

LE LANGAGE DES RYTHMIQUES PURES DANS LES CHANTS AKYÔ CHEZ LES KYAMAN

DJOKE BODJE THEOPHILE

Enseignant chercheur

Maitre de Conférences

Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody

UFRICA, Département des Arts

jauchay@yahoo.fr / jauchaybaujay@gmail.com

Résumé

Les œuvres akyô dont un aspect fait l'objet de nos investigations, est une richesse culturelle du terroir kyaman ce groupe sociolinguistique, est localisé dans le sud ivoirien dans la grande métropole d'Abidjan. Ils exécutent ses œuvres lors des grandes manifestations des générations : affatchoué thaphrognan, exposition d'or, la mise de l'or dans la main des anciens etc... Ces œuvres ont des langages rythmiques purs. Ces langages, sont purement et simplement dotés de sens véritablement profond et significative. Ce sont ceux des anciens, consignés dans ces chants akyô. Ces langages une fois évoqués à travers ces chants, entraînent pour ainsi dire la présence effective des anciens sur l'air de l'exécution et dans la totalité de l'univers kyaman. Ils font donc revivre véritablement les passés lointains immémoriaux dans le temps et dans l'espace.

Mots clés : Chant, Langage, Purs, Son, Œuvre.

Abstract

Akyô works, one aspect of which is the subject of our investigations, are a cultural treasure of the Kyaman terroir. This sociolinguistic group is located in the south of Côte d'Ivoire, in the large metropolis of Abidjan. They perform their works at major generational events: affatchoué thaphrognan, gold exhibitions, the placing of gold in the hands of elders, etc. These works have pure rhythmic languages. These languages are purely and simply endowed with truly profound and meaningful meaning. They are those of the elders, recorded in these akyô songs. Once evoked through these chants, these languages bring about the effective presence of the elders on the air of the performance and in the entirety of the kyaman universe. They thus truly bring the distant immemorial past to life in time and space.

Key words: Song, Language, Pure, Sound, Work.

Introduction

Quels sont les langages que véhiculent les rythmiques pures dans les chants akyo chez les kyaman ou encore les rythmiques pures dans les chants akyo renferment t'elles un certain langage chez les kyaman. Telle est la principale interrogation suscitée, à travers ce thème d'études et de recherches soumis à notre réflexion. Ainsi, avant d'amorcer les présentations et analyses de quelques séquences musicales et enfin notre vif du sujet dégageons en la spécification problématique et sa suite logique adoptée dans la phase rédactionnelle d'une recherche académique scientifique.

I. Spécification problématique.

La communauté kyaman vit en Côte d'Ivoire et plus précisément dans la grande métropole abidjanaise. Cette communauté est dépositaire d'un certain nombre de musiques renfermant en leurs seins, des rythmiques pures. Aussi nous est-il donné d'exposer les langages issus de ces musiques kyaman à travers ces diverses rythmiques. Celles-ci, de par leurs intenses profondeurs, et leurs diverses valeurs intrinsèques permettent d'appréhender certains phénomènes sociaux locaux.

I-1 Justification du sujet

Nous avons purement et simplement, opté pour un tel choix, car nous accordons un intérêt particulier aux traditions kyaman. En effet, le point focal autour duquel se construire notre exposé est les langages des rythmiques pures chez les kyaman.

I-2 Formulation d'hypothèse

Au regard de ce thème d'étude et de recherche soumis à nos investigations, il est suscité, un certain nombre d'interrogations. Afin de palier à celles-ci une approche disciplinaire, c'est avéré incontournable. Ainsi, sont donc envisagées, des esquisses de solutions en considération de l'approche disciplinaire indiquée. Et celles-ci, en fonction des hypothèses que voici.

Hypothèse 1 :

Dans l'univers kyaman au regard de ses diverses rythmiques pures, les donnes langagières sont prônées, reçue, voire appliquée. Ces diverses font faire allusion aux structures harmoniques et marches harmoniques impliquant toujours celles-ci.

Hypothèse 2 :

Toujours en considération de ces différentes rythmiques pures, l'univers kyaman se fait distinguer et par la même occasion, met en exergues sa singularité. Celles-ci impliquent alors, l'épanouissement, la solidarité, et enfin le renforcement tant prôné dans cet univers kyaman.

II. Approches théoriques et méthodologique

II-1 Approches théoriques

Tout en considérant les différentes notions qui sont usitées dans notre thème d'étude et de recherches, il nous a semblé opportun de proposer une définition notionnelle. Pour se faire, nous avons bel et bien pris appuie sur le Dictionnaire Hachette et le Petit Larousse Illustré ceux-ci nous donne les substances des mots suivant « Langage », « rythmique », « pure », « chant », « Aky o », « kyama ».

LANGAGE : Nom masculin (de langue). Faculté propre d'exprimer et de communiquer sa pensée au moyen d'un système de signes vocaux ou graphiques. Système structuré de

signes non verbaux remplissant une fonction de communication. Manière de parler propre à un groupe social ou professionnel, à une discipline etc... c'est aussi l'ensemble des procédés utilisés par un artiste dans l'expression de ses sentiments et de sa conception du monde. Par extrapolation c'est le mode d'expression propre à un sentiment à une attitude. C'est aussi l'ensemble de caractères, de symboles, et de règles permettant de les assembler utiliser pour donner des instructions à un ordinateur.

LANGUE : Nom féminin (du latin *lingua*) organe. Corps charnu à l'usage et mobile, situé dans la cavité buccale et qui, chez l'homme, joue un rôle dans la déglutition, le goût et la parole. C'est en fait un système de communication. C'est un système de signes verbaux propres à une communauté d'individus qu'ils utilisent pour communiquer entre eux. Système de symboles conventionnels défini par les règles de formation de ces données sans références aux signifiés des symboles.

RYTHMIQUE : Qui a du rythme ; qui appartient au rythme. Méthode d'éducation physique, musicale et respiratoire destinée à l'harmonisation des mouvements du corps. Partant de là, ayant trait au rythme celui-ci signifie ceci. (Du latin, grec, *rythmus*). En prosodie, c'est une cadence régulière imprimée par la distribution d'éléments linguistiques (temps forts, temps faibles, accents etc...) à un vers, à une phrase musicale etc. ; mouvement général qui en résulte. En musique, élément temporaire de la musique, constitué par la succession et la réalisation entre les valeurs de durées. Succession de temps forts et de temps faibles imprimant un mouvement général, dans une composition artistique. Par extrapolation, c'est le retour, à intervalles réguliers dans le temps d'un fait, d'un phénomène. C'est également une cadence, une allure à laquelle s'effectue une action.

RYTHME : nom masculin (du latin *rythmous*, du grec). En prosodie, c'est la cadence régulière imprimée par la distribution d'éléments linguistiques (temps forts, temps faibles, accents etc...) à vers, à une phrase musicale. Mouvement général qui en résulte. Élément temporel de la musique constituée par la succession et la réalisation entre les valeurs de durée. C'est en fait la succession de temps forts et de temps faibles, imprimant un mouvement général dans une composition artistique. Retour à intervalles réguliers dans le temps, d'un fait, d'un phénomène.

RYTHMER : donner du rythme à, régler selon un rythme, une cadence.

PURE : Adjectif (du latin *purus*.) qui est sans mélange qui n'est ni altéré, ni vicié, ni pollué. Qui est sans corruption, sans défaut moral. Qui est absolument, exclusivement tel. Se dit d'une activité intellectuelle, artistique qui se développe en vertu de ses seules exigences internes, hors de toutes préoccupations pratiques. Qui présente une harmonie dépouillée et sans défaut. Personne d'une grande rigueur morale, qui conforme rigoureusement son action à ses principes. Personne fidèle orthodoxie d'un parti.

CHANT : Nom masculin- (de chanter) ; action, art de chanter ; technique pour cultiver sa voix. Suite de sons modulés émis par la voix. Cris modulés de certains oiseaux mâles. Emission sonore de certains animaux (baleines, cigales etc...) par la même occasion, chanter qui provient du latin *cantare*, signifie, produire avec la voix des sons mélodieux, faire entendre une chanson, un chant. C'est aussi produire des chants modulés, expressifs, harmonieux, en parlant d'oiseaux, d'insectes, d'instruments de musique.

CHANTER : Verbe transitif et verbe intransitif (*du latin cantare*). Produire avec la voix, des sons mélodieux. Faire entendre une chanson, un chant. Produire des sons modulés,

expressifs, harmonieux, en parlant d'oiseaux, d'insectes, d'instruments de musique.

CHANSON : Nom féminin. Composition artistique musicale, divisée en couplets et destinée à être exécutée par la voix.

CHANTANT : qui a des intonations mélodieuses musicales. Qui se chante et se retient facilement et aisément.

CHANTEUR : Personne qui chante, dont le métier est de chanter. Qui chante surtout des chansons tendres et sentimentales.

AKYÔ : Chant ésothérique et langue twi à travers lesquels, dans l'univers kyaman les éloges sont généralement faites.

II-2 Approches méthodologiques

Dans l'espoir d'avoir des résultats de recherche véritablement probant et fiable, nous avons jugé bon de parcourir la presque totalité des villes et villages kyaman. Nous avons ainsi visité la grande métropole qu'est Abidjan, ALOBHE ou Bingerville et Songon. Nous y avons été instruits sur la question de la musique akyô en général et singulièrement sur les rythmiques pures dans cette musique. En sus, nous avons plus d'une fois sillonné la région Songon et ses villages. Ceci à été ainsi car selon nos différents informateurs, c'est la région dépositaire des traditions kyaman dans un premier temps et de sur croire la localité Songon serait la localité ou son natif des chants Akyô. Il nous a été aussi nécessaire d'écouter, de fredonner et d'enregistrer pour la première fois, quelque séquence que nous avons proposée en analyse.

Tableau n°1 : Villes et villages visités

Villes	Villages
<u>ABIDJAN</u>	Abidjan Adjemin, Abidjan santé ; Abidjan Locodjo, Abidjan Cocoly, Abidjan Anoumanbo, anonkoua kouthé, Abidjan Agban, Blaukhaus, Abôbô Bhawré, djèphodoumin, Abôbôthé
<u>BINGERVILLE</u>	Akhoue Santè, Akhoue Djemin, Akhoue Anan, Akhoue Agban, Akhoue Bhrègbo, Akhoue Adjin, Akhoue Akhandjè, Akhoue Akouédo, Akhoue Abatha, Akhoue Anongnon, Akoualotho, Akoualothé
<u>SONGON</u>	Djèphothé, Djeptho I, Djeptho II, Godoumin, Songon Kassemblé, Songon-M'Gbrathé, Songon-Dagbé, Songon-Thé, Songon-Agban, Gbengbresson, Abhadjin

Dans ces différents villages, nous avons rencontré des personnes ressources dans l'optique de nous instruit sur la question de la musique en générale et en particulier sur la rythmique hybride des chants allégnin.

Tableau n°2 : Personnes ressources

Nom et Prenoms	Villages	Generations	Classes d'âges	Ages
AKOSSO Claude	Akhoué Adjèmin	Dougbô	Dongba	60 ans
DJRO Awanan Simeon	Akhouè Agban	Gnandô	Dongba	70 ans
GNANKOU Theophile	Akhouè Adjèmin	Dougbô	Djéhou	65 ans
GOMON Didier	Akhouè Anongnon	Dougbô	Assoukrou	60 ans
KOUTOUAN Benjamin	Akhouè Anan	Dougbô	Dongba	65 ans
KOUTOUAN Felicien	Akhouè Anongnon	Gnandô	Agban	70 ans
KOUTOUAN Gerard	Akhouè Santè	Gnandô	Agban	70 ans

YAPI Claude	Akhouè Adjèmin	Dougbô	Assoukrou	59 ans
YEPRI Léon	Akhouè Adjèmin	Dougbô	Dongba	65 ans
GBOKRA DJOMAN Paul	Akhouè Santé	Gnandô	Agban	67 ans
BANGA Pierre	Akhouè Adjèmin	Dougbô	Djéhou	67 ans
DOUPHE Etienne	Djèphotho 1	Bhréssoué	Assoukrou	70 ans
NANDJUI Pierre	Godoumin	Bhréssoué	Dongba	75 ans
N'GNABA DJOKE Grégoire	Godoumin	Bhréssoué	Djéhou	80 ans
DJOKE AKISSI Grégoire	Godoumin	Dougbô	Assoukrou	100 ans
BOUAH Francois	Godoumin	Bhréssoué	Djéhou	80 ans
ELLELE Blaise	Akhouè Djèmin	Kyagba	Dongba	105 ans
AGALOU Etienne	Akhouè Djèmin	Bhréssoué	Dongba	80 ans
LOGON Jean	Djèpho Doumin	Bhréssoué	Djéhou	100 ans
ABHONON DJRO	Djèphotho 1	Kyagba	Dongba	105 ans
KRAGBO Jacques	Djèphotho 1	Bhréssoué	Assoukrou	115 ans
AMONSAN KOUA	Djèphothé	Gnandô	Dongba	75 ans

III. Présentations et analyses de quelques séquences akyô

III-1-1- Présentations de la séquence n°1

KOTOKRO

III-1-2- Présentation de la séquence n°2

Min Gnankan, min yé fi

Chœur de Tchadéma

Paroles et musique: DJOKÉ Dodie T
Harmonisation: DJOKÉ Théophile

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal lines. The first system contains the first two lines of lyrics, and the second system contains the next two lines. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern of eighth notes.

Min gnankan kan be non be li min yé fi bé le teé sé min n'bin min n'bin o fi

oh whan the gnankan tin hé ya li min min nin pé n'bin pé u thé dja kwin ye

III-2-1Analyse de la séquence n°1

KHOTHOKHRO

Cette composition artistique musicale possède à son armure, la marque C qui est l'indication de l'armure d'une œuvre à rythmique binaire. Elle est composée dans la tonalité générale de LA Majeur. Elle commence sur un accord parfait majeur de LA-DO dièse-MI-LA. Ce même accord est repris successivement trois fois sur des doubles croches dans la même mesure : soit la première mesure. Il se concrétise à la fin de l'œuvre. Ce qui signifie que l'on a bel et bien commencé dans une tonalité qui a été confirmée dès le départ et conclure à la fin de l'œuvre : la tonalité de LA Majeur. Le compositeur, dans son évolution, dans la première mesure de ce premier système, conclure de façon partielle la fin de cette œuvre. Il utilise une fois de plus ce même accord parfait majeur LA-DO dièse-MI-LA sur le troisième temps de la deuxième mesure. Il fait plus ou moins fi des données harmoniques réglementaires conseillées. Toujours dans le même premier système, il fait emploi du même

principe tout en considérant l'accord parfait de LA Majeur qui s'avère être LA-DO dièse-MI-LA. Il ne fait guère usage des tons voisins que sont ceux de MI Majeur, RE Majeur et leurs relatives mineures qui sont incontournables. Manifestement, le compositeur fonctionne sur des règles d'harmonie dissonantes dans son évolution, dans cette composition artistique musicales. Mais par moments et par endroits, il fait référence au repos sur la dominante. A la mesure 4 il ouvre une lucarne encore sur un accord de DO dièse-MI-SOL-SI qui est un accord mineur de cette tonalité générale. L'emprunt aux tons voisins est amorcé. C'est celui de l'accord MI-SOL dièse-SI-RE, tout en évoluant dans la quinte supérieure. Il revient dans l'accord de RE-FA dièse-LA-RE, tout en restant dans le même principe harmonique dans le premier temps de la dernière mesure de ce second système. En sus, le compositeur dans toute son évolution manifeste, évolue tout en faisant usage d'une symétrie fonctionnelle référentielle dans cette œuvre. Ce qui lui confère une certaine particularité notoire et par la même occasion, il nous fait donc penser à un des compositeurs célèbre des temps passé que l'on peut nommer WOLFGANG AMADEUS MOZART ou encore LUDWIG VAN BEETHOVEN. Après l'application des données de l'harmonie consonante, il fait également usage des degrés principaux 1-4-5 et revient à la fin de l'œuvre sur un accord de la tonalité générale de l'œuvre qu'est LA Majeur. Il conclure donc pour ainsi dire, l'œuvre sur une cadence parfaite en utilisant le chiffre V-I.

III-2-2 Analyse de la séquence n°2

MIN GNANKAN, MIN YEFI

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. 13- DJOKE.indd 191 22/12/2016 11 :21:03 Revue de Littérature et d'Esthétique Négro-Africaines 192 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 chiffrage romain V-- -I, qui marque la conclusion définitive. L'œuvre est relativement courte. Elle ne comporte que deux systèmes distincts, constitués de 8 mesures.

IV. Les types de langages des rythmiques pures dans les chants akyo.

IV-1 Langages des rythmiques binaires simples.

Dans ces différents chants Akyo, l'on note pour ce premier type de langages rythmiques, plusieurs éléments. Dans une forme de comparaison cette rythmique s'apparente à celle connue par l'Europe, à travers ces multiples chants. Elles sont bel et bien matérialisées à l'armure, par les écritures 2/4 ou 4/4.

A travers elles, l'on repère les valeurs formulaires principales que sont respectivement, la blanche, deux noires, les quatre croches, la ronde, ou bien deux blanches, quatre noires, huit croches, seize doubles croches etc...

En sus, les combinaisons entre ces valeurs rythmiques s'avèrent possibles et s'opèrent dans plusieurs sens. BOULEZ P (1987). Elles sont contenues dans une pluralité de ce type de chants. Elles s'usitent dans l'intention de préciser un certain nombre d'idées dans cet univers kyaman. DJOKE B (2014). Elles font profondément parties intégrantes du système rythmique local non des moindres. ALLOU KOUAME R (2015). Ces rythmiques binaires simples font donc bel et bien, références aux langages rythmiques, se focalisant sur les dimensions conceptuelles à savoir *la vie, la discipline, le pouvoir, le respect, la nature, l'homme, la joie, la victoire, la liberté, la mort, etc...* l'on y note également les proverbes tels que « *djon lô abhi tè* » ; « *wo lé hon aman ka akyiô hin djrîn agbo* » ; « *kpè è kpè kôssô nan n'duh* » ; « *hè gnan gba m'mithe*

abhi tè hè wu » ; « hè li wa a wa nan hè è bha lé nan n'gbromin n'dèh » ; « adjì gnan gnan khin a kyan n'non » ; « ato lé djan bôbô » etc...

IV-2- les langages des rythmiques ternaires simples

C'est le second type des langages rythmiques dans l'univers kyaman, à travers ces chants. Ils s'observent dans ces rythmiques ternaires que les Musicologues qualifient de simples. Ils sont aussi simples comme l'indique leur appellation. COMTET J (2012). Ces rythmiques caractérisent ces divers et multiples langages dans cet univers. Ces langages font références aux dimensions notionnelles que voici : *la région, le peuple, la bravoure, la bataille, le village, le règne, le roi, l'ordre, l'armée, la guerre, la défaite, la honte, le temps, le siècle, le défaut, le comportement, etc...* Les proverbes relevés à leur actif sont les suivants : « *agnon lé din m'pi* » ; « *agnon lô n'hin lé, agnan lô n'hin lé* » ; « *bhrôkho lé la n'non pè min sé n'non pè bhô* » ; « *agbon ô wo bia n'kè lo khin wo li n'kè m'mi* » ; « *bhwe gnin wo whan lô abhoué lè* ».

Ce sont des langages rythmiques qui fonctionnent également sur des principes rythmiques, également relevant de ces données rythmiques locales singulières. BOULEZ P (1987). Celles-ci sont bel et bien, les reflets de ladite communauté. Par elles, les kyaman sont plus ou moins repérés et en interne, tant au-delà des frontières, immédiates que lointaines.

Ces divers langages, d'un niveau moindre, sont destinés aux populations benjamines de cette contrée. DJOKE B (2018). Ils sont moins difficiles à interpréter et faciles à retenir, enfin, appréhender en ce sens qu'ils n'ont pas de sens profond en état de latence. MILLER R (1986). Ils sont aussi appelés en kyaman « *M'mioh bhoué tô bhi* » ce qui équivaut en français « *ce sont les langages des enfants ou encore des plus jeunes* ».

Ils sont caractérisés par les frappes matérialisées à travers les écritures musicales, à l'armure, telles que 3/4 et 6/8. VIRET J (2012). L'on y note à cet effet, une certaine forme de légèreté et simplicité notionnelles des formules rythmiques. ZENATTI A (1994). On relève également les retours cycliques des ou de la formule fondamentales premières. Celles-ci sont les résultantes des phénomènes musicaux locaux indépendants, qui impliquent des opérations réelles et normales, de cet univers kyaman. WILLIAM DE GASTON (2004). C'est le réel quotidiennement vécu. Ces rythmiques en question, sont combinées entre elles, et donnent à mettre en relief, les donnes récentes qui font vivre certaines heureuses périodes. DJOKE B (2018). Les diverses frappes enregistrées sont perçues comme frappes interpellant un certain nombre de personnes dans cet univers. ZENATTI A (1994). C'est aussi au niveau de ces populations infantiles et jeunes qu'il faut faire noter, un certain changement social. ALLOU KOUAMER (2015). Toujours ces diverses et multiples frappes intervenantes, essaient donc de ressusciter les donnes préexistantes, tant occultées dans cet univers.

IV-3- Les langages des rythmiques hybrides dans Akyo

C'est le troisième ou dernier type de cette catégorie triptyque fondamentale ou encore principale. Dans cette catégorie-ci, l'armure est matérialisée par l'écriture complexe croisée 6/8 et 4/4. C'est une forme de combinaison de deux principales rythmiques, à savoir, la rythmique 4/4 qui est binaire et la rythmique 6/8 qui est ternaire. Cette combinaison-ci engendre une fusion pour en donner une et une seule. On opère à travers celle-ci, les rondes, les blanches, les noires, les croches les doubles croches, etc...

Dans les pratiques de cette rythmique pure de ces chants exotériques, on a recours aux dimensions conceptuelles et proverbiales suivantes : *le rôle, piété, le sentiment, la solidarité, la moralité, la bonté, le travail, la méchanceté, le peur, l'union,*

*l'honnêteté, le courage, etc...*Celles-ci convoquent, pour ainsi dire, des proverbes que voici : « *n'kpakpra wo n'khu ô wo lé ha atin, akya wo kya* » ; « *hè n'nin bhi n'don m'mon, hè kywi bhissi n'don m'mon* » ; « *gbankhran n'kè lé n'simpè bha m'mandji* ». Ces divers et multiples langages-ci, sont d'une profondeur considérable. Ils permettent aux communautés kyaman, de régler leur univers, et par-dessus le marché, corriger les comportements des membres, jugés déviants. DJOKE B (2014). Ils pénètrent intensément son peuple qui les met quotidiennement en pratique. Dans cette catégorie triptyque, les proverbes évoqués à ces communautés, sont respectivement par groupe de sept (7) ; cinq (5) et enfin trois (3), pendant les différents temps d'apprentissages et de pratiques quotidiens. DUBOIS M (2008). Ces trois valeurs précitées 7-5-3, sont des valeurs véritablement importantes dans cet univers kyaman. DJOKE B (2014). Les musiciens professionnels locaux en conséquence, s'y connaissent profondément et absolument. COMTET J (2012). Ils les respectent scrupuleusement dans leurs diverses parties et évolutions sociales.

IV-4- Langages des rythmiques binaires composées

C'est la première catégorie de ce type de rythmique binaire. Elle est matérialisée, à l'armure par l'écriture $\frac{3}{4}$. Elle implique les valeurs rythmiques à savoir les blanches, les noires, les croches, les double croches, etc... Elle fonctionne à part entière comme une entité autonome. Elle est véritablement complexe. ZENATTI A (1994). Elle implique un langage aussi pur et complexe, comme l'indique son nom à l'origine. WILLIAM DE GASTON (2004). Sa complexité donne à avoir recours, aux langages véritablement complexes, tant au niveau formel que structurel. CORNELOUP M (1979). Elle offre donc la possibilité aux pratiquants et aux auditeurs, d'appréhender les fondements profonds, des données de la communauté dont elle est issue.

Ce faisant, son langage véhiculé, s'adresse aux populations d'ordre benjamin, qui doit nécessairement le cerner et par la suite, l'interpréter comme il se doit et il le faut. MILLER R (1986). A l'audition de cette rythmique, on a recours aux dimensions conceptuelles telles que, *le sens, la bienséance, le bien l'humour, le rôle, le défaut, la forme, l'échec, le naturel, le possible, le plausible, la divinité, le probable, la croyance, la force, la confrontation, le malheur, etc...*

Ce type de rythmique convoque les proverbes tels que « *agnon le din impi* », « *abhia tha abhrô tha* » ; « *léphan brin léphan phin* » ; « *hè bho yi ka m'mromin akyi ka éfi ô hè bha bho* » ; « *si wo lé phra* ».

IV-5- Langages des rythmiques ternaires composées

C'est la dernière catégorie de rythmiques dans cet univers. Elles fonctionnent chez ce peuple de façon singulière. Elles sont pour ainsi dire, matérialisées à l'armure par les écritures 9/8- 12/8 etc... Elles opèrent dans les valeurs rythmiques telles que la blanche pointée, la noire pointée et bien d'autres encore. Il lui est accordé, la possibilité d'opérer des combinaisons diverses, dans ces pratiques éventuelles. ZENATTI A (1994). Expriment un certain langage, celui-ci fait références aux dimensions conceptuelles telles que, *le roi, la qualité, la morale, le normal, le travail, la paix, la bravoure, la gloire, le litige, la persévérance, la gratitude, le royaume, la clairvoyance, le lendemain, le contrat, la société, la clarté, l'humilité, le semblable, le sexe, la femme, la faiblesse etc...* Elles convoquent également en fonction de ce que ladite communauté lui à dévolue, les connaissances proverbiales à savoir « *adjè lé hin n'domon* » ; « *m'min bhousa min adousa bho khô ntho tho* » ; « *min n'nin phrè gnin lé pè min gban hin* » ; « *awô khu khin a pè pin* » ; « *bhoué bhi wo lé li dôdô wo* » ; « *n'thin gnan man lé pè wo khubhè* » ; « *adji gnan khin akwan n'non* ».

Conclusion

L'univers kyaman, situé dans la grande métropole d'Abidjan, dénombre trois grandes rythmiques fondamentales ou encore principales et deux grandes rythmiques secondaires ou encore dérivées.

La première catégorie, qualifiée de triptyque rythmique, produit des langages de rythmiques pures, d'où les appellations précitées. L'on y relève les rythmiques binaires simples, les rythmiques ternaires simples et enfin les rythmiques hybrides. Cette première catégorie fait également allusion dans ces langages, à des proverbes, des maximes, des dictons, des adages et enfin des élégies.

Dans cette catégorie-ci, l'on relève les rythmiques binaires simples dont les langages de rythmiques pures, se focalisent sur les dimensions conceptuelles notamment, *la vie, la discipline, le pouvoir, le respect, la nature, l'homme, la joie, la victoire, la liberté, la mort, etc...* l'on y note également les proverbes tels que « *djon lô abhi tè* » ; « *wo lé hon aman ka akyiô hin djrîn agbo* » ; « *kpè è kpè kôssô nan n'duh* » ; « *hè gnan gba m'mithe abhi tè hè wu* » ; « *hè li wa a wa nan hè è bha lé nan n'gbromin n'dèh* » ; « *adji gnan gnan khin a kyan n'non* » ; « *ato lé djrân bôbô* » etc...8

Il est également noté dans cette catégorie, le second type pur, nommé les rythmiques ternaires simples. Celles-ci ont pour langages se focalisant autour des dimensions conceptuelles que voici, *la région, le peuple, la bravoure, la bataille, le village, le règne, le roi, l'ordre, l'armée, la guerre, la défaite, la honte, le temps, le siècle, le défaut, le comportement, etc...* Les proverbes relevés à leur actif sont les suivants : « *agnon lé din m'pi* » ; « *agnon lô n'hin lé, agnan lô n'hin lé* » ; « *bhrôkho lé la n'non pè min sé n'non pè bhô* » ; « *agbon ô wo bia n'kè lo khin wo li n'kè m'mi* » ; « *bhwe gnin wo whan lô abhoué lé* ».

Le troisième et dernier type de cette catégorie, est le type dénommé les rythmiques hybrides. L'exécution de celles-ci, évoque des langages rythmiques purs, gravitant autour des dimensions conceptuelles à savoir, *le rôle, la piété, le sentiment, la solidarité, la moralité, la bonté, le travail, la méchanceté, le peur, l'union, l'honnêteté, le courage, etc...* Celles-ci convoquent des proverbes que voici : « *n'kpakpra wo n'khu ô wo lé ha atin, akyà wo kya* » ; « *hè n'nin bhi n'don m'mon, hè kywi bhissi n'don m'mon* » ; « *gbankhran n'kè lé n'simpè bha m'mandji* ».

En plus de ces trois rythmiques dites pures précitées, il est noté deux secondaires ou encore dérivées. Elles proviennent des deux premières fondamentales ou pures. Ces deux dérivées sont les suivantes : les rythmiques binaires composées et les rythmiques ternaires composées.

Les premières composées : les rythmiques binaires composées évoquent des langages de dimensions conceptuelles que voici : *le sens, le bien, l'humour, le rôle, le défaut, l'échec, le naturel, le plausible, la divinité, le probable, la croyance, la force, la confrontation, le malheur, etc...*

Les deuxièmes composées ou encore appelées les rythmiques ternaires composées, font références aux dimensions notionnelles suivantes, *la sagesse, la vérité, le mensonge, la capacité, la cupidité, la vérité, le savoir, la compréhension, le savoir-faire, l'origine, la douceur, la femme, etc...*

Références bibliographiques

ALLOU KOUAME RENE. (2015). *Les AKAN peuples et civilisations*, Abidjan-Côte d'Ivoire : Editions l'Harmattan 888 pages

BOULEZ Pierre. (1987). *Penser la musique aujourd'hui*, Paris-France : Editions tel gallimard. 167 pages

COMTET, J. (2012). *Mémoire de Djembefola*, Paris, France : Editions Harmattan 282 pages.

CORNELOUP, M. (1979). *Guide pratique du chant choral*, Paris, France : Editions Francis VAN DE VELDE. 127 pages

DJOKE, B. (2014). *Le bôgôblô musique dans la société atchan Côte d'Ivoire*, Paris, France : Editions Harmattan. 135 pages

DJOKE, B. (2018). *Anthologie de chant kyaman de Côte d'Ivoire allegnin des Dongba ou puînées*, Paris, France : Editions Harmattan. 85 pages

DJOKE, B. (2018). *Anthologie de chant kyaman de Côte d'Ivoire allegnin des Assoukrou ou benjamine*, Paris, France : Edition Harmattan. 103 pages

DUBOIS, M. (2008). *Le Guide du savoir chanter*, Paris, France : Editions Alternatives. 187 pages

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

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

WILLIAM DE GASTON. (2004). *Atumpani le tam-tam parlant*, Paris, France : Editions l'Harmattan

ZENATTI ARLETTE (1994). *Psychologie de la musique*, Paris, France : Presse universitaire de France. 391 pages