEFFNER (A.), « *Sanza* », in *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968, p. 372.

36 Cf. Konin (A.), *Les instruments de musique koulango (région nord-est de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales » (www.africamuseum.be/museum/research/publications/rmca/online/index_html), 2007, p. 13.

37 Cf. Konin (A.), GUIRAUD (G.) *Les Instruments de musique gban (région centre-ouest de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales » (www.africamuseum.be/museum/research/publications/rmca/online/index_html), 2008, p. 17.

38 En allongeant la partie vibrante des lamelles, on obtient un son plus grave, en la raccourcissant, un son plus aigu.

39 Cf. Konin (A.), *Les Instruments de musique koulango (région nord-est de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales » (www.africamuseum.be/museum/research/publications/rmca/online/index_html), 2007, p. 13.

40 *Tanyinlè*, *sonninn*, *tanlè*, *gninlè*, *mou*, *mèrô* : nombres cardinaux signifiant respectivement un, deux, trois, quatre, cinq, six ; *sapé tanyinlè*, *sapé sonninn*, *sapé tanlè*, *sapé gninlè*, *sapé mou*, *sapé mèrô* signifiant respectivement première lame, deuxième lame, troisième lame, quatrième lame, cinquième lame et sixième lame.

- le chevalet postérieur,
- le chevalet antérieur,
- la barre de pression,

- la table d'harmonie (planchette de bois), nantie ou non d'une caisse de résonance (calebasse).

2. Les membranophones

Les membranophones sont des instruments dont le son est produit par la vibration d'une ou deux membranes tendue(s), qu'on bat ou – mais plus rarement – qu'on frotte. Les tambours sont des membranophones et se distinguent par la forme, le nombre de peaux et leur mode de fixation⁴¹.

Le tambour se compose de deux éléments : une peau de percussion et une caisse de résonance, reliés l'un à l'autre par un troisième élément appelé système de tension. Chacun de ces éléments se présente sous des aspects différents suivant les populations chez lesquelles on le considère. D'autre part, la combinaison de l'un ou l'autre aspect d'un élément, avec l'un ou l'autre aspect des autres éléments, conduit forcément à une très grande variété d'instruments⁴².

Les membranophones chez les Niaboua comportent deux types de tambours, un à peau chevillée et un à une peau lacée.

Pour la fabrication de la plupart des tambours *lili* ou *kléman*⁴³ en pays niaboua, une essence végétale est utilisée. Il s'agit d'un arbre appelé en langue vernaculaire *goulégnan* (*Cordia platythyrsa*). Tailler un tambour, du tronc d'arbre jusqu'à l'instrument de musique, est un long processus qui demande une qualification professionnelle du luthier. Tous les tambours sont fabriqués en pays niaboua où il existe encore des luthiers locaux.

Les tambours niaboua sont recouverts de la peau de biche noire *libi*, de biche rousse *bè* ou de biche grise *kouè*⁴⁴. On peut aussi utiliser la peau de mouton *blablè* et de bœuf *bli*.

Comme dans certaines sociétés traditionnelles, le tambour en pays niaboua a une origine mythologique. Selon une légende que nous avons recueillie à Gorodi, « un jour, au cours d'une de ses promenades, un ancêtre rentre en contact avec un génie qui lui montre un fantastique instrument comme moyen de communication, le tambour est né. »

2.1. Tambours à une peau chevillée

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

Doulè

C'est un long tambour cylindrique, qui dans l'exercice de ses fonctions est dressé verticalement sur le sol et tenu par une personne tandis qu'une autre le bat avec deux baguettes de bois ou incliné sur un support. Il accompagne les grands masques.

Zôkouabo ou *lili zôkouabo*

Il s'agit d'un long tambour cylindrique, qui dans l'exercice de ses fonctions est incliné sur un support. Il est battu avec deux baguettes. Utilisé comme moyen de communication, il émet un son sourd.

Djoudjoulè

Il s'agit de deux tambours moyens appariés de forme cylindro-conique. Dans l'exercice de leur fonction ils sont inclinés (presque couchés) sur un support (caisse de résonance de tambour) Pour le jeu, le musicien, assis, les bat avec deux baguettes très légères, en moelle de palmier et composées de deux parties : la pièce faisant marteau est enfoncée comme une cheville dans le manche ; ces baguettes étant dénommées *kôkô*. Ces tambours (dont le timbre porte loin) annoncent l'arrivée du masque *gla*.

Dans l'ensemble instrumental qui accompagne le masque danseur *mahi gla* ou *tchatcha*, à Gorodi, ils sont les premiers instruments, par ordre d'entrée.

41 Konin (A.), *Aspects de l'art musical des Tchaman de Côte d'Ivoire*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales » (www.africamuseum.be/museum/research/publications/rmca/online/index_html), 2010, p. 23.

42 Konin (A.), *op. cit.*, p. 23.

43 *Lili* : terme générique originel niaboua pour « tambour » ; *kléman* : terme générique emprunté au voisin Bété.

44 Biche noire (*Cephalophus niger*), biche rousse (*Cephalophus dorsalis*), biche grise (*Cephalophus maxwelli* ou *Philantomba maxwelli*).

Les dimensions relevées sur des spécimens à Gorodi sont :

- 63 cm de hauteur et 18 cm pour le diamètre de la peau ;
- 57 cm de hauteur et 22 cm pour le diamètre de la peau.



12. Des tambours appariés *djoudjoulè* accompagnant la danse masquée *mahi gla* ou *tchatcha* (Gorodi, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

Zagbadi

C'est un tambour cylindrique dont la caisse de résonance proprement dite est toujours cylindro-conique. Le pied de ce tambour se rétrécit vers le bas et repose sur le sol en s'élargissant de nouveau. Vers le haut de la caisse de résonance, on note une bande circulaire sculptée, ornée de motifs linéaires incisés.

Pour le jeu, le musicien, assis, le dresse verticalement sur le sol et le bat avec deux baguettes fourchues. Dans l'ensemble instrumental qui accompagne la danse *mahi gla*, il est le deuxième instrument, par ordre d'entrée.

Les dimensions relevées sur un spécimen à Gorodi sont :

- 62 cm de hauteur et 24 cm pour le diamètre de la peau.



13. Un tambour *zagbadi* accompagnant la danse masquée *mahi gla* ou *tchatcha* (Gorodi, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

Gogoba

C'est un tambour cylindrique ayant la forme d'un cône tronqué dont l'orifice supérieur est nettement plus large que l'orifice inférieur. Pour le jeu, le musicien, assis, le dresse verticalement sur le sol et le bat avec deux baguettes fourchues. Il fait partie des instruments qui accompagnent la danse *mahi gla*.

Kpokpodou

Il s'agit de deux tambours moyens appariés de forme cylindro-conique. Dans l'exercice de leur fonction ils sont dressés verticalement sur le sol. Pour le jeu, le musicien, assis, les bat simultanément avec une baguette fourchue en moelle de palmier et la main.

Dans l'ensemble instrumental qui accompagne la danse *mahi gla*, ils sont les quatrièmes instruments, par ordre d'entrée.

Les dimensions relevées sur des spécimens à Gorodi sont :

- 66 cm de hauteur et 20 cm pour le diamètre de la peau ;
- 63 cm de hauteur et 24 cm pour le diamètre de la peau.



14. Des tambours *kpokpodou* accompagnant la danse masquée *mahi gla* (Gorodi, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

Bèdrè

C'est un tambour de taille moyenne épousant la forme d'un mortier ou d'un calice. Pour le jeu, le musicien, assis, le tient entre les jambes et le bat avec les mains. *Bèdrè* est le tambour maître, qui donne le rythme des pas. C'est un tambour qu'on retrouve dans presque tous les ensembles instrumentaux.

Dans l'ensemble instrumental qui accompagne la danse *mahi gla*, il est le cinquième instrument, par ordre d'entrée.

Voici les dimensions que nous avons relevées en 2006 sur deux tambours identiques à Dagodio, dans la sous-préfecture de Gagnoa (pays bété)⁴⁵ :

- 70 cm de hauteur et 27 cm pour le diamètre de la peau ;
- 61 cm de hauteur et 30 cm pour le diamètre de la peau.

Il s'agit de deux petits tambours en forme de mortier ou de calice, reliés entre eux par une cordelette. Pour le jeu, le musicien, assis, les pose verticalement sur le sol ou les incline et les bat avec deux baguettes droites en bois ou en rotin (*Calamus rotang*) ou deux tuyaux en plastique.

Kpléi

Il s'agit de deux petits tambours en forme de mortier ou de calice, reliés entre eux par une cordelette. Pour le jeu, le musicien, assis les pose verticalement sur le sol ou les incline et les bat avec deux baguettes droite en bois ou en rotin (*Calamus rotang*) ou deux tuyaux en plastique

Kéké

C'est un petit tambour en forme de mortier ou de calice. Pour le jeu, le musicien, assis, le pose verticalement sur le sol ou l'incline et le bat avec deux baguettes droites en bois ou en rotin ou deux tuyaux en plastique.

2.2. Tambours à une peau lacée

Doudou

La forme de calice du tambour *doudou* rappelle celle d'un mortier à piler le mil. Évidé et sculpté en une seule pièce dans un tronc d'arbre, il est constitué d'un « pied » tronconique dont la cavité communique avec une caisse de résonance. L'embase est la partie correspondant au milieu de cet instrument. La partie supérieure du *doudou* est recouverte d'une membrane en peau de chèvre, de bœuf ou d'antilope et le système de tension est réalisé grâce à un tressage de cordes en nylon. La peau est maintenue à l'aide de trois cerclages métalliques. Il est muni d'un dispositif de transport. De par sa conception, ce tambour épouse les mêmes caractéristiques que le tambour *djembé* du pays mandingue (Malinké et Bambara).

Dans l'ensemble instrumental qui accompagne la danse *mahi gla*, à Gorodi, le tambour *doudou* est le sixième instrument, par ordre d'entrée. Pour jouer cet instrument, le tambourinaire, assis, le pose verticalement sur le sol et frappe la peau avec une main. Il peut aussi le porter à l'aide d'une courroie ; dans ce cas il le frappe à hauteur du ventre avec les deux mains, serrant le bas de l'instrument entre ses cuisses. Le son produit est sourd, d'où son nom onomatopéique *doudou*.

Les dimensions relevées sur un spécimen à Gorodi sont :

- 66 cm de hauteur et 33 cm pour le diamètre de la peau.



15. Un tambour *doudou* accompagnant la danse masquée *mahi gla* (Gorodi, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

Bèdrè

Ce tambour présente les mêmes caractéristiques morphologiques que le précédent. La différence réside dans la hauteur et le diamètre de la peau. Pour le jeu, le musicien, assis, le pose verticalement sur le sol ou le tient entre ses jambes et le bat avec les deux mains. Il peut aussi le porter à l'aide d'une courroie.

Dans l'ensemble instrumental qui accompagne la danse *mahi gla*, le tambour *bèdrè* est le cinquième instrument, par ordre d'entrée.

Les dimensions relevées sur un spécimen à Gorodi sont :

- 58 cm de hauteur et 30 cm pour le diamètre de la peau.

⁴⁵ Ce type de tambour est dénommé *badra* en pays bété.



16. Un tambour *bèdrè* accompagnant la danse de divertissement *akpokpoti* (Dahoungbeu, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



17. Un tambour *bèdrè* accompagnant la danse *mahi gla* (Gorodi, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



18. Un tambour *bèdrè* soutenant la musique du *tohourou* (Grégbeu, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

Gla gbolo

Ce tambour présente les mêmes caractéristiques que les précédents. Pour le jeu, le musicien, assis, le pose verticalement sur le sol ou le tient entre ses jambes et le bat avec les deux mains. C'est le seul tambour qui accompagne le grand masque sacré *yadi gla*, à Gorodi.



19. Le tambour *gla gbolo* accompagnant le masque *yadi gla* (Gorodi, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

Kpléi

Il s'agit de deux petits tambours en forme de mortier ou de calice, reliés entre eux par une cordelette. Pour le jeu, le musicien, assis, les pose verticalement sur le sol ou les incline et les bat avec deux baguettes droites en bois ou en rotin ou deux tuyaux en plastique.

Dans l'ensemble instrumental qui accompagne la danse *mahi gla*, ils sont les troisièmes instruments, par ordre d'entrée.

Les dimensions relevées sur des spécimens à Gorodi sont :

- 30 cm de hauteur et 14 cm pour le diamètre de la peau.



20. Deux tambours appariés *kpléi* (dressés verticalement sur le sol) faisant partie de l'ensemble instrumental qui accompagne le groupe musical *akpokpoti* (Dahoungbeu, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



21. Deux tambours appariés *kpléi* (tenus inclinés entre les jambes) joués ici pour accompagner la danse *mahigla* (Gorodi, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

2.3. Mirliton

Le mirliton est un membranophone dont la peau entre en vibration par excitation sonore.

Diblakpa

Cet instrument est formé d'un petit tuyau fait d'un os creux de patte de touraco *kpon*⁴⁶ dont l'une des extrémités est fermée par une membrane très fine faite de la toile de cocon d'araignée. Le chanteur prend l'autre extrémité entre ses lèvres, et les vibrations de la membrane colorent le timbre de sa voix, « masquent » sa voix. Il s'agit donc d'un masque acoustique.

Cet instrument produit la voix de la divinité de la société secrète *kwi* dont la vue est interdite aux femmes et aux non-initiés.

Quand à la répartition des mirlitons en Afrique, Balfour cité par B. Söderberg⁴⁷ indique les régions suivantes : Côte d'Or (actuel Ghana), Nigeria du nord et du sud, Congo français (actuelle République du Congo), Soudan central, Uganda, Tanganyika (partie continentale de l'actuelle Tanzanie), Nyassa, Rhodésie du Nord (actuelle Zambie) et Afrique du Sud. En dehors de l'Afrique, les mirlitons se rencontrent aux Indes, à Java et dans les Îles Salomon ainsi qu'en Europe.

3. Les cordophones

Les cordophones ou instruments à cordes ont des cordes tendues qui résonnent lorsqu'elles sont pincées (par les doigts ou un plectre), frottées, frappées ou actionnées par le vent⁴⁸.

Contrairement aux idiophones, le patrimoine organologique des cordophones est moins diversifié.

3.1 Arc-en-bouche

Cet instrument à une corde, le plus primitif que l'on connaisse et dont l'existence est attestée en Europe à l'époque paléolithique (gravure rupestre de la grotte des Trois Frères), a été signalé sur le continent africain depuis le Sénégal et le Mali jusqu'au Cap. La première mention de son usage chez les Hottentots remonte au XVII^e siècle⁴⁹. Quand on l'utilise tout simplement comme un instrument de musique, le corps de l'arc est plus fortement courbé que l'arc de chasse ; la fixation de la corde est également différente.

46 Touraco bleu : *Corytheola cristata*, *Cuculiforme musophagidé* ; touraco violet : *Musophaga violacea*, *Cuculiforme*. Chez les Dan, peuple situé au nord-ouest des Niaboua, le mirliton est fait d'un os creux de patte de calao : calao à joues brunes, *Bycanistes cylindricus*, *Bucerotidae* ; grand calao à casque jaune, *Ceratogymna elata*, *Bucerotidae*.

47 *Op. cit.*, p. 155.

48 Cf. Konin (A.), *Aspects de l'art musical des Tchaman de Côte d'Ivoire*, *op.cit.*, p. 32.

49 *Ibid.*, p. 32.

Dôdô

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

H. Zemp⁵⁰ en décrit la technique de jeu : « Le musicien tient l'arc musical de la main gauche, le bras tendu, et fait passer la corde entre ses lèvres, à quelques centimètres du bois. À l'aide d'une mince baguette, il frappe avec la main droite sur la corde, entre sa bouche et le bois de l'arc. Dans la main gauche, il tient également un bâtonnet qu'il appuie rythmiquement sur la corde, raccourcissant ainsi la longueur vibrante. Cette technique de jeu est très répandue en Afrique. Aux deux sons fondamentaux obtenus par la percussion, s'ajoutent des harmoniques formés dans la cavité buccale qui joue le rôle d'un résonateur à volume modifiable. »

L'arc-en-bouche d'une manière générale s'est probablement développé de l'arc du chasseur. La pratique de transformer le tir à l'arc du chasseur en instrument musical a souvent été décrite dans de vieilles légendes telles que les légendes grecques.

G. Büttner, cité par R. Hélène, observa chez les Damara du sud-ouest, une telle pratique. Ce missionnaire allemand conta que les Damara, lorsqu'ils se relaxaient, transformaient temporairement leur arc de chasse *oïta* en instrument musical monocorde⁵¹.

Selon la classification de Hornbostel et Sachs, *dôdô* est un arc musical hétérocorde, c'est-à-dire un arc dont la corde est fabriquée d'un matériel différent de celui utilisé pour l'arc proprement dit.

Selon S. Chauvet⁵², l'arc-en-bouche est un instrument donnant des sons si faibles qu'il ne permet de faire que de la musique individuelle et non pas collective.

Destiné à l'accompagnement du chant, le musicien joue l'arc-en-bouche *dôdô* pour se divertir.

Selon notre informateur Gnroupagnon Sedi Emile, du village de Gorodi, le son du *dôdô* faisait autrefois fuir la panthère. Concernant son origine, le même informateur nous a dit qu'il s'agit d'une pure invention des Niaboua.

Voici les dimensions relevées en 2005 sur un *dôdô* en pays gban (département d'Oumé, centre-ouest) :

- longueur de l'arc (courbé) : 111 cm,
- longueur de la corde (tendue) : 102 cm,
- longueur de la baguette (en bambou) : 35 cm,
- longueur de la baguette (en bois de parasolier) : 22 cm.



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

50 Cf. Konin (A.), GUIRAUD (G.), *op. cit.*, p. 24.

51 Cf. Konin (A.), *Aspects de l'art musical des Tchaman de Côte d'Ivoire*, *op.cit.*, p. 32.

52 *Ibid.*, p. 33.

3.2. Guitare artisanale

La guitare fait partie de la famille des instruments à cordes pincées munis d'un manche.

La guitare existe depuis l'Antiquité ; elle est en effet représentée sur des bas-reliefs assyriens datant du XI^e siècle avant notre ère. Elle doit son nom à un instrument dépourvu de manche, la kettarah assyrienne, ce qui laisse entendre qu'elle dériverait d'une cithare à laquelle un manche aurait été ajouté. La guitare apparaît en Espagne au XIII^e siècle, sous deux formes : *la mauresque* à fond bombé (qui évolue plus tard vers la mandore) et *la latine* à fond plat, dont la guitare moderne est directement issue⁵³.

De nos jours, la guitare a conservé la disposition classique à 6 cordes, comme au XVIII^e siècle, accordées du grave à l'aigu, mi, la, ré, sol, si, mi, ce qui lui donne une étendue de 3 octaves plus une quinte. Sur la touche qui recouvre le manche se trouvent des « filets » délimitant 19 cases correspondant aux demi-tons tempérés. Le timbre et les possibilités d'expression sont très variés suivant que la corde est attaquée avec la chair ou avec l'ongle, et que l'artiste use ou non du vibrato. Sont également possibles les notes coulées, les trilles, le trémolo et les sons harmoniques⁵⁴.

Dôdô

La guitare artisanale *dôdô* a une forme conventionnelle : caisse en bois évidée prolongée d'un manche en bois plein. Elle compte trois cordes métalliques. La table d'harmonie, grossièrement taillée dans du bois blanc, est percée d'une ouïe en forme de triangle. Le manche est muni de 3 frettes. Elle est une invention personnelle du musicien-luthier Lia Guéi Raphaël puisque nous n'en avons rencontré aucun autre exemplaire dans le département. Lia Guéi Raphaël, le *dôdô blahi* (le joueur de *dôdô*), est le musicien-soliste du groupe musical *akpokpoti*.

Dans l'ensemble instrumental qui accompagne ce genre musical, *dôdô* est le premier instrument, par ordre d'entrée.



22. La guitare artisanale *dôdô* faisant partie de l'ensemble instrumental qui accompagne le groupe musical *akpokpoti* (Dahoungbeu, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

4. Les aérophones

Les aérophones, également appelés instruments à air ou à vent, sont ceux dans lesquels, à travers ou autour desquels une certaine quantité d'air est mise en vibration. Contenu dans une cavité, l'air peut être mis en mouvement par l'arête affilée d'un tuyau (flûte), par l'action d'une anche unique (clarinette) ou par la vibration des lèvres (trompes, cors). Quelques instruments agissent directement sur l'air ambiant (rhombes, diables etc.)⁵⁵.

Les plus représentés dans le patrimoine organologique des Niaboua sont la trompe traversière, l'ocarina, les sifflets, la flûte et le mirliton.

53 Cf. Microsoft Encarta 2009.

54 Cf. Konin (A.), *Les Instruments de musique koulango (région nord-est de la Côte d'Ivoire, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales »* (www.africamuseum.be/museum/research/publications/rmca/online/index_html), 2007, p. 22.

55 Cf. Konin (A.), *Aspects de l'art musical des Tchaman de Côte d'Ivoire, op. cit.*, p. 34.

4.1. Trompe traversière

Guingbo

La trompe traversière *guingbo* (*guin* « antilope », *gbo* « corne ») est fabriquée avec une corne d'antilope-bongo (*Boocercus euryceros*, *Tragelaphinae*). Il s'agit d'instrument de forme conique 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, rectangulaire ou ayant la forme d'un losange allongé par laquelle le joueur insuffle l'air dans l'instrument. Toutefois, lors de la danse masquée *gbôto gla* de Nimé l'instrumentiste ne bouche pas l'extrémité de son instrument.

Les trompes sont des aérophones à anches dites « naturelles » : ce sont les lèvres qui en tremblant remplissent cet orifice⁵⁶. Le son se produit par le souffle saccadé et par la vibration des lèvres du joueur⁵⁷.

Pour le jeu, *guingbo* est tenue en travers, à peu près horizontalement (d'où l'appellation de trompe traversière), le pavillon dirigé à droite ou à gauche du musicien ; la main gauche ou la main droite, tout près de l'embouchure. La colonne d'air est mise en vibration par la pression des lèvres du joueur.

La trompe *guingbo* sert d'instrument de communication en annonçant les nouvelles. En outre, elle sert à accompagner les grands masques sacrés *gla klagba* ou *gnonkpo gla* et les masques chanteurs comme le *gbôto klagba* de Nimé. Comme instrument de communication, cet instrument sert à annoncer le retour du corps d'une personne décédée à l'étranger dans son village natal – les Niaboua rapatrient toujours les corps des personnes décédées à l'étranger –, ainsi les villages traversés par les émissaires sont-ils ainsi avertis de l'événement malheureux et viennent-ils compatir à la douleur.

H. Zemp⁵⁸ mentionne à propos de la fonction musicale et signalétique des trompes en cornes de bovidés que « la trompe en corne d'antilope traversière, jouée seule ne produit qu'un seul son, au maximum deux lorsqu'il s'agit d'une petite corne comportant un trou d'intonation. Intégrée dans un ensemble instrumental, elle a essentiellement un caractère rythmique et non mélodique. Au contraire, les trompes du chef, qu'elles soient accompagnées de tambours et sonnent pour une danse ou qu'elles fournissent un signal pour le départ en guerre, ont un caractère mélodique : elles produisent plusieurs (4 à 6) sons distincts et accordés.

Selon notre informateur Gnoupagnon Sedi Émile, du village de Gorodi, « autrefois lorsqu'un chasseur tuait une antilope, il utilisait une corne qu'il transformait en instrument de musique pour annoncer la bonne nouvelle ». Concernant l'origine de la trompe *guingbo*, le même informateur nous a dit qu'elle n'a pas été l'objet d'un emprunt culturel mais plutôt d'une pure invention des Niaboua.



23. Instrumentiste jouant une trompe *guingbo* pour accompagner le grand masque sacré *yadi gla* (Gorodi, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

56 Cf. Konin (A.), *Aspects de l'art musical des Tchaman de Côte d'Ivoire, op. cit.*, p. 34.

57 SÖDERBERG (B.), *Les Instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes. Étude ethnographique*, Stockholm, Etnografiska Museet, 1956, p. 203.

58 Konin (A.), *Aspects de l'art musical des Tchaman de Côte d'Ivoire, op. cit.*, p. 36.



24. L'instrumentiste Yorogbo Roger jouant une trompe *guingbo* pour accompagner le masque chanteur *gbôto klagba* de Nimé (département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

4.2. Ocarina

Gbakôbéi / gbakôfou / képé

L'ocarina *gbakôbéi / gbakôfou / képé* est emprunté au règne végétal. Pour fabriquer cet aérophone simple, les Niaboua utilisent la coque d'un fruit (dont la grosseur ne dépasse pas celle d'une orange) évidée et séchée.

De forme ovoïde, cet instrument est muni d'une embouchure à l'une des extrémités et d'un trou presque latéral faisant office de trou de modulation qui, pendant le jeu, est bouché avec le pouce ou libéré. De forme ronde, plane et apicale cette embouchure a un diamètre d'environ 3 cm. Cet instrument peut donner deux tons.

De par leur forme sphérique certains organologues désignent cette catégorie d'instruments par le terme de flûtes globulaires.

L'ocarina *gbakôbéi* ou *gbakôfou* ou *képé* se joue seul et en diverses circonstances : louanges des chefs et des chasseurs (au retour d'une chasse fructueuse)⁵⁹. Cet instrument joue une musique purement instrumentale sans accompagnement.

Quant à la répartition géographique des ocarinas en Afrique, Struck⁶⁰ indique qu'ils se rencontrent sur une bande de l'est vers l'ouest, s'étendant sur la partie équatoriale du continent et surtout dans le bassin du Congo (toutefois, certains auteurs comme Kirby ont révélé l'existence de ces instruments chez les Thonga en Afrique du Sud).



25. Un homme jouant un ocarina en coque de fruit en pays gban (Lahouda, sous-préfecture de Diégonéfla). (Photo : Aka Konin, 2005.)

59 En pays bété et gban où nous avons observé ces instruments, ils se jouent par triplettes. Dans le village bété de Sogrogbognoa (sous-préfecture de Gagnoa), ils se nomment *sokobou* et sont joués au cours des grandes manifestations et des guerres tribales ; ils se jouent dans l'ordre d'entrée suivant :

1^{er} : instrument femelle : son aigu ;

2^e : instrument mâle : son grave ;

3^e : instrument accompagnateur : son aigu.

Dans les villages gban de Bronda et Lahouda (sous-préfecture de Diégonéfla), ils se nomment *kpoklé* et sont joués au cours des parties de chasse, des fêtes et des cérémonies de mariages ; ils se jouent dans l'ordre d'entrée suivant :

1^{er} : *kpoklé ko*, ou instrument mâle, donne toujours le ton ;

2^e : *kpoklé daha dian*, ou instrument médian, joue le plus souvent une mélodie semblable à celle effectuée par le troisième instrument ;

3^e : *kpoklé da* ou instrument femelle.

60 Cf. Konin (A.), GUIRAUD (G.), *op. cit.*, p. 31.

4.3. Sifflets

Pékou ou tron

Ce sifflet est un instrument en bois formé d'un tube cylindrique doté d'une ouverture supérieure (embouchure terminale) formant plus ou moins biseau. L'autre extrémité du tuyau est fermée. En soufflant contre l'orifice, on tire un son plus ou moins aigu et strident selon la longueur et la largeur du tube. Sur les côtés se trouvent deux ouvertures ou trous d'échappement ou de modulation.

Le sifflet *pékou* ou *tron* a son extrémité supérieure partiellement bloquée, de sorte que le souffle du joueur, passant par un étroit conduit, est dirigé sur le rebord biseauté d'un orifice ou « lumière » ménagé dans le tuyau. Cette conception du *pékou* ou *tron* permet à l'instrument d'émettre deux sons au plus.

Certains sont pourvus d'un mode de suspension passant entre deux trous percés vers l'embouchure. Pendant le jeu, il est tenu verticalement, entre l'index et le pouce, et le bord de l'embouchure est pressé contre la lèvre inférieure, de telle manière que l'on puisse insuffler l'air par l'extrémité supérieure ; le musicien ouvrant et fermant alternativement les deux trous latéraux.

Les deux sifflets observés sont de teinte brunie. L'un d'eux présentait des ornements. Cet instrument accompagne les hommes-panthères de la société secrète des *blahon* en jouant une musique sacrée. Il dirige également les initiés. Chez les Niaboua du département d'Issia, cet instrument est dénommé *loué* et l'instrumentiste, *loué blahi*. Chez les Niédéboua du département de Vavoua, proches parents des Niaboua, qui connaissent également l'institution des hommes-panthères, le sifflet en bois porte le nom de *goin*, et le joueur, *goin blahi*.

Selon S. Chauvet, citant H. Labouret⁶¹, « il est probable qu'en Afrique occidentale la transmission par sifflets a précédé celle par tambours et que cette dernière n'a fait que s'adapter, pour traduire la signalisation, sifflée préexistante ». Selon le même auteur⁶², les néolithiques du Glazel avaient employé, pour le même usage, des os de rennes (phalanges ou os du tarse) dans lesquels ils avaient creusé des trous ne traversant pas complètement.



26. Initié jouant un sifflet *pékou* ou *tron* pour accompagner les hommes-panthères. (Source : image extraite d'un film intitulé *Les initiés de Zahirougbeu* réalisé en 2007 par Pegui production/Côte d'Ivoire.)

Bègbo

Le sifflet *bègbo* (*bè* « biche rousse », *gbo* « corne ») est fait à partir d'une corne de biche rousse (*Cephalophus dorsalis*, *Cephalophinae*). L'aspect extérieur d'une corne travaillée en sifflet dépend du choix que l'on a fait de l'espèce animale, de son âge, du traitement qu'elle a subi, etc.

L'embouchure se trouve à l'extrémité supérieure (embouchure terminale) ; elle est pressée contre la lèvre inférieure pour y insuffler l'air. La cavité est de forme conique. C'est un sifflet rustique ; le seul travail de l'artisan a consisté à modeler l'embouchure. Il est dépourvu de trou de modulation et ne présente pas d'ornementation.

Ce sifflet sacré est utilisé par le *yalèti*, maître-fondateur de la danse initiatique *klaogbeu*, pour appeler les divinités tutélaires afin d'empêcher les personnes malveillantes de jeter un mauvais sort aux initiés *gbèman* lors de leur sortie publique et au cours de leur danse.

61 *Ibid.*, p. 28.

62 *Idem.*

4.4. Flûte

Dôpléto

Il s'agit d'une flûte droite, de forme cylindrique, faite dans une tige de papayer *vadjitou* (*Carica papaya*, *Cariaceae*). Cette flûte éphémère, sans autre trou que l'extrémité, ne doit sa performance qu'à l'habileté du musicien. L'embouchure du *dôpléto* est terminale et ronde. Le joueur tient l'instrument verticalement et souffle contre l'arête de l'embouchure.

Le flûtiste *dôpléto blahi* joue des airs d'amour avec son instrument. Il utilise le procédé de « calque musical des phrases parlées » pour reproduire avec sa flûte ce qu'il aurait pu dire avec la voix. Le grand poète *yaka-pohi* Doudou Korahi nous a informé qu'il continue d'en jouer dans son village Bagro ou Belleville. On nous signala également son existence dans le village de Grégbeu.

CHAPITRE II- LES GENRES MUSICAUX TRADITIONNELS

Le pays niaboua compte une diversité de genres musicaux traditionnels qui se divisent en deux grandes catégories : les musiques profanes et les musiques rituelles ou sacrées.

1. Musiques profanes

*Tohourou*⁶³

Traditionnellement, c'est un masque chanteur. À l'origine, le chanteur du *tohourou* est un griot qui s'adonnait aux louanges des chefs, des guerriers et des nobles. Avec le temps, *tohourou* est devenu populaire : le masque n'est plus utilisé, et tout le monde peut être chanteur de *tohourou*. La tenue traditionnelle des chanteurs est une jupe de raphia, le torse nu et avec une queue de cheval ou de vache en main *bissè*. Le chef chanteur se fait accompagner par deux ou quatre tambours et des hochets-sonnailles *sablé*. Les meilleurs chanteurs de *tohourou* doivent savoir improviser les chansons selon les circonstances, être bon danseur et enfin avoir une belle voix. Les chants sont soutenus par des tambours *bèdrè*, *kéké*, une cloche métallique *gogohoun* et des hochets-sonnailles *sablé*.

Traditionnellement le *tohourou* est exécuté lors des funérailles.

Plusieurs thèmes sont développés (proverbes, faits historiques, vie quotidienne etc.).



27. Nani Gbeuli Pierre (75 ans), l'un des grands maîtres du *tohourou* du pays niaboua, dans sa tenue d'apparat (Grégbeu, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



28. Musiciens accompagnant le grand maître du *tohourou* Nani Gbeuli Pierre (Grégbeu, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

⁶³ *Tohourou* signifie en langue locale (niaboua) « donne-lui des conseils », sous-entendu « apprends au peuple la parole, la sagesse, donne-lui le sens de l'histoire, initie-le à la tradition, à la culture ». Il signifierait également « beau parleur ».

Dissabré ou lépolo

C'est un genre musical sensiblement identique au *tohourou*. Mais la seule différence réside dans le nombre des chanteurs (deux solistes ici). Cette musique, exécutée lors des funérailles et des divertissements est soutenue par des hochets-sonnailles *sablé*, des tambours *bèdrè* et *kéké*.

Yaka

Le *yaka* apparaît comme le genre classique par excellence de la littérature niaboua. Il résume la connaissance des Anciens. Les *yaka* sont produits lors des grandes rencontres (fêtes, commémorations, funérailles) ou tout simplement les jours de repos sur la place couverte du village ou sous l'arbre à réunions, au milieu du cercle d'adultes et d'hommes âgés.

Le *yaka* est un art qui associe plusieurs thèmes sous forme de poèmes déclamés. On y trouve des fables, des allégories, des poèmes épiques, des poèmes élégiaques, des récits de migrations, des devises lignagères, des panégyriques, des généalogiques, des proverbes.

Il en existe une forme rituelle, exécutée par les *kwi* (cf. infra, partie sur le *kwi*).

Le poète *yaka-pohi* se produit accompagné d'un second (le répondant) qui le stimule et l'inspire par ses réflexions brèves, ses interjections, ses exclamations... En l'absence de son second habituel, un homme parmi les spectateurs peut spontanément se proposer pour tenir ce rôle. Le *yaka-pohi* exploite plusieurs situations de jeu : il peut réciter des poèmes en donnant libre cours à son inspiration, ou bien dialoguer avec un membre de l'auditoire qui lui propose une pensée ou un proverbe qu'il s'emploie à commenter avec malice. L'homme qui se présente à lui peut exprimer dans des sentences les joies ou l'amertume de la vie, ou proférera des avertissements à l'adresse d'un adversaire qu'il ne nommera pas, mais qui se reconnaîtra à travers des allusions bien marquées.

Les poèmes sont exécutés devant des adultes et des hommes âgés parce que ceux-ci, tout en appréciant les qualités littéraires des textes, exercent un contrôle sur la conformité des paroles récitées.

Pour devenir *yaka-pohi* il faut d'abord montrer des dispositions qui peuvent être décelées par les Anciens. Mais chez les Niaboua, pour l'exercice de toute activité publique, religieuse, politique, artistique, sportive, il faut avoir été « préparé ». Le futur *yaka-pohi* doit donc se mettre à l'école des vieux maîtres du *yaka* et des chefs de lignages, qui lui inculquent leur savoir et le préparent mystiquement pour faire face à toutes les éventualités que suppose un face à face avec le public.

Selon le célèbre *yaka-pohi*, Doudou Korahi, le *yaka* est dérivé du *dooplé* (langage sacré des masques) et du *kwi* (société secrète). Autrefois, pendant les guerres tribales, le *yaka-pohi* encourageait les guerriers. Il encourageait aussi les travailleurs. De nos jours les *yaka* sont exécutés lors des funérailles d'un patriarche. Les *yaka* ne sont accompagnés d'aucun instrument de musique.

Dans l'exercice de ses fonctions le *yaka-pohi* se vêt de plusieurs éléments : autrefois, il portait un croc de panthère sur le front et des amulettes *zrèbô* (littéralement « arrête palabres ») enfilées dans sa tenue. De nos jours, il porte une couronne faite de queue de panthère *djiagon* et tient en main un chasse-mouches *bissè*. Tous ces éléments ont pour but de protéger le *yaka-pohi* contre d'éventuelles attaques d'ordre mystique et de maintenir sa voix.



29. Doudou Korahi (63 ans), le célèbre *yaka-pohi* du pays niaboua, originaire du village de Bagro ou Belleville. Il porte une couronne faite de queue de panthère *djiagon*, tient en main un chasse-mouches *bissè*. (Photo : Aka Konin, 2011.)



30. Bahi Dougba Robert (à gauche) du village de Garobo, accompagnant (le répondant) ici le *yaka-pohi* Doudou Korahi. (Photo : Aka Konin, 2011.)

Kpadidi

Kpadidi est apparenté au *yaka*. Mais, on intercale ici un chant de circonstance entre les poèmes s'il y a un orchestre. Pendant donc l'exécution des *kpadidi*, le poète fait alterner chants et déclamations.

Akpokpoti

Signifiant littéralement « union » en langue locale, *akpokpoti* est une musique de réjouissances populaires exécutée par des jeunes gens, originaires du village de Dahoungbeu. Les chants sont soutenus par un tambour moyen *bèdrè*, deux petits tambours appariés *kpléi* et une guitare artisanale *dôdô*.



31. Le groupe musical *akpokpoti* (Dahoungbeu, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

Aloukou

Il s'agit d'une musique (vocale et instrumentale) dansée lors des réjouissances populaires. Exécutée le plus souvent par des jeunes gens, filles et garçons, cette musique de groupe est soutenue par des tambours.

Bléblé gla ou tohourou

Le masque chanteur *bléblé gla* ou *tohourou* est élégant avec son visage féminin. Selon A. Gnonsoa⁶⁴, les masques chanteurs chez les Wè reproduisent des portraits de personnes vivantes ; le client ou l'artiste prend pour modèle la femme réputée la plus belle du village ou tout simplement celle dont il est épris.

Il porte une chemise en coton tissée à la main et une large jupe de raphia, ses jambes sont couvertes. La bouche est cachée sous une énorme moustache faite d'une matière de couleur rouge.

Traditionnellement son visage est orné de clochettes *glé*. Le masque chanteur anime les fêtes en chantant les

⁶⁴ GNONSOA (A.), « Les styles des masques wè et dan », in *Corps sculptés, corps parés, corps masqués, chefs-d'œuvre de la Côte d'Ivoire*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1989, p. 112.

louanges des organisateurs de la fête, des cuisinières et des invités.

Selon A. Gnonsoa⁶⁵, le masque chanteur est un véritable historien qui sait évoquer les grandes actions des ancêtres de celui à qui il s'adresse.

Il est souvent invité aux fêtes de réjouissances et aux funérailles ; il peut aussi, de son propre gré, décider d'aller saluer une personnalité. Il rapporte beaucoup de biens à chaque manifestation parce qu'il s'adresse à tous, sans exception et reçoit de chacun des cadeaux en espèces ou en nature. Le masque chanteur flatte l'amour propre et invite chacun à la générosité. Il anime les fêtes et cérémonies joyeuses par des chants qui lui sont propres. *Bléblé gla* chante et un petit groupe de musiciens lui répond. Sa voix est légèrement voilée par le bois du masque facial. Quelquefois il danse.

À Nimé, le masque chanteur porte le nom de *gbôto klagba*. Il est accompagné d'un chœur de six hommes dont un joue d'une trompe traversière *guingbo* et trois secouent des hochets-sonnailles *sablé*. Selon le responsable Yorogbo Roger, cette danse a été créée il y a 23 ans.



32. Le masque chanteur *gbôto klagba* de Nimé (département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

Létéhi gla

Le masque danseur *létéhi gla* (*létéhi* « danseur », *gla* « masque ») porte une courte jupe de raphia laissant les genoux à découvert au-dessus des jambières et tient en main un chasse-mouches *bissè*. Certains tiennent en main une canne.

Il se produit au cours des cérémonies funéraires ou à l'occasion des réjouissances ou des grandes fêtes de rencontres entre plusieurs villages. Il est accompagné de danseurs. À ce sujet, écrit G. Koré⁶⁶, « le masque danseur peut être considéré comme un facteur de solidarité, un véritable trait d'union entre les villages et les groupes ». Pouvant peser plus de 40 kg avec tout son attirail (masque, jupe de raphia, canne), il exige du danseur une constitution et un régime d'athlète. Au cours de son évolution, il dialogue avec un tambourinaire principal, et ce spectacle à caractère ésotérique ne peut être parfaitement compris que des seuls initiés.

La danse est soutenue par un ensemble orchestral comprenant des tambours, des paires de hochets-sonnailles *sablé*.

Le masque danseur arrive sur la place publique sans être accompagné par les chanteurs comme c'est le cas du masque sacré, mais il peut commander aux chanteurs des chansons à rythme et à pas de danse spéciaux. Le masque danseur peut exécuter des danses classiques ou bien, selon la mode, introduire de nouvelles danses inventées ou copiées chez les populations voisines. Chaque masque est secondé par un danseur non masqué.

À chaque chanson correspond un pas de danse qui évoque les activités agricoles comme l'abattage du bois ou des sentiments comme l'amour ou la jalousie⁶⁷.

Les masques danseurs portent différents noms selon les localités : *mahi gla* ou *tchatcha* à Gorodi, *déni kachia* à

65 GNONSOA (A.), *Masques de l'Ouest ivoirien*, Abidjan, MAC/CEDA, 1983, p. 16.

66 KORÉ (G.), « Masques bété », in *Corps sculptés, corps parés, corps masqués, chefs-d'œuvre de la Côte d'Ivoire*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1989, p. 126.

67 GNONSOA (A.), *Masques de l'Ouest ivoirien*, Abidjan, MAC/CEDA, 1983, p. 21.



33. Le masque danseur *mahi gla* de Gorodi (département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



34. Danseur non masqué qui seconde le masque danseur *mahi gla* de Gorodi (département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



35. Le masque danseur *déni kachia* de Bokaléguhé (département d'Issia). (Photo : Aka Konin, 2011.)



36. Le masque danseur *létéhi gla* de Kéliéguhé (département d'Issia). (Photo : Aka Konin, 2011.)

Tchèkpè

Le visage du masque mendiant ou comédien *tchèkpè* est anthropomorphe d'un style très proche de celui des masques dan (visage ovale, front bombé...). Mais les traits de son visage sont déformés, dénotant son caractère comique. Sa jupe de raphia ressemble à celle du masque danseur. Ses jambes sont enduites de charbon tacheté de kaolin. C'est un masque dont les cabrioles amusent les femmes et les enfants qui peuvent le regarder sans danger.

Selon A. Gnonsoa⁶⁸ « ils [les masques mendiants] mendient auprès des ménages des aliments qui étaient initialement destinés à être consommés dans l'enclos des masques en attendant les repas de fête. » Le masque *tchèkpè* amuse le public en chantant des quolibets, provoque le rire par ses singeries. Il est suivi par une foule d'enfants avec lesquels il chante et joue des sketches pour amuser l'assistance. Certains sont de bons danseurs ou de bons chanteurs, mais la danse ou le chant se termine toujours par une plaisanterie. Le masque mendiant observé à Gorodi parlait d'une voix nasillarde comme s'il parlait dans un mirliton dissimulé.

Selon le même auteur⁶⁹, « le masque mendiant n'est pas soumis aux mêmes contraintes que les autres masques ; il peut sortir quand il veut, sans attendre un conseil de famille, car il n'a pas d'invités. Quand il va à une fête, il ne porte pas de cadeaux aux organisateurs ; de même, à son retour, il ne rend pas de compte, alors que les autres masques doivent remettre les biens gagnés au gestionnaire des biens de la famille. »

Le masque mendiant ou comédien se trouve au bas de la hiérarchie des masques niaboua.



37. Le masque *tchèkpè* de Gorodi (département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

Déïma

C'est une musique collective dansée lors des réjouissances populaires. Elle est exécutée par des jeunes gens.

Gbeli

C'est une musique de divertissement exécutée généralement par deux personnes à l'aide d'un xylophone sur troncs de bananier *gbeli*.

68 GNONSOA (A.), *Masques de l'Ouest ivoirien*, Abidjan, MAC/CEDA, 1983, p. 17.

69 *Ibid.*, pp. 17-18.

Dôdô

C'est une musique de réjouissances, exécutée généralement le soir par une personne qui s'accompagne d'un arc-en-bouche *dôdô*.

Pété

C'est une musique de divertissement, exécutée généralement le soir par une personne qui s'accompagne d'une *sanza* sur calebasse *pété*.

Lôgoualé

C'est une musique dansée, exécutée par trois ou quatre personnes âgées lorsqu'un chasseur tuait un éléphant.

Guida rou

C'est une musique instrumentale annonçant un mariage ; lorsqu'un homme ramène dans son village sa nouvelle épouse, on joue ce rythme pour annoncer la nouvelle. Le tambourinaire, un spécialiste joue un idiome rythmique spécifique *grékpagré grékpagré* sur un tambour.

Aninwé

C'est une musique exécutée par les femmes lors des réjouissances. Les chants sont rythmés par un tambour moyen en forme de mortier ou de calice *bèdrè*.

Poliet

C'est une danse populaire mixte, surtout exécutée par les jeunes. Lors des manifestations, les garçons essaient de séduire les filles.

2. Musiques rituelles ou sacrées

Gla klagba ou gnonkpo gla

Il s'agit de la danse sacrée liée à la sortie du grand masque *gla klagba* (*gla* « masque », *klagba* « grand ») ou *gnonkpo gla* (*gnonkpo* « guerre », *gla* « masque »). Ce masque se trouve au sommet de la hiérarchie de tous les masques niaboua⁷⁰. D'une forme imposante, il a les yeux protubérants, au pourtour surchargé de clochettes *glé*, d'objets métalliques. Il porte une très grosse jupe de raphia *gla dro*, et sa coiffe est faite de plumes d'oiseau. Pour aller sur la place publique, les chanteurs vont le chercher à l'intérieur de l'enclos (où ont lieu des rituels) et l'escortent. Tout le village est en mouvement et plusieurs coups de salve sont tirés. D'une démarche lente et majestueuse, il s'avance en tenant en main une grande canne en bois ou en bambou *kôto*, un sabre *gladjrè*. Il exécute quelques pas symboliques. Il sort de façon épisodique pour des cérémonies rituelles. À la fin de la fête rituelle il bénit tous les membres de la famille ou du clan. C'est lui qui attire les faveurs des ancêtres sur chacun, car il est lui-même ancêtre. C'est lui qui éloigne de tous les calamités que sont les épidémies, l'infécondité, les mauvaises récoltes... Il est donc l'élément stabilisateur de la société.

Selon A. Gnonsoa⁷¹, « ces masques sont souvent les plus anciens. Apparus les premiers dans une famille, dans un clan, ils ont donné naissance à d'autres masques [...]. D'abord masques danseurs, guerriers ou encore chanteurs, à cause de leur âge et de leur expérience, ils deviennent masques sacrés et ont alors un rôle religieux et juridique. » Selon cet auteur, « c'est son rôle religieux qui explique la mobilisation de tous les jours de la sortie du masque sacré, parce que cette sortie apporte la sécurité, l'abondance et le bonheur. Moment de retrouvailles, cette occasion rassemble tous les membres de la famille ou du clan. À la fin des cérémonies, chaque participant émet des vœux pour lui et pour tous ceux qui lui sont chers et reçoit des mains du masque sacré le kaolin purificateur. »⁷²

À Gorodi, le masque sacré porte le nom de *yadi gla*⁷³. Il est accompagné par des musiciens qui jouent des hochets-sonnailles *sablé* et deux instrumentistes dont un joue une trompe traversière en corne d'antilope *gingbo* et l'autre un tambour à une peau lacée *gla gbolo*. Il est entouré par deux accompagnateurs qui se différencient du commun des hommes par un habillement différent et une coiffure spéciale. Lors des manifestations, il essaie de

70 En pays wè la principale essence végétale servant à la fabrication des grands masques est *Psydrax arnoldiana*, syn. *Canthium arnoldianum* (*Rubiaceae*) ; *Guélaa-Kôhou* en langue locale (Guéré).

71 *Ibid.*, p. 11.

72 *Idem.*

73 Il matérialise le totem (buffle) des quatre villages qui composent Gorodi ; *di* signifiant « buffle » en langue locale.

frapper son entourage avec sa canne *kôtou*. *Yadi gla* est également un masque guerrier et de justice. Il sort une fois par an pour adorer les divinités des rivières sacrées *djinonkô* et *sékpeiplou*. Il sort également lors du décès du responsable du masque et règle les conflits entre les villages voisins. À Domangbeu ou V 12, le masque sacré s'appelle tout simplement *gla klagba*.

Au sujet du rôle d'arbitre et de juge du masque sacré, A. Gnonsoa⁷⁴ écrit ceci : « Le masque inspire la crainte. Néanmoins son impartialité est légendaire ; il connaît le droit et l'applique sans discrimination ; il est lui-même législateur. Voilà pourquoi lorsque deux parties entrent en conflit armé, le masque sacré peut prendre sur lui d'intervenir ; le plus souvent, il est sollicité par les plus faibles. Lorsque le masque décide de s'interposer, il peut envoyer sur le champ de bataille un masque guerrier qui, en son nom, ordonne aux belligérants de cesser les combats. Aussitôt les armes se taisent et les différentes parties s'expliquent devant le masque sacré assisté de ses juges. »

J. Girard⁷⁵ nous instruit également sur le rôle justicier des masques sacrés : « Ses sorties de justicier sont toujours précédées d'un essai ; il parcourt le village en ses habits d'homme et portant avec lui ses plus forts *konhou* (fétiches). Il est interdit aux femmes de le voir, aussi bien en sa tenue masculine, que lorsqu'il est en train de se vêtir, ou de se dévêtir. Par contre, elles peuvent voir le masque dans son costume. »

La langue wè est couramment utilisée dans les chants rituels liés à *yadi gla*, afin de montrer que cette institution traditionnelle est originaire de cette région. Ceux qui l'animent ne jouent pas à l'homme ordinaire et ne peuvent parler comme le commun des mortels. Ils s'expriment dans une langue mystique en l'occurrence le guéré.



38. Le masque grand masque sacré *yadi gla* de Gorodi (département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



39. Accompagnateur du grand masque sacré *yadi gla* (Gorodi, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

⁷⁴ Ibid., p. 12.

⁷⁵ GIRARD (J.), *Dynamique de la société ouobé. Loi des masques et coutume*, Dakar, IFAN, 1967, p. 154.



40. Accompagnateur du grand masque sacré *yadi gla*, exécutant des pas de danse (Gorodi, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



41. Les chanteurs-solistes qui accompagnent le grand masque sacré *yadi gla* dont certains jouent des hochets-sonnailles *sablé* (Gorodi, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



42. Ya Roger, le très célèbre musicien-chanteur qui accompagne le grand masque sacré *gla klagba* du village de Domangbeu ou V 12 (département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

Blalè

Il s'agit de la danse initiatique liée à la sortie de la confrérie des hommes-panthères, institution commune aux ethnies wobé, guéré et niaboua.

Les initiés *blahon* (singulier, *blahi*) recrutent leurs membres parmi des jeunes préalablement circoncis qui reçoivent une formation de deux mois dans un bois sacré. Avant l'installation des écoles occidentales dans cette région, la formation s'étendait sur toute l'année, les jeunes entraient pendant la grande saison sèche et n'en ressortaient que pendant la saison des réjouissances qui va de décembre à mars selon les régions et les villages. Aujourd'hui, on ne peut regrouper les jeunes que pendant deux mois, lors des grandes vacances scolaires de juillet à fin août.

La fin de l'initiation des hommes-panthères est sanctionnée par une fête populaire organisée en l'honneur des

initiés. Cette fête est annuelle. Elle trouve son sens dans le fait que pendant toute la durée de leur formation, les parents sont restés sans nouvelles de leurs enfants, et, souvent, des accidents et des décès peuvent avoir lieu sans que les parents en soient informés. Dans ces conditions, le retour des initiés au village ne peut qu'être fêté dans la joie.

La fête des *blahon* donne lieu à de grandes réjouissances qu'accompagnent toutes les danses de la région. Elle dure quatre jours.

La veille du retour des initiés au village, les masques *gla* et les *kwi* (divinité tutélaire) annoncent l'ouverture de la fête en chantant presque toute la nuit. En fait, on peut estimer que la fête aura commencé trois jours auparavant avec l'arrivée des invités des villages invités.

La sortie des *blahon* a lieu aux environs de midi. Le corps enduit d'huile de palme et magnifiquement tatoué de rouge, de blanc, de jaune, de noir, habillés d'une culotte taillée dans un tissu local, ils rentrent au village en file indienne. Ils brandissent des couteaux, des machettes, des flèches avec lesquels ils se frappent le corps pour prouver leur invulnérabilité. Des *blahon* adultes guident leurs pas et leurs chants. Cette partie de la fête est populaire, tout le monde peut assister à leur sortie du bois sacré. Dès qu'ils arrivent dans le village, ils sont reçus dans la grande joie : des danseurs rivalisent d'ardeur et d'adresse. Ils font plusieurs fois le tour du village, esquissant des pas de danses suivis par la population, puis ils se retrouvent sur la place publique aménagée pour la circonstance. Les chants des novices évoquent leurs souffrances liées aux rites d'initiation et glorifient aussi la beauté de la femme. Certains chants ou sections de chants sont soutenus par des martèlements de pieds sur le sol et des battements de mains.

L'initiation dans un village donné peut regrouper des jeunes d'autres villages.

Parmi les initiés, quelques-uns sont accoutrés comme des panthères. Le chef suprême de tous les initiés est appelé *zo*, un des personnages les plus redoutés de la société niaboua.

Voici la liste de ces hommes-panthères que nous avons recueillie à Mahi Nahi :

- *Guizana*
- *Gorazê*
- *Affoué*
- *Ganga*
- *Doalè*
- *Sangnan glibo*
- *Léyiè*

Selon le formateur ou *gbouyéhi*, Koré Didehi Robert, c'est Gbeulia Tayou, un Niaboua qui a importé cette institution du pays guéré.



43. Des initiés *blahon* de la confrérie des hommes-panthères de Mahi Nahi (département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



44. Les mêmes initiés *blahon* exécutant une chorégraphie d'ensemble (Mahi Nahi, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



45. Un initié camouflé sous un costume tacheté qui rappelle le pelage de la panthère. (Source : image extraite d'un film intitulé *Les Initiés de Zahirougbeu* réalisé en 2007 par Pegui production/ Côte d'Ivoire).



46. Des hommes-panthères. (Source : image extraite d'un film intitulé *Les initiés de Zahirougbeu* réalisé en 2007 par Pegui production/Côte d'Ivoire).

Kwi

Kwi est une association culturelle d'hommes initiés groupés autour d'une divinité du même nom. Cette société secrète très hiérarchisée et justicière a pour activité essentielle la recherche de la vérité, c'est-à-dire la découverte des menteurs et plus particulièrement des sorciers⁷⁶. En outre, *kwi* intervient lorsque des perturbations d'ordre naturel (par exemple, sécheresse, grave épidémie, etc.) menacent la survie des populations. Alors les responsables de cette institution organisent des activités rituelles pour implorer la protection des puissances cosmiques.

⁷⁶ *Kwi* est l'incarnation d'une puissance médiatrice entre les forces de la nature et les hommes. *Kwi* vient en effet de la brousse ; chaque fois qu'il paraît, il commence par demander « Que se passe-t-il au village ? », cf. SCHWARTZ (A.), *Tradition et changements dans la société guéré (Côte d'Ivoire)*, Paris, ORSTOM, 1971, p. 178.

Transmise au peuple niaboua par les Wè, la société *kwi* se manifeste publiquement par une musique mystérieuse et envoûtante qui peut être entendue de tous, mais dont la performance ne doit pas être vue par les non-initiés. L'interdit est encore plus formel pour les femmes et les enfants. Cette musique n'est pas censée être faite pas des hommes mais censée être celle des esprits. Cette musique est produite par un mirliton (fait d'un os de patte de touraco) *diblakpa*. Lors du décès d'un patriarche, cette musique secrète s'exécute la nuit jusqu'au petit matin. À ce sujet, A. Schwartz⁷⁷ écrit ceci : « *Kwi* se produit la nuit, nu, le corps éventuellement enduit de kaolin, le visage masqué d'un loup végétal. Seuls les hommes et les adolescents circoncis peuvent alors le voir, les femmes qui enfreindraient l'interdit risquant de perdre les règles. Lors de la célébration d'événements heureux ou de rites de remerciement, *kwi* apparaît cependant en public : le danseur est alors entièrement dissimulé sous une natte, qui ne laisse absolument rien apparaître de son corps. »

Les *kwi* exécutent aussi des poèmes sacrés dont le registre se limite aux proverbes et aux récits épiques, on dévoile les mystères qui entouraient normalement les circonstances de la mort des héros.

Chez les Guéré, peuple voisin des Niaboua, qui connaissent cette institution, on utilise dans la musique du *kwi* des sifflets en bois et un tambour-de-bois *goulé*.

L'autorité des *kwi* est très redoutée parce qu'en mesure d'infliger des sanctions drastiques parfois d'une manière foudroyante.

Chez les Niaboua, l'initiation au *kwi* vient en général tardivement dans la vie d'un individu (de 25 à 35 ans) ; c'est la dernière grande initiation, après celle du masque⁷⁸. J. Girard⁷⁹ révèle que cette société a été remise aux hommes en même temps que les masques par les génies. La puissance de la société *kwi* se manifeste à travers ses fétiches, mais aussi ses composés organiques et végétaux préparés selon une formule et un procédé secrets.

Pour mettre en évidence le caractère justicier de cette société secrète, nous reproduisons ci-dessous deux chants sacrés de la société *kwi*⁸⁰ :

1^{er} chant

« Celui qui est incrédule est celui qui n'a rien vu
Ah vrai...
Grand sorcier, toi qui n'as jamais rien vu...
Supprimons sur-le-champ le sorcier incrédule
Nous, les *koui* des Ancêtres...
Sorcier, sois prudent : ce sont les *koui* des aïeux
Nous allons cesser, cesser, cesser...
Nous sommes venus des montagnes sacrées.
Cette puissance nous est innée, Grand Sorcier... »

2^e chant

« Celui qui refuse d'obéir sera puni
Sera écrasé par le bois
Sera emporté par la panthère
Sera mordu par le serpent-minute
Sera piqué par la guêpe.
Celui qui proteste sera noyé
Emporté par la puissance des Ancêtres... »

Klaogbeu

Originnaire de Nigbeuhigbeu et créée par Kipré Koubi, cette danse d'exorcisme et guerrière est exécutée par des initiés *gbèman*. Les jeunes gens sont initiés à partir de 20 ans et passent quatre mois en brousse. Cette initiation qui s'opère par libre choix se fait par génération. Parmi les initiés, l'on a des élèves, des paysans. Durant la longue

⁷⁷ *Ibid.*, p. 179.

⁷⁸ Cf. ZÉZÉ-BÉKÉ (P.), « Littérature orale et histoire : les poèmes yaka des Nyabwa (Côte d'Ivoire) », in *Journal des africanistes*, 1988, tome 58 fascicule 2. p. 99.

⁷⁹ GIRARD (J.), *op. cit.*, p. 139.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 148.

période d'initiation dans le bois sacré, tous les initiés ressortent indemnes, sauf ceux animés d'une mauvaise intention (sorciers). Leur entrée au village se fait en file indienne ; les initiés font le tour du village avant d'arrivée dans la cour du maître fondateur où se trouve l'auteur des divinités. C'est autour de cet autel que les initiés dansent, en formant un cercle, dans le sens contraire des aiguilles d'une montre.

En pays niaboua, cette danse n'existe actuellement que dans le village de Grégbeu. Le maître fondateur de cette institution, le *yalèti* se nomme Nani Gbeuli Pierre (qui excelle également dans le genre musical *tohourou*). Selon lui, la puissance transmise par les divinités lui a conféré un don de clairvoyance. Il est secondé par le *gbouyéhi*, le formateur des initiés dans le bois sacré. Lors des cérémonies publiques les initiés se vêtent d'une jupe de raphia *bayissa*, portent une couronne faite de plumes d'oiseau *van*, des amulettes, ont le corps tatoué, et dansent pieds nus.

Pendant la danse, le maître-fondateur frappe les initiés avec le tranchant d'une machette (nouvellement aiguisée). D'autres initiés font des démonstrations de leur puissance : par exemple poser sur le ventre d'un initié (couché) un mortier et piler à l'intérieur une substance avec un pilon ou se frapper le ventre avec le tranchant d'une machette.

Des cris accompagnent certains chants ou sections de chants.

Les thèmes des chants sont des appels aux divinités. Les instruments sont des tambours *bèdrè* et *kéké*, une cloche à battant interne *glè* et un sifflet en corne d'animal *bègbo*.



47. Des initiés *gbèman* (Grégbeu, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



48. Un initié *gbèman* sur le ventre duquel se trouve un mortier où l'on pile une substance avec un pilon (Grégbeu, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



49. Le *yalèti* Nani Gbeuli Pierre, tout de blanc vêtu et tenant en main une machette (nouvellement aiguisée) et un chasse-mouches *bissè* (Grégbeu, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



50. L'autel de la divinité de *klaogbeu* se trouvant au centre de la cour du *yalèti* Nani Gbeuli Pierre (Grégbeu, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



51. Un initié *gbèman* (immunisé) se faisant trancher une oreille (Grégbeu, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)



52. Les initiés-musiciens de *klaogbeu* (Grégbeu, département de Zoukougbeu). (Photo : Aka Konin, 2011.)

Lèli ou sin

C'est la danse rituelle des jongleurs d'enfants, originaire du pays guéré. Elle est dénommée également la société « des hommes qui jettent les filles en l'air ».

Elle s'exécute avec de très jeunes danseuses qui dès l'âge de quatre ans sont isolées de leur famille pour suivre un cycle d'initiation qui dure deux à trois ans. Ces fillettes ne doivent ni parler ni sourire durant les exercices. Au début de la danse, le maître de cérémonie entre en communion spirituelle avec la divinité protectrice.

Cette pratique vise à accroître la force virile de l'homme et à faciliter le développement corporel de l'enfant. Les fillettes vivent avec la troupe, toujours isolées de leurs parents, jusqu'à l'âge de 13 ans environ, après quoi on les exorcise pour les intégrer à la vie communautaire. Généralement c'est avec l'accord des parents que le jongleur recrute les enfants.

Au cours de la danse, des jongleurs lancent haut, en l'air en les faisant tourner, avant de les recevoir sur leurs poings armés de poignards (l'illusion est extraordinaire), des petites filles dressées (toutes jeunes) à cet exercice périlleux. Les petites danseuses sont vêtues d'un pagne de toile ou de fibre, portent un masque facial fait d'argile (motifs géométriques), d'une coiffe à cauris et à poils blancs, et ont les pieds nus. G. Niangoran-Bouah⁸¹ nous instruit davantage sur cette danse sacrée : « Le métier de jongleur est héréditaire, il revient au fils aîné. Si je jongleur n'a pas d'héritier direct, il peut transmettre son pouvoir à quelqu'un qu'il juge digne de lui succéder ».

« L'initiation est une épreuve très dure. Le candidat doit changer son mode de vie et rompre avec le passé ; c'est une rupture totale. Il doit s'y habituer et avoir l'esprit et l'habitude de vie de jongleurs. La preuve de l'initiation se concrétise par des transes et par des fuites en brousse. »⁸²

J. Girard⁸³ qui a étudié cette institution en pays wobé ajoute : « La cérémonie se présente de la façon suivante : supposons un père désireux d'augmenter au maximum la puissance de sa petite fille. Accompagné de celle-ci et d'un frère aîné de l'enfant, il se rend chez le *dihidjoué*⁸⁴, et lui dit : " Tu nous montres pour nos enfants. " Le chef alors va dans une case hermétiquement close dans laquelle il a seul le droit de pénétrer. Là, sont entreposés les divers *konhou*⁸⁵ qui permettront de jeter sans risque et avec efficacité la petite fille en l'air. Il revêt son costume de cérémonie puis emmène le père et ses enfants dans la brousse où se déroulera le rite. Il existe deux façons de procéder :

- ou bien la petite fille est couchée sur les avant-bras des trois hommes qui se la jettent de l'un à l'autre,
- ou bien le chef seul lance l'enfant en l'air et les autres la reçoivent et la lui remettent à chaque fois pour qu'il la projette lui-même.

Quelle que soit la manière adoptée, le résultat est identique. L'enfant dit-on ne peut choir à terre, car les *konhou* apportés par le *dihidjoué* la protègent. S'il arrivait qu'elle tombât, cela signifierait que ces *konhou* ne sont pas assez puissants. En aucun cas, il ne pourrait s'agir de la maladresse d'un des hommes. »

Les membres de la société acquièrent le droit de pratiquer ce rite, au moyen d'une initiation particulière reçue en brousse. À cette occasion leur sont révélés les formules des différents *konhou*. Cependant, même après cette initiation, tous ne peuvent « jeter les filles en l'air ». Seuls jouissent de ce droit les hommes doués d'une puissance physique suffisante qu'on estime acquise entre 20 et 30 ans. Parmi eux, seuls seraient d'autre part admis à « jeter », ceux qualifiés de « chefs ». L'appartenance à cette société est exclusive de toute autre, sous peine de mort.

L'équipe du jongleur comporte un groupe de quatre musiciens et quatre jeunes filles choisies dans des villages différents. L'exhibition de ces fillettes est soutenue par une musique rythmée par un tambour-de-bois *goulé*.

Ces jongleurs composent aujourd'hui de petites troupes de baladins semi-professionnels. Toujours très applaudies par les foules, ces troupes voyagent à travers tout le pays durant la plus grande partie de l'année.



53. Petites filles des jongleurs de Gohouo (Bangolo, pays guéré). (Photo : Maurice Asciani.)

81 NIANGORAN-BOUAH (G.), *Sites, cultes, monuments et manifestations culturelles en Côte d'Ivoire* (document de synthèse), Abidjan, IES Office national du Tourisme, 1979, p. 53.

82 *Ibid.*, p. 54.

83 *Op. cit.*, pp. 158-159.

84 *Dihidjoué* : chef de société secrète.

85 *Konhou* : terme générique wobé pour « fétiche ».

Saïbo

C’est une musique initiatique et religieuse, exécutée pour soigner des malades, des blessés. Cette religion traditionnelle est propre au village de Zouk pangbeu.

Brô

C’est une musique d’exorcisme exécutée par les femmes à l’occasion du décès d’une femme âgée.

Klé

C’est une danse guerrière faite de démonstration de scènes de guerre. Danse initiatique, elle est exécutée par des hommes lors des funérailles des guerriers et occasionnellement lors des réjouissances. Le répertoire musical est essentiellement constitué de chants d’exploits.

Klinlo

Littéralement « chant, musique de circoncision » (*klin*, « circoncision », *lo*, « chant », « musique »), *klinlo* est une musique initiatique liée à la cérémonie collective de circoncision. *Klin* se caractérise par une opération chirurgicale consistant à l’ablation du prépuce considéré comme élément du sexe opposé dont il faut se débarrasser pour être homme. *Klin* s’adresse en principe aux jeunes gens ayant franchi l’âge de la puberté. Par le passé, la tradition exigeait du candidat qu’il ait au moins vingt ans, car ce rituel préparait directement au mariage.

L’initiation est organisée généralement par les chefs de village, de canton ou de famille. Plusieurs mois avant la date, la nouvelle est annoncée dans le village, mais aussi dans les villages voisins pour que les intéressés s’y joignent.

L’opération a lieu en dehors du village, dans une forêt sacrée *klin koulaé* où les novices demeurent jusqu’à ce que la plaie soit cicatricée, et où ils apprennent, entre autres choses, des chants et des danses particuliers. À la fin de ces enseignements – qui se prolongeaient pendant plusieurs mois – les jeunes gens retournent au village en procession solennelle. Ils chantent et dansent sur la place où des parents et des amis se joignent à eux pour les festivités.

G. Niangoran-Bouah⁸⁶ nous informe davantage sur cette institution :

« L’initiation se déroule un vendredi ou un lundi, jours favorables. Elle se déroule en deux phases :

- la première (opération chirurgicale et éducation des nouveaux initiés) est plus longue et se fait en secret ;
- la deuxième phase est une fête populaire organisée en l’honneur des circoncis le jour où ils regagnent officiellement le village à la fin de leur formation.

L’opération se déroule dans le lieu de résidence des circoncis. Cet endroit est aménagé non loin du village et déclaré zone interdite. Il est matérialisé par un rameau de palme placé devant la piste qui y mène. Pour la circoncision, les candidats sont conduits vers six heures sur le site où les attend le *klinbo*, individu chargé de faire l’opération chirurgicale ; il peut être du village ou venir d’un village voisin. »

J. Girard⁸⁷ qui a étudié cette institution en pays wobè nous fournit des informations complémentaires :

« Cette initiation se déroule sous l’autorité absolue du masque de circoncision *djipoho*⁸⁸ ; les paroles, les prières qu’il prononce et les enseignements qu’il prodigue aux enfants sont secrets. Même sa vue est interdite. Lorsqu’a lieu l’opération proprement dite de la circoncision consistant dans l’ablation du prépuce, le *djipoho* chante :

“Lorsque Tanhoulé était venu me chercher pour aller au champ, il faisait très chaud...”

Il continue

“Mon Seigneur, quand j’étais circoncis, m’obligeait à obéir à tous ses ordres.”

Puis il demande successivement à chacun des enfants :

“As-tu jamais connu de femme ?”

Les intéressés répondent :

“Jamais.

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 63.

⁸⁷ *Op. cit.*, pp. 204 et suiv.

⁸⁸ L’originalité du *djipoho* est d’avoir le visage découvert. Il n’y a en effet pas à proprement parler de masque (objet). Le porteur s’exprime à travers un petit tuyau de roseau (mirliton) appelé *srikpaho* qu’il tient entre ses lèvres.

Je n’ai jamais vu de fille nue.”

L’opération est ensuite pratiquée sur les jeunes gens. Puis le *djipoho* reprend :

“Je suis sauvé.”

C’est en effet après l’opération que le néophyte sait qu’il vivra ou plutôt qu’il est assuré qu’il renaîtra, car “les cérémonies d’initiation consistent à expérimenter une mort rituelle, suivie d’une renaissance” et par lesquelles l’initié réintègre sa véritable personnalité d’“homme nouveau” ; au cours de la circoncision, l’enfant peut trépasser.

Les jeunes gens vivent en brousse sous la conduite du *djipoho* dans une ambiance de franche gaieté. Les plaisanteries rituelles dissipent tout malaise et le masque apparaît comme un grand frère qui doit être agacé, comme la tradition l’exige. Sous sa direction, ils apprennent à construire des pièges, observent les animaux sauvages et, de retour à la case (enclos initiatique), s’instruisent de tout ce qu’un homme doit connaître pour réussir sa vie civique et familiale. L’initiation étant secrète, aucune révélation ne doit être faite plus tard de ce qu’ils ont vu, appris et entendu durant le stage.

Comme les circoncis, le *djipoho* ne peut entrer au village. Aussi, pour nourrir son équipe, est-il obligé de mendier auprès des femmes qui travaillent dans les champs avoisinants. Il attire d’abord leur attention par des plaisanteries rituelles, leur donnant par exemple un nom comique, lorsqu’il les rencontre.

Le stage dure en général trois mois. Il prend fin quand les blessures des jeunes gens sont guéries. La veille de leur sortie, le *djipoho* leur annonce que le lendemain de 8 heures du soir à 6 heures du matin, une danse sera organisée au village, en dehors de la présence des femmes et des enfants. Cette fête, désignée par le terme de *kokpahi*, ou fête de tous les masques, commence par un chant du *djipoho*, interdisant aux non-circoncis d’y assister :

“Celui qui n’est pas circoncis ne doit pas assister à notre danse de fin de stage.”

Tous les masques dont la vue leur était interdite jusque-là, font accueil aux nouveaux initiés. Ceux-ci échangent leurs pagnes, que depuis l’opération, ils portaient noués à la façon des femmes. Autrefois, on leur remettait des bandellettes de coton. Ensuite a lieu une sorte de consécration qui fait des jeunes circoncis des hommes. Le *djipoho* prononce les paroles finales :

“Soyez aimés de tous

Ayez de nombreux enfants.

Conduisez-vous en hommes honnêtes.”

La fête continue. Les danses rythmées par le tam-tam réservé aux cérémonies de la circoncision se prolongent tard dans la nuit. Le nouveau circoncis n’entendra plus jamais parler le *djipoho*, avec son tube de roseau (mirliton).

Pour la première fois, il peut prendre ses repas avec les adultes et pénétrer dans la case à palabres. Il a le droit de consommer les fiançailles, de se marier et de fonder une famille. En un mot, il est admis au rang des hommes. »

Cette institution, commune aux Wè (Wobé-Guéré) et aux Niaboua, n’est plus pratiquée par ces derniers.

CHAPITRE III- LA MUSIQUE ET LA PRATIQUE MUSICALE

1. La musique vocale

La musique des Niaboua est principalement vocale. La forme la plus courante des chants en commun est le chant responsorial (chant et répons), la masse du chœur répondant par intervalles à un coryphée ; le chant est entonné par un musicien, et repris à l'unisson par le chœur (qui répond par intervalles).

Dans certains chants ou sections de chants, le soliste peut être appuyé par un second chanteur, mais la règle de l'unisson reste de mise.

Certains chants rituels sont accompagnés et renforcés par des cris.

Le chant est constitué de plusieurs couplets (chantés par le coryphée) et d'un refrain, toujours le même (chanté par le groupe entier).

La musique vocale est souvent soutenue par des trépignements (avec une certaine force et à une cadence déterminée) et des battements de mains. Ces battements de mains, selon J.-B. Nkulikiyinka⁸⁹, 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. Pour S. Arom⁹⁰, ces battements se borneront, dans certains cas, à marquer le temps, et dans d'autres effectueront des formules rythmiques plus complexes.

2. La musique instrumentale

Bien que leur musique soit principalement vocale, les Niaboua fabriquent et jouent divers instruments.

On peut diviser la musique instrumentale du pays niaboua en deux catégories : la plus importante est celle où le chanteur-soliste s'accompagne d'un instrument comme l'arc-en-bouche *dôdô*, la *sanza* ou lamellophone *pété*, le xylophone sur troncs de bananier *gbeli* ; après vient la musique instrumentale jouée en solo (flûte végétale *dôpléto*, trompe traversière *guingbo*, sifflet en bois *pékou* ou *tron*, sifflet en corne d'animal *bègbo*, ocarina *gbakôbéi/gbakôfou/képé*). On peut ranger dans cette catégorie le jeu du long tambour cylindrique *zôkouabo* ou *lili zôkouabo*, utilisé comme moyen de communication et les cloches et les clochettes *glé* remuées avec véhémence pour appeler les divinités tutélaires au début des danses rituelles ; quant aux clochettes *glé* dont s'ornent certains masques et initiés, elles doivent être plutôt considérées comme accessoires sonores que comme instruments de musique.

3. Les musiciens

Chez les Niaboua, comme dans les autres sociétés de la forêt atlantique et contrairement à beaucoup de sociétés de la savane soudanaise, il n'y a pas de caste de musiciens. Tout Niaboua peut devenir musicien, chanter ou jouer d'un instrument, exception faite pour certains instruments de musique sacrés qui ne doivent être joués que par des personnes initiées ou appartenant à une société secrète. La plupart des instruments de musique sont réservés aux hommes. L'activité musicale n'est pas héréditaire, mais en fait, c'est souvent un enfant de musicien qui devient musicien lui-même, car il a grandi en voyant son père ou sa mère jouer d'un instrument ou chanter. S'il imite volontiers ses parents, aucune prescription ne l'oblige cependant à le faire. Il s'agit souvent de don familial. Si habituellement le musicien n'est pas professionnel, quelques exceptions sont néanmoins possibles. Un aveugle, par exemple, qui ne peut cultiver devient parfois un chanteur qu'on pourrait qualifier de semi-professionnel. S'il est renommé, il est invité à des fêtes dans les villages voisins et rémunéré. Toutefois, il tire ses moyens de subsistance en majeure partie de sa famille ; les gains que lui procurent ses chants ne constituent qu'un apport modeste. Peuvent aussi être qualifiés de musiciens semi-professionnels les poètes *yaka-pohi* et les jongleurs d'enfants.

Dans la société traditionnelle niaboua, le musicien jouit d'un prestige car il fait la fierté de tel ou tel village.

Autrefois, chaque chef de canton avait ses musiciens. Des chanteurs, des instrumentistes expérimentés formaient des ensembles de cour qui jouaient lors des apparitions officielles du chef, l'accompagnaient dans ses déplacements et ainsi accroissaient son prestige.

Des croyances et pratiques existent chez les musiciens niaboua : les tambourinaires utilisent des remèdes pour que les paumes de leurs mains ne leur fassent pas mal lorsque le jeu dure sans interruption pendant plusieurs heures, voire, lors d'une grande fête, plusieurs jours de suite. Certains chanteurs utilisent des remèdes pour maintenir la voix, ne pas l'enrouer pendant longtemps.

⁸⁹ Cf. Konin (A.), *Aspects de l'art musical des Tchaman de Côte d'Ivoire*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales » (www.africamuseum.be/museum/research/publications/rmca/online/index_html), 2010, p. 47.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 47.

CHAPITRE IV- TERMINOLOGIE MUSICALE

Cette terminologie musicale concerne les instruments de musique, le chant, la danse et les termes d'intérêt musical en usage chez les Niaboua (Zoukougbeu et Issia).

1. Terminologie se rapportant aux instruments de musique

Bègbo : sifflet en corne d'animal (biche).

Bègbo blahi : joueur de sifflet en corne d'animal (biche).

Bla lili ou *bla kléman/ôbla lili* ou *ôbla kléman* : jouer du tambour.

Diblakpa : mirliton en patte de touraco.

Diblakpa blahi : joueur de mirliton en patte de touraco.

Digbi : sonnaillles en feuilles de palmier-raphia.

Dôdô : arc-en-bouche ou guitare artisanale.

Dôdô blahi : joueur d'arc-en-bouche ou de guitare artisanale.

Dôpléto : flûte végétale (tige de papayer).

Dôpléto blahi : joueur de sifflet végétal (tige de papayer).

Gbakôbéi/gbakôfou/képé : ocarina en coque de fruit.

Gbakôbéi blahi /gbakôfou blahi /képé blahi : joueur d'ocarina en coque de fruit.

Gbeli : xylophone sur troncs de bananier.

Gbeli blahi : joueur de xylophone sur troncs de bananier.

Glè : cloche à battant interne ou clochette.

Glè blahi : joueur de cloche (à battant interne) ou de clochette.

Gogohoun : cloche à battant externe.

Gogohoun blahi : joueur de cloche à battant externe.

Gbakôbéi/gbakôfou/képé : ocarina en coque de fruit.

Gbakôbéi blahi /gbakôfou blahi /képé blahi : joueur d'ocarina en coque de fruit.

Gbeli : xylophone sur troncs de bananier.

Gbeli blahi : joueur de xylophone sur troncs de bananier.

Goulé : tambour-de-bois.

Goulé blahi : joueur de tambour-de-bois.

Guingbo/guègbo : trompe traversière en corne d'animal (antilope).

Guingbo blah/guègbo blahi : joueur de trompe traversière en corne d'antilope.

Kôdji : hochet double.

Lili ou *kléman* : tambour (terme générique).

Lili bahi ou *kléman bahi* : fabricant de tambours.

Lili blahi ou *kléman blahi* : tambourinaire.

Lili blatigbé ou *kléman blatigbé* : baguettes ou crochets à tambouriner.

Lili klagba ou *kléman klagba* : grand tambour.

Lili kou ou *kléman kou/nimikou* : membrane du tambour.

Lili kpa ou *kléman kpallili a tou* ou *kléman a tou* : caisse de résonance du tambour.

Lili rou ou *kléman rou* : timbre du tambour.

Lili topé ou *kléman topé* : petit tambour.

Loué : flûte en bois.

Loué blahi : joueur de flûte en bois.

Pékou/tron/loué : sifflet en bois.

Pékou blah/tron blah/loué blahi : joueur de sifflet en bois.

Pété : *sanza* sur calebasse.

Pété blahi : joueur de *sanza* sur calebasse.

Sablé/ziangloué : hochet-sonnaillles.

Sablé/ blahi ziangloué blahi : joueur de hochet-sonnaillles.

Zèzè : sonnaillles en coques de fruit.

2. Terminologie se rapportant au chant

Anwran niti/gnra niti/nitiwlin : rite de libation.

Bâbâ/gouda lô/bitit blalô : mélodées funèbres.

Blébléa : chanter.

Blé gnigninika : chanter mal.

Bléhi : chanteur.

Blé ziakal/blé zaka : chanter bien.

Dou ô lô/tchè lô : entonner un chant.

Guili/tovolô : chant de guerre.

Lô : chant/chanson

Nana/nran : conte.

Nana pohi/nran pohi : conteur.

Ô blé gnigninika/ ô gniné wonti : cette personne chante mal.

Ô blé kazrékal/ô blé o ziakal/nomon wonti : cette personne chante bien.

Wézéhi/gnranpohi : crieur public.

Yaka pohi : griot.

3. Terminologie se rapportant à la danse

Boblahi : pratiquant d'un jeu musical.

Boblalè/boblè : jeu/amusement.

Boliazô/gô : fête.

Gla/gla létéhi : danseur masqué.

Gnonkpo gla/ to a lô : danse guerrière.

Lété : danser.

Létéhè : danse.

Létéhi : danseur.

4. Terminologie se rapportant à la voix, au son

Airouô : résonner (instrument de musique).

Polépôpô/popôpô : souffler dans un instrument.

Rou/wroulou : la voix.

Rou klagba/rou kôgnon/wroulou béhi : une voix grave.

Rou topé/wroulou kouoti : une voix aiguë.

5. Termes et expressions divers

Dégba : veuvage.

Dégba gnonnon/dégba labagnankô : veuve.

Dégba lébahil/dégba labahi : veuf.

Gbangban : chasse au piège.

Gbanli : chasseur au piège.

Gouda : funérailles.

Gouda higouènamon/gouda gouèhi : fin des funérailles.

Goudédouè/goudil/an douo goudè : annonce du décès.

Kossoupohi : chasseur au fusil.

Kossoupouè : chasse au fusil.

Ô mouô kossou ponanmô : chasser (au fusil).

Simpouè : chasse à la flèche.

Srèbléhi/yébahi/yiri tiyéhi : devin.

Srè bléhi klagba/Tôvôhi/Tôbôhi : guerrier.

CONCLUSION

Cette étude permet, d'une part, de révéler au grand public les Niaboua, petit groupe ethnique, inconnu ou peu connu de la majorité de la population ivoirienne, et, d'autre part, de montrer la richesse de leur culture musicale et, partant, un pan du patrimoine musical de la Côte d'Ivoire.

Les Niaboua ont emprunté à leurs voisins Wè (Wobé-Guéré) maintes coutumes et ont été particulièrement influencés par leurs masques, qu'ils ont ensuite introduits en pays bété⁹¹.

Comme chez leurs voisins Wè, les masques jouent un rôle important dans la vie sociale et rituelle des Niaboua. La plupart des masques se font accompagner de musiciens ; quelques-uns chantent eux-mêmes.

Stimuler le travail, glorifier le chef, exhorter les guerriers, accompagner la sortie des masques, représenter la voix des divinités d'une société secrète, célébrer la circoncision ou simplement divertir, telles sont les principales fonctions de la musique niaboua, profondément intégrée dans la vie traditionnelle et aujourd'hui encore très vivace.

Mais suite aux mutations et autres bouleversements en œuvre dans la société traditionnelle niaboua, ce riche patrimoine musical est menacé de disparition à plus ou moins longue échéance. Pour preuve bon nombre d'instruments de musique ont d'ores et déjà disparu, avec pour corollaire la disparition de plusieurs genres musicaux traditionnels comme *pété*, *gbeli*, *brô*, *klinlo*, *djèmin*, *déma*, *lôgoulé*, *guida rou*. Beaucoup d'autres voient la fréquence de leur emploi se raréfier, et se trouvent donc en voie de disparition.

Face à cette situation qui pourrait devenir irréversible pour toutes les cultures musicales ivoiriennes, un inventaire systématique du patrimoine musical de la Côte d'Ivoire s'impose, assorti d'une politique nationale de valorisation (musée national de la musique, festival national de musique et de danses traditionnelles, ouvrages scientifiques, CD musicaux...)

⁹¹ Le pays niaboua compte quatre types de masques :

Gla klagba ou *gnonkpo gla*, grand masque sacré, guerrier et de justice,

Létéhi gla ou *tchatcha*, masque danseur,

Bléblé gla ou *tohourou*, masque chanteur,

Tchèkpè, masque mendiant ou comédien.

ANNEXE 3

TERMINOLOGIES MUSICALES CHEZ QUELQUES PEUPLES KROU

Ces terminologies musicales que nous donnons dans les pages suivantes concerne les instruments de musique, le chant, la danse et les termes d'intérêt musical en usage chez les Niédéboua, les Kouya ou Sôkouya, les Kouzié, les Bété et les Guéré⁹². Le lecteur pourra faire une comparaison avec les termes musicaux niaboua.

Niédéboua (département de Vavoua)

Baba pô boua : mélodie funèbre.
Bla liti/liti blabla : jouer du tambour.
Blèblè/bléhé : chanter.
Blèblèlailwrou : résonner.
Blé gninigninika : chanter mal.
Bléhi : chanteur.
Blé kèzèkéka/bléhé kèzèkéka : chanter bien.
Bôbanzon/bobohanzon : fête.
Bôblanan : jeu/amusement.
Digbi/Doboadigbi : sonnaillles de chevilles.
Digbiglè : grelot de chevilles.
Dodo : arc-en-bouche.
Dodo blahi : joueur d'arc-en-bouche.
Dougba labagnron : veuve.
Dougba labahi : veuf.
Dougba laba laba/dogba gnonon : veuvage.
Gangbé : trompe traversière en corne d'animal.
Gbin gbin woulou/ wonkpon wrou : une voix aiguë.
Gbogbo : cloche à battant externe.
Gbogbo blahi : joueur de cloche à battant externe.
Gla : masque.
Glè : cloche à battant interne ou clochette.
Glè blahi : joueur de cloche à battant interne.
Goin : flûte ou sifflet en bois.
Goin blahi : joueur de flûte ou de sifflet en bois.
Gouti a doudoua/gouati doudoua : annonce du décès.
Gouzon : funérailles.
Gouzon yi gôna : fin des funérailles.
Kloa pahî/koula pahî : chasseur.
Kôkô : baguettes ou crochets à tambouriner.
Koula papa : chasser.
Létéa : danser.
Lété : danse.
Létéhi : danseur.
Létéhi zizéayigbal létéhi zizéayigbatia : danseur masqué.
Liti : tambour (terme générique).
Liti a kou/liti kou : membrane du tambour.
Liti a tou : caisse de résonance du tambour.
Liti a woulou/ liti a wrou : timbre du tambour.

Liti bahi : fabricant de tambours.
Liti blahi : tambourinaire.
Liti klagballiti krakpa : grand tambour.
Liti tchrikpin/ liti tchrinkpin : petit tambour.
Lô : chant/chanson.
Niti wran wran : rite de libation.
Nran : conte.
Nran pohi : conteur.
Ô blé gninika/you non ô blé gninigninika : cette personne chante mal.
Pakloa : chasse.
Pôlai poponli : souffler dans un instrument.
Samblé : hochet-sonnaillles.
Samblé blahi : joueur de hochet-sonnaillles.
Srèbléhi : pratiquant d'un jeu musical.
Tikou wrou : une voix grave.
Tô a lô/tô lô : chant de guerre.
Tôhi : guerrier.
Tô lô : danse guerrière.
Wézéhi : griot.
Woulou/wrou : la voix.
Wouo : entonner un chant.
Wôwôhi : crieur public.
Yébahi : devin.
You non ô blé kézrèka : cette personne chante bien.

Kouya ou Sôkouya (département de Vavoua)

Digbi : sonnaillles de chevilles.
Digbi/nôgba : grelot de chevilles.
Dôdon : arc-en-bouche.
Dogba bagnon : veuf.
Dogba wonnon : veuve.
Doglè : sifflet en bois.
Gbaligbalignon : griot.
Gnoulawlanwle : rite de libation.
Gogo : cloche à battant externe.
Gogo blégnon : joueur de cloche à battant externe.
Goudèh : annonce du décès.
Gouzô : funérailles.
Klibolou : xylophone sur troncs de bananier.
Klibolou blégnon : joueur de xylophone sur troncs de bananier.
Kloa plagnon : chasseur.
Kloa plaplé : chasse.
Kouéla blégnon : devin.
Kpôkplalé : jeu/amusement.
Lèglè : cloche à battant interne/clochette/trompe en corne d'animal.
Lèglè blégnon : joueur de cloche à battant interne/ de clochette/de trompe en corne d'animal.
Lété létègnon : danseur.
Lété létèhé : danser.
Lili : tambour (terme générique).
Lili blégnon : tambourinaire.
Lili blé kôkô : baguettes ou crochets à tambouriner.

⁹² Les Niédéboua, les Kouya ou Sôkouya et les Kouzié sont des groupes ethniques apparentés aux Niaboua. Quant aux Bété et aux Guéré, ils sont des peuples voisins des Niaboua.

Lili kado : grand tambour.
Lili kou : membrane du tambour.
Lili tèreyon : fabricant de tambours.
Lili youliè : petit tambour/tambour de bois à fente.
Lôhò : chant/chanson/danse.
Lôhò blébléhé : chanter.
Lôhò blégnon : chanteur.
Niné : conte.
Niné pagnon : conteur.
Pété : sanza.
Sèkè : hochet-sonnailles.
Tô gognon : guerrier.
Tôh gô lôhò : chant de guerre/danse guerrière.
Wéré létègnon : danseur masqué.
Wéré : la voix.
Wéré gnou : une voix grave.
Wéré ôh gnounéan : chanter mal.
Wéré ôh nanongnon : chanter bien.
Wéré tètèh : une voix aiguë.
Wézéwé : crieur public.
Wâhé : mélodie funèbre.
Yinmin môné nané wéré oh : cette personne chante bien.
Yinmin môné gnou wéré oh : cette personne chante bien.

Kouzié (sous-préfecture de Buyo)

Agnian blébléa : pratiquant d'un jeu musical.
Baba : mélodie funèbre.
Blé/blébléa : chanter.
Bléhi : chanteur.
Blé kazréka : chanter bien.
Boblè : jeu/amusement.
Boboa zol/gô : fête.
Bôma glè : grelot de chevilles.
Dégba : veuvage.
Dégba leba gnlakpol ou *léba dégba* : veuve.
Dégba lebahil ou *léba dégba* : veuf.
Digbi : sonnailles de chevilles.
Dôdô : arc-en-bouche.
Dôdô blahi : joueur d'arc-en-bouche.
Gbèdrèl tigbi : baguettes ou crochets à tambouriner.
Gbègbè : cloche métallique à battant externe.
Gbègbè blahi : joueur de cloche à battant externe.
Gbitiè : grelot de chevilles.
Gla/gla létéhi : danseur masqué.
Glè : cloche métallique à battant interne ou clochette.
Glè blahi : joueur de cloche métallique à battant interne ou de clochette.
Guègbo : trompe traversière en corne d'animal.
Guègbo blahi : joueur de trompe traversière (en corne d'animal).
Goudal gouzô : funérailles.
Gouda hi gouinna : fin des funérailles.
Gouda lo : mélodie funèbre.

Goudèl/goude-douhè : annonce du décès.
Hibè wlou/wrou bôlou : une voix grave.
Kléman : tambour (terme générique).
Kléman a kou/ kléman kou : membrane du tambour.
Kléman aitou : caisse de résonance du tambour.
Kléman a wlou : timbre du tambour.
Kléman bahi : fabricant de tambours.
Kléman blabla : jouer du tambour.
Kléman blahi : tambourinaire.
Kléman bôlou/kléman klagba : petit tambour.
Kléman toopé : petit tambour.
Klola pèhè : chasse.
Klola pahilkossou pohi : chasseur.
Kpokpo blébléa : chanter mal.
Léba léba : chasser.
Lété/létébo : danse.
Lété/létéhè : danser.
Létéhi : danseur.
Lo : chant/chanson.
Lo a doudoual/ lo a douhi : entonner un chant.
Néna /ninan : conte.
Ninan pohi : conteur.
Niti wnin : rite de libation.
O blé kézrèka/lo no blé ho srè ka : cette personne chante bien.
O no blé kpokpo ka : cette personne chante mal.
Srè blébléa : chanter bien.
Tiyéhi : devin.
To a létébol/ to lo : danse guerrière.
To a lolto lo : chant de guerre.
To vôhi : guerrier.
Vla : sifflet en bois.
Vla blahi : joueur de sifflet en bois.
Wézé pohi : crieur public.
Wlou/wrou : la voix.
Wlou wloua : résonner.
Wonkpou wlou/wrou toopé : une voix aiguë.
Yaka pohi : griot.

Bété (département de Daloa)

Bléblégnon : chanteur.
Blébléhè : chanter.
Bliblié : jeu/amusement/fête.
Bobo bobohè : rite de libation.
Bwekegnene : devise.
Dôdô : arc-en-bouche.
Dôdô blégnon : joueur d'arc-en-bouche.
Dôdô bliblié : animation par l'arc-en-bouche.
Dôdô blisaki : joueur talentueux d'arc-en-bouche.
Dôdô likpeu : corde de l'arc-en-bouche.
Dôdô nague : l'art de jouer l'arc-en-bouche.
Dôdô niné : séance musico-littéraire sur arc-en-bouche.

Dôdô péi : baguette de l'arc-en-bouche.
Dôdô sou : manche de l'arc-en-bouche.
Dôdô soukbeï : modulateur de l'arc-en-bouche.
Gaga wèlé : une voix aiguë.
Gba : parole, discours.
Gbaé zouzé : rituel de purification.
Gblé a gbléba/gblé a gbléhé : résonner.
Glè : danseur masqué.
Gogohoun : cloche métallique à battant externe.
Gogohoun blégnon : joueur de cloche métallique à battant externe.
Guignronsseu bléblé/guignronsseu obléba : chanter mal.
Guiguignon : danseur.
Guiguihè : danse.
Guiguihè/guilé : danser.
Guinasseu blébléhé : chanter bien.
Kapekapegnon : chasseur.
Kapekapehè : chasse.
Kéré : xylophone sur troncs de bananier.
Kéré blégnon : joueur de xylophone (sur troncs de bananier).
Kléma : tambour (terme générique).
Kléma bléblè : jouer du tambour.
Kléma blégnon : tambourinaire.
Kléma kada : grand tambour.
Kléma kékéi : petit tambour.
Kléma kou : membrane du tambour.
Kléma sou : caisse de résonance du tambour.
Kléma tètètèrégnon : fabricant de tambours.
Kléma wèlé/kléma wélin : timbre du tambour.
Koané/taoré : fête.
Kouzéré : veuvage.
Kouzéré woné/kouzéré wonon : veuve.
Kouzéré yebelo : veuf.
Léglè/lègrè : trompe traversière en corne d'animal.
Léglè/lègrè blégnon : joueur de trompe traversière en corne d'animal.
Lo : chant/chanson.
Lo bapapin : entonner un chant.
Logbo : funérailles.
Logbo déllogbo dè sassèhè : annonce du décès.
Logbo guibéabéalogbo guibéa : fin des funérailles.
Nèkpèla guignronsseu obléba : cette personne chante mal.
Nèkpèla guinasseu obléba : cette personne chante bien.
Niné/niné gbaléadé : conte.
Niné pagnon : conteur.
Saké : hochet-sonnailles.
Saké blégnon : joueur de hochet-sonnailles.
Sikpi : baguettes ou crochets à tambouriner.
To guegnon/kpanékpanégnon/kpanégnon/kpagnon : guerrier.
To guiguihè : danse guerrière.
To lo : chant de guerre.
Veiveikou : flûte en bois.

Veiveikou blégnon : joueur de flûte en bois.
Vla/vra : sifflet en bois.
Vlablégnon/vra blégnon : joueur de sifflet en bois.
Wélin/wèlé : la voix.
Wèlé dogbeul wèlé kadé : une voix grave.
Wèzé wèzégnon : crieur public.
Yakassagnon : griot.
Yougogo : mélodie funèbre.
Zirignon : devin.

Guéré (département de Guiglo)

Bagouyon : devin.
Bla plièh : jouer du tambour.
Bléa : chanter.
Blea sahon : chanter mal.
Ble djèka : chanter bien.
Bléhi : chanteur.
Dion gnenon : veuve.
Dion hi : veuf.
Do : arc musical polycordes.
Do blahi : joueur de harpe fourchue.
Douo lou : entonner un chant.
Gaéga : grelot de chevilles.
Gahoun : trompe traversière en ivoire ou en corne d'animal.
Gahoun blahi : joueur de trompe traversière en ivoire ou en corne d'animal.
Gbo : xylophone sur troncs de bananier.
Gbo blahi : joueur de xylophone sur troncs de bananier.
Gla (pluriel, *glé*) : masque.
Gô : fête.
Gouan : membrane du tambour.
Kouè : funérailles.
Kouè djéla : fin des funérailles.
Koui vouhò : trompette de fanfare.
Koui vouhò blahi : joueur de trompette de fanfare.
Koula : chasse.
Koulahi : chasseur.
Kpèhè : cloche métallique à battant externe.
Kpèhè blahi : joueur de cloche métallique à battant externe.
Lèbla ti : baguettes ou crochets à tambouriner.
Léhé : danse.
Léhi : danseur.
Libi : veuvage.
Lou : chant/chanson.
Loué : sifflet en bois.
Loué blahi : joueur de sifflet en bois.
Ni wonzaè : rite de libation.
Nran : conte.
Nran pohi : conteur.
Ô ble djèka : cette personne chante bien.
Oulou : la voix.
Oulou klaha : une voix grave.

Oulou zanhan : une voix aiguë.
Plièh : tambour (terme générique).
Plièh blahi : tambourinaire.
Plièh Klaha : grand tambour.
Plièh zanhan : petit tambour.
Plihi bahi : fabricant de tambours.
Sablahè/sapohè : jeu/amusement.
Saobaha pohi : griot/chanteur spécialisé qui exhorte les guerriers.
Sahé : hochet-sonnailles.
Sahé blahè : jouer du hochet-sonnailles.
Sahé blahi : joueur de hochet-sonnailles.
Ta léhè : danse guerrière.
Ta lou : chant de guerre.
Tou vonhi : guerrier.
Vinhan : mélodie funèbre.
Vouhò : trompe traversière en bois.
Vouhò blahi : joueur de trompe traversière en bois.
Wéhè pohi : crieur public.
Younon ô ble blea sahon : cette personne chante mal.

ANNEXE 4

NOTE COMPLÉMENTAIRE SUR LA SOCIÉTÉ SECRÈTE DES HOMMES-PANTHÈRES⁹³

Les variantes du mythe fondateur de la société secrète des hommes-panthères semblent indiquer que la fraternité des hommes-panthères serait venue des Toura, voisins se trouvant au Nord des Wè. Aujourd’hui, cette institution a complètement disparu de chez les Toura.

La société des hommes-panthères est instituée dans 100 % des villages niédéboua, 68 % des villages niaboua et 53 % des villages wè.

Les membres de cette société secrète sont connus sous deux noms : *blagnon* (ou *blahon*) et *tchipagnon*. Le terme *blagnon* (ou *blahon*) possède deux sens : tout d’abord, il signifie littéralement des « hommes qui contournent » ou qui se « détournent » des gens-autrement dit, des gens qui excellent dans l’art du camouflage et se dissimulent sous un masque pour attaquer l’Autre et lui faire du mal. Les *blagnon* (ou *blahon*) seraient donc des hommes invisibles. Ensuite, ce terme souligne le caractère agressif des hommes-panthères. En effet, ces initiés utilisent des objets tranchants ou dangereux (morceaux de fer, couteaux, etc.) qu’il fabriquent eux-mêmes pour représenter des « griffes » ou la « main de la panthère » constituant leurs moyens de protection et de défense.

Le terme *tchipagnon* est formé des mots *tchi* (ou *dji*) « panthère », *pa* « entrer dans » quelque chose, « se parer » ou « se couvrir » et, *gnon* « hommes » ou « gens ». Il signifierait donc des « hommes qui entrent dans la peau d’une panthère ».

La panthère symbolise quelque chose de précieux que les hommes-panthères ne peuvent ni vendre ni échanger. Afin de s’identifier à la panthère, symbole de leur pouvoir, les initiés se couvrent d’un costume tacheté épousant parfaitement la forme de leur corps. Ils poussent des rugissements et imitent la démarche de ce félin. Leur costume – et cela est essentiel – est censé être chargé de propriétés mystiques et magico-thérapeutiques. C’est pourquoi ce costume est nommé *djohou* ou *koinhi*, « médicament, remède » ou « objet sacré. » Le *djohou* ou *koinhi* remplit une double fonction, à la fois celle de remède et celle de protection magique. D’une part, les hommes-panthères opèrent en tant que guérisseurs, grâce à la connaissance qu’ils ont des plantes sacrées et à l’usage médicinal qu’ils en font pour soigner diverses maladies et blessures, notamment les blessures de guerre. D’autre part, ils fabriquent divers objets protecteurs et des fétiches.

⁹³ La majorité de ces informations a été tirée de l’ouvrage de BONY (G.), *Les Hommes-panthères : rites et pratiques magico-thérapeutiques chez les Wè de Côte d’Ivoire*, Paris, Éditions L’Harmattan, 2007, pp. 31-33.

ANNEXE 5

NOTE COMPLÉMENTAIRE SUR LE MASQUE RITUEL *GLA* CHEZ LES NIABOUA

Le masque rituel *gla* est, techniquement parlant, un déguisement de l'homme qui assume ainsi une personnalité autre. Selon les conceptions religieuses traditionnelles, l'homme masqué a abandonné sa personnalité humaine et incarne un être surnaturel, le plus souvent un esprit d'ancêtre, un être mythique ou une divinité de brousse. Ce changement s'effectue, toujours du point de vue technique, sur trois plans : aspect (costume, masque facial), comportement (gestes, mouvements de danse), voix.

Le caractère grotesque et extravagant qui définit la plupart des visages des masques rituels niaboua est recherché par l'artiste qui, en insistant sur une composition violente, s'efforce consciemment de franchir les barrières de la perception normale et de faire surgir, aux yeux du spectateur, une créature d'outre-monde. Une autre des caractéristiques du masque rituel, consiste dans une accumulation excessive d'attributs décoratifs. Les douilles vides de cartouches de chasse, les fers, au même titre que les imitations en bois des canines de panthère, sont utilisées souvent à cet effet : elles prêtent une force redoutable à l'esprit du masque.

Le masque rituel niaboua tend vers un expressionnisme : le sculpteur part des données naturelles pour les déformer : front hémisphérique, pommettes saillantes avançant dans un plan vertical...

La couleur est symbolique et non pas laissée à l'initiative du fabricant. Elle peut être uniforme : noire (synonyme de puissance), rouge (synonyme d'autorité), bleue, verte ou zébrée de raies blanches. Si les teintes répondent à un souci esthétique, ce ne peut être que de façon subsidiaire. Les masques sont colorés à l'aide de substances naturelles telles que le kaolin et les ocres minérales.

Selon B. Holas⁹⁴, « tous les masques de sexe mâle de la région sylvestre (pays niaboua, wè...) portent une lourde couronne de plumes provenant de diverses espèces d'oiseaux, en premier lieu les deux ou trois sortes de calao, de touraco bleu ou violacé, ainsi que de certains rapaces à l'exception du hibou et de l'engoulevent, messagers de malheurs venant de l'au-delà. Ces derniers, pourtant, peuvent exceptionnellement intervenir dans l'équipement rituel de certains masques réputés malfaisants et associés à la sorcellerie. »

J. Girard⁹⁵ décrit dans ces lignes le procédé de fabrication des masques rituels, dans l'ouest de la Côte d'Ivoire :

« L'homme [l'artiste] s'installe hors du regard des femmes. Il fend la bûche en plusieurs morceaux selon les dimensions du masque désiré et en retient un. À l'aide d'une petite hache traditionnelle il enlève l'écorce puis entreprend la confection proprement dite de l'objet. L'intérieur, c'est-à-dire le côté le plus proche du cœur de l'arbre et qui sera appliqué sur le visage, est toujours façonné en premier lieu. Avec sa hache, l'homme creuse donc cette face jusqu'à lui donner la courbure recherchée. Il la polit ensuite avec du sable, afin de la rendre lisse. Puis il commence l'autre face, c'est-à-dire le visage du masque. Il creuse et façonne l'œil droit, car c'est celui qui autorise la vue au masque. Il sera donc plus large que le gauche. Cette différence entre les deux yeux explique pourquoi le porteur du masque progresse toujours sur sa droite et non sur sa gauche. Il dispose d'autre part, de par la forme de l'œil, d'un champ de vision horizontal qui lui interdit de voir ses pieds. Ensuite l'œil gauche est taillé. Puis vient le tour du nez, et enfin celui des lèvres et de la bouche. Éventuellement des dents peuvent y être insérées : dents d'origine humaine, animale, petites languettes de métal ou pointes. Lorsque tous les traits sont façonnés, la face entière est polie avec du sable. Le masque se présente à ce moment comme un objet de bois blanc. Il s'agit alors de lui donner sa teinte définitive [...]. Quand le masque est sec, l'homme perce avec un fil de fer chauffé au rouge, sur le pourtour du visage et selon une ligne continue, une série de petits trous qui permettront de faufiler un pagne autour du masque. Autrefois, le masque était alors achevé. Mais depuis quelques décades, l'habitude a été prise de l'enjoliver, en cerclant ses yeux d'une rondelle métallique. Le masque ne peut être utilisé dans son état actuel. Il doit recevoir la bénédiction du chef de lignage. »

Chaque *gla* est entouré d'un certain nombre d'hommes qui ont des fonctions bien précises : l'interprète, l'homme qui aide le masque à se lever, l'homme qui prend soin de sa parure, arrange sa jupe, l'homme qui le rafraîchit à l'aide d'un van. L'accompagnateur se différencie du commun des hommes par une recherche dans son habillement et sa coiffure. Le nombre d'accompagnateurs varie selon les types de masques.

Cette institution traditionnelle est gérée par des lois dont la principale est l'anonymat, qui frappe tous les mem-

bres du temple ou du sanctuaire en général et tous les porteurs de masque en particulier. Le *gla* ne parle jamais directement à un individu ou à un public, quels que soient la qualité de ce public ou les titres de cet individu. Il y a toujours un interprète qui traduit les propos du *gla* (la pensée du *gla* et non une tradition littérale) à son interlocuteur et ceux de l'interlocuteur au masque. C'est une des lois incontournables de la société des masques. L'interprète n'est pas soumis à la règle de l'anonymat. C'est le contre-pouvoir des masques. Très influent, il est à la fois connu du grand public et des membres de la communauté du temple ou du sanctuaire. En raison de cet statut particulier, un interprète de masques ne deviendra jamais porteur de masque, bien que très instruit des mystères de l'univers des masques et de son enseignement et maîtrisant parfaitement le langage sacré du temple ou du sanctuaire. En plus de son rôle d'interprète, il est l'homme de loi du temple ou du sanctuaire. En effet, c'est le juriste et le grand spécialiste de la rhétorique et de la dialectique des masques et de l'ensemble des lois orales qui gèrent ces communautés peuplées d'êtres anonymes et invisibles. En outre, il est le spécialiste de la méthode de plaidoirie des masques en cas de litiges entre les habitants du temple ou du sanctuaire, ou entre ces sociétés secrètes et les sociétés profanes parmi lesquelles elles vivent.

94 HOLAS (B.), *Animaux dans l'art ivoirien*, Paris, Paul Geuthner, 1969, p. 134.

95 *Op. cit.*, pp. 84-85.

ANNEXE 6

ESPÈCES ANIMALES ET VÉGÉTALES CITÉES

I. Animaux

Bè : biche rousse (*Cephalophus dorsalis*, *Cephalophinae*).

Blablè : mouton.

Bli : bœuf.

Dihi : buffle (*Syncerus nanus*, Bovinae).

Gui : leopard ou panthère d'Afrique (*Panthera pardus*).

Guin : antilope-bongo (*Boocercus euryceros*, *Tragelaphinae*).

Kouè : biche grise (*Cephalophus maxwelli* ou *Philantomba maxwelli*, *Cephalophinae*).

Kpon : touraco (*Corytheola cristata*, *Cuculiforme musophagidé*/ touraco bleu ;

Musophaga violacea, cuculiforme/ touraco violet).

Lélé : gazelle ou guib harnaché (*Tragelaphus scriptus*, *Tragelaphinae*).

Libi : biche noire (*Cephalophus niger*, *Cephalophinae*).

II. Végétaux

Débô : palmier-raphia (*Raphia hookérii*, *Palmae*).

Dodo : parasolier (*Musanga cecropioides*, *Moraceae*).

Gopo : *Elaeophorbia drupifera*.

Goulégnan : *Cordia platythyrsa*.

Santou : *Omphalocarpum ahia* (*Sapotaceae*).

Vadjitou : papayer (*Carica papaya*, *Caricaceae*).

Wotou : samba (*Triplochiton scleroxylon*, *Sterculiaceae*).

RÉPERTOIRE MUSICAL DES DIFFÉRENTS GENRES MUSICAUX ENRÉGISSTRÉS

Tohourou (village de Grégbou)

1^{er} chant : « *Galô* » (le palmier)

2^e chant : « *Zéréyouman assôgrouzahi* » (c'est un génie, on ne peut rien contre lui)

3^e chant : « *Kpia zouzou* » (don de Dieu)

4^e chant : « *Ahiguéléyé* » (nos parents sont repartis)

5^e chant : « *Zéblékpakpo* » (le pigeon)

6^e chant : « *Dji ké badié* » (la panthère et le lièvre)

Yaka (village de Bagro ou Belleville)

1^{er} thème : conte : « Un chasseur et son chien sont allés chasser et le singe a tué le chien » (moralité : il faut toujours respecter l'ennemi)

2^e thème : conte : « Quand l'éléphant passe, il dévaste tout sur son passage » (moralité : quand on est derrière un homme fort, on est en sécurité).

3^e thème : message de paix pour la Côte d'Ivoire

4^e thème : conte : « L'aigle qui capture une proie feint toujours d'être vaincu par la proie mais sort toujours vainqueur »

5^e thème : l'histoire des Niaboua

Akpokpoti (village de Dahoungbeu)

1^{er} chant : « *Bindé* » (les histoires)

2^e chant : « *Djonotai yakpéhighbé* » (l'héritage)

3^e chant : « *Kouzouzoua nékpè* » (l'oiseau nocturne)

4^e chant : « *Zinon* » (la mort)

5^e chant : « *Yiayouadé* » (le mari qui dit au beau-père qu'il est fatigué des caprices de sa fille)

6^e chant : « *Djiké gnanou* » (tu as ta richesse, j'ai la mienne, qu'est-ce que tu peux me faire ?)

7^e chant : « *Kagbè blôka* » (l'arrivée des Kouzié ; groupe ethnique apparenté aux Niaboua)

8^e chant : « *Kokorélé yikaboudoupo* » (mon fils, viens construire ma maison)

9^e chant : « *Kpia zouzou* » (don de Dieu)

Gbôto klagba (village de Nimé)

1^{er} chant : « *Gorozinamou* »

2^e chant : « *Nabayélé* »

3^e chant : « *Kokonélékorabli* »

4^e chant : « *Djiahô* »

5^e chant : « *Zuébaon* »

6^e chant : « *Gboko gboko* »

7^e chant : « *Gourizinamon* »

N.B : Malheureusement nous n'avons pas pu obtenir la totalité des significations en français.

Mahi gla (village de Gorodi)

1^{er} chant : « *Lanéyinamou* » (l'arrivée du masque)

2^e chant : « *Ganéaza* » (tu as tué mon fils et tu te moques de moi)

3^e chant : « *Gogo* » (le caméléon)

4^e chant : « *Sin yéfézamouquininssè flézamou* » (le serpent peut muer, mais le python ne peut muer)

5^e chant : « *Dégbapoliet* » (poire à lavement du veuf)

6^e chant : « *Akahi guélémiwrati* » (quant on venait ma chérie était en train de pleurer)

Yadi gla (village de Gorodi)

1^{er} chant : « *Gnonpognozoroli* » (on ne ment pas à son prochain car la vérité finit toujours par triompher)

N.B : Malheureusement nous n’avons pas pu obtenir la totalité des significations des chants du fait de leur caractère sacré.

Blalè (village de Mahi Nahi)

1^{er} chant : « *Yehiyadé* » (chef, viens me chercher)

2^e chant : « *Zeliebo* »

3^e chant : « *Zéhé* »

4^e chant : « *Zaguébo* »

5^e chant : « *Zézé* »

6^e chant : « *Zénagué* »

N.B : Malheureusement nous n’avons pas pu obtenir la totalité de la signification des chants, en français.

ANNEXE 8

TRIBUS NIABOUA ET VILLAGES QUI LES COMPOSENT

Tribus	Villages
Djosso	Bagro, Dahoungbeu, Diléya, Garobo, Gbeambo, Guetuzon 1, Guetuzon 2, Mahigbeu, Nadigbeu, Nimé, Zahirougbeu, Zérogbeu, Zitta, Zoukougbeu
Monosso	Gbetibo, Grégbeu, Guédjigbeu 1, Guédjigbeu 2, Nig-beuhigbeu, Sèssègbeu, Vôvôdou, Zakogbeu1, Zakogbeu 2, Zokpangbeu
Nyatcha	Dagorézou, Dépogbeu, Domangbeu, Gorodi, Guessabo, Ponangbeu, Ouatigbeu, Zagbezon
Frèbo	Bahigbeu 1, Bahigbeu 2, Bédiégbeu, Dahirougbeu, Débo1, Débo 2, Dédégbeu, Détroya, Liabo, Madagbeu
Bliabo	Bassaraguhé, Békié, Béliéguhé, Bokaréguhé, Bozahinou, Gueyeguhé, Iboguhé, Inabéhi, Kéliéguhé, Liahinou, Niana-bahi, Séliéguhé, Tapéguhé, Yroboguhé, Zédéguhé

ANNEXE 9

LES PEUPLES KROU DE CÔTE D'IVOIRE ET LEUR LOCALISATION

Groupes ethniques	Principales localités	Situation géographique
Bakwé	Soubré, San-Pédro, Méagui	Sud-ouest
Bété	Daloa, Gagnoa, Issia, Guibéroua, Ouragahio, Soubré	Centre-ouest
Dida	Divo, Lakota, Guitry, Zikisso, Hiré	Sud
Godié	Divo, Fresco, Lakota	Sud, Sud-ouest
Guéré	Bangolo, Bloléquin, Duékoué, Guiglo, Toulepleu	Ouest
Kodia	Sassandra	Sud-ouest
Kotrohou	Fresco	Sud-ouest
Kouya	Vavoua	Centre-ouest
Kouzié	Buyo	Sud-ouest
Kroumen	Bérébi, Grabo, San-Pédro, Tabou	Sud-ouest
Néyo	Sassandra	Sud-ouest
Niaboua	Zoukougbeu, Issia	Centre-ouest
Niédeboua	Vavoua	Centre-ouest
Oubi	Taï	Ouest
Wané	San-Pédro, Sassandra	Sud-ouest
Wobé	Facobly, Kouibly, Sémien	Ouest

BIBLIOGRAPHIE

BONY (G.), *Les Hommes-panthères : rites et pratiques magico-thérapeutiques chez les Wè de Côte d'Ivoire*, Paris, Édition L'Harmattan, 2007, 174 p.

GIRARD (J.), *Dynamique de la société ouobé. Loi des masques et coutume*, Dakar, IFAN, 1967, 354 p., planches.

GNONSOA (A.), *Masques de l'Ouest ivoirien*, Abidjan, MAC/CEDA, 1983, 23 p.

GNONSOA (A.), « Les styles des masques wè et dan », in *Corps sculptés, corps parés, corps masqués, chefs-d'œuvre de la Côte d'Ivoire*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1989, pp. 110-115.

HOLAS (B.), *Animaux dans l'art ivoirien*, Paris, Paul Geuthner, 1969, 331 p.

HOLAS (B.), *Arts de la Côte d'Ivoire, les trésors du Musée d'Abidjan*, Vevey, Musée des Beaux-Arts, 1969, 292 p.

KONIN (A.), *Les instruments de musique koulango (région nord-est de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales » (www.africamuseum.be/museum/research/publications/rmca/online/index_htm), 2007, 35 p.

KONIN (A.), GUIRAUD (G.) *Les Instruments de musique gban (région centre-ouest de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales » (www.africamuseum.be/museum/research/publications/rmca/online/index_htm), 2008, 40 p.

KONIN (A.), *Aspects de l'art musical des Tchaman de Côte d'Ivoire*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales » (www.africamuseum.be/museum/research/publications/rmca/online/index_html), 2010, 67 p.

KORÉ (G.), « Masques bété », in *Corps sculptés, corps parés, corps masqués, chefs-d'œuvre de la Côte d'Ivoire*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1989, p. 126.

LOUCOU (J.-N.), « Le peuplement de la Côte d'Ivoire », in *Littérature de Côte d'Ivoire. I. La mémoire et les Mots*, France, Notre Librairie, n° 86, 1987, pp. 6-10.

NIANGORAN-BOUAH (G.), *Sites, cultes, monuments et manifestations culturelles en Côte d'Ivoire* (document de synthèse), Abidjan, IES-Office national du Tourisme, 1979, 157 p.

PAULME (D.), *Une société de Côte d'Ivoire hier et aujourd'hui : les Bété*, Paris, Mouton & C°, 1962, 200 p.

SCHAEFFNER (A.), « Sanza », in *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968, pp. 372-373.

SCHAEFFNER (A.), *Le Sistre et le Hochet. Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*, Paris, Hermann, coll. « Savoir » (Cultures), 1990, 191 p.

SCHWARTZ (A.), *Tradition et changements dans la société guéré (Côte d'Ivoire)*, Paris, ORSTOM, coll. « Mémoire » n° 52, 1971, 259 p.

SÖDERBERG (B.), *Les Instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes. Étude ethnographique*, Stockholm, Etnografiska Museet, 1956, 284 p., ill.

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

ZÉZÉ-BÉKÉ (P.), « Littérature orale et histoire : les poèmes yaka des Nyabwa (Côte d'Ivoire) », in *Journal des africanistes*, 1988, tome 58 fascicule 2, pp. 99-115 : www.persée.fr.

ZÉZÉ-BÉKÉ (P.), « Les Interdits alimentaires chez les Nyabwa de Côte d'Ivoire », in *Journal des africanistes*, 1989, tome 59, fascicule 1-2, pp. 229-237 : www.persée.fr.

ZÉZÉ-BÉKÉ (P.), « Les Nyabwa et les paradoxes de l'intégration (Côte d'Ivoire) », in PERROT (C. H.), *Lignages et territoires en Afrique aux XVIII^e et XIX^e siècles : stratégies, compétition, intégration*, Paris, Éditions Karthala, 2000, pp. 23-37.