

Aspects de l'art musical des
TCHAMAN DE CÔTE D'IVOIRE



AKA Konin

PUBLICATIONS DIGITALES

MUSÉE ROYAL
DE L'AFRIQUE
CENTRALE

Africa
TERVUREN

© Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren (Belgique) 2010
www.africamuseum.be

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

ISBN : **978-9-0747-5278-7**
Dépôt légal: D/2010/0254/16

Photo de couverture : Un chef guerrier *taprognan* exécutant des pas de danse guerrière au cours de la fête de génération *afatchné* (Agban-village, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2004.)

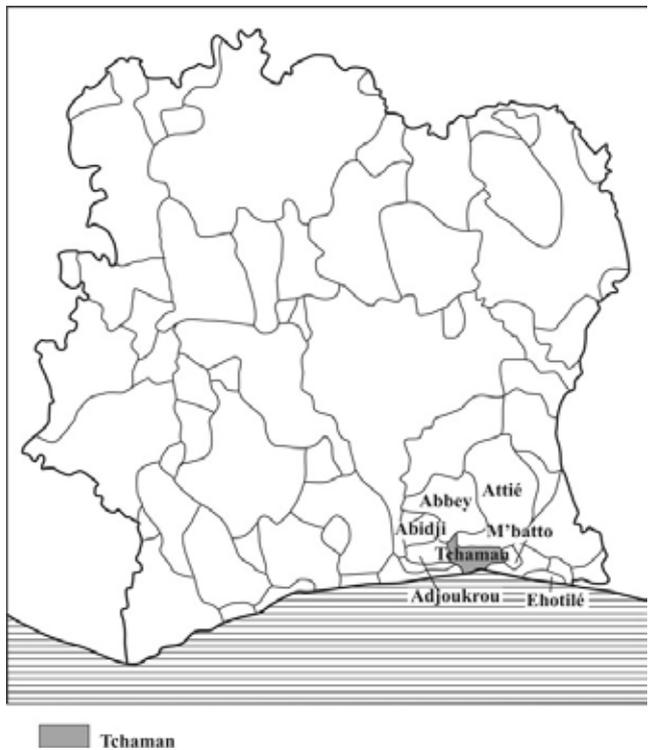
ASPECTS DE L'ART MUSICAL
DES TCHAMAN DE CÔTE D'IVOIRE

AKA Konin

2010



Carte 1 : La Côte d'Ivoire en Afrique.
(Dessin : Jacqueline Renard, MRAC, 2008)



Carte 2 : Situation géographique des Tchaman
(Dessin : Jacqueline Renard, MRAC, 2009.)

AVANT- PROPOS

Ce travail sur l'art musical des Tchaman de Côte d'Ivoire représente le résultat d'une recherche ethnomusicologique menée en 2009 chez les Tchaman des sous-préfectures de Songon et d'Abidjan. Il constitue le cinquième ouvrage d'une série d'études consacrées aux cultures musicales de la Côte d'Ivoire et publiées par le Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) à Tervuren (Belgique) dans la collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales¹ ».

Il serait présomptueux de notre part d'affirmer qu'il est parfait. Mais nous osons néanmoins espérer qu'il constituera une modeste contribution à l'étude des traditions musicales de la Côte d'Ivoire.

Afin de fournir le maximum d'informations au lecteur, les instruments de musique disparus ou tombés en désuétude mais dont l'existence nous a été révélée sur le terrain ou par la littérature seront également mentionnés.

Il convient de noter qu'en ce qui concerne les aspects musicologiques, une restriction doit toutefois être faite. Les faits musicaux tels que l'échelle, la mélodie, le rythme, la polyphonie, le style, etc., c'est-à-dire la musique reproduite à l'aide de notes, sont exclus de cet ouvrage.

Les instruments de musique (étudiés dans la première partie) seront présentés dans l'ordre de la célèbre classification de Sachs-Hornbostel, reprise par H. Zemp² : idiophones, membranophones, cordophones, aérophones. Cette division des types instrumentaux en quatre catégories est une classification quasi universellement adoptée par les organologues et les muséologues ; elle se fonde conjointement sur les propriétés sonores de la matière et de l'air et sur quelques procédés de mise en vibration.

Ce travail serait tout à fait incomplet, si nous n'exprimions ici toute notre gratitude au Dr. Jos Gansemans, anciennement chef du département d'Anthropologie culturelle et de la section d'Ethnomusicologie au Musée royal de l'Afrique centrale, qui nous a encadré lors de nos différents stages effectués au sein de cette institution.

Nous exprimons également notre gratitude au Dr. Ignace de Keyser, l'actuel chef de la section d'Ethnomusicologie du MRAC pour l'intérêt qu'il porte à nos travaux de recherche. Grâce à lui, nous avons pu effectuer une cinquième visite au musée et bénéficier du soutien financier et matériel de cet institut pour la collecte des données, base du présent travail.

Nous exprimons aussi notre reconnaissance aux chefs et notables des différents villages tchaman visités, notamment les chefs d'Abadjin-Doumé, Abadjin-Kouté, Abadjin-Brimbresso, Songon-Té, Songon-Dagbé, Adiapoto 1. Il s'agit de messieurs Agba Antoine, Akré Djro Abel (chef de village et chef adjoint d'Abadjin-Doumé), Gbeutié N'guessan Laurent (doyen de la génération *dongbo-djéou* d'Abadjin-Brimbresso), Koutouan Yorokoua Bertin, Gobé Kiédan, Djomo Félix (chef de village, chef notable et deuxième doyen d'Abadjin-Kouté), Nandjui Nathanaël, Osée Danho (chef notable et notable de Songon-Té), Mobio Nigbo Hyacinthe, Angbeni Yapo Appolinaire (chef de village et représentant du doyen de Songon-Dagbé), Gbaka Sylvestre Roger (chef de village d'Adiapoto 1) pour l'agréable accueil qu'ils nous ont réservé ainsi que pour les précieuses informations fournies sur leurs traditions musicales.

Nous remercions également messieurs Akéo Yves du village d'Anonkoua-Kouté, Aliman Fabrice d'Agban-village, Djama Djama Samuel (chef guerrier de la génération *tchagha-assoukrou*), Toba Philippe Djama (membre de la génération *dougbô-assoukrou*) de Locodjro, pour les données qu'ils nous ont communiquées dans le cadre de ce travail.

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

La présente publication est subdivisée en deux parties :

Partie I : Les instruments de musique

Partie II : Le *fatchué* ou *afatchué*, fête de génération

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

2 ZEMP (H.), *Musique dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Paris, Cahiers de l'Homme, 1971, p. 13.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	5
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION	8
PARTIE I : Les instruments de musique	11
CHAPITRE I – LES IDIOPHONES	12
1. Idiophones par entrechoc	
1.1. Bâtons entrechoqués	12
<i>N'kpakpa</i> ou <i>inkpakpa</i>	12
2. Idiophones par percussion	12
2.1. Cloches	13
<i>Kanko</i>	13
<i>Ayokwé</i> ou <i>ayokwè</i>	13
2.2. Carapaces de tortue et cornes de bovidés percutées	14
<i>Gomé</i>	14
2.3. Tambour de bois	15
<i>Djudji ayokwé</i>	15
2.4. Xylophone sur troncs de bananier	18
<i>Lémlé</i>	18
3. Idiophones par secouement	19
3.1. Hochets	19
<i>Apè</i>	20
3.2. Hochets-sonnaïlles	20
<i>Apè</i>	20
3.3. Cloches	21
<i>Silé/ sicré/ assilé/ assicré/ guégré</i>	21
3.4. Clochettes	22
<i>Guégré</i> ou <i>gué n'gré</i>	22
3.5. Sonnaïlles de chevilles	22
<i>Djè ya</i>	22
CHAPITRE II – Les membranophones	23
1. Tambours à une peau chevillée	23
<i>Attèkprè</i>	23
<i>Tégré/ téglé/ tingblé/ tingbré/ atégré/ atingblé/ atingbré</i>	24
<i>Bogogbró/ bógóbró/ brógóbró/ bógógbró/ gbogoblo/ brógóbrógó</i>	25
<i>Gougoussou</i> ou <i>gougoussou</i>	27
<i>Kpinkpa/ kpemkpa/ kpékpá</i> et <i>kinkékéni/ kinéguénou/ kénékéni/ pinnégbéli</i>	28
<i>Krékéié</i>	29
<i>N'kprobi</i>	29
<i>Djudji bi</i>	29
2. Tambour d'aisselle en forme de sablier	30
<i>Donga</i>	30
3. Tambours sur cadre	30
<i>Banvn, dandoum, sadrôm, bangnonman, kindèma</i>	31

CHAPITRE III – Les cordophones	32
1. Arc en bouche	32
<i>Abè</i>	32
CHAPITRE IV – Les aérophones	34
1. Trompes traversières en ivoire	34
<i>Djonsin/ djonnô sin/ djonnor n'consin et bènglè/ amègrè</i>	34
2. Trompes traversières en cornes de bovidés	36
<i>Afémé/ afémé n'consin/ amègrè et n'douamé sin/ n'douamé n'consin</i>	36
3. Trompes traversières en bois	37
<i>Inconsin/ n'consin/ aya n'consin/ doumou</i>	
CONCLUSION	38
PARTIE II : le <i>fatchué</i> ou l'<i>afatchué</i>, fête de génération	39
CHAPITRE I – origines du <i>fatchué</i> ou de l'<i>afatchué</i>	40
1. Origine culturelle/historique	40
2. Origines mythologiques	40
CHAPITRE II – Les différentes étapes du <i>fatchué</i> ou de l'<i>afatchué</i>	42
1. Les préparatifs	42
Le choix des guerriers	42
La protection des guerriers et du village	43
2. Sortie des guerriers	43
3. Au lendemain de la fête	44
Les différents acteurs	44
CHAPITRE III – la musique et la pratique musicale	47
1. La musique vocale	47
Le répertoire musical	48
2. La musique instrumentale	49
3. Les musiciens	49
4. Les instruments de musique	50
5. Musique et rituels	50
6. Musique et initiation	51
7. Les types de danses exécutées au cours du <i>fatchué</i> ou <i>afatchué</i>	53
La danse guerrière ou <i>taprognan bi</i>	53
La danse féminine ou <i>alégnin</i>	55
8. Les chorégraphies	55
CONCLUSION	56
Annexe 1 : Terminologie musicale supplémentaire tchaman	57
Annexe 2 : Tableau synoptique des instruments de musique tchaman	62
Annexe 3 : Index des instruments de musique cités	63
Annexe 4 : Tribus tchaman et les villages qui les composent	64
BIBLIOGRAPHIE	65

INTRODUCTION

Les Tchaman ou Ébrié³ occupent, sur la rive nord de la lagune du même nom, une bande de terre d'environ dix-huit kilomètres allant de la lagune Potou à l'est où ils vivent avec les Attié et les Abouré. Passé le fleuve Agnéby (à l'ouest) commencent les villages adjoukrou. Les Tchaman se localisent au sud de la Côte d'Ivoire et sont membres du grand groupe ethnique et linguistique akan. Ils sont pêcheurs et paysans. Le nom « Ébrié » fut donné par les Abouré à leurs voisins de l'est⁴.

Selon la légende, c'est sous la conduite d'Otchogbi, un homme de petite taille, remarquable par son courage, que les Tchaman sont partis de Sandie, petit village situé à l'ouest de l'actuel Ghana, lors du grand mouvement d'immigration du groupe akan en Côte d'Ivoire entre le xv^e et le xviii^e siècles. Les guerres incessantes entre les populations trop nombreuses furent à l'origine de ces migrations⁵. Les membres de ce groupe ethnique seraient une fraction des premiers Abrons émigrés en Côte d'Ivoire au début du xvii^e siècle. À l'instar des Abron (qui ne parlent que koulango), ils auraient, au cours des nombreux déplacements, abandonné leur langue d'origine pour celle qu'ils utilisent de nos jours dans la communication quotidienne⁶. Mais les habitants de Cocody se disent autochtones, tandis que ceux du village d'Anna seraient venus d'une migration de l'Ashanti en passant par Bonoua. Quant à ceux d'Akwadjamé ils gardent le souvenir d'un premier village qu'ils situent à Bago, près de Dabou. Enfin, ceux de Blockhaus (*boloko*, « le vieux ») seraient là depuis près d'un siècle.

Les Tchaman occupent neuf tribus *goto* : Kwè, Bidjan (Kobriman), Yopougou, Nonkoua, Songon, Bobo, Diapo, Bia et Niangon.

L'organisation politique traditionnelle des Tchaman repose sur le système des classes d'âge *apasa*. Tout Tchaman se situe dans la société par la classe d'âge dont il relève tout autant que par son village ou par son clan. L'ensemble de la population, hommes et femmes, comprend quatre classes d'âge, qui se succèdent dans un ordre immuable : *doughbô*, *tchagha*, *bléssvé*, *niando*. Les quatre classes se partagent le village, deux occupent le haut, deux le bas⁷.

Celles-ci sont toujours présentes toutes ensemble. Une nouvelle classe est formée environ tous les 16 ans. Ce qui donne un cycle de $16 \times 4 = 64$ ans⁸. Les fils des *bléssvé* sont toujours *doughbô*, et les fils *niando* sont toujours *tchagha*. Il y a en pays tchaman quatre échelons : « enfants » (de 16 à 32 ans), « guerriers » (de 32 à 48 ans), hommes mûrs » (de 48 à 64 ans), « vieillards » (de 64 à 80 ans)⁹. L'âge moyen est de 16 ans pour entrer dans le

3 Selon G. Niangoran-Bouah, *Tchaman (Djaman)* serait un terme d'origine twi (ashanti), signifiant « ceux qui ont fait bande à part ; ceux qui ont quitté le pays » (singulier, *Tchabio*) ; pour les femmes, on dit *Tchabia* (pluriel, *Tchabya*). Ce serait le même nom que ces derniers emploient pour désigner les Abron de la région de Bondoukou. Cf. NIANGORAN-BOUAH (G.), « Les Ébrié et leur organisation politique traditionnelle », in *Annales de l'Université d'Abidjan*, série F, tome I, fascicule I, Ethnosociologie, 1969, p. 51.

4 Les Tchaman doivent le nom péjoratif d'Ébrié/Abrié aux Abouré. Ces derniers estimaient que les Tchaman étaient des gens ayant un sale caractère (*Abrié* ou plus précisément *bibrié* est un mot abouré qui signifie « noir » et désigne une variété de silures noirs des marécages), un peuple belliqueux. Les Abouré les appellent Ébrié, les Attié, Bi, les Brignan (Avikam), Èsinlin, les M'batto, Gbon, les Alladian, Tchrimbo, les Adjoukrou, Ébou (singulier, Boubou). Cf. NIANGORAN-BOUAH (G.), *op. cit.*, p. 51.

5 COULIBALY (N.), « Bingerville à l'époque des Gouverneurs (1900-1934) », in *Annales de l'Université d'Abidjan*, série I, tome X, Histoire, 1982, pp. 183-195.

6 NIANGORAN-BOUAH (G.), *op. cit.*, p. 52.

7 PAULME (D.), « Mission en pays attié (Côte d'Ivoire) », *L'Homme*, année 1965, vol. 5, n° 1, p. 106.

8 PAULME (D.), *Classes et associations d'âge en Afrique de l'Ouest*, Paris, Librairie Plon, 1971, p. 221.

9 *Ibid.*, p. 222.

système des classes d'âge. Mais, dans certaines régions, il est de 20 ans¹⁰.

Les générations *abèpasa* sont divisées en quatre sous-classes ou catégories appelées *abè*. Les fils d'un même père seront toujours de la même classe d'âge mais de sous-classe différente. Ainsi, nous avons dans l'ordre : *djéou* (fils aînés), *dogba* (fils puînés), *agban* (fils cadets), *assoukrou* (fils benjamins). Au niveau des sous-classes, nous retrouvons également le principe des alliances : ainsi *djéou* et *dogba* demeurent des classes rivales (tout comme *agban* et *assoukrou*) ; les alliances existent entre aînés et cadets, entre puînés et benjamins. La vie culturelle, religieuse et politique repose sur l'organisation des générations d'habitants.

Ainsi, le guide ou père de la sous-classe ou *abè oté* est le premier né *djéou*. En principe, c'est le plus âgé d'entre eux sans distinction de clan. Il transmet les instructions reçues concernant l'exécution des travaux d'intérêt public. Il est leur porte-parole. Il peut aller jusqu'à être le chef du village ou *akoubè oté* (*akoubè* « village », *oté* « père ») lorsque sa classe d'âge parviendra à l'échelon des « hommes murs » dans la gestion des affaires du village.

Selon G. Niangoran-Bouah¹¹, ce principe des classes d'âge met en évidence le caractère militaire du système politique tchaman.

Le chef du village *akoubè oté* gouverne avec quatre ou cinq anciens *n'kèpomaman* (singulier, *n'kèpomannwo*) de sa génération, à raison de trois pris avec lui dans la première sous-classe (celle des fils aînés *djéou*) et deux dans la seconde (celle des puînés *dogba*). Le chef du village, dans l'ordre traditionnel, n'est ni le chef guerrier ni son doyen, pas plus que l'homme le plus âgé d'un clan déterminé. Il est le chef reconnu de l'échelon d'âge qui réunit les « hommes mûrs » de 45 à 60 ans avec l'approbation de *nanan* ou *akoubè nanan* (patriarche). Autrefois, ce dernier était le plus vieil homme du village. Il était nommé par le conseil des anciens et était également la dernière instance juridique du village. Son rôle était très important dans les domaines religieux et politique. Il possédait des pouvoirs plus étendus. On l'appelait même *bringbi* (roi).

La notion tchaman de « village sous le gouvernement d'une classe d'âge » (*tchagbakoubè* : village sous les *tchagba*) exprime cette indivisibilité du groupe et l'identification du groupe avec le pouvoir qu'il assume pour un temps déterminé¹².

L'*ako* est quant à lui un dignitaire important dans l'institution des classes d'âge tchaman. Il est le conseiller, le « bailleur de fonds » de la classe d'âge. Il est choisi parmi les aînés. Il joue le rôle de tuteur ou parrain ; il est élu en secret par la nouvelle génération à la veille de sa formation. Il plaide la cause de ses filleuls devant les aînés qui sont ses pairs. C'est lui qui fixera également la date du *fatchué* ou *afatchué*, qui officialisera la sortie de la classe d'âge ou de la génération. La charge de l'*ako* est onéreuse. Celui-ci procure à ses frais les tambours que la classe d'âge utilise pendant la fête de génération.

Chez les Tchaman, la filiation est matrilineaire : les enfants appartiennent au groupe de leur mère ; les fils cultivent les terres qui leur viennent d'un oncle ou d'un grand-oncle.

Dans le village, chaque clan possède un doyen le *mandou boroko* ou *mandou moloko*. Il est le gardien de la chaise *tiagbo* qui est l'insigne du clan, apaise les conflits entre ses cadets, gère les biens (immeubles, meubles de la communauté), distribue des terres aux jeunes, se porte garant des dettes contractées et amendes ; enfin, il défend l'honneur du clan¹³.

10 Tous les villages tchaman sont aujourd'hui administrés par les *dougbô*. Ces derniers sont au pouvoir depuis les années 2000. Après 15 ans (période qui peut s'étendre jusqu'à 20 ans), les *dougbô* vont laisser la place aux *tchagba*.

11 NIANGORAN-BOUAH (G.), *op. cit.*, p. 81.

12 MEMEL-FOTÉ (H.), *Le Système politique de Lodjoukrou, une société lignagère à classes d'âge (Côte d'Ivoire)*, Présence africaine et Nouvelles Éditions africaines, France, 1980, pp. 418-419.

13 PAULME (D.), *op. cit.*, p. 216.

Partie I

Les instruments de musique

Chapitre I – 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 propre¹⁴. Les matériaux sonores dans lesquels ils sont faits ne requièrent aucune tension supplémentaire comme dans le cas des instruments à cordes ou des tambours.

Les idiophones sont nombreux et ont été groupés selon la manière dont la matière est amenée à vibrer ; cette répartition donne ainsi :

1. Les idiophones par entrechoc
2. Les idiophones par percussion
3. Les idiophones par secouement
4. Les idiophones par raclement
5. Les idiophones par pincement

Seuls les idiophones par entrechoc, par percussion et par secouement sont représentés chez les Tchaman..



1. Des baguettes en bois *n'kpakpa* ou *inkpakpa* servant à rythmer les chants de la danse *alégnin* (Abadjin-Kouté, sous-préfecture de Songon). (Photo : Aka Konin, 2009.)

1. Idiophones par entrechoc

Les idiophones par entrechoc, selon Hornbostel et Sachs, cités par B. Söderberg¹⁵, sont des instruments très simples composés de deux parties ou plus, que l'on frappe l'une contre l'autre. Dans l'entrechoc, selon Montandon, cité par le même auteur¹⁶, les deux corps sont producteurs du son.

1.1. Bâtons entrechoqués

N'kpakpa ou *inkpakpa*

Ce sont deux bâtons d'environ 25 cm coupés dans leur longueur¹⁷. Tenus dans les deux mains, leur jeu consiste à les frapper l'un contre l'autre. Les dimensions des morceaux de bois déterminent la hauteur du son.

Les rythmes produits sont exactement les mêmes que ceux des battements de mains : des rythmes ostinato de triolets de croches¹⁸.

Ces instruments seraient issus du claquement ancestral des mains.

2. Idiophones par percussion

Dans la percussion, note Montandon, cité par B. Söderberg¹⁹, un des corps résonne, l'autre pas ; cela permet d'obtenir des sons plus purs que dans l'entrechoc. Chez les Tchaman, les instruments de ce groupe sont en bois et en métal. Ils sont percutés à l'aide de baguettes en bois ou en métal.

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

15 *Ibid.*, p. 32.

16 *Idem.*

17 Toutefois, nous avons vu des *n'kpakpa* ou *inkpakpa* relativement petits, artistiquement sculptés à Anonkoua-Kouté. Ils étaient détenus par toutes les femmes de la génération sortante.

18 KONIN (A.), *La Vie musicale chez les Agni-N'dénécian (région est de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales », 2007, p. 13.

19 SÖDERBERG (B.), *op. cit.*, p. 38.

2.1. Cloches

La cloche et la clochette ont fait leur apparition en Afrique à une époque très lointaine, se situant avant 800 avant J.-C., dans une région qui s'étend du Bas-Congo et du Shaba (RDC) jusqu'en Zambie et au Zimbabwe. Elles étaient fabriquées en fer martelé, en bois ou en bronze coulé²⁰.

Kanko

La cloche *kanko* consiste en une feuille de métal qu'on a repliée pour former deux valves dont les bords verticaux sont rapprochés et parfois soudés ; la base est généralement ovale. Elle est tenue en main au moyen d'une petite poignée en fer soudée sur la partie supérieure des valves. Elles sont toujours frappées sur la paroi externe à l'aide d'une tige de fer ou en bois. De forme hémisphérique ou conique, les cloches se caractérisent par une vibration plus forte au niveau du bord. Dans le cas des cloches doubles, l'instrument comprend deux cloches de grandeurs inégales soudées l'une sur l'autre. L'instrument peut alors produire deux sons de hauteur différente.

La cloche peut aussi être constituée d'un tube fendu sur toute la longueur ou présenter l'aspect d'une cosse de pois légèrement ouverte²¹.

La cloche *kanko* est un instrument caractéristique des chorales chrétiennes. On la retrouve quelquefois dans des ensembles instrumentaux qui accompagnent la fête de génération ou la danse guerrière. Le terme *kanko* est une onomatopée dérivant du son que produit cet instrument lorsqu'il est percuté.

Nous avons vu plusieurs cloches simples et une cloche double *kanko* à Locodjro ; elles rythmaient les chants au cours de la fête de génération *afatchué*.

Ayokwé ou *ayokwè*

Selon les informations fournies par le vieux Djomo Félix, deuxième doyen du village d'Abadjin-Kouté, *ayokwé* est une cloche métallique sur laquelle on frappe avec une tige métallique. Cet instrument était autrefois joué par les guerriers, au retour d'une expédition militaire victorieuse. Sa représentation par une figurine en laiton (un poids à peser l'or) de 4,5 cm montre une cloche plate en fer forgé.

Niangoran-Bouah²² nous donne plus d'informations sur cet instrument : « La cloche *ayokwè* est un petit gong qui était le signe distinctif du *duasanwo*, le plus vaillant guerrier du groupe (classe d'âge), chargé des missions dangereuses et délicates. Lors des cérémonies et manifestations de caractère martial, il signale sa présence en faisant tinter de temps à temps cet instrument. » Selon l'auteur²³, « faire tinter cette cloche est un défi qu'on lance au *duasanwo*. Autrefois, ce défi se terminait toujours par un combat en duel. Faire tinter *ayokwè* dans un village autre que le sien provoque toujours un conflit armé. Chaque *duasanwo*, au niveau de son village, jouit d'un immense prestige. *Ayokwè* : c'est en somme l'équivalent de la croix de guerre avec palme des Occidentaux. Au village, l'individu ignorant qui s'amuse à faire tinter un *ayokwè* peut être mortellement blessé par les *duasaman* (pluriel de *duasanwo*) de



2. Une cloche-double métallique *kanko* jouée au cours de la fête de génération *afatchué* (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)

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

21 SCHAEFFNER (A.), « Cloche », in *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968, p. 109.

22 NIANGORAN-BOUAH (G.), *op. cit.*, pp. 51-89.

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

la localité. En pays tchaman, c'est avec *ayokwè* que l'on chasse la panthère. Le son de cet instrument attire ce félin qui cherche toujours son lieu de provenance. Pour la chasser, *duasanwo* grimpe dans un arbre. Solidement installé, il fait tinter plusieurs fois son gong. Pendant ce temps, d'autres chasseurs armés de fusil se tiennent à l'affût et, dès que l'animal paraît, ouvrent ensemble le feu sur lui. »

Toujours selon le même auteur²⁴, cette cloche était également utilisée dans les séances de danse de possession. Il nous apprend également²⁵ que chez les Adjoukrou (peuple voisin des Tchaman), cette cloche est le symbole de la richesse, de la fortune et d'un rang social élevé, car elle est utilisée par l'individu ayant fait son *angbandji*²⁶ : « Pendant la cérémonie, le candidat ne doit pas prononcer une seule parole à haute voix. Il répond aux discours des aînés en faisant tinter son gong. »

H. Meme-Fotê²⁷ nous informe à son tour que cet instrument (appelé *lôregbr*) est également signe de force chez les Adjoukrou ; c'est un instrument mâle, qui défie la panthère à la chasse.

2.2. Carapaces de tortue et cornes de bovidés percutées

Gomé

Il s'agit de carapaces de tortue et de cornes de bovidés, transformées en instruments à percussion. Pour le jeu, le musicien tient le dos de la carapace dans une main et frappe avec l'autre main, à l'aide d'une mince baguette, sur le bouclier ventral. Cet instrument se trouve entre les mains du crieur public *n'moua* ou *n'mouao*. Pendant les cérémonies, ce personnage possède comme signe distinctif cette carapace de tortue, qu'il fait tinter de temps à autre en présence des dignitaires et des personnalités du pays. Celui qui bénéficie de cet honneur de sa part lui remet de l'argent en espèces. C'est aussi un instrument à l'intérieur duquel le donateur introduit les pièces de monnaie destinées au crieur public. On trouve entre les mains de certains *n'moua* ou *n'mouao* des cornes de bovidés portant également le nom de *gomé* et remplissant la même fonction que les carapaces de tortue.

Dans la société traditionnelle tchaman le crieur public s'acquitte d'une fonction très importante. On en compte théoriquement quatre par village, soit un par génération d'habitants. G. Niangoran-Bouah²⁸ décrit en ces termes ce personnage : « *Mwa* (ou *n'moua*) est choisi pour son courage, son effronterie, son franc-parler, sa connaissance des traditions et coutumes du pays ; en criant à haute voix dans l'artère principale du village, il communique à toute la population les nouvelles et informations reçues du conseil des anciens, du chef de village, et du responsable de sa génération. [...] En cas de conflit armé entre villages voisins, c'est un *mwa* qu'on envoie en ambassadeur pour négocier. Il se rend seul dans la localité ennemie : il ne risque rien, sa personne est sacrée. Porter la main sur lui entraînerait un conflit armé. Pendant les négociations il se montre fin dignitaire. Il traite d'égal à égal avec les dignitaires du village dans lequel il est envoyé en mission. Au retour, il rend compte de sa mission au *nanan* du village, ou au chef de file de son groupe. S'il meurt en mission des suites d'une maladie, cette mort est considérée

24 *Ibid.*, p. 227.

25 *Idem.*

26 Tout individu adulte de sexe masculin est tenu de faire son *angbandji* (cérémonie d'ascension sociale) pour avoir droit à la parole dans une réunion publique et aux honneurs des tambours.

27 MEMEL-FOTÊ (H.), *op. cit.*, p. 303.

28 NIANGORAN-BOUAH (G.), « Les Ébrié et leur organisation politique traditionnelle », *op. cit.*, pp. 78-79.

comme néfaste pour son village ; un rituel approprié et des sacrifices sont alors nécessaires pour éloigner le malheur qui se prépare contre le village. »

De nos jours, chaque village ne possède plus qu'un seul *n'moua* ou *n'mouao*.

2.3. Tambour de bois

Le tambour de bois ou tambour à fente, souvent nommé à tort gong ou tamtam, a subsisté en Océanie, dans le sud et sud-est de l'Asie, en Amérique indienne, et 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 tambouriné²⁹.

Djidji ayôwké

Ce tambour de bois dont l'existence nous a été révélée par la littérature³⁰ se présente comme suit : c'est un tambour à fente polychrome (noir, blanc, rouge, pigments naturels) à deux lèvres (bords) ; une jouant le rôle de tambour mâle, et l'autre celui de tambour femelle. Ces deux lèvres, d'épaisseur inégale, donnent chacune, à la percussion, des notes différentes³¹. Les deux lèvres s'étendent sur des longueurs d'arc inégales de part et d'autre de la fente, qui, dès lors, n'est plus au milieu. Sur les flancs sont sculptés des trophées de guerre (trois têtes coupées ainsi qu'une double rangée de mâchoires humaines) et des motifs géométriques (carrés, losanges et rectangles), disposés autour d'un motif central. Les extrémités sont pourvues de planchettes servant de support. Sur celle de gauche, plus allongée, se tient un léopard ayant une capture (être humain) dans la gueule, s'élançant sur une sorte de grand lézard peint en blanc, la queue repliée dans le dos arrive à la hauteur de la tête. Ce chef-d'œuvre est l'œuvre du sculpteur tchaman Biengui. Il lui a fallu deux ans pour achever son œuvre à Anoumabo d'après un modèle réduit construit à Dibremou en pays adjoukrou.

B. Söderberg³² décrit dans les lignes qui suivent le processus de fabrication de ce type de tambour : « La fabrication du tambour de bois a lieu de la façon suivante : une fente longitudinale rectangulaire est pratiquée dans un morceau plus ou moins grand de tronc d'arbre. Par cette fente, l'intérieur du tronc est vidé à l'aide d'un ciseau de fer légèrement recourbé. L'une des parois vers la fente est rendue plus épaisse que l'autre, ce qui forme près de la fente une lèvre épaisse et une lèvre mince. En frappant sur ces lèvres, on obtient des sons de différentes intensités, associés avec les notions homme et femme. »

F. Ndiaye³³ nous apprend que son nom d'*ayokwé* provient du bois dans lequel il est taillé, l'iroko (*Chlorophora excelsa*), spécialement choisi à cause de sa dureté et de son imputrescibilité. Le tambourinaire, chargé de le garder et d'exécuter les batteries nécessaires, portait le nom d'*ayokwé-enté*. Selon

29 SCHAEFFNER (A.), « Tambour », in *Dictionnaire des civilisations africaines, op. cit.*, p. 398.

30 Cf. NIANGORAN-BOUAH (G.), « Tambours parleurs en Côte d'Ivoire », in *Corps sculptés, corps parés, corps masqués, chefs-d'œuvre de la Côte d'Ivoire*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1989, pp. 186 et suiv.; *Introduction à la drumologie*, Abidjan, Institut d'Ethno-sociologie, 1981, pp. 151 et suiv. ; SCHAEFFNER (A.), *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque musicale », 1936, pp. 73-74.

31 Le tambour mâle émet un son grave, le tambour femelle, un son aigu.

32 SÖDERBERG (B.), *op. cit.*, pp. 55-56.

33 NDIAYE (F.) « Ébrié d'Adjamé. Tambour royal ayokwe », in *Corps sculptés, corps parés, corps masqués, chefs-d'œuvre de la Côte d'Ivoire, op. cit.*, p. 187.

des informations recueillies par G. Niangoran-Bouah³⁴, par temps calme, le message émis d'Adjamé par *djidji ayókwé* était audible à Moossou (Grand-Bassam) à plus de trente kilomètres. J. Gansemans³⁵ qui a étudié les tambours de bois en Afrique centrale nous instruit, en ces termes, sur le procédé de transmission des messages : « Un instrument dont la fonction spécifique est la transmission de messages doit, cela va de soi, satisfaire à un certain nombre de normes. Le tambour à fente l'illustre clairement. La portée du son dépend de divers facteurs : le volume de l'instrument, les conditions atmosphériques et topographiques, la force avec laquelle l'instrument est frappé. L'eau est un excellent conducteur acoustique, aussi place-t-on l'instrument sur la rive pour utiliser la rivière comme porteur de son. »

Le rituel de baptême et de dation de nom de ce tambour exceptionnel eut lieu à Adjamé, un *apó yablé d'akon*³⁶. Il commença au bois sacré de Gbanta (commune d'Agban), important lieu de culte des Bidjan, pour se terminer sous l'apatam qui devait en permanence l'abriter à l'emplacement actuel du temple protestant Ebenezer et non loin de l'église catholique Saint-Michel de cette même localité. Les Tchaman reconnaissaient qu'autrefois, après une expédition guerrière heureuse, les armes enlevées et les trophées des ennemis tués étaient placés à l'intérieur ou à proximité du hangar qui l'abritait. Au cours du rituel d'inauguration, les Bidjan avaient organisé des danses en son honneur. À la fin de la cérémonie, le tambour le plus important, le plus vénéré du groupe tchaman Bidjan, reçut le nom *djidji ayókwé* (tambour panthère).

Nous pouvons supposer, qu'à l'instar de tous les tambours de bois, *djidji ayókwé* devait être posé horizontalement à même le sol ou sur un support, servant de cale et, frappé avec deux baguettes de bois ou deux mailloches terminées par une grosse boule de caoutchouc.

À ce propos H. Labouret et A. Schaeffner³⁷ nous apprennent que le procédé d'isolement et à la fois de renforcement sonore de *djidji ayókwé* consistait à le placer sur un piédestal : ainsi il ne reposait que sur les deux extrémités d'une traverse (simple ou double) faisant corps avec lui.

Ce tambour était utilisé comme moyen de communication pour la transmission de messages de caractère linguistique grâce aux sons variés qu'il pouvait émettre. F. Éboué indique³⁸ que « le langage tambouriné est l'expression exacte du langage parlé, au moyen duquel il est possible de dire tout ce qui peut être dit dans la langue ». Pour H. Labouret et A. Schaeffner³⁹, *djidji ayókwé* « est un appareil de signalisation destiné à transmettre des indications ou des ordres, de caractère politique ou économique. »

L'histoire de ce tambour, en deux versions contradictoires, est relevée par G. Niangoran-Bouah⁴⁰.

- Version tchaman des faits : en 1916, l'administrateur des colonies Simon reçut l'ordre du gouvernement général de « pacifier » le pays qui, à maintes reprises, avait pris les armes contre les autorités françaises d'occupa-

34 NIANGORAN-BOUAH (G.), *Introduction à la drummologie*, Abidjan, Institut d'Ethno-sociologie, 1981, p. 153.

35 GANSEMANS (J.), *Collections du MRAC. Instruments de musique*, Tervuren, MRAC, 2008, p. 58.

36 Jour du calendrier traditionnel tchaman.

37 SCHAEFFNER (A.), *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale, op. cit.*, pp. 73-74.

38 *Ibid.*, p. 73.

39 NIANGORAN-BOUAH (G.), *Introduction à la drummologie*, Abidjan, Institut d'Ethno-sociologie, 1981, p. 152.

40 NIANGORAN-BOUAH (G.), « Tambours parleurs en Côte d'Ivoire », in *Corps sculptés, corps parés, corps masqués, chefs-d'œuvre de la Côte d'Ivoire*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1989, pp. 190-191.



tion. Le commandant du Cercle des Lagunes organisa plusieurs expéditions punitives contre les villages « rebelles ». À chaque opération, les troupes de répression coloniale et leurs complices trouvaient en face d'eux les Bidjan (les originaires d'Abidjan) informés de l'opération et unis sous un seul commandement pour défendre le village attaqué. Plus tard, l'administrateur informé se rendit compte de l'importance et du rôle du tambour nommé *djidji ayókwé* dans la résistance des Tchaman. Pour mettre un terme à cette situation fâcheuse, Simon organisa, en 1916, une expédition punitive contre Adjamé, lieu de résidence de *djidji ayókwé*. Cette expédition avait pour objectif d'enlever le tambour « maudit » qui ne lui permettait pas de progresser dans sa campagne de « pacification ». Avertis, les Tchaman défendirent chèrement leur bien. Cependant, mieux armés et recevant sans cesse du renfort du camp des gardes stationnés à Abidjan, les militaires réussirent, au prix de nombreuses pertes en vies humaines, à enlever *ayókwé*. Dès lors les Tchaman cessèrent toute résistance armée. Les villages d'abord et les clans ensuite se soumirent à l'autorité d'occupation. Avec le silence d'*ayókwé*, les Tchaman perdirent leur indépendance et furent soumis, comme les autres ethnies de Côte d'Ivoire, au régime inhumain du travail forcé.

- Version du commandant Simon, recueillie par H. Labouret et reprise par Niangoran-Bouah⁴¹. « L'histoire de cet instrument orné, sculpté, peint de la manière la plus riche et qui mesure 3,50 m sur 0,78 m de diamètre est assez curieuse. En octobre 1916, l'administrateur Simon, qui commandait alors le Cercle des Lagunes dans la basse-Côte d'Ivoire exigea des Ébrié l'exécution des travaux qu'ils devaient accomplir sur la route d'Abidjan à Abobo-Té. Il résolut de les punir de leur mauvaise volonté, et, dans ce but, confisqua le tambour en question auquel le chef et la population paraissaient attacher un certain prix. L'instrument fut envoyé quelques jours plus tard au chef-lieu de la colonie à Bingerville [...]. Il s'y trouvait encore en 1929 lorsque Paul Morand visita la Côte d'Ivoire. L'écrivain s'intéressa à cette pièce extraordinaire et, à son retour à Paris, la signala au docteur Rivet ; celui-ci obtenait du gouverneur Lapalud qu'elle fût envoyée au musée d'Ethnographie. » Le 1^{er} mars 1930, le musée d'Ethnographie de Paris recevait le tambour enregistré sous le n° 524, série 03. En 1958, le musée de l'Homme dépêcha un ethnologue⁴² avec plusieurs photographies du célèbre tambour en Côte d'Ivoire. Ce chercheur avait pour mission d'enquêter sur l'origine et les fonctions de cette pièce. Il s'était rendu à Abidjan-Adjamé auprès des notables de cette localité pour obtenir ses informations. Les photographies du tambour vénéré

3. Le tambour *djidji ayókwé*. (Source : catalogue de l'exposition *Corps sculptés, corps parés, corps masqués, chefs-d'œuvre de la Côte d'Ivoire*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1989, pp. 186-187.)

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

42 Il s'agit de Georges Niangoran-Bouah.

rappelèrent aux dignitaires ébrié de mauvais souvenirs et rendirent la population furieuse. Le chercheur faillit être lynché et son salut ne vint que de la présence sur les lieux de M. Koutouan, parlementaire de son état. Les personnes âgées (hommes et femmes) se mirent subitement à pousser des cris de guerre. Des lamentations se firent entendre de partout. Les Bidjan rendaient ainsi un dernier hommage à leur célèbre et vénéré tambour, symbole de leur indépendance à jamais perdue. Les jeunes qui ne le connaissaient que de nom voulaient en posséder une copie. C'était un spectacle émouvant et solennel. Après le passage de l'ethnologue, les Tchaman écrivirent au président Houphouët-Boigny pour lui demander d'intervenir auprès de son homologue français (Charles de Gaulle) afin d'obtenir le retour d'*ayókwé* au musée d'Abidjan. Les Tchaman se proposaient d'envoyer à Paris une copie fidèle de cette pièce unique. Leurs démarches restèrent sans réponse.

Tel est le portrait de ce tambour dont l'histoire se confond avec celle du peuple tchaman Bidjan de la période coloniale et qui se trouve actuellement au musée de l'Homme à Paris, sous le n° 30-5-1, don du gouvernement de la Côte d'Ivoire en 1930.

Avant son envoi au Musée ethnographique du Trocadéro (devenu musée de l'Homme), *djidji ayókwé* avait séjourné dans les jardins du Palais des Gouverneurs à Bingerville⁴³.

Les Bidjan, dit-on, continuent de le réclamer. Pour marquer leur attachement à cet instrument, *djidji ayókwé* figure dans l'emblème de la tribu Bidjan ; nous avons vu ce symbole à Locodjro, lors de la cérémonie de présentation de l'emblème de la génération *tchagha-assoukrou*.

2.4. Xylophone sur troncs de bananier

Lémlé

L'instrument est composé de deux traverses en tronc de bananier posées (parallèlement) à même le sol et servant de supports à six lames⁴⁴ grossièrement taillées dans du bois sec et léger, celui du parasolier (*Musanga cecropioides*, Cecropiaceae) par exemple. Chaque lame est maintenue en place au moyen de chevilles en bois, plantées dans les traverses et les immobilisant. 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 se joue à deux. Les 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 moment, les musiciens s'arrêtent pour remettre à leur place les lames parfois écartées de leur position initiale par la percussion. Selon O. Boone⁴⁵, les touches (lames) de ce type de xylophone sont placées par ordre de tonalité ascendante.

D'après A. Schaeffner⁴⁶, 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

43 Cf. NIANGORAN-BOUAH (G.), *Introduction à la drumologie*, Abidjan, Institut d'Ethno-sociologie, 1981, p. 154.

44 Le nombre de lames varie d'un groupe ethnique à l'autre : six lames pour le *djomolo* des Agni et des Baoulé, le *pémè* ou *pémin* des Attié, le *gbo* des Guéré, le *bananvré* des Bété, le *tchooli* des Dégha ; sept lames pour le *djombló* des Gban (Gagou), le *gonoe* des Dan ; huit lames pour le *blabolé* des Gouro.

45 BOONE (O.), *Les Xylophones du Congo belge*, Tervuren, MRAC, coll. « Annales du Musée du Congo belge, Ethnographie-Série III », 1936, p. 78.

46 SCHAEFFNER (A.), « Xylophone », in *Dictionnaire des civilisations africaines*, op. cit., p. 436.

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 révélée à Abadjin-Kouté par notre informateur Djomo Félix, est aujourd'hui tombé en désuétude. Il 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. Dans certaines sociétés, la pratique du xylophone sur troncs de bananier est considérée comme un bon apprentissage pour un futur tambourinaire.

3. Idiophones par secouement

Ce sont des instruments composés d'un certain nombre de parties assemblées, de telle sorte que, secouées les unes contre les autres, elles produisent des sons. Ces idiophones sont faits de diverses matières : substances végétales et minérales.

3.1. Hochets

Le hochet est un des plus anciens instruments de musique du monde. On en a retrouvé la trace dans l'Égypte ancienne notamment (en roseau, en papyrus et en terre cuite) et en Mésopotamie (en terre cuite), qui datent de 2000 avant J.-C., ainsi que dans la plupart des sociétés préhistoriques des cinq continents (J. Gansemans citant Blades et Schlechter⁴⁷).

L'ancienneté de l'usage du hochet en Côte d'Ivoire est attestée par l'ouvrage d'A. Schaeffner⁴⁸ : « Parmi l'orchestre qu'Hyacinthe Hecquard entendit à Grand-Bassam en janvier 1851 se trouvaient quatre hommes qui battaient la mesure en remuant de petites calebasses remplies de graines de coton. »

La classification de Von Hornbostel et Sachs, reprise par J. Gansemans⁴⁹ distingue sept différentes catégories de hochets. Celui de forme sphérique est le seul type que nous ayons rencontré chez les Tchaman.

Le même auteur, citant Marcel-Dubois⁵⁰, mentionne qu'en général le hochet se présente comme un idiophone constitué d'un récipient clos enalebasse, en os, en cuir, en bois, en vannerie, en feuilles, en terre cuite ou en métal et contenant des éléments percutants fait principalement de grenailles, de cailloux, de coquillages, de bâtonnets, de noyaux et autres petites graines dures. Dans ce cas, il résonne par une percussion interne.

Quand il est constitué d'une coque recouverte d'éléments percutants, on parle de percussion externe. Selon J. Gansemans⁵¹, la croyance en sa force magique est très répandue. Il est, par conséquent, l'un des instruments indispensables pour les guérisseurs – devins-sorciers (Afrique), shamans (Amérique) et adeptes de sociétés secrètes. C'est d'autre part, un instrument de musique qui donne souvent la base rythmique aux chants et danses exécutés lors de circonstances diverses (rites, cérémonies, divertissements).



4. Deux hochets enalebasse *apè* à poignée artificielle, servant à rythmer les chants guerriers (Abadjin-Kouté, sous-préfecture de Songon). (Photo : Aka Konin, 2009.)

47 GANSEMANS (J.), *op. cit.*, p. 43.

48 SCHAEFFNER (A.), *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque musicale », 1936, p. 41.

49 GANSEMANS (J.), *op. cit.*, p. 43.

50 *Ibid.*

51 *Ibid.*



5. Initié remuant un hochet en calabasse *apè* (à poignée naturelle) pour accompagner la parade des chefs guerriers lors de la fête de génération *abè yi* (Anonkoua-Kouté, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



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

Apè

Ce sont des hochets faits d'une calabasse (*Lagenaria vulgaris*, Cucurbitacée) dans laquelle sont placés des cailloux ou des graines. Le type le plus naturel est celui qui utilise pour manche le col du fruit. Une autre solution consiste à couper ce goulot et introduire par l'ouverture un bâton qui servira de manche ; avant de fixer celui-ci, on introduit dans l'espace évidé du fruit des pépins ou des graines. Souvent le bâton traverse de part en part le fruit séché et sert de manche.

Certains sont rehaussés de motifs géométriques colorés (rouge, blanc, bleu, etc.)

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

B. Söderberg⁵² nous fournit plus de détails sur le procédé de fabrication des hochets en calabasse : « Le hochet-calabasse se fabrique comme suit : une ouverture est pratiquée soit au sommet du col (méthode la plus usitée) soit à la base. La calabasse ayant été évidée et des cailloux ou des graines ou autres petits corps y ayant été introduits, le trou est bouché par des fragments de calabasse, des tampons en bois, des chevilles en bois disposées en croisillons, des fibres de raphia, des épis de maïs, du liège ou des bouchons en résine. »

Les dimensions relevées sur deux *apè*, à Abadjin-Kouté, sont de 25 cm et 31 cm de hauteur.

3.2. Hochets-sonnailles

Apè

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

On retrouve les hochets-sonnailles presque partout en Côte d'Ivoire. Ces instruments sont aussi bien joués par les hommes que par les femmes. Il n'existe donc aucun interdit ou autre prescription rituelle restrictive se rattachant à la pratique de cet instrument. Les musiciens en jouent avec une parfaite précision rythmique s'arrêtant net sur un brusque *sforzando*⁵³. 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.

Selon A. Schaeffner⁵⁴, « le hochet à percutants externes, signalé au début du XVIII^e siècle dans la région du Bénin, est employé au Mali (Bambara,

52 SÖDERBERG (B.), *op. cit.*, p. 89.

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

54 SCHAEFFNER (A.), « Hochet », in *Dictionnaires des civilisations africaines, op. cit.*, pp. 204-205.

Dogon) et dans les pays riverains de l'Atlantique depuis la Guinée jusqu'au Nigeria. On le retrouve aux Antilles et au Brésil dans des cultes d'origine africaine comme le vodou. »

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

3.3. Cloches

Siclé/sicré/assiclé/assicré/guégré

Il s'agit d'une cloche métallique à l'intérieur de laquelle est fixée une tige de fer. Elle est mise en vibration par de rapides secousses rythmées ; d'où son éternel agitement par l'instrumentiste qui la tient. Ces tintements accompagnent tous les chants exécutés au cours de la fête de génération *fatchué* ou *afatchué* ou *abè yi* et lors de la danse guerrière *taprognan bi*. Le son de cette cloche rappelle celui d'une sonnette d'église. Ces cloches sont toujours présentes au cours des fêtes de générations.

Pour A. Schaeffner⁵⁵, « la suspension d'un battant libre à l'intérieur laisserait supposer une influence européenne. »

Le son métallique de cet instrument, rythmiquement contrôlable, doit, toujours selon le même auteur⁵⁶, « protéger des maléfices et, à ce titre, accompagne la sortie des nouveaux initiés. » C'est pourquoi, l'« homme à la cloche » se tient devant le guerrier lorsqu'il sort sur la place publique et au cours du défilé martial.

Pour Hickmann, cité par J. Gansemans⁵⁷, « l'accentuation des mouvements rythmiques par des idiophones (cloches, grelots, sonnaillles) 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. »

Presque partout, la cloche à battant interne est dénommée *siclé*, *sicré*, *assiclé* ou *assicré* sauf à Anonkoua-Kouté où elle est dénommée *guégré*. Ce terme est une onomatopée. Dans certaines localités, *guégré* désigne la grande cloche à battant interne des églises.

Les dimensions relevées sur une cloche *siclé* à Abadjin-Kouté sont de 20 cm de hauteur pour 6 cm de diamètre.

Les appellations locales

DÉNOMINATION	LOCALITÉS
<i>Assiclé</i>	Songon-Té, Agban-village
<i>Siclé</i>	Abadjin-Kouté, Abadjin-Doumé, Abadjin-Brimbresso
<i>Sicré</i>	Adiapoto 1, Locodjro
<i>Assicré</i>	Songon-Dagbé
<i>Guégré</i>	Anonkoua-Kouté



7. Une cloche à battant interne *sicré* tenue par un initié (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



8. Une cloche à battant interne *assicré* (Songon-Dagbé, sous-préfecture de Songon). (Photo : Aka Konin, 2009.)

55 SCHAEFFNER (A.), « Cloche », in *Dictionnaires des civilisations africaines*, *op. cit.*, p. 109.

56 *Ibid.*

57 GANSEMANS (J.), *op. cit.*, p. 39.



9. Une clochette *guégré* ou *gué n'gré* enfilée dans la face avant d'un costume de guerrier *kokotou* ou *kotou* (Songon-Dagbé, sous-préfecture de Songon). (Photo : Aka Konin, 2009.)



10. Une clochette *guégré* ou *gué n'gré* enfilée dans la face arrière du même costume (Songon-Dagbé, sous-préfecture de Songon). (Photo : Aka Konin, 2009.)



11. Des sonnailles en coque de fruit portées par un danseur éhotilé au cours de la danse *kpandan* (Eplemlan, sous-préfecture d'Adiaké, sud de la Côte d'Ivoire). (Photo : Aka Konin, 2006.)

3.4. Clochettes

Guégré ou *gué n'gré*

Ces clochettes de bronze ou de cuivre correspondent parfaitement, d'après leur construction, aux cloches occidentales. Elles possèdent, chacune, un battant interne. D'une taille relativement petite, elles sont enfilées dans le costume *kokotou* ou *kotou* des guerriers *taprognan*. Ces instruments corporels font partie des symboles que les guerriers portent lors la fête de génération *fatchué* ou *afatchué* ou au cours de la danse guerrière *taprognan bi*. Ce sont des instruments corporels que le *taprognan* va faire sonner au rythme de ses évolutions chorégraphiques. Ces clochettes sont utilisées autant comme accessoires musicaux que comme instrument de musique proprement dit. Leurs tintements serviraient à éloigner les forces occultes malfaisantes. Au sujet de la fonction protectrice des clochettes, Sir Frazer, cité par A. Schaeffner⁵⁸, 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. Gansemans⁵⁹, indique qu'« il s'agirait là vraisemblablement d'un apport des missionnaires qui construisirent des églises à travers toute l'Afrique. »

3.5. Sonnailles de chevilles

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

Djè ya

D'après notre informateur Djomo Félix, les sonnailles *djè ya* se composent de plusieurs coques du fruit d'un arbre. Enfilées sur des cordes ou des ficelles, elles sont enroulées autour de la cheville du danseur dont les trépiglements les font s'entrechoquer. Produisant une musique agréable, cet accessoire sonore fournit toujours un accompagnement au danseur au cours de la danse de réjouissance masculine *djè*, jadis pratiquée dans certaines localités comme à Abadjin-Kouté.

58 : SCHAEFFNER (A.), *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque musicale », 1936, p.111.

59 GANSEMANS (J.), *op. cit.*, p. 136.

Chapitre II – Les membranophones

Les membranophones sont des instruments dont le son est produit par la vibration d'une ou deux membranes tendue(s), qu'on bat ou – 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 fixation⁶⁰.

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 appelé « système de tension ». Chacune de ces parties se présente sous des aspects différents suivant les populations. La combinaison de l'un ou l'autre aspect d'un des éléments avec telle caractéristique des autres éléments conduit forcément à une très grande variété d'instruments⁶¹.

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

Les principales essences végétales utilisées pour la sculpture de la plupart des tambours tchaman sont *n'dègonbroya* (framiré/*Terminalia ivorensis*, Combretacées) et *ababoué* (mirabellier/*Spondias monbin*, Anacardiaceae). Tailler un tambour, du tronc d'arbre jusqu'à l'instrument de musique, est un long processus qui demande une qualification professionnelle de luthier.

Les tambours tchaman sont recouverts d'une peau de gazelle *di* ou de biche *akouin*⁶². On peut aussi utiliser la peau de mouton *gbanklan rô* (*gbanklan*, « mouton », *rô*, « peau »).

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 chevilles à l'aide d'un maillet (marteau en bois) ou d'une pierre.

Attèkprè

Ce tambour d'appel, que nous avons vu à Songon-Dagbé, est long et effilé. Il est taillé dans du bois dur de *n'dègonbroya* (framiré). D'une patine brun-sombre, il est de forme tubulaire. La surface de sa caisse de résonance est garnie de quelques sculptures et figures géométriques. Il est frappé avec deux baguettes en bois *abi ya ou ami ya*⁶³. Son emploi est toujours réservé à un spécialiste, désigné par le chef et instruit au préalable dans cet art.

En usage, le tambour est placé en position inclinée dans la cour des chefs. De tels instruments n'interviennent pas dans les représentations musicales, mais servent, presque exclusivement, à lancer des appels sonores à la population ou aux seuls notables de la cour, pour annoncer l'arrivée d'un visiteur de marque, le décès d'un notable, l'ouverture de grandes festivités, la déclaration de guerre, etc. Il donne aussi le signal d'alarme quand survient un événement important ou inhabituel. Le timbre de ces longs tambours, selon G. Niangoran-Bouah⁶⁴, peut atteindre quarante kilomètres depuis une hauteur et ce, dans la direction du vent.



12. Un grand tambour d'appel *attèkprè* (Songon-Dagbé, sous-préfecture de Songon). (Photo : Aka Konin, 2009.)

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

61 LAURENTY (J.-S.), *L'Organologie du Zaïre. Les membranophones*, Tervuren, MRAC, coll. « Annales MRAC, Sciences humaines », vol. 153, tome III, 1996, p. 7.

62 Gazelle (*Tragelaphus scriptus*), biche noire (*Cephalophus niger*), biche rousse (*Cephalophus maxwelli* ou *Philantomba maxwelli*), biche blanche (*Cephalophus rufilatus*). *Di rô* et *akouin rô* signifient respectivement « peau de gazelle » et « peau de biche ».

63 *Abi* ou *ami* « tambour », *ya* « baguettes ».

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

Les dimensions de ce tambour sont de 174 cm de hauteur et de 21 cm de diamètre pour la peau.

Des tambours appariés dénommés *attèkprè* auraient existé dans le village d'Abadjin-Kouté. Selon notre informateur Djomo Félix, la possession de ces instruments était un moyen d'accéder à la société des riches : ils animaient les rites de passage et les funérailles.

G. Niangoran-Bouah⁶⁵, qui a étudié des *attèkprè* en pays abouré, révèle que ces tambours d'ascension sociale doivent porter sur leur corps les devises du possesseur : un coupe-coupe ou une panthère qui en capture une autre. Cette devise veut dire que tout être humain, quelque soit sa puissance, peut trouver son supérieur.

H. Memel-Fotê⁶⁶ nous apprend que « historiquement, le grand tambour est une institution récente entrée dans la culture des peuples lagunaires avec l'arrivée des Baoulé au XVIII^e siècle. »

Tégbré/téglé/tingblé/tingbré/atégbré/atingblé/atingbré

Ce sont des tambours dont la caisse de résonance proprement dite est toujours cylindrique. Le pied se rétrécit vers le bas et repose sur le sol à l'aide d'un socle. Ce sont des tambours monoxyles car le socle et la caisse de résonance sont creusés dans un même tronc de bois. Un rebord en relief marque la partie inférieure de la caisse proprement dite.

Ils sont tenus en équilibre par des supports en bois ou tout autre objet (tréteau, banc, brique, etc.). Ils sont traditionnellement recouverts d'une peau de gazelle ou de biche.

Ils trouvent un usage semblable aux grands tambours d'appel. Servant toujours appariés (mâle et femelle), à la transmission de messages, ces tambours dits « parleurs » imitent la voix humaine en livrant des messages de toutes sortes. Ce langage est phonétique, c'est-à-dire qu'il imite la voix humaine ou syntaxique, quand il suit un code.

Le tambour mâle est celui qui a le ton bas, et le tambour femelle, le ton haut. Ces tambours émettent alternativement tons graves et tons aigus et modèlent ainsi les intonations de la langue parlée. Seuls les initiés peuvent entendre les articulations de ce langage et le véhiculer.

G. Niangoran-Bouah⁶⁷ nous apprend que « le mâle émet un son grave parce que la paroi de la caisse de résonance est mince et la cavité intérieure plus grande. La femelle émet un son aigu parce que la paroi de la caisse est plus grande et la cavité intérieure moins importante. »

Selon le même auteur⁶⁸, les messages livrés par ces tambours « parleurs » ne sont pas en tchaman mais dans une langue proche du baoulé.

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

Les dimensions relevées sur des spécimens sont :

- à Abadjin-Kouté :

Atingblé mâle : 144 cm de hauteur et 24 cm pour le diamètre de la peau;

Atingblé femelle : 144 cm de hauteur et 23 cm pour le diamètre de la peau.

- à Songon-Dagbé :

Atégbré mâle : 123 cm de hauteur et 21 cm pour le diamètre de la peau ;

Atégbré femelle : 123 cm de hauteur et 20 cm pour le diamètre de la peau.



13. Tambours appariés *atégbré sè* (mâle) et *atégbré bié* (femelle) (Songon-Dagbé, sous-préfecture de Songon). (Photo : Aka Konin, 2009.)



14. Tambours appariés *atingblé* mâle et *atingblé* femelle (Abadjin-Kouté, sous-préfecture de Songon). (Photo : Aka Konin, 2009.)

65 NIANGORAN-BOUAH (G.), *La Division du temps et le calendrier rituel des peuples lagunaires de Côte d'Ivoire*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1964, p. 146.

66 MEMEL-FOTÊ (H.), *op. cit.*, pp. 186-187.

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

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

Les appellations locales

DÉNOMINATION	LOCALITÉS
<i>Tégré</i>	Adiapoto 1
<i>Tégré</i> ou <i>tinglé</i>	Abadjin-Doumé
<i>Tingré</i>	Anonkoua-Kouté
<i>Atégré</i>	Songon-Dagbé
<i>Atinglé</i>	Abadjin-Kouté
<i>Atingré</i>	Songon-Té, Locodjro

Bogogbrô / bôgôbrô / brôgôbrô / bôgôgbrô / gbogoblo / brôgôbrôgô

Ces termes ne recouvrent aucune signification linguistique. Ils sont purement onomatopéiques. De forme généralement imposante, ce tambour de la classe des *djéou* (aînés) se présente sous plusieurs variantes formelles : paroi bombée, caisse en forme de tonnelet, en forme de pot, etc. Il émet un son proche du tonnerre lorsqu'il est battu ; d'où son nom onomatopéique. Il est généralement recouvert d'une peau de gazelle. C'est un tambour sacré qui donnerait une force mystique aux guerriers. Il est transporté suspendu sur une barre de bois ou en métal, qui passe à travers des orifices pratiqués dans les rebords de la membrane ou dans une corde passant entre les rebords de cette membrane. Cette barre est tenue par deux personnes et un instrumentiste bat la peau à l'aide de deux grosses baguettes de bois. Lors de la procession au cours de la fête de génération *fatchué* ou *afatchué*, ce tambour précède les quatre classes d'âge.

C'est au son de ce tambour « majestueux » que les guerriers *djéou* exécutent la danse *n'sèbi*, littéralement « danse des garçons, des hommes » (sous-entendu « danse des hommes vaillants »). C'est pourquoi, il est souvent dénommé *n'sèbi*.

Au cours de la procession, lorsque le guerrier marque des arrêts pour exécuter quelques pas de danse guerrière devant les aînés et l'autorité coutumière (pour les honorer et les saluer), c'est au son de ce tambour qu'il danse ; dans ce cas, les autres tambours et instruments doivent se « taire ».

Les dimensions relevées sur des spécimens sont:

- à Abadjin-Kouté :

Bogogbrô : 90 cm de hauteur et 47 cm pour le diamètre de la peau.

- à Songon-Dagbé :

Bôgôbrô : 100 cm de hauteur et 37,5 cm pour le diamètre de la peau.

Les appellations locales

DÉNOMINATION	LOCALITÉS
<i>Bogogbrô</i>	Abadjin-Kouté, Abadjin-Brimbresso
<i>Bôgôbrô</i>	Songon-Dagbé
<i>Brôgôbrô</i>	Agban-village
<i>Bôgôgbrô</i>	Songon-Té, Anonkoua-Kouté
<i>Gbogoblo</i>	Abadjin-Doumé
<i>Brôgôbrôgô</i>	Locodjro



15. Tambour *bogogbrô* de la génération *bléssné*. Il aurait environ cinquante ans (Abadjin-Kouté, sous-préfecture de Songon). (Photo : Aka Konin, 2009.)



16. Tambour *bôgôbrô*, taillé dans du bois *ababoné* (framiré) et recouvert d'une peau de gazelle *di*. Il est battu avec deux grosses baguettes de 37 cm chacune (Songon-Dagbé, sous-préfecture de Songon). (Photo : Aka Konin, 2009.)



17. Tambour *brôgôbrô*, joué au cours de la fête de génération *afatchué* (Agban-village, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2004.)



18. Tambour *brôgôbrô*, joué au cours de la fête de génération *afatchué* (Agban-village, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2004.)



19. Tambour *brôgôbrôgô*, joué au cours de la fête de génération *afatchué* (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



20. Tambour *bôgôbrô*, joué au cours de la fête de génération *abè yi*. Après avoir marqué un arrêt au cours de la procession, le chef guerrier viendra danser au son de cet instrument dont le joueur, un aîné, est assis à côté des membres de sa génération et de l'autorité coutumière (Anonkoua-Kouté, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)

Gougoussou ou gougounsou

La forme générale de ce tambour est un court fût cylindrique sans pied. Toutefois, nous avons vu à Abadjin-Kouté un tambour *gougoussou* se distinguant par sa base entaillée en forme de créneaux (petits pieds verticaux). Son nom *gougoussou* ou *gougounsou* proviendrait de l'ululement du hibou *gougoussou* ou *gougounsou* qu'il imite.

Il est habituellement recouvert d'une peau de biche ou de mouton. Il est porté à l'épaule à l'aide d'une sangle. Il peut aussi être dressé verticalement sur le sol. Ces tambours sont battus simultanément avec une fine baguette et la main.

Les dimensions relevées sur des spécimens sont :

- à Abadjin-Kouté :
31 cm de hauteur et 31 cm pour le diamètre de la peau.
- à Songon-Dagbé :
42 cm de hauteur et 25 cm pour le diamètre de la peau ; 46 cm de hauteur et 28 cm pour le diamètre de la peau.



21. Tambour *gougoussou* (Abadjin-Kouté, sous-préfecture de Songon). (Photo : Aka Konin, 2009.)



22. Tambour *gougoussou* (Songon-Dagbé, sous-préfecture de Songon). (Photo : Aka Konin, 2009.)



23. Tambour *gougoussou*, joué au cours de la fête de génération *afatchué* (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



24. Tambour *gougoussou*, joué au cours de la fête de génération *afatchué* (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



25. Tambour *gougoussou*, joué au cours de la fête de génération *abè yi* (Anonkoua-Kouté, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



26. Tambours appariés *kpékpa* mâle et *kpékpa* femelle (Songon-Dagbé, sous-préfecture de Songon). (Photo : Aka Konin, 2009.)



27. Tambours *kpinkpa* et *pinnégbéli*, joués au cours de la fête de génération *abè yi* (Anonkoua-Kouté, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



28. Technique de jeu des tambours *kpinkpa* et *pinnégbéli* (Anonkoua-Kouté, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)

Kpinkpa/kpékpa/kpemkpa et *kinkékéni/kinéguénou/kénékéni/pinnégbéli*

Ces termes désignent une formule rythmique qui a donné son nom à deux tambours appariés utilisés par toutes les classes d'âge tchaman. Nous avons observé *in situ* deux formes principales : formes cylindrique et cylindro-conique.

Le tambour *kpinkpa*, *kpékpa* ou *kpemkpa* est le tambour mâle ; il émet un son grave. *Kinkékéni*, *kinéguénou*, *kénékéni* ou *pinnégbéli*, le tambour femelle, émet un son aigu. Dans certaines localités comme à Abadjin-Kouté, Abadjin-Brimbresso, Songon-Dagbé, les deux tambours portent le même nom, *kpinkpa* ou *kpékpa*. Pour les distinguer, ils sont désignés par les termes *kpinkpa* 1, *kpinkpa* 2 ou comme à Songon-Dagbé, par les appellations *kpékpa sè* « *kpékpa* mâle » et *kpékpa bié* « *kpékpa* femelle ».

Ces tambours sont battus simultanément avec une fine baguette et la main. Traditionnellement, les musiciens les portent à l'épaule, à l'aide d'une sangle. Ils peuvent être joués de plusieurs manières : portés à l'épaule et joués horizontalement, dressés verticalement sur le sol, inclinés par le musicien qui les tient d'une main et bat la peau avec une baguette, tenus entre les jambes d'une personne et battus par une autre. Les tambours *kpinkpa*, *kpemkpa* ou *kpékpa* sont les premiers à donner le ton. Pendant leur jeu, ces instruments appariés se répondent. Ils exécutent chacun une formule rythmique invariable.

Dans certaines localités, les tambours mâles sont relativement plus grands que les items femelles.

Ils sont généralement recouverts d'une peau de biche.

Les dimensions relevées sur des spécimens sont :

- à Songon-Dagbé :

Kpékpa bié (femelle) : 57 cm de hauteur et 17 cm de diamètre pour la peau ;
Kpékpa sè (mâle) : 59 cm de hauteur et 17 cm de diamètre pour la peau.

- à Abadjin-Kouté :

Kpinkpa (mâle et femelle) : 70 cm de hauteur et 21,5 cm pour le diamètre de la peau.

Il s'agit des *kpinkpa* de la génération *dougbó-djéou*. Ces tambours auraient environ quarante ans ; ils sont aujourd'hui, dans un état de dégradation avancée.



29. Tambour *kpinkpa*, joué au cours de la fête de génération *afatchué* (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)

Les appellations locales

DÉNOMINATION	LOCALITÉS
<i>Kpinkpa</i>	Abadjin-Kouté, Abadjin-Doumé, Abadjin-Brimbresso, Anonkoua-Kouté, Locodjro, Songon-Té
<i>Kpékpa</i>	Songon-Dagbé
<i>Kpemkpa</i>	Agban-village
<i>Kinkékini</i>	Abadjin-Doumé, Songon-Té
<i>Kinéguénou</i>	Agban-village
<i>Kénékéni</i>	Locodjro
<i>Pinnégbéli</i>	Anonkoua-Kouté

Krékété

Krékété est une formule rythmique qui a donné son nom à un tambour de forme cylindrique ou cylindro-conique, ressemblant sensiblement aux précédents types. La distinction morphologique n'est pas toujours évidente. La seule différence réside dans la technique de jeu : pendant le défilé martial, il est tenu par une personne pendant qu'une autre le bat rapidement avec deux fines baguettes. Il peut aussi être porté sur l'épaule d'un homme ou dressé verticalement sur le sol. Ces tambours exécutent chacun une formule rythmique invariable et forment avec d'autres idiophones (cloches, hochets) un ostinato⁶⁹ sur lequel se détachent les rythmes variés de certains tambours.

Nous avons vu ces tambours à Locodjro. Présents au sein des ensembles instrumentaux des trois classes d'âge *dogba*, *agban*, *assoukrou*, ils sont joués au cours de la fête de génération *afatchué*. Selon notre informateur Toba Philippe Djama, l'introduction du tambour *krékété* à Locodjro est récente. Il a été emprunté aux Tchaman d'Anoumabo.

N'kprobi

L'existence de ces tambours, dans le patrimoine organologique tchaman, nous a été révélée par Aliman Fabrice, originaire d'Agban-village. Selon sa description, il s'agit de deux tambours de forme cylindrique ou cylindro-conique ; ce qui les rapproche sensiblement des autres tambours étudiés plus haut. Battu chacun avec deux fines baguettes, ils font partie des ensembles instrumentaux des classes d'âge *dogba*, *agban* et *assoukrou*.

Djidji bi

Djidji bi signifie littéralement « tambour de léopard ». D'après les informations recueillies sur le terrain, ce tambour épouse deux formes : une forme tronconique allongée et une forme cylindrique (courte).

Porté à l'épaule à l'aide d'une sangle et joué horizontalement, ce tambour est orné d'une peau de léopard *djidji* (*Panthera pardus*). La membrane, frottée sans interruption avec deux baguettes recourbées, imite le rugissement de cet animal. Il peut être porté sur l'épaule d'un homme et joué par une autre personne.

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



30. Technique de jeu courante du tambour *krékété* (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



31. Tambour *krékété*, joué au cours de la fête de génération *afatchué* (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



32. Tambour *krékété*, porté sur l'épaule d'un homme et joué au cours de la fête de génération *afatchué* (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)

69 Ostinato : répétition régulière et ininterrompue d'une figure rythmique ou mélodico-rythmique, sous-tendue par une périodicité invariante (Cf. AROM (S.), *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, Paris, SELAF, vol. 1, 1985, pp. 93-94).

2. Tambour d'aisselle en forme de sablier

Donga

Il est formé d'une petite caisse évidée présentant un rétrécissement médian et pourvue d'une peau tendue aux deux extrémités. Des cordes latérales relient ces deux peaux, de sorte que les variations de pression imprimées à ces cordes permettent d'obtenir une variation parallèle de la hauteur des sons lorsqu'on frappe la peau⁷⁰.

Le joueur tient l'instrument sous son aisselle gauche et le bat avec une baguette recourbée qu'il tient de la main droite, parfois aussi à main nue. Cette technique de jeu permet au tambourinaire d'obtenir des *glissandi* : lorsqu'il presse avec le bras sur les cordes reliant les deux membranes, la tension de celles-ci augmente ; lorsqu'il relâche la pression, la tension diminue⁷¹.

La gamme de ce tambour est théoriquement infinie en raison de la pression des tendeurs dont elle dépend. Les variations de tension des peaux entraînent l'obtention de sonorités différentes, et l'on peut ainsi produire tous les tons du langage parlé. F. Bebey⁷² écrit à ce sujet : « Le tambour d'aisselle transmet le message en le parlant, c'est-à-dire que le musicien qui en joue s'attache, au moyen du jeu de l'avant-bras pressant plus ou moins les tendeurs, à reproduire des notes correspondant à celle du registre de la parole [...]. Le jeu de l'avant-bras permet de les parler avec toutes les nuances du langage, les notes coulées aussi bien que les onomatopées. » D'où l'appellation de « tambour parlant » donnée à ce instrument par certains musicologues.

Selon nos informateurs, le tambour *donga* accompagne les guerriers pendant la fête de génération. Autrefois, il accompagnait les hommes riches, en exécutant des airs de louanges. Pourtant à Locodjro, ce tambour a eu une existence éphémère ; emprunté aux Tchaman d'Anoumabo il a été vite abandonné car, à en croire notre informateur Toba Philippe Djama, son insertion dans les ensembles instrumentaux enlèverait toute originalité à la fête de génération.

3. Tambours sur cadre

Banwn, dandoum, sadrôm, bangnonman, kindèma

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

Pour consolider la caisse de résonance, deux pièces de bois croisées sont fixées dans la partie intérieure de l'instrument. La membrane provient de différents animaux domestiques (mouton, bœuf, cabri). Les dimensions du tambour varient en fonction du cadre. Avant chaque utilisation, la membrane doit être réchauffée au feu pour maintenir la tension désirée. Ce qui distingue ces tambours, c'est que la hauteur du cadre est inférieure au diamètre de la peau⁷³. Nous avons vu des tambours sur cadre en pays agni (Abengourou)



33. Instrumentiste (accroupi) jouant un tambour d'aisselle en forme de sablier. Dénommé *dondo* par les M'batto, ce tambour sert à accompagner des initiés lors de la fête de génération *fakoné* (Dabré, sous-préfecture d'Alépé, sud de la Côte d'Ivoire). (Photo : Aka Konin, 2005.)



34. Tambours éhotilé *banwn* (le plus grand), *sadrôm*, *tchitchign* (les moyens), *kékégn* (le petit) accompagnant la danse *konkoma* (Mélékougro, sous-préfecture d'Adiaké, sud de la Côte d'Ivoire). (Photo : Aka Konin, 2006.)

70 KONIN (A.), *Les Instruments de musique koulango (région nord-est de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales », 2007, p. 19.

71 ZEMP (H.), *op. cit.*, p. 48.

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

73 Les dimensions relevées, en 2001 à Amélékia (Abengourou), sur un tambour sur cadre sont de 12 cm de hauteur, 22,5 cm de longueur (côtés) et 31 cm pour le diamètre de la peau.

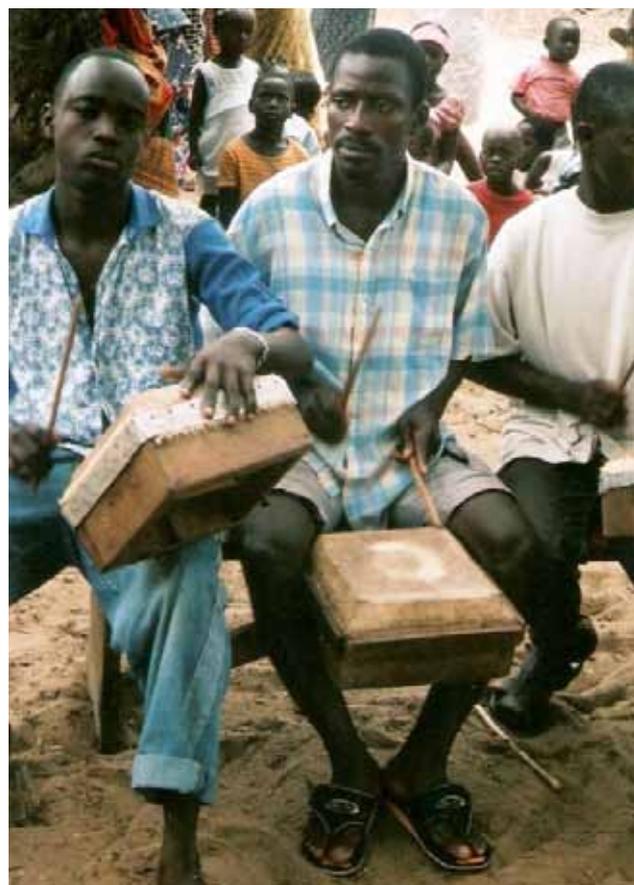
et éhotilé (Adiaké) accompagner les danses modernes et populaires *kléba* et *konkoma*. La technique de jeu varie en fonction de l'instrument. Il peut être placé contre la poitrine du musicien qui le tient par une main, et frappe sur la membrane à rythme répété à l'aide d'une baguette ou des mains. Il peut aussi être tenu par une autre personne pendant que le musicien, à l'aide de deux baguettes, frappe sur la membrane tendue. Il peut également être posé sur le genou de l'instrumentiste qui le joue simultanément avec la main et une fine baguette. Il peut enfin être tenu entre les jambes de l'instrumentiste qui le bat avec deux fines baguettes. Le tambour agni et éhotilé *banwn* est plus grand et sert de basse. Il est frappé de coups plus espacés avec une grosse baguette. Le tambour *sadrôm* éhotilé, accompagnant la danse *konkoma* à Mélékouro est de taille moyenne. Il doit certainement se jouer avec deux fines baguettes comme l'*akèdèba* ou *drôm* des Agni ; c'est lui qui anime l'ensemble orchestral.

Le tambour *banwn* dont l'existence nous a été révélée à Abadjin-Kouté accompagnait la danse *sida*. Quant aux tambours *dandoum* et *sadrôm*, leur existence nous a été signalée à Songon-Dagbé où ils accompagnaient la danse *konkoma*, importée du pays n'zima. Selon le doyen Angbeni Yayo Appolinaire, le tambour *dandoum* est relativement plus grand que le tambour *sadrôm*.

On retrouve également en pays abidji des tambours sur cadre, de différentes formes, dénommés *banwn*, accompagner la danse *sida*. Les tambours *bangnonman* (grand), *kindèma* (petit) accompagnaient, quant à eux, la danse *napoléon* ; leur existence nous a été signalé à Abadjin-Brimbresso, par notre informateur Gbeutié N'guessan Laurent.

Les tambours sur cadre ont aujourd'hui disparu du patrimoine organologique tchaman, de même que plusieurs genres musicaux comme *sida*, *napoléon*, *konkoma*.

L'existence du tambour sur cadre est attestée aux 4^e et 3^e millénaires avant J.-C. par des figurations sur des pièces de Mésopotamie (vase, plaque, cachets)⁷⁴. Il serait donc considéré comme le type le plus ancien des tambours.



35. Technique de jeu des tambours *tchitchign*, *sadrôm*, *kékégn* (Mélékouro, sous-préfecture d'Adiaké, sud de la Côte d'Ivoire). (Photo : Aka Konin, 2006.)



36. Un tambour abidji *banwn* accompagnant la danse *sida* (Sikensi A, sous-préfecture de Sikensi, sud de la Côte d'Ivoire). (Photo : Aka Konin, 2007.)



37. Tambour abidji *banwn* accompagnant la danse *sida* (Braffouéby, sous-préfecture de Sikensi, sud de la Côte d'Ivoire). 27 cm de hauteur et 42 cm pour le diamètre de la peau (Photo : Aka Konin, 2007.)



38. Tambour abidji *banwn* accompagnant la danse *sida* (Sikensi A, sous-préfecture de Sikensi, sud de la Côte d'Ivoire). (Photo : Aka Konin, 2007.)

74 SCHAEFFNER (A), « Le tambour sur cadre quadrangulaire chez les Noirs d'Afrique et d'Amérique », in *Les Colloques de Wégimont, Ethnomusicologie III*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1964, p. 2.

Chapitre III – Les cordophones

Les cordophones ont des cordes tendues qui résonnent lorsqu'elles sont pincées (par les doigts ou un plectre), frottées, frappées ou actionnées par le vent⁷⁵.

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 siècle⁷⁶.

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.

Abè

L'arc en bouche *abè*⁷⁷ 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. Zemp⁷⁸ décrit la technique de jeu de l'arc en bouche : « Le musicien tient l'arc musical de la main gauche, le bras tendu, et fait passer la corde entre ses lèvres, à quelques centimètres du bois. À l'aide d'une mince baguette, il frappe avec la main droite sur la corde, entre sa bouche et le bois de l'arc. Dans la main gauche, il tient également un bâtonnet qu'il appuie rythmiquement sur la corde, raccourcissant ainsi la longueur vibrante. Cette technique de jeu est très répandue en Afrique. Aux deux sons fondamentaux obtenus par la percussion, s'ajoutent des harmoniques formés dans la cavité buccale qui joue le rôle d'un résonateur à volume modifiable. »

L'arc en bouche d'une manière générale s'est probablement développé à partir 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. Hélène⁷⁹, 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 monocorde.

Selon la classification de Hornbostel et Sachs, *abè* 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.

L'existence de cet instrument chez les Tchaman nous a été révélée à Abdjin-Kouté. Notre informateur Djomo Félix nous a même confirmé qu'un

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

76 SCHAEFFNER (A.), « Arc musical », in *Dictionnaires des civilisations africaines*, *op. cit.*, p. 31.

77 *Abè* signifie littéralement « corde » en langue locale.

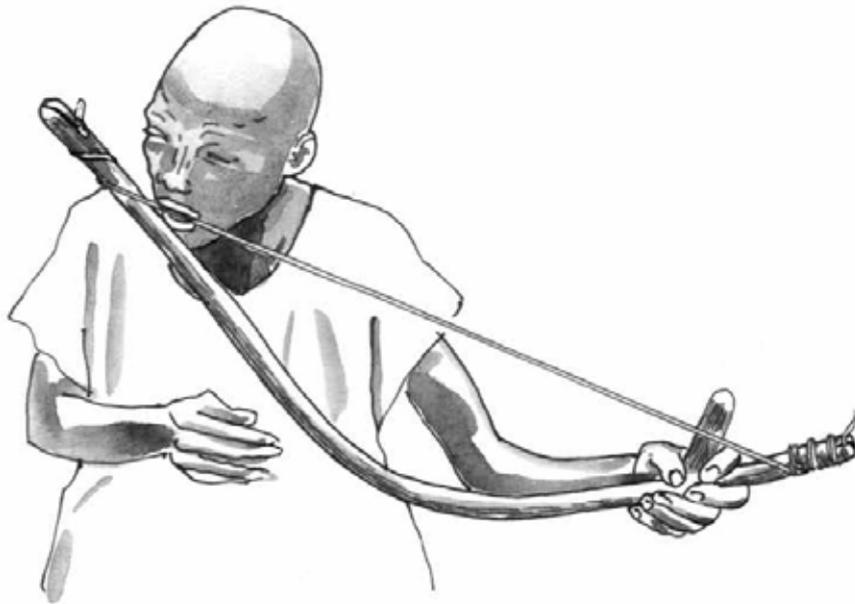
78 ZEMP (H.), *op. cit.*, p. 53.

79 Cf. KONIN (A.), GUSTAVE (G.), *Les instruments de musique ghan (région centre-ouest de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales », 2008, p. 25.

abè est encore détenu par le premier doyen du village Kadjé Benoît, ancien joueur de cet instrument.

Selon S. Chauvet⁸⁰, 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 *abè* pour se divertir. L'ethnomusicologue français Gilbert Rouget a enregistré en 1952 en pays tchaman, en Côte d'Ivoire, un chant de divertissement joué par un homme qui s'accompagnait d'un arc-en-bouche. Le thème de ce chant est « celui de femme facile qui est comme cet oiseau qui hoche toujours la tête (et dit oui) ». Ce chant publié dans la « Collection du musée de l'Homme, Afrique, volume 4 » se trouve également dans les archives sonores du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren (Belgique) sous le numéro MR. 1959.11.5-B3.



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

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

Chapitre IV – 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. Contenue dans une cavité, celle-ci peut être mise 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.)⁸¹.

Les plus représentés dans le patrimoine organologique des Tchaman sont les trompes traversières en ivoire, en cornes de bovidés, en bois.

Les trompes sont des aérophones à anches dites « naturelles » : ce sont les lèvres qui en tremblant remplissent cet orifice⁸².

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

1. Trompes traversières en ivoire

Il existe différentes formes de trompes traversières en ivoire chez les Tchaman. Ces instruments sont obtenus à partir de défenses d'éléphant, de petits et de grands formats.

Djonsin/djonnô sin/djonnor n'consin et bènglè/amègrè

Pour la fabrication de ces instruments, courbes et coniques, les Tchaman utilisent comme matières premières de grandes et petites défenses d'éléphants (*Loxodonta africana*) dont on a coupé la pointe pour obtenir un trou dont l'extrémité peut être bouchée avec le pouce ou libérée, ce qui permet de varier la hauteur du son. Il est possible ainsi de transmettre différents messages sonores. À environ 5 cm de la pointe, on pratique une embouchure ovale, rectangulaire ou ayant la forme d'un losange allongé par laquelle le joueur insuffle l'air dans l'instrument.

Les trompes *djonsin*, *djonnô sin* ou *djonnor n'consin* sont faites à partir de grandes défenses d'éléphant, tandis que les trompes *bènglè* ou *amègrè* sont fabriquées avec des défenses relativement petites. Il aurait existé de plus petites trompes en ivoire *bènglè mi* (*mi*, signifiant « petit ») à Abadjin-Brimbresso, remplissant les mêmes fonctions que les autres trompes.

Les *amègrè* observées dans le village de Songon-Dagbé sont prolongées par un pavillon supplémentaire ressemblant à une membrane rugueuse qui, selon nos informateurs, provient de la peau du poisson raie *santchni*. Pour constituer le pavillon, cette membrane est cousue ; une corde consolide le pavillon de l'instrument mâle. Les *amègrè* ont une embouchure rectangulaire.

Les trompes en ivoire constituaient un signe distinctif des riches bourgeois (la classe des aristocrates). Elles servaient les hommes riches dont elles animaient les cérémonies traditionnelles d'*adjémin di*, c'est-à-dire « sortie dans la rue » ou fête de l'or. H. Memel-Foté⁸³ nous instruit sur ce rituel d'ascension sociale : « C'est un rite au cours duquel le candidat, membre d'une classe d'âge et d'un clan, expose au peuple, sous forme d'or, le fruit de son travail personnel, émerge de la masse des pauvres et de la masse de sa classe d'âge, s'intègre à la catégorie des riches, en y intégrant d'un cran l'ensemble de son matriclan, cette sortie conquiert, par l'arme économique, une participation plus grande, une participation plénière au pouvoir politique réel détenu par les grands hommes ». Selon G. Niangoran-Bouah⁸⁴, *adjémin di ou andi mantchi*⁸⁵ est un rituel d'ascension sociale, la cérémonie au cours de laquelle un membre fait

81 JENKINS (J.), *op. cit.*, p. 24.

82 LAURENTY (J.-S.), *La Systématique des aérophones de l'Afrique centrale (texte)*, Tervuren, MRAC, coll. « Annales du MRAC, Nouvelle Série in-4°, Sciences humaines », n° 7, 1974, p. 307.

83 MEMEL-FOTÉ (H.), *op. cit.*, p. 429.

84 NIANGORAN-BOUAH (G.), *La Division du temps et le calendrier rituel des peuples lagunaires de Côte d'Ivoire*, *op. cit.*, pp. 142-143-144.

85 Les cérémonies d'*adjémin di ou andi mantchi* commencent toujours un *abitbô yablè* (dix-septième jour

un apport au trésor familial. C'est en même temps la cérémonie de passage d'une condition modeste à celle des hommes considérés comme riches. Elle permet de bénéficier du prestige, du respect dont jouit le roi. À ce titre, l'intéressé est consulté et son opinion compte dans tous les problèmes intéressant les intérêts du village. La cérémonie classe le donateur d'emblée dans la catégorie des notables influents du pays. Celui qui satisfait à cette cérémonie porte le titre de *brimbi* (« celui qui a sorti l'or »). Il aura droit à une devise tambourinée célébrant sa fortune. Le jour réservé à la cérémonie d'apport donne lieu à de grandes manifestations de réjouissances au cours desquelles on boit et mange aux frais du nouveau riche. La cérémonie donne également lieu à une exposition sur plusieurs tables de toute la fortune en or de la famille. Elle dure une journée et se termine le soir avec le coucher du soleil. Le jour des cérémonies constitue une occasion unique pour situer la famille par rapport aux autres et l'apporteur par rapport aux autres riches connus dans le village. À l'origine, note le même auteur⁸⁶, cette cérémonie était un véritable culte rendu à l'or et à cette occasion, les rois qui en possédaient une grande quantité, étaient déifiés. De nos jours, la royauté étant désacralisée, l'ascension d'un humain au rang de divinité a aussi disparu des coutumes et même du vocabulaire depuis l'implantation du christianisme (catholicisme, protestantisme, harrisme) dans cette région.

C'est au cours de cette cérémonie que le candidat exhibe en spectacle au peuple son orchestre de trompes traversières.

Selon notre informateur Gbeutié N'guessan Laurent, un orchestre ordinaire pouvait comporter jusqu'à dix-huit trompes *djonsin*. Cet orchestre de trompes, selon H. Memel-Foté⁸⁷, porte un nom-devise, maîtrisé par une équipe de jeunes musiciens, et destiné à louer à perpétuité le propriétaire ; les musiciens se placent toujours derrière le propriétaire, ils ne doivent jamais le devancer.

Tandis que les grandes peuvent avoir une fonction mélodique, les petites trompes appariées *bènglè* ou *amègrè*, ont purement une fonction laudative. Car lors des cérémonies publiques, les joueurs des trompes *bènglè* ou *amègrè*, dans un langage à base de devises et de proverbes, expriment l'idéologie du propriétaire, font son éloge. Ce dernier, pour s'entendre louer en public, n'hésite pas à dépenser de sommes considérables. Mais comme l'écrit G. Rouget⁸⁸, « c'est à tort qu'on attribuait cette prodigalité parfois extravagante à la vanité. Le louangé, s'il aime à entendre chanter en public, sa puissance, sa richesse, ses mérites, sait qu'à travers sa personne, c'est en réalité sa lignée tout entière qu'on célèbre. C'est donc pour lui un devoir de donner, et beaucoup à ce musicien. »

Selon F. Bebey⁸⁹, « ces instruments ont généralement un registre de sons extrêmement réduit, limité à une ou deux notes seulement ». Pour A. Schaeffner⁹⁰, « les trompes produisent un son ou deux (à la quinte l'un de l'autre), rarement plus. Composant un orchestre, elles se groupent généralement par paires de même taille et jouant chacune à l'unisson ; en sorte que l'étendue de l'échelle dépend du nombre d'instruments de grandeurs différentes. Mais des cas se présentent où le même instrument émet deux notes distantes d'environ un ton, soit que le joueur, tel le corniste européen, couvre de la main le pavillon de la trompe et abaisse ainsi le son, soit qu'il bouche et ouvre alternativement la pointe découpée de la corne : l'opposition des deux sons peut servir de base à un langage à distance. »

Les dimensions relevées sur deux trompes appariées *amègrè* à Songon-Dagbé sont :

- *Amègrè sè* (mâle) : 36 cm de longueur, 5 cm pour le diamètre du pavillon et 2 cm pour le diamètre de l'embouchure ;
- *Amègrè bié* (femelle) : 31 cm de longueur, 6 cm pour le diamètre du pavillon et 2 cm pour le diamètre de l'embouchure.

du mois rituel) de n'importe quelle saison (Cf. NIANGORAN-BOUAH (G.), *op. cit.*, p. 142).

86 *Ibid.*, p. 143.

87 MEMEL-FOTÉ (H.), *op. cit.*, p. 428.

88 Cf. KONIN (A.), *op. cit.*, p. 45.

89 BEBEY (F.), *op. cit.*, 1969, p. 85.

90 SCHAEFFNER (A.), « Trompe », in *Dictionnaire des civilisations africaines*, *op. cit.*, p. 418.



39. Trompes appariées *amègrè sè* (mâle) et *amègrè bié* (femelle) (Songon-Dagbé, sous-préfecture de Songon). (Photo : Aka Konin, 2009.)



40. Crieur public *n'moua* ou *n'mouao* soufflant dans la trompe mâle *amègrè sè* (Songon-Dagbé, sous-préfecture de Songon). (Photo : Aka Konin, 2009.)

Les appellations locales

DÉNOMINATION	LOCALITÉS
<i>Djonsin</i>	Abadjin-Brimbresso, Abadjin-Kouté, Locodjro
<i>Djonnó sin</i>	Adiapoto 1
<i>Djonnor n'consin</i>	Agban-village
<i>Bènglè</i>	Abadjin-Brimbresso, Abadjin-Kouté
<i>Amègrè</i>	Songon-Dagbé

2. Trompes traversières en cornes de bovidés

Afémé/afémé n'consin/amègrè et n'douamé sin/n'douamé n'consin

Les trompes *afémé* ou *afémé n'consin*⁹¹ sont fabriquées avec des cornes de buffle (*Syncerus caffer nanus*), les *amègrè* avec celles de buffle ou de cerf ; elles sont ainsi dénommées à Songon-Dagbé comme les trompes en ivoire. Quant aux trompes *n'douamé sin* ou *n'douamé n'consin*, elles sont faites avec les cornes de bœuf⁹². Ils'agit d'instruments de forme conique et sans trou d'intonation.

Généralement, la fabrication des trompes en cornes de bovidés est semblable à celle des trompes en ivoire.

Ces trompes servaient généralement d'instruments de signalisation pour sonner l'alarme et pour alerter les guerriers de se rassembler afin de combattre les troupes ennemies. À ce sujet, E. Terray⁹³ écrit que « dans le langage de la corne, chaque homme a son nom, et le sonneur appelle avant l'expédition chacun des guerriers du village. » Et d'ajouter : « Le sonneur doit être spécialement protégé : sa mort au combat entraînerait la défaite du village⁹⁴. »

H. Zemp⁹⁵ mentionne à propos de la fonction musicale et signalétique 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 trompe 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. »

Les appellations locales

DÉNOMINATION	LOCALITÉS
<i>Afémé</i>	Abadjin-Brimbresso, Abadjin-Kouté
<i>N'douamé sin</i>	Adiapoto 1, Locodjro
<i>Afémé n'consin</i>	Agban-village
<i>N'douamé n'consin</i>	Agban-village
<i>Amègrè</i>	Songon-Dagbé

91 *Afé*, « buffle », *mé*, « corne ».

92 *N'doua*, « bœuf », *mé*, « corne ».

93 TERRAY (E.), *L'Organisation sociale des Dida de Côte d'Ivoire*, Annales de l'Université d'Abidjan, série F, tome I, fascicule II, Ethnosociologie, 1969, p. 306.

94 *Ibid.*

95 ZEMP (H.), *Trompes sénoufo*, Annales de l'Université d'Abidjan, Série F, Tome I, Fascicule I, Ethnosociologie, 1969, p. 48.

3. Trompes traversières en bois

Inconsin/n'consin/aya n'consin/doumou

Ce sont de grandes trompes traversières, creusées dans un seul bloc de bois, provenant des essences végétales *krôképé*, *amouya*, *n'dégonbroya* (framiré). Ces instruments sont rectilignes, cylindriques sur deux tiers de la longueur, avec seulement un léger évasement du pavillon. Ils sont dépourvus de trou d'intonation ; un trou percé à même le tuyau et, situé vers l'extrémité, sert d'embouchure latérale. Lors de la fête de génération ou de la danse guerrière, la trompe *inconsin*, *n'consin*, *aya n'consin* ou *doumou* galvanise le guerrier des *djéou*, en exécutant des airs de victoire. Car autrefois, c'est cet instrument qui annonçait la victoire des guerriers sur les troupes ennemies, les saluait dignement lorsqu'ils rentraient victorieux. Le terme *doumou* est une onomatopée liée à son émis par la trompe ; lorsque le musicien joue on entend *doumou ! doumou !*

Certains trompes en bois sont ouvragées : ainsi on y trouve des trompes anthropomorphes et zoomorphes. La partie supérieure (extrémité voisine de l'embouchure) de l'instrument de Songon-Dagbé figure une tête humaine ; le pavillon est entouré de petites sculptures représentant des têtes humaines. La trompe observée à Locodjro comporte sur le corps un lézard, exécuté par pyrogravure ou avec l'herminette. À Songon-Té, on nous renseigne que la trompe *inconsin* du village comporte une sculpture figurant un serpent.

Les trompes observées à Songon-Dagbé et à Locodjro ont respectivement une embouchure ovale et ronde. Elles émettent un son proche du mugissement qu'on pourrait qualifier de caverneux. À ce sujet, les recherches de F. Bernard et autres, reprises par A. Yégnan Touré⁹⁶, affirment que l'embouchure agit sur « la hauteur et le timbre des sons de sorte que la qualité du son, c'est-à-dire le timbre, s'en trouve améliorée. La pratique des instruments permet d'en faire l'expérience : une embouchure plate favorise l'émission de sons aigus. Une embouchure profonde, l'émission de sons graves, la conique, l'émission de sons doux et la sphérique des sons plus nets. » Mais pour E. Leipp⁹⁷, l'embouchure n'est pas l'unique élément à influencer sur la couleur sonore des trompes, car « la forme du tuyau peut agir tant sur la hauteur des sons que sur leur timbre. » F. Bernard⁹⁸ ajoute que « s'il est cylindrique le timbre est clair. Conique, il devient sombre, étouffé et doux [...] plus la colonne d'air est étroite, plus les sons sont aisément émis et inversement. »

Avant chaque utilisation de ces trompes, on y introduit de l'eau pour « mouiller les colonnes d'air afin que les trompes émettent des sons purs⁹⁹. »

Selon J. Gansemans¹⁰⁰, « apprendre le jeu des trompes présente davantage de difficultés qu'apprendre la danse. Au début, il faut beaucoup de souffle, les lèvres gonflent et rougissent. Un entraînement poussé s'impose donc pour pouvoir bien reproduire ses propres compositions ou celles empruntées à d'autres ensembles. »

Les dimensions relevées sur une trompe *inconsin* à Songon-Dagbé sont : 95 cm de longueur, 13 cm pour le diamètre du pavillon et 4,5 cm pour le diamètre de l'embouchure.



41. Crieur public *n'moua* ou *n'mouao* soufflant dans une trompe *inconsin* (Songon-Dagbé, sous-préfecture de Songon). (Photo : Aka Konin, 2009.)



42. Un initié soufflant dans une trompe *doumou*, au cours de la fête de génération *afatchué* (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)

96 Cf. YÉGNAN TOURÉ G. (A.), *Une approche ethnomusicologique du Gbofé d'Afounkaba. Musique de trompes traversières en pays taghana de Côte d'Ivoire, forme d'expression musico-chorégraphique proclamée chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité par l'Unesco*, 2007, p. 52.

97 *Ibid.*, p. 53.

98 *Ibid.*

99 *Ibid.*, p. 95.

100 GANSEMANS (J.), *op. cit.*, p. 114.

Les appellations locales



43. Détail de la pression des lèvres de l'instrumentiste sur l'embouchure (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)

Dénomination	Localités
<i>Inconsin</i>	Abadjin-Doumé, Abadjin-Brimbresso, Abadjin-Kouté, Songon-Dagbé, Songon-Té
<i>N'consin</i>	Adiapoto 1
<i>Aya n'consin</i>	Agban-village
<i>Doumou</i>	Locodjro

CONCLUSION

Le tableau que nous venons de dresser permet au lecteur de découvrir un pan du patrimoine organologique tchaman. Notre enquête qui ne prétendait pas à un inventaire exhaustif nous a permis de dénombrer un nombre considérable d'instruments de musique, qui recouvrent toutes les catégories.

Toutefois, nous avons noté une prépondérance des tambours (membranophones). G. Niangoran-Bouah¹⁰¹ évoque cette profusion des tambours en pays tchaman : « Chez les Akan lagunaires, l'élément matériel le plus représentatif des classes d'âge d'une génération d'habitants d'un village, c'est son tambour. En effet, c'est avec un nouveau tambour que l'on consacre une nouvelle génération d'habitants. Le tambour est "la pièce d'état civil pour la génération, son acte de naissance et son certificat de baptême". En principe, il y a autant de tambours que de générations d'âge consacrées dans un village. Leur nombre permet de déterminer la date de fondation du village car vingt ans, au moins, séparent une génération d'une autre. D'habitude c'est le chef de cette organisation qui offre l'instrument aux membres de son institution. Mais, s'il se trouve que ce dernier n'est pas en mesure de le faire, les membres de la classe d'âge doivent pouvoir s'en procurer et le présenter au moment des cérémonies de baptême de leur génération. » La plupart de ces tambours sont ornés de figures géométriques, animales, humaines etc., représentant les symboles et attributs des classes d'âge ou illustrant des proverbes ou une histoire, choisis pour présenter une référence tangible à la vocation du groupe ou de la classe d'âge. Les techniques comprennent le dessin, la peinture, la sculpture et la pyrogravure.

Nombre d'instruments tchaman ont d'ores et déjà disparu, avec pour corollaire la disparition de plusieurs genres musicaux traditionnels comme *sida*, *konkoma*, *golo victoria*, *djè*, *napoléon*, *asangblan*, *dialé*, *duplex*, *aboulojé*, *ma*, *agnefoué*, *seymi*, *asr'gbó*, *djouwa*, *mbam*, *sangva*¹⁰². Beaucoup d'autres voient la fréquence de leur emploi se raréfier, et se trouvent donc menacés de disparition à plus ou moins longue échéance.

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.

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

102 Cf. NIANGORAN-BOUAH (G.), *Sites, cultes, monuments et manifestations culturelles en Côte*, Abidjan, IES-Office national du Tourisme, 1979, pp. 86-87. ; MEMEL-FOTÉ (H.), *op. cit.*, p. 332.

Partie II

Le fatchué ou afatchué,
fête de génération

Chapitre I – origines du *fatchué* ou *afatchué*¹⁰³

1. Origine culturelle/historique

Selon la tradition orale, le *fatchué* ou *afatchué* serait originaire du pays ashanti (Gold Coast, le Ghana actuel) où avaient émigré les Tchaman à la suite d'une guerre fratricide qui les avait opposés aux Ashanti. Par la suite, les Tchaman et d'autres Akan instituèrent ses danses martiales pour aller en expédition en vue de défendre leur pays ou faire des conquêtes. La plus mémorable de ces guerres fut celle qui opposa les Tchaman aux Attié pendant dix ans¹⁰⁴.

2. Origines mythologiques

Plusieurs mythes d'origine s'attachent à l'institution du *fatchué* ou *afatchué* dans la société traditionnelle tchaman.

Premier mythe :

« Lors d'une partie de chasse, un chasseur surprit des génies sortir d'une termitière exécuter une danse guerrière. Il retourna au village informer les villageois. Ceux-ci se rendirent sur le lieu de la découverte et capturèrent quelques génies qui les initièrent à la pratique de cette danse¹⁰⁵. »

Deuxième mythe :

« En effet, il y a longtemps, très longtemps dans le village de Djèpoto (village situé dans la commune de Songon) où les habitants assistaient impuissants à la disparition mystérieuse et fréquente d'hommes et de femmes à un moment donné de leur histoire. Il semblerait que lorsque ceux-ci vauquaient à leur occupation champêtre, ils ne rentraient pas, et ce pour toujours. Un homme poussé par la curiosité et le courage, décidait d'aller à la recherche des disparus. Il marchait pendant des jours dans la forêt, dans l'espoir de les retrouver. Aussi, pour retrouver son chemin sans difficulté, il marchait des noix de cola et crachait à chaque instant le jus le long du chemin ou de son parcours. Une nuit, pendant qu'il dormait au pied d'un arbre, il fut réveillé très tard dans la nuit par des bruits : c'était le son de tam-tams. Poussé par la curiosité, il se cachait dans les buissons environnants pour voir ce qui se passait. Grande était sa surprise, lorsqu'il voyait des personnes rabourgries aux cheveux sales, pendant jusqu'au cou, chacune d'elles portant un cache-sexe fait de feuilles et ayant en mains des bois et des flèches. Les visages badigeonnés de kaolin, ils dansaient avec force au rythme des tamtams et des chants et ce, jusqu'à l'aube où chacun disparaissait dans la forêt après un sacrifice humain. Stupéfait, l'homme décidait de rentrer immédiatement au village faire part de sa découverte. Au village il était accueilli en héros et là il

103 Dans certaines localités comme à Anonkoua-Kouté, cette fête de génération se nomme *abè yi* (*abè*, signifiant « sous-classe, catégorie »). Elle ne regroupe pas les quatre classes d'âge (*djéou*, *dogba*, *agban*, *assoukrou*) en même temps. Tous les trois ans, une sous-classe ou une catégorie d'âge fait sa sortie officielle.

104 HERMANN (K.), *Le Fatchué, danse guerrière des Tchaman : un facteur de développement du tourisme en Côte d'Ivoire*, Abidjan/MESRS/IPAAM/, 2003, p. 26.

105 Légende recueillie par nous en 2006 au cours de l'émission télévisée de la RTI (Radio Télévision ivoirienne) TV2 dénommée «Tradi-Ivoire» consacrée à la tradition tchaman.

informait le village et les villages voisins (Bago, Songon-Agban, Songon-Té, Godoumé, Kossihouan, etc.) de cette étrange découverte. Dès lors, les villages, sentant le danger planer sur leur sol respectif et sur toute la région, comprenaient par la même occasion la raison des fréquentes disparitions humaines. Ainsi, suite à une concertation, ils se rendaient à ce lieu avec leur "arsenal" de guerre. Là, ils livraient un combat impitoyable aux ravisseurs et retournaient au village avec deux otages de sexe opposé. Au village, ces ravisseurs étaient isolés et subissaient un interrogatoire en vue de les amener à dévoiler tous leurs us et coutumes. Après avoir révélé leurs traditions, ils étaient exécutés sur la place publique. C'est suite à cet événement que les Tchaman ont hérité de l'*afatchué*¹⁰⁶. »

Troisième mythe :

« Selon la tradition des Ébrié-Kobriman (Abidjan), à l'emplacement actuel du village d'Adiapo, sur la route d'Abidjan-Dabou, vivait en un unique village (Brékégon) une population ancienne. Ce village avait une particularité : il était fortifié d'une enceinte de palmiers-raphia, de l'espèce stérile qui ne donne jamais de vin. Périodiquement, les Brékégonin, habitants de Brékégon, commettaient des dégâts dans les plantations ébrié, saccageant les cultures, buvant le vin de palme et cassant les canaris. Pour surprendre les malfaiteurs, les Kobriman s'embusquèrent et surprirent ainsi un jour les Brékégonin en exercice du *fokwé*. En représailles, ils détruisirent leur village, emmenèrent en captivité les hommes et les femmes qui ne furent pas mis à mort, et les assimilèrent progressivement par mariage. De cette population captive, les Kobriman reçurent l'institution et, par celle-ci l'*atchon*, cette musique spéciale des classes d'âge dont le brékégon est la langue originaire¹⁰⁷. »

Cette légende, selon H. Memel-Foté¹⁰⁸, permet d'expliquer comment la société tchaman fut pour ses voisins (M'batto, Attié, Abbey/Abèvé, Tchôfô, Abouré, Ehotilé) un épicrocentrage de l'institution.

106 JACOB (A. D.), *L'Affatchué ou la Fête de génération chez les Ébrié ou Tchaman d'Agban village: quelle stratégie de sauvegarde et de promotion ?*, Abidjan/MCF/INSAAC/EFAC, 2008, pp. 54-55.

107 MEMEL-FOTÉ (H.), *op. cit.*, pp. 430- 431.

108 *Ibid.*, p. 431.

Chapitre II – les différentes étapes du *fatchué* ou *afatchué*

La fête de génération comporte trois étapes principales, décrites par A. Djako Jacob¹⁰⁹ :

1. Les préparatifs

• Le choix des guerriers

Des mois avant la cérémonie proprement dite, les classes d'âge choisissent leurs deux guerriers : le chef guerrier *taprognan man* et son adjoint le *taprognan mi* « petit guerrier », sur une liste adressée. Autrefois, le guerrier était choisi par les membres de sa classe d'âge pour son courage, sa force physique, sa puissance mystique. Aujourd'hui, avec la fin des guerres tribales, le guerrier est choisi par les membres de sa classe d'âge, pour son éthique, son intégrité et sa probité morale, sa sagesse, parce qu'il est appelé à être la lanterne, le représentant de toute une génération. Cela entraîne qu'on le choisisse parmi les individus grands et beaux. Il doit savoir danser, avoir des gestes nobles, être de tempérament calme. Le choix du *taprognan* est fait par les membres de la génération aînée. Il arrive que ses compagnons de classe, conseillés par les anciens, le désignent par élection. Le fait d'appartenir à deux villages différents serait un atout dans le choix¹¹⁰.

Une fois ce choix opéré, un rameau de palmier (à huile) est attaché au poignet droit de chaque guerrier, après quoi, un coup de fusil est tiré pour confirmer le choix puis le ou les nouveaux guerriers sont conduits chez le chef guerrier de la génération aînée (chef guerrier de la catégorie *djéou*). Tout ceci se fait dans une ambiance de fête (son de tambours, cris de guerre, danse.)

Le *taprognan djéou*, dans sa prière, demande aide et assistance aux ancêtres en faveur des nouveaux guerriers. Après les bénédictions, les nouveaux guerriers sont conduits chez leurs parents où ils dansent en leur présence. Ensuite, le père du nouveau guerrier applique sur le front de son fils un mélange de terre et de vin de palme pour marquer son accord et reconnaître l'honneur que lui fait la génération en choisissant son fils¹¹¹.

H. Memel- Foté¹¹² explicite plus en détails les critères de choix du chef guerrier : « Loin d'être élu par ses pairs, le *taprognan* est d'abord un capitaine au sens étymologique et militaire, un chef qu'imposent les aînés aux cadets. Quatre critères guident ce choix : un critère esthétique (la beauté physique), un critère moral (la force et la bravoure), un critère intellectuel (l'intelligence, notamment une intelligence politique), un critère socio-économique (le lignage d'appartenance et la richesse capable de libérer la classe d'âge en cas de dette). On attribue au *taprognan* toutes les espèces d'excellence. Il dispose d'abord des qualités de l'athlète sans malformation ou infirmité, au corps élancé et harmonieux, au teint séduisant et à l'allure dégagée. À l'excellence esthétique, il doit ensuite joindre l'excellence morale du citoyen vertueux, instruit des us et coutumes, obéissant envers les aînés, solidaires de ses pairs [...] Il doit savoir danser et chanter. »

109 JACOB (A.D), *op. cit.*, pp. 69-75.

110 Le chef guerrier pourra bénéficier de deux forces différentes : celle du clan matrilinéaire et celle du clan patrilinéaire.

111 *Ibid.*, p. 69.

112 MEMEL-FOTÉ (H.), « La culture du bel homme comme monument d'art », in *Corps sculptés, corps parés, corps masqués, chefs-d'œuvre de la Côte d'Ivoire*, *op. cit.*, p. 96.

Pour D. Paulme¹¹³, le chef guerrier est « l'homme en qui s'incarnent les vertus viriles et l'idéal masculin – il doit être grand, fort, à la fois corpulent et bon danseur. »

• La protection des guerriers et du village

En vue d'obtenir la bénédiction des ancêtres, les femmes nettoient tout le village et les lieux sacrés du village (cours d'eau, cimetière...). Une semaine avant la sortie officielle, la catégorie concernée se concerta et choisit quelques-uns d'entre eux qui doivent se rendre à la source de la rivière sacrée en vue d'implorer la clémence de la divinité tutélaire du village afin qu'elle veille au bon déroulement de la fête. Ces émissaires vont se rendre très tôt sur le site, en file indienne, avec un colis composé de colas, œufs de poule et de la poudre, le tout destiné au sacrifice. Là-bas, le plus âgé prononce des paroles incantatoires et jette ces éléments dans l'eau, à sa gauche, puis à sa droite. Une fois la cérémonie terminée, ils reviennent dans le même ordre et ne doivent ni adresser la parole à autrui ni regarder derrière.

Pendant toute cette période, le village est animé par les cadets et les benjamins de la même catégorie ou les fils. Ils chantent et dansent à travers les rues du village et ce jusqu'au jour fixé pour la fête.

Tout ce temps, les guerriers sont dans l'anti-chambre où ils sont nourris et entretenus par les membres de leur génération.

La veille de la fête de génération, il y a une simulation du *fatchué* ou *afatchué*, une répétition générale et publique suivie et corrigée par les membres de la génération aînée et les doyens de génération.

2. Sortie des guerriers

À la veille de la fête, les guerriers quittent l'anti-chambre en compagnie de quelques membres de leur génération, chargés de leur protection et de certains aînés, pour une destination tenue secrète. Là, ils subissent une préparation spéciale susceptible de les transporter, pour la circonstance, dans le monde surnaturel. Car le don de clairvoyance attribué au guerrier est un palladium pour la classe d'âge. Les principaux éléments matériels qui entrent dans cette préparation mystique sont, selon A. Djako Jacob¹¹⁴, l'œuf, l'huile de palme, des essences végétales, la boisson (gin). Pendant tout le temps que dure la préparation mystique des guerriers jusqu'à leur sortie sur la place publique, pour l'exécution de la danse guerrière, le village est animé par les cadets et les benjamins, qui s'amusent à imiter les grands et s'approprient par imitation les comportements et les valeurs importants pour les Tchaman. Aussi, dans chaque famille, les femmes préparent-elles des mets typiquement tchaman pour recevoir les invités de la circonstance.

Quand l'heure de la cérémonie initiatique s'annonce, les huit guerriers, à raison de deux guerriers par classe d'âge (le *taprognan man* et le *taprognan mi*) rejoignent leurs camarades, rassemblés à l'entrée du village. Ils tiennent dans chaque main un sabre factice, dans la bouche un bout de branche ou une feuille, les pieds nus, habillés selon les catégories d'une tenue spéciale, le visage noirci de poudre de charbon.

Les initiés se regroupent par catégorie d'âge. Cette disposition se fait dans l'ordre suivant :

- d'abord, les benjamins *assoukrou* ;
- ensuite les cadets *agban* et les puînés *dogba* ;
- enfin, les aînés *djéou*.



44. Apprêt du chef guerrier taprognan de la classe des benjamins *assoukrou* pour la fête de génération *afatchué* (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)

113 PAULME (D.), *Première approche des Atié (Côte d'Ivoire)*, coll. « Cahiers d'études africaines », année 1966, vol. 6, n° 21, p. 112.

114 JACOB (A. D.), *op. cit.*, p. 71.



45. Sortie du chef guerrier pour la danse guerrière (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



46. Des enfants imitant les aînés au cours de la fête de génération *afatchué* (Agban-village, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2004.)

Mais, en principe, c'est le *taprognan* des *djéou* qui commande. Quand la génération entière est invitée à une manifestation martiale, c'est le *taprognan* des *assoukrou* qui se déplace. Il remplace les trois autres.

Après le coup de fusil, le chef guerrier esquisse les premiers pas de danse, il montre son courage, sa puissance et son autorité. En ce moment précis il devient intouchable car protégé par ses camarades et les aînés. Il n'a pas le droit de tomber, ni laisser tomber ses sabres, ce qui représenterait un dés-honneur pour sa génération. C'est pourquoi tout au long de la procession (de l'entrée au bout du village), il est aidé dans sa tâche par des femmes qui portent respectivement de l'eau, de la poudre et un van. Ces femmes font obstacle aux personnes malveillantes en recueillant tout ce qui peut entraver la marche du guerrier¹¹⁵. Au cours de la procession, il marque des arrêts pour exécuter quelques pas de danse guerrière devant les aînés et l'autorité coutumière, et ce, dans le but de les honorer et les saluer. Après tout cela il revient s'asseoir sur un mortier placé sur la place publique¹¹⁶.

Quelques minutes après, c'est au tour des femmes de la nouvelle catégorie de faire leur apparition. Elles sont superbement habillées et coiffées, portent au cou des parures en or, aux pieds des chaussures traditionnelles. Dansant et chantant, elles avancent avec leurs présents sur la tête ; elles font le même parcours que les hommes. Après donc les civilités d'usage, elles remettent aux guerriers leurs présents; ils sont généralement composés de paires de chaussures et de pagnes traditionnels *kita*, *adingra*, pagne baoulé, d'ustensiles de cuisine (assiettes, verres, cuillères, fourchettes...), de miroirs. Après tout cela, la fête s'achève avec la remise du drapeau-symbole de la génération au doyen du village par le doyen de la génération¹¹⁷.

Pendant le défilé, on exhibe les symboles de chaque classe d'âge¹¹⁸.

3. Au lendemain de la fête

Autrefois, au lendemain de la fête, le peuple se rendait à la source sacrée pour remercier la divinité protectrice. Mais de nos jours, avec l'avènement du christianisme, tous les membres de la génération (hommes et femmes), bien habillés se rendent dans les différents lieux de culte (églises) du village, pour des messes éclatées de purification des âmes (remercier leur Dieu).

Les différents acteurs

Au cours du *fatchué* ou *afatchué* interviennent plusieurs acteurs, chacun jouant bien son rôle, à la fois mystérieux et théâtral.

- **Les initiés** : ils sont traditionnellement vêtus d'un pagne rouge appelé *abo/abo nannan* ou *amo/amo nannan*¹¹⁹ qui leur ceint les reins en guise de mini-jupe. Le buste de même que le visage sont barbouillés de kaolin. Certains ont la

115 Ces femmes ramassent tous les objets (morceaux d'étoffe, fils de bonnet, etc.) que laisse tomber le guerrier.

116 JACOB (A. D.), *op. cit.*, p. 74.

117 *Ibid.*, pp. 74-75.

118 Chaque classe d'âge dispose de scènes spécifiques, sculptées en ronde-bosse, en taille réelle. Le passage d'une classe à une autre est l'occasion d'exposer publiquement l'ensemble du patrimoine culturel de la communauté, constitué par des grandes sculptures polychromes représentant des personnages, des animaux, des objets touchant à la vie quotidienne, à l'histoire du peuplement, des clans, à l'origine des Tchaman et à l'initiation. Les emblèmes des différentes classes d'âge relevés à Locodjro sont : *djéou*, éléphant, *dogba*, lion, *agban*, panthère, *assoukrou*, aigle.

119 La couleur rouge symbolise le sang. Autrefois, dit-on, en sortant de la brousse, on revenait avec une tête humaine.



47. Sculptures figurant un emblème de classe d'âge (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



48. Sculptures figurant l'emblème de la génération *tchagba-assoukrou* (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)

tête et les bras entourés de rameaux de palmier (à huile). Cela participe d'une façon générale au déguisement des initiés. Ils sont pieds nus. Chaque initié porte le nom de sa classe d'âge et de sa catégorie. Par exemple, un *tchagba-djéou* pour un initié appartenant à la classe d'âge *tchagba* et à la catégorie *djéou* (aînés).

- **Les guerriers** : réputés invincibles, les guerriers ont le visage noirci au charbon de bois. Ce déguisement doit produire les mêmes effets que celui d'un masque, à savoir rendre méconnaissables et anonymes les danseurs. Ils retiennent entre les incisives bien serrées un bout de branche ou de feuille qui en rajoute au mystère. Le premier guerrier *taprognan man djéou* (aîné) est habillé en *n'wôwô* ou *wôwô*, sorte de robe faite de raphia (*Raphia vinifera*, Palmacée). Le second guerrier *taprognan mi djéou* est habillé en *kokotou* ou *kotou*, sorte de longue veste en étoffe de couleur noire, avec des figurines, des bandes en rouge, vert, jaune, ornée de miroirs en forme de cercle de petit diamètre, et de clochettes *grégré* ou *guégré* ou *gué n'gré*. Le premier guerrier *dogba* (puîné) est habillé en *n'wôwô* ou *wôwô*, le second en *kokotou* ou *kotou*. Le premier guerrier *taprognan man agban* (cadet) est habillé en *n'wôwô* ou *wôwô*, le second en *kokotou* ou *kotou*. Le premier et le second guerriers *assoukrou* (benjamin) sont habillés, chacun, en *kokotou* ou *kotou*. À Locodjro, seuls les guerriers *djéou* et *dogba* portent le *n'wôwô*. Mais à certaines occasions comme les cérémonies d'anniversaires des classes d'âge, ils portent le *kotou* comme les guerriers *agban* et *assoukrou*. Certains guerriers en *n'wôwô* portent une ceinture faite d'un tissu rembourré *n'wôwô blakon*. Il convient de noter que, dans certaines localités comme à Agban-village (tribu Bidjan), tous les chefs guerriers sont vêtus de *kotou*. Certains chefs guerriers ont tout simplement, le corps orné de rameaux de palmier ou d'une bande de feuilles de rameau croisées sur la poitrine et sur le dos, comme nous avons pu l'observer à Anonkoua-Kouté.

Les *taprognan* portent un bonnet ou couvre-chef fait avec la peau et les poils d'un bœuf, orné de cauris et de miroirs¹²⁰ ; ce qui devrait leur permettre de voir l'ennemi. Ces bonnets ou couvre-chefs sont tous dénommés *taprognan kpro* ou *taprognan bro* « chapeaux de guerrier ».

120 Toutefois, nous avons vu à Songon-Dagbé, un couvre-chef de guerrier fait d'un casque en bois.



49. Des initiés vêtus du pagne rouge *abo/abo nannan* ou *amo/amo nannan* pour la fête de génération *abè yi* (Anonkoua-Kouté, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



51. Le chef guerrier de la classe des *agban* (fils cadets) habillé en *koton* ou *kokoton* au cours de la fête de génération *afatchué* (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)

Lors des parades, chaque *taprognan* tient deux sabres (factices) *afran* ou *alindji* ou *taprognan dougba*¹²¹, arme de chef qu'il brandit au cours de la danse guerrière : comme tout support magique, ce sabre est l'objet d'offrandes¹²². Avant la procession on fait des libations sur les sabres ; ceci pour écarter les forces occultes, les personnes malveillantes. Selon F. Lafargue¹²³, on le lave avec des herbes et on lui donne un œuf. C'est avec l'*afran* ou *alindji* ou *taprognan dougba* que le *taprognan* abattait, autrefois, esclaves et prisonniers de guerre.

Cet accoutrement se trouve partout renforcé par les ressources du sacré. Chaque guerrier se pourvoit à titre personnel de recettes et d'engins tutélaires : cauris sur le bonnet, bains de plantes spéciales. Le sabre est ceint d'une feuille de rameau de palmier, ceci pour lui procurer une force mystique. Les miroirs incrustés dans le bonnet du guerrier lui permettraient de voir mystiquement les sorciers et de parer à leurs attaques. Selon H. Memel-Foté¹²⁴, l'effet le plus fameux de cette action préservatrice est de neutraliser les balles au cours des guerres. Mais lors de la fête de génération, ces éléments magico-religieux ont pour but de neutraliser les personnes malveillantes.

• **Les femmes de génération** : superbement habillées et coiffées, ces femmes des différentes catégories d'âge précèdent les hommes au cours de la procession sur la voie principale du village. Elles chantent et dansent pour une victoire de leurs guerriers.



50. Un ancien chef guerrier *djéou* habillé en *n'wôwô* ou *wôwô*, portant un casque en bois *taprognan kpro* « casque de guerrier » ou *ata kpro* « chapeau de guerre » et brandissant un sabre *alindji*. (Songon-Dagbé, sous-préfecture de Songon). (Photo : Aka Konin, 2009.)

121 *Afran* est la dénomination que la plupart des Tchaman donnent au sabre du guerrier. Mais à Songon-Dagbé et à Anonkoua-Kouté, il est respectivement dénommé *alindji* et *taprognan dougba*.

122 Le sabre *fran* de Gomon (pays abidji), dont l'original se trouve à Orbaff (pays adjoukrou), aurait été donné par le génie de la rivière Adiakomel (cf. LAFARGUE (F), *Religion, magie, sorcellerie des Abidji en Côte d'Ivoire*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1976, p. 240).

123 *Ibid.*, pp. 240-241.

124 MEMEL-FOTÉ (H.), *op. cit.*, p. 351.

Chapitre III – la musique et la pratique musicale

1. La musique vocale

La forme courante est le chant responsorial (chant et répons), la masse du chœur répondant par intervalles à un coryphée ; le chant est entonné par un musicien ou une musicienne, et repris à l'unisson par le chœur (qui répond par intervalles).

Dans certains chants ou sections de chants, le soliste ou la soliste peut être appuyé(e) par un second chanteur ou une seconde chanteuse, mais la règle de l'unisson reste de mise. G. Rouget¹²⁵, qui a enregistré en 1952 à Anan (Bingerville) un chant de guerre, conforte cette assertion : « Deux hommes, dont l'un agite un hochet, appellent alternativement à la guerre, le chœur des hommes, répond, les femmes poussent des youyou. »

Certains chants sont ponctués de cris de guerre.

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 féminine est souvent soutenue par les battements des mains¹²⁶. Ces battements des mains, selon J.-B. Nkulikiyinka¹²⁷, 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. Arom¹²⁸, ces battements se borneront, dans certains cas, à marquer le temps, et, dans d'autres, effectueront des formules rythmiques plus complexes.

Pour mettre en évidence la structure formelle des chants, telle que décrite ci-dessus, nous donnons ci-après les textes d'un chant exécuté par des femmes de génération. Ce genre musical appelé *alégnin*, a été enregistré, par nous, dans le village d'Abadjin-Kouté (avec une traduction approximative).

Soliste

Bertin bouanmié ninsi éba Les filles de Bertin avancent

Hogho ogbréi wéba Dans leur état de pauvreté

Dévaluation binon wété Ce sont des choses de dévaluation que nous faisons

Kassé épô éba wouhoo Si ça te plaît tu viens voir

Kassé élépô éninlo bitébé Si ça ne te plaît pas tu vas en brousse

Kassé élépô éninlo bitébé noné elotchère Si ça ne te plaît pas va t'asseoir en brousse.

Chœur

Bertin bouanmié ninsi éba Les filles de Bertin avancent

Hogho ogbréi wéba Dans leur état de pauvreté

Dévaluation binon wété Ce sont des choses de dévaluation que nous faisons

Kassé épô éba wouhoo Si ça te plaît tu viens voir

Kassé élépô éninlo bitébé Si ça ne te plaît pas tu vas en brousse

Kassé élépô éninlo bitébé noné elotchère Si ça ne te plaît pas va t'asseoir en brousse.

Soliste

Bertin bouanmié ninsi éba Les filles de Bertin avancent

Hogho ogbréi wéba Dans leur état de pauvreté

125 ROUGET (G.), *Ogoun Dieu du fer, Dahomey et Chants d'Afrique occidentale, Mauritanie, Sénégal, Côte d'Ivoire* (collection du Musée de l'Homme, vogue Contrepoint MC.20.159), Paris, 1958 (notice).

126 La musique des femmes *alégnin* enregistrée à Abadjin-Kouté était soutenue par des battements de mains, dénommés *n'képakpa* ou *in'képakpa* (comme les baguettes en bois), qui rythmaient également cette musique.

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

128 AROM (S.), *op. cit.*, p. 57.

Dévaluation hinon wété Ce sont des choses de dévaluation que nous faisons
Kassé épô èba wouhoou Si ça te plaît tu viens voir
Kassé èlèpô èninlo bitébé Si ça ne te plaît pas tu vas en brousse
Kassé èlèpô èninlo bitébé noné èlotchrè Si ça ne te plaît pas vas t'asseoir en brousse.

Chœur

Bertin bouanmié ninsi éba Les filles de Bertin avancent
Hogbo ogréi wéba Dans leur état de pauvreté
Dévaluation hinon wété Ce sont des choses de dévaluation que nous faisons
Kassé épô èba wouhoou Si ça te plaît tu viens voir
Kassé èlèpô èninlo bitébé Si ça ne te plaît pas tu vas en brousse
Kassé èlèpô èninlo bitébé noné èlotchrè Si ça ne te plaît pas va t'asseoir en brousse¹²⁹.

• *Le répertoire musical*

Selon H. Keipo¹³⁰, ce répertoire peut être classé en deux catégories :

- les chants collectifs : ils consistaient autrefois, en temps de guerre, à encourager les guerriers ; aujourd'hui, ils servent à féliciter et à encourager les guerriers pendant la danse ;
- les chants de génération : ce sont des chants de circonstance qui ont pour but de magnifier les guerriers et faire l'éloge de la génération.

Le répertoire musical du *fatchué* ou *afatchué* est constitué, selon G. Niangoran-Bouah¹³¹, par des élégies funèbres, des hymnes à la mort personnifiée, des hymnes célébrant la guerre et la force virile, des louanges et les hauts faits des générations passées, des évocations de héros qui ont sacrifié leur existence pour que vivent les jeunes générations, des victoires de guerre, des hymnes à la gloire de la société des riches. Cette musique spéciale des classes d'âge est appelée *atchon*, *atchró* ou *atchó*. La langue utilisée est différente du parler populaire. Il s'agit d'une langue tchaman archaïque, devenue ésotérique avec le temps. Selon H. Memel-Foté¹³², le brékégon¹³³ est la langue originaire de cette musique, apprise durant la retraite d'initiation qui précède la première sortie publique de la classe d'âge. Il n'y a pas d'improvisation dans les chants. Les musiciens de ce type particulier de chant chantent ce qu'ils ont appris lors de leur initiation. A. Djako Jacob¹³⁴ écrit à son tour, qu'« au cours de la célébration de l'*affatchué*, les chants sont émis en langue bleguè par les hommes mais aussi en langue tchaman. Les femmes chantent particulièrement en langue tchaman. Ces chants galvanisent les guerriers et les transportent dans un état second. »

Selon nos informateurs, les chants guerriers *atchon*, *atchró* ou *atchó*¹³⁵ comportent des textes en ashanti, en tchaman et en baoulé ; ces chants reveilleraient les esprits.

129 Les textes sont repris x fois par la soliste et le chœur. Traduction littérale du texte : Kouamé Francis Kouadio.

Thème central : « Les filles de Bertin (chef de village) avancent, que ceux qui veulent les voir avancent mais que ceux qui ne veulent pas aillent au champ ». Traduction littérale du thème central : Mme N'djemon épouse Aké Naomie.

130 HERMANN (K.), *op. cit.*, p. 32.

131 NIANGORAN-BOUAH (G.), « les Ébrié et leur organisation politique traditionnelle », in *Annales de l'Université d'Abidjan*, série F, tome I, fascicule I, Ethnoscologie, 1969, pp. 80-81.

132 MEMEL-FOTÉ (H.), *op. cit.*, p. 431.

133 Langue des Brékégonin, peuple qui vivait à l'emplacement actuel du village d'Adiapo, sur la route de Dabou.

134 JACOB (A. D.), *op. cit.*, p. 58.

135 Ces chants guerriers sont dénommés différemment suivant les localités: *insènanmè* (Songon-Dagbé), *fatchué nanmè* ou *atchó* (Abadjin-Kouté), *taprognan nanmè* (Agban-village, Anonkoua-Kouté), *afatchué nanmè* (Adiapoto 1), *afatchué nanmè* ou *atchó* (Locodjro). *Fatchué nanmè* ou *afatchué nanmè* désignent également tous les chants exécutés au cours de la fête de génération (chants des hommes et des femmes).

Les musiciens ajouteront un nouveau chant à leur répertoire si leurs compagnons reviennent victorieux, du moins indemnes¹³⁶.

Ces chants guerriers sont excités par des cris de guerre des hommes, des youyous¹³⁷ et des hallalis térébrants¹³⁸ des femmes.

2. La musique instrumentale

Il n'est pas de manifestation traditionnelle qui n'ait sa musique instrumentale.

Au cours du *fatchué* ou *afatchué*, la musique instrumentale ne se rencontre généralement que dans le jeu des tambours et d'autres idiophones. Les tambours occupent une place de choix au cours de cette manifestation. Avant le début de la cérémonie, les différents tambours commencent à jouer des rythmes purs. C'est une manière pour les musiciens et les initiés de se mettre en train, mais c'est aussi un appel aux gens du voisinage, qui sont ainsi avertis, de l'imminence de la cérémonie. Les tambours parleurs et les trompes traversières appellent les initiés au rassemblement. Certains jouent des cloches, pour, dit-on, chasser les esprits malfaisants.

Les instruments comme les clochettes *guégré* ou *gué n'gré* dont s'ornent les *taprognan* doivent être plutôt considérés comme accessoires sonores que comme instruments de musique.

3. Les musiciens

Les exécutions musicales lors des manifestations publiques sont confiées à des groupes de musiciens comprenant généralement des solistes (hommes ou femmes), un chœur d'hommes ou de femmes et plusieurs instrumentistes.

L'ensemble des musiciens de la classe d'âge forme le groupe des *atchoman* ou *tchoman*¹³⁹. Selon G. Niangoran-Bouah¹⁴⁰, au niveau de la classe d'âge, ils n'atteignent pas le nombre de dix. Les musiciens *atchoman* ou *tchoman* sont choisis pour leurs seuls talents individuels, par exemple posséder une voix d'homme « chaude » et « grave » et suivent une formation initiatique qui dure de trois semaines à deux mois dans le bois sacré. Ce sont des musiciens d'un genre particulier, doués à la fois pour les chansons de gestes, griots, auteurs et pleureurs spécialisés (chanteurs d'élégies funébres).

Un *atchowo* ou *tchônô* ou *atchonwon* chante uniquement pour des institutions (classes d'âge, société des riches), et pour le deuil de personnalités marquantes.

Le jour du *fatchué* ou *afatchué*, les sociétaires chantent pour donner du courage à tous ceux qui prennent part au défilé dans l'artère principale du village. En l'occurrence, les *atchoman* ou *tchoman* jouent le rôle qui leur incombe au sein de l'organisation de la classe d'âge.

En d'autres circonstances, les sociétaires ne se déplacent que sur invitation spéciale, laquelle précise le moment et l'endroit où leur intervention est souhaitée. Quand le concert est uniquement donné par des hommes, leurs chants sont soutenus par des tambours. Le concert des femmes ne bénéficie pas de ce privilège ; elles chantent seules sans accompagnement instrumental. Quand les *atchoman* ou *tchoman* s'associent aux funérailles, les pleureuses cessent leurs lamentations. En présence d'une image chère et saisissante, les femmes de l'assistance, qui comprennent le sens des évocations, retiennent difficilement des larmes abondantes ; elles pleurent en silence pour ne pas gêner les chanteurs. Ils reçoivent des récompenses en nature (boisson) et en espèces. Il n'existe aucun taux de rétribution : l'invitant donne ce qu'il peut offrir, soucieux de ne pas se ridiculiser auprès de l'assistance. La mémoire du défunt et l'honneur du clan exigent en effet la prodigalité, car dans des réunions de ce genre les mauvaises langues ne manquent pas. Les différents dons reçus sont équitablement partagés entre les membres de la société. Ces musiciens ne sont pas des poètes improvisateurs : ils chantent ce qu'ils ont appris au bois sacré. Ce ne sont pas davantage des

136 PAULME (D.), (éd.), *Classes et associations d'âge en Afrique de l'Ouest*, Paris, Librairie Plon, 1971, p. 226.

137 ROUGET (G.), *op. cit.*

138 MEMEL-FOTÉ (H.), *op. cit.*, p. 337.

139 Un chanteur est *atchowo*, *tchônô* ou *atchonwon*.

140 NIANGORAN-BOUAH (G.), *op. cit.*, pp. 79-80-81.

chanteurs à gages ; ils mettent leur talent au service d'institutions (classes d'âge, sociétés des riches) et se déplacent seulement sur invitation. Ils ne vivent pas de leur art, mais ont chacun une profession : planteur, pêcheur ou ouvrier. Les gains de leur art sont occasionnels. Enfin les *atboman* ou *tchoman* ne sont pas castés ; dans leur organisation, tous les clans du village sont représentés, ainsi que les diverses conditions sociales (y compris de celle de chef de village).

Les coutumes tchaman, selon G. Niangoran-Bouah¹⁴¹, interdisent aux *atboman* ou *tchoman* de se produire sur les champs de bataille, ceci pour éviter l'extermination des combattants en cas de défaite.

Chez les Attié, indique D. Paulme¹⁴², les charges transmissibles d'une classe d'âge, à l'autre, toujours en ligne maternelle, sont celles de musiciens : joueurs de tambours, de cloches, de trompes traversières et de hochets enalebasse.

Au sujet du guerrier, H. Memel-Foté¹⁴³ écrit que « le *taprognan*, ce guerrier-artiste, doit posséder une voix claire à longue portée, une belle voix ; il doit savoir bien chanter ; c'est lui qui entonne les cantiques de guerre lors des parades militaires et sur les champs de bataille ; c'est lui qui tient à jour le répertoire de la musique militaire. »

Les instrumentistes sont aussi choisis pour leurs seuls talents individuels ; par exemple l'appellation *n'consin té* « chef ou père du *n'consin* », désignant le joueur de trompe signifie qu'il est le véritable virtuose, maîtrisant cet instrument au niveau du village.

Le jeu musical obéit à une stricte répartition sexuelle des rôles : les hommes jouent des tambours, cloches, hochets enalebasse. En revanche, la participation des femmes est essentiellement vocale et, pendant la danse seulement, elles jouent de quelques instruments rythmiques, tels que les baguettes entrechoquées ou rythmer la danse par les battements des mains.

4. Les instruments de musique

Les cérémonies publiques du *fatchué* ou *afatchué* sont soutenues par une diversité d'instruments de musique composés principalement de tambours, baguettes entrechoquées, hochets enalebasse, cloches métalliques, clochettes, trompes traversières en bois et en cornes de bovidés¹⁴⁴. Ils servent, comme l'écrit S. Arom¹⁴⁵, « de support modal et/ou rythmique à la musique vocale ». La musique produite par tous ces instruments a pour effet de procurer une force mystique aux initiés en les transportant dans le monde occulte¹⁴⁶.

5. Musique et rituels

La fête de génération, c'est le temps des sacrifices et des offrandes aux divinités tutélaires du village, à travers des libations, prières, incantations.

Au cours du *fatchué* ou *afatchué* interviennent divers types de rites à des moments et lieux précis. La fête se déroule de jour, généralement le samedi, mais la veille, selon A. Djako Jacob¹⁴⁷, « il y a une prière à la source ou *gôgômin* du village pour demander la protection des guerriers et la prospérité pour les villageois. Le samedi, jour de la manifestation, jour de réjouissance des rituels sont faits à *atô*, *adjamin* et *até*¹⁴⁸. Ces rituels ont pour but de combattre toutes adversités. » En outre, une semaine avant la date de sortie officielle des classes d'âge, des rituels sont faits (à la source de la rivière sacrée) en vue d'implorer la même divinité afin qu'elle veille au bon déroulement de la fête¹⁴⁹.

141 NIANGORAN-BOUAH (G.), *op. cit.*, p. 81.

142 PAULME (D.), *op. cit.*, p. 241.

143 MEMEL-FOTÉ (H.), *op. cit.*, p. 96.

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

145 AROM (S.), *op. cit.*, p. 71.

146 HERMANN (K.), *op. cit.*, p. 28.

147 JACOB (A. D.), *op. cit.*, p. 57.

148 *Atô*, « haut du village », *adjamin*, « centre du village », *até*, « bas du village ».

149 Ces rituels sont faits par le doyen du village.

Mais divers rituels exigent toutefois que l'officiant chante ; son chant, selon A. Schaeffner¹⁵⁰, « se rapproche généralement du *parlando* et est même entrecoupé de phrases entièrement parlées. »

Dans les rituels d'adoration par exemple, nous retrouvons cette prépondérance de la parole récitée, à travers les formules rituelles et les incantations. M. Schneider, cité par L. Aubert¹⁵¹, conforte cette affirmation, lorsqu'il écrit que « dans le rite, toute action déployée sans musique ou le concours de la parole sonore reste faible, car c'est au son que les rites doivent leur efficacité ». Pour S. Arom¹⁵², « une parole rythmée – comme c'est fréquemment le cas de formules magiques – est considérée comme relevant de la musique ». Quant à M. Honegger¹⁵³, il nous instruit sur le caractère musical de l'incantation : « Du latin *incantare*, « faire des chants magiques », l'incantation consiste en la récitation d'une formule rituelle léguée par la tradition et censée agir magiquement sur la nature animée et inanimée (guérison de maladies, fécondité des pluies, chute de pluie etc.). Le rythme et les intervalles mélodiques se joignent aux syllabes de la formule et sont censés renforcer leur efficacité magique, au même titre que les gestes et mimiques de celui qui les prononce. La racine étymologique du mot est d'ailleurs « chant », ce qui démontre l'importance de l'élément musical. » Cette notion (incantation), selon le même auteur¹⁵⁴, nous reporte aux origines obscures et confondues de la musique et de la poésie, lorsque le son émis était investi d'un pouvoir surnaturel sous son double aspect verbal et musical.

Selon G. Niangoran-Bouah¹⁵⁵ qui a étudié l'institution des classes d'âge en pays abouré, « l'*èfiva* (classe d'âge) organisera une danse guerrière (*fakwé*) en l'honneur du *sanflan* (chef guerrier), au cours de laquelle il prêtera serment, devant les *nudju* (survivants de la précédente génération) et les membres de son groupe, avant de recevoir les attributs de ses nouvelles responsabilités. Voici traduit le serment du *sanflan* : « Par-devant vous, dieux protecteurs de notre quartier et génération ; par-devant vous, *nudju* survivants et représentants de la précédente génération ; par-devant vous, membres réunis de la classe, moi X..., je prête serment de bien jouer mon rôle et devoir de *sanflan*, rendre par ma vaillance ma classe invincible et ne jamais reculer devant l'ennemi au cours d'un conflit armé. Que je ne sois plus traité en homme et maudit par mon *èfiva* si cela se produit. Après lui, tous les membres de son groupe ensemble prêtent serment de rester solidaires, unis pour le meilleur et pour le pire, et de suivre leur *sanflan* dans la guerre. » Le *nudju* organisateur attache une feuille de palme au pied gauche du *sanflan*, le revêt d'une longue blouse de tissu de raphia. Il lui pose, sur la tête, un bonnet fait de peaux de singe noir et de panthère. Le singe symbolise l'argilité, l'adresse et la ruse, la panthère, elle, n'incarne que la force physique. Le *nudju* remettra au *sanflan*, pour clore la cérémonie, son *ôbôtô* (coupe-coupe de guerre en fer ajouré. »

6. Musique et initiation

La pratique instrumentale, l'exercice de la voix et de la danse, impliquent un apprentissage et un entraînement. Aussi, la question se pose-t-elle de savoir comment on apprend la musique des classes d'âge en milieu traditionnel tchaman.

Les séances d'initiation ont lieu tard dans la nuit, au moment où l'ensemble de la population villageoise se retire dans ses maisons. Il n'y a aucune exclusive, et les femmes sont également admises à suivre le cycle des initiations, mais elles se manifestent rarement aux réunions nocturnes. Au bois sacré, les initiés, sous la direction de la classe d'âge initiatrice, apprennent à chanter cette musique des classes d'âge, *atchon*, *atchrô* ou *atchô*. Ils font également l'apprentissage obligatoire de la danse guerrière *taprognan bi*. À travers cette formation chorégraphique

150 SCHAEFFNER (A.), « Chant », in *Dictionnaires des civilisations africaines*, *op. cit.*, p. 91.

151 AUBERT (L.), *Planète musicale. Instruments de musique des cinq continents*, Italie, Priuli & Verluca, Editori, 1991, p. 10.

152 AROM (S.), *op. cit.*, p. 48.

153 HONEGGER, (M.), *Dictionnaire du musicien. Les notions fondamentales*, Larousse, 2002, p. 386.

154 *Ibid.*

155 NIANGORAN-BOUAH (G.), *Le Village Abouré*, coll. « Cahiers d'études africaines », année 1960, vol. 1, n° 2, p. 125.

élémentaire, toute la classe d'âge masculine est ainsi initiée à l'interprétation du rythme et du langage des tambours. Car, comme l'écrit H. Memel-Foté¹⁵⁶, « la danse ou plutôt le choré-drame suppose une compréhension de la musique symbolique tambourinée ; elle implique aussi l'exécution impeccable des figures et des rythmes inventés par le tambour ».

La pratique du langage tambouriné est strictement réservée aux hommes. Une femme comprend les messages ou certains d'entre eux, mais n'a pas le droit d'en transmettre, ni même de jouer du tambour parleur. Les aînés enseignent le langage tambouriné aux jeunes. Il s'agit d'un enseignement permanent. À ce sujet, H. Abel, cité par G. Niangoran-Bouah¹⁵⁷, écrit que « dans les contrées africaines où il se pratiquait, le langage tambouriné s'apprenait méthodiquement ; il avait ses écoles, ses pédagogues, ses érudits, ses historiens, ses virtuoses... et nécessitait de longues "lunes" d'études. D'une façon générale, les aînés se chargeaient d'y initier les plus jeunes. Chaque "classe d'âge" s'efforçait de s'y perfectionner par des séances communes d'entraînement dirigées par les vétérans de cet art ; ces séances étaient périodiquement suivies de joutes tambourinées qui permettaient aux participants de diverses "classes d'âge" de rivaliser de virtuosité et, surtout, de perfectionner leur science tambourinaire. »

Dans son étude sur les Abouré, G. Niangoran-Bouah¹⁵⁸ indique que « le *sanflan* (chef guerrier) est initié dans le bois sacré au langage des tambours. Il doit apprendre par cœur tous les messages pouvant être transmis par cet instrument [...] »

H. Memel-Foté¹⁵⁹ nous apprend à son tour que « la promotion initiatique s'opère, dans une certaine mesure, par une formation culturelle, au sens étroit du mot culture, dans le domaine de la littérature et de l'art. C'est au cours de cette initiation que les jeunes s'exercent au *fatchué*. Cette cérémonie dansée est une voie d'accès à la musique, spécialement à la musique militaire. À ce niveau se distinguent les spécialistes de la musique. Ces danses donnent également accès à la littérature des tambours et des trompes, spécialement aux langues de cette littérature (*asanté* et *baoulé*). Enfin, le *fatchué* introduit à la technologie des instruments de cette musique et de cette littérature, c'est-à-dire aux mythes de leur invention, à leur production matérielle et à leur pratique artistique. » B. Boni, cité par le même auteur¹⁶⁰, donne une idée de la complexité technologique et de la durée de cette formation en pays attié : « De quelques semaines (olifants *n'gofé*), à des années (danses *minè* et *niangosomma*) ». Cet auteur¹⁶¹ nous fournit de précieuses informations sur l'initiation au sein des classes d'âge. Il nous apprend qu'en pays attié « au cours de l'initiation, les jeunes des classes d'âge apprennent à danser le *fonkéu*. Les morceaux de danse sont chantés en trois temps. Deux solistes choisis parmi les meilleurs chanteurs marchent l'un en tête et l'autre à la queue du cortège (des *guéhoue* aux *agbré*). L'un entonne la chanson. Dès qu'il finit, le second la reprend, puis c'est toute la classe d'âge qui chante en chœur. Chaque chant comportait six à sept figures et avec une signification particulière. [...] L'apprentissage, s'il est bien suivi, dure deux à trois ans. Les anciens viennent apprécier ce travail d'initiation. Lorsqu'ils constatent que les jeunes gens ont su leurs leçons, ils leur demandent d'en faire une démonstration officielle. Tous les responsables pressentis seront investis du pouvoir sacré. Les sections, à l'appel d'un cor (*sossó mou*), parcourent le village en dansant, pour retrouver les responsables (*saboé*). Puis, à travers l'unique rue principale, pieds nus, en colonne, les sections au complet, les danseurs pénètrent sur la place publique où déjà les tam-tams résonnent. Là, sur un grand cercle ou une ellipse, les uns derrière les autres, le *saboé* en tête de leur section, tous les membres de la classe d'âge exécutent les trois morceaux de danse. Aux bruits rythmiques des tam-tams et des *tségbé* (calebasse au long col et au tiers farci de graines d'une plante appelée *gainingain*), les danseurs sont dans un état psychologique tel qu'ils sont capables de sacrifier leur vie pour épargner au village tout danger le menaçant. Les *saboé*, capitaines d'équipes, grimés de la tête

156 MEMEL-FOTÉ (H.), *op. cit.*, p. 96.

157 NIANGORAN-BOUAH (G.), *Introduction à la drumologie*, Abidjan, Institut d'Ethno-sociologie, 1981, pp. 26-27.

158 NIANGORAN-BOUAH (G.), *Le village Abouré*, Cahiers d'études africaines, année 1960, volume 1, numéro 2, p. 125.

159 MEMEL-FOTÉ (H.), *op. cit.*, pp. 406-407.

160 *Ibid.*, p. 407.

161 *Ibid.*

aux pieds, armés de sabres (*dingui*), coiffés de vieux chapeaux, le cou entouré de crocs de panthères (*kiekiehin*), les hanches couvertes d'un pagne noué en guise de mini-jupe, inspirent la frayeur à tout profane. »

L'initiation terminée, les musiciens tchaman *atchoman* ou *tchoman* se produisent pour la première fois aux cérémonies publiques du *fatchué* ou *afatchué*.

7. Les types de danses exécutées au cours du *fatchué* ou *afatchué*

• La danse guerrière ou *taprognan bi*

Taprognan bi n'est autre chose que la représentation rituelle des opérations de départ et de retour d'une expédition militaire ; autrefois les guerriers dansaient soit pour galvaniser les troupes soit pour exprimer la joie, après une guerre victorieuse. Les gestes mimés, chargés de sens symbolique sont significatifs à cet égard. Outre la fonction martiale, *taprognan bi* est exécutée lors des rites de passage des générations, pour conjurer le mauvais sort, au cours des funérailles d'un dignitaire, d'un membre de classe d'âge ou de génération, pour lui rendre un hommage bien mérité, pour son abnégation et pour les services, le sacrifices qu'il a apportés pour le bien de la collectivité, pendant les cérémonies d'intronisation des chefs de villages *akoubè oté*. Autrefois, écrit G. Niangoran-Bouah¹⁶², la danse guerrière était organisée au cours du culte de la divinité *nogbou*. Ce culte qui avait lieu tous les ans était le rituel par lequel commençaient les fêtes populaires des ignames ; c'était le bain de purification au seuil du nouvel an.

F. de Ménéil, cité par J.-B. Nkulikiyinka¹⁶³, place les danses guerrières dans la catégorie des danses-pantomimes, car, écrit-il, « ce sont de véritables combats qu'elles représentent. ». Ces danses-pantomimes, poursuit-il, sont supposées rendre victorieux le combattant ou le groupe de combattants les ayant effectuées.

Taprognan bi est exécutée uniquement par les hommes (initiés) de la génération. Le chef guerrier *taprognan man* est introduit sur l'aire de danse par le second guerrier *taprognan mi*, sous les cris de guerre et de triomphe des femmes et de leurs camarades.

Au cours de cette danse, les guerriers *taprognan*, tenant des sabres en mains, font montre de leur force, leur pouvoir pour enrayer toutes adversités et montrer qu'ils sont les maîtres, les chefs de génération. Par leurs démarches, ils imposent le respect à la population. Personne ne doit les approcher, même pas leurs parents. Pendant leurs exhibitions sur la place publique, leurs camarades de génération, se tenant les mains, forment un cercle de « sécurité » autour d'eux.

La danse guerrière commence toujours par le quartier bas (*até*) pour progresser vers le quartier haut (*ato*).

Selon J.-B. Nkulikiyinka¹⁶⁴, dans ces rituels, la danse intervient, soit comme une prière adressée aux puissances de la guerre, soit comme s'insérant dans un processus magique destiné à capter leur force qui rendra les guerriers invincibles. F. de Ménéil, cité par le même auteur¹⁶⁵, nous apprend à son tour qu'« à travers ces danses-pantomimes, on garde ainsi la mémoire des hauts faits des guerriers célèbres, on rappelle leurs actions d'éclat, leurs luttes héroïques ; on habitue les jeunes générations à les reproduire pour qu'ils puissent à leur tour les imiter dans les batailles. » Pour T. Ribot, cité par



52. Chef guerrier, exécutant des pas de danse guerrière *taprognan bi*, au cours de la fête de génération *afatchué* (Agban village, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2004.)



53. Chef guerrier, exécutant des pas de danse guerrière *taprognan bi*, au cours de la fête de génération *afatchué* (Agban village, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2004.)

162 NIANGORAN-BOUAH (G.), *la division du temps et le calendrier rituel des peuples lagunaires de Côte d'Ivoire*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1964, pp. 120-121-122.

163 NKULIKIYINKA (J.-B.), *op. cit.*, p. 159.

164 *Ibid.*

165 *Ibid.*, p. 159.



54. Chef guerrier, exécutant des pas de danse guerrière *taprognan bi*, au cours de la fête de génération *afatchué* (Agban village, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2004.)



55. Van *amlin* servant à ramasser tous les objets (morceaux d'étoffe, fils de bonnet, etc.) que laisse tomber le chef guerrier au cours du défilé militaire (Anonkoua-Kouté, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)

M. Belvianes¹⁶⁶, la danse mimée et chantée favorise les mouvements d'ensemble, l'action en commun ; elle donne à un groupe d'hommes l'unité, la conscience et la perception visuelle de cette unité ; elle est une discipline, une préparation à l'attaque et à la défense ; elle est une « école de guerre ».

Quelques-uns entrent en transe et sont, dit-on, habités par les esprits des grands guerriers d'autrefois qui les dotent d'une force herculéenne¹⁶⁷. C'est à travers la danse guerrière que les *taprognan* démontrent leur force mystique, pour d'éventuels combats.

Les pétarades qui fusent dans l'air, démontrent le caractère martial de cette danse.

Après plusieurs exhibitions, le chef guerrier remet son sabre à son adjoint, qui prend ainsi la relève. Les exhibitions du *taprognan* se répéteront à l'occasion de toutes les cérémonies engageant la classe d'âge.

L'originalité de cette danse tient au rythme, souligné et soutenu par les tambours et, autres instruments à percussion.

À propos du rythme dans la danse guerrière, J.-M. Habig, cité par J.-B. Nkulikiyinka¹⁶⁸, s'exprime en ces termes : « Rythmes qui éveillent, qui forcent l'attention et la bienveillance des divinités, les charment et les invitent dans le camp de tels guerriers pour leur assurer la victoire ou qui les remercient d'avoir permis de vaincre l'ennemi. Et tous ces rythmes sont le rythme, un seul, moteur vital, ordinateur et stabilisateur de toute expression corporelle, qui prend, possède l'homme, le domine et l'enivre à travers les ondes audibles et les infra-sonores. Le rythme des chorégraphies militaires qui saisit, pétrit et embrigade les guerriers, engendrant en eux et autour d'eux, un flux qui les emporte vers l'exaltation. Ce flux sera d'autant plus puissant que le son du tam-tam et la cadence des pieds dansants seront soutenus par le chant, la mélodie, ce maniement de la parole lyrique et cadencée, ce "facteur éminemment psychogène", qui fait frissonner les fibres de tout l'être, emportant les guerriers à la victoire ou à la mort. »

Au cours de cette danse, les aînés sociaux testent la maturité des forces mystiques de la nouvelle génération, à travers la personne des différents chefs guerriers. L'exercice consiste à voir si les jeunes générations sont mûres pour prendre la destinée du village en main. « Un vieux peut s'asseoir là pendant que les danseurs arrivent, et il tend un piège. Ce piège peut être un grand feu, ou un trou. Le piège est tendu au chef guerrier. Toute la catégorie met sa puissance en œuvre pour protéger leur chef guerrier. Si le chef tombe dans ce piège, c'est que vous n'êtes pas prêts pour prendre la destinée du village en main. Pour assurer cette protection, nous avons recours à certains vieux¹⁶⁹ ». D. Paulme¹⁷⁰ écrit qu'au « cours de l'intronisation d'une nouvelle classe d'âge, on assure que les vieillards de même classe nominale que les néophytes creusent des trous "en diable", c'est-à-dire invisibles, pour y faire tomber les "enfants" : "Voyez, ils ne savent pas danser". » C'est pourquoi les guerriers entraînent dans leur sillage des *nimpan-aboui*, « ceux qui voient clairs », autrement dit ceux à qui on attribue des dons de double vision, nécessaires dans un combat mystique à distance. Aussi, avant la sortie des guerriers sur la place publique, une femme asperge-t-elle le chemin de la marche avec une eau lustrale. Certaines personnes tenant en main un œuf, se placent en tête de la procession ; l'œuf servirait à conjurer les maléfices.

166 BELVIANES (M.), *Sociologie de la musique*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque musicale », 1950, p. 174.

167 PERROT (C.-H.), *Les Anyi-Ndenye et le pouvoir aux 18^e et 19^e siècles*, Abidjan, CEDA, Publications de la Sorbonne-Paris, 1982, p. 7.

168 NKULIKIYINKA (J.-B.), *op. cit.*, p. 158.

169 TANOAH Ahou (C.), *Les Conditions de vie des personnes âgées en Côte d'Ivoire: regard sur la maltraitance à Adjame Village*, Abidjan, Université de Cocody, UFR des Sciences de l'homme et de la société, département de sociologie, 2007, p. 79.

170 PAULME (D.), *op. cit.*, p. 117.

● La danse féminine ou *alégnin*

L'*alégnin* est une danse réservée spécialement aux femmes de la nouvelle génération. À travers cette prestation, elles montrent leur soutien sans faille à leurs guerriers. Elles font, selon A. Djako Jacob¹⁷¹, des gestes pour se moquer de ceux qui pensent qu'elles ne sont pas encore majeures ou femmes. Elles peuvent, par exemple, chanter les déshonneurs des femmes de la catégorie précédente. Elles poussent quelques fois des cris pour galvaniser les guerriers. Dans la majorité des cas, les chants sont des vers de louange chantés en tchaman (ou atchan).

Pendant la danse, les femmes reprennent ensemble et à l'unisson, les chants et gestes de celle qui est la soliste et l'élite de la génération ; cette dernière se trouvant en tête du groupe. Elles dansent pour une victoire et la bravoure de leurs guerriers. Superbement habillées et coiffées, elles scandent leurs chants avec des baguettes entrechoquées *n'kpakpa* ou *inkpakpa*. Elles précèdent les hommes au cours de la procession sur la voie principale du village. Elles avancent avec leurs présents sur la tête et font le même parcours que les hommes.

Nous donnons ci-dessous, quelques chants que nous avons enregistrés au cours de la danse *alégnin*¹⁷².

1^{er} chant : « *Aya moua moua alé mbi* » (bon arbre qui produit des feuilles)

2^e chant : « *Ayi koumbrin aló* » (tout ce qui est créé se détériore, même l'homme meurt)

3^e chant : « *Lolé sou ayi tê* » (nous n'étions pas prêtes mais le chef nous a réconfortées)

4^e chant : « *Bertin bouanmié ninsi ema* » (les filles de Bertin avancent, que ceux qui veulent les voir avancent mais que ceux qui ne veulent pas aillent au champ)

5^e chant : « *Bertin lé tè yi broumbrou min* » (Bertin n'agit pas dans le désordre, c'est un sage)

8. Les chorégraphies

La danse guerrière recourt souvent aux chorégraphies circulaires où les danseurs (initiés) évoluent en un cercle entourant leurs chefs. Parfois, ces évolutions circulaires peuvent alterner avec ou suivre des danses-processions sur un trajet déterminé traversant le village.

Au niveau des accessoires guerriers utilisés par le guerrier, il y a deux sabres qu'il brandit au cours de la danse.

La danse guerrière *taprognan bi* est une chorégraphie envoûtante restée intacte depuis des générations ; elle est faite de petits pas saccadés d'une rare intensité et de gestes avec les mains dans lesquelles se trouvent deux petits sabres, le tout dans un rythme endiablé qui allie transe individuelle ou collective, spectacle et férocité. Le chef guerrier, buste incliné en avant, la mène, au pas de charge dans l'artère principale du village. Souvent dans une charge furieuse, le *taprognan*, sabre aux poings, se dirige vers un ennemi imaginaire et feint de porter un coup de sabre. Il part tantôt à droite, tantôt à gauche, s'arrête, fait quelques pas en arrière, se courbe, se redresse, marche en tête de sa classe d'âge.

171 JACOB (A.D), *op. cit.*, p. 60.

172 Ces chants ont été enregistrés le 22 août 2009 à Abadjin-Kouté. Les références du matériel d'enregistrement utilisé sont : Marantz professionnel PMD 671 (utilisant carte mémoire Compact Flash) et un micro omni-directionnel ME 62 Sennheiser. Traduction littérale par Mme N'djemon épouse Aké Naomie.



56. Femmes de la génération *tchagha-assoukroun* chantant pour encourager leur chef guerrier, au cours de la cérémonie de présentation de l'emblème de leur génération. Elles rythment les chants de la danse *alégnin* avec des baguettes en bois *n'kpakpa* ou *inkpakpa* (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



57. Femmes de la génération *tchagha* accompagnant les hommes au cours du défilé militaire. Elles rythment les chants de la danse *alégnin* avec des baguettes en bois *n'kpakpa* ou *inkpakpa*. (Locodjro, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



58. Femmes de génération rassemblées à l'entrée du village et s'appropriant à accompagner les hommes lors du défilé militaire. Elles tiennent en mains des baguettes en bois *n'kpakpa* ou *inkpakpa* servant à rythmer les chants de la danse *alégnin* (Anonkoua-Kouté, sous-préfecture d'Abidjan). (Photo : Aka Konin, 2009.)

Par moments, certains initiés (joueurs de hochets) s'abaissent et remuent avec véhémence leurs instruments pour faire danser les guerriers.

Selon nos informateurs de Locodjro, les guerriers des trois classes d'âge, *dogba*, *agban* et *assoukerou* exécutent les mêmes pas de danse (constitués de petits pas saccadés) au son des tambours *kpinkpa*, *kénékénéni*, *kerékété* et *gougoussou*. Quant au guerrier *djéou*, il exécute les pas de la danse *n'èbi* ou « danse des hommes », au son du tambour *brôgôbrôgô* et de la trompe *doumou*.

Pendant la danse *alégnin*, les femmes en rangs serrés, respectent au centimètre près une chorégraphie uniforme.

CONCLUSION

Le *fatchué* ou *afatchué* est une cérémonie initiatique qui marque le passage d'une étape à une autre dans la vie des jeunes filles et garçons des classes d'âge qui composent une génération. C'est le passage de l'adolescence à l'âge adulte, à l'âge de la maturité. À partir de cette cérémonie, ces hommes auront le droit de prendre la parole au cours des assemblées, de prendre une part active aux manifestations collectives sans lesquelles l'individu ne saurait devenir un être sociable, membre d'une communauté religieuse et d'une ethnie. Les jeunes auront dès lors le droit de prendre part aux décisions du village. Le *fatchué* ou *afatchué* permet aux enfants de raffermir le sentiment d'appartenir à une seule et unique entité : le village. La génération régnante consacrée par cette cérémonie initiatique joue plusieurs rôles : un rôle militaire : organiser les hommes de vingt à cinquante ans pour la défense de la sécurité et l'indépendance de la patrie sous la direction des chefs guerriers ; un rôle économique : travail pour le village ou pour les tuteurs de classes d'âge *ako*, entraide entre camarades de promotion ; un rôle politique : police du village et, pour les seniors sociaux, selon les cas, conseil de gouvernement, fournitures d'armes et de munitions en cas de guerre. Enfin, par leurs musiciens, les classes d'âge, jouent un rôle culturel puisqu'elles entretiennent parfois une langue ésotérique et toujours des traditions chorégraphiques. Cette cérémonie marque aussi le temps de retraite politique des membres de la génération précédente.

Au centre de ce rite initiatique se trouve un personnage central : le *taprognan*, chef guerrier, personnage qui symbolise la classe d'âge. Son choix intervient après une observation discrète qui tient compte, essentiellement, de plusieurs critères : être grand, fort, beau et de tempérament calme, savoir danser, avoir des gestes nobles, etc. Le *taprognan* est nommé à vie. Au village, il doit avoir une conduite exemplaire. À l'étranger, écrit G. Niangoran-Bouah¹⁷³, si le *taprognan* se blesse, cela peut entraîner un conflit armé. Dans une guerre avec un groupe ethnique étranger, le *taprognan* se rend sur les lieux des hostiles, mais peut ne pas prendre directement part au combat. Il ne se tient jamais seul, est toujours entouré, placé sous bonne escorte et tenu à une distance respectable des lieux des hostiles. À la guerre, il est le personnage que l'ennemi cherche ; sa capture équivalait à la défaite de la classe d'âge qu'il symbolise. Au combat, écrit R. Bouscayrol, cité par G. Niangoran-Bouah¹⁷⁴, il est maquillé, revêtu d'un pagne spécial et coiffé d'une peau de mouton ou de léopard. S'il meurt dans la bataille, aucun des hommes de son groupe ne doit lui survivre.

Concernant l'origine des classes d'âge chez les peuples lagunaires de Côte d'Ivoire, la société tchaman, fut, selon H. Memel-Foté¹⁷⁵, pour ses voisins lagunaires (M'batto, Attié, Abbey-Abèvé, Abbey-Tchôfô, Abouré, Ehotilé, Ahizi-Ébra, Adjoukrou, Abidji, Krobou) un épice de l'institution.

173 NIANGORAN-BOUAH (G.), « les Ébrié et leur organisation politique traditionnelle », in *Annales de l'Université d'Abidjan*, série F, tome I, fascicule I, Ethnosociologie, 1969, p. 77

174 NIANGORAN-BOUAH (G.), *Le village Abouré*, Cahiers d'études africaines, année 1960, volume 1, numéro 2, p. 125.

175 MEMEL-FOTÉ (H.), *op. cit.*, p. 431.

Annexe 1

TERMINOLOGIE MUSICALE SUPPLÉMENTAIRE

TCHAMAN

Cette terminologie que nous donnons dans les pages suivantes concerne les instruments de musique, les danses et les termes d'intérêt musical que nous avons recueillis chez les Tchaman d'Abadjin-Doumé, Abadjin-Brimbresso, Abadjin-Kouté, Songon-Dagbé, Agban-village, Adiapoto 1, Anonkoua-Kouté, Locodjro.

Tchaman d'Abadjin-Doumé (tribu, Badjin)

Abi : tambour (terme générique) ou caisse de résonance du tambour ou danse.

Abi mli : petit tambour.

Abi ko : grand tambour.

Abi rô : membrane du tambour.

Abi to : timbre du tambour.

Abi ya : baguettes ou crochets à tambouriner.

Aboué pé : mélodies funèbres.

Alipan : funérailles.

Alipan pou : fin des funérailles.

Apia : jeu.

Atchin : chasse.

Atô : la voix.

Atô ko : une voix grave.

Atô mli : une voix aiguë.

Bi kouavo : fabricant de tambours.

Bi monwo : tambourinaire.

Ékouadélé : rite de libation.

Ènè bôwo : conteur.

Ènè : conte.

Gbébi ou *gbébi abi* : danser.

Gowo (plur. *goman*) : prêtre, prêtresse, devin, devineresse.

Gronban : veuvage.

Gronban bié : veuve.

Gronban sè : veuf.

Ko nanmè gnan : chanter mal.

Ko nanmè gnon : chanter bien.

Lépan lokon inko nanmè gnan : cette personne chante mal.

Lépan lokon inko nanmè gnon : cette personne chante bien.

Léponkou : annonce de décès ; la mort.

Lou nanmè : entonner un chant.

Mè monbi : jouer du tambour.

Min koutchin : chasser.

Nanmè : chant.

Nanmè kowo : chanteur.

Siclé fawo : joueur de cloche.

Tchin kouwo : chasseur.

Yablè : fête.

Tchaman d'Abadjin-Brimbresso (tribu, Badjin)

Abi : tambour (terme générique) ou caisse de résonance du tambour ou danse.

Abi bli : petit tambour.

Abi ko : grand tambour.

Abi to / abi édin : timbre du tambour.

Adjroti : fête.

Abi ya : baguettes ou crochets à tambouriner.

Aga : jeu.

Agronban : veuvage.

Akou mannién : annonce de décès.

Alè : conte.

Alipan : funérailles.

Atchin : chasse ou chasser.

Atô : la voix.

Atô bli : une voix aiguë.

Atô ko : une voix grave.

Bi kouavo : fabricant de tambours.

Bi monwo : tambourinaire.

Gbébi : danser.

Gowo : prêtre, prêtresse, devin, devineresse.

Gronwo : veuf.

Gronya : veuve.

Lè bôwo : conteur.

Lépan lokon ko nanmè gnan : cette personne chante mal.

Lépan lokon ko nanmè gnon : cette personne chante bien.

Mè monbi : jouer du tambour.

Minko nanmè : chanter.

Minko nanmè gnan : chanter mal.

Minko nanmè gnon : chanter bien.

Minnou nanmè : entonner un chant.

Nanmè : chant.

Nanmè kowo : chanteur.

N'nan rô : membrane du tambour.

N'tchibibia : fin des funérailles.

Siclé fawo : joueur de cloche.
Tchin kouwo : chasseur.
Wédjòbè : mélodies funèbres.
Wékona n'délé : rite de libation.

Tchaman d'Abadjin-Kouté (tribu, Badjin)

Abi : tambour (terme générique) ou caisse de résonance du tambour.
Abi bli : petit tambour.
Abi gbé : danse.
Abi ko ou *abi man* : grand tambour.
Abi tó : timbre du tambour.
Abi ya : baguettes ou crochets à tambouriner.
Agrohan : veuvage.
Akou mannien : annonce de décès.
Alèbó : conte.
Alipan : funérailles.
Alipan pou : fin des funérailles.
Atchinkou : chasser.
Ató : la voix.
Ató bli : une voix aiguë.
Ató ko : une voix grave.
Bi kouawo : fabricant de tambours.
Bi monwo : tambourinaire.
Édin : résonner.
Éko nanmè gnan : chanter mal.
Éko nanmè gnon : chanter bien.
Èpon inconsin ou *èmon inconsin* : souffler dans la trompe.
Gbébi : danser.
Gbi gbévo : danseur.
Gomonwo ou *gowo* : prêtre, prêtresse, devin, devineresse.
Gronwo : veuf.
Gronya : veuve.
Insin : trompette de fanfare.
Lè bówo : conteur.
Lépan loko éko nanmè gnan : cette personne chante mal.
Lépan loko éko nanmè gnon : cette personne chante bien.
Miatchè : chevilles en bois du tambour.
Nanmè : chant/chanson.
Nanmè kowo : chanteur.
Nan ró : membrane du tambour.
N'kèpakpa mié : joueuse de baguettes entrechoquées.
Siclé fawo : joueur de cloche.
Tchinwó : chasseur.
Wékona n'délé : rite de libation.
Wélou nanmè : entonner un chant.

Wé monbi : jouer du tambour.
Wépia : jeu.
Yablè : fête.

Tchaman de Songon-Dagbé (tribu, Songon)

Abènanmè nanmè koman : musiciens de classes d'âge.
Abi : tambour (terme générique) ; caisse de résonance du tambour ; danse.
Abi gbé : danser.
Abi bri : petit tambour.
Abi ko : grand tambour.
Abi kwao : fabricant de tambours.
Abi monwo : tambourinaire.
Abi ya : baguettes ou crochets à tambouriner.
Agouran : veuvage.
Akoubindou : mélodies funèbres.
Akou mannien bó : annonce du décès.
Alèbó : conte.
Alè bówo : conteur.
Alitchan : funérailles.
Alipan : fin des funérailles.
Apè fawo : joueur de hochet enalebasse.
Apia yi : jeu.
Assicré fawo : joueur de cloche.
Atchin : chasse.
Atchin kou : chasser.
Ató : la voix.
Ató ko : une voix grave.
Ató alé : une voix aiguë.
Bi gbévo : danseur.
Édin : résonner.
Gouranwo : veuf.
Gouranya : veuve.
Imbié bi : danse des femmes.
Inkonsin monwo : joueur de cor.
Inkèpakpa ha ya : joueuse de baguettes entrechoquées.
Innanmè : chant/chanson.
Innan ró : membrane du tambour.
Lépan lokon in ko nanmè gnan : cette personne chante mal.
Lépan lokon in ko nanmè gnon : cette personne chante bien.
Nanmè ko : chanter.
Nanmè ko gnan : chanter mal.
Nanmè ko gnon : chanter bien.
Nanmè kowo : chanteur.
Nanmè lou : entonner un chant.

N'dè koualé : rite de libation.

N'moua : crieur public.

Tchinwo : chasseur.

Yablè : fête.

Yivouwo : devin.

Tchaman d'Agban-village (tribu, Bidjan)

Abi : tambour (terme générique), danse.

Abi gbé : danser.

Abi gbéwo : danseur.

Abi ko : grand tambour.

Abi kouawo : fabricant de tambours.

Abi monwo : jouer du tambour.

Abi n'nan rô : membrane du tambour.

Abi tchèbri / abi bri : petit tambour.

Abi tô : timbre du tambour (son du tambour).

Abi ya : baguettes ou crochets à tambouriner.

Agrouan : veuvage.

Akou mannièn bô : annonce du décès.

Akou n'nanmè / n'goua nanmè : mélodies funèbres.

Alèwo : conteur.

Alipan : funérailles.

Alipan min : fin des funérailles.

Apè sawo : joueur de hochet en calebasse.

Apia : jeu.

Assiclé té : joueur de cloche.

Atchin : chasse.

Atchin kou : chasser.

Atchin kouwo : chasseur.

Atébré té / atébré monwo : tambourinaire.

Atô : la voix.

Atô édri : une voix aiguë.

Atô ko : une voix grave.

Brammé n'consin : trompe traversière en corne d'animal.

Gowo : devin.

Grouanwo : veuf.

Grouanya : veuve.

Hédin : résonner.

Lè : conte.

Lépan lokon ko nanmè gnan : cette personne chante mal.

Lépan lokon ko nanmè gnon : cette personne chante bien.

N'dè koualé : rite de libation.

N'consin monwo / n'consin té : joueur de cor.

N'kpakpa háya : joueuse de baguettes entrechoquées.

N'mié bi : danse des femmes.

N'mouao : crieur public.

N'nanmè : chant/chanson.

N'nanmè ko : chanter.

N'nanmè ko boua : chanter bien.

N'nanmè kowo : chanteur.

N'nanmè ko lé / n'nanmè ko gnan : chanter mal.

N'nanmè lou : entonner un chant.

N'nanmè man : musiciens de classes d'âge.

Yablè : fête.

Tchaman d'Adiapoto 1 (tribu, Djèpo)

Afatchoué yamrè : fête de génération.

Agban mi : tambour des *agban* (classe d'âge).

Agrouan : veuvage.

Alipan : funérailles.

Alipan pou : fin des funérailles.

Amèromin yimonman : musiciens de classes d'âge.

Ami : tambour (terme générique).

Ami édin : timbre du tambour.

Ami gbé : danse.

Ami gbéwo : danseur.

Ami ko : grand tambour.

Ami kouawo : fabricant de tambours.

Ami laka : caisse de résonance du tambour.

Ami monwo : tambourinaire.

Ami mri : petit tambour.

Ami ya : baguettes ou crochets à tambouriner.

Apè sawo : joueur de hochet en calebasse.

Apia : jeu.

Assoukrou mi : tambour des *assoukrou* (classe d'âge).

Atchin : chasse.

Atô : la voix.

Atô alé : une voix aiguë.

Atô krakra : une voix grave.

Djéou mi : tambour des *djéou* (classe d'âge).

Dogba mi : tambour des *dogba* (classe d'âge).

Édin : résonner.

Gowo : devin.

Grouanwo : veuf.

Grouanya : veuve.

Lépan lokon nko nanmè yon : cette personne chante bien.

Lépan lokon nko nanmè yan : cette personne chante mal.

Nanmè kowo : chanteur.

N'consin monwo : joueur de cor.

N'dè koualé : rite de libation.

N'kpakpa haya : joueuse de baguettes entrechoquées.
N'mié mi : danse des femmes.
N'moua : crieur public.
N'nanmè : chant/chanson.
N'nan ró : membrane du tambour.
N'nè : conte.
N'nè môwo : conteur.
Ongbé mi : danser.
Onkoutchin : chasser.
Onko nanmè : chanter.
Onko nanmè mouamoua : chanter bien.
Onko nanmè yan : chanter mal.
Onmon mi : jouer du tambour.
Onnou nanmè : entonner un chant.
Sikéré fawo : joueur de cloche.
Taproyan kpro : chapeau du guerrier.
Taproyan tranniè : costume du guerrier.
Tchinwo : chasseur.
Wetô akoumoué : annonce du décès.
Woué tonbindou tché kontéwo : mélodies funèbres.
Yamrè : fête.

Tchaman d'Anonkoua-Kouté (tribu, Nonkoua)

Abè brôko : guerrier de classe d'âge.
Abi : tambour (terme générique).
Abi bri : petit tambour.
Abi ko : grand tambour.
Abô mannien (akou) : annonce du décès.
Akou tchin : chasser.
Alipan : funérailles.
Alipan pou : fin des funérailles.
Ando gron : veuvage.
An mon bi : jouer du tambour.
Apia : jeu.
Ato : la voix.
Ato édri : une voix aiguë.
Ato ko : une voix grave.
Awouyi : devin.
Bô lèwo : conteur.
Gbébi : danse.
Gbébi gnan : danser.
Gbi gbévo : danseur.
Gronha : veuve.
Gronwo : veuf.
Hin miébi : danse des femmes.

Holo tchin : chasse.
Ko nanmè : chanter.
Ko nanmè gnan : chanter mal.
Ko nanmè gnon : chanter bien.
Kpakpa ya : baguettes ou crochets à tambouriner.
Lè bôwo : conte.
Lépan a fa guégré : joueur de cloche.
Lépan a kouabi/ bi kouamon : fabricant de tambours.
Lépan lokon ko nanmè gnan : cette personne chante mal.
Lépan lokon ko nanmè gnon : cette personne chante bien.
Lou nanmè ba : entonner un chant.
N'kpakpa haya : joueuse de baguettes entrechoquées.
N'mouao : crieur public.
N'nanmè : chant/chanson.
Nanmè kowo : chanteur.
N'nan ró : membrane du tambour.
Tchinwo : chasseur.
Woué bô nè ponin : mélodies funèbres.
Woué koua n'délé : rite de libation.
Yablè : fête.

Tchaman de Locodjro (tribu, Bidjan)

Abi : tambour (terme générique) ou caisse de résonance du tambour ou danse.
Abi gbé : danser.
Abi ko : grand tambour.
Abi mon : jouer du tambour.
Abi mri : petit tambour.
Abi ró : membrane du tambour.
Abi ya : baguettes ou crochets à tambouriner.
Ako n'nanmè gnan : cette personne chante mal.
Ako n'nanmè gnon : cette personne chante bien.
Alè : conte.
Alè môwo : conteur.
Alipan : funérailles.
Alipan pou : fin des funérailles.
Apè fawo : joueur de hochet en calebasse.
Apia : jeu.
Atchin : chasse ou chasseur.
Atchin kou : chasser.
Atô : la voix.
Atô ko/ n'sè tó : une voix grave.
Atô mri/ m'mié tó : une voix aiguë.
Bi kouavo : fabricant de tambours.
Bi monwo : tambourinaire.

Doumou té : joueur de cor en bois.

Édin : résonner.

Gowo : devin.

Grouanwo : veuf.

Grouanya : veuve.

Mi gbévo : danseur.

M'mouao : crieur public.

N'dè koualé/ né koua dèlé : rite de libation.

N'grouan : veuvage.

N'kpakpa ya : joueuse de baguettes entrechoquées.

N'nanmè : chant/chanson.

N'nanmè ko : chanter.

N'nanmè ko gnan : chanter mal.

N'nanmè ko gnon : chanter bien.

N'nanmè koman : musiciens de classes d'âge.

N'nanmè kowo : chanteur.

N'nanmè lou : entonner un chant.

N'sin : trompette de fanfare.

Sicré monwo : joueur de cloche.

Yamlè : fête.

Annexe 2

TABLEAU SYNOPTIQUE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE TCHAMAN

CLASSE	TYPE	PROCÉDÉ DE MISE EN VIBRATION
Idiophones	xylophones : <i>lémlé</i> baguettes en bois : <i>n'kpakpa</i> ou <i>inkpakpa</i> cloches : <i>kanko</i> cloches : <i>ayokwé</i> ou <i>ayokwè</i> tambours de bois : <i>djidji ayókowé</i> clochettes : <i>guégré</i> ou <i>gué n'gré</i> cloches : <i>siclé/sicré/assiclé/assicré/guégré</i> sonnailles de chevilles : <i>djè ya</i> hochets : <i>apè</i> hochets-sonnailles : <i>apè</i>	- frappés par percussion directe - entrechoquées - frappées par percussion directe - frappées par percussion directe - frappés par percussion directe - secouées - secouées - secouées - secoués - secoués
Membranophones	tambours à une peau chevillée : <i>attèkprè</i> <i>tégré/téglé/tingblé/tingbré/atégré/atingblé/atingbré</i> <i>bogogbrô/bôgôbrô/brôgôbrô/bôgôgbrô/gbogoblo/brôgôbrôgô</i> <i>gougoussou</i> ou <i>gougounsou</i> <i>kpinkpa/kpemkpa/kpékpa</i> <i>kikékéni/kinéguénon/kénékényi/pinnégbéli</i> <i>krékété</i> <i>n'kprobi</i> <i>djidji bi</i> tambours d'aisselle : <i>donga</i> tambours sur cadre : <i>banwn, dandoum, sa drôm, bangnonman, kindéma</i>	- frappés par percussion directe - par friction - frappés par percussion directe - frappés par percussion directe - frappés par percussion directe
Cordophones	Arcs en bouche : <i>abè</i>	- cordes frappées
Aérophones	trompes traversières en ivoire : <i>bènglè/ amègrè, djonsin/ djon nó sin</i> ou <i>djon nor inconsin</i> trompes traversières en cornes de bovidés (buffle, cerf) : <i>amègrè</i> trompes traversières en cornes de bovidés (buffle) : <i>afé mé</i> ou <i>afé mé inconsin</i> trompes traversières en cornes de bovidés (boeuf) : <i>n'doua mé sin</i> ou <i>n'doua mé inconsin</i> trompes traversières en bois : <i>inconsin / n'consin/ aya n'consin/ doumou</i>	- vibration d'une colonne d'air - vibration d'une colonne d'air - vibration d'une colonne d'air - vibration d'une colonne d'air - vibration d'une colonne d'air

Annexe 3

INDEX DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE CITÉS DANS CETTE ÉTUDE

I. Idiophones

- Apè* : hochet en calabasse ou hochet-sonnaillles.
Ayokwè ou *ayokwè* : cloche métallique à battant externe (frappée).
Djidji ayokwè : tambour-de-bois.
Djè ya : sonnaillles en coques de fruit.
Guégré ou *gué n'gré* : clochette.
Guégré : cloche à battant interne (secouée).
Kanko : cloche métallique simple ou double à battant externe (frappée).
Lémlé : xylophone sur troncs de bananier.
N'kpakpa ou *inkpakpa* : baguettes en bois (entrechoquées).
Siclé/ *sicré*/ *assiclé*/ *assicré*/ *guégré* : cloche métallique à battant interne (secouée).

II. Membranophones

- Attèkprè* : long tambour ou tambours appariés (mâle et femelle).
Bangnonman : grand tambour sur cadre.
Bamwn : grand tambour sur cadre.
Bogogbrò/ *bógòbrò*/ *brógòbrò*/ *bógògbrò*/ *gbogoblo*/ *brógòbrògò* : tambour imposant de la classe d'âge des *djéou*.
Dandoum : grand tambour sur cadre.
Djidji bi : tambour dont la membrane est frottée avec deux baguettes recourbées.
Donga : tambour d'aisselle en forme de sablier.
Gougoussou ou *gougoun sou* : tambour dont la forme courante est un court fût cylindrique sans pied.
Kindèma : petit tambour sur cadre.
Kinkékéni/ *kinéguénou*/ *kénékényi*/ *pinnégbéli* : tambour de forme cylindrique ou cylindro-conique, servant d'instrument femelle.
Kpinkpa ou *kepempka* ou *képéka* : tambour de forme cylindrique ou cylindro-conique, servant d'instrument mâle.
Krékéyé : tambour de forme cylindrique ou cylindro-conique, battu avec deux fines baguettes.
N'kprobi : tambour de forme cylindrique ou cylindro-conique, servant toujours appariés.
Sa dròm : petit tambour sur cadre.
Tégbre/ *téglé*/ *tingblé*/ *tingbré*/ *atégbre*/ *atingblé*/ *atingbré* : tambours cylindriques servant toujours appariés (mâle et femelle).

III. Cordophones

Abè : arc en bouche.

IV. Aérophones

- Afé mé* ou *afé mé n'consin* : trompe traversière en corne de buffle.
Amègrè : trompe traversière en corne de buffle, de cerf.
Bènglè ou *amègrè* : Trompe traversière en ivoire (souvent appariées).
Bènglè mi : petite trompe traversière en ivoire.
Djon sin ou *djon nô sin* ou *djon nor n'consin* : grande trompe traversière en ivoire.
N'consin/ *inconsin*/ *aya n'consin*/ *doumou* : grande trompe traversière en bois.
N'doua mé sin ou *n'doua mé inconsin* : trompe traversière en corne de boeuf.

Annexe 4

TRIBUS TCHAMAN ET LES VILLAGES QUI LES COMPOSENT¹⁷⁶

TRIBUS	VILLAGES
Kwè	Akandjé, Santé, Akwagban, Abata, Anono, M'pouto, M'badon, Akouédo, Aghien, Akwadjamé, Agbadou, Brégbo, Anan
Bidjan	Cocody, Adjamé, Santé, Agban, Anoumabo, Atécoubé, Locodjro
Yopougon	Yopougon-Kouté, Yopougon-Santé, Yopougon-Azito, Yopougon-Béyago
Nonkoua	Anonkoua-Kouté, Anonkouagon, Agbogodoumé, Anonkouaté (Blockhaus), Élokaté, Élokato, Abiaté
Songon	Songon-Agban, Songon-Dagbé, Songon-M'braté, Songon-Té, Songon-Kassemblé
Bobo	Abobo-Té, Abobo-Baoulé
Diapo	Adiapoto 1, Adiapoto 2, Godoumé, Adiapoté, Adiapodoumé
Bia	Abia Koumasrè (Ancien-Koumassi), Niabo (Petit-Bassam), Abéti
Niangon	Niangon-Adjamé, Niangon-Santé, Niangon-Lokoa
Badjin	Abadjin-Kouté, Abadjin-Brimbresso, Abadjin-Doumé

176 NIANGORAN-BOUAH (G.), « les Ébrié et leur organisation politique traditionnelle », in *Annales de l'Université d'Abidjan*, série F, tome I, fascicule I, Ethnosociologie, 1969, pp. 56 et suiv.

Bibliographie

- AROM (S.), *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, Paris, SELAF, vol. 1, 1985, 367 p.
- AUBERT (L.), *Planète musicale. Instruments de musique des cinq continents*, Italie, Priuli & Verluca, Editori, 1991, 25 p., planches.
- BEBEY (F.), *Musique de l'Afrique*, Paris : coll.« Horizons de France », 1969, 202 p.
- BELVIANES (M.), *Sociologie de la musique*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque musicale », 1950, 256 p.
- BOONE (O.), *Les Xylophones du Congo belge*, Tervuren, MRAC, coll. «Annales du Musée du Congo belge, Ethnographie-Série III », 1936, pp. 69-144, planches.
- BRINCARD (M.-T.) (sous la direction de), *Afrique, formes sonores*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, 194 p.
- CHAUVET (S.), *Musique nègre*, Paris, Société d'Éditions géographiques, maritimes et coloniales, 1929, 242 p.
- COULIBALY (N.), *Bingerville à l'époque des Gouverneurs (1900-1934)*, coll. « Annales de l'Université d'Abidjan, Série I, tome X, Histoire », 1982, pp. 183-195.
- GANSEMANS (J.), *Les Instruments de musique du Rwanda. Étude ethnomusicologique*, Tervuren, MRAC, coll. « Annales MRAC, Sciences humaines », n° 127, 1988, 361 p.
- GANSEMANS (J.), *Collections du MRAC. Instruments de musique*, Tervuren, MRAC, 2008, 160 p.
- ROUGET (G.), *Ogoun Dieu du fer. Dabomey et Chants d'Afrique occidentale, Mauritanie, Sénégal, Côte d'Ivoire*, collection du Musée de l'Homme, vogue Contrepoint MC.20.159, Paris, 1958 (notice).
- HERMANN (K.), *Le Fatchué, danse guerrière des Tchaman : un facteur de développement du tourisme en Côte d'Ivoire*, Abidjan/MESRS/IPAAM/, 2003, 44 p. + annexes (rapport de stage BTS sous la direction de AKA Konin).
- HONEGGER, (M.), *Dictionnaire du musicien. Les notions fondamentales*, Larousse, 2002, 891 p.
- JACOB (A.D.), *L'Affatchué ou la fête de génération chez les Ébrié ou Tchaman d'Agban village : quelle stratégie de sauvegarde et de promotion ?*, Abidjan/MCF/INSAAC/EFAC, 2008, 97 p. (mémoire DSAC sous la direction de IBO Gauzé Guillaume).
- JENKINS (J.) (ed.), *Ethnic musical instruments*, London, Hugh Evelyn for International Council of Museums, 1970, 59 p.
- KONIN (A.), *La Vie musicale chez les Agni-N'dénéan (région est de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales », 2007, 87 p. Voir www.africamuseum.be/publications
- KONIN (A.), *Les Instruments de musique koulango (région nord-est de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales », 2007, 35 p. Voir www.africamuseum.be/publications
- KONIN (A.), GUSTAVE (G.), *Les Instruments de musique gban (région centre-ouest de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, MRAC, collection digitale « Documents de Sciences humaines et sociales », 2007, 40 p. Voir www.africamuseum.be/publications
- LAFARGUE (F.), *Religion, magie, sorcellerie des Abidji en Côte d'Ivoire*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1976, 302 p.
- LAURENTY (J.-S.), *La Systématique des aérophones de l'Afrique centrale (texte)*, Tervuren, MRAC, coll. « Annales MRAC, Nouvelle Série in-4°, Sciences humaines », n° 7, 1974, 479 p.
- LAURENTY (J.-S.), *L'organologie du Zaïre. Les membranophones*, Tervuren, «Annales MRAC, Sciences Humaines », vol. 153, tome III », 1996, 140 p.

- MEMEL-FOTÉ (H.), *Le Système politique de Lodjoukrou, une société lignagère à classes d'âge (Côte d'Ivoire)*, Présence africaine et Nouvelles Éditions africaines, France, 1980, 479 p.
- MEMEL-FOTÉ (H.), « La culture du bel homme comme monument d'art », in *Corps sculptés, corps parés, corps masqués, chefs-d'œuvre de la Côte d'Ivoire*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1989, pp. 96-99.
- NDIAYE (F.) « Ébrié d'Adjamé. Tambour royal ayokwe », in *Corps sculptés, corps parés, corps masqués, chefs-d'œuvre de la Côte d'Ivoire*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1989, p. 187 (notice).
- NIANGORAN-BOUAH (G.), *Le Village abouré*, Cahiers d'études africaines, année 1960, vol. 1, n° 2, pp. 113-127. Voir www.persée.fr
- NIANGORAN-BOUAH (G.), *La Division du temps et le calendrier rituel des peuples lagunaires de Côte d'Ivoire*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1964, 155 p.
- NIANGORAN-BOUAH (G.), *Les Ébrié et leur organisation politique traditionnelle*, coll. « Annales de l'Université d'Abidjan, série F », tome I, fascicule I, Ethnosociologie, 1969, pp. 51-89.
- NIANGORAN-BOUAH (G.), « Symboles institutionnels chez les Akan », *L'Homme*, année 1973, vol. 13, n° 1, pp. 207-232. Voir www.persée.fr
- NIANGORAN-BOUAH (G.), *Sites, cultes, monuments et manifestations culturelles en Côte d'Ivoire* (document de synthèse), Abidjan, IES-Office national du Tourisme, 1979, 157 p.
- NIANGORAN-BOUAH (G.), *Introduction à la drumologie*, Abidjan, Institut d'Ethno-sociologie, 1981, 199 p.
- NIANGORAN-BOUAH (G.), *L'Univers akan des poids à peser l'or. Les poids dans la société*, Paris, NEA-MLB, 1987, 323 p.
- NIANGORAN-BOUAH (G.), « Tambours parleurs en Côte d'Ivoire », in *Corps sculptés, corps parés, corps masqués, chefs-d'œuvre de la Côte d'Ivoire*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1989, pp. 186-197.
- NKULIKIYINKA (J.-B.), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, Tervuren, MRAC, coll. « Annales MRAC, Sciences humaines », n° 166, 2002, 336 p.
- PAULME (D.), *Mission en pays Atié (Côte d'Ivoire)*, *L'homme*, année 1965, volume 5, numéro 1, pp. 105-109. Voir www.persée.fr
- PAULME (D.), *Première approche des Atié (Côte d'Ivoire)*, Cahiers d'études africaines, année 1966, vol. 6, n° 21, pp. 86-120. Voir www.persée.fr
- PAULME (D.), (édi.), *Classes et associations d'âge en Afrique de l'Ouest*, Paris, Librairie Plon, 1971, 351 p.
- PERROT (C.-H.), *Les Anyi-Ndenye et le pouvoir aux 18^e et 19^e siècles*, Abidjan, CEDA, Publications de la Sorbonne-Paris, 1982, 333 p.
- SCHAEFFNER (A.), *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque musicale », 1936, 405 p.
- SCHAEFFNER (A.), « Le tambour sur cadre quadrangulaire chez les noirs d'Afrique et d'Amérique », in *Les colloques de Wégimont, Ethnomusicologie III*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1964, pp. 229-248.
- SCHAEFFNER (A.), « Arc musical », in *Dictionnaires des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968, pp. 31-32.
- SCHAEFFNER (A.), « Chant », in *Dictionnaires des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968, pp. 90-91-92.
- SCHAEFFNER (A.), « Cloche », in *Dictionnaires des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968, pp. 109-110.
- SCHAEFFNER (A.), « Hochet », in *Dictionnaires des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968, pp. 204-205.

- SCHAEFFNER (A.), « Tambour », in *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968, pp. 398-401.
- SCHAEFFNER (A.), « Trompe », in *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968, pp. 417-419.
- SCHAEFFNER (A.), *Le Sistre et le hochet. Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*, Paris, Hermann, coll. « Savoir-cultures », 1990, 191 p.
- SÖDERBERG (B.), *Les Instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes. Étude ethnographique*, Stockholm, Etnografiska Museet, 1956, 284 p., ill.
- TANOÛ Ahou (C.), *Les Conditions de vie des personnes âgées en Côte d'Ivoire: Regard sur la maltraitance à Adjame Village*, Abidjan, Université de Cocody, UFR des Sciences de l'homme et de la société, département de sociologie, 2007, 140 p. (mémoire *online* de DEA sous la direction du Pr. DÉDI Séri).
- TERRAY (E.), *L'Organisation sociale des Dida de Côte d'Ivoire*, coll. « Annales de l'Université d'Abidjan, série F », tome I, fascicule II, Ethnosociologie, 1969, 374 p.
- YÉGNAN Touré G. (A.), *Une approche ethnomusicologique du Gbofé d'Afounkaha. Musique de trompes traversières en pays taghana (Côte d'Ivoire), forme d'expression musico-chorégraphique proclamée chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité par l'Unesco*, 2007, 187 p.
- ZEMP (H.), *Musique dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Paris, Cahiers de l'Homme, 1971, 314 p.