

**RYTHMICITE ET SYMBOLIQUE DES POESIES MEDIATISEES  
PAR L'ATTOUNGBLAN DES AKAN IVOIRIENS**

**Koudou Jean-Jacques AGBÉ**  
Université Félix Houphouët-Boigny,  
Cocody, Côte d'Ivoire  
papaagbej@yahoo.fr

**Résumé :**

Si le langage est un système de signes, le produit d'une convention qui permet de transmettre des messages entre individus, alors les tambours parleurs *attoungblan* des peuples akan de Côte d'Ivoire qui utilisent généralement des codes combinés par des signes, permettent aussi de jouer ce rôle communicationnel. En effet, la poésie médiatisée par les membranophones parleurs a un statut peaufiné par une rythmicité déroutante et un système de symbole qui charrie une symbolique sacrée. Notre approche de l'ethno-texte de ce genre transcodé est sociopoétique. Elle s'articule autour du rythme et du symbole qui sont des fonctions essentielles entretenues par le langage surcodé de l'humain akan dans sa recherche permanente de la vérité transhistorique. Porter sur la construction des effets esthétiques à intention idéologique, les procédés poétiques qui en sont issus organisent, structurent et dynamisent le champ de la création littéraire. Le transcodage de sons tambourinés en poésie médiatisée est une volente manifeste de se situer au Niveau de la symbolisation majeure. Nous assistons à l'objectivation de la théorie de l'arcane pour mettre en vedette les initiés profonds. Le message de l'*attoungblan* des Akan de Côte d'Ivoire, en s'exprimant à travers une rythmicité et une symbolique fusionnelles, est une création sociopoétique à partir de représentations sociales initiatiques.

**Mots clés :** *Rythme, symbole, poésie médiatisée, attoungblan, poéticité*

**Abstract:**

If language is a system of signs, a product of a convention which allows transmission of messages between individuals, so the Akan *attoungblan* talking drums of Côte d'Ivoire which generally use combined codes through signs enable to play this communicative role. In fact, the poetry popularized by the talking membranophone has a status refined by a disconcerting rhythmicity and symbol system which carries a sacred symbolism. Our ethno-text approach of this transcoded genre is sociopoetic. It surrounds rhythm and symbol which are the essential functions maintained by the Akan human's overcoded language in his permanent search of transhistorical truth. Based on the building of aesthetic effects with ideological intention, the poetry process deriving from organize, structure and dynamize the literary creation field. The transcoding of drummed sounds in media covered poetry is an obvious will to reach the level of major symbolization. We observe the objectivization of the mystery theory that bring forth the deep initiated. The *attoungblan* message of the Akan people of Côte d'Ivoire, by expressing himself through mixed rhythmicity and symbolism, is a sociopoetic creation from initiatic social representations.

**Key-words :** *Rhythm, symbol, mediatic poetic, attoungblan, poeticity*

Dans les sociétés primitives, la parole codifiée par la voix humaine peut être relayée par des instruments comme les tambours parleurs pour communiquer. De ce fait, le message est médiatisé. Un tel système communicationnel, apanage d'initiés, est l'objet de la présente étude relative au statut de la poésie du langage tambouriné.

Il est aussi question, dans cette étude, de faire résonner encore plus le message *post mortem* du drummologue feu G. Niangoran-Bouah<sup>214</sup> qui nous invite à répertorier tous les "membranophones parleurs". Et cela, parce que leurs messages sont restés cloîtrés dans les arcanes du sacré alors que nous pouvons les débusquer pour en découvrir les informations pluridimensionnelles salutaires.

En l'espèce, l'analyse se focalise sur la parole des sons codifiés qui transmettent des paroles pillées, inversées, tournées car émaillées de double dénotation, d'image, de poétisation du référent et donc sémantiquement indirecte à la portée seulement d'initiés de second degré au moins. Elle tente de comprendre comment les éléments dynamiques de la création des tambours parleurs génèrent des représentations sociales.

Au niveau littéraire et au-delà de la fonction musicale, le message tambouriné, convoqué en des moments sacrés, a-t-il une assise sociopoétique semblable à celle de la poésie universellement reconnue ? Comment, dans leur rôle de transmission des messages codés à l'intention des esprits, des divinités et des vivants, les sons tambourinés baignent et rayonnent dans un univers littéraire ?

Nos hypothèses pour solutionner cette problématique éclatée sont les suivantes : la poésie générée par des membranophones est largement méconnue à cause de son surcodage et de l'univers sacré dans lequel elle vit. Il est nécessaire de vulgariser cette poésie particulière, riche en poéticité, porteuse de l'ancestralité et de l'idéologie akan. Les objectifs poursuivis sont anthropologique et sociopoétique. La sociopoétique est alors prise comme une approche des relations de posture et de réception. Ainsi, avec pour point de focalisation et d'exemplification la "culture tambourinée" des Akan de Côte d'Ivoire, nous montrons les ramifications sociopolitiques des tambours parleurs *attoungblan* pour en appréhender les aspects purement poétiques fondés sur le rythme et le symbole.

Pour atteindre les objectifs de cette étude, nous nous appuyons d'abord sur l'anthropologie afin de cerner la nature, l'origine et les fonctions des tambours parleurs connus dans toutes les sociétés akan. Ensuite nous convoquons les théories sur le rythme de Jean Cauvin (1977) relatives au rythme immédiat binaire ou triadique, au noyau rythmique et à la variable afin d'aborder la fonction rythmique, telle que la suggère le texte de notre corpus. Cette structuration rythmique du "poème médiatisé" est un vibrant foyer de production de messages sacrés dont le décryptage impose la maîtrise des trois degrés de symbolisation initiatique et donc la convocation de la fonction symbolique.

### 1. Sur les traces du mythe de l'*attoungblan*, un tambour parleur sacré

Nous nous focalisons sur la poésie tambourinée de l'*attoungblan* des Akan de Côte d'Ivoire, pour en montrer et en justifier plus spécifiquement la rythmicité et la symbolique à travers un de ses ethno-textes choisi parmi tant d'autres comme "échantillon-exemplification". Mais avant, nous tenterons de remonter les traces mythico-historiques de ce membranophone parleur pour en découvrir l'origine et surtout le mythe fondateur.

---

<sup>214</sup>Feu G. Niangoran-Bouah, était un universitaire chevronné de l'Institut d'Ethnosociologie de l'ex Université d'Abidjan. Il est le "père" de la *drummologie*, la science du langage tambouriné. Son œuvre phare dans ce domaine est *Introduction à la Drummologie*, Abidjan, collection Sankofa, éditée par G.N.B, 1981, 199 p.

L'*attoungblan* est le plus important tambour parleur akan. Selon Joseph Ehouman, ce membranophone est le « gage vivant de la présence des morts parmi nous » (1974 : p.9). Il est question, avec lui, de l'*attoungblan* des générations d'Ebra, venu au monde grâce au génie d'Anoubouabli Kotokou. D'après la légende du peuple abouré rapportée par Ehouman, Anoubouabli, le père de tous les batteurs, fut attiré dans la brousse par le souffle de la mort afin de lui révéler les secrets de la danse initiatique du *Ɔkeye* qui s'organise autour de l'orchestre de sept tambours dont l'*attoungblan*.

Ce tambour parleur a donc une origine mystique bâtie autour de la légende bron de Boua Angaman. Ce personnage était le premier à sculpter ce membranophone parleur. Mais ironie du sort, c'est avec son sang qu'on a baptisé le tambour afin de lui permettre de parler. Comme on le constate, l'*attoungblan* est un tambour sacré car il est un symbole divin. Ses paroles poétiques débitées par des *attoungblan* d'aspect, d'origine et de fonction divers, sont pratiquées dans toutes les sociétés proto-akan. Il apparaît sous deux aspects. Soit en couple mâle et femelle en l'honneur des rois et nobles investis ou à l'intérieur d'un orchestre comme c'est le cas dans les *Bindini* ou dans les *Aboma* des peuples bron. Soit en singleton, tel que l'*attoungblan* des générations des sociétés circumlagunaires akan à classes d'âge.

En général, les paroles des tambours paroleurs dégagent des aspects poétiques. C'est donc à juste titre qu'il est vrai de parler de poésie médiatisée. Essayons de montrer cela dans l'ethno-texte du corpus ci-dessous, à travers deux de ses aspects sociopoétiques : le rythme et le symbole. Le texte d'exemplification et d'étude intitulé "Invocation des superpuissances" est le produit de l'*attoungblan* "singleton" des générations du peuple abouré<sup>215</sup>. Collecté par Joseph Ehouman, chercheur associé au Groupe de Recherche sur la Tradition Orale (G.R.T.O.), l'ethno-texte en question est publié par B. Zadi Zaourou (2011 : pp.267-273).

De cette poésie médiatisée par le membranophone parleur *attoungblan* lors des rituels initiatiques de l'*efwe-atité* des Abouré, nous avons retenu pour analyse, celle qui est convoquée lors de la fusion numineuse avec les génies ou avec les hyperpuissances<sup>216</sup> (Cf. annexe, infra : pp.10-11). En effet lors de l'"invocation des superpuissances", l'ancêtre Kodjo est la figure de proue, le fer de lance, le symbole de l'immanence des principes sacrés qui restaurent la quiétude aurorale. Kodjo le téméraire en est le modèle archétypique. C'est pourquoi cette poésie le célèbre pour que sa témérité galvanise son peuple victime de doute existentiel à cause de la précarité de sa condition humaine.

La prépondérance de la rythmicité et de la pensée symbolique dans les productions poétiques négro-africaines est une réalité qui a poussé Bernard Zaourou Zadi à théoriser sur ces notions en les concevant comme des fonctions du langage dans le prolongement des six fonctions de Roman Jakobson. Au-delà des critiques des exégèses<sup>217</sup> sur l'approche

<sup>215</sup> Les Abouré, localisés au Sud-Est ivoirien (Bonoua) constituent un rameau du groupe akan. Leur société, à l'instar de leurs frères akan circumlagunaires est fondée sur l'institution des classes ou associations d'âge qu'ils nomment *efwe-atité*. C'est le pouvoir collégial, alternatif et limitatif des générations dont la transmission ne se fait qu'après un long processus initiatique.

<sup>216</sup> Ladite "poésie tambourinée" comporte 243 vers. Mais nous ne nous focalisons que sur les 49 derniers, pour servir de corpus d'étude. A cause de sa longueur et des contraintes du protocole de rédaction, nous vous prions de la consulter dans son entièreté dans *Anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire* de B. Zadi Zaourou (2011 : pp.267-273).

<sup>217</sup> Il s'agit de Hausser et surtout de Xavier Cuche et de B. Cailler qui se sont insurgés contre la proposition de B. Z. Zaourou d'ajouter les fonctions rythmique et symbolique aux six fonctions de Jakobson : Voici à ce sujet ce qu'écrivit Cuche, in « Aimé Césaire devant la Critique Ivoirienne », cf. *Œuvre et Critique*. III, 2- Littérature africaine et Antillaise, 1979 : « Et l'on peut légitimement se

de Zadi relative au rythme et au symbole, que retenir ? Pour nous, si tous les peuples déploient les effets de la rythmicité et de la symbolique dans leur création littéraire, les négro-africains en font plus les meilleurs canaux du surgissement de leur pensée poétique. Pour notre part, et loin de nous la polémique stérile, nous étudierons l'ethno-texte du corpus, en nous focalisant plus sur ses aspects rythmiques et symboliques dans la perspective d'en montrer la littérarité peaufinée par la poéticité et ses ramifications anthropo-sociologiques.

## 2. La spirauté à travers le rythme immédiat comme structure d'improvisation dans l'ethno-texte de l'*attoungblan*

Selon L. S. Senghor, le rythme que le noir a dans la peau est « incontestablement le sceau de la négritude » (1967 : p.15). Il exprime avec force l'ontologie nègre, car comme l'affirme Elie Faure, « le nègre a le sens rythmique à tel point qu'il ne peut le concevoir ni l'exprimer autrement que selon des rythmes sonores, formels et colorés » (Idem, 1967 : p.15). Pour Le révérend Père Mveng, le rythme est « l'expression la plus souveraine de l'âme africaine » (1974 : p. 86). Pourquoi tous ces auteurs insistent sur la constance du rythme chez les négro-africains et donnent l'impression que les pulsations rythmiques sont absentes chez les autres peuples, notamment chez les Occidentaux ? Cela résulte de choix historiques et culturels. En effet, « les Africains ont dans leurs compositions toujours privilégié le rythme alors que les Européens privilégient l'harmonie et la mélodie ». (Atsain, 1989 : p.216).

Le rythme, selon son étymologie, est un mouvement réglé et mesuré. Pris comme « la perception d'une forme dans le successif » (Cauvin, 1980 : p.19), il impose une forte présence ou non de phénomènes réitératifs accentués et une saturation phonique. Toute chose qui provoque une spirauté à travers le rythme immédiat comme structure d'improvisation.

Il s'agit, dans le cas de ce texte, du rythme instrumental. La forte tendance à la répétition de sons tambourinés permet de prendre connaissance de la forme et de la teneur d'un mot parce qu'il se répète dans un système linguistique (Jakobson, 1973 : p.21). En appliquant la théorie du rythme lors de la composition des paroles tambourinées, les peuples akan montrent très éloquemment leur maîtrise des encodages rythmiques. Nous remarquons cela à travers la polarisation rythmique dans leurs textes. Ce qui implique la prépondérance des manifestations de la spirauté observée à trois niveaux : les structures d'improvisations déclinées en écriture paradigmatique du noyau rythmique; les effets d'appel / réponse et les manifestations de la saturation phonique dans le texte du corpus.

Dans les messages du langage des tambours parleurs akan, l'essence de l'artifice poétique consiste en des retours périodiques multiformes porteurs de pensées imageantes entre initiés de second ou de troisième degré. Les acteurs du "bois sacré" se soumettent à une loi du rythme apparemment étrangère à son contenu qui pourtant ouvre les chemins des représentations sociopoétiques initiatiques. Ces réalités conceptuelles sont les preuves de leur connaissance et de leur maîtrise du rythme immédiat. En s'imposant cette approche rythmique, les Akan, comme le souligne K. Jean-Jacques Agbé, expriment « la multiplication *ad vitam aeternam* de leurs idées dans une volonté de refus de la limite (qui) confère au texte un plus grand rayonnement, une efficacité car cela permet de dire et de redire plus, trop et beaucoup » (2014 : p.79).

Les constances de la rythmicité observées dans les "poésies membranophoniques" sont les fruits de la démultiplication du rythme dans un processus initiatique. Cet

---

demande si ses fonctions peuvent s'appeler fonctions dans le même sens que celui employé par R. Jakobson. C'est l'usage poétique de la fonction référentielle en Afrique ».

accompagnement instrumental est pour Senghor un rythme externe par rapport au rythme interne, textuel ou intra textuel. C'est la manifestation de coups, de sons réguliers sourds (mâles) et secs (femelles) qui polarisent l'attention d'auditeurs profanes ou initiés. La concordance de ces rythmes dans cet univers rituel, réalise l'unification sacrée du peuple nécessaire à sa transfiguration, à son rapprochement d'avec les puissances tutélaires transcendantes. Il y a donc un besoin de communion et d'intégration communautaire mis en œuvre par la fonction rythmique.

Les encodages des rythmes immédiats, comme héritage de la tradition orale africaine et comme noyau organique de l'expression, se manifestent dans la poésie médiatisée. Ils sont les manifestations d'un affaiblissement de la sélection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique organisé à travers les effets de répétition, de récurrence, de réitération : assonance, allitération, anaphore, scansion. Ils intègrent en leur sein tous les impacts de la binarité que sont entre autre le parallélisme des formes, l'opposition, la symétrie. Sont aussi à l'honneur les insistances phoniques, la cadence de récurrence. Analysons les encodages des manifestations de la spirauté à travers le rythme immédiat sous les trois formes sus-indiquées.

### **2.1. Manifestations de l'écriture paradigmatique du rythme dans l'ethno-texte de *P'attoungblan***

Le modèle traditionnel de l'écriture paradigmatique du noyau rythmique est une structure d'improvisation fondée sur l'anaphorisation de la même séquence qui s'étend, par réitération, sur plusieurs vers. Cette suite de construction rythmique se présente dans ce poème de différentes manières. Nous avons la réitération du même vers dans un parallélisme intégral comme c'est le cas des vers suivants :

Va-voir-et-viens (v1-2) ;  
Je te dis bonjour (v6-7);  
A les yeux rouges (v31-32);  
Absolument tout (v48-49).

Il existe aussi le cas des noyaux rythmiques qui développent un paradigme loin d'être homogène. Il s'agit de la récurrence de la même séquence phrastique dans une suite de vers « Le coq chante... » ou « Kodjo a... » qui varie en « Kodjo fait... » ou du même groupe nominal adjectival : « Homme sévère » (v35), « Homme timide » (v36).

Ce parallélisme impose une monotonie et une platitude passagère très vite enrayées par la présence de la variable qui favorise la démultiplication des idées. Ainsi, la morphologie de ce poème est brisée par sept noyaux rythmiques qui favorisent six micro-séquences générées par la réitération très rapprochées. Tout cela dans une élaboration paradigmatique qui laisse apparaître des micro-séquences conduites par ces vers réitérés à souhait. Ce sont :

« Va-voir-et-viens » (v1-2);  
« Je te dis bonjour » (v6-7);  
« A les yeux rouges » (v31-32);  
« Absolument tout » (v48-49);  
« Le coq chante... » (v9-10);  
« Kodjo... » (v39-40-41 et v42);  
« Homme... » (v35-36).

Le poème est de ce fait un ensemble ouvert à la multiplication des idées. Ainsi, l'idée première est rompue par l'accumulation d'autres occurrences qui entraînent un effet de syncopation, de saturation. Chaque occurrence vibre de sa propre sonorité et de son contenu sémantique. En opérant de la sorte, l'onde rythmique venue de chaque micro-séquence permet à l'émotion d'atteindre ses limites comme dans les effets d'appel / réponse.

## 2.2. Le mécanisme de l'appel / réponse dans l'ethno-texte de l'*attoungblan*

Les sons des tambours parleurs du peuple abouré de Côte d'Ivoire constituent un ensemble de rythmes qui produit un effet de rupture avec la monotonie causée par le mouvement rotatoire des "vers séquentialisateurs". Ce sont les noyaux rythmiques réitérés chacun deux fois à travers trois présences :

Nr1 : « Kodjo le téméraire de toute la génération » v3, v21 et v43 ;

Nr2 : « L'homme a engendré l'enfant, l'enfant a engendré l'homme » v 5, v28 et v45.

Avec eux, le texte peut être structuré comme il suit : v1 au v 20 ; v21 au v42 et v43 au v49.

En "séquentialisant" le texte chacun, ces noyaux rythmiques fixistes 1 et 2 sont les "auxiliaires factitifs" de la prolifération des idées développées dans les appels. Grâce à ces noyaux rythmiques, l'auditoire entend et attend chaque retour de la variable, c'est-à-dire l'appel, pour jouir d'autres images porteuses de sens différents de celles produites par la variable précédente. Tout cela à partir de l'orchestration du noyau rythmique : la réponse de l'appel. Dans ce cas d'espèce, l'attente du retour du noyau cause une "satisfaction affective", un manque comblé par sa réapparition.

Nous assistons, dans cette "poésie médiatisée", à un jeu de "sonorités tambourinées" porté par deux noyaux rythmiques séparés, soit par un vers dans la première et la troisième séquence, soit par six vers dans la séquence deuxième. Dans cette isotopie formelle du poème sous la forme d'un appel et d'une réponse, le noyau rythmique et sa variable se soutiennent mutuellement. La réponse selon Jahn Janheinz (1960 : p.156), éclaire le sens de la variable en l'expliquant ou en l'amplifiant. Le rythme est de ce fait porteur de signification. Ici, les variables développent à l'infini des idées laudatives relatives à la grandeur épique et légendaire de Kodjo qui a « pris le bois pour s'asseoir ferme » (v22), car il est le « Toucan sauveur de toute l'espèce ailée » (v4). Kodjo se métamorphose mystiquement en un « grand homme (qui) perce fer » (v24) et devient « un seul homme qui surpasse dix » (v27).

La perception de la variable est un acte par lequel le récepteur prend connaissance des idées qui font impression sur ses sens. C'est une perception unique à trois dimensions produisant trois effets :

- l'attention : le récepteur est vigilant car il s'attend toujours à une idée nouvelle suggérée par un fait nouveau dans la nouvelle émission ;
- l'effet de "suggestion symbolique": signifier plus qu'il ne le dit pour établir l'esthétique poétique ;
- et la mémorisation : la structure rythmée permet de solliciter l'attention qui favorise la rétention des idées développées à l'infini à partir du "pouvoir intégrationniste et unifiant" du rythme immédiat.

L'écriture paradigmatique du noyau rythmique et les effets de l'appel-réponse sont des indices d'une polyrythmie qui occasionne la saturation phonique dont les effets, comme des gouttes d'eau, finissent par percer la roche la plus irréductible.

### 2.3. Saturation phonique et effets dans l'ethno-texte de l'*attoungblan*

Les manifestations de la saturation phonique apparaissent dans les textes à trois niveaux majeurs : l'émotion avec des interjections exclamatives ; la répétition de termes à un rythme très rapproché et le retour incessant du même parallélisme syntaxique. Nous nous focalisons sur les deux derniers cas de saturation phonique. Comme exemple de saturation par rythme rapproché, nous avons la répétition de noms sujets : homme (11 fois), Kodjo (9 fois), coq (4 fois), Kotoklo (4 fois) ; de verbe : chante (6 fois) ou d'adverbes : tout (5 fois), absolument (3 fois), longtemps (3 fois). Le foisonnement de la récurrence de la même construction syntaxique est total et se fait dans le cas de ce texte de deux manières. Premièrement, nous notons la répétition intégrale de la même phrase :

- sans anaphorisation :

Kodjo le téméraire de toute la génération Bloussoué (v3, v21 et v43)

L'homme a engendré l'enfant, l'enfant a engendré l'homme (v5, v28 et v45);

- avec anaphore grammaticale, dans un cas de parallélisme intégral :

Va-voir-et-viens (v1 et v2)

Je te dis bonjour (v6 et v7)

Le coq chante (v9 et v10)

J'ai parlé longtemps, longtemps, très longtemps (v23 et v46) ;

- avec anaphorisation mais sans parallélisme intégral comme c'est le cas dans :

. la variation du nom dans le groupe nominal sujet :

Le **jour** s'est levé sur Kotoklo (v13)

Le **soleil** s'est levé sur Kotoklo (v14) ;

. l'ajonction de l'adverbe soit dans le groupe nominal sujet (v39 et v40)

Kodjo a tout fait

Kodjo a **absolument** tout fait ;

soit dans le groupe verbal (v7 et v8) :

Je te dis bonjour

Je te dis **infiniment** bonjour

. une forme de la phrase (v42 et v43) :

Kodjo fait certaine chose qu'on aime

Kodjo fait certaine chose qu'on **n'aime pas**

. une construction chiasmique (v11 et v12) :

**Le coq chante**, le coq de Pagode chante

Le coq de Pagode chante, **le coq chante** .

Deuxièmement, la répétition est anaphorique et intégrale et concerne un segment de la phrase qui est :

- un groupe verbal avec un verbe ordinaire :

A les yeux rouges (v31 et v32) ;

- un groupe adjectival (v35 et v36) :

Homme sévère  
Homme timide ;

- un groupe adverbial :  
Absolument tout (v43 et v44).

En passant en revue les vers de ce texte, nous sommes frappés par la répétition de phénomènes identiques. Cette récurrence se fait de deux manières : par répétition anaphorique ou non. Les sonorités "tambourinesques", à ces deux niveaux, provoquent un influx rythmique grâce au constant mouvement de répétition et de rotation de termes ou de phrase. Le mot ou le groupe de mots, du fait de sa très forte répétition, absorbe la bonne partie de l'espace poétique. Il le comble en se répandant abondamment dans le poème.

En opérant de cette façon, le "phénomène répétitif saturateur" se dissout dans la séquence ou dans le texte avec la quantité maximale de son poids. L'auditeur assiste à une accélération du rythme et est "rassasié" de cette polarisation. Cette vibration des mouvements tambourinés opérée, à n'importe quel endroit du poème, avec ou sans variable, fait vibrer l'auditeur qui d'ailleurs en est profondément ému. Les effets des encodages rythmiques imposent un changement qualitatif de l'auditoire et un pouvoir pour unifier l'assemblée. Ils sont prolongés et complétés par ceux des encodages symboliques.

### 3. Aspects symboliques de l'ethno-texte de l'*attoungblan*

Pris dans le sens du critique ivoirien Pascal Ebin Foba, « le symbole est comme une entité biface mais tri dimensionnée » (2012 : p.181). Ce sont d'abord le signifiant, ensuite vient le sens ou la pensée imageante exprimée par la chose et le signifié, l'objet désigné et enfin le domaine socioculturel. Comment se déploie l'approche de l'imagologie dans le processus de la pensée imageante ? La création poétique s'opère dans le champ des représentations sociales grâce à la symbologie qui se manifeste avec éclat en fonction des images initiatiques. Image et symbole sont les figures de proue du concept de la sociabilité des textes, selon la théorie de l'arcane. Avec elle, le signe verbal, non verbal ou paraverbal, s'auréole de son degré extrême d'émancipation par rapport à son objet. De cette façon, son mode de représentation dans le texte s'empare de la totalité du domaine du sens et le langage devient opaque. Car, les mots parlent entre eux, comme les initiés communiquent entre eux.

Dans cette poésie tambourinée par l'*attoungblan* ou *ntumpan*, la véritable signification du message est occultée, voilée par la signification première du signe qui nous apparaît. Le discours sollicite l'expérience, la raison du récepteur et impose dans la perspective de T. Todorov (1978 : p.126), le recours primordial à une stratégie interprétative. Le langage symbolique relève du domaine du sacré car le *ntumpan* qui le produit est inscrit dans l'univers de la sacralité. Voici quelques cas d'encodages symboliques retenus pour exemplifier et corroborer l'approche théorique symbolique :

V4 : Toucan qui a sauvé toute l'espèce ailée  
V12 : Le coq de Pagode chante, le coq chante  
V14 : Le soleil s'est levé sur Kotoklo  
V22 : J'ai pris le bois pour m'asseoir ferme  
V26 : Il est de la classe d'âge Bôhoulé Kôôtôkô  
V38 : Etre qui se vêtit dans la peau d'une souris.

Il est question de décrypter les rapports que tissent les symboles avec les réalités du monde traditionnel afin de les mettre en rapport avec la témérité, la grandeur de Kodjo, « Grand homme (qui) perce fer » (v24) ; « Un seul homme qui surpasse dix » (v27). Des trois degrés de symbolisation, le texte en présente deux qui sont le premier et le deuxième degré. Examinons ces cas de poétisation du référent à partir des versets ci-dessus.

### **3.1. La symbolisation mineure**

Dans les vers 4, 12, 14 et 38, le référent avec lequel nous établissons une relation et le symbole sont pris en charge linguistiquement. Nous avons :

Référent (symbolisé)	=	Symbole (symbolisant)
Kodjo le téméraire (v14) / Souris (v38).		Toucan (v4) / Coq de Pagode (v12) / Soleil

Une fois cette relation effective, il faudrait maintenant privilégier leur trait dominant en fonction du moment propice. Il s'agit donc d'établir ce que J. Cauvin (1980) appelle la "relation d'origine" et la "relation d'emploi". Aucun symbole ne possède un sens fixe. D'où la nécessité de cerner la particule symbolique idoine. Prenons les particules symboliques "Toucan / Coq de Pagode / Soleil / Souris". Essayons de les mettre en rapport avec les champs associatifs du symbolisé « Kodjo le téméraire de la génération ».

En clair, il est question de relever les traits contextuels de chacun, pour finalement ressortir leurs traits sémantiques ou "homothèse", selon Cauvin. Pour lui, c'est grâce à l'intention que nous arrivons à tracer un chemin qui conduit au trait sémique unitaire recherché et voulu par l'énonciateur. A vrai dire, c'est l'expérience vécue qui aide à exploiter les différents rapports analogiques et anagogiques existant entre phénomènes, êtres et objets. A ce niveau, Cauvin conseille d'opérer par confrontation grâce à l'homothèse de la façon suivante :

Relation d'origine : « Kodjo le téméraire de la génération » ;

Relation de sens : l'homothèse aide à examiner les questions liées à la double dénotation ;

Relation d'emploi : Toucan / Coq de Pagode / Soleil / Souris.

Le trait sémantique unificateur recherché, en conférant par intention à Kodjo les attributs du Toucan, du Coq de Pagode, du Soleil et de la Souris, est la puissance infrahumaine générée par le mysticisme. Le discours du tambour parleur transfigure Kodjo en "téméraire de la génération" grâce aux traits sémantiques unitaires de chacune des particules symboliques des symbolisants cités. Cela, pour frapper l'imagination et l'imprimer dans le subconscient du récepteur.

### **3.2. La symbolisation majeure du niveau historique ou de l'allusion culturelle**

L'énoncé des vers 22 et 26 ne prend en compte qu'un aspect du processus imageant, celui du symbole. Ainsi le référent qui voile le message est occulté. Le trait dominant du symbole ne se laisse dévoiler qu'à travers un hors-texte qui éclaire l'ombre créée par l'occultation du symbolisé. Du fait de l'absence du référent, le symbole a besoin de l'éclairage historique, de l'allusion culturelle pour faire apparaître la splendeur de la "sémantique symbolique".

J'ai pris le bois pour m'asseoir ferme (v22)  
Il est de la classe d'âge Bôhoulé Kôtôkô (v26)

Dans le vers 22, le bois est le symbole du pouvoir, quand il renvoie par métaphorisation au *n'gbeshia* (tabouret sacré). Qui tient le *n'gbeshia* ferme détient par allusion culturelle le pouvoir sacré. Il a l'onction des mânes pour s'asseoir sur ce tabouret sacré descendu du ciel, après une longue méditation mystique par Okonfo Anokyé, l'un des plus redoutables ancêtres tutélaires *kôtôkô*.

Au vers 26, le symbole *Kôtôkô* renvoie à "ceux qui ne meurent pas". Par allusion historique, il est la matérialisation de l'immortalité. Deux versets de la déclamation initiatique de la danse du *fôkye* précisent cette insoumission métaphorique à la mort : « Si tu tues cent, cent viendront / Si tu tues mille, mille viendront » (Agbé, 2011 : p.380).

A travers ces versets, le *kôtôkô asanté* imposa sa puissance et sa résistance à toutes les tribus, lors de la succession au pouvoir royal de *nana* Ossey Tutu à Kumasi (Ghana actuel). Le Processus imageant du deuxième degré aide le maître initiateur à exciter l'imagination symbolique de l'initié afin de lui permettre d'entrer dans le langage parabolique qui inonde l'initiation. En identifiant Kodjo à un *Kôtôkô*, l'initiateur lui confère l'immortalité du héros qui s'installe dans le subconscient des Abouré. Il acquiert, comme une institution, le caractère de ce qui relève de l'histoire essentielle.

L'analyse des symbolisations mineure et majeure produites par cette "poésie des tambours parleurs", permet de découvrir que l'histoire initiatique narrée, en s'appuyant sur des mots, des images et des symboles, ambitionne de reconstruire les pratiques culturelles en termes de réception, d'invention et de représentation. La représentation, en nous renvoyant à une objectivation, à un contenu conventionnel concret, est de ce fait le moyen par lequel un objet, un fait est présent à l'esprit. C'est dans ce sens qu'Alain Montandon l'identifie à « une perception, à une image mentale dont le contenu se rapporte à un objet, à une situation qui participe à la construction de la réalité commune » (2019 : p.5). La représentation sociale extériorise une posture idéologique. Pour Montandon, ce processus comporte trois aspects dont nous retenons ceux relatifs au sens et à l'utilité du message sociopoétique. Voici ce qu'il en dit : « le sens : l'objet représenté est investi d'une signification par le groupe concerné par la représentation. L'utilité : le langage commun se crée entre les individus à partir d'une représentation sociale partagée leur permettant de communiquer entre eux » (Op. cit : p.7).

La découverte de la nature, de l'origine et du mythe de *l'attoungblan* royal ou de génération, permet de comprendre qu'il a un rôle primordial de transmission des messages hiératiques et surcodés à l'intention des esprits et des divinités afin de consolider la puissance initiatique générée par une vision du monde infalsifiable.

L'analyse de l'ethno-texte d'exemplification de cette "poésie membraphonique" met en lumière la poéticité, plus nettement la rythmique et la symbolique de leurs messages sacrés. Au niveau de la rythmicité, nous retenons qu'il y a, dans l'ethno-texte de *l'attoungblan*, des jeux d'intégration rythmique. Il s'agit d'un contexte linguistique favorable à l'accumulation d'autres occurrences et à l'élaboration de structures paradigmatiques qui saturent le poème. Ainsi l'axe de simultanéité et de contiguïté sont confondus pour pousser l'émotion à atteindre ses limites extrêmes. Par ces encodages, la dimension de l'incantation

est mise en branle pour finalement activer le mécanisme du caractère ensorcelant et envoûtant des rythmes.

Quant à l'étude du symbole, elle révèle que les mots « sont enceintes d'images, sous leur valeur de signe transparait leur valeur de sens » (Senghor, 1964 : p.210). Or le fondement du symbole se trouve dans l'accumulation d'images. Dans la poésie médiatisée par l'*attoungblan* akan, un mot pris comme symbolisant, doit apparaître comme une "sphère lumineuse" charriant des sens pluridimensionnels qui éclairent les ténèbres, les ombres créées par le sens profond du symbolisé. Dans ce cas, le mot présente un aspect sous lequel nous devons voir autre chose. Et l'approche cauvinière nous y guide. L'application de cette approche cauvinière du symbole a permis d'atteindre les **résultats** suivants : l'intention de Cauvin aide à rapprocher les champs associatifs grâce à la puissance de l'expérience vécue. Le recours au vécu, à l'allusion culturelle ou historique est essentiel dans la découverte des champs sémantiques ou des images associées du symbolisé et du symbolisant.

En somme, l'analyse a permis de comprendre l'univers du langage tambouriné et surtout son message surcodé, à partir de deux de ses aspects poétiques qui sont le rythme et le symbole. Ce sont, entre autres, les moyens par lesquels le texte nous amène à découvrir la réalité que désigne leur poéticité avec la mise en exergue, au niveau socio-anthropologique, de la vision emblématique du monde du peuple akan, producteur de la connotation des symboles en question.

## **BIBLIOGRAPHIE**

AGBÉ Koudou Jean-Jacques, 2011, *Recueil de discours initiatiques du sã-mi akyé d'Anyama*, Thèse unique de Doctorat, Université de Cocody, Abidjan, Tome 2.

AGBÉ Koudou Jean-Jacques, 2014, « Les encodages rythmiques dans le processus initiatique du *sã-mi* », in *Revue Ivoirienne des Lettres, Arts et Sciences Humaines*, Ecole Normale Supérieure, Abidjan, pp.78-91.

ATSAIN N'cho François, 1989, *Tradition orale et Poésie Négro-africaine d'expression française : étude de cas*, Thèse de troisième cycle, Université Nationale d'Abidjan, Tome 2.

CAUVIN Jean, 1980, *La poésie traditionnelle*, Paris, Ed. Saint-Paul.

EHOUMAN Joseph, 1974, « Introduction au numéro spécial sur l'*attoungblan* d'Ebrah », in *Revue de Littérature orale*, Groupe de Recherche sur la Tradition Orale, n°3, Université Nationale de Côte d'Ivoire, pp.9-10.

FOBA Ebin Pascal, 2012, *Introduction à une poétique et une stylistique de la poésie africaine*, Paris, Harmattan.

JAKOBSON Roman, 1973, *Question de poétique*, Paris.

JANHEINZ Jahn, 1960, *Manuel de littérature néo-africaine*, Paris, éd. Seuil.

MONTANDON Alain, 2019, « Sociopoétique », *Sociopoétiques*, en ligne, n°1, mis à jour le : 03/07/2019, in URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoétiques/index.php?id=640>.

SENGHOR Sedar Léopold, 1964, *Liberté 1 : Négritude et Humanisme*, Paris, éd. Seuil.

SENGHOR Sedar Léopold, 1967, *Négritude, arabisme et francité. Réflexion sur le problème de la culture*, Beyrouth, Ed. Dar Al Kitab Altubnani.

TZVETAN Todorov, 1978, *Symbolisme et interprétation*, Paris, éd. Seuil.

ZADI Zaourou Bottey, 2011, *Anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire*, Ouagadougou, Harmattan Burkina.

## **ANNEXES**

Ethno-texte corpus : **Invocation des superpuissances**

1 (...) Va-voir-et-viens

Va-voir-et-viens  
Kodjo le téméraire de toute la génération Bloussoué  
Toucan qui a sauvé toute l'espèce ailé  
5 L'homme a engendré l'enfant, l'enfant a engendré l'homme  
Je te dis bonjour  
Je te dis bonjour  
Je te dis infiniment bonjour  
Le coq chante  
10 Le coq chante, le coq chante  
Le coq chante, le coq de Pagode chante  
Le coq de Pagode chante, le coq chante  
Le jour s'est levé sur Kotoklo  
Le soleil s'est levé sur Kotoklo  
15 D'où vient Kotoklo  
Kotoklo vient du levant  
Le soleil  
Tout doucement, doucement arrive  
Chez les hommes virils d'Ebrah  
20 A Ebrah  
Moi, Kodjo le téméraire de toute la génération Tchagba  
J'ai pris le bois pour m'asseoir ferme  
J'ai parlé longtemps, longtemps, très longtemps  
Grand homme perce fer  
25 Quand toute la génération Tchagba se manifeste  
Il est de la classe d'âge Bôhoulé Kôtôkô  
Un seul homme qui surpasse dix  
L'homme a engendré l'enfant, l'enfant a engendré l'homme  
Il s'est caché derrière l'arbre  
30 Toute la génération Tchagba qui se manifeste  
A les yeux rouges  
A les yeux rouges  
Quand Kodjo mange, il en garde  
Kodjo a peur du piment, il ne mange pas  
35 Homme sévère  
Homme timide  
Certaines saveurs sucrées qui sont amères  
Etre qui se vêtit dans la peau d'une souris  
Kodjo a tout fait  
40 Kodjo a absolument tout fait  
Kodjo fait certaine chose qu'on aime  
Kodjo fait certaine chose qu'on n'aime pas  
Kodjo le téméraire de toute la génération Tchagba  
Djabla  
45 L'homme a engendré l'enfant, l'enfant a engendré l'homme  
J'ai parlé longtemps, longtemps, très longtemps  
J'ai dit tout, tout, absolument tout  
Absolument tout  
Absolument

tout.