

# Communication en Question

www.comenquestion.com  
n° 7, Novembre / Décembre 2016

ISSN : 2306 - 5184

---

## Le style et l'idée dans les musiques traditionnelles kyaman

*The style and the idea in the Kyaman's traditional music*

---

84

---

**Bodje Theophile DJOKE** <sup>1</sup>  
Maitre-assistant  
Université Félix Houphouët-Boigny (UFHB)  
[Jauchay@yahoo.fr](mailto:Jauchay@yahoo.fr)

---

<sup>1</sup> Bodje Théophile DJOKE est titulaire d'un Doctorat Unique en Musicologie,. Il est Enseignant-Chercheur au Département des Arts de l'Université Félix Houphouët-Boigny en Côte d'Ivoire. Ses recherches portent sur l'Acoustique Musicale, l'Acoustique Physiologique et la Musique Kyaman.

## **Résumé**

Le peuple kyaman, véritablement soucieux de son bien-être social et culturel, qui doit être équilibré, produit dans sa société, des musiques selon le lieu, la période et les hommes. L'œuvre artistique musicale kyaman est pour ainsi dire, une œuvre se voulant de grande envergure, car elle est appelée à l'instar des autres œuvres, à franchir les frontières étrangères et immédiates. Ce faisant, la dite communauté également et surtout fonctionnant sur des normes sociales, produit nombre de musiques s'imprégnant d'un certain style et d'une certaine idée. Ces productions artistiques musicales sont les œuvres émanant de cette communauté locale. Ses œuvres artistiques, obéissant fortement aux normes de ladite société se retrouvent avec des fonds de styles et d'idées qui constituent des maillons caractéristiques de celles-ci. Ces deux maillons : le style et l'idée, constituent également des éléments fondamentaux inhérents aux œuvres artistiques kyaman. Ils confèrent à celles-ci, des marques spécifiques relevant des valeurs intrinsèques de cette communauté kyaman. De véritables valeurs culturelles, elles sont donc perçues dans ces œuvres musicales, de bout en bout. On pourrait ainsi dire, qu'elles sont omniprésentes dans toute l'œuvre musicale kyaman.

**Mots-clés :** Chant, Chœur, Instrument, Musique, Voix.

## **Abstract**

85

The kyaman people, located in the South of Côte-d'Ivoire, specifically in the Abidjan region, on the edge of the lagoon water plan that bears its name, are generally planters, cultivators and palm climbers. They are also fishermen. These people are from the great Akan language group. Really conscious of their social and cultural well-being, which must be balanced, they produce music according to the place, the time and the people in the society. The kyaman musical artistic work is so to speak, a work requiring to be extensive, as it is called like the other works, to cross the Foreign and immediate borders. In so doing, the aforesaid community also and especially running on social standards produces a number of music absorbing a certain style and a certain idea. These artistic works, among others, bhrôman, Atcô, alleggin, bhôgôbhlô, and many more others, highly considering the standards of the aforesaid society are marked with styles and ideas contents that are characteristic links of this one. These two links: the style and the idea, also constitute fundamental elements inherent in kyaman artistic works. They also give them specific brands within the intrinsic values of this kyaman society. As real cultural values, they are therefore found in these musical works from one hand to the other. Thus, we could say that they are omnipresent in all the kyaman musical work

**Keywords:** Singing, Choir, Instrument, Music, Voice.

## Introduction

De tout temps et par tout ailleurs, il est purement et simplement produit des musiques dans l'optique de plaire ou déplaire. Ces productions artistiques musicales sont des œuvres des communautés. Elles reflètent ainsi, les donnes des sociétés qui les ont produits donc. Les kyaman, issus d'une part de ces communautés et d'autre part de ce monde, font partie de ces communautés productrices de ces œuvres artistiques musicales. En fait, les kyaman sont un peuple du sud de la Côte-d'Ivoire. Ils sont localisés tout le long du plan d'eau lagunaire qui porte leur nom (Ebrié), sur le littoral. Ainsi, ils sont pêcheurs et par la même occasion, grimpeurs de palmiers. Egalement cultivateurs, ils travaillent la terre et se nourrissent des fruits de celle-ci. Ils habitent presque tous, la grande métropole Abidjan et ses deux petites localités que sont Bingerville et Songon. Ces productions artistiques recèlent en leurs seins, des caractéristiques à travers lesquelles, ces œuvres musicales sont, d'une manière ou d'une autre, répertoriées. Ainsi au niveau de la communauté kyaman ces œuvres sont également conçues, produites et pratiquées selon les époques, les lieux et les hommes. Les habitants de cette grande région développent nombre de musique dans cette contrée. Ainsi de nouvelles normes musicales naissent ainsi que de nouvelles musiques, dès l'instant où sont reparties de nouvelles générations en général et en particulier, les classes d'âges. Puisque dans chaque classe d'âge, il est dénombré des hommes et des femmes, ces jeunes populations, créent dans l'optique de leurs parades dans l'artère principale du village, des musiques que l'on entend pour la première fois. Ces musiques sont pour la circonstance, des musiques inédites. Ces pratiques artistiques musicales véhiculent un certain nombre de styles et d'idées qui sont les éléments ou notions fondamentales caractéristiques. Ces deux éléments sont des caractéristiques majeures qui prévalent dans ces œuvres. Elles sont également des références indéniables, en ce sens qu'elles constituent des marques intrinsèques à ces pratiques musicales.

Ce faisant, comment sont conçus le style et l'idée, adoptés dans les musiques traditionnelles kyaman ?

Cet article se propose de répondre à cette interrogation, à partir d'une enquête réalisée dans la grande région d'Abidjan et ses deux petites localités annexes, à savoir Bingerville et Songon. La présente étude met en exergue d'abord, en guise de cadrage théorique, la problématique, la méthodologie de recherche et enfin, les résultats et analyses des données résultantes des enquêtes sur le terrain dont nous avons fait mention ci-haut.

### 1. Problématique

Depuis les temps immémoriaux, les kyaman, peuple du sud de la côte d'Ivoire, produisent des genres musicaux. Ils recèlent styles et idées qui sont plus ou moins, les diverses manières et méthodes avec lesquelles, ces pratiques sont effectuées. Niangoran-Bouah (1981). Les différentes réflexions

qui sont faites, en ce qui concerne la conception d'une œuvre musicale donnée, sont à l'endroit du style et l'idée.

Ces deux dimensions n'ont pas été épargnées par le vent galopant du modernisme et qui ne cesse de frapper les valeurs culturelles, du fait de l'ouverture de ce monde sur d'autres contrées. Viret Jacques (2012). D'où brassages, transformations et dénatures à leur trousse également. Corneloup Marcel (1979). Il convient donc pour ainsi dire, de rétablir ces valeurs culturelles entre autres le style et l'idée sur des fonds traditionnels, tout en ayant recours aux dimensions initiales. Alors, comment sont conçus le style et l'idée adoptés dans les musiques traditionnelles kyaman ?

## **2. Le style et l'idée : concepts et sens.**

Selon le dictionnaire Hachette et le Petit Larousse illustré, le style (du latin *stilus*) est la manière particulière d'exprimer sa pensée, ses émotions, ses sentiments. C'est aussi la forme de langue propre à une activité, un milieu ou un groupe social. C'est en fait, la manière personnelle de pratiquer un art. Quant à l'idée, ceci est retenu (du latin, *ida*) c'est une représentation abstraite d'un être, d'un rapport entre les choses, d'un objet ; c'est la représentation sommaire de quelque chose ; un aperçu, c'est la manière de voir, une opinion, une appréciation.

87

En ce qui concerne kyaman, c'est le vocable sous lequel ce peuple lui-même se désigne. Issu de la langue twi<sup>2</sup>, il signifie « *ceux qui ont fait bande à part* » ; ou encore, « *ceux que la divinité suprême a séparé des autres* ». A propos du groupe de mots, la musique traditionnelle, ceci est retenu. Mais avant tout, il faut avoir nombre d'informations sur cette notion. La conception selon laquelle la musique est définie sans toutefois considérer les éléments environnementaux immédiats ou lointains, semble être une conception qui ne tient plus. La musique elle-même par essence est un phénomène social. D'où les intrants sociaux immédiats ou lointains qui constituent des éléments de premier ordre qui interfèrent dans la musique en tout état de cause. Dans la conception et production musicales, plusieurs éléments sont pris en compte. La musique se développe donc, tout en se fondant sur des normes basiques musicales liées à la période, aux lieux et aux hommes qui la conçoivent et produisent dans le temps et dans l'espace.

Tout élément sonore produit est bel et bien issu précisément d'un lieu, d'une période et d'un peuple donnés. Sans toutefois être prétentieux, nous pouvons affirmer qu'il n'existe point de donnes sonores, qui ne considèrent guère son environnement social. Ainsi, tout en considérant ce qui a précédé, retenons ceci comme définition de la musique. Le mot musique est du latin *musica*, de *musa*, muse ; l'art de combiner des sons, ensemble des productions de cet art, théorie de cet art. Elle considère dans son évolution, les éléments environnementaux, interférant entre eux. C'est également et tout naturellement, une suite de sons produisant une impression harmonieuse.

---

<sup>2</sup> Twi : langue ancienne d'autre fois parlée par les kyaman

Aussi envisageons-nous que la musique, fait ou phénomène de société, se caractérise par plusieurs formes musicales, qui, par la suite, évoluant dans son développement en fonction du lieu, des hommes, des périodes, peuvent se transformer en genres musicaux. Ces formes musicales entre autres bhrômam, labhi, labhio ou genres musicaux notamment Allegnin, bhôghôbhlô, atcô, khô, peuvent subir un développement remarquable pour devenir des musiques locales spécifiques à des contrées et vécus, véhiculant des informations liées à ces trois notions susmentionnées.

## 2.1. De la musique traditionnelle.

C'est par essence, toute musique fonctionnant sur des normes sociales, requérant les unités distinctives, évoluant d'une manière ou d'une autre, en fonction des données évoquées ci-haut. Cette musique se confronte tout naturellement à des données sociales plus tard qui produisent avec elle des effets dits sociaux et équitables dans son fond phénoménal. Elle se fait à parti d'un certain nombre d'instruments qui sont plus ou moins qualifiés d'anciens ou aussi traditionnels. Ainsi l'on citera les instruments les plus anciens que sont la voix et les bras. Ceci sont qualifiés d'instruments anciens et par la même occasion, irréguliers, dans la mesure où ils ne sont guère fabriqués, dans l'optique de produire de la musique dans un premier temps. Cette musique traditionnelle évoque des données aussi véritablement traditionnelles, dans son évolution toute entière. Cette évolution obéit bel et bien à l'usage des entités distinctives qui lui sont propres et dans la mesure où elles sont entièrement conservées en son sein. Cette musique traditionnelle respect aussi entièrement la donnée sociale qu'elle développe dans la majeure partie de son exécution. Elle peut aussi être considérée comme musique profane et musique sacrée, selon le cas considéré ici. Musique profane dans la mesure où elle se vide totalement ou encore entièrement de son aspect sacré dont elle ne fait guère cas. Elle est dite profane, car son aspect religieux ou sacré est nullement perçu lors de son exécution qui ne tient pas compte des éléments en relation direct avec les divinités terrestres auxquelles, elle est purement et simplement destinée pendant tout son foisonnement.

Cette même musique est d'une manière ou d'une autre, dit musique sacrée, car elle développe des notions en rapports véritablement très étroit avec simplement le sacré ou encore, avec le religieux. Pour ainsi dire, la musique sacrée en question se développe en contact avec des notions divines. Celle-ci s'oppose à la profane dont nous avons fait cas ci-haut. On lui avance donc, dans la mesure du possible, les attributs divins qui constituent tout de même les éléments auxquels l'on fait allusion dans cette musique. Cette musique traditionnelle s'avère être la mère d'un certain nombre de musiques dans certaines contrées. Elle constitue un véritable tout cohérent à travers laquelle se coordonnent les opérations ponctuelles des données sociales de génération en génération.

En fait, de tradition, retenons ceci. Du latin *traditio*, *traderer* (livrer) ; c'est la transmission de doctrines, légendes, de coutumes sur une longue période. C'est en effet, la manière d'agir ou de penser, transmise de génération en génération. Cette transmission implique d'une manière ou d'une autre, l'acquisition d'une certaine connaissance à observer. Cependant on note pour le mot traditionnel ce qui suit ; c'est tout ce qui est fondé sur la tradition, sur un long usage. C'est également un passé dans les habitudes, dans l'usage. Ainsi le groupe de mots : la musique traditionnelle, trouvera son écho répondant à travers la musique transmise de génération en génération. C'est effectivement l'art de combiner des sons, transmis d'une manière ou d'une autre, de génération en génération. Tout compte fait, la musique traditionnelle, serait synonyme de musique folklorique qui est une musique émanant du peuple issu d'une génération à une autre.

## **2.2. La musique traditionnelle kyaman**

Dans la musique traditionnelle, comme elle est généralement définie on note la présence de musiques qui sont fait d'une génération a une autre. Elle est le produit d'une société régis par la génération ou les classes d'âges. La musique traditionnelle kyaman, est une musique propre, spécifique à ce peuple nommé kyaman : peuple situé au sud de la Côte-d'Ivoire. Il produit ces musiques traditionnelles qui ont des éléments caractéristiques. Elles se démarquent des autres musiques, de par ses caractéristiques particulières. Ainsi nous pouvons dire qu'elles sont purement et simplement produites par un certain nombre d'instruments qui leur sont spécifiques. Comme déjà dit le nombre d'instruments entrant dans le jeu de cette musique n'est guère important pour le moment. On y dénombre les membres supérieurs et les membres inférieurs ; quelques éléments de la tête à savoir les dents, les lèvres et la voix.

89

Tous ces éléments sont ceux qui exécutent les œuvres de grande envergure chez ce peuple. Les kyaman, à l'origine ne produisaient de la musique qu'à partir de ces instruments dit majeurs, même si ceux-ci sont dit irréguliers, selon la classification Sax et Hornbostel. Pour ainsi dire, il convient donc de préciser que la musique traditionnelle vas dans la profondeur de la société atcan, d'où elle tire ses thématiques principales, qui sont celles des grandeurs. Ainsi note-t-on des thématiques autour desquelles se développe cette musique; telles des thématiques la bravoure, la grandeur, la sagesse, la solidarité, l'entraide, la clairvoyance, la tolérance, la simplicité, l'erreur, la décadence, le déclin, la formation, la peur, la fatalité, l'abnégation, l'obscurité, l'aisance, la rapidité, l'honorabilité la compréhension ,etc. celles-ci sont plus ou moins les thématiques contenues dans de telles musiques elle joue positivement ou négativement sur l'être humain en société chez les kyaman A ces thématiques, s'associe d'autres musiques. Dans ces musiques on retrouve des particularités qui font état de nombres de valeurs sociales. Dans ces musiques, on note également des fonds musicaux qui s'interfèrent entre eux. Ceux-ci se coordonnent et donnent naissance à de nouvelles formes musicales. Ces formes qui ne sont des moindres, évoluent tout le long de cette musique et donne de nombreux élément qui peuvent s'ouvrir sur des données, conformément aux règles sociales productrices de cette musique.

Tout en appliquant l'harmonie actuelle à ces œuvres, nombreuses sont les découvertes qui s'offrent à ces données. Ainsi note-t-on le fait que certaines œuvres commencent par la seconde, d'autres par la quarte, et d'autres encore par la sixte. Ce qui donne la valeur 236, étant l'élément des formes musicales des œuvres. De façon globale l'on peut retenir que cette harmonie à trouver son répondant dans cette œuvre fondamentale ancienne. Dans ces éléments harmoniques évoqués, l'œuvre d'une telle donnée s'emploie à se redonner et à se refaire une nouvelle œuvre. On peut donc comprendre aisément ces nouvelles orientations que l'on fait prendre ces œuvres.

Tout en ayant recours à ce qui a précédé, nous pouvons dire que les règles et principes harmoniques, d'une manière ou d'une autre, découlant des données évoquées ci-haut, confère à ces types de productions artistiques musicales, les formes également anciennes. En fait, ces règles et principes s'observent sur les notions aussi anciennes. Celles-ci conviennent normalement aux données à acquérir. Elles surviennent en tout état de cause, dans ces normes anciennes. Ainsi, en sus, nous notons le contrepoint, tant usité dans ces musiques qualifiées d'anciennes pour la plupart. L'on prétend donc que ces formes anciennes épousent d'ordinaire les fonds musicaux anciens. Ceux-ci confèrent à ces compositions artistiques musicales, une donnée rare et rentable, dans la mesure où elles s'accordent en fonction des formes musicales anciennes.

L'on comprend donc dès lors, la grande étroitesse qui existe entre le style et l'idée et l'œuvre artistique dans laquelle ces notions sont contenues. Ce contrepoint auquel il fait allusion, fait accorder à l'œuvre, l'application des règles et principes tant tonaux que modaux durant toute l'évolution de l'œuvre artistique entière. Ces règles et principes, combinés en un seul, donnent une fois de plus la possibilité à l'œuvre, de ne guère être une production artistique perçue et tout de même exécutée en dents de scie. Ce contrepoint étant évoqué, recèle en son sein des éléments de musiques plus ou moins anciens également. Pour ainsi dire, il ouvre l'œuvre sur des points focaux riches en grande partie par rapport aux œuvres que nous connaissons actuellement de surcroît, il permet tout nettement à l'œuvre artistique d'extérioriser les maillons plus ou moins importants ou aussi féconds, dans tout son fonctionnement, lors d'une certaine audition en quelques sortes, l'œuvre contrepointique, est véritablement une œuvre d'une richesse indéterminable voire incommensurable. Celle-ci est obtenue par la combinaison de plusieurs notions artistiques selon les règles et principes évoqués une fois de plus tout haut. Cette richesse est belle et bien d'ordre artistique en tout état de cause. Ces notions de contrepoints évoqués sont celles qui mettent la composition artistique musicale sur une norme de qualité véritablement supérieure et souhaitée de tout temps.

Cette qualité est perçue dans l'œuvre toute entière. Ce qui trouve son écho dans les productions artistiques kyaman aussi. La musique kyaman, respectant ces notions-ci, regorge en son sein des éléments qui font faire allusion à cette qualité supérieure dont il est question dans notre réflexion ici. Elle est

véritablement perçue lorsque l'œuvre artistique musicale est exécutée et par la même occasion, auditionnée dans toute son étendue. Cette qualité est purement et simplement indéniable aux œuvres artistiques kyaman. Ces compositions artistiques très anciennes qui fonctionnent selon les normes contrepointiques, ont subi d'énormes réalisations harmoniques, voire contrepointiques, d'ordre supérieur non négligeable pour atteindre ce niveau souhaité. Il revient donc à dire, en tout état de cause que les maillons ou notions anciens auxquels il est fait allusion, redonne une certaine vitalité aux compositions artistiques musicales d'alors.

### 3. La méthodologie de la Recherche.

« *Le style et l'idée sont des composantes constituant des appétits dans les compositions musicales kyaman* ». Mamadi Kaba toujours selon lui, sans ces deux composantes essentielles, la composition musicale kyaman ne rime nettement en rien. Ces deux composantes confèrent à l'œuvres musicale kyaman un socle principal, en fonction duquel tout prend forme et tout naît.

#### *Terrain de l'étude*

Se trouvant dans une certaine impossibilité d'étendre notre enquête sur tout le territoire kyaman où se trouvent véritablement les kyaman, notre choix s'est porté sur deux principales régions de ceux-ci : la région d'Akwè ou Bingerville et la région de songon, car celles-ci sont les lieux dépositaires des connaissances très profondes sur ce peuple.

91

#### *Population de l'étude*

La population cible de notre enquête, est composée de personnes dites « sages » en un mot, ce sont des érudits en la matière en fait, afin de mener à bien nos investigations, les interviews accordés par ces érudits kyaman, ont absolument été nécessaires pour l'étude qualitative. En ce qui concerne l'étude quantitative, ces personnes interrogées sont tous des hommes, de sexe masculin, digne de cette appellation. Ce sont des érudits d'au moins cinquante ans (50ans) à partir de cet âge, la somme des expériences vécues, aident considérablement dans les explications internes à donner

#### *L'étude qualitative*

Cette étude permet d'observer et d'analyser en profondeur, le comportement des individus face aux faits sociaux et phénomènes musicaux. Ce mode qualitatif a recours à des techniques de recherches qualitatives, dans l'optique d'étudier la particularité de ces faits, l'étude des cas, l'observation l'entretien semi-dirigé ou non structuré. Il ne donne guère de donnée chiffrée. Dans ce contexte-ci il est question des analyses pouvant être des descriptions, des énumérations qui aboutissent souvent à des classifications par moments et par endroits. Ainsi, pour parvenir à nos fins, un guide d'entretien est donc élaboré et utilisé à cet effet.



Cette étude qualitative est menée dans l'intention de savoir les différents phénomènes musicaux en présence, et de comprendre par la même occasion, les raisons qui ont militées en la faveur de leur existence.

Les résultats escomptés dans cette étude, sont de déterminer les variables explicatives de tels ou tels phénomènes musicaux ou sociaux.

#### *L'étude quantitative*

L'approche quantitative adoptée dans ces investigations liées à cette étude sur le style et l'idée, prend appui sur des instruments ou des techniques de recherche quantitative de collecte de données comme des entretiens directs dont, selon les principes, la fidélité et la validité sont assurées. Elle aboutit à des données chiffrées par la même occasion, permettant de procéder à des analyses descriptives. Cette étude a pour objectif de procéder à la quantification des variables explicatives, si toutefois, méconnaissance est décelée dans ce contexte-ci. Nous avons usité la méthode de collecte des informations. Ce processus a consisté à recueillir des renseignements recherchés, grâce à un instrument de recueil de données qu'est en l'occurrence le questionnaire.

Tableau n°1 : Plan de sondage

Univers de sondage	Population des références : les sages ou Anciens. Unité de sondage : un sage de Songon et un sage de Bingerville
Taille de l'échantillon	N= 115 Anciens ou Sages
Méthode d'échantillonnage	Enquête par sondage
Mode d'administration	Face à face
Méthode d'analyse	Analyse statistique
Plateau technique	1 Enquêteur
Matériel	Papier, stylo, Microsoft, Excel

Cette étude s'appuie nécessairement sur les différentes réponses obtenues à partir de 105 enquêtés, à un questionnaire que nous avons administré dans la grande région d'Abidjan. Niangoran-Bouah (1981). Ce questionnaire comprenait et 07 questions fermées portant notamment sur le profil des enquêtés et leurs représentations sur le style et l'idée dans les musiques traditionnelles kyaman, dans ses localités respectives. Mamadi Kaba (1995). Sur les 178 questionnaires administrés, nous n'avons pu collecter que 105 dont nous ferons mention des réponses dans cet article. En ce qui concerne le profil de nos enquêtés, précisons que notre échantillon de 105 enquêtés comprend 20 individus dits sages<sup>3</sup>, âgés de 75 à 85 ans ; 35 individus âgés de 65 à 70 ans ; 50 individus âgés de 55 à 60 ans. Comtet Julien (2012). Ces individus visités, sont dépositaires des connaissances sur la musique en général et sur le style et l'idée en particulier. Mamadi Kaba (1995). La

<sup>3</sup> Est dit « sage » tout Ancien dépositaire de connaissance ancienne sur le peuple kyaman.

particularité de cet échantillon est que toutes les personnes à qui est adressé ce questionnaire, sont, de sexe masculin. Niangoran-Bouah (1981). En un mot ce sont des hommes. Des hommes dignes de cette appellation.

Edith Weber (1980), évoquant ce qu'elle considère comme les qualités d'un style et l'idée, écrit :

*« il importe que le style et l'idée soient remarquables de par sa grande possibilité de forme de tonulation exemplaire. Le style ne serait donc pas du tout sourd et après, mais merveilleusement sonore. Ces deux maillons permettront à l'œuvre dans laquelle ils sont, de ne point être cachée mais audible à tous les coups, juste et net mais non plus fausse. Ils formeront ainsi une sonorité et un dessin mélodique assez forts et perçus tant dans son ensemble. »*

Dans le développement suivant, nous présentons des œuvres musicales regorgeant en leurs seins le style et l'idée.

### 3. De l'analyse des œuvres musicales depuis le style et l'idée

#### 3.1. Analyse du texte musical de MIN WHANTHE A LI MIN YEF

93

Image n°1 : Présentation de l'œuvre musicale

#### Mé hwáthé ali mé yéfi

Composition: Dr Bodjé  
Retranscription: Ben Zarric

Mé hwáthé a li mé gné fi mé hé ri mé tré lé wo é tce mé mo a ná

nié pə pə lo bho a fě tcwé pa sa a hi a fě tcwé a sa

— lo n' tce mé fě tcwé gné mé sé pe mo yi a tē

Ce chant s'exécute sur un SI bémol et dans une tonalité générale de FA majeur. Il épouse une rythmique binaire à l'armure qui est de l'ordre de 4/4. D'entrée, le chant commence au soprano par la note LA, puis la note FA à la basse, DO au ténor, et FA à l'alto. Ce qui correspond en tierces empilées aux notes FA-DO-FA-LA, soit un véritable accord de FA dans la tonalité de FA Majeur. La première note au soprano commence par une tierce c'est-à-dire la note LA dans la tonalité de FA majeur. Cette rythmique s'opère dans la première mesure, du premier système. La première mesure commence par une note LA qui est exécutée par une figure de note en l'occurrence la noire. Arrivent, ensuite, deux croches au temps suivant. Après ces deux croches, l'œuvre revient sur une noire. On peut observer ici une prédominance de noires, tant dans la première mesure que dans la seconde. Au terme de la seconde mesure, on note la présence d'une blanche. Celle-ci occupe deux temps. Il y a également l'accord de FA Majeur pour cette blanche. Ce FA Majeur qui est la tonalité générale de cette œuvre est bel et bien confirmé sporadiquement dans ces deux mesures. Ainsi, dans la mesure 1 de ce système, on a une confirmation de FA Majeur au premier temps, au second temps, et au quatrième temps.

Dans la seconde mesure, celle-ci est confirmée au dernier temps par une blanche qui dure, à elle seule, deux temps. Lors la troisième mesure, cette tonalité est une fois de plus avancée au premier temps. A la quatrième mesure, il est fait encore usage de cette tonalité au premier temps et au dernier temps. En des points clés de l'œuvre, le compositeur fait usage de cette tonalité. Il s'agit de la tonalité générale autour de laquelle se construit l'œuvre. Cette tonalité est reprise vers la fin du premier système, à la cinquième mesure et au début du second système. Celle-ci comprend donc trois temps et correspond à la disposition suivante : FA-DO-FA-LA ou FA-DO-LA-FA ou FA-DO-FA-FA. Ce qui est intéressant, c'est la position de la basse qui ne change pas. Elle demeure statique, dans quasiment toute l'œuvre. A la mesure 5 de ce deuxième système, l'on utilise FA Majeur comme tonalité et celle-ci occupe trois temps. Son dernier temps est effectué par deux croches. A la mesure 5, on observe également la présence des noires et des croches. Celles-ci sont partagées par ces deux figures rythmiques. A la mesure 6, il y a une surabondance de noires par rapport à d'autres figures rythmiques, notamment les croches.

Quant à la mesure 7, elle commence par un accord de FA, soit FA-DO-LA-FA. Au temps suivant, c'est encore la tonalité de FA Majeur qui est reprise. Dans ce second système, au premier temps et au troisième temps, on a toujours un accord de FA. A la fin de la mesure 8, au troisième et quatrième temps, le compositeur fait usage d'une blanche. Cette valeur est nouvelle et longue par rapport à celle observée au début de la mesure. C'est un accord de DO-DO-MI-SOL placé en tierce. Il devient DO-MI-SOL-DO, avec un DO à la basse. S'agissant du troisième système, il est marqué par une liaison. Ainsi, à la mesure 10, au dernier temps, on est dans la tonalité de FA Majeur. Dans la mesure 11, on ne trouve que des noires. Concernant la mesure 12, les croches et les blanches se la partagent. Vers la fin de la mesure 13, mesure

finale de ce dernier système, le compositeur marque l'œuvre d'une cadence parfaite. Cette cadence épouse le chiffage romain V---I. Ce qui signifie que du cinquième degré de l'œuvre, on repart sur le degré 1 qui est le premier degré: la tonique. Dans cette œuvre générale, le compositeur ne s'éloigne guère de la tonalité qui est FA Majeur. Il reste, malgré tout, dans cette tonalité jusqu'à la fin de l'œuvre. Les notes utilisées sont les noires et les croches qui prédominent. Quant aux blanches, elles arrivent en troisième position.

### 3.2. Analyse du texte musical de MIN GNANKAN MIN YE FI

Image n° 2 : Présentation de l'œuvre musicale

#### Min Gnankan, min yé fi

Chorale Tchaman

Paroles et musique: DJOKE Bodjé T.  
Harmonisation: DJOKE Théophile

The musical score is presented in two systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system contains the lyrics: "Min gnankan he non he li min ye fi hè le tcè sé min m'thin min m'thin o fa". The second system contains the lyrics: "oh wham thé gna kan din hé ya li min min nin pè n'sin pé a thé dji krin yé". The score features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a repeat sign at the end of the second system.

Ce chant kyaman est écrit dans la tonalité de SOL Majeur, avec à l'armure la mesure 4/4, qui indique une rythmique binaire. Il commence par la note SI qui est la tierce de cette tonalité générale. Ainsi dans cette première mesure et dans ce premier système, l'œuvre débute par un accord de SOL à la basse, RE au ténor, SOL à l'alto et SI au soprano. Ce qui donne par tierces empilées SOL-SI-RE-SOL. De la première à la troisième mesure, c'est-à-dire dans la totalité du premier système, cette tonalité générale est confirmée. A la fin de la deuxième mesure, le compositeur fait usage d'une blanche qui marque une sorte de rupture de la tonalité. On se croirait dans une œuvre à une mesure ternaire, ce qui, pourtant, n'est pas le cas. Il s'agit bel et bien de la mesure 4/4 qui est utilisée une fois dans toute sa profondeur. Toutefois, cette idée de rythme ternaire à laquelle l'on fait allusion ici est marquée, à l'audition par le simple usage du triolet au deuxième temps de la deuxième mesure. L'on pourrait dire que le compositeur a fait usage d'une fausse rythmique: la

rythmique ternaire. Tout le premier système est marqué par les notes brèves malgré la présence, par endroits et par moments, des blanches. Ces blanches ne sont pas fortuites. Elles viennent rendre l'œuvre plus lente.

L'on a l'impression d'avoir affaire à quelques liaisons dans cette œuvre. Ces liaisons confèrent à l'œuvre ici, une certaine lenteur. Ce même triolet, ayant été utilisé, fait penser à un rythme ternaire. La mesure 4 s'achève par une blanche. Celle-ci annonce une certaine cadence: la demi-cadence ou le repos sur la dominante. Ce repos est indiqué par l'accord de RE soit RE à la basse, RE au ténor, FA dièse à l'alto et LA au soprano. Ce qui donne en tierces empilées RE-FA dièse-LA-RE. Immédiatement après ce repos sur la dominante, on repart à la tonalité générale dans la mesure suivante. À la mesure 5 le compositeur reconferme cette même tonalité générale. Il s'adonne une fois de plus au repos sur la dominante à la fin de la mesure 6. La même règle de repos est répétée ici. De la mesure 6 à la mesure 8, il y a une prédominance des notes brèves. Ainsi l'on observe un usage massif des noires, des croches, des triolets-noires, tandis que les blanches sont moins nombreuses. L'œuvre qui commence par un accord de SOL, finit également par le même accord. Le compositeur utilise une cadence parfaite, épousant le chiffre romain V--I, qui marque la conclusion définitive. L'œuvre est relativement courte. Elle ne comporte que deux systèmes distincts, constitués de 8 mesures.

#### 4. De l'interprétation des résultats de l'enquête

96

Dans l'optique d'avoir des représentations fiables et fondées, de la part de cet échantillon, nous lui avons soumis diverses interrogations. Deux d'entre elles, jugées fondamentales et aussi bien représentatives que toutes, retiennent notre attention : « comment sont conçus le style et l'idée dans les musiques traditionnelles kyaman ? », « quelle est l'importance que revêtent le style et l'idée dans les productions artistiques musicales kyaman ? ». Selon une conception répandue en milieux musiciens, *le style et l'idée, une fois de plus sont perçus comme l'expression véritable d'une œuvre profonde et fondamentale, pour un certain nombre d'auditeurs. A ce sujet, Marie Dubois fait observer en écrivant ceci « certains style et idée contenus dans des productions artistiques kyaman, transportent littéralement notre être, stimulent positivement notre physique, voire notre âme. Il semble également nous pénétrer dans notre profond intérieur.*

A la première question adressée à notre échantillon, nous avons soit des réponses négatives, soit des réponses positives. Dubois Marie (2008). Ainsi, concernant les 105 enquêtés, 80, ont répondu que, dans les musiques traditionnelles kyaman, le style et l'idée sont véritablement bien conçus et bien agencés et, par la même occasion, à l'audition, ils font tout naturellement penser aux grands maîtres de la musique classique Corneloup Marcel (1979). 10 d'entre eux, ont répondu par contre, par la négative. Ils ont évoqué à la longue, quelques raisons explicatives de leurs insatisfactions Comtet Julien (2012). Les 10, évoquent ici et là, « le fait que le style et l'idée ne collent pas aux réalités évoquées ou développées dans la musique-ci. », « la longueur

considérable de ceux-ci »... etc. De façon générale, un constat véritablement intéressant, est effectué dans la mesure où les enquêtés ont majoritairement une assez bonne conception de style et l'idée, contenus dans les œuvres artistiques musicales kyaman, Niangoran-Bouah (1981). Même ceux qui sont insatisfaits, en ce qui concerne la question et qui évoquent des raisons de longueurs considérables de style et l'idée disent par la même occasion, que ceux-ci peuvent être repris, Dubois Marie (2008). Tout en ajoutant que le style et l'idée ne collent guère aux réalités développées, pour ceux-là, ils ne remettent point en cause, la grande importance que revêtent ces notions-ci. Telle est l'idée que l'on se fait tout naturellement des réponses à la seconde question, Miller Richard (1986). « Quelle est l'importance que revêtent le style et l'idée dans les œuvres artistiques musicales kyaman ? »

75 enquêtés sur un échantillon total de 105, révèlent que le style et l'idée sont d'une véritable importance dans les œuvres musicales kyaman, Niangoran-Bouah (1981). Pour eux, ces deux notions fondamentales, d'une manière plus claire, rendent la musique tout naturellement palpable, Mamadi Kaba (1995). Elles assurent selon eux, un certain service à la société qui les a produits et également à la société consommatrice de cette œuvre musicale, (Viret, 2012). Ainsi contenues dans tout le long d'une telle musique, elles éveillent les sens, font donc des consommateurs, des avertis et des privilégiés, Comtet Julien (2012). Sur ce point : ces notions-ci évoquées, mettent ces genres musicaux à un rang raisonnable lorsqu'un classement est envisageable dans ladite localité, après une éventuelle prestation, Miller Richard (1986). Ces notions dans ces compositions musicales locales sont tout à fait bien conçues et rendues pendant une quelconque prestation. D'où la véritable bonne conception de celles-ci. Exposées clairement et simplement dans les œuvres, elles ne prêtent guère à confusion, Dubois Marie (2008). Elles orientent dans la bonne direction en ce qui concerne la compréhension de ces œuvres, Corneloup Marcel (1979).

Aucune difficulté n'est perçue ou enregistrée à propos de l'audition à effectuer. Lestement, ils sont détectés car mis à la place qu'il leur faut, Comtet Julien (2012). Ils sont donc rendus ou fredonnés lorsque cela s'avère nécessaire ou indispensable, Dubois Marie (2008). Ils sont donc, de manière générale dans leur contexte musical. D'où aucun aménagement d'effort pour cerner le contenu latent qu'ils véhiculent dans tout le long de l'œuvre artistique kyaman. Pour ainsi dire, ils ne tranchent guère en aucun moment, en aucun lieu avec toute l'œuvre, Comtet Julien (2012). Toujours avec l'œuvre, ils forment un véritable corps très cohérent, Mamadi Kaba (1995). Ils sont donc en symbiose. Ils confèrent donc à l'œuvre artistique kyaman, une certaine vie non négligeable ou le plaisir et d'autres données sociales encore, se donnent rendez-vous, Miller Richard (1986). Ils composent très bien dans un véritable tout. Ils parachèvent dans les œuvres, les données sociales qu'ils n'ont pu faire extérioriser, Viret Jacques (2012). Ils coordonnent et ordonnent par-dessus le marché, tous les éléments auxquels, l'œuvre musicale fait allusion dans tout son grand développement, Niangoran-Bouah (1981). Le style et l'idée, valeurs intrinsèques de ces productions artistiques musicales, mettent les auditeurs kyaman dans une ambiance incommensurable, Miller

Richard (1986). Avec eux, l'idéal est véritablement obtenu lorsque les musiciens kyaman, abordant un nouveau thème dans la pratique de l'œuvre, s'imprégnant d'une improvisation, offrent à ce dernier, la possibilité de se manifester tout en s'exposant en virtuose Mamadi Kaba (1995). Ceux-ci abordés, sont bel et bien faits dans un contexte musical assez explosif, Corneloup Marcel (1979).

Le musicien se fait donc valoir et fait valoir également ces deux notions : le style et l'idée. Dans un tel contexte, ces notions assez poignantes, aux yeux des enquêtés, viennent purement et simplement révolutionner l'œuvre de ce terroir, Dubois Marie (2008). Les notes ou degrés exécutés, sont d'une manière ou d'une autre, les manifestations extérieures, Corneloup Marcel (1979). Elles peuvent aller jusqu'à atteindre une certaine partie du corps humain et toute l'entité humaine, se met en branle, Viret Jacques (2012). Tels sont quelques effets positifs ou négatifs de ces diverses manifestations après auditions, (Niangoran-Bouah, (1981). Ces deux notions : le style et l'idée sont en tout état de cause, en proie à diverses formes musicales; Mamadi Kaba (1995). Ces manifestations, s'ouvrent sur les différentes formes dont elles bénéficient toujours à l'audition. Ce sont des styles et l'idée, prometteurs, Niangoran-Bouah (1981). Ils combinent avec d'autres données musicales et non des moindres, pour offrir, pendant ces auditions, la grande possibilité de se faire et de se défaire. 27 enquêtés relèvent que le style et l'idée, stipulés ainsi, sont entretenus et enrichis dans les expressions sonores des personnes érudites dans leur domaine qu'est la musique, Niangoran-Bouah (1981). En effet, ces musiciens érudits développent des notions plus ou moins nouvelles à travers divers instruments, Comtet Julien (2012). Ainsi, ils produisent nombre de musiques où sont mis en relief le style et l'idée.

## Conclusion

Pour terminer notre étude sur *le style et l'idée dans les musiques traditionnelles kyaman ou Ebré de Côte-D'Ivoire*, cette réflexion nous laisse entrevoir la grande importance des grandes compositions des kyaman et pendant leur époque, Viret Jacques (2012). Celles-ci ont bel et bien fonctionné et se sont donc affichées dans ce monde et à cette époque par le biais de leurs œuvres d'envergure, Niangoran-Bouah (1981). Elles ont donc pour ainsi dire, adopté un certain nombre de styles et idées qui leur sont restés, et à partir desquels, elles sont répertoriées, Comtet Julien (2012). Leurs styles et idées sont véritablement ceux par lesquels ils ont convaincu leurs auditeurs. Leurs œuvres tiennent véritablement par ces styles et idées qui leur sont très spécifiques, Mamadi Kaba (1995). Toutes, à savoir les compositions musicales, ont adopté un style et l'idée véritablement aérés, limpides, Miller Richard (1986). Elles ont conquis le monde tant au niveau kyaman qu'autres parties des régions bien que lointaines. Cet article s'est fondé sur les résultats d'une enquête empirique dans trois régions du grand département d'Abidjan. Ces enquêtés de ces trois régions à savoir Abidjan, Bingerville et Songon, sont tous des kyaman. Ils viennent tous de la grande ville d'Abidjan. En effet, l'on constate que la grande majorité des enquêtés a relevé malgré tout,

l'importance que revêtent le style et l'idée et par la même occasion, a mis en relief également, comment sont conçus le style et l'idée dans ces œuvres kyaman, Niangoran-Bouah (1981). Le style et l'idée dans ces œuvres sont des éléments prometteurs, Comtet Julien (2012). Ils jouissent d'une importance capitale durant tout le long de l'œuvre musicale. Ils rendent également ces œuvres plus intéressantes qu'il ne le fallait, Mamadi Kaba (1995). Leur présence confère à celles-ci, une certaine norme compositionnelle fonctionnelle, Comtet Julien (2012). Sans ces éléments, la production artistique musicale kyaman n'a pas de répondant.

### **Bibliographie**

Corneloup, M. (1979) *Guide pratique du chant choral*, Editions Francis Van De Velde, Paris

Comtet, J. (2012) *Mémoire de Djembefola*, Paris : Editions Harmattan,

Dubois, M. (2008) *Le Guide du savoir chanter*, Paris : Editions Alternatives.

Mamadi, K. (1995) *Anthologie de chants Mandingues*, Paris : Editions Harmattan.

Miller, R. (1986) *La structure du chant*, Paris : les Editions Cité de la musique, Paris.

Niangoran-bouah, G. (1981) *Introduction à la drummologie*, Abidjan : Les Editions Sankofa, 199pages.

Viret J. (2012) *Le chant grégorien*, Paris : Editions Eyrolles.