

**KWAME NKRUMAH UNIVERSITY OF SCIENCE AND
TECHNOLOGY**

KUMASI

FACULTY OF SOCIAL SCIENCES

DEPARTMENT OF LANGUAGES

**THEMES ET ESTHETIQUE VERBALE DU
PANEGYRIQUE ASANTE: LE CAS
DES BARDES DE MANHYIA.**

**M.A DISSERTATION PRESENTED TO THE FACULTY OF SOCIAL
SCIENCES IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE MASTER OF ARTS (COMPARATIVE LITERATURE)
DEGREE.**

BY MRS. MAGDALENE MENSAH, PG 47098/00

NOVEMBER 2005

**KWAME NKRUMAH UNIVERSITY OF SCIENCE AND
TECHNOLOGY
KUMASI**

**FACULTY OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF LANGUAGES**

**THEMES ET ESTHETIQUE VERBALE DU
PANEGYRIQUE ASANTE: LE CAS
DES BARDES DE MANHYIA.**

**Dissertation présentée par:
MAGDALENE MENSAH (MRS)**

En vue de l'obtention de la maîtrise ès lettres.

**Sous la direction du :
DR. LAWRENCE TUFUOR**

DECLARATION

DEDICACE

I declare that I have wholly, under supervision, undertaken the study therein submitted.

07/02/07



DATE

MAGDALENE MENSAH (MRS)
(STUDENT)

I declare that I have supervised the student in undertaking the study submitted herein, and confirm that the student has my permission to ^{submit} it for assessment.

07/02/07



DATE

DR. LAWRENCE TUFUOR
(SUPERVISOR)

REMERCIEMENTS

DEDICACE

Nous dédions cette dissertation à notre fils chéri, Caleb Mensah (BG145), élève à Opoku Ware School.

Kumasi, le 15 novembre 2005.

M.M.

REMERCIEMENTS

Nous tenons fortement à exprimer notre reconnaissance à tous ceux dont la collaboration, toujours bienveillante, nous a permis de réaliser cette étude. En toute priorité, c'est au Tout-Puissant Dieu que nous adressons nos remerciements.

A notre directeur de recherche, le Dr Lawrence Tufuor, qui, malgré ses nombreuses préoccupations, a bien voulu mettre à notre disposition sa riche bibliothèque, et qui nous a gratifié de nombreuses observations et a proposé les pistes qui sous-tendent ce mémoire, nous disons un grand merci.

Aux Professeurs A. A Sackey, Albert Owusu-Sarpong et S. K. Okleme, anciens Doyens de la Faculté des Sciences Humaines, à Christiane Owusu-Sarpong et au Professeur K. Opoku-Agyeman, aussi des anciens professeurs qui nous ont assuré la formation universitaire indispensable à cette recherche, nous disons mille fois merci.

Cette dissertation est le fruit du premier contact avec des traditionalistes les plus authentiques de la Cour asante. Nous n'en sommes que le recteur et nous devons tout aux Maîtres de la parole Nana Kwaku Antwi-Baah II, l'Abrafochene et chef des gardes d'Otumfuo, que nous remercions infiniment. Que cette dissertation ouvre les yeux à plus d'un Africain y compris ceux qui s'intéressent à la littérature orale africaine, et qu'elle les incite à aller s'asseoir auprès des Maîtres et écouter les paroles des sages, la sagesse et l'Histoire du peuple africain.

A tous les précurseurs en matière de recherche sur le panégyrique asante, dont nous avons citées les œuvres, nous disons mille fois merci.

A nos amis dactylographes, Rev. Dr. Francis Sam et Mlle. Esther Djokoto qui se sont soigneusement chargés des travaux dactylographiques, merci beaucoup.

Enfin, nous adressons nos remerciements les plus chaleureux à tous nos chers amis pour tout ce qu'ils ont fait pour nous.

MAGDALENE MENSAH
KUMASI, LE 15 NOVEMBRE 2005

0.1 INTRODUCTION 1

0.2 Objectif de l'étude 2

0.3 Justification du choix du sujet 3

0.4 Méthodologie du travail 4

0.5 Organisation du travail 6

0.6 Travaux antérieurs 7

0.7 Hypothèses de l'étude 10

0.8 Cadre théorique 11

0.9 Exposition des faits clés 12

CHAPITRE 1

1.0 POÉSIE DE LA COUR ASANTE-DIAS DU PALAIS DE NANNYIA

1.1 L'histoire et la nature orale de la poésie de la cour asante 13

1.2 Les Acteurs 15

1.2.1 L'origine sociale 16

1.2.2 École Orientale et occidentale 20

CHAPITRE 2

2.0 CONSTITUTION ET ANALYSE DES DONNÉES

2.1 Les Conditions de déroulement des recherches 21

2.2 Les informateurs 22

2.3 Les Procédures prises 23

2.4 L'Analyse des données

2.4.1 Analyse thématique des textes de poésie 24

LIBRARY
KWAME NKRUMAH UNIVERSITY OF
SCIENCE AND TECHNOLOGY
KUMASI-GHANA

TABLE DES MATIERES

DECLARATION.....	III
DEDICACE.....	IV
REMERCIEMENTS.....	V
TABLE DES MATIERES.....	VII
RESUME.....	IX
CHAPITRE 1	
0.0 INTRODUCTION.....	1
0.1 Objectif de l'étude.....	3
0.2 Justification du choix du sujet.....	4
0.3 Méthodologie du travail.....	6
0.4 Organisation du travail.....	6
0.5 Travaux antérieurs.....	7
0.6 Hypothèses de départ.....	10
0.7 Cadre théorique.....	11
0.8 Explication des mots-clés.....	12
CHAPITRE 1	
CHAPITRE 1	
1.0 POESIE DE LA COUR ASANTE-CAS DU PALAIS DE MANHYIA	
1.1 L'Histoire et la nature orale de la poésie de la cour asante.....	15
1.2. Les Acteurs	18
1.2.1 L'Origine sociale.....	18
1.2.2 Leurs Chants et prestations.....	20
CHAPITRE 2	
2.0 CONSTITUTION ET ANALYSE DES DONNEES.....	28
2.1 Les Conditions de déroulement des interviews.....	28
2.2 Les Informateurs.....	30
2.3 Les Problèmes posés.....	35
2.4 L'Analyse des données.....	40
2.4.1 L'Analyse thématique des textes du panégyrique asante.....	40

2.4.2 L'Inspiration	41
2.4.3 La Critique.....	43
2.4.4 LeThème Politique.....	44
2.4.5 LeThème de la Glorification.....	48
2.4.6 LeThème de Guerre et d'Héroïsme.....	49
 CHAPITRE 3	
3.0 ART VERBAL DU PANEGYRIQUE ASANTE.....	51
3.1 La Structure textuelle.....	51
3.2 Le Jeu de langage.....	57
3.2.1 Le Lexique.....	58
3.2.2 La Syntaxe.....	64
3.2.3 Les Figures.....	70
3.3 La Mélodie et le rythme dans le panégyrique asante.....	89
3.4 Les Effets cumulatifs desdits artifices stylistiques.....	94
 CHAPITRE 4	
4.0 RAPPROCHEMENT ENTRE LE PANEGYRIQUE ET LE CHANT FUNEBRE ASANTE.....	95
4.1. La Thématique.....	97
4.1.1 Les Points de convergence.....	100
4.1.2 Les Divergences.....	101
4.2. L'Art verbal.....	101
4.3. La Validation des Hypothèses.....	105
 CONCLUSION GENERALE.....	106
BIBLIOGRAPHIE	109
ANNEXES.....	114
ANNEXE 1 (PHOTOS).....	115
ANNEXE2(CORPUS.....	118

RESUME

Le panégyrique asante, qui fait le sujet de la présente étude, n'est qu'un genre de texte littéraire destiné au roi seul. Ce texte peut être chanté, tambouriné, flûté, ou récité par son acteur. Il peut être d'inspiration lyrique s'il attendrit, épique s'il exalte des exploits des ancêtres du roi ou de lui-même, tragique s'il effraie, comique s'il amuse, oratoire s'il vise à influencer et transformer la volonté du roi, et satirique s'il se propose de critiquer les moeurs du roi. Le panégyrique asante transmet tout ce contenu à travers une série de thèmes, d'artifices et de paradigmes poétiques qui lui sont propres. Seule une étude systématique et qualitative rigoureuse permettrait de faire l'inventaire et de définir les constantes.

A travers notre titre, <<Thèmes et Esthétique verbale du Panégyrique asante – cas des bardes de Manhyia>>, nous entendons étudier aussi bien ce qui constitue la matière de base, (ce qui dans le panégyrique a des qualités intellectuelles et donne des informations sur le contenu essentiel du texte), que l'écriture grâce à laquelle le barde donne à son texte une forme.

La méthode d'enquête utilisée est celle dite qualitative où l'on observe et décrit des données en vue d'en tirer les conclusions qui s'imposent.

Quant à la technique de collecte de données, nous avons recouru à des interviews et à l'observation. Nos sujets étaient des lettrés et des vieux non-lettrés de Manhyia que nous avons choisi en fonction de leur position de bardes de la Cour Royale. La collecte finie, nous avons transcrit les données en langue vernaculaire (Asante) et examiné les éléments des données dans une optique stylistique et linguistique en vue de décider de leur littéarité.

L'analyse que nous avons menée, particulièrement, dans le troisième chapitre donne la preuve que le panégyrique asante, qui fait l'objet de la présente étude, est un genre littéraire africain particulier (un poème lyrique centré sur le Roi), car, nous avons découvert que les principes d'organisation qui régissent le texte

du panégyrique asante présentent les traits conventionnels de la littérature (Stolz, 1999 :52-116). Du point de vue technique et stylistique, ses formules riches y compris les mots hermétiques et surréalistes suscitent chez le lecteur une réaction émotionnelle (Molinié1993 :56-134).

A la fin de notre étude, nous avons vu que contrairement à ce que prétendait Goody (1963 : 61), qui disait que <<...les sociétés sans écriture manquent d'outil intellectuel important, >> et définissait l'intellectuel comme <<...l'homme qui communique aux autres ce qu'il pense du monde>>, la langue asante comme toute autre langue, véhicule vivement les pensées du peuple asante. Elle valorise notre tradition car ses récits historiques transmettent de grands thèmes socio-politiques de notre culture (inspiration didactique, origine et exploits des rois, critique, glorification, etc.), et cela représente la sagesse ancienne qui constitue la base de l'enseignement traditionnel.

Au niveau politique, le panégyrique asante met en valeur des qualités solides exhibées par les aïeux dont bonne gouvernance, héroïsme, patriotisme, etc, promotion de bonnes relations internationales qui ont fait marcher le royaume jusqu'ici , et celles-là encouragent le Roi à enchérir la démocratie.

M.M.

Depuis Adam, la littérature fut orale et la preuve en est que les paroles et enseignements des premiers philosophes occidentaux comme Socrate, et Platon ou Jésus Christ (à l'Orient), furent tous avant tout, à l'oral. L'invention de l'écriture, puis l'imprimerie, a déclenché une transition, de l'oral vers l'écrit des œuvres, partout dans le monde.

Il est inacceptable, donc, de prétendre strictement, comme d'aucuns le disent, que l'Afrique n'a pas connu l'intervention de l'écriture. Eno-Belinga (1985 :67), repris par Agyei-Kye Lot (thèse de Doctorat inédite soutenue à Besançon en 2006), dit qu'en 1830, il y eut l'invention de l'alphabet Vai dans lequel les pictogrammes et idéogrammes étaient utilisés, et que la Sierra-Léone et le Libéria oriental, sont les lieux où cet alphabet fut utilisé. Donc les peuples africains ont connu un système d'écriture au sens traditionnel du terme, mais dans ces sociétés, la parole demeure le patrimoine qui unifie les générations passée et présente.

Dans la société africaine, l'écriture invisible ou la bonne parole est maîtrisée par les vieux, les chefs, les guérisseurs, les féticheurs et les poètes de la cour royale. Dès qu'ils sont initiés, ils sont assermentés et chargés de conserver le secret de l'histoire des peuples (en particulier <<Ntamkεsee>> qui ne les galvanisent pas, mais leur évoque des moments très difficiles) dans la bonne parole, car selon Djibril Tamsir Niane (1960:45) :

<<Toute science véritable doit être un secret>>.

Dès qu'on commence à l'écrire, une grande partie de l'histoire risque d'être exposée et désacralisée, et l'oralité, qui permet donc d'assurer la solennité, et la spontanéité de l'histoire, se perd. Si jusqu'à présent l'Afrique choisit toujours de conserver sa littérature sous forme orale, c'est serait avec le but de sauvegarder sa richesse et son originalité et plus particulièrement sa nature sacrée, car, comme le dit l'ethnologue Chévrier (2001 :82) :

<<Chaque fois qu'un texte oral subit une transformation du passage de l'oral à l'écrit, c'est l'oralité qui perd>>

Il va sans dire alors que l'Afrique a une littérature, seulement, elle a été écrite tout récemment. Certes, l'oralité africaine a des modes de traçage, grâce auxquels, par exemple, pour faire croire leur économie les maîtres de la parole acclamés pèsent leurs poids d'or, ou développent un de mythes et de légendes complexes, fort poétiques, ou impriment leurs tissus aux symboles parlants. C'est à travers des traces ainsi qu'on obtient des pensées raffinées de l'art esthétique de la littérature orale.

<<Thèmes et Esthétique verbale du Panégyrique asante - cas des bardes de Manhyia >> qui est le sujet de la présente dissertation s'articule sur deux concepts clés, à savoir, <<Fond>> ou la matière de base, qui a des qualités intellectuelles et qui donne des informations sur le contenu essentiel du texte et <<Esthétique>> ou le style ou la manière conventionnelle par laquelle s'exprime le contenu thématique dans le texte du panégyrique asante.

C'est faux donc, si l'occident estime que l'Afrique, pour n'avoir pas vite embrassé l'écriture, n'a pas de civilisation ni d'histoire. Les sociétés à tradition orale ont une histoire, seulement, elle est différemment et oralement exprimée, car pour elles, il faut verbaliser la littérature pour pouvoir garder sa vivacité, sa beauté et son aspect sacré. D'après Ki - Zerbo (1972:48-86) :

<<La tradition orale enseigne verbalement un peuple sur son propre passé>>

et selon l'expression de Vansina (1981 :75) :

<< C'est un témoignage transmis : un message légué par les ancêtres>>

Nous sommes donc portés, plus que jamais, à être sensible à la justesse de cette assertion du vieux sage, Hampâté-Bâ (1950 :3) qu' :

<<...en Afrique, lorsqu'un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle.>>

Mais pour que la littérature africaine, transmise sous diverses formes : chants, légendes, récits historiques, épopées, contes, proverbes, poèmes, etc, ne puisse souffrir de l'acculturation, de l'oubli, de distortions, de l'exagération, ou d'une disparition sans traces, etc, au cours du temps, nous croyons qu'il est temps de sauver immédiatement cet héritage, possiblement, par un travail de collecte, de transcription et de traduction.

0.1 Objectif de l'Etude

Si l'Afrique doit conserver sa littérature orale la question fondamentale que nous posons c'est comment y parvenir ?

Il nous faut la sauver par un travail de collecte dans nos universités et centres de recherche, et, substituer ces bibliothèques orales avec des véritables bibliothèques nationales, à l'image de celles mises au service de l'écrit dans les pays de tradition écrite. Le texte oral serait ainsi sauvé en l'altérant sans pourtant le rendre dénaturé. C'est cette quête qui nous a amenée à retenir comme titre de la présente dissertation << Thèmes et Esthétique verbal du panégyrique asante >>.

Primo, l'objectif en est, d'isoler les indicateurs qui permettent de le distinguer d'autres catégories textuelles, et ainsi, nous aurions prouvé qu'il y a un tas d'indicateurs qui prouvent que le panégyrique asante est une œuvre d'art littéraire. Par valeur <<littéraire>> nous entendons dire que les éléments dans les textes du panégyrique asante répondent aux exigences esthétiques et intellectuelles de la littérature et permettent alors de rendre beaux et agréables à l'ouïe.

Dans *Eléments de Linguistique générale*, Jakobson (1963 :20) définit <<la littérarité>> comme la compréhension de la <<Fonction poétique>>, c'est-à-dire l'emploi du langage pour créer un effet, ou encore, ce que Stolz (1999 :21) définit comme <<les traits et la combinaison des traits qui suscitent chez le lecteur l'identification du texte comme une œuvre littéraire>>. Les textes du panégyrique qui sont dans notre corpus arrivent à déclencher une réaction quelconque chez l'auditeur.

Et secundo, de contribuer à l'éterniser en la consignait par écrit. Au cours de l'étude, nous menons donc des analyses thématique et scripturale de la littérature orale africaine. Encore, nous voyons les rapports intéressants qui peuvent être établis entre la littérature et l'organisation sociale du peuple asante. En ce temps d'évolution où nous croyons que notre littérature doit avoir un statut universel, nous sommes portée à croire qu'il n'y a plus rien à

se cacher - les paroles denses qui se cachent derrière une nuée de symboles à forte connotation culturelle et qui portent un sens profond, doivent être expliquées pour les rendre plus compréhensibles aux jeunes désireux de s'informer davantage sur notre littérature orale.

L'Afrique a bel et bien une littérature, seulement elle n'a été consignée sur papier que tout récemment. Devons - nous laisser les maîtres de la parole, les initiés, les détenteurs de nos cultures et les assermentés accaparer à eux seuls, notre histoire et littérature et nos traditions riches en messages codés, pour la simple raison qu'elles ne sont pas faites pour la consommation publique?

Nous apprécions hautement la science et le talent des aînés de nos clans, les détenteurs de notre patrimoine culturel et maîtres de la parole orale, mais il faut transcoder cette littérature si nous voulons vraiment assurer un avenir à ces documents authentiques, sinon, elle risque d'être dominée par d'autres littératures mieux documentées et donc mieux codifiées. Faye (1981 :67) le suggère et c'est d'ailleurs la position du fameux anthropologue anglais Goody (1979:65) que:

<<l'essentiel reste la survie des langues>>

Le triste constat est que si les chercheurs africains ne se lèvent pas pour sauver la littérature africaine en danger d'être happée par divers courants de la modernité, elle court le risque d'être exposée à l'acculturation, aux distortions, à l'oubli et à l'exagération, bref, à la perte de son oralité.

0.2 Justification du Choix du Sujet

Quelques travaux de recherche ont été menés sur la vie sociale africaine par un nombre de savants occidentaux. Mais il est significatif de remarquer que très peu de savants noirs ont eux-mêmes entrepris de s'y aventurer. Il est impératif que les Africains remontent aux sources de leurs cultures, les transcoder, mener leurs propres enquêtes sur ces questions qui les concernent, et publier les résultats dans le monde, plutôt que le laisser faire

par des personnes interposées ; car nos collaborateurs occidentaux et européens, par ignorance, aboutissent parfois à des contresens en tentant de traduire des mots et des images dont ils ne maîtrisent pas le sémantisme. Lors de son passage de l'oral à l'écrit, et au cours de sa traduction. Les Occidentaux altèrent, par exemple, les textes poétiques oraux, car beaucoup de mots et expressions de la langue de départ restent étanches, hermétiques, n'ayant pas d'équivalents dans leurs propres langues. Bref, les deux cultures représentées par ces deux langues ne sont pas isomorphes. Cette absence d'isomorphisme a malheureusement amené des auteurs à proclamer gratuitement que les langues africaines ne connaissent que les couleurs de base : noir, blanc, rouge.

L'origine de ces problèmes a été expliquée par les anthropologues Sapir (1968 :88) et Whorf (1958 :43) qui ont montré en premier que les conceptions du monde de deux groupes ethnolinguistiques quelconques vivant dans des endroits différents du monde sont souvent très différents - d'où la différence dans leurs expressions, dans leurs langues, etc. Il y a d'autres travaux sur la tradition orale africaine mais le seul travail sur le panégyrique asante qui s'approcherait du nôtre serait celui de Nketiah (1978) intitulé *Amoma* et qui concerne le tambourinage des louanges d'Otumfuo. C'est en vue de promouvoir la recherche sur la littérature orale et par des chercheurs africains, que nous entamons la collecte et l'étude du panégyrique asante.

A notre connaissance, à part les bardes du panégyrique d'Otumfuo, personne n'a jusqu'ici abordé cet aspect de notre culture, car les assermentés de nos cultures ne veulent guère livrer des informations là-dessus. Fort heureusement, le roi actuel très visionnaire, Otumfuo Osei Tutu II, permet aux chercheurs soucieux de mettre en vedette et par là de contribuer à l'épanouissement de la culture asante. Le feu vert de s'entretenir avec les chefs acteurs et collecter toutes les informations dont il est fait état dans cette étude a été donné après que nous avons succinctement présenté notre objectif aux autorités du monarque asante.

0.3 Méthodologie du présent Travail

Nous avons consulté des ouvrages portant sur le sujet à l'étude et interviewé des savants lettrés ainsi que non-lettrés que Hampaté-Bâ considérerait volontier comme des bibliothèques qui brûlent. Pour accéder aux documents portant sur le message du panégyrique par la lecture, nous avons visité plusieurs bibliothèques.

Pour avoir des informations quant au message du panégyrique par interview, nous avons interviewé les individus suivants :

Nana Kwaku Antwi-Baah, Abrafohene et chef des gardes d'Otumfuo.

Nana Adusi-Poku, présentateur des programmes akan à Kessben Radio, Kumasi.

Dr. Amponsah, (aussi connu comme Agya Koo Nimo), Directeur de l'Institute of African Studies, KNUST, Kumasi.

Nana Akwasi Agyeman Prempeh, professeur de la langue akan à Opoku Ware School.

Dr. Lot Agyei-Kye (aussi connu comme Citizen), professeur au Département des Langues Modernes à KNUST.

Professor Kwesi Yankah, Department of Linguistics, Language Centre, Legon.

Professor J.H.K. Nketia, ancien directeur de l'Institute of African Studies et de l'International Centre for Music and Dance, Legon.

0.4 Organisation du Travail

Notre travail de recherche se compose de deux grandes parties:

- Primo : Le texte du panégyrique asante en tant qu'acte de communication verbale, sera encore répartie en deux chapitres qui touchent l'historique et les catégories du panégyrique asante dans le premier chapitre, et dans le deuxième, les individus impliqués ainsi que les fonctions du panégyrique asante.

- Secundo : Le message du panégyrique asante en tant qu'acte de communication esthétique sera aussi répartie en deux chapitres qui toucheront l'étude littéraire (la structure narrative et techniques langagières) des textes du panégyrique asante dans le troisième chapitre, et de l'autre part dans le quatrième chapitre le rapprochement générique du panégyrique au chant funèbre asante, après quoi nous tirerons une conclusion pour préciser la pertinence du message du panégyrique asante dans notre société moderne.

0.5 Travaux Antérieurs

Pour mener à bien notre enquête, nous avons consulté nombre de documents portant sur la tradition orale en général et en particulier sur le panégyrique ou des textes connexes. Nous avons dit plus haut qu'un nombre impressionnant d'hommes de lettres ou de culture (souvent des missionnaires ou des colons) ont mené des recherches approfondies sur la littérature orale africaine, mais ces travaux menés ont souvent été destinés à la consommation des lecteurs européens, pour qui, comme le dit le grand historien, Perham (1966 :54-58) affirme, : <<l'Afrique n'est qu'une tabula rasa>>, c'est-à-dire un continent qui n'a point d'histoire, ni culture, ni littérature, ni rien. La même ignorance est affichée par Burton (1865:xii), il y a plus d'un siècle, quand il dit :

<<The savage custom of going naked, we are told, has denuded the mind, and destroyed all decorum in the language. Poetry there is none ...There is no metre... no rhyme, nothing interests or soothes the feelings, or arrests the passions...>>.

Pour Burton donc, l'Afrique n'a rien de bon à offrir au monde ni sur le plan logique, ni sur le plan littéraire, ni même sur le plan académique. Les Français, de leur côté qualifiaient la colonisation de l'Afrique de <<mission qui a civilisé l'Afrique>> sans quoi elle ne serait sortie de l'ignorance!

Dieterlen (1965 :60), situe la littérature africaine dans son contexte social, politique et religieux, et fait l'inventaire méthodique de la littérature orale africaine . Il dit qu'elle a été édifée à partir des croyances et des religions d'Afrique Noire car les Africains passent pour être parmi les peuples les plus religieux du monde.

Dans l'introduction de sa dissertation de Maîtrise (1998 :ix) Lot Agyei-Kye réitère que L'Afrique conserve sa littérature et son histoire dans la parole en vue de sauvegarder sa richesse et son originalité.

De sa part, Calame-Griaule (1972 :213-215), ne prend en compte pour la littérature orale qu'une seule ethnie africaine : Les Dogon du Mali. Mais l'éclairage ethnologique qu'elle donne est très précieux car elle présente :

- Les moyens stylistiques mis en œuvre chez les Dogon, pour conférer une valeur poétique à la parole africaine et
- La fonction sociale à l'art verbal.

Quant à Finnegan (1970 :27-79), ses mérites sont légion. En effet son ouvrage constitue :

- Une contribution à la connaissance de la nature de la littérature orale africaine et de ses principaux genres.
- Analyse scientifique de la poésie et de la prose orales africaines
- Riche et vaste enquête bibliographique dans le domaine de la littérature orale africaine.

Dans le domaine particulier de l'expression poétique et proverbiale, comme les louanges ou avertissements du roi dans la cour royale asante, Nketia, a réalisé au cours des trois décennies révolues d'importants travaux sur la littérature orale africaine. Par exemple, à travers le tambourinage des louanges ou des grondements du roi asante exécuté par des <<Akyeremadefo>> (batteurs des tambours-majors), Nketia (1974 :19-39) ausculte la littérature orale asante. Il classifie des textes du message tambouriné asante selon leur contexte d'exécution et leurs fonctions. Par conséquent, il regroupe les textes en quatre :

Nkyia ne Kaseebɔ (Salutations et Annonces)

Abɛbuo (Proverbes)

Anyaneanyane (le Réveil)

Yampeaa (Appellation)

De sa part, Yankah (1989 :109) remarque que, les proverbes, une sous-catégorie du sujet de la présente étude (car quelques appellations du Grand Roi sont en de termes proverbiaux), ont une signification et une forme épидictique. Il souligne que <<Ebe...si asem ano p>>, ce qui veut dire que le proverbe noue l'argument et que l'individu qui est capable de défaire ce nœud connaît le secret des Anciens. Il continue pour dire que les textes oraux akan <<noués>> se manifestent bel et bien comme un <<écart>>, par rapport à l'usage courant des mots qui ont pour effet de dérouter l'auditeur, de l'obliger à la réflexion pour comprendre. Il lui faudra <<dénouer les nœuds>>, et le charmer en ouvrant son âme envoûtée à la transcendance. C'est ainsi que les textes du panégyrique asante, de par leur valeur poétique inhérente, favorisent le besoin de les étudier et les apprécier.

Dans sa thèse de Doctorat, Owusu-Sarpong (1992 :137) prend appui sur les descriptions minutieuses des rites de mort asante, des textes poétiques oraux (louanges) qui se disent ou se jouent sur des instruments-parleurs lors des rites funéraires akan, dévoilant en réalité le fabuleux mythe de la survie chez les Akan.

A la mort du roi asante, Otumfuo Sir Osei Agyeman Prempeh II, Okyeame Boafo Akuffo aussi a publié une élégie tambourinée très célèbre dans *Kɔtɔkɔhene Dampirifa Due* pour louer le roi défunt.

Comme point de départ pour analyser les textes que nous avons recueillis dans le cadre de la présente dissertation, nous allons parler de ses deux dernières classes : *Anyaneanyane* et *Yampeaa*, qui donnent de l'importance essentielle à notre dissertation. Néanmoins, jusqu'ici, pour ce qui concerne le panégyrique asante proprement dit, (c'est-à-dire les louanges au Roi, formulées d'après les exploits héroïques des ancêtres de l'actuel roi), qui trace les origines du Roi, le réveille, le guide pendant une procession, une

récession, ou les grondements du roi chantés par les Kwadwomfo, ou les cris protecteurs qui repoussent les ennemis faits par les Abrafo (bourreaux), les notes générées par les Odurugyafo (flûtistes), les mélodies émises par les longs cors asante sonnés par les Ntahafo ou par les courts cors asante portés par les Mmentiahyenfo, ni Nketia ni aucun d'autre auteur, à notre connaissance, n'ont mené des recherches approfondies là-dessus. Les seules recherches qui existent en la matière portent sur des genres et sous-catégories connexes à l'exemple des louanges sous leur forme tambourinée (Nketia), des joutes verbales, des devinettes et des contes.

C'est ainsi que notre étude vient à point nommé pour étudier cette catégorie de textes oraux comportant une liste impressionnante de biographies de monarques depuis l'origine jusqu' à nos jours, avec laquelle on pourra même écrire des pages importantes de l'histoire de notre peuple.

0.6 Hypothèses de Départ

La présente étude souligne la prise de conscience grandissante de l'esthétique noire, dans le domaine privilégié de la créativité littéraire. Elle cherche à présenter l'autre versant de la vieille littérature orale africaine et à fournir matière de réflexion aux experts <<blancs>> qui médisent de la civilisation africaine. En quelque sorte, elle se révèle être une apologie de la poésie contemporaine asante, et de ce fait, elle révalorise la culture ghanéenne compte tenu de la place de plus en plus importante qu'elle tient dans le monde de l'Art. Nous partons de trois hypothèses de départ :

1. La première hypothèse est que le panégyrique est amorphe.
2. La deuxième hypothèse est que le panégyrique est une sous-catégorie de textes poétiques remplissant des fonctions particulières dans la société asante.
3. La troisième en est que le panégyrique est un genre à part entière ayant ses propres principes d'organisation.

0.7 Cadre Théorique

Nous conduisons la présente étude dans le cadre de la linguistique de l'énonciation (par opposition à linguistique de la phrase) qui s'intéresse non seulement au sens superficiel, dénotatif, mais aussi au sens actionnel ou pragmatique qui est inextricablement lié au contexte d'emploi des phrases. C'est ainsi que des six fonctions du langage relevées par Jakobson (1963 :213), métalinguistique, phatique, poétique, émotive ou expressive, conative et référentielle, nous faisons valoir la fonction poétique, marque par excellence de la littérature que l'on peut définir comme la qualité proprement esthétique du texte. Pour plus d'information voir, par exemple Stolz (1999 :10) et Molinié (1993 :52).

On ne peut accéder au fond de l'œuvre sans passer par la forme car il n'y a pas de fond sans forme. Comme le dit Lane dans sa traduction française (1970 :12) de *How to do things with words* de Austin (1962 :12-13) :

Austin était convaincu que la meilleure est de se laisser guider par le langage ordinaire. Non pas de le suivre passivement, biensûr : Il entendait plutôt que le réel ne se laisse pas attendre directement, mais justement par l'intermédiaire du langage. Pour Austin, en effet, le langage <<ordinaire>> n'est pas aussi banal qu'on serait porté à le croire. Même les mots courants sont employés de façon plus subtile, et pour effectuer des distinctions beaucoup plus nombreuses, que les philosophes ne l'ont pensé.>>

L'observation et l'expérience montrent que les oeuvres littéraires orales africaines se présentent sous forme de poèmes, épopées, exposés, comédies, nouvelles et drames. L'épopée, la nouvelle et l'histoire sont des genres narratifs, alors que les autres, exception faite de la poésie, relèvent essentiellement de la prose. La poésie, elle, est un genre à fonction affective et esthétique.

Le panégyrique qui fait l'objet de la présente étude n'est qu'un texte littéraire oral destiné au roi seul et pas pour la consommation publique, d'où la nasalisation du texte chanté, etc, pour que le public ne le comprenne pas.

0.8 Les explications des Mots - Clés données par l'Abrafohene.

d1. Akosa mantam-mantam : Appellation d'Otumfuo qui le compare au brave Akosa d'Asante qui va à la conquête des nations.
d2. Nkɔdwe : Une sonnerie en fer qui rassemble les guerriers asante.
d3. Akwagyiramo : Appellation d'Otumfuo pour le comparer au chat félin.
d4. Takyirifa : L'indomptable Otumfuo peut être poursuivi, mais même acculé il s'en sort.
d5.)kwampresu-Kwampresu : Lexie complexe agglutinant trois mots : <<ɔkwan-pre-asuo\asuo-pre-ɔkwan>> (rivière) dont le cours débouche sur la mer. Ceci est autre appellation d'Otumfuo. Il est comparé à un cours d'eau fort dans lequel personne ne risquerait sa vie de peur de s'y noyer.
d7. Ape-nsem-ako : quelqu'un qui est facilement provoqué. A cause de sa grande force, il n'a pas peur de la guerre.
d8. Asiriasa : Casser quelque chose sur le coup en trois morceaux
d9. Ntahera retwa amantamfi : Pendant les temps des guerres révolues, quand la trompette d'Otumfuo était sonnée, les villes et villages d'alentours étaient effrayés d'une nouvelle guerre imminente et amorcée par l'indomptable Osei Tutu.
d10. Adum mmɔ : frapper à la porte
d11. Adan mmɔ : frapper à la porte d'une chambre
d12. Adanka-we-abo : <<Danka>> est la gourde sèche où on met du liquide. Pendant la guerre entre Asante et Akyem, ces derniers lancèrent tellement de cailloux au roi d'Asante, mais comme une gourde, il les encaissait sans se blesser.
d13. Mpenten : Une marche très hâtive.
d14. ɔkoropagyan : Titre d'Otumfuo fait de deux mots : ɔkoro-pagyan qui impliquent sa grandeur. <<ɔkoro>> veut dire <<le seul>> et

<<pagyan>> est <<grand>>.
d15. Tintimban : forteresse
d16. Anomaa Kwampire : Appellation d'Otumfuo où il est comparé à un oiseau courageux qui n'a peur de rien. Même pendant qu'il vole du mil il crie sans crainte d'être attrapé.
d19. Yeresuae no na wo bogyese rewe adoko: Ceci veut dire que pendant qu'il mange, il s'apprête pour aller en guerre contre le courageux roi Worosa des Banda.
d20. Akommen : Corps pour appeler et rassembler les guerriers.
d21. Nkotowafe : Cette appellation se manifeste sous forme d'une lexie complexe décomposable en <<nkoto w'afe>> qui veut bien conseiller au roi de << ne se laisser pas dégriser par quelqu'un>>.
d23. Akwasidae : Une fête chez les Asante pour remercier les ancêtres qui s'occupent de nous, les vivants.
d24. Odwira : Une fête de l'igname qui réunit les nations Asante. Les chefs subalternes doivent venir dans la capitale asante pour saluer leur souzérain national. Les Asante en diaspora reviennent à leurs souzérains divisionnaires. Pendant ce temps, les ancêtres reviennent sur terre pour recevoir, entre autres choses, leur part de la nouvelle récolte. Mais l'aspect politique est la réaffirmation de l'obéissance et l'établissement d'une communication envers le souverain nationale . Cette fête réunit les ancêtres et les vivants.
d25. Mponponsuo Sword : Une épée par laquelle les chefs divisionnaires prêtent serment à Otumfuo-c'est un signe royal qui témoigne de la loyauté.
d26. Denkyira State : La plus puissante nation qui ait dominé la nation Asante pendant plus de cent ans.
d28. Otumfuo : C'est l'appellation du roi d'Asante qui signifie puissant et vaillant guerrier.
d30. Asante Kɔɔbɔ : Une appellation du peuple Asante qui veut métaphoriquement dire qu'ils sont de vaillants guerriers comme porc-épics
d31. Sikadwa Kofi : Ce tabouret, que fit descendre du ciel Okomfo

Anokye, incarne l'esprit unificateur des Asante. Seul l'Asantehene peut monter sur ce trône.

d32. Amanhene : Chef divisionnaire.

d33. Amanhene : Chefs divisionnaires.

d 34. Kontronfikye : Petit chapeau fait de cuir du singe tissé dans la forme d'«<>>, et qui est porté par les Abrafoɔ.

d35. Okomfo Anokye fut un féticheur légendaire originaire d'Awukugua pendant le xviiième siècle. Il devint ami intime au roi fondateur de la nation Asante, Otumfuo Osei Tutu 1. La disparition d'Anokye reste mythique jusqu'à présent.

d36. Mpanimfoɔ ntoma : Pagne des vieux et des Grands traditionnellement tissé.

d37. Amoma : Chant de louange du roi.

d38. Akofena : Espèce de couteau traditionnel d'insigne royal signifiant son autorité.

d39. Le terme Akan embrasse 48% de la population du Ghana. Ils occupent 2\3 de la superficie du Ghana. Leurs langues sont Ahanta, Akwapim, Akwamu, Akyem Asante, Assin, Aowin, Bono, Denkyira, Fante, Kwawu, Sefwi, Twifo et Wassa. Les Agni et Baoulé de la Côte d'Ivoire sont culturellement et linguistiquement apparentés aux Akans, car ils censés avoir émigré d'Akwamu vers la Côte d'Ivoire au xvii^{eme} siècle.

Une étude ethnogénérique de la langue asante indique qu'elle renferme en elle des expressions riches en techniques stylistiques à l'image des proverbes, idiomes, figures, devinettes, mots croisés, et qu'elle compte une grande variété de paradigmes du point de vue formes et instruments : histoires folkloriques, pièces de théâtre, histoires légendaires, panégyrique, flûtes, cors, etc. Par sa nature, la poésie orale de la cour asante met à contribution des formes orales telles que fables, devinettes, proverbes, textes oraux de libation, chants de guerre, chants funèbres qui louent un roi défunt, textes oraux disant les louanges du roi vivant, chants folkloriques, textes tambourinés, textes sonnés sur les flûtes et même des symboles culturels (motifs) servant à décorer les pagnes traditionnels dits <<Mpanimfoɔ ntoma>> (d.36). Il y a un mythe qui prétend expliquer des phénomènes scientifiques et légendaires, des narratifs historiques, comme l'Appellation ou <<Amoma>> ou <<Abeε>> ou <<Apaεε>> (d.24), soit dans les épiques, soit dans le panégyrique, qui font tous partie de la poésie de la cour asante. Amoma, Abeε qui dérivent des Appellations du roi sont chantés pendant de grandes occasions comme <<Akwasidae>> (d.23).

Cette création poétique jugée <<sauvage>> par le monde occidental du fait qu'elle n'est pas écrite a un pouvoir magique irrésistible. Il y existe un contact tangible entre transmission et son, existence vraie où il naît un lien vivant et intime. Le poète-rhétoricien chante sinon récite, sonne ou tambourine son message dont le destinataire ultime est le roi . Ce message est codé et parmi l'audience, seul le roi (initié) et les non profanes arrivent à le décrypter.

Le mot <<poésie>> est aussi vieux que le langage. Nous émettons cet avis car il est très difficile de savoir à quelle période remonte le langage et à quel point d'intersection la poésie le rencontre. Peut-être que la meilleure solution est de ranger la poésie sous le langage, qui date de la nuit des temps, comme elle. N'importe quelle discussion sur la poésie, alors, doit prendre en compte les anciennes théories de la poétique. Une étude synchronique de la poésie, et par là celle de la cour asante, confirme ce que dit Finnegan (1992 :82) à savoir que les gens qui jadis vivaient dans la région géo-politique appelée le Ghana (la Côte d'Or) avaient leur modèle de pratique poétique

bien avant leur contact avec les Blancs. C'est cette pratique poétique qui a survécu jusqu'à nos jours.

La colonisation, pratiquée par les Britanniques et le développement de la culture ghanéenne sont liés inextricablement. Mais une étude diachronique de la poésie de la cour asante révèle qu'elle est restée indemne, sans changement aucun, suite au contact que nos peuples ont eu avec les Blancs : le barde ou l'aède, comme <<l'Abrafochene>>, se met debout devant l'Asantehene (son seigneur) et lui crie ses louanges, ses exploits héroïques et ceux de ses ancêtres : et par revanche, le barde est comblé de cadeaux offerts par le roi. Cette espèce de poésie a pour origine la Bible (Exode :34 :6-10). Dans Exode, chapitre 34 versets 6 à 10, le prophète Moïse survit après un rendez-vous aux pieds du mont Sinai avec Jéhovah, Dieu le Tout-Puissant, dont personne ne voit jamais le visage. Moïse, en voyant refléter la gloire de Dieu, lui crie ses louanges et aussitôt ses désirs lui sont comblés. Il dit :

<<Seigneur, seigneur, Dieu le compatissant et Gracieux, Toi, dont la Bienveillance et la Bonté et la Vérité n'ont jamais eu de semblable>>

Ainsi, le barde a-t-il sa place dans l'hierarchie du système de chefferie chez les Asante.

La forme et le contenu de la poésie de la cour royale sont étroitement liés socio-politiquement et leur mutation générique devient évidente quand la poésie devient un panégyrique, une élégie ou un lyrique, selon les circonstances et l'humeur du seigneur à qui les louanges sont adressées. Le panégyrique est un genre littéraire centré sur les faits héroïques du roi de ses ancêtres. L'élégie est un chant funèbre où on loue, par exemple, un seigneur ou un roi défunt ; et le lyrique est un poème court que l'on pourrait chanter.

Il y a une autre quatrième variété de poésie orale, le poème religieux, dont l'importance est incontestable car il est au cœur du phénomène sociologique ghanéen.

1.2 Les Acteurs

L' Afrique traditionnelle a choisi d'écrire ses secrets dans la parole comme l'observe des critiques que :

«<Toute science véritable doit être un secret>>».

Dans cette société traditionnelle, la parole demeure le support prioritaire de la pensée dans la mesure où, selon Calame-Griaule et repris par Agyei-Kye (1998), elle «<tisse >>, «<pile>> ou encore «<noue>> entre générations passée et présente du patrimoine et des liens de solidarité. La bonne parole est, dans la société africaine, une écriture illisible très lourde que maîtrisent seuls les professionnels de la parole. Il est fait allusion ici aux maîtres de la parole qui comprennent les détenteurs du savoir (les bardes, les vieux, les chefs, les guérisseurs, les prêtres, les lamentateurs, etc) chargés de conserver les secrets de l'histoire des peuples, en particulier les informations se rapportant à la défaite de la nation pendant une guerre. Par exemple, chez les Asante, l'excommunication douloureuse du Roi Prempeh 1 d'abord au Libéria, puis en Afrique du Sud, et finalement aux îles Seychelles en 1924 par les Britanniques reste un fait que le public asante n'aimerait pas revivre et dont il n'aimera pas non plus se souvenir, car l'évocation des moments pareils émousse plutôt les sentiments du peuple akan.

1.2.1 L'origine sociale

Les bardes sont des courtisans qui ont hérité les professions de leurs pères qui ont servi dans le palais depuis les temps passés. Dès leur plus bas âge, ils apprennent la discrétion verbale et la parole des sages, qui se révèle être un système d'écriture au sens traditionnel du terme. Ils apparaissent comme des membres les plus importants de la cour du roi, car à défaut d'archives, c'est le barde qui est censé détenir les coutumes,

les traditions et les principes de gouvernance arrêtés par le roi suprême et qui lui enseigne la sagesse et l'Histoire.

Tout chanteur de louanges du roi connaît la liste de tous les souverains qui se sont succédés au trône. Il sait aussi comment le peuple Asante s'est divisé en groupes ethniques, car son père lui a légué tout son savoir. Il sait de quelle lignée princière sort chaque roi. C'est donc par la bouche du barde que le roi apprend l'histoire du roi asante dont les exploits rappellent Alexandre le Grand et rayonnent sur tous les pays d'Occident, en l'occurrence, le grand roi Osei Tutu 1, et tous les autres qui lui ont succédé.

Selon l'Abrafohene, jadis, les bardes ne faisaient que chanter les louanges au roi, mais pour le prévenir d'un fait quelconque, ou le gronder, (car on croyait que le roi était l'élu de Dieu et alors il ne pouvait commettre aucune faute. Personne n'osait s'y aventurer, car il risquerait d'être décapité pour son insolence par les bourreaux du roi. Mais grâce à Kyei, un barde très renommé et courageux de Denkyirahene (autrefois, les Denkyira étaient les maîtres des Asante), qui a conçu les premiers textes de panégyrique, les bardes peuvent actuellement prévenir ou gronder le roi de son méfait.

Il existe des catégories de bardes, chacune d'elles est connue par sa spécialité, comme nous l'explique l'Abrafohene:

1. Les <<**Kwadwomfo**>> sont une catégorie de bardes qui utilisent une panoplie impressionnante pour chanter les louanges du roi pendant qu'il est en procession publique, ou bien le réveiller à l'aube du jour de fête, ou bien pendant qu'il est assis en public, ou avant qu'il n'entame un discours en public, ou même pendant qu'il est en récession d'une cérémonie. De plus, à la mort d'un roi, ce sont les Kwadwomfo qui se lamentent autour du cadavre présentifié en public.
2. Les <<**Abrafo**>> (bourreaux-gardes d'Otumfuo), surveillent à ce que le roi jouisse d'une condition de paix pendant une cérémonie.
3. Les <<**Akyerɛmadefo**>> font recours à l'<<Ayan>>, tambourinage des messages de louanges, de salutations, d'annonces, de consolation, etc, sur les tambours-parleurs.

4. Les <<Mmenhyenfo>>, <<Odurugyafo>>, et <<Ntaherafo>> sont des flûtistes qui se servent de cornes courtes de buffle, du fifre fabriqué des pousses du bambou, et de l'olifant, respectivement, pour sonner des messages au roi.

1.2.2 Leurs chants et prestations

Le panégyrique asante, dit encore << Amoma >>, <<Apaεε>> ou encore <<Yampeaa>> n'est pas une affaire pour le public, mais un insigne royal que les Asante gardent précieusement et avec révérence. Le rôle de miroir de la culture que joue ce panégyrique asante demeure, en effet, considérable. Impregné des réalités culturelles, ce genre poétique traditionnel constitue un témoignage sur les institutions sociales asante. L'intérêt que présente le panégyrique asante pour le patrimoine culturel national et pour les jeunes asante ne peut échapper à personne. L'observation et l'expérience montrent que dans cette variété de poèmes consacrée aux Grands, on peut identifier des thèmes divers dont l'Inspiration épique, thème politique, entre autres. Cette forme de littérature orale asante associe style oral, inspiration épique et l'imagerie permettant d'amplifier la grandeur et la puissance du roi.

Pour rendre vivante la littérature orale, un de ses promoteurs, le barde, met en valeur sa science et son talent pour créer et interpréter une littérature orale qui prend sa source dans l'émotion collective du groupe humain duquel il ressortit. Ainsi, nos bardes arrivent-ils sans peine à composer et réciter des textes moulés sur des légendes tout en disant les noms des principaux personnages et les lieux où se déroule l'action. Le trait dominant du panégyrique asante c'est précisément l'omniprésence du merveilleux. En nous présentant habituellement d'authentiques héros aux actes exceptionnels, il offre une infinie variété d'interventions du merveilleux. Selon l'Abrafochene, les bardes, attachés aux cours royales puissantes asante, à l'exemple de la cour d'Asantehene où ils sont chargés de chanter les louanges du roi, sont agréés par leurs groupes et sont assermentés de ne jamais révéler le sens de leurs chants au public. Ces chants, << Abeε>>, <<Apaεε>> ou <<Amoma>> (d.37), appelés en français le panégyrique, sont

chantés sur le mode proverbial et métaphorique pendant les fêtes traditionnelles comme << Akwasidae >>, << Fodwo >>, << Awukudae >>, ou << Fofie >>.

Il y a une grande variété au sein du panégyrique d'Otumfuo. C'est le cas d'<< Anyaneanyane >> (Réveil), << Ahoahoa >> (Louanges), << Anato >> (Tracer les origines d'Otumfuo), << Ntuntene >> (la procession), << Edwab >> (la cérémonie publique), << Edwatu >> (la récession) et << Kɔkɔb >> (avertissement).

Les Kwadwomfo sont une autre catégorie de bardes de l'Asantehene qui utilisent une panoplie impressionnante de techniques pour créer et récréer le panégyrique asante. Ils puisent librement, eux aussi, dans la mythologie, l'histoire et les légendes asante relevant d'époques qualifiées de l' héroïque. De telles époques sont, soit dominées par la guerre soit caractérisées par un sens aigu d'industrie et d'aventure qui sont les qualités éminentes reconnues aux âges d'or et aux paradis perdus dont certains vieux émaillent le passé lointain du royaume asante.

<< Anyaneanyane >>, par exemple, consiste en chants : de réveil, de << Nkyia >> (salutation qui sert à saluer le roi à l'aube du nouvel an, à le féliciter ou à le remercier) ; et de << Kaseɛb >> (Annonces qui servent à renseigner au cas de l'incendie ou de noyade, ou d'avertir à l'arrivée d'un ennemi pour qu'on s'apprête, ou à faire des commentaires sur une situation, est chanté par les Kwadwomfo à l'aube du jour de fête traditionnelle comme l'Akwasiidae, etc. Pendant ce temps, les tambours qui sont actionnés servent à réveiller le roi (à l'autorisation de l'kyeame) et l'inviter à s'apprêter à invoquer l'esprit de Dieu, des Ancêtres, et du fétiche de l'état asante, qui doivent s'apprêter pour l'occasion (faire la libation sur les trônes des anciens rois disparus pour signifier le commencement de la fête). Il ne faut répéter que cette même action est entreprise par les citoyens à l'ouïe des tambours-parlants.

Pour réveiller le roi, le barde chante l'Anyaneanyane suivant comme dans le texte numéro 20 ci-dessous (voir aussi p.118):

Asante	Traduction en Français
Okurompon Kumanini sansenamanta Bediako e, Nyane O! Amponyinamoa se deefo pagyakotwere e, Nyane o!	Chef capitaine du royaume Asante, tueur des braves, Réveille-toi! Toi, dont la vaillance, la puissance et la confiance sont sans égales, Réveille-toi!
Abankwa na osanee wo o	Ce sont le coq et la chanterelle qui te réveillent
osansamireku na oyee o, Nyane o!	Alors réveille-toi

Ces Kwadwomfo ou lamentateurs exercent quatre fonctions, aidés par les sons provenant des tambours:

- Les Kwadwomfo vont réveiller et saluer l'Asantehene à l'aube du jour de fête avec l'Anyaneanyane dont nous avons parlé plus haut.
- Encore, pendant que le roi est assis en public et que l'Abrafohene s'arrête devant lui pour chanter ses louanges, les Kwadwomfo, qui se sont rangés juste derrière lui, annoncent les différentes étapes du programme.

Quand le roi doit donner un discours, ce sont les Kwadwomfo qui lui soufflent l'idée à travers le Kwadwom (chant de lamentation). Ce faisant, ils lui mettent en bonne et due forme, à l'instar du courage de ses ancêtres, pour pouvoir prononcer des discours remarquables et historiques.

- Encore, les Kwadwomfo tracent les origines du roi (Anato) en nasillant ses louanges dans un langage dont les contours indistincts ne font qu'occulter le même si la personne a maîtrisé à merveille la langue sans pourtant être initiée. Ils font un panache de certains termes d'appel tel << Kotkohene >> (titre signifiant Roi d'Asante Kotko) et des marqueurs pastiches comme << nyieei >> ou bien << nyieen >> ou << mmiren >> et de radicaux Asante déjà trop archaïques et qui sont

inconnus des jeunes gens de nos jours. En guise d'illustration, considérons le texte 35 ci-après qui trace les origines du roi :

Asante

Traduction en Français

Ayekra Adebɔ na ɔwoɔ woɔ o
 Nyankommiren!
 Hwan na onim?
 Hwan na ɔbɛhunu?
 Hwan na ɔkorɔn?
 Hwan na ne dibɛ so?
 ɔtawia Adwera yafunpa

 domankoma sini ne wo o,
 Nyankommiren?

Toi, fils de la puissante princesse
 Ayekra Adebɔ
 Qui connaît tes origines?
 Qui pourra le connaître?
 Qui est plus grand que toi?
 Ta position, a-t-elle d'égale?
 Tu es de la progéniture de la
 fameuse ɔtawia Adwera.

- Les textes 36, et 37 ci-après sont entonnés pendant que le roi est en procession (Ntuntene) :

Asante

Traduction en Français

(36) Apenenkensema Duodu- Akwa
 Edɔm hwɛ wo so tasetase wo o
 ɔkoropatuo ani kɔ ne ho anwan o

 Nyankommiren!

La foule te regarde avec l'œil
 d'écureuil!
 Attention aux yeux auxquels rien
 n'échappe,
 tels ceux de l'hibou, prêts à
 critiquer.

(37) Namɔn a yetu no nnanko-nnanko
 Tiatia dɔm mu o
 Nyankommiren !
 Eɛ woretu o
 Eɛ worentu o,
 Nyankommiren !

Que l'allure de ta démarche en
 public soit douce et tes pas
 assurés et majestueux.
 Tantôt, on a l'impression que tu
 bouges, tantôt, que tu ne bouges
 pas.

Considérons un autre exemple, le texte 22 qui est un chant chanté pendant que le roi est en récession d'une cérémonie publique :

Asante	Traduction en Français
<p>)soro keka, onwunu redwo, Munukum sakyi nam kwan so reba o Nyankommiren! ɔbotantim muni a ɔne ne mmoseaa o Nyankommiren !</p>	<p>Le crépuscule vient et très bientôt C'est l'obscurité. La pierre qui roule ramasse avec lui des cailloux ; de même, l'obscurité Ne vient qu'avec ses méfaits nocturnes.</p>
<p>(41) Mo ne ya, Mo ne asetena pa o Nyankommiren !</p>	<p>Félicitations! pour une cérémonie bien réussie.</p>

- Le texte ci-après (texte 39 a fonction de <<ɔkɔkɔɔ>>) et est chanté pour prévenir le roi de se surveiller.

Asante	Traduction en Français
<p>Asobrakyee na ɔwoo Hyiawuo Nyankommiren ! Ano a edi nkyene di mako Kasa ma biribi ye biribi Nyankommiren !</p>	<p>L'entêtement engendre de difficultés toujours. Les gens comme Abena la cynique savent interpréter de travers les actions et les paroles des autres; donc Gare à toi.</p>
<p>)sebirekyei daefo ba na ɔsee wo o, Nyankommiren</p>	<p>La parole de l'homme est puissante. Le fils du gentil orateur, Kyei, te prévient alors d'y faire très attention !</p>

Au rythme du son <<kudukudu kudukudu>> produit par les <<Kwakoranyafo>> sur le tambour court, l'Abrafohene chante les louanges du roi quand il est assis en public. L'Abrafohene (bourreau en chef, qui, habillé en pagne noué sur la poitrine et en <<Kontronfikye>> (d34-chapeau traditionnel) qui le protège contre les mauvais sorts qui lui pourront être jetés par des jaloux malfaiteurs. Celui-là tient en main l'<<Akofena>> (d38), espèce de couteau traditionnel d'insigne royal qui signifie son autorité en tant que garde de l'Asantehene. Puis, il se met à chanter, avec effusion, les louanges du roi dans un langage proverbial et métaphorique qui les rend incompréhensible et mythique. Il commence par tirer l'attention du roi en l'apostrophant dans des formules telle :<<ɔno no>> (Tu es le plus grand), dit-il. Ensuite, il se lance dans les louanges du roi sur les exploits déjà accomplis des ancêtres du roi et du roi lui-même. En guise d'illustration arrêtons- nous un moment sur le texte numéro 11 :

Asante	Traduction en Français
ɔno no!	Tu es le plus grand
Hwan na ebesene akɔka no?	Qui oserait nous devancer pour te provoquer ?
Woka Osei Tutu a, Waka Ko!	En vouloir à Osei Tutu, c'est provoquer tout Asante et Dieu à la guerre !
)bogyemanfoɔ ɔbanin a ɔbanin suro no!	Brave guerrier dont le nom inspire la peur parmi les ennemis de son peuple !
ɔno no! Amprohia kuro e eboɔ Kantinkrom	Grand roi! Toi qui brûles les villes de tes ennemis.
Wosoa dɔm!	Tu es comme le rocher qui supporte la faune
)banin a ɔbanin suro no !	Tu es craint de tous y compris tes pairs.

Si au cours de cette prestation le roi rit, il doit payer une amende au chanteur des louanges. Cette phase a un effet comique qui fait détendre les nerfs.

Pendant une procession (Ntuntene) les Abrafoɔ chantent les louanges au roi. L'Abrafohene, tenant son insigne toujours en main, prêt à protéger son roi contre le mal et même tuer n'importe quel intrus qui oserait s'approcher du roi, marche juste derrière lui et le protège. En même temps, la fonction est dévolue au garde de lui servir d'yeux, car selon notre tradition, le roi doit regarder tout droit pendant une procession royale, et ce, pour pouvoir garder sa démarche et son allure majestueuses. S'il y a un gros caillou, par exemple, contre lequel le roi peut trébucher (selon la tradition akan un roi ne doit pas tomber en public, car ceci est un signe de disgrâce) alors le barde lui crie <<Ohwintabo>> (Attention au caillou) pour qu'il en prenne garde. S'il y a un trou dans lequel il peut tomber et fracturer le pied, le barde lui crie <<Asaase asan n'ani ase>> (littéralement << la terre a fendu sous son œil>> ou <<il y a la terre creuse devant toi, donc gare à toi >>); et le roi calcule bien avant de piétiner le sol.

<<Aprede>>, jeu de preuve de bravoure n'est joué qu'à la mort d'un Asantehene, et ce, seulement dans la nuit. Seuls l'Asantehene, l'Abrafohene et l'Apredehene dansent au rythme de l'Aprede, tenant en leurs mains des couteaux que chacun d'eux peut lancer à son collègue : le spectacle évoque des braves en situation de geurre. Mais ce spectacle a un côté drôle : avant qu'il n'ait lieu ce sont les lépreux qui applaudissent, les bossus dansent et les nez-coupé chantent.

Une autre façon de louer le roi, c'est le recours à l'<<Ayan>>, tambourinage fait par les <<Akyerɛmadefo>>, à savoir bardes de l'Asantehene qui sonnent des messages avec de petits crochets dits <<afemma>>, et faits avec le bois du même nom, sur les tambours-majors à l'exemple du <<Twenesini>>, <<Nkrawiri >> ou <<Atumpan>>.

On met en branle ce dernier soit pour réveiller le roi à l'aube du jour de fête, le saluer, lui dire ses louanges, le prévenir contre un danger imminent, le

consoler à l'occasion de la disparition d'un roi, ou bien pour rendre hommage à un roi défunt lors de ses funérailles (voir le Damirifa Due)

Autrefois, c'était avec les messages tambourinés que nos ancêtres communiquaient des messages de village en village en lieu et place de la radio de nos jours. Les Akyeremadefo font accompagner les récitations des Abrafo avec le son << Kudukudu krokroko >>.

Un autre type de tambour qu'ils utilisent est l'<< Aprede >>, un tambour court dont la peau qui le couvre est à base de peau de lion. De ce fait, le bruit << kekreken kaka >> qu'il émet est perçant.

La liste complète des textes assumant les différentes fonctions assumées par l'Ayan apparaît dans notre corpus présenté dans l'Annexe 2 (voir page 118-126)

Chaque grand roi, comme sa Majesté l'Asantehene, a ses louanges sonnés sur la flûte. Les notes de la flûte transmettent un message spécial au roi à l'instar des tambours -majors, et comme d'habitude seuls les initiés le comprennent. Il y a trois types de flûtistes :

- Les << Odurugyaafos >> utilisent le fifre fabriqué des pousses du bambou.
- Les << Mmentiahyenfos >> ont pour instruments de cornes courtes de bœuf.

Les << Ntaherafos >> se servent de cornes longues de bœuf. La corne a sept trous diagonaux qui permettent de jouer avec beaucoup de doigts à la fois pour produire le son désiré. Ils utilisent la flûte pour des textes traditionnels destinés à louer l'Asantehene ou bien annoncer à l'Asantehene le décès d'un de ses sujets.

CHAPITRE 2

2.0 CONSTITUTION ET ANALYSE DES DONNEES

2.1 Conditions du déroulement des interviews

Le jeudi 21 mars 2002 nous nous sommes entretenue avec l'Abrafohene (Bourreau en chef) à Abuakwa – un des quartiers de Kumasi, de 15 à 22 heures dans le cadre de la présente étude, et ce en vue de recueillir ses versions du panégyrique qu'il chante pour louer l'Asantehene, de les transcrire en asante et enfin de les traduire de l'asante vers le français pour ne pas les laisser disparaître comme ce fit le cas des Korodjuba. Écoutons à ce propos, Amadou Hampâté-Bâ (1993:20) :

<< Lorsque la grande école de Koré existait encore, ses membres (les Korodjuba) étaient de grands Maîtres de la parole. Pendant l'époque de la Colonisation cependant, cette école disparut peu à peu, faute de jeunes gens pour assurer la relève, si bien qu'aujourd'hui, elle n'existe plus en tant qu'école, bien qu'on puisse trouver quelques rares Korodjuba – surtout dans les régions de Sikasso et de Bongoumi- dont il serait intéressant de recueillir les propos >>

Selon Hampâté-Bâ donc, jadis, il existait en Afrique de grands centres culturels, grandes écoles traditionnelles comme les palais royaux ou cours des rencontres cérémoniales, où toutes les connaissances se transmettaient oralement. Les grands artistes du verbe étaient quelquefois des continuateurs et des créateurs qui venaient enrichir le patrimoine commun. Mais de nos jours, la maîtrise du verbe, l'art de rapsodier ou chanter, tambouriner ou flûter les louanges du roi en particulier reste avec nos vieux seuls qui sont les détenteurs du savoir collectif et qui le transmettent de bouche à oreille et s'ils meurent, ils disparaissent avec ce riche héritage.

L'Abrafohene de l'Asantehene, homme encore jeune, nous a chaleureusement accueilli et nous a demandé la mission de notre visite. Quand nous lui avons dit que notre cause était purement académique, il nous

a donné rendez-vous pour assister à la prochaine fête d'Akwasidae qui aurait lieu le dimanche 7 avril, 2002 au palais de Manhyia, mais avant de nous laisser partir il a expliqué avec vivacité les liens amicaux (qui datent depuis le XVII^{ème} siècle) qui existent entre l'Asantehene et les Abrafoɔ (dont il est capitaine). Il a raconté avec émotion et parfois la peine l'histoire du prince héritier d'Asante, Osei Tutu I, qui, envoyé pour être élevé dans le palais du Denkyirahene-Boa Amponsem, devint grand ami de l'Abrafoɔhene du Denkyirahene qui l'a sauvé plus tard. Les choses tournèrent mal pour le prince asante quand, furtivement, il mit en grossesse la nièce du Denkyirahene. Craignant que ce dernier ne lui coupât la tête, il supplia l'Abrafoɔhene du Denkyirahene de l'accompagner de Denkyira jusqu' à Kumasi. Ce trajet s'est révélé très pénible maintes fois, car poursuivis par le roi et ses hommes, le prince, sa petite amie enceinte et leur guide l'Abrafoɔhene du Denkyirahene ont failli être tués par eux. Notre outillage, qui se réduit de magnétophone de qualité Sanyo, appareil-vidéo Phillips, et caméra Olympic très sensible et à capacité de 36 poses successivement, n'a pas cessé de prendre des poses de la scène tantôt ambiacée et tantôt angoissante.

De temps en temps, notre interlocuteur versait de la boisson alcoolisée , en goûtait et à la fin il versa le fond aux ancêtres pour nous montrer la douleur qu'il témoignait à l'encontre de l'histoire de son ancêtre l'Abrafoɔhene du Denkyirahene. Il a enchaîné pour dire que grâce à l'aide des porcs-épiques qui les protégeaient et chassaient de loin leurs agresseurs avec leurs épines, ils sont arrivés à Kumasi difficilement, mais sains et saufs. C'est pour cette raison de fidélité qu' Osei Tutu I, une fois devenu Asantehene, au XVII^{ème} siècle, confia aux Abrafoɔ et surtout à l'Abrafoɔhene toute question de sa sécurité, et jusqu'à nos jours ces relations existent.

Le 7 avril 2002 arrivé, nous nous sommes joyeusement rendue à Manhyia où l'Asantehene serait assis en public pour recevoir les hommages de ses sujets et chefs. Nous allions en profiter pour photographier, sur le vif, toutes les scènes de la cérémonie où il y aurait une prestation des ménestrels - les Abrafoɔ, les Kwadwomfoɔ, les Akyerɛmadefoɔ, les Mmentiahyenfoɔ et les Odurugyaafɔ. Tout s'est passé comme prévu, mais il faut souligner ici les

conditions difficiles dans lesquelles s'était déroulé l'enregistrement des textes oraux. Nous avons pris place pour attendre le Roi Suprême depuis 8 heures du matin, et il n'est venu s'asseoir sur son trône qu'à midi, car les Vieux du Palais le promenaient sur les hauts lieux nécessaires dont Pampaso-Adum où il devait faire des cultes de remerciement et d'offrandes à ses ancêtres symbolisés par leurs vieux trônes. Dès que le Grand Roi s'était assis, l'Abrafohene, accompagné du son des Akyerɛmadefoɔ, a accueilli le roi avec des louanges à profusion. Puis, les Kwadwomfoɔ, accompagnés des battements des tambours-parlants des Akyerɛmadefoɔ, ont pareillement salué le Roi avec des lamentations (à tour de rôle et finalement en chœur). Puis, seuls les Akyerɛmadefoɔ ont, très vigoureusement, sonné les louanges du Roi sur les tambours-parlants. Juste après, ils ont été suivis des Mmentiahyenfoɔ et Odurugyaafɔɔ.

Pendant la cérémonie d'Akwasidae, les gestes à jet continu de l'Asantehene ainsi que ses ménestrels qui dramatisaient à travers leurs attitudes, expressions sur leurs visages, etc, ont été photographiés. L'enregistrement des textes recueillis à chaud s'est passé dans les normes car il y avait du calme, et de plus, nos appareils (caméra et magnétophone), étaient techniquement très sensibles. Vers 16 heures GMT, la cérémonie battait son plein et les <<enfants>> (dont des vieux) des anciens rois, la famille du roi en exercice et d'autres rois et chefs présents, ont défilé devant le Roi Suprême pour le saluer et lui souhaiter une longue vie. La cérémonie a touché à sa fin à 17 GMT.

Notre corpus est une mini anthologie de 41 textes oraux littéraires sur le panégyrique asante et denkyira. Ce choix a pour but d'illustrer la beauté du texte du patrimoine littéraire oral africain et d'inviter les jeunes africains à se re-enraciner dans leur riche héritage culturel et spirituel tout en restant ouverts aux influences spirituelle et culturelle d'autres peuples de la terre.

2.2 Les Informateurs

Pour le présent travail, nous avons interviewé trois informateurs que nous présentons dans les lignes qui suivent. Ce sont :

1. Nana Antwi -Baah II, le bourreau en chef d'Otumfuo,
2. Nana Kwadwomfohene d'Otumfuo,
3. Nana Adusi -Poku, un présentateur de Kessben Radio, mais qui a été lui-même formé dans la cour royale du Denkyirahene. (les Asante ont été leurs subalternes pour plus de cent ans.) Ces hommes-là ont à leur actif plusieurs années d'expérience en tant que bardes de la cour royale asante. Le choix d'informateurs a permis de bien cerner la culture, et les traditions de notre peuple et d'intérioriser également les données ethnographiques nécessaires à l'établissement d'un plan de campagne raisonnée à partir de laquelle la collecte proprement dite pouvait être envisagée.

Le bourreau en chef ou encore le chef des gardes de l'Asantehene, Nana Antwi-Baah II, que nous avons eu l'occasion d'interroger le 21 mars 2002 à Abuakwa au sujet de la genèse des principes et méthodes de fonctionnement du panégyrique de l'Asantehene a eu ceci à dire en guise de réponse

<< Nsem a ewo Apaeε mu tumi sesa deε, nanso ne nhyehyeε ne ne toε no ne tete deε no gyina adekorε. Tete hε no ansa na wobehyehye nnwom no (se chene te ase o, se wawu o), wokε Asante abakεsem, amammε ne amanneε korε a woreβεβε ho nnwom no mu, na wonam mmra so ahyehye nnwom no. Enne mmere yi nso saa ara na wεyε no, na mmom nsonsonoeε titire a εda ne mmienu ntam ne se enne mmere yi, mma no nye wo nwanwa se wobete abεεfo mfidie boafε bi din te se telefon, aduplane, computer, ne nsemfua foforε a nεεmafε ka wε dwom mu se Otumfoε nwomasua nhyehyeε. Yei na εma nnwom no to nipa aso mu ma no di mu >>

Traduction en français :

(Le contenu du panégyrique peut changer, mais la forme reste telle. Nous le créons selon l'Histoire de notre peuple qui date d'autrefois. Mais, ne vous étonnez pas surtout de nos jours, que nous intégrions au récit ancien tout un arsenal d'expressions

reliées à l'actualité telles que téléphone, ordinateur, avion, Otumfuo Education Fund, etc, dans l'effort de mise en phase entre générations, selon le goût de notre époque.)

Bien que le public ne comprenne pas le message dans le panégyrique, sauf les initiés, les gens apprécient, à sa juste valeur, la mélodie et la manière d'effusion dans laquelle les bardes s'acquittent de leur fonction.

De nos jours, l'Asantehene ne va pas en guerre avec des fusils, ni avec des bombes nucléaires, mais il reste le leader incontesté de son peuple pour combattre des fléaux, tels l'analphabétisme, la pauvreté, la famine, le sous-développement, les conflits ethniques, la récupération des insignes royaux pris par des nationaux britanniques chez les Asante (tout récemment, en octobre 2005, ils en ont ramenés de Londres, etc, (d'où le roi profite de ses voyages incessants en Angleterre, en Hollande, au Libéria, en Afrique du Sud, aux îles Seychelles, etc,) et aussi pour solliciter l'expertise et l'aide financière des Etats-unis, du Canada, du Japon, etc.. Ainsi pourrait-il entreprendre de projets de développement pour aider son peuple. En effet, ses efforts sont beaucoup appréciés ; ils lui ont valu des appellations à savoir <<King Solomon>>, (Roi Salomon), etc.

Considérons sous cet angle le texte numéro 10 :

<<no no !

Apitie anoma Kwampire

a wodi ayuo na w'ano da mu.

Osei Tutu! w'afefo se deε woseε na yeny.

)katakylie, yede atuo na εko wo.

Woka frafra>>

Ce texte dit métaphoriquement qu'Otumfuo Osei Tutu déploie beaucoup de sagesse, dans ses activités, dignes d'émulation par tous les autres rois des autres ethnies du Ghana et ailleurs, et à vrai dire, ils lui ont déjà emboîté le pas.

L'expression << Wodi ayuo na w' ano da mu ...>> compare le roi à ce petit oiseau qui se nourrit et qui ne cesse jamais de picoler tant qu'il n' est pas

rassasié – tant que les jeunes de son royaume ne sont pas tous scolarisés, il ne se reposerait pas. Il continuera à encourager les parents à envoyer leurs enfants à l'école. Il continuera à faire de son mieux pour donner des bourses aux élèves et aux étudiants ghanéens talentueux mais dépourvus de moyens financiers pour leur permettre de poursuivre leur formation jusqu'à l'Université.

<< Osei Tutu ! w'afɛfoɔ se

Deɛ woseɛ na yɛnyɔ

Deɛ woɔ na yɛnyɔ >>

On sait que depuis le temps où Otumfuo a mis en place les projets baptisés respectivement << Education Endowment Fund >>, << Asante Development Bank >>, etc. beaucoup d'autres activités dans lesquelles Osagyefo Amoatia, l'Okyehene, est impliqué, ceux qui émulent son exemple en veillant à ce que l'environnement ne souffre d'aucune dégradation des mains de la présente génération. D'autres chefs traditionnels venant d'autres ethnies se sont mis au diapason d'Otumfuo en octroyant des bourses aux élèves et étudiants de leurs localités qui sont doués mais dépourvus des moyens financiers nécessaires pour leur permettre d'entreprendre des études approfondies; et ce, dans le but d'éliminer l'analphabétisation de notre pays, et par là améliorer le niveau de vie quotidienne au Ghana.

Un autre jour, nous avons profité de l'autorisation qui nous avait été accordée pour interviewer le Kwadwomfohene sur les principes et méthodes de la créativité et chant du panégyrique de l'Asantehene et il a confirmé ce que l'Abrafohene a dit à savoir que:

<<Kwadwom mu nsem nam yɛbrɛ yi mu nneyɔɛɛ tumi sesa ampa,
nanso, ne nhyehyɛ ne ne toɔ deɛ, egyina tete atempɔn no
so ara.>>

Traduction en français:

(Le contenu du panégyrique peut changer selon le goût de notre époque, mais la forme reste telle qu'elle était d'antan.)

L'on peut donc dire que bien que le modernisme influence la tradition orale à un degré, celle-ci demeure résistante à la déculturation par d'autres cultures, de par son organisation socio-politique propre à elle-même. Il a dit que le roi akan sous le règne duquel le kwadwom fut codifié au 17ème siècle, s'appelle sa majesté Wirempi Ampem de Denkyira. Selon lui, un de ses courtisans, nommé Kyei, qui maniait la langue akan avec grande habileté et aisance, chantait les louanges du roi de Denkyira et mettait en relief son efficacité, son statut de Roi-soleil, sa bienveillance, son patriotisme etc. Bref, il servait de conservateur du secret de l'histoire des peuples, en particulier, celle cachée que le public ne doit savoir.

Il a continué pour dire que Kyei, n'eut pas peur et crut fort qu'en tant que compagnon fidèle du roi, c'était de son devoir de l'aider à remédier à ses faiblesses, car selon lui, le roi était faillible comme tout autre homme. Il voulut composer des chants pour indiquer au roi son tort, si éventuellement il en commettait. Mais, les rois puissants de ce temps-là comme le Denkyirahene, avaient le droit de condamner à mort tout sujet qui parlait <<mal>> du roi ; même des fois cette punition ne s'arrêtait pas là car sa progéniture en pâtissait aussi.

Toujours selon le Kwadwomhene, Kyei le sage, appella le roi un beau jour et lui dit que certes, il ne lui était pas permis de prévenir ou gronder le roi, mais que, si le roi continuait à s'opposer à toute critique de la part de ses proches dont lui, Kyei était le premier, le roi serait comme un type qui se disait intouchable et jamais infaillible comme Dieu. Alors, le roi Wirempi Ampem, donna son accord et la permission fut donnée à Kyei seul de lui montrer son tort dans le cas où il en commettait. Néanmoins, il prévint Kyei de dissimuler ses dires pendant qu'il chantait ses grondements, de peur d'être mal vu de ses sujets. Kyei le rassura de sa discrétion, sur son honneur, de son engagement de baser dès lors ses louanges sur ses victoires et celles de ses aïeux, mais dit que pour le gronder, il lui chanterait sa mesquinerie, ses torts, etc, en une langue difficilement déchiffrable pour les non-initiés (car la lamentation emploie un lexique soutenu, à forte résonance nasale, et de plus il y a neologismes comme <<nyieen>> etc, qui ne veulent rien dire mais

destinés à rendre le texte difficile à déchiffrer), et ce, pour sauvegarder l'honneur de son roi.

Les lamentateurs (Kwadwomfo) d'Asantehene, qui sont les descendants de Kyei, sont jusqu'à nos jours assermentés et contraints à dissimuler les lamentations qu'ils chantent au roi. De ce fait, il faut être initié pour comprendre ce qu'ils racontent dans leurs textes. Comme les Asante étaient une fois gouvernés par les Denkyira, ils ont fini par adopter les institutions de Denkyira, et même leur protocole pour louer et gronder leur roi. Avec une élégance exceptionnelle, les lamentateurs disent très vite les mots asante à forte teneur métaphorique dans le but d'occulter le sens de ce qu'ils disent du roi en public. Ils ne dévoilent jamais le sens des textes, et ils ne doivent pas non plus traduire ou publier ces textes oraux du panégyrique. La seule explication plausible à ceci est que ces dires ne sont pas faits pour la consommation publique. Bien au contraire, ils sont destinés au roi seul qui comprend le message qu'ils lui transmettent par le biais de la lamentation.

Dans ces conditions, il est extrêmement difficile de mettre la main sur des documents sur le panégyrique asante.

2.3 Les problèmes posés

Certes, quelques Africains, comme Nketia (1974 :13) dont le texte authentique et pertinent, *Ayan*, sur lequel nous nous sommes basée pour cette étude, ont fait des travaux sur la poésie de la cour royale, mais pas sans problèmes.

Il s'agit de :

- 1. La réticence des bardes à hasarder des informations sur les textes du panégyrique. Il est tellement difficile d'obtenir des informations sur le panégyrique asante, car les aèdes sont assermentés de ne pas expliquer leurs textes au public.

L'explication souvent avancée est que le panégyrique loue le roi, l'encourage

ou le prévient d'un danger, et il se peut aussi que le panégyrique le gronde ; de ce fait, pour qu'il ne perde pas d'honneur devant ses sujets, ces derniers ne doivent pas entendre cette catégorie de chansons. La perception qu'a l'informateur du chercheur est l'un des problèmes majeurs que nous a posés la documentation – échantillon sur la tradition orale. Très souvent, celui-ci est perçu comme un citoyen, membre de l'élite dont ils peuvent extorquer de l'argent. Nos informateurs nous ont perçus comme quelqu'un de riche car notre outillage, composé de magnétophone, appareil vidéo et Caméra de marque Sanyo, très sensible et à capacité de 36 poses, etc, donnait déjà cette imposition. Un vieux grinchu du milieu a ainsi voulu nous extorquer 500 dollars à cause de cette même perception, sans quoi il refusait de nous fournir des informations. Il devient alors très difficile d'obtenir des informations sur le panégyrique asante, car les aèdes / bardes (les ménestrels) sont décidés à ne jamais lâcher des informations au public.

2. A propos des problèmes de transcription, nous dirons avec des ethno-linguistes comme Calame-Griaule et des spécialistes en écritures africaines comme Battestini et l'ethnologue Chévrier (1974 :56) que :

<<Chaque fois qu'un texte oral subit une transformation
du passage de l'oral à l'écrit, c'est l'oralité qui perd.>>

Un message transmis n'est ni le même, ni aussi riche que l'original, parce qu'il y a tellement de difficultés de transcription à franchir du code oral au code écrit ; ce qui fait qu'une traduction parfaite n'est jamais assurée. Par conséquent, le texte subit très souvent une métamorphose et devient <<autre>>. C'est cet état du texte que Peytard (1986 :63-211) appelle <<l'autrement dit / l'autrement fait>>. Dans un article sur l'altération du discours où Peytard parle de la reformulation et du transcodage, il définit la reformulation comme suit :

<< L'ensemble des transformations qu'un discours,
soit littéraire, soit scientifique, admet d'une même et unique
source pour devenir < autrement > équivalent >>

Cela veut dire que pendant un processus où un texte littéraire (A) connaît une altération par réécriture, par transcription ou par traduction, il devient un texte (B). C'est pour cette raison-là qu'après la collecte et le tri de nos documents, la question qui se posait était comment passer du code oral au code écrit tout en essayant d'assurer au code source toute sa spécificité. Il est fait allusion ici au problème des trois ordres de difficultés à cet égard:

- Primo, le problème du choix d'éléments à capter: fallait-il ou non transcrire tous les éléments du discours avec ses phénomènes << suprasegmentaux >> (clics, bruit de succion, claquements de langue, rédites, interventions personnelles des acteurs)? Bref, fallait-il donc être totalement fidèle au document?
- Secundo, nous avons eu des difficultés avec la transcription proprement dite, c'est-à-dire, du choix de l'alphabet utilisé et de l'orthographe adoptée. Grâce à un travail assidu consistant à redire autrement un texte poétique à l'aide de paraphrases, nous avons pu rendre les nuances dans la langue d'arrivée (français).

Tertio, il s'était posé le problème de la traduction d'une littérature << indigène >> que nous devions consigner par écrit en français, (Asante, parler Akan du Ghana et par là de l'Afrique, écrit en français) tout en résolvant des difficultés telles que:- celle de l'altération dont parle Peytard,

- l'impossibilité de trouver des équivalents pour les textes de haute <<densité >> dont parle Sapir relativement aux civilisations traditionnelles, car les civilisations ont leur << monde >> et visions du monde très distincts des civilisations occidentales (Asante-Français), et, par conséquent, il y a des structures et des unités de base différentielles : phonèmes, monèmes, traits syntaxiques, etc, qui ne sont pas homologuables dans les deux langues

(Asante-Français). Nous étions donc confrontée aux << paradoxes de l'intraduisibilité >>, pour emprunter l'expression de Martinet (1960 :45). Il dit:

<< A chaque langue, correspond une organisation particulière des données de l'expérience. [...] >>

Nous avons découvert avec Catford (1915:27), que toute traduction est infidèle, puisqu'elle trahit la pensée du texte original. Or comme nous avons eu la chance d' avoir trouvé un interprète très talentueux de Manhyia, nous avons su faire de bonnes paraphrases qui ont guidé l' opération de la traduction (correspondances lexicales et grammaticales) entre Asante / Twi et le français.

On ne saurait reconnaître le respect accordé aux bardes que quand on sait par quel cheminement on accède à la parole adulte en Afrique. Les citations ci-après se passent de commentaires. D'abord, Eno-Belinga (1978:34) dit :

<< La parole est plus valorisée dans les sociétés à tradition orale que dans les sociétés à tradition écrite. Les gens qui parlent mal sont méprisés et ceux qui parlent bien sont valorisés >>.

C'est ainsi que, bienque certaines sociétés africaines aient connu l'écriture (l'hiéroglyphe / l'alphabet vai) il y a bien longtemps, mais l'Afrique a choisi de conserver sa littérature sous forme orale. Dès le plus jeune âge, l'enfant africain apprend la discrétion verbale, et ce faisant, on lui apprend ce qu' il doit dire et ce qu' il ne doit pas dire.

Ducrot (1984 :14) remarque que : *<< dans les sociétés à tradition orale, l'acte de prise de parole n' est pas libre >>*

et Janheinz (1969 :42) d' ajouter: *<< N'importe qui ne dit certes pas n' importe quoi n' importe quand et n' importe où >>*, comme c'est dans la parole que l' Afrique a choisi d' écrire ses secrets. Selon Niane (1960 :7)

<< Toute science véritable doit être un secret >> .

Il y a en Afrique, des textes pas destinés à la consommation commune, car ce sont des textes sacrés et vénérés comme la Bible. Ce sont les paroles sacrées tels que les textes historiques rapsodiés par les professionnels de la parole, qui suivent une initiation et qui connaissent l'histoire du groupe qu'ils disent pendant des cérémonies spécifiques. Il y a des mots qu'il n' est pas permis de dire (par exemple pendant les funérailles d'un roi on peut dire un mot par le biais de mots sacrés tel que << Ntamkeseε>> qui servent d'évocation des moments très difficiles pour le groupe.

Par conséquent, exposer ces textes sur la société à n'importe qui par l'écriture, reviendrait à détruire leur caractère sacré. C'est ainsi que Diabaté (1983 : 61) s'est rendu coupable en écrivant l'histoire de son peuple ..., qui lui avait été léguée par le griot de son père .

On s'attend à ce que les gens connus dans la société akan, tels l'Abusua panyin (chef de famille), l'ɔhene (le chef), l'ɔmanhene (le roi), etc. soient des maîtres dans l'art de parler et qu'ils parlent peu tout en disant des choses importantes, par le biais de paroles denses, surtout parce que les textes qu'ils produisent en parlant en public sont des textes historiques.

L'Okyeame, par exemple, qui est le premier conseiller du roi est connu pour son habilité rhétorique; il sait plus qu'il ne dit.

Comme Lévi-Strauss (1962 :289-351), l'on pourra donc dire que:

*<< Ce que les gens contemporains font concernant l'écriture,
il y en a d' autres qui l'ont fait autrement >>*

En conséquence, notre seul objectif ici consistait à produire dans la langue d'arrivée (le français) l'équivalent naturel du sens et du style le plus proche du message de la langue de départ (Asante), l'éterniser en transcrivant, et même l'universaliser contre une tendance à rester orale et souffrir des distortions, de l'oubli, des rajouts et de déculturation.

2.4 L'Analyse des données

2.4.1 L'Analyse thématique des textes du panégyrique asante

Le problème de cette analyse thématique c'est comment poser et construire l'objet du discours particulier.

L'art littéraire prend forme dans le texte écrit ou oral, etc. Ce produit littéraire <<dit texte>> est un ensemble cohérent et cohésif qui a un début et une fin et qui traite d'un objet dans son unicité. Le texte est une réalisation matérielle et personnelle qui relève d'un paradigme littéraire donné. C'est dire qu'il peut être un poème, un roman, une pièce de théâtre (ce sont là les trois genres de la littérature) ou même prendre la forme d'une sous-catégorie, par exemple un pamphlet, un discours, etc, (pour ne prendre que quelques exemples).

On arrive ainsi au concept de << macro-texte >> de Molinié (1993 :114) qui est un ensemble de réseaux mutuels dignes d'analyses particulières, car, ces réseaux s'organisent à divers niveaux et en formes différentes: thématiques, dramatiques, narratifs, linguistiques (syntaxiques, lexicaux, figuratifs, énonciatifs, phonosémantiques, etc).

Le Dictionnaire de Linguistique, élaboré par Dubois & al (1973 :44) définit le terme << analyse >> comme: << Examen, fait en vue d'isoler, séparer les éléments qui constituent un corps; de discerner les diverses parties d'un tout>>

Selon cet ouvrage collectif, analyser un texte dans ses parties constitutives (regroupement des mots en phrases, des phrases en séquences, des sens en textes) et l'examiner en profondeur pour en déterminer les fonctions. Grosso modo, selon Molinié (1993 :14-17), l'analyse d'un texte consiste à examiner les fragments, leur imbrication et l'architecture globale qui en résulte, en vue d'en déterminer l'élément nucléaire qui révèle une certaine position ou point de vue sur le monde.

En somme, l'analyse du texte c'est cette re-distribution non linéaire des unités thématico-narratives linguistiques, etc, du texte.

Dans l'introduction à la présente dissertation, nous avons postulé que le texte oral élaboré en louange au Grand Roi asante, accède à la littérature par sa poéticité. En effet, le panégyrique asante doit son originalité aux valeurs artistiques uniques dont s'imprègne le barde et qui lui permettent de nouer son texte poétique d'une inspiration divine, d'universalité de thèmes, et d'héroïsme, qualités qui évitent la bassesse et laissent le burlesque aux plaisants du Pont-Neuf. Nous relevons dans la bouche des bardes l'emploi d'un vocabulaire noble, voire d'un registre soutenu dans le recueil de poèmes du panégyrique asante. Ainsi, par le biais de son art, le poète (le barde asante) élabore des faits thématiques, des structures linguistiques, ainsi que d'autres éléments constitutifs du sujet qui font l'objet du texte du panégyrique qu'il crée. Cette création littéraire laisse une impression de ravissement, noblesse et extase qui coupe le souffle au lecteur. C'est ce qu'on appelle le Sublime.

2.4.2 L'Inspiration

La volonté de transmettre des connaissances se trouve à la source de toute inspiration didactique. Plusieurs moyens sont mis au service de la didactique y compris les récits historiques et la généalogie. Certains textes s'étendent sur l'origine et les hauts faits du roi. L'inspiration épique associe un vocabulaire pompeux à des comparaisons grandioses et aux exagérations portant sur des traits particuliers des personnages.

Par suite un sentiment d'exaltation et de peur naissent chez celui qui l'entend. Écoutons à ce propos le texte no 11 où l'Abrafohene rapsodie les louanges du roi:

<<no no! Hwan na ɔbesene akɔka no?

Woka Osei Tutu a Waka ko! ɔbogyemanfo,

ɔbanini a ɔbanini suro no>>

Traduction:

(Le voilà! Qui oserait aller de l'avant pour le confronter?)

Provoquer Osei Tutu c'est provoquer toute la nation Asante!

Brave qui se bat pour libérer les vaincus de leur joug.

Tu es homme redouté par tous autres).

Le souverain est beaucoup exalté. D'abord on apprend ici que l'étendard est toujours levé par les bourreaux (les Abrafo) contre quiconque oserait venir devant l'Asantehene pour lui chercher noise.

Les termes et expressions à ton pompeux sont légion. A preuve, arrêtons-nous un moment sur les exemples suivants: Pour commencer, <<no no>> est une phrase nominale asante qui figure dans le parler quotidien pour dire <<le voilà>> quand on veut mettre l'accent sur les qualités exceptionnelles de celui dont on parle. Or, quand l'Abrafohene le prolonge et tire sur le mot jusqu'à son élasticité maximale, cette diction ne relève plus du registre formel de la langue.

On entend à ce moment -là <<no no>>, au lieu de <<no no>>. De ce fait, l'allongement du /o/ et l'affaiblissement du premier /n/ prennent une résonance particulière, celle de degré et d'intensité. Ainsi, l'Abrafohene revêt le mot d'une couleur poétique tout en mettant l'accent sur la grandeur du Roi. Cette apostrophe ne s'adresse pas seulement au Grand Roi, mais encore, elle parle de la grandeur du Roi.

Ensuite, la phrase nominale <<no no>> a la même valeur sémantique que <<bogyemanfo>>, c'est-à-dire celui qui sauve les opprimés. <<no no>> et <<bogyemanfo>> ne sont employés de nos jours que par le barde qui loue le Roi suprême Otumfuo. Il serait paradoxal de supposer qu'un roi soit plus grand, voire plus puissant que celui qui lui a donné vie. Au fait, ce texte a pour objectif de mettre en garde les rois des états qui ont pu élargir leurs territoires grâce à leur suprématie militaire et se croient de ce fait intouchables, parce que le roi Osei Tutu est mille fois plus redoutable, au point que, ses pairs même le redoutent. C'est ce que signifie l'expression :

<<banini a banini suro no,>>

Traduction:

(Il y a Homme et homme).

Sur le plan argumentatif le roi Osei Tutu est donc un <<primus inter pares>>. Le terme <<banini>> a pour étymologie <<ba>> + <<nini>> (enfant + mâle). Dans la cosmogonie akan on associe au mâle la force, la virilité, la bravoure, qualités absentes chez son homologue femelle. Nombreux aussi sont des proverbes et des expressions figées asante qui confirment ces faits. Ce brave de mâle est alors considéré plus vaillant et dangereux que tout autre mâle, à cause de ses exploits. Ici, le barde exprime des sentiments d'hostilité dont l'inspiration est essentiellement dramatique, car tous les bourreaux sont en permanence prêts à affronter quiconque provoquerait le roi Osei Tutu. Par inférence, le barde nous dit qu'Otumfuo est plus fort que tous les rois du royaume. Cette vantardise le pousse très souvent à se moquer du camp adverse.

2.4.3 La Critique

Le roi est censé être le plus courageux des rois et sa position est plus élevée dans le royaume asante. Il est le plus dorloté de tous. Autrefois, on n'osait nullement le critiquer sous peine de subir une punition extrême infligée par ses bourreaux. Mais, dans la bouche de Kyei, fameux courtisan du roi de Denkyira, (Ɔdɛɛfo Wirempi Ampem) prit forme la critique du roi dans la langue akan sans risquer aucune punition, et sans que le public n'en sache rien grâce à son habileté dans le maniement (allongement, contraction, affaiblissement, etc) du verbe. Cette diction caractéristique qui effleure les mots fut alors adoptée par les Kwadwomfo de l'Asantehene, (descendants de Kyei) et aujourd'hui la critique du roi est chantée pour le mettre en garde contre un acte regrettable qu'il aurait commis. Écoutons quelques lignes du texte no 17 pour le critiquer:

<<Aso dono nyɛ dono, Na yɛahwan mu o>>

Traduction:

(Le tympan de l'oreille n'est pas un tambour à sonner pour transmettre un message).

Ce texte fait un procès - verbal au roi en dénonçant son obstination qui peut être cause de désastre pour lui. <<Aso dono>> veut dire <<le tympan de l'oreille>> qui transmet le son au cerveau de l'homme tout comme le fait le battement sur le tympan du tambour; les deux, donc, accomplissant la même fonction de transmission du message. Le terme <<hwan>> dans <<yeahwan>> signifie frapper continuellement et fort. La comparaison indique donc que le tympan humain <<aso dono>> est plus fragile et qu'on ne le bat pas comme on le fait sur le cuir du tambour d'aisselle <<dono>>.

En langage clair, l'homme, en l'occurrence le Roi, ne doit pas attendre qu'on lui répète et prodigue les mêmes conseils à la manière du cuir du tambour qu'on doit actionner fort et sans cesse. En langue Asante <<battre>> se dit <>, mais <<battre fort>> se dit <<hwan mu>>. Le message précis du barde, ici, est que le roi qui inspire une telle peur chez tout le monde doit lui-même obéir aux instructions de ses anciens et éviter l'obstination, voire l'entêtement qui pourrait causer sa chute. On peut donc conclure que le panégyrique asante chante les louanges du roi tout en faisant sa critique.

2.4.4 Le Thème Politique

Etant donné que le royaume asante a une structure politique fortement hiérarchisée (la chefferie), chaque chef de clan ou de village possède ses propres tambours qui éternisent ses hauts faits et les traditions de son peuple présentées sous forme de poésie. La poésie est ainsi inséparable de la chefferie. En règle générale, après être devenu roi, le roi asante est obligé de jouer de multiples rôles: rôle culturel comme leader religieux, rôle judiciaire ou d'arbitrage et rôle politique d'organisation et de gouvernement. La politique, à ce stade, consiste en consolidation et la conservation du pouvoir. La gouvernance exige de l'autorité mais aussi de la diplomatie et beaucoup de

sagesse. Et cette sagesse vient de la connaissance des traditions. L'autorité du roi est avant tout d'ordre spirituel.

Selon feu Léopold Sédar Senghor (1964 :171), l'autorité du roi <<repose sur une pré-éminence spirituelle>>. Il veut dire par là qu'un roi doit nécessairement être de sang pur et hériter son autorité de ses ancêtres qui, auparavant, avaient dirigé le peuple. Le rôle culturel du roi implique que le roi est dépositaire de la tradition, y compris celle de la poésie de la cour. Nketia (1978 :5) appelle ce type de poésie la <<parole des anciens>>. Nketia précise par la même occasion que ce genre de texte folklorique asante fait allusion à la guerre et gravite autour de redits historico-légendaires à fonction didactique valorisant les généalogies des rois.

C'est ainsi que la poésie des Anciens est consacrée aux exploits des ancêtres, des fondateurs des grandes familles aussi bien que des grands conquérants. Ce n'est guère surprenant que ce genre de textes comporte des noms historiques à l'image de termes d'adresse suivis de sobriquet dans les textes ci-après:

Texte 1 :

<< Akosa mantam-mantam >>

Traduction:

(Sa Majesté, Conquérant des nations),

<<Akosa>> est le nom d'un des conquérants de la famille du roi, et ce nom suivi du sobriquet <<mantam-mantam>> (quartier, district, région, etc) veut dire que le roi est d'une famille des braves conquérants inébranlables, qui, jadis ont conquis des quartiers, des districts et des régions; ce qui fait preuve de la bravoure que le roi a dans son sang.

Texte 9 :

<<Osei Tutu, Korbea Asantekɔ̀tkɔ̀hene ... >>

Traduction:

(Osei Tutu, Roi omniprésent d'Asante Kotoko).

Osei Tutu est le terme d'adresse et le sobriquet <<Kor>> se compose de <<Kor>> et <<bea>> c'est à dire <<kree>> <<baabiara>> ou <<est allé>> <<partout>>; ce qui fait allusion aux temps dévolus où le roi d'Asante allait partout livrer une bataille sans merci. Il se déplaçait en compagnie de ses combattants aguérés.

Dans le dernier exemple ci-dessus, le sobriquet fait allusion à la généalogie royale du roi. Ces informations sont livrées par le texte n° 6 que voici:

<<Hwan na >benya se
Gyakyee Owusu Panin ne
Akyaa Oyiakwan ba ne wo?>>

Traduction:

(Qui n'aimerait pas être né d'Owusu Panin et Akyaa Oyiakwan de Jachie?)

Sachons que le sobriquet du roi peut aussi faire allusion aux exploits héroïques du roi concerné ou de ses ancêtres, mais qui lui sont prêtés comme dans le texte n° 5:

<<Adankaweabo, Afari a >ko mpenten,>>

Traduction:

(Gourde avaleuse de cailloux, comparable à l'indomptable guerrier Afari).

<<Dankaweabo>> est un néologisme constitué de trois mots juxtaposés: le nom <<danka>> est la gourde qui peut contenir des volumes des objets; <<we>>est un verbe qui veut dire <<mâcher>> mais dans notre contexte-ci <<we>> veut dire <<avalé>> <<abo>> désigne <<cailloux>>, donc en schématisant le tout on a comme suit; <<danka>>+<<we>>+<<abo>> :<<Dankaweabo>>.

Ce sobriquet de <<Gourde avaleuse des cailloux>> a été donné à Otumfuo Osei Tutu 1 parce que pendant la guerre d'Asante contre les Akyem ceux-ci ont lancé un barrage de cailloux à Otumfuo mais il en est sorti indemne

comme s'il avalait les cailloux qu'on lui lançait. Cette ténacité a beaucoup surpris les Akyem jusqu'à présent.

Dans le texte n° 38 aussi, il y a le terme d'adresse <<koropatuo>> pour parler du roi. A partir de la base <<patuo>> ou hibou, on forme la lexie <<koro>> (seul/un). Cette lexie met en relief le statut unique du roi et le fait qu'il voit tout ce qui se passe autour de lui. Cette technique de création qui juxtapose un adjectif et un nom perturbant ainsi l'ordre normal (Nom + Adjectif) dans la langue n'a pour but que de cacher le message et le rendre incompréhensible au public. C'est ainsi que le veulent les bardes car ils auraient pu dire <<Patuokoro>> (un hibou) au lieu de créer une suite peu habituelle.

Le terme d'adresse pour Otumfuo peut encore inclure des expressions idiomatiques, comme dans le texte n° 30:

<<Obi se ɔsene wo? Obi se ɔsene
wo a, Na ɔsene wo ne ntakrahunu>>

Traduction :

(Qui oserait te défier? Quiconque ose le faire le fait par simple vantardise).

<<Ntakra>> ou les ailes servent aux oiseaux à prendre les airs. Mais quand l'oiseau n'arrive pas à s'en servir pour voler, elles deviennent des <<ntakrahunu>>. Le suffixe <<hunu>> veut dire alors <<bon à rien>>. Cette expression idiomatique veut dire que seul le roi est le plus fort dans la société asante.

Et dans le texte n° 22:

<<Sɔre ma yensɔre bi Okudɔnb!>>

Traduction:

(Lève-toi, s'il te plaît pour que nous autres nous puissions disposer).

<<Okudɔntɔ>>, ce terme d'adresse prononcé invariablement <<Okurɔntɔ>> avec affaiblissement du / d / intervocalique; <<kukuo>> (marmite) et <<ɔn-ɔn>> vient de <<ras le bol>>). C'est un adage asante qui dit que l'on ne va pas au palais les mains vides (cf de la Bible). C'est dire qu'il faut toujours y apporter quelque chose, et souvent c'est un pot- de- vin que l'on apporte pour présenter ses hommages au roi. Même si l'on va remercier le roi, il faut apporter un pot rempli de vin. Aussi avons-nous l'expression <<Medaase Okurɔntɔ>> ou (Je vous remercie pour- le -pot de vin>>.

Mais dans notre contexte, ce même terme <<Okudɔntɔ>> exprime une supplication témoignant de la courtoisie quand les flûtistes (Mmenhyɛnfo) sonnent les messages de remerciement au roi à la fin d'une fête et demandent qu'il se lève pour que les autres personnes puissent se disperser.

2.4.5 Le Thème de la Glorification

Le barde d'Otumfuo s'intéresse exclusivement aux louanges de son roi descendant des fondateurs du royaume. Il considère que si Asante a survécu aux guerres jusqu'à présent, c'est grâce aux exploits du roi et ses ancêtres. Dans le texte n° 6, le barde raconte les origines du roi admiration:

<<Osei Tutu! Memmo wo dinwe Awisi O,
Ahweniem mfrani O, Srane a εdom ne woara O,
Yehunu w'anım a Kusi werε-werε, Kusi wieem!
Yiadom nana, yede akobɔɔ gye wo taataa,
Twum O, Akyampɔn O, Nufun nyieein>>

Traduction:

(Osei Tutu! Permets-moi de mentionner ton nom sans cérémonie. A ton approche, ton ennemi se réfugie comme fait la souris à la vue de son prédateur).

Le roi est le petit-fils intrépide du clan de Yiadom dont les louanges sont chantées par des balles de fusil et sur les tambours-majors.

D'ordinaire, le barde débute les louanges en citant le nom du roi, suivi de son sobriquet, mais dans les premières lignes du texte, l'on se rend compte que le terme d'adresse << Osei Tutu >> n'est pas suivi directement du sobriquet << Awisi >> (précieux) ; il demande la permission au roi avant de faire la cérémonie, car ce barde veut avancer l'action du poème sans l'interruption du sobriquet.

Dans le vers 4 du texte, le barde emploie l'expression figée <<Yehunu w'anim a Kusi werε-werε>> pour décrire la relation autant entre le chat et la souris qu'entre le roi Osei Tutu et ses ennemis. Il s'agit ici de la relation d'animosité entre la souris et son prédateur, le chat.

Ce texte ne chante pas seulement la grandeur du roi, mais aussi, il le dépeint comme un roi unique et sans égal, descendant du roi-fondateur du royaume asante. Écoutons le barde dans le même texte :

<<Yiadom nana, yεde akoboε gye wo taataa.....>>

Traduction :

(Tu es le petit-fils de Yiadom le grand dont les louanges sont chantées à grand renfort de balles de fusil.....)

<<Taataa>> est un mot akan qui encourage l'enfant qui fait ses premiers pas à ne pas se décourager. Pour le roi ce même mot lui fera embrasser la guerre. L'histoire nous raconte que c'était pendant que le roi Osei Tutu livrait bataille sans remords qu'on se rendait compte, de sa puissance, sa vaillance et sa dignité.

2.4.6 Le Thème de la Guerre et de l'Héroïsme

Pendant les générations passées, et celle du présent, l'expérience de la guerre n'a jamais été un amusement. Pourtant, dans la perspective de la culture traditionnelle la guerre était considérée comme un instrument permettant à un homme de mettre en évidence sa bravoure et ainsi être

respecté dans sa communauté. Le panégyrique composé dans un tel esprit fait jaillir le zèle pour la guerre. Si de nos jours, au lieu de faire la guerre contre un autre état, on préfère vivre en paix, c'est qu'on ne veut plus de dégâts ni de meurtres, et d'ailleurs, le monde devient un village global où les relations s'améliorent beaucoup. Dans le texte n° 32 l'on se rend compte de la préoccupation de tout roi d'élargir son territoire :

<<Animinako Seniampɔn O,
Brɛman Kum, Nyieein ! Osei Kyeretwie ni ,
Fakusi wura, wura,wura,
Twum o, Akyampɔn O,
Nufun nyieein !>>

Traduction :

(Roi, tu es brave comme Animene, Dieu de la guerre, qui a fait une bataille acharnée sur la route de Brɛman, Et que personne n'a osé défier. Condoléances à celui qui s'obstine à faire face à Osei Kyeretwie !

Dans le texte ci-dessus, la vaillance et la nature sacrée du roi Osei Kyeretwie sont comparées à celles du Dieu de la guerre, Animene, le dieu redoutable des Asante. Osei Kyeretwie arrive à abjurer les mauvais esprits qui peuvent lui porter malheur, et avec la bravoure divine d'Animene comme support, il réalise son objectif dans la vie. Qui s'obstine n'arrive pas à tenir devant lui, car il est terrible, rapide et agressif quand il attaque. Le roi est puissant et surhumain comme le dieu Animene. On se rend compte ici du concept du <<Deus ex machina>> qui joue pendant les temps difficiles dans la vie du roi comme il se passait dans les genres littéraires grecs où un héros, parce qu'il est divin, est toujours sauvé par un mécanisme divin.

Brɛman abrite le mausolée royal où les anciens rois d'Asante sont enterrés, et va pour toujours nous rappeler la bravoure déployée par eux pour assurer la survivance du royaume asante.

CHAPITRE 3

3.0 L'ART VERBAL DU PANEGYRIQUE ASANTE

Pour le besoin du présent travail, nous menons notre analyse tour à tour dans une optique de la linguistique de l'énonciation et du point de vue des figures de pensée.

D'abord, du point de vue de la linguistique textuelle, on sait depuis Saussure (1974 :34), que chaque langue est un système « sui generis » où un élément n'a de valeur que par rapport aux autres éléments du système. Et la langue asante n'y fait pas exception. De plus, la détermination interne est un aspect majeur de la constitution de l'unité- texte. Un texte obéit à un ensemble d'objets formels ou thématiques, etc, qui en assurent la cohésion. La cohésion qui définit le texte dans sa matérialité linguistique s'appuie ainsi sur toute une série d'anticipations de nature diverse : lexicale, syntaxique, énonciative, narrative, etc.

Dans cette étude nous nous attardons davantage sur deux niveaux de description à savoir, Lexique et Syntaxe : ceux-là mêmes qui nous semblent être les plus valorisés dans le texte à l'étude. On peut dire qu'analyser un texte littéraire, c'est le décomposer dans ses parties constitutives et l'examiner en détail. Dans les pages qui suivent, nous envisageons d'étudier la structure narrative et bien sûr, la technique langagière de quelques textes que nous estimons très représentatifs du panégyrique asante.

Commençons par l'étude de la structure textuelle.

3.1 La structure textuelle

Nous partons du postulat linguistique d' Adam (1999 :10) que, le texte, loin d'être un assemblage de phrases isolées, est un tout cohérent ayant une structure compositionnelle bien définie en ce sens que les propositions/états (phrases) qui le constituent se regroupent pour former des unités de rang

supérieur dites Macropropositions et que les macropropositions se regroupent à leur tour pour former des séquences. On sait, par exemple, qu'en français et en anglais, les connecteurs et les marqueurs spatiaux et temporels servent de repères pour la délimitation des différents paquets de propositions (macropropositions et séquences). Seule l'analyse qui suit permettra de savoir comment l'empâquetage se fait dans le panégyrique asante.

Pour le lecteur non-averti, l'exécution du message du panégyrique asante comme tout autre forme du panégyrique, pourrait à première vue lui sembler amorphe, sans ordre, ni régularité, ni articulations. Or, une étude attentive et rigoureuse des textes relevera une organisation observable, une logique précise et une architecture bien définie, selon le roi concerné (car chaque roi asante possède son propre panégyrique).

Examinons la structure interne de différentes catégories des textes du message du panégyrique d'Otumfuo (Amoma ou bien Ahoahoa, Anatoɔ, Anyaneanyane, Kɔkɔɔ, etc.). Les textes du panégyrique asante manifestent un ordre particulier, car dans chaque texte certains éléments communs réapparaissent pour former des séquences qui suivent un ordre particulier. Commençons notre analyse par le texte no 15 de notre corpus (chanté par les Kwadwomfoɔ) qui a pour fonction de louer le roi (Ahoahoa /Yampeaa). Il faut noter que le Yampeaa consiste en des louanges sous forme de l'appellation du roi formulée d'après les exploits héroïques des ancêtres de l'actuel roi, ou la généalogie de la famille royale. Bref, cette catégorie comporte une liste fort longue de biographies détaillée des monarques intrônisés de l'origine à nos jours avec laquelle on peut écrire des pages importantes de l'Histoire de notre peuple. Il débute par un terme d'adresse:

<< Osei Tutu, >>

/ɔsɛ :tu/

(Osei Tutu)

suivi de son sobriquet : <<Kantinka>>

/kantinka/

(le Grand)

Dans le vers 2 vient le chant de louanges qui explique pourquoi il est <<Kantinka>> ou Grand:

<<.....yede akobo na egye wo taataa>

/jɛdeakubunɛjewota :ta:/

(Tu es bercé par des pare-balles)

Ordinairement, les Asante bercent leurs enfants avec <<taataa> (mots/chants doux) pour leurrer, voire, encourager leurs gamins à amorcer leurs premiers pas sur sol. Si dans le texte ci-dessus on observe qu'on berce le roi (enfant chéri des asante) avec des pare-balles, ceci prouve qu'il est grand guerrier et donc qu'il est <<kantinka>>.

Vient ensuite l'annonce de l'intention du barde dans le vers 3 :

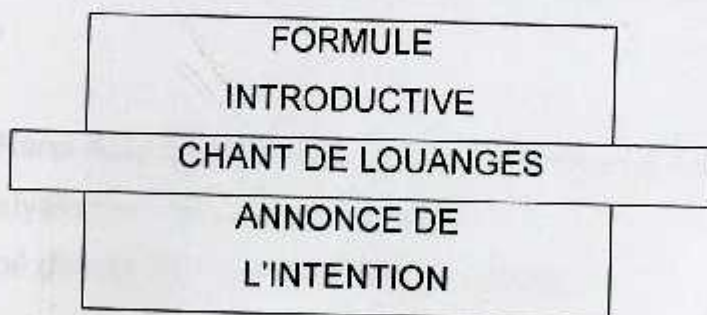
<<Dwabɛ wura ne wo>>

/jwabɛwuranewo/

(Tu es le numéro un de cette assemblée)

La tranche ci-dessus a l'intention de louer le roi en le présentant comme le numéro un parmi tous dans la foule.

La structure ainsi décrite ci-dessus se résume :



Parfois, le texte de Yampeaa fait allusion à la généalogie du roi (Anato) et comme d'habitude, le texte no 9 débute avec un terme d'adresse <<Osei Tutu>> suivi de son sobriquet <<Ababio>>:

<<Osei Tutu, Ababio>>

/ɔsɛ:tuababjo/

(*Tu incarnes Osei tutu 1*)

Osei Tutu1 fut un roi conquérant du siècle qui rendit le grand service d'unification des vingt-quatre petites nations akan d'antan en une société homogène asante. Le roi fit sceller cette unification par un symbole (le tabouret d'or Sikadwa Kofi) que son ami, Komfo Anokye, fit descendre du ciel. Ce tabouret rappelle aux Asante cet acte d'unification des Asante. Aujourd'hui, le roi Osei Tutu II ne fait pas de guerre avec des armements, mais il lutte contre l'analphabétisme, la pauvreté, le sous-développement, l'insurrection, etc, dans le but d'accomplir de très bonnes conditions et niveau de vie pour son peuple asante. C'est ainsi que les Asante comparent l'ingéniosité des deux rois et pensent qu'ils sont identiques. D'aucuns disent que le roi actuel est la réincarnation de l'ancien roi d'où il gagne le sobriquet <<ɔpemso>>. Ce mot qui veut dire <<personne ne détrônera Osei Tutu>> a été forgé de deux mots <<ɔpem>> (il gît) et <<so>> (là dessus). L'occupant du tabouret d'or garde en sa personne la grandeur et puissance de l'unité des Asante et donc personne ne peut l'en détrôner. Il restera roi jusqu'à sa mort une fois entrôné comme Asantehene. C'est une abomination de conspirer contre ce roi.

L'allusion à la louange qui explique la généalogie royale très louée des Asante suit presto :

<< Asantehemaa Nana Afua Kobi Serwaa Ampem ahohoro yamu>>

/asantihima :nanafyakobisɛ :wa :mpimhuhrujamu/

(*Tu es le dernier- né des fils de la Reine -mère d'Asante*)

Puis suivent les louanges que le barde chante au roi :

<<woye barima, dada.>>

/woyebe :madada/

(*Tu es le guerrier redouté*)

Il est évident que certains éléments peuvent changer, mais il est à noter que le schéma narratif reste à trois temps, à savoir Formule introductive, Chant de louanges et Annonce de l'intention.

Après l'étude des exemples de Yampeaa et d'Anato chantés par les Kwadwomfo, regardons le texte numéro 20 d'Anyaneanyane sonné successivement par les Akyeremadefo sur les tambours-parlants. Il faut noter que l'Anyaneanyane qui est chant de : Réveil; ou de <<nkyia>> (Salutation qui sert à saluer le roi à l'aube du nouvel an, à le féliciter ou à le remercier); et de <<Kaseeb>> (Annonces qui servent à renseigner au cas de l'incendie, ou de noyade, ou d'avertir à l'arrivée d'un ennemi pour qu'on s'apprête, ou à faire des commentaires sur une situation, est joué à l'aube de la fête traditionnelle d'Addae (ex. Akwasidae). Les tambours actionnés ainsi servent à réveiller le roi (à l'autorisation de l'okyame); et invoquer l'esprit de Dieu, des Ancêtres, et du fétiche de l'état asante, qui doivent s'apprêter pour l'occasion. Cette même action est entreprise par les citoyens au son des tambours-parlants.

Un texte représentatif de cette catégorie est le texte n° 20:

<<Okurompon Kumanini>>

/okurompokumanini>>

(*Brave propriétaire de notre ville*),

Ce terme d'adresse est suivi de son sobriquet : louanges qui expliquent pourquoi il est si hautement estimé dans la ville:

<<Sansenamanta Bediako e>>,

/sansenamantabediakore/

(*Guerrier-ravisser de tes ennemis de partout*),

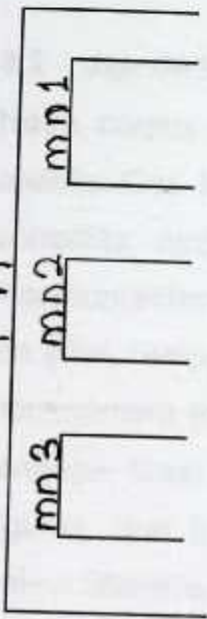
Et finalement vient l'intention de l'appel au roi de se réveiller et s'apprêter pour la fête d'Adae:

<<Nyane o>>.

/hanio/

(Réveilles-toi donc).

La structure textuelle reste telle même si c'est une autre catégorie du panégyrique d'Otumfuo :



Où <<Pn>> représente le Programme narratif, et <<M>> la Macroproposition ou regroupements types de propositions propres au genre discursif. C'est dire donc que sur le plan logico-sémantique, il y a trois moments différents dans le texte du panégyrique d'Otumfuo, à savoir une introduction, un corps et une conclusion (coda). Alors que l'introduction se présente sous forme de titres (termes honorifiques vantant l'héroïsme, etc, du roi et de ses ancêtres), le corps se fait de louanges et la conclusion dit l'intention du texte.

La question fondamentale qui reste à poser ici c'est comment distinguer les différents moments du texte du panégyrique sur le plan de la structure textuelle? Un regard attentif permet de voir qu'après le premier vers fait de titres, on passe directement sans marqueur transitionnel (connecteur, ou marqueur spatio-temporel) à la deuxième macroproposition qui est constituée de la proposition adjectivale. Après la deuxième macroproposition vient la conclusion qui est faite d'un mot qui propose une action au roi.

Au point de vue esthétique, on remarque donc que bienqu'il y ait davantage d'informations, la structure canonique à trois temps du texte du panégyrique d'Otumfuo ne change pas. Autrement dit la structure du panégyrique ne change pas même si les éléments constitutifs des textes changent.

3.2 Jeu de langage

Notre corpus de quarante et un textes est assez représentatif du folklore asante. Ces textes se rappellent par tout un jeu de langage (métaphores, sonorités, etc) qui leur assure une puissance d'évocation et une précision incomparables. En Afrique, personne n'ignore l'importance du langage figuré. En effet, l'emploi figuré du langage consiste à dire quelque chose sans le dire nommément et relève, par le sens qu'il exprime ou véhicule, de l'opacité du langage. C'est à travers la manipulation subtile du langage, dont l'emploi des figures, que le panégyrique asante s'accomplit, et qu'on peut évaluer sa valeur littéraire.

Mais on ne peut pas aussi penser le texte littéraire en dehors de la culture et de l'esthétique. C'est le récepteur, le lecteur, le public qui en mesure la nature, la réussite et l'existence. Le texte littéraire se reconnaît et s'identifie avec l'acte qu'il produit à la réception : émouvoir ou donner envie de toujours le relire ; mais s'il ne crée pas cet acte, il n'accède pas au statut d'oeuvre littéraire.

3.2.1 Le Lexique

L'étude du vocabulaire du panégyrique asante nous conduit à examiner la morphologie et la sémantique des mots avec lesquels ces textes sont tissés. Le lexique dans l'optique de Molinié (1993 :15-56), est l'unité constitutive élémentaire, une masse sonore, dans la chaîne phrastique d'un texte. Stolz (1999 :102) de sa part «<parle donc de lexie pour désigner une unité lexicale de sens>>, tout en expliquant qu'une lexie peut se composer d'un ou plusieurs mots. Le lexique du panégyrique asante est alors l'ensemble des mots employés par les différents acteurs (Abrafohene, Kwadwomfo, Akyeremadefo, Mmenhyenfo) dans les textes folkloriques asante. A travers le lexique, on peut caractériser l'écriture du scripteur. Etudier le vocabulaire d'un texte, c'est d'abord s'arrêter sur des mots qui, de par leur emploi subtil, acquièrent une certaine prééminence. Contrairement au vocabulaire français pour lequel il existe une panoplie de dictionnaires et d'encyclopédies, le lexique asante n'a fait, à ce que nous sachions, l'objet d'une quelconque recherche systématique. On sait pourtant que certains mots asante cachent en leur sein une puissance d'évocation qui ne laisse pas de surprendre. Cette parole relevant du registre savant est donc l'expression par excellence, l'alchimie même du verbe asante, car elle possède un pouvoir magique. La valeur signe (S1) du lexique est toute association sémantique appelée connotative (X) ; Le signifié (Sé) se décompose en un noyau dénotatif et un tout de valeurs ajoutées. Le signifiant (Sa), lui, détermine les forces variables selon les âges, les milieux sociaux, etc. Le lexique peut appartenir à des registres différents (politique, social, technique, etc). L'établissement d'une grille lexicale, par exemple, équivaut ainsi, à une opération singulière de lecture pour la compréhension d'un récepteur donné ; c'est-à-dire l'association des lexies, dans tel ou tel registre.

Considérons la grille ci-dessous pour évaluer les différents registres dans le texte 40 :

<<no no ! Ampohia Kuro e
ebo kantinkrom, Wosoa dom,
obanini a banini suro no>>

Traduction :

*(C'est toi le Grand Roi ! Toi, brûleur des villes de tes ennemis,
tu es comme le vaste rocher qui supporte la foule.
Tu es craint de tous et même de tes pareils.)*

Ce texte ne s'adresse pas seulement au roi comme louange, mais encore il parle de sa grandeur à tous ceux qui écoutent.

<u>Registre Politique</u>	<u>Registre technique</u>
<<Kuro>> (ville)	<<ɔno no>> (une apostrophe faite au roi)
<<ɔm>> (la foule)	
<<ɔbanini>> (mâle)	
<<ɛbo>> (rocher)	

<<Kuro>> est une ville (agglomération à l'intérieur de laquelle habitent les autochtones). Dans le texte ci-dessus, on est informé que le Roi asante est si fort qu'il arrive à mettre à feu, voire détruire toutes les villes de ses ennemis, sans aucune merci. <<ɔm>> est une forme raccourcie de <<ɛɔm>> ou <<grandes foules>>. Dans sa forme de citation, si le barde dit <<ɔm>>, c'est parce qu'il élide le préfixe nominal /ɛ/ comme il faut en Asante quand le substantif figure en position autre que l'initiale absolue, d'où

<<Wosoa ɛɔm>> devient <<Wosoa ɔm>>

Traduction :

(Tu supportes la foule.)

<<ɔbanini a banini suro no>> est une expression qui veut dire Osei Tutu est un mâle parmi les mâles. <<ɔbanini>> a pour étymologie <<ɔba>> + <<nini>> ou <<enfant+mâle>>. Dans la cosmogonie akan, on associe au mâle la force physique, la virilité, la bravoure, qualités manifestées à un plus intense degré que par son homologue femelle. Donc, le terme <<ɔbanini>> signifie entre autres <<bravoure>> et évoque quelqu'un qui est craint de tout autre mâle, à cause de ses prouesses.

<<εβο>> veut dire <<rocher>> et ce rocher est censé ne pas être ordinaire ; il est affublé d'un qualificatif << Kantinkrom>> qui est la contraction de deux mots superlatifs sémantiquement équivalents : << Kantinka>> et <<krom>> qui veulent tous les deux dire en Asante << gigantesque>>. Cette lexie << εβο>> se réfère à la stature et grandeur gigantesques du Grand Roi asante qui règne sur tout autre roi dans le royaume. Il s'agit donc, dans cet exemple d'une lexie complexe qui met en valeur des éléments considérés dans la culture et cosmogonie asante comme ayant une valeur de superlatif et signifiant de ce fait, fortissime, grandissime, hors pair, intouchable. Une telle analyse sémique permet de voir la valeur sémantique nucléaire la plus concrètement élémentaire dont la combinaison occurrente avec d'autres sèmes forme le tout dénotatif d'une lexie en contexte. Dans ce qui suit, nous allons étudier la catégorie lexicale à laquelle appartiennent les différentes lexies (noms, verbes, adverbes qualificatifs), la mise en œuvre d'une telle thématization et la frange connotative qui les sous-tend.

Commençons par interroger les noms / appellations d'Otumfuo :

Texte n° 6 :

<<Osei Tutu >>

<<Osei Tutu>> est le nom du roi asante. Le mot se compose de huit sons sur le plan phonique, mais en le prononçant les Asante procèdent à une assimilation régressive du /i/ sous l'influence de l'harmonie vocalique et à une contraction de <<Tutu>> en /tu/ par haplologie. Alors on entend du barde /Ose tu/ au lieu d'/Osei Tutu/.

<<Kɔ̀tɔ̀kɔ̀hene>> dans le texte n° 22 se compose de deux mots <<Kɔ̀tɔ̀kɔ̀>> et <<hene>>. Les Asante se disent un peuple que l'on ne peut vaincre facilement. Le terme <<Kɔ̀tɔ̀kɔ̀>> d'où ils tirent leur appellation, signifie le porc-épic, animal dont les épics et son habitude de mouvoir en compagnie d'autres membres, le rend formidable. Le porc-épic est le symbole du groupe ethnique asante. En adaptant cet animal comme symbole, les Asante démontrent leur puissance militaire et leur invincibilité. Le lexème <<hene>> veut dire <<roi>>. L'association des deux lexèmes <<Kɔ̀tɔ̀kɔ̀>> et <<hene>>

résulte en une unité lexicale à symétrie parfaite <<Kɔ̀tɔ̀kɔ̀hene>>. On n'accorde cette appellation ou épithète qu'au roi suprême de la nation asante.

On note que la plupart des mots asante dans les textes du présent travail mettent en œuvre le procédé morphologique d'affixation, plus précisément, la préfixation et la suffixation. Par exemple, <<ɔ̀kɛsɛɛ>> a pour base <<kɛsɛɛ>>, un adjectif, qui signifie <<grand>>. Le préfixe <<ɔ̀-->> est une trace de classe nominale et son ajout à la base initiale <<kɛsɛɛ>> crée l'appellation <<ɔ̀kɛsɛɛ>>. Et ceci permet d'exprimer la grandeur d'Otumfuo parmi tous les chefs asante.

<<Korɔ̀bea>> (Texte no 9) est une appellation du Roi asante qui se compose de <<Korɔ̀>> (ou allé) et <<baabiara>> (ou partout) qui est raccourci en <<bea>> (ou un lieu /une place). Ces lexies <<Korɔ̀ + baabiara/ bea>> maintenant <<Korɔ̀bea>> font allusion aux temps dévolus où le roi asante, un surhomme en quelque sorte, allait partout livrer bataille sans merci.

Continuons notre illustration avec un autre exemple d'appellation du texte no 5 : << Dankaweabo>> Ce terme se compose d'un nom : <<danka>> (ou gourde) et une lexie complexe <<we abo>> (ou croquer des cailloux). Dans cet exemple, le roi est comparé à la gourde qui avale de l'eau et par analogie, tous les cailloux qui lui ont été lancés pendant une guerre asante contre les Akyem à Praso. Le roi s'en est sorti indemne grâce à son pouvoir mystique, et de ce fait, il a mérité l'appellation << Dankaweabo>> depuis ces temps-là.

Les mots ci-dessus : <<Kɔ̀tɔ̀kɔ̀hene>>, <<ɔ̀kɛsɛɛ>>, << Dankaweabo>>, etc, ne se trouvent pas dans le parler quotidien asante en tant qu'appellation car ils servent à chanter l'éloge du souverain seul. Dans la société asante, à chaque événement correspond un insigne qui trouve expression dans une sentence mémorable dont le mot-clé lui sert de sobriquet nouveau. C'est ainsi que les mots ci-dessus concourent à exprimer la puissance du roi asante. Certaines lexies asante figurant dans les textes du panégyrique asante sont du registre archaïque, trop vieux et de type hermétique. Elles ne figurent pas dans le parler quotidien d'où l'impossibilité de décryptage par les non-initiés.

C'est le cas de l'interjection <<Aa wo !>> (Texte n° 1). Cette lexie est un son d'affirmation doctrinale de la suprématie du roi asante exclamé par l'Abrafohene à la fin d'un énoncé de louanges. C'est une forme qui ne veut vraiment rien dire dans le parler quotidien asante.

Le texte du panégyrique n'ignore pas non plus l'apostrophe. L'apostrophe <<no no>> est une manière d'exprimer un certain sentiment existentiel par l'Abrafo. Ces deux mots <<no no >> dans le parler ordinaire veulent dire <<le voilà>> en faisant connaître la présence de quelqu'un de grande notoriété. Mais quand <<l'Abrafohene>> crie pour appeler et dans le même temps attirer l'attention du Grand Roi sur l'éloge qu'il lui fait, il tire sur les mots et on n'entend plus qu'<<no no rrrrrnnn>>. Ainsi, il devient difficile au public d'en déchiffrer le sens. Dans le texte, le barde parle au roi et du roi en usant de l'apostrophe ci-dessus.

Passons maintenant aux lexies complexes <<Asiriasa>> et <<Abugyen >> du texte n° 3 qui se composent chacune de deux mots. <<Asiriasa>> vient de <<asiri>> et <<asa>>. En Asante <<asiri>> n'est que l'écho du bruit qui se produit quand quelque chose de fragile se casse ; et <<asa>> veut dire <<comme ça>>. L'adjonction des deux mots produit une lexie qui décrit la puissance inconcevable avec laquelle Otumfuo écrase ses ennemis. Par exemple, dans le texte n° 3 :

<<Wotia dadeε so a ebu asiriasa>>

<<dadeε>> <<fer>> se réfère au brave guerrier Banahene, Worosa, roi des Banda, mais qui fut conquis par Otumfuo Osei Tutu I, malgré ses grandes prouesses inconcevables déployées pendant la guerre d'Asante contre les Banda. Ainsi, le terme qui, par analogie, veut dire qu'Otumfuo écrase avec aise ses ennemis les plus forts, fut introduit dans le vocabulaire asante pour glorifier le roi Osei Tutu de cet accomplissement.

<<Abugyen>> est un déverbal composé du préfixe nominal A - et du verbe complexe <<bu gyen>> qui veut dire en Français <<se mouvoir avec force et franchise>>. C'est le cas d'un oiseau rapace, symbole de la grande force du roi asante, dont les ailes frappent contre son corps et subjuguent ses proies.

Puis vient le classement en termes d'axiologie méliorative-péjorative dans la désignation des objets, à quoi nous joignons toutes les séries des marques intensives vers la majoration (exagération) ou atténuation (euphémisme) : par exemple dans le texte n° 15 :

<<Yiadom nana yede akobɔ na eɣye wo taataa>>

Traduction :

(Tu es le petit-fils du guerrier Yiadom dont les louanges sont chantées par des pare-balles.)

Quelqu'un dont les louanges sont chantées par des pare-balles est, à vrai dire, un guerrier qui est un vieux routier très expérimenté.

On peut aussi établir du corpus une liste des lexies sur la création vivante de Dieu :

<<Agya>> ou père est un être humain mâle et adulte

<<ɔwam>> ou calao est un oiseau.

<<abɔfra>> ou enfant est un être humain mineur.

Selon Molinié, dans un texte, il ne suffit pas d'avoir les lexies et les employer en les investissant dans un espace dynamique et moteur, mais encore faudra-t-il les disposer dans une architecture qui ordonne leur organisation syntaxique.

3.2.2 La Syntaxe

On arrive ici à la structure de la phrase. Selon Stolz (1999 :53), la syntaxe d'un texte est l'organisation de la structure interne de la langue du texte. La langue vivante, Asante, sert de véhicule au panégyrique asante et est son conservatoire. La plupart des textes du présent travail ne sont pas longs, mais cela ne veut dire que ces textes soient faciles. Le panégyrique asante est dit un texte chantable qui raconte et décrit. Pour son appréciation réussie, il n'est pas sans intérêt de trouver des informations sur le contenu en prenant le texte phrase par phrase, et en montrant le lien entre une pratique grammaticale (l'approche grammaticale) et une écriture. Il s'agit de mener une analyse grammaticale de la phrase, d'en dégager les principales lignes de force et d'en donner une interprétation. Dans les pages qui suivent, nous allons étudier la syntaxe de quelques textes du panégyrique asante qui ont servi de base à la présente étude. En conséquence, notre analyse de la phrase peut se décomposer en deux postes :

- grammaire de la phrase (ordre des mots)
- architecture de la phrase (type d'édifice de la phrase)

Une phrase peut être verbale << de faire >> logique ou bien non-verbale <<d'étât>> et analytique respectivement. La phrase verbale est d'allure plus logique et plus analytique car dans une transformation grammaticale on arrive à mieux isoler les rôles et fonctions fondamentales de chaque personnage que dans la phrase non-verbale qui est plutôt plus descriptive.

Dans la phrase verbale, on a d'abord à trouver de quel type de texte il s'agit. Quand il est question du panégyrique comme dans le cas qui nous préoccupe, c'est un texte lyrique et narratif.

Voyons en guise d'illustration les vers 1 à 7 du texte no 4 (dialogue entre un père rebelle et son enfant) ci-dessous :

Enfant : << Agya nyane, Agya nyane,
Agya wonte se owam na eresu yi ?>>

Père : << Woye abofra pa.
Korbea Asante Kotkohene Osei Tutu,

Ntahera retwa amantamfi a,
 Wose swam na eresu yi.
 Na sɛɛ Osei Tutu di mu bi na wɔreba?>>

Traduction :
 (*Enfant : Père, lève-toi, père lève-toi, Père, n'entends-tu pas que le calao crie ?*

Père : Tu es un enfant sage, mais tu te trompes d'estimer que c'est le calao qui crie. En réalité, c'est le brave guerrier Osei Tutu lui-même qui mène ses soldats dans cette guerre.)

Pour l'enfant, il s'agit du cri du calao, mais en réalité il est question des cris de guerre du roi omniprésent d'Asante Kɔtɔkɔ. Rappelons qu'Osei Tutu lui-même fait partie des guerriers qui s'avancent. Dans la phrase ci-dessous, l'on trouve des informations relatives à la personne qui parle et à sa situation dans le temps :

<<Na sɛɛ Osei Tutu di mu bi na wɔreba !>>
 particule + le thème + le prédicat
 interrogative

Le thème : <<Na sɛɛ Osei Tutu.....>>

Le prédicat : <<.....di mu bi na wɔreba !>>

Traduction :

Le thème : <<Or Osei Tutu.....>>

Le prédicat : <<.....lui même fait partie des guerriers qui viennent !>>

A partir de là, on distingue toute une série de complications que nous allons énumérer :

a. L'architecture de cette phrase n'est pas simple, elle est complexe. Sa proposition gouverne la dernière partie << qui viennent>> qui est en subordination adjectivale et donc qualifie le nom <<guerriers>>.

<<Na sɛɛ Osei Tutu di mu bi na wɔreba !>>

la subordonnée = Syntagme adjectival qualifiant <<bi>>.

Plus la phrase est développée sur des suites de dépendance, plus la phrase prend un ton intellectuel, oratoire, solennel ou donne l'impression de lourdeur et d'artifice.

b. Nous n'oublierons non plus de remarquer les jeux affirmation-exclamation dans la phrase ci-dessus :

<<Na sɛɛ Osei Tutu di mu bi na wɔreba !>>

Traduction :

(Or, Osei Tutu lui-même fait partie des guerriers qui viennent,)

Ayant été mis au courant de l'arrivée d'Otumfuo en compagnie de ses guerriers aguérés, le chef rebelle du Texte no 5, a une conscience troublée et est saisi de choc et d'effroi, et par suite il affirme en s'exclamant dans le vers 8 que le roi Osei Tutu est un vrai homme vaillant et indomptable.

<<no a adum mmɔ, adan mmɔ, Dankaweabo>>

Traduction :

(Toi, qui comme le tigre, tu descends sur ton ennemi sans peur aucune. Gourde qui avale tous les cailloux qu'on lui lance.)

c. Passons ensuite au système grammatical du texte : de vérité générale tous les verbes sont au temps du présent progressif de l'indicatif, par exemple :

<<.....eresu.....>> (qui crie)

<<woyɛ.....>> (tu es)

<<.....retwa amantamfi.....>> (qui sonnent partout)

<<Osei Tutu di mu bi.....>> (Osei Tutu est parmi)

<<wɔreba>> (qui viennent)

Sauf <<nyane>> (ou réveille-toi) qui est à l'impératif.

On trouve la phrase non-verbale (phrase d'état et qui décrit beaucoup) dans le panégyrique.

Par exemple dans le texte no 3 :

<<Wo ntakra>> +<<bu abugyen>>

(Tes ailes) + (frappent de façon fracassante)
 Le thème + le prédicat

La phrase non-verbale, contient un monorème, qui dans la plupart du temps, est purement prédicatif, et décrit le thème de la phrase. Grâce à la puissance incontestable du roi, représentée ici par le caractère fracassant des ailes de l'oiseau rapace, il arrive à protéger son peuple. On se rend compte qu'à travers la phrase non-verbale, on peut trouver des adverbes (par exemple <<abugyen>> qui signifie avec fracas) ; des noms (par exemple <<ntakra>> c'est à dire plumes et par analogie les ailes fortes de l'oiseau rapace) ; et des infinitifs ou des participes comme on en voit dans la phrase verbale.

Concernant l'ordre des mots dans la phrase, celle-ci aligne ses constituants en suivant strictement la règle de la séquence progressive, sans interruption entre ses constituants. Par exemple, dans le texte n° 31 on a :

<<domankoma kyerema se obenom bronni mmorɔsa>>

Traduction :

*(Le Tambourinaire divin te demande
 Du gin exotique pour assouvir sa soif)*

Le schème phrastique est S +V+Obj.direct, soit :

<<domankoma kyerema se obenom bronni mmorɔsa.
 S V Obj. dir.

où S (sujet) prend la forme :nom + nom,

V (verbe) est un verbe défectif,

Obj..dir. est une phrase à structure S +V +Obj.dir.

Le nom à fonction d'adjectif <<bronni>> est antéposé au substantif <<mmorɔsa>> dont il est épithète par opposition en français où l'adjectif <<exotique>> est postposé au substantif <<gin>>.

La phrase clivée, elle, connaît au contraire des bouleversements dus à l'inversion de l'ordre des constituants (séquence régressive), ou à l'insertion d'éléments adventices (parenthèses, compléments circonstanciels, structures appositives) ou des thématisations. Par exemple par disjonction ; inversion ; etc.

La disjonction s'opère ainsi de trois façons pour donner une séquence régressive au texte no 10 :

a. Par interruption, on fait attendre la suite après le sujet :

<<Dee woye na yenya>>

Traduction :

(Ce que tu fais est ce qu'on doit imiter).

b. Par insertion d'un élément adventice :

<<Dee woye na, w'afefo se, yenya>>

Traduction :

(Ce que tu fais, selon tes paires, est ce qu'on doit imiter.)

c. Par doublage de l'occurrence du poste sujet : Texte no 38 :

<<Asantehene, nye barima o daa>>

Traduction :

(Asantehene, il est homme vaillant depuis l'aube des jours.)

Les exemples ci-dessus présentent la phrase clivée, qui devient longue et passive à cause de l'opération de la disjonction sur la phrase. Parfois, on rencontre l'inversion pour des raisons rythmiques dans certaines subordinées relatives pour respecter la cadence. En français, l'ordre sujet-verbe peut être perturbé et inversé en modalité interrogative, par exemple : <<Triste était mon âme>> mais en Asante, l'ordre sujet-verbe reste toujours de règle. Par exemple dans le texte no 5 vers 2 :

<<Agya, wonte se ɔwam na ɛresu yi ?>>

Traduction :

(Père, tu n'entends pas que c'est le cacao qui crie?)

Ici, il y a doublage même de l'occurrence du poste sujet dans cette phrase interrogative:

<<Agya + wo.....>>

Traduction :

(Père + tu.....)

3.2.3 Les figures

Georges Molinié (1986 :113) répartit les figures en deux grandes catégories, mais en liaison l'une avec l'autre, les figures macrostructurales (les figures qui consistent à dire quelque chose en faisant entendre le contraire) qui rappellent la tradition rhétorique qui oppose figure de pensée et des lieux d'une part, et figures d'élocution, de construction et des tropes de l'autre part. Crépin, Lonidon, & Ponzalgues dans leur ouvrage intitulé *Français :Méthodes et Techniques* (1992 :182) tentent une explication de <<Figures de Style>> en ces termes :

<< Quand l'auteur d'un texte écrit ou parlé, et veut attirer l'attention du destinataire pour le convaincre, le séduire, l'impressionner, lui transmettre une vision du monde, il cherche à être expressif, l'expressivité est provoquée par un detour, une accumulation, une accélération, un choc ou une rupture dans le message ; ce sont les figures de style>>.

A ce propos, les deux groupes de stylisticiens définissent la figure comme certaines formes de langage dont le procédé consiste en la combinaison des phénomènes stylistiques par lequel une idée exprimée est détournée et reçoit une forme élégante et particulière et attire l'attention de son destinataire. Elle donne au discours plus de grâce et de vivacité, d'éclat et d'énergie.

Pour sa part, Molinié observe dans *La Stylistique* (1989 :114) que :

<<le système expressif (E) utilisé est lorsque l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui est normalement lexical syntaxique occurent>>.

Dans cette définition, Molinié observe que la figure est une expression détournée mise en oeuvre par la combinaison des phénomènes stylistiques qui donnent à la figure un rôle capital et gracieux. Dès l'Antiquité, les figures constituaient une part importante de la rhétorique,

même s'il ne faut pas réduire celle-ci à celles-là. Stolz (1999 :91) aussi ajoute que :

<<La figure est une expression détournée. Elle joue un rôle déterminant dans la caractérisation et dans la littéarité>>

Tous les stylisticiens dont il est fait état plus haut présentent un classement classique, mais ils emploient des termes différents pour les définir. Tandis que Stolz emploie des termes de figures de diction (d'élocution ou l'articulation des mots), figures de sens (détournement de sens ou de tropes), et figures de pensée (dont leur existence ne peut se mesurer qu'en termes d'efficacité pragmatique), le groupe de Crépin emploie les termes figures de substitution (où un mot désignant une réalité A se substitue au mot désignant une réalité B, en raison d'un rapport de voisinage, de coexistence, d'interdépendance, qui unit A à B, en fait ou en pensée), figures d'insistance (où il peut avoir, par exemple, une énumération copieuse d'éléments juxtaposés au rythme insistant et saccadé), figures d'opposition (où l'énoncé est bâti sur une idée ironique globale entre ce qui est exprimé et l'opinion communément admise), et figures de rupture (dans une construction où l'impatience de la pensée fait violence à la logique formelle du discours. Ceci affecte la syntaxe de façon plus rude due à une bifurcation soudaine), alors que Molinié, lui, parle des figures macrostructurales (a) et figures microstructurales (b) :

- Figures d'association qui s'accumulent et s'interprètent à l'intérieur du macrocontexte (texte qui a de grands détails),
- Figures qui se signalent d'emblée et s'interprètent à l'intérieur du microcontexte (texte qui a des éléments précis :un mot, un groupe de mots, qui sont isolables pour l'interprétation du contexte).

Si l'on considère ce que disent ces trois, on peut dire que la langue est à la disposition de toute personne dans la communauté où elle se parle, mais que dans des situations de communication particulières, chacun

l'investit d'une manière qui lui est particulière. Il emploie le jeu de règles en nombre limité de la langue, mais dont les possibilités combinatoires sont infinies. Toutes les tournures y sont contenues virtuellement, et c'est dans le choix de la découverte de ces virtualités que réside toute activité stylistique.

Si de nos jours, l'étude de la littérature n'a jamais été aussi florissante, c'est parce que l'analyse des textes est devenue un exercice obligatoire dans de nombreux secteurs universitaires et nous les étudiants concernés éprouvent le besoin de s'appuyer sur une méthodologie professionnelle pour considérer la forme et la cohérence (structure) des textes.

Dans les pages qui suivent, nous nous proposons de nous inspirer surtout des idées des trois chercheurs (Stolz, Molinié et Crépin) pour faire une étude stylistique des textes du panégyrique asante.

• les figures microstructurales

On peut définir le contexte linguistique comme l'ensemble d'un texte littéraire auquel appartient les mots, les expressions, les phrases, etc. Molinié (1993 :130) explique qu'un macrocontexte est le texte littéraire qui a de grands détails, alors que le microcontexte a des éléments précis (un mot, groupe de mot) qui sont isolables pour l'interprétation du contexte.

Alors que les figures macrostructurales s'interprètent en fonction du contexte jusqu'au sens le plus large qui soit (macrocontexte), les figures microstructurales, elles, se signalent d'emblée et s'interprètent à l'intérieur du contexte (microcontexte). Voyons cette illustration ci-dessous :

<<Ma fille est une rose>>

Si l'on ne voyait pas la figure, cette phrase ne serait pas acceptable sémantiquement par le microcontexte, car une fille ne saurait jamais être un végétal. Rappelons que les figures microstructurales sont composées des figures d'élocution (qui touchent les mots et leur combinaison phonique), de construction (elle a une forte valeur oratoire), des tropes (de sens) et de caractérisation qui aboutit à donner un caractérisant inattendu).

La figure d'élocution touche les mots et leur combinaison phonique. Elle s'organise essentiellement autour de la répétition pour exprimer l'emphase. Sous cette technique on peut citer ce que Crépin et d'autres dénomment <<FIGURES d'INSISTANCE>>.

Considérons en guise d'illustration le texte n° 36 :

<< Akɔkonobetɛ na ɔwe abɛ o, Nufun nyieein !>>

Traduction :

(Le ver de palmier paraît fragile, Mais il arrive à ronger le palmier si d'ûr. Ne sous-estime pas d'autres personnes.)

Dans le texte ci-dessus, la répétition des phonèmes vocaliques /a,ɔ,u,ɛ/ dans << akɔkono betɛ>>. / akɔkunubetɛ / ne manque pas de frapper car elle produit une assonance. Ces voyelles se trouvent dans chacun des deux groupes phonétiques de la phrase, à savoir <<Akɔkono betɛ na ɔwe abɛ o>>.

Cette répétition pourrait se manifester sur un aire plus vaste.

On observe toujours l'emploi de la répétition vocalique au niveau de la phrase toute entière du texte n° 19 ci-dessous qui est un message produit sur les tambours-majors par les Akyerɛmadefoɔ pour réveiller le roi à l'aube du jour de la fête (Akwasidae) :

<<Asaase Wura, Ma wo homene so !

Ma wo homene so ! Ma wo homene ! ɔkɛsɛɛ !>>

Traduction :

(Propriétaire de la terre Asante Réveille-toi et passe à l'acte !)

La répétition du vers <<Ma wo homene so>> se fait à partir des vers 2 à 4 à l'écrit, et à l'oral aussi les phonèmes vocaliques /Mawuhuminisu/ se répètent. La répétition du vers <<Ma wo homene so>> nous fait prêter attention au terme pivot <<homene>> autour duquel tournent les autres éléments de l'énoncé.

<<Homene>> /Humini/ se compose du nom <<home>> /humini/ et de la particule <<no>> (marque du défini) /nu/. Le tout, /huminu/ est transformé en /h̥umini/ à cause de l'influence que la voyelle à racine avancée dite /+ATR/ qu'est /i/et qui précède la voyelle à racine non-avancée /-ATR/ /u/ de <<no>>. Il s'agit donc ici d'un cas d'assimilation progressive. Aussi avons-nous dans le terme <<homene>> /humini/ des voyelles asante qui portent toutes le même trait phonologique.

Le terme /humi/ en langue asante veut dire << souffle>> Le souffle est l'élément vital pour la vie. Alors, le fait de <<lever son souffle>> signifie <<agir, prouver qu'on existe>> ou mieux encore <<manifester la vie en soi>>. La répétition sert à mettre l'emphase sur l'énoncé et à déclencher la réaction désirée : que le roi y aille en personne et se mette à l'acte du commencement de la fête, car bientôt il fera déjà jour.

La figure microstructurale de CONSTRUCTION, etc, joue sur l'arrangement syntagmatique du vers. L'ANAPHORE est une répétition de mots, à valeur corréférentielle au début de deux ou plusieurs vers (ou phrases) à l'exemple des vers du texte ci-dessous :

<<Ma wo homene so
 Ma wo homene so
 Ma wo homene so>>

La répétition absolue du premier vers fixe le rythme, met en relief le contenu du message <<ma wo homene so>> (ou réveille-toi), et permet ainsi de souligner l'importance que le roi doit attacher aux circonstances, à savoir la fête qui s'annonce.

On note encore que les trois vers successifs ont un rythme identique de cinq syllabes que voici :

	1	2	3	4	5
a) Ma-	wo-	ho-	mene-	so.	
Ma	-wo -	ho-	mene -	so.	
Ma-	wo-	ho-	mene -	so.	

Ou bien

/ma-wu-hu-mene-su/

/ma-wu-ho-mene-su/

/ma-wu-hu-mene-so/

Il est à noter que la représentation de telles répétitions sert à mettre l'emphase sur ces énoncés pour tirer notre attention là-dessus et de déclencher la réaction désirée, et une représentation rythmique des vers provoquent la musicalité qui figure en proéminence dans la poésie pour faire plaisir à l'oreille de l'auditeur.

Passons maintenant au PARALLELISME qui est fondé sur la figure de construction où il y a une manipulation syntaxique de deux vers, phrases ou énoncés. Considérons les vers suivants tirés du texte n° 18 :

<<Etwie nyegyee na efom

Etwie nyegyee na efom,

Nufun nyieein !>>

Traduction :

(Le léopard rugit comme font tes ennemis

Mais ils manquent leur cible,

car ils hurlent mais se taisent à ta vue !)

<<Le léopard rugit>> rythme la phrase pour mettre en évidence l'antithèse de <<rugir>> et <<manquer sa cible>>. Alors que les répétitions de mots entraînent un effet de rythme, les échos sonores comme <<le léopard rugit>> produisent surtout des effets d'orchestration ou des homophonies internes. Chez les bardes asante, la construction en echo est une démarche tellement fréquente qu'elle fait partie du langage poétique.

On peut aussi citer l'exemple du parallélisme croisé où la position des mots à l'initiale, et à la fin de deux ou plusieurs énoncés se trouve invertie. Considérons par exemple l'appellation d'Otumfuo dans <<kwampresu>> du texte n° 2 :

<< kwan - pre - asuo

Asuo - pre - kwan >>

Traduction :

(Le chemin cherche la rivière.

La rivière cherche le chemin.)

Le parallélisme consiste en l'emploi des mêmes termes dans les deux vers. L'inversion de <<kwan>> (chemin ou piste) et <<Asuo>> (rivière) rythme le mot-vers et juxtapose les deux phénomènes << chemin>> et <<rivière>> qui se disputent (dans la cosmogonie akan) pour savoir qui est plus ancien. Mais comme en frayant le chemin, on a atteint la rivière, donc c'est celle-ci qui date de la nuit des temps ; et comme la royauté est divine (selon la croyance du peuple asante) il se crée l'effet de l'absolutisme du roi. Cet effet est renforcé par ce vers akan :

<<Asuo tware kwan ?

kwan tware asuo ?

Yebɔɔ kwan no

kɔtoo asuo no.>>

Traduction :

(Est-ce que c'est la rivière qui croise le chemin ou c'est le vice-versa? Le chemin a été frayé par – dessus la rivière.)

Evidemment, ces questions citées ci-dessus n'exigent pas de réponse. La première tire notre attention sur la prémise que l'on a découvert la rivière en frayant le chemin et nous demande d'en déduire la réponse de celui qui est plus ancien des deux. Confirmera-t-on ainsi de la suprématie (absolutisme) de la rivière?

Quant aux figures microstructurales de tropes, elles détournent le sens d'un mot ; la plus complexe d'entre elles est la métaphore. La METAPHORE est une figure bâtie sur une relation en termes de connotation. C'est une comparaison sans opérateurs apparents de comparaison. On peut gloser cette relation avec les expressions triles que : <<comme>>, << possède le même trait sémantique que>>, etc, qui se caractérisent par un écart dans l'énoncé. Voyons l'exemple de phrase ci-après :

<< Ma fille est rose>>.

Cette phrase est ininterprétable dans la logique du quotidien car un être humain ne saura être un végétal. Or, dans l'univers du récit, de l'épopée, etc, les lois de fonctionnement changent pour permettre d'attribuer des qualités d'un à l'autre. Dans l'exemple en haut la métaphore sélectionne tous les autres sèmes du mot <<rose>> : <<beauté>>, <<fragilité>>, <<délicatesse>>, <<perfection>> ou même difficulté du fait des épines de la rose.

La métaphore peut être directe, c'est -à-dire que rien n'annonce son entrée dans une réalité. C'est l'exemple des vers 4 et 6 du texte no 3 où seul le comparant apparaît, mais le comparé (le Roi) n'étant récupérable que du contexte situationnel :

<< Anoma Kɔdeɛ a wo ntakra bu abugyen.>>

Traduction :

(Tu es l'oiseau Aigle dont la force énorme des ailes permet de subjuguier tous les autres oiseaux.)

Dans l'exemple ci-dessus, le roi est comparé au << Kɔdeɛ>>, oiseau rapace, dont les ailes sont très fortes et qui est un prédateur très agressif sur sa proie. Ceci symbolise et décrit la puissance et la nature belliqueuse du roi et ses combattants asante. Alors que toutes les autres ethnies de la Gold Coast (la Côte d'or) voulaient plutôt co-exister avec les colonisateurs européens, les Asante, eux ne voulaient pas se laisser dominer par la sophistication de ceux-là. Bien au contraire, ils les ont combattus maintes fois avant d'aller en guerre, finalement, contre eux sous le commandement de la reine Yaa Asantewaa d'Edweso (Ejisu) en 1900. Dans l'exemple du texte no 3, le

comparé (le Roi) n'est pas exprimé alors c'est une métaphore qui prend une forme nominale.

Contrairement à ce qui se passe dans l'exemple précédent, la métaphore peut être annoncée, c'est-à-dire qu'il y a la co-présence du comparé (le Roi) et du comparant (des perles ou l'étoile de faveur). Un exemple en est fourni par le texte n° 13 :

<< Ahweniem mu O , Srane a edom ne woara o ! >>

Traduction :

(Tu es la plus fine et précieuse des perles, L'étoile qui donne la faveur, c'est toi !.)

Remarquons que le comparé (le Roi) et le comparant (des perles ou l'étoile de faveur) sont tous deux présents dans l'énoncé, et ils sont liés grammaticalement par le présentatif <<ne>> (ou c'est). Ici, le barde fait allusion à la grandeur du roi, le fait qu'il est considéré comme étant dans une classe à part parmi tous les autres mâles. Toute comparaison implique deux mondes en présence. Ici, le roi (appartenant au monde des Humains) est comparé aux perles et aux étoiles (monde d'objets).

Une autre forme de trope est appelée SIMILITUDE. Elle fait image en mettant en parallèle deux domaines différents. Pour qu'il y ait comparaison de ce genres, deux éléments sont nécessaires : le comparé et le comparant. En plus, le rapprochement est fait à partir d'opérateurs linguistiques de comparaison effectivement réalisés dont, <<comme>>, <<de même>>, <<pareil à>>, <<aussi...que>>, <<ressembler à >> <<semblable à>> etc. En guise d'illustration, considérons l'exemple du texte n° 6 :

<<Hwan na ɔbenya sɛ

ɛdweso Owusu Panin ne

Akua Bakoma- Sikapɔ Ba ne woɔ ?

Obi nyaa saa bi a Anka ɔbeyɛ bi !>>

Traduction :

*(Qui a de la veine comme toi,
D'être né du vieux Owusu et de
la choyée Akua Bakoma- Sikap d'Ejisu ?
Tout un chacun voudrait bien jouir de
tes privilèges.)*

Ici, la condition princière d'Otumfuo est préférée à celle misérable des gens ordinaires à travers le marqueur de comparaison <<se>> ou bien <<comme>> et des présupposés qu'il introduit dans le contexte de son emploi.

Nous allons maintenant procéder à étudier l'emploi de l'Antiphrase, une figure microstructurale, mais qui, a comme support l'Ironie, une autre figure macrostructurale. Selon Molinié (1993 :134), l'Antiphrase consiste à dire quelque chose en faisant entendre le contraire de ce que l'on a dit : le sens second est négation du sens premier. Ainsi, l'Ironie ne se réduit pas à l'Antiphrase, car, celui-là se distingue en disant le contraire de ce qu'on pense. Lorsque le barde crie, comme dans le texte n° 2 ci-dessous :

<<no no ! ɔkwampresu kwampresu a,
woye w'abura a, obi ntumi nsa bi nnom.>>

Traduction :

*(Majesté ! Chemin qui cherche la rivière. Chemin qui cherche
la rivière. Toi qui fores ton propre puits duquel personne n'ose
puiser.)*

L'énoncé << Woye w'abura a, Obi ntumi nsa bi nnom>> (tu fores ton puits et personne n'ose y puiser) est couché en un langage figuré et poétique.

Si l'on se limite à la surface textuelle, c'est comme si le roi était méchant, car il ne laisse personne jouir de ce qui lui appartient. Mais, au-delà des apparences et conformément à l'isotopie de la puissance qui structure le texte, le barde dit que le roi inspire une grande peur chez ses ennemis, grâce à sa force incomparable et par là, il protège la nation Asante contre toute

attaque ou insurrection. C'est justement un procédé discursif qui conduit à retourner l'expression affichant un comportement verbal inverse.

Parlons maintenant de la SYNECDOQUE, trope qui permet de désigner quelque chose par un terme dont le sens est inclus dans celui du terme propre. Le texte no_24 présente le cas où une partie représente le tout :

<<ɔhene, hwɛ wo nan ano !

ɔhene, nante brɛɛ !

ɔhene, nante nkuma !>>

Traduction :

(Roi, marche à petits pas , Marche doucement !) << wo nan ano>> (ou tes orteils) font une partie du corps humain et est une synecdoque pour dire être humain.

L'énoncé << hwɛ wo nan ano>> est une expression figée en langue Asante pour dire <<marche à petits pas ou lentement>> (littéralement :<<regarde le bout de tes pieds>>). Quand on marche les yeux abaissés pour regarder au bout de ses pieds, on est obligé de faire des petits pas et ainsi marcher majestueusement. Utilisant le langage soigné par opposition au registre usuel, le barde crie au roi de marcher majestueusement, car il est en public où sa démarche doit être conforme à l'image respectée, qu'on a de lui. En Afrique et plus particulièrement chez les Asante, le langage soigné (idiomes et proverbes) domine le discours des aînés (mpanin kasa).

• Les figures macrostructurales

Il y a un bouquet de figures macrostructurales dans les textes du panégyrique asante. Elles ne se signalent d'emblée et ne s'interprètent qu'à l'intérieur du macrocontexte. Elles peuvent se cumuler sur le même segment, et elles sont souvent associées. La pensée, on le sait bien, ne reçoit expression que dans la langue et il est évident que le contenu de pensée (le moule de toute

expression) passe par la langue et emprunte Molinié (1993 :114), concernant le rapport du discours avec son référent. Elle peut se définir par une attitude énonciative qui fausse le rapport avec le référent, car on fait paraître plus grand ou plus petit ce dont on parle pour préciser un point

L'hyperbole, par exemple, se réalise grâce à toutes les marques du superlatif et du comparatif, adverbess intensifs, bref, elle est la figure majeure de l'épique et joue aussi un rôle important dans le discours satirique, polémique ou lyrique. Considérons-en quelques exemples dans les pages qui suivent. Dans la catégorie Anyaneanyane du texte no 20, on a l'HYPERBOLE dans l'appellation du Roi :

<<....Kumanini....>>

Cette néologie réalisée par la composition de deux mots <<kum>> (ou tue) et <<anini>> (ou les braves mâles), sert à exprimer l'exagération. Comment un seul roi peut-il dominer tous les mâles, voire, les massacrer tous?! Par ailleurs, le roi est glorifié à tel point qu'il est tenu pour être aussi vaillant que le fusil qui ne rate jamais sa cible.

Écoutons la confirmation de cet emploi hyperbolique qui tient dans l'appellation d'Otumfuo dans le texte no 12 ci-dessus:

<<Etuo didi nim ne ko, Etuo didi nim ne ko>>

Traduction :

(Tu es aussi vaillant et sûr que le fusil.)

La GRADATION, selon Stolz (1999 :103), caractérise la figure par laquelle on répète une idée avec des formulations de plus en plus intenses, et on fait succéder des termes d'intensité croissante ou décroissante, comme l'atteste l'exemple ci-après. Voir le texte no 18 qui prévient le roi de l'obstination :

<<Nsemmereden, nsemmereden mu ma Tibonkoso

Ma huren-huren-huhu anim o>>

Traduction :

(Une personne se détruit par son obstination. N'imité pas l'inflexibilité).

L'idée d'intensité est marquée par la répétition du mot <<nsɛmmɛɔden>> (opiniâtreté) de <<Tɪbɔnkɔso>> (le têtue.) L'action désobéissante continue et résulte inéluctablement en une catastrophe qui détruit le roi. Cet état de choses crée une conflagration <<huren-huren>> (ou incendie/disgrâce) qui fait brûler de visage << huhu anim>>.

L'ALLUSION faite à Kɔɔbɔkɔ>> (ou porc-épic), l'appellation du groupe ethnique asante, dans le texte no 30 est destinée à souligner le caractère belliqueux des Asante :

<<Kɔɔbɔkɔhene no no !

Woyɛ barima

dada !

dada !>>

Traduction :

(Te voilà ! Roi des Asante !

Tu es vaillant.

Ta vaillance ne date pas d'aujourd'hui !)

Le porc-épic est un animal symboliquement très important chez les Asante car dans l'histoire d'Asante, le Roi Osei Tutu 1 a pu faire son voyage de Denkyira à Kumasi sous la bonne protection des porc-épics. Les Asante comparent leur caractère belliqueux à celui du porc-épic, d'où le slogan :

<<Wokum apem a, apem beba>>

Ce qui signifie que pendant une guerre, si on abat mille guerriers asante, mille autres surviendront pour affronter l'ennemi comme c'était le cas sur la route de Denkyira vers Kumasi. Osei Tutu, esclave du Denkyirahene mais aussi

Prince-dauphin du royaume Asante, fuyait la colère du Denkyirahene qu'il avait provoquée en enceintant sa nièce. Et grâce à la protection vaillante des porcs-épics (on tuait mille et mille d'autres survennaient pour prendre la relève), Osei Tutu a pu faire son voyage jusqu'à sa destination finale-Kumasi.

L'EUPHEMISME, selon Stolz (1999 :102), est une des principales figures macrostructurales par laquelle on tente d'atténuer les côtés désagréables du référent. Dans le texte n° 21 le barde emploie un euphémisme.

<<Asaase rebue,

ɔsoro aye ahum

...Nyane e !>>

Traduction :

(Il fait jour sur terre et le ciel se délaisse de son brouillard...Lève-toi !)

<<Asaase rebue>> (la Terre s'ouvre) est dit autrement que pendant la nuit la Terre s'était fermée sur elle-même comme une fleur, mais dès l'aube elle a commencé à s'ouvrir (se délaisser de son brouillard) et cela donne la joie et l'espoir pendant toute la journée.

De même, pour éviter de choquer, le barde, dans le texte n° 27 dissimule le grossier et le désagréable associés à l'annonce de la mort du parent du grand Roi en employant un Euphémisme.

Il dit :

<<Obi Dehyee, Damirifa due

Damirifa due ne amanehunu-amu !

Yeɔde aburoo kɔmaa Asaase a,

Asaase ayi no sɔnn !

Yeɔde obi dehyee kɔmaa Asaase a,

Asaase afa no kora, kora !>>

Traduction :

(Condoléances à toi, notre Souverain, dommages pour ta souffrance ! On a planté du maïs dans la Terre. Elle l'a fait

germer, Mais quand on a enterré un membre de ta famille, elle l'a pris pour toujours !)

Le sens réel du vers <<Asaase afa no kora kora>> est que le prince est mort. La Terre n'a pas pu ressusciter le prince (à l'enterrement) comme elle le fait quand on plante le grain du maïs, mais cette fois-ci au contraire elle l'a gardé pour toujours.

L'Euphémisme est ici employé comme la technique pour relayer l'atténuation de la peine faite au roi au moment où le barde lui adresse ses condoléances.

L'ANTITHESE, quant à Stolz (1999 :104) est l'opposition d'idées, une illustre figure macrostructurale qui régule la totalité de la suite textuelle. Dans le texte n° 21 cette figure est illustrée par :

<<Asaase rebue
ɔsoro aye ahum.....>>

Les deux entités <<Asaase>> (ou Terre) et <<ɔsoro>> (ou firmament) sont des unités diamétralement opposées.

Passons ensuite à la figure macrostructurale de l'INTERROGATION oratoire qui est une fausse demande d'information et dont il s'agit d'une assertion déguisée. Voyons le texte n° 11 qui illustre ce point :

<<Hwan na ɔbesene akɔka no ?>>

Traduction :

(Qui oserait nous dépasser pour aller provoquer le roi?)

Cette question posée ci-dessus par le barde-militaire du roi n'exige pas de réponse, car c'est une question rhétorique qui cherche seulement à partager un point de vue du locuteur sur un thème. La réponse automatique que tout le monde donnerait est <<personne>> car quand le Grand Roi s'assied sur son trône en public et que ses gardes restent debout en sentinelle prêts à le défendre contre toute attaque, personne n'oserait faire face à ces gardes qui

sont tout le temps en tenue de guerre et en chapeau de cuir de babouin dit <<Kontronfikye>>. Ils sont toujours masqués par une poudre noire et ils portent leur épée traditionnelle à tout moment, et un parmi eux brûle de l'encens pour chasser les mauvais esprits qui autrement pourraient jeter de mauvais sort au roi pendant qu'il est en public.

La PERSONNIFICATION, une des principales figures macrostructurales, selon Stolz (1999 :101), consiste à traiter un objet, une abstraction ou un animal comme une personne. Voyons dans le texte n° 22 cet exemple que nous tirons du chant d'invitation au roi par l'Akyeremadefo de bien vouloir se lever et rentrer pour permettre aux autres de disposer à la fin de la cérémonie.

<<Korbea Asante Kotokohene,
osoro keka, Owunu redwo,
Mununkum Sakyi nam kwan so reba.
Sore ma yensore bi ! Sore ma yensore bi !
okesee ! Sore ma yensore bi !
Okundontb>>

Traduction :

(Roi Suprême d'Asante Kotoko, Le firmament bouge, Le Crépuscule Sakyi arrive dans l'instant, Prière de te lever, Roi avéré, Pour que nous puissions nous disperser.)

<< Mununkum>> (nuages qui représentent ici le Crépuscule) est personnifié et se voit appelé <<Sakyi>>, patronyme de chaque homme asante qui s'appelle << Aboagye>>. Ici, on parle du <<Crépuscule>> surnommé Sakyi (nom d'un homme), encore qu'il arrive et qu'il est en route comme s'il est vivant et qu'il a des pieds pour marcher. Ce genre d'emploi du langage nous fait imaginer un monde où tout est possible. Dans la logique quotidienne, il se peut des choses impossibles, mais l'univers merveilleux de la poésie, qui a ses propres lois de fonctionner, le rend possible. Dans ce texte-ci, il est vrai

que le ciel ne peut pas bouger, mais l'univers merveilleux du panégyrique (genre poétique) le rend possible.

La PROSOPOPEE est un exemple de la personnification par laquelle une abstraction, un mort, un être surnaturel ou inanimé, bref, une entité prend directement la parole et fait un discours. Au palais royal asante, on peut trouver, par exemple, la peau de tigre truffée (ou le tigre vif), pour signifier que le roi est pour son peuple ce que le tigre est pour tous les animaux de la forêt : un maître absolu.

Au Nigéria, on ne regarde pas le visage du roi pendant qu'on le salue, sinon raconte-t-on, on devient aveugle. Afful-Boachie (2000 :58) explique que l'omniprésence de la nature sous forme d'arbres, d'animaux, par exemple éléphant, léopard, etc, montre l'importance de la nature dans la littérature Romantique. Tandis que le Romantisme européen est une réaction contre les effets négatifs de la Révolution Industrielle (pollution atmosphérique de l'eau, de l'air, et le bruit assourdissant), la nature dans le contexte de la littérature africaine assume un visage différent, souvent imposant, révérencieux. C'est ainsi qu'on peut expliquer les qualités extraordinaires qu'on prête à l'éléphant, au léopard, au buffle, etc.

Les figures macrostructurales du second niveau sont celles des lieux. Il les définit comme des << Stéréotypes logico-discursifs >>, dit Molinié (1993:130) dans son *Dictionnaire de rhétorique*.

Les figures de lieux sont les figures de description de toutes sortes :

- La PROSOGRAPHIE fait le portrait physique d'un personnage, et
- l'ETHOPEE fait son portrait moral, alors que,
- La TOPOGRAPHIE décrit un lieu.
- La CHRONOGRAPHIE fait la présentation de l'époque, et enfin,
- La CHRONOLOGIE présente le récit.

Le panégyrique asante s'appuie fréquemment sur la sous-catégorie prosopographie. Dans le texte n° 2, le barde nous fait savoir la grande force physique dont le roi des Asante est doté :

<<.....woye w'abura a, obi ntumi nsa bi nnom>>

Traduction :

(Personne n'arrive à puiser de ton puits.)

A première vue, on pouvait être enclin à croire que le roi est méchant et que c'est pour cela que personne ne peut puiser de l'eau de son puits. En réalité, le vers exprime la grande force physique et la puissance du roi qui inspirent la peur chez tous ses ennemis à travers le monopole qu'exerce le roi sur son puits (son peuple). C'est pour cette raison que personne n'ose s'insurger ni contre lui ni contre son peuple (son puits). Cette figure permet d'interpréter le caractère physique du roi.

Passons maintenant aux figures dites de caractérisation. Ce sont des figures qui aboutissent à donner un caractérisant en sous-catégories inattendues. La forme élémentaire est l'alliance des mots à l'image de l'OXYMORE et du PLEONASME.

Le pléonasma est la redondance entre deux éléments (le caractérisant et le caractérisé). Quand le barde d'Otumfuo l'invite à une cérémonie, il lui lance un message précis comme dans le texte n° 23 :

<< edom abo wo dwa,
data>>

Traduction :

(Une grande foule t'attend.)

Ces caractérisés <<edom>> (foule) et <<dwa>> (ou rassemblement) veulent déjà dire <<innombrable>>, alors le pléonasma est marqué par la redondance du caractérisant <<data>> qui veut dire innombrable. Cette répétition est inattendue.

Si l'on admet donc qu'un texte comme le panégyrique asante a de la littéarité, c'est parce qu'il se caractérise par un langage ludique, voire voilé.

A travers l'emploi des techniques relevées aux différents niveaux d'organisation linguistique (lexique, syntaxe, des figures, etc) dans les textes du panégyrique asante, nous avons essayé non seulement de donner un aperçu historique et socio-culturel du peuple asante, mais aussi et surtout de mettre à nu les mécanismes à travers lesquels les utilisateurs de la langue asante cherchent à argumenter, à avoir l'adhésion de leurs interlocuteurs dans le contexte qui nous préoccupe.

Proverbe

Le proverbe est une technique où on noue la parole. De ce fait, il est ramassé et hermétique. Selon Nketia (1971 :150) le proverbe ou le parabole est la forme la plus belle de la parole publique (dwamu kasa).

Les Asante usent en abondance d'une étiquette verbale très stricte en public (dwamu kasa), et lorsque les aînés s'expriment en langue proverbiale (mpanin kasa) ils usent, des formules de courtoisie (ebuokasa) et à la cour, surtout devant le roi, ils usent, comme font les ménestrels, de termes métaphoriques (tete kasa) pour rendre leurs expressions figuratives et incompréhensibles du public. Seul le roi à qui elles sont destinées, ainsi que les initiés, y comprennent quelque chose. Il est à la fois efficace, autoritaire et durable.

Le proverbe sert autant à la préservation de la Tradition. La parole des aînés est donc proverbiale et ce type de langage, en toute circonstance, est préférable à la parole directe de franchise (souvent à effet de choc) qui caractérise les échanges verbaux quotidiens. La parole proverbiale est non seulement agréable à l'oreille, mais aussi irréfutable, puisqu'elle résulte d'un raisonnement analogique qui pénètre l'essence des êtres et des choses. Les Akyeame la manient avec la plus grande habileté car elle leur permet de sauver la face du roi dont ils sont à la fois bouche et oreille. A travers le proverbe, les Kwadwomfo et l'Abrafohene expriment leurs pensées, lancent des avertissements au Roi, font des louanges à son intention ou transmettent des informations d'origines diverses alors que les Akyeame, eux, reformulent dans les deux sens de l'échange verbal, les propos tenus de

façon à les rendre transparents et à en neutraliser la dureté ou l'impudeur. La parole proverbiale noue et clôt l'argument.

3.3 La Mélodie et le Rythme dans le Panégyrique Asante

La mélodie d'une phrase dépend de la progression des séquences qui l'informent, c'est-à-dire en définitive des syllabes ou des mots dans la phrase, qui portent l'acmé (le son produit au sommet de la voix). L'acmé monte au sommet et redescend après l'avoir passé. Alors, en modalité assertive, la voix atteint la complétude syntaxique et sémantique. En modalité interrogative, l'acmé porte sur le mot interrogatif : par exemple une question dans le texte no 11 illustre ce fait en interrogation partielle :

<<Hwan na ɔbesene akɔka no ?>>

Traduction :

(Qui nous dépassera pour aller le provoquer ?)

La mélodie est descendante et l'acmé est sur <<Qui ?>>.

Mais si la question avait pris la forme :

<<Obi besene akɔka no ?>>

Traduction :

(Quelqu'un nous dépassera pour aller le provoquer ?)

Ce serait d'une mélodie montante et en pareil cas l'acmé se trouverait sur l'objet de la cause <<le>>.

En interrogation totale la question se poserait :

<<Wobesene akɔka no ?>>

Traduction :

(Tu nous dépassera pour aller le provoquer?)

Dans ce cas l'acmé sera placé, comme en modalité assertive, secondairement, c'est -à-dire sur <<dépassera>>, mais la voix remonte à la fin de la phrase.

En modalité exclamative, comme dans l'exemple du texte n° 27 :

<<Yede aburoo kɔmaa asaase a,
Asaase ayi no sɔnn.
Yede obi dehyee kɔmaa asaase a,
Asaase afa no kora, kora.
Obi dehyee, Damirifa due !>>

Traduction :

(Paix à ton âme / Condoléances !)

L'acmé porte sur le mot le plus affectif, celui-ci même sur lequel porte le contenu émotionnel de l'énoncé comme dans le vers 6 :

<<Damerifa due>>

Le panégyrique asante est bâti sur des effets de rythme car la poésie est un type de discours qui obéit à des lois particulières, codifiées dans une versification ou un métrique. La caractéristique essentielle du vers, donc, est le rythme, lequel se définit comme la sensation, consciemment enregistrée et mémorisée par les récepteurs-lecteurs, du retour régulier, périodique, d'un temps fort (un accent de groupe).

L'accent de groupe délimite le groupe de mots que dans l'ensemble on appelle la chaîne parlée. Alors, chaque fois qu'une suite lexico-syntaxique n'obéit pas à la structuration rythmique (la non coïncidence de l'accent de groupe avec un accent rythmique du vers) comme dans un alexandrin (vers

de douze syllabes), Stolz (1999 :113-116) dit que cela crée une discordance stylistique.

Quand l'accent rythmique est effacé du vers, par exemple par l'enjambement, Stolz explique qu' on désarticule le vers comme dans le texte no 6 :

<<Hwan na ɔbenya se
Edweso Owusu Panin ne
Akua Bakoma-Sikapɔ Ba no woɔ ?
Obi nyaa saa bi a nka ɔbeyɛ bi !>>


Traduction

(Qui a de la veine comme toi né d'Owusu Panin et Akua Bakoma-Sikapɔ d'Ejisu? Chacun voudrait bien jouir de telles privilèges mis à ta disposition !)

Dans le texte ci-dessus, l'enjambement est marqué par un signe interrogatif dont le sens de la phrase précédente est continu dans la seconde phrase.

<<.....d'Ejisu ? Chacun.....>>
enjambement

En ce qui concerne la cadence d'une phrase, elle est tributaire des mouvements qui se succèdent de façon régulière et mesurée sur la ligne de la phrase. Ce sont ces notes qui déterminent la mélodie de la phrase. La cadence d'une phrase est dite majeure quand l'inflexion mélodique décrit une courbe telle que la première partie de la phrase, dite << la PROTASE>> est plus courte que la deuxième partie de la phrase, appelée l'APODOSE. Dans le texte no 19, on a un exemple de la cadence majeure :

<<A |saa |se |Wu | ra | ma | wo | ho | me | ne | so | ε |>>
La protase de 5 syllabes L'Apodose de 7 syllabes = 

Traduction :

Propriétaire de l'espace asante, prière de te soulever.

Quand l'Apodose est plus courte que la Protase, on parle d'une cadence mineure. On trouve un cas dans le texte no 22 :

<< | Sɔ | re | ma | yɛn | sɔ | re | bi | ɔ | kɛ | seɛ | ! >>

La protase de 7 syllabes

l'Apodose de 3 syllabes

= ^

Traduction :

(Majesté, prière de te soulever pour que nous puissions disperser)

L'inflexion mélodique est neutre quand la protase et l'Apodose sont à peu près égales. Dans le texte no 4 on entend crier le barde :

<< | A | gya | nya | ne | ! >>

La protase

L'Apodose

de 2 syllabes

de 2 syllabes

= ^

Le syntagme nominal porte deux syllabes tout comme le syntagme verbal. Le tout est une phrase courte d'inflexion mélodique neutre. Une telle phrase courte se produit à des moments où il n'y a pas de temps à perdre. Dans le vers ci-dessus, l'effroi du locuteur (l'enfant), montre l'urgence qu'il y a, que son père se lève au plus vite. Ce procédé littéraire produit un effet d'accélération dans le message. Le panégyrique asante exploite à fond ces effets de rythme.

Qui dit lyrisme dit poésie lyrique et le lyrisme caractérise une bonne part du panégyrique asante. Les lignes ci-après sont courtes, pleines de répétition des mots, et parfois des lignes entières et au bout des lignes se trouvent des rimes. Considérons le texte no 1 :

Structure en rimes

<<no no>> !

-a

Akosa mantam-mantam

-b

Nokwadwo ɔ mmienu ɔ mmiensa

-b

Kɔkodɔm ano.

-a

Akwagyinamoa Takyirifa

-b

A yetwa wo a, wo si o

-c

Osei Tutu yetwa wo a

-b

Wosi ta, Aa wo l>>

-c

L'arrangement des rimes dans l'octave ci-dessus est comme suit : abbabcbc

Ce texte lyrique est aussi un texte d'une éloquence militante, destiné à convertir le lecteur au messianisme du Roi. Le panégyrique crée donc, une esthétique de la subjectivité triomphante du personnage du roi.

Dans ce texte n° 23 on trouve la répétition des vers entiers :

<<εdɔm abɔ wo dwa

εdɔm abɔ wo dwa

εdɔm abɔ wo dwa>>

La répétition rend musicale (lyrique) ces vers. Dans le texte n° 31 il y a répétition des voyelles /ε / et / o / à des fins assonantiques.

<<Abosomakotrε de bokyεε-bokyεε>>

Le / o / apparaît dans <<bo>>, << so >>, <<ko>> et le / ε / dans << kotrε>> et <<bokyεε>>. La répétition de l'adverbe <<bokyεε>>, <<bokyεε>> répercute le mouvement lent du caméléon.

En guise de conclusion, nous avons essayé de disséquer les textes du panégyrique asante en remontant aux mécanismes qui lui donnent son dynamisme en vue d'éveiller l'intérêt chez les jeunes gens sur ce genre littéraire, et , afin que ce riche patrimoine ne tombe dans l'oubli.

3.4 Les Effets Cumulatifs desdits Artifices stylistiques

Aristote dans sa *Poétique*, dégage les traits constitutifs de la poésie et Aquien (1999:21) les qualifie dans son *Dictionnaire de Poétique*, d'outils techniques qui permettent de mesurer précisément la spécificité d'un texte. Après avoir étudié les traits spécifiques de quelques textes de notre corpus, à l'image du jeu des sonorités, des variations du rythme, des tropes, des images, etc, du panégyrique asante dans le chapitre précédent, nous nous permettons de mettre en évidence des effets stylistiques cumulatifs desdits artifices du panégyrique asante dans cette étude. Le panégyrique d'Otumfuo est un art engagé dans l'actualité de son époque et celle du passé en ce sens que le barde dit ce que fait le roi. A ce titre, cet art joue, à la fois, deux rôles, lyrique et didactique, orientés sur l'expérience vécue, sur des mythes d'origine eschatologique ou ontologique. Ce double caractère existentiel et unitaire se retrouve dans l'ensemble des activités sociales négro-africaines. Au cours d'une prestation, même si le public ne comprend pas ce qui veut dire le panégyrique d'Otumfuo, l'éloquence du barde dont témoigne la magie du verbe (emploi de l'analogie, du rythme, des images...), dans la narration ou argumentation est destinée à persuader le lecteur/public, à l'émouvoir, bref, à le faire épouser une thèse particulière. Les divers artifices stylistiques assurent au texte un pouvoir de suggestion et d'évocation incomparables.

CHAPITRE 4

4.0 LE RAPPROCHEMENT ENTRE LE PANÉGYRIQUE ET LE CHANT FUNÈBRE ASANTE

Dans ce chapitre, nous avons jugé bon de comparer les contextes d'exécution et les fonctions du panégyrique asante à ceux du chant funèbre asante (tous les deux étant des catégories ou genres de la poésie orale), afin de mieux faire ressortir les particularités. Selon Finnegan (1970 :111-299), il y a deux formes de textes littéraires oraux (chanté ou récité), et la classification des textes littéraires oraux, par conséquent, s'effectue en six grandes catégories que voici :

- le panégyrique
- le chant funèbre
- le chant religieux
- le chant de guerre
- le chant patriotique
- la berceuse

Les traits constitutifs de la poésie élégiaque tirent beaucoup plus sur le privé. Ils manquent la portée politique spéciale et élaborée qui informe le panégyrique, ce qui fait qu'elle n'est pas beaucoup reconnue comme un modèle générique. Tandis que le panégyrique asante est chanté ou récité au vivant du roi ainsi qu'à sa mort, le chant funèbre, lui, ne peut être chanté que lors de son décès. Chez les Asante, les funérailles sont des cérémonies très importantes surtout pour un roi asante qui meurt. Les traditions, au village, sont plus religieusement et solennellement observées qu'en ville où l'influence de la civilisation occidentale est très forte.

Quand le roi asante meurt, des funérailles royales sont organisées en son honneur. Les femmes lamentent poétiquement et font des chants funèbres autour du cadavre du roi. Les petits chefs et les interprètes (akyeame) jurent leur fidélité au roi mort en disant le <<Ntam>> (serment), qui résume l'histoire

du groupe asante. Ce serment ne se fait entendre qu'à un moment de grande douleur et de deuil collectif. Le résultat, Owusu-Sarpong (2000 :125) dit qu'un «<cartharsis>> se produit pour guérir ou purger le mal du groupe. On ne peut ne pas rester sensible à l'originalité de l'acteur qui arrive à s'exprimer tristement et à évoquer la même émotion dans l'audience au sujet de leur perte.

Généralement, la mort est vue par les Asante comme un voyage éternel que fait le défunt et pendant ce temps la pleureuse lui dit ses adieux à travers les mots du chant funèbre. Celui-ci a un pouvoir de suggestion conventionnel où les Asante expriment leurs sentiments d'angoisse à la mort du bien aimé.

Traditionnellement, les filles sont censées apprendre les thèmes variés et à chanter le chant funèbre dans un langage fort dépouillé, mais dense pendant les funérailles (quand on a exposé le corps en public), alors que le panégyrique est chanté uniquement par les bardes.

C'est ce point de vue que nous adoptons comme point de départ pour opposer le discours élégiaque asante au discours élogieux (panégyrique) asante.

Dans la cour royale asante quand la mort a frappé le roi, on fait l'annonce à travers des circonlocutions : silence, retenue de parole, emploi du langage figuré. Puis, on entend quelques premières manifestations verbales pour informer le public ; enfin tous les genres funèbres se font entendre.

Les interventions se font en l'ordre suivant :

- Après quarante-deux jours, les Kwadwomfo se lamentent autour du corps, en chantant les élégies qui ne s'adressent qu'au roi défunt.
- au jour des obsèques, les chefs divisionnaires prononcent solennellement le «<ntam>> pour témoigner de leur attachement indéfectible au roi.
- textes poétiques de libation,
- tambours-parleurs (Fɔntɔmfɔm/Atumpan) se font entendre pour déplorer la mort du roi.

Tous ces genres poétiques à valeur historique concernent les royaux asante. Par opposition au chant funèbre, le panégyrique asante peut être chanté aux moments gais pour accomplir les tâches suivantes:

- Pour louer le roi pendant les cérémonies commémoratives,
- Pendant une procession (avant une assise culturelle/sociale/tribunale),
- pendant une récession (après une assise culturelle/sociale/tribunale),
- pour le réveiller,
- pour l'avertir d'un danger imminent, ou d'un dérapage de sa part, ou
- pour lui fournir de plus amples informations sur un sujet donné .

4.1 La Thématique

Les thèmes traités dans le chant funèbre sont:

- Des louanges de l'esprit de sagesse, de tolérance et de paix qui avait caractérisé le règne du roi défunt.
- L'acceptation de l'inévitable, et,
- La mort ou la tristesse.

Du côté thématique, on peut dire que l'élégie et le panégyrique sont identiques du point de vue fond et forme quand ils veulent chanter les louanges du roi. En guise d'illustration, nous nous servons d'un exemple récent enregistré à la mort d'Otumfuo Opoku Ware II, en 1991, où deux prestigieux lycées de Kumasi, Opoku Ware School et Prempeh College (1999 :3), dont les élèves se disent respectivement Akatakyie (valeurux soldats) et Amanfoɔ (ressortissants de l'Etat asante), produisirent ensemble un texte, en Asante, sur le modèle des panégyriques royaux traditionnels:

<ɔyoko Bohyɛn mu hene, ɔyoko Piesie,
 ɔyoko Aduampɔforo Antwi a, wonom Subin,
 Kuntumirifa Gyaanadu koko,
 Ampasakyi a womene Sono,
 ɔsono a obu akuma!
 ɔfiri Kumase Aduampɔforo Antwi,
 Tadeɛ kɛsec a awia bɔ so,
 Opoku Tenten, Opoku Ware,

Opoku Asi Akatabaa,
Osei Tutu Nyamekese,
Yere ma wo damirifua,
Damirifua due! due! due!>>

Traduction:

(Roi sacrosaint, premier fils du clan)yoko de la lignée du grand Antwi de Subin. Ta vaillance est sans égale, car tu détruis même le plus fort qu'est l'éléphant. Tu es le grand lac dont malgré l'intensité des rayons du soleil, les eaux restent abondantes. Opoku Ware, héritier du grand Osei Tutu, ton règne a été sans égal. Acceptez nos condoléances! Condoléances à tous les aïeux!)

C'est à travers la structure textuelle qu'on peut apprécier mieux la cohérence (unicité sémantique) et la cohésion (rigueur grammaticale) des textes. La structure textuelle du chant funèbre destinée aux ROIS asante, comme l'exemple ci-dessus, compte quatre moments alors que pour les communs des mortels deux moments suffisent déjà. Les quatre moments sont indiqués par les macropropositions (m-p) diverses:

- Moment 1: L'introduction (elle s'ouvre avec les appellations archaïques et métaphoriques et les qualités des ancêtres du défunt égrenées les unes à la suite des autres).
- Moment 2: Le sujet (événements et exploits historiques, messages ou observations).
- Moment 3: Insertion (nom de l'individu défunt et ses exploits).
- Moment 4: Thème du chant (le nœud du message:condoléances aux membres de la famille royale en deuil.)

Le thème de la Mort ou de la Tristesse reste le thème de base du chant funèbre asante.

Le chant funèbre ci-dessus intitulé *Osei Yaw* et fait de quatre strophes, a été chanté en 1952 par une mère ressortissante du village où Osei Yaw, un

d'Osei Yaw que le nom de son clan (Bretuo). En revanche, pour l'étalage de ses exploits, elle fait mention de sa magnanimité (envers tous les gens du village) raison pour laquelle elle est poussée à appeler le défunt (étranger) <<Père>>, (terme de rapprochement dans la sphère personnelle). Elle préfère l'appeler <<Père>> à cause du rôle majeur que joue Osei Yaw dans sa vie et celle de ses enfants.

Dans le deuxième moment, elle demande à ce qu'il lui <<envoie de quoi joindre les deux bouts>> comme il le faisait de son vivant.

Les Akan estiment que la vie continue même après la mort physique d'un individu et que cette vie spirituelle les rend plus puissants et leur permet de transformer la vie matérielle des siens sur Terre.

Dans le troisième moment, elle évoque le thème du chant, c'est-à-dire, elle se lamente sur la disparition de son bien-aimé.

4.1.1 Points de Convergence

A la mort du roi, après que les <<Ntam>> (les jurements) ont été prononcés solennellement par les chefs et les dignitaires de la cour, les élégies (Kwadwom) chantées par les bardes (Kwadwomfo) ne s'adressent qu'aux défunts royaux. Le point de convergence, ici, entre l'élégie et le panégyrique est que les chants poétiques qui accompagnent la valeur historique chantée par les bardes pendant les cérémonies commémoratives comme au jour d'Akwasidae, ne concerne que les ancêtres royaux asante. Un autre point de convergence est qu'esthétiquement, le panégyrique asante ainsi que tous les genres funéraires (les lamentations, les textes de libation, les textes tambourinés, les élégies ou les jurements), organisent leur structure textuelle autour de deux genres : proverbes et appellations.

En guise d'illustration, regardons les formules ci-après :

<<Nana dae a, wansore>> et <<chene kɔ Brɛman>>.

Traduction:

(Le roi s'est endormi pour toujours) et (Le roi des Asante s'est rendu à Breman-lieu de sépulture des Asantehene), respectivement.

Ces formules, plutôt codées, communiquent indirectement l'évènement de mort. Pour l'éloge, cette technique allège la lourde tâche du message, et le locuteur, lui, s'efface derrière les propos autoritaires des anciens pour transmettre son message délicat sans le dire franchement. A propos du panégyrique, cette technique est le véhicule par lequel le noyau du message codé est transmis au roi, car les maîtres de la parole africains pensent que la parole non-voilée manque de douceur et heurte les mœurs dans nos sociétés basées sur le respect et l'amour pour d'autrui.

4.1.2 Points de Divergence

Primo, tandis que le discours du panégyrique prend une tournure nationaliste, touchant au passé de gloire et à la grandeur de la culture des Asante, la nature du discours de l'éloge est simple. Aussi se divise la littérature orale en deux grandes rubriques :

1. la littérature sacrée/sérieuse, et
2. la littérature légère/profane.

Secundo, alors que le panégyrique transmet à travers une série de thèmes d'ordre historique, social, éthique, religieux, etc, l'éloge, elle, transmet uniquement, les thèmes de la mort, de l'acceptation de l'inévitable, bref, de la tristesse. Néanmoins, nous constatons que lors d'une cérémonie funèbre, certains locuteurs (les énonciateurs-poètes et historiens) manient mieux la parole, <<codification>>, de la matière textuelle du chant funèbre.

4.2 L'Art verbal

Au niveau du langage lui-même, il y a l'emploi d'innombrables proverbes et du langage figuratif sous forme de sentences, maximes, etc., exprimés souvent en peu de mots, traduisant une vérité générale et traditionnelle pour étayer une affirmation ou confirmation d'une décision. Ils sont en effet le véhicule de

la sagesse traditionnelle et d'une morale sociale élémentaire que les jeunes Africains aiment à déguster.

Les proverbes apparaissent dans les textes de message tambourinés asante, ou bien chantés dans un arrangement poétique varié au gré du tambourinaire ou le barde selon la circonstance qui se présente. Durant une production, le tambourinaire ou le barde, à son propre gré, entremêle son message avec un ou deux proverbes selon la circonstance qui se présente. A propos de la production des proverbes sur les tambours-parleurs, Nketia (1971 :10) a ceci à dire:

<< Nearly every Twi proverb quoted can be produced on drums. Many resourceful master drummers therefore often interland their drum calls and praises with suitable proverbs or encouragement.>>

Traduction:

(Presque tous les proverbes twi peuvent être produits sur le tambour-parleur. Maintes tambourinaires doués entremêlent leurs productions avec des proverbes utiles.)

Le Texte numéro 2 est représentatif et authentique de ce cas:

<<no no!
kwampresu kwampresu
A woye w'abura a,
Obi ntumi nsa bi nnom.>>

Traduction:

(La rivière remonte à la plus haute antiquité, ainsi que le chemin.)

L'interprétation est que, les deux se croisent, mais entre eux, lequel est le plus ancien? Le roi est plus souverain qu'eux tous, car il est censé divinement donné de Dieu pour être roi d'Asante - son règne date depuis la haute antiquité.

<<woye w'abura a,
obi ntumi nsa bi nnom.>>

Ces vers ne veulent pas dire, comme à première vue, que le roi est méchant et qu'il ne laisse pas d'aucuns puiser de ses ressources, mais ceci est mis dans une tournure proverbiale qui veut dire que sa force incomparable protège son peuple contre n'importe qu'elle attaque venant des ennemis d'Asanteman (le royaume asante).

La tournure proverbiale rend la parole du barde plus esthétique qu'ordinaire et ceci a un but de charmer l'interlocuteur et même le faire chercher le sens du texte du barde.

La pleureuse emploie la répétition:

(versets 4 et 10) <<Agya abasatea a adɔɛ wɔ mu>>, et quatre fois le mot <<Agya>> (père), pour montrer l'intensité de la grande perte.

Encore, pour rythmer le chant, l'on se rend compte de l'emploi de la Gradation (faire succéder les termes d'intensité croissante) par la pleureuse:

<<...ɔhɔhɔ... >> (étranger).....vers 3

<<...Agya>>(père).....vers 4

<< agyenkwa ..>>(sauveur)... vers 9

L'amitié entre la femme et Yaw continue même si ce dernier est décédé. Au début il lui était <<étranger>>, puis il devient <<père>, et finalement il est son <<sauveur>>. La condition d'<<étranger/citoyen>> où Osei Yaw devient de plus en plus apprécié illustre la figure d'Antithèse.

La pleureuse emploie une métaphore dans le vers numéro 3

: <<Dɔɔbkɛsɛɛ a n'ase wɔ nwunu >>.

Traduction:

(Esprit dont la bienveillance ravitaille le besoin des autres).

Ici, <<le besoin>> figure comme une ennemie que l'ami Osei Yaw tue pour en libérer la pleureuse de sa saisie.

Le vers 8 montre sa vie de destituée sans l'aide d'Osei Yaw

<<Na wanya okunani Wusuaa ne ne mma sɛn nie o ?!>>.

Traduction :

(Comment vont faire la veuve Wusuaa et ses enfants dépourvus de ton aide?!).

Pour ce qui est de l'exécution du chant funèbre, on peut dire qu'il est chanté par un/une soliste alors que le panégyrique est chanté par les Kwadwomfo à deux : l'un commence (appelle) et l'autre le répète (répond), ensuite, les deux s'enchaînent avec les vers directs et expéditifs qui permettent au destinataire de capter l'essence du message.

En guise d'illustration, considérons le texte numéro 42 où les Kwadwomfo conseillent au roi de se surveiller :

1er Kwadwomfo: <<Asobrakyɛɛ na ɔwoo Hyiawuo
Nyankommiren!>>

2e Kwadwomfo: <<Asobrakyɛɛ na ɔwoo Hyiawuo
Nyankommiren!>>

1er Kwadwomfo: <<Ano a edi nkyene di mako
Kasa ma biribi yɛ biribi o
Nyankommiren !>>

2e Kwadwomfo: << Ano a edi nkyene di mako

Kasa ma biribi ye biribi o,

Nyankommiren !>>

Traduction:

(L'entêtement engendre les difficultés toujours; et la parole de l'homme est puissante, alors, le roi n'a qu'à écouter les conseils et y faire attention.)

Dans l'exemple ci-dessus, tout tourne autour de la nature démocratique de notre système traditionnel. Les bardes emploient la répétition en structure ternaire pour réitérer l'obéissance au roi.

4.3 La Validation des hypothèses

D'après les analyses que nous avons menées plus haut, on peut conclure que :

- L'hypothèse 1 (le panégyrique est amorphe) n'est pas confirmée.
- L'hypothèse 2 (le panégyrique asante a une forme) est confirmée, car les éléments dans les textes répondent aux exigences esthétiques et intellectuelles de la littérature orale africaine du type panégyrique.
- L'hypothèse 3 (le panégyrique asante est un genre à part) est confirmée, car le panégyrique a ses propres principes d'organisation, bien qu'il partage certaines caractéristiques avec d'autres types génériques, par exemple, le chant funèbre asante.

CONCLUSION GENERALE

Au terme de notre investigation, nous avons abouti à un nombre de conclusions que nous présentons dans les pages qui suivent. Grâce à notre enquête, nous avons vu que le panégyrique relève d'une littérature vivante capable de conserver la culture asante y compris les traditions. Si ce patrimoine a survécu jusqu'à nos jours, c'est parce qu'il fait l'usage du verbe. Voilà justement pourquoi nous estimons que la tradition est liée intimement à la parole. Les liens entre la parole et la poésie de la cour asante sont des liens de solidarité et de vie. Pour les Akan, tout objet de création <<parole>>, et transmet les grands thèmes de la culture à travers des images et des symboles concrets très hermétiques à retenir.

Le panégyrique est un poème réservé à la cour royale car il chante les exploits associés aux hommes illustrés et aux dieux. En outre, on apprend à travers cette catégorie de poèmes, la généalogie et la chronique des événements historiques. Il importe de signaler surtout qu'à travers le poème de la cour, on chante les louanges des souverains. On sait que la littérature est le meilleur outil pour la préservation de la culture et que le panégyrique asante est ainsi un courant d'échange et de communication, un circuit <<interrompu>> d'échanges entre le plus lointain ancêtre et le traditionaliste contemporain. Ce genre littéraire représente donc la sagesse ancienne. C'est ainsi qu'elle forme la base de l'enseignement traditionnel.

L'écrivain camerounais, Eno-Belinga (1985:77), classe les poèmes traditionnels y compris ceux d'Asante comme de véritables <<archives de la parole>>. Une telle littérature ne peut que revêtir un sens universel car après avoir dépouillé les textes de notre anthologie, nous avons pu identifier des thèmes universels valorisés pour toute la population asante qui se répartissent en thèmes sociaux et politiques.

Nous avons montré que lors des productions, le panégyrique réveille nos émotions remplissant ainsi une fonction poétique. Bien que les gens ne comprennent pas le sens des textes, ils apprécient beaucoup la mélodie et l'art oral. Tandis que les textes exaltent les vertus du souverain, certains d'entre eux le mettent en garde lui servant donc de miroir où il se voit pour pouvoir corriger ses mœurs. De nos jours, le panégyrique chanté au cours des cérémonies royales a pénétré dans les marchés locaux aussi bien qu'internationaux. Ainsi, devient-il un produit économique.

Ensuite, du point de vue esthétique, il est ressorti très clairement après nos études des techniques du langage employées dans les textes de notre anthologie que c'est dans la littérature du panégyrique que la recherche stylistique atteint sa formule la plus achevée : langage noué, texte oral bien structuré, très esthétique et encore très pragmatique, lexique pompeux et emphatique, syntaxe dépouillée, personnification de la nature et des objets. De plus, le recours fréquent à l'image nous a conduit à nous pencher sur les comparaisons et métaphores, etc, dans notre recueil. C'est à cause de cela que le panégyrique traditionnel asante est qualifié de poétique. Grâce à sa poéticité, la plupart d'entre eux sont hermétiques, surréalistes, difficilement accessibles aux lecteurs non-avisés. D'autres formules notamment, répétitions en alternance, refrains, rapprochements des mots aux sonorités voisines ; assonance, allitération et exagération, etc, sont mis à contribution dans bon nombre de textes de notre anthologie orale. L'effet cumulé de toutes ces techniques fait que le langage du panégyrique est sybillin.

Malheureusement, ce genre littéraire est sur la voie de se perdre. La mort de cette littérature sera une grande perte ! Il n'y a qu'une minorité de villageois (les initiés) qui savent chanter ou rapsodier le panégyrique.

Qui va donc avec nous sauvegarder ce patrimoine ? Selon des circonstances, dans les sociétés à tradition orale, l'on s'attend à ce que la parole encourage les jeunes de la société, alors par exemple pendant une fête ou une animation importante (comme funérailles d'un roi défunt) où le roi se rend, le panégyrique sert de source d'encouragement et d'apprentissage au public. On s'attend à ce que la parole soulève l'enthousiasme à tel point que les

auditeurs en soient enivrés ou extasiés comme s'ils buvaient de l'hydrome, et que nos jeunes africains se consacrent à des recherches plus approfondies que la nôtre, pour que le panégyrique asante soit un beau jour classifié parmi les universaux.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, J-M., (1999). *Linguistique Textuelle des genres de Discours aux Textes*. Paris: Editions Nathan.
- AFFUL-BOACHIE, M. (2000). *West Africa Poetry: 1940-2000*. Accra. Akonta Publication.
- AGYEI -KYE, L. (1998). "Les difficultés du passage de l'Oral à l'Ecrit : "Cas de onze contes akans." Thèse de Maîtrise. Kumasi. Ghana. KNUST.
- AQUIEN, M. (1999). *Dictionnaire de Poétique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- AUSTIN, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford University Press.
- BIBLE. Editions Association Viens et Vois, (1910). *La Version Louis Segond*. Grézieu La Varenne.
- BURTON, W. F. P. (1943). *Oral Literature in Lubaland*. African Studies 2 Oxford. University Press.
- CALAME-GRIAULE, G. (1963). *L'art de la parole dans la culture africaine*. Présence Africaine.
- (1970). *Pour une étude ethnolinguistique Littératures orales africaines*. Languages No 18. Paris : Didier\ Larousse.
- (1967). *La littérature orale*. In : Colloque sur L'Art Nègre. Rapport 1. Présence Africaine.
- CATFORD, J. C. (1915). *Linguistic Theory of Translation*. London.

Oxford University Press.

- CAUVIN, J. (1981). *Les Proverbes*. Paris. Editions Saint-Paul.
- CHEVRIER, J. (1974). *Les littératures Négro-Africaines*,
Paris : CLEF.
- CREPIN, LORIDON, & PONZALGUES, (1992). *Français: Méthodes et
Techniques*. Paris : Edition Nathan.
- DIABATE, M-M. (1983). *Le lieutenant Kouta*. Paris : Hatier.
- DIETERLEN, G. (1965). *Textes sacrés d'Afrique noire*. Paris : Gallimard.
- DUBOIS, J. et al., (1973). *Dictionnaire de Linguistique*. Paris : Larousse.
- DUCROT, O. (1984). *Le dire et le dit*. Paris : Les Editions de Minuit.
- ENO-BELINGA, S-M. (1985). *Comprendre la Littérature orale
Africaine*. France, Editions St. Paul.
- (1978). *Poésie orale*. Paris : Editions St. Paul.
- FAYE, S. (1981 :67). "Une multiplicité de langues" la Revue.
81. Paris : Notre Librairie.
- FINNEGAN, R. (1992). *Oral Poetry : Its Nature, Significance and
Social Context*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1970), *Oral Literature in Africa*. Oxford: Clarendon Press.
- GOODY, J. (1979). *Raison Graphique : La domestication de la pensée
sauvage*. Traduction et présentation de l'anglais *The domestication
of the savage mind*, par Jean Bazin et Alban Bensa. Paris :

Les Editions de Minuit.

- GOODY, J. & WATT, I. (1963). *The Consequences of Literacy*.
Oxford. University Press.
- HAMPÂTE-BÂ, A. (1950 :3). *La parole Africaine*. Le Courier de
L' UNESCO. Paris. Notre Librairie.
- JAKOBSON, R. (1963). *Eléments de la Linguistique générale*. Paris :
Edition de Minuit.
- (1963). *Essais de Linguistique générale*. Paris : Edition
de Minuit.
- JANHEINZ, J. (1969). *Neo-African Experience in Literature : A History of
Black Writing*. New York: Grove.
- KI-ZERBO, J. (1972 :48-86). *La Tradition Orale: une source de l'histoire de
l'Afrique*, "Diogenes" 67. Paris. Notre Librairie.
- LANE, G. (1970). Traduction française de l'anglais *How to do things with
words* par Austin. Paris: Hachette.
- LEVI-STRAUSS, C. (1962). *La Pensée sauvage*. Paris : Plon.
- MARTINET, A. (1960). *Eléments de linguistique générale*. Paris :
Edition Armand Colin.
- MOLINIE, G. (1993). *La Linguistique*. Paris : Presses Universitaires
de France.
- (1986). *Eléments de stylistique*. Paris : Press Universitaires
de France
- (1989). *La Stylistique*. Collection Premier Cycle.

Paris : Presses Universitaires de France.

(1996). Dictionnaire de rhétorique. Paris: Presses Universitaires de France.

Niane, D. T. (1960). *Soundjata : Ou l'épopée Mandingue*. Paris : Présence Africaine.

NKETIAH, J. K. (1971). *The Linguistic Aspect of Style in African Languages*. In: *Current Trends in Linguistics*, Accra, Ghana Publishing Corporation.

(1974). *Ayan*, Tema, Ghana Publishing Corporation.

(1978). *Amoma*. Tema: Ghana Publishing Corporation.

(1976). *Funeral dirges of the Akan People*. Tema: Ghana Publishing Corporation.

Akatakyaie & Amanfo (1999). *Tribute to Otumfuo*. Kumasi : *The Pioneer*. Discours prononcé lors des funérailles d'Otumfuo Opoku Ware II.

OWUSU-SARPONG, C. (1992). *La mort akan - Etude des formes d'énonciation propres aux rites funéraires akan*. Kumasi : University Press.

(2000), *Akan Funeral Texts- Classification, Interrelation and Alteration of Genres*. Thèse de Doctorat : Kumasi : University Press.

PERHAM, J. M. (1966). *Akan History : Some Linguistic Evidence*, in *Notes and Queries*, pages 54-58.

- PEYTARD, J. (1986 :63). <<Problématique de l'Altération des discours : Reformulation et Transcodage>>, Syntagmes 3 : Paris, Annales Littéraires de l'Université de Besançon.
- POTTIER, B. (1987). *Théorie et Analyse en Linguistique*. Paris : Hachette.
- SAPIR, E. (1968). *Linguistique*. Paris : Les Editions de Minuit.
- SAUSSURE de, F. (1974). *Cours de la Linguistique Générale* : Edition Critique de Mauro. Payot.
- SENGHOR, Léopold. Sédar. (1963). *Liberté 1. Négritude et Humanisme*. Paris : Seuil.
- STOLZ, Claire. (1999). *Thèmes et études... Initiation à la Stylistique*. Paris : Ellipses Editions Marketing.
- VANSINA, Jean. (1981). *La Tradition Orale : Essai de méthode royal de l'Afrique Centrale, au carrefour de l'écrit et de l'oral*. Paris : Notre Librairie.
- VERRIER, Jaques. (2001). Cité par Christiane Owusu- Sarpong dans son cours magistral d'introduction à l'étude de la collecte des textes littéraires oraux à Kumasi, KNUST.
- WHORF, L. B. (1958). *Language, Thought and Reality*. New York: Wiley & Sons.
- YANKAH, Kwesi. (1989). *The Proverb in the context of Akan Rhetoric. A theory of Proverb Praxis*, New York : Peter Lang.

ANNEXES

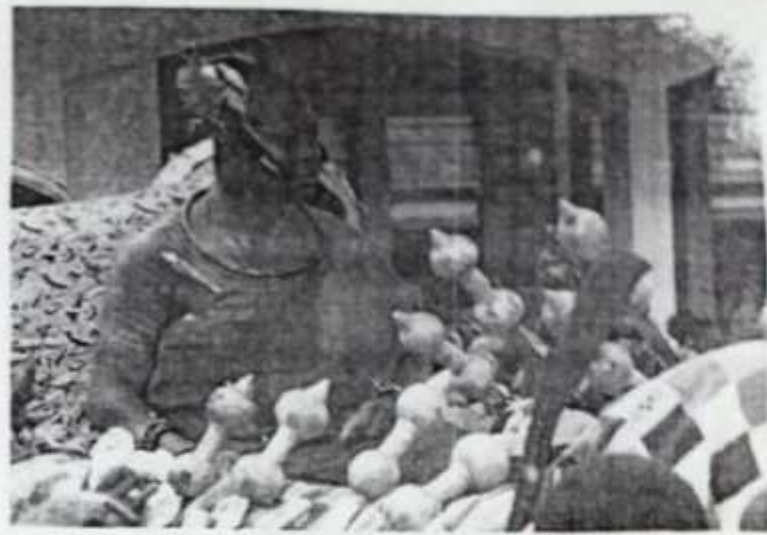


Photo 2 - L'Asantehene actuel.



Photo 3 - Asantehene avec son épouse.



Photo 4 - Otumfuo Opoku Ware II.

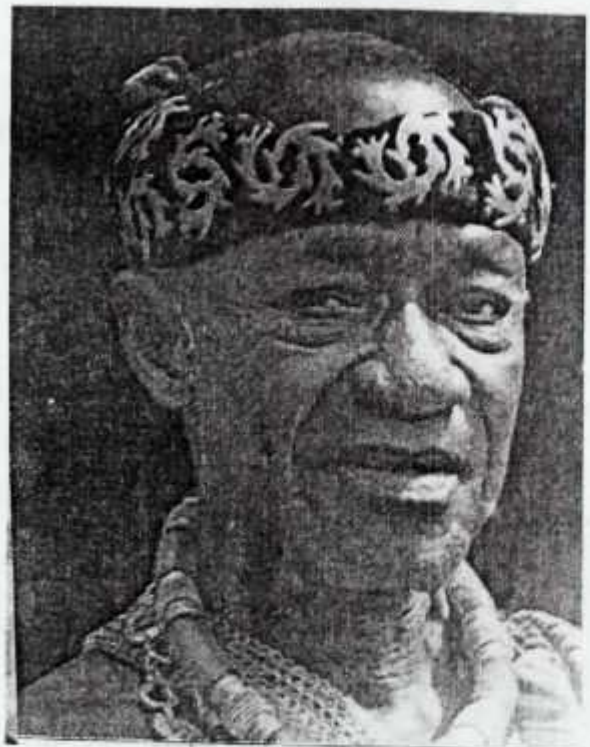


Photo 5 - Otumfuo Sir Osei Agyeman Prempeh.



Photo 6- Asantehene et le Directeur Banque Mondiale.



Photo 7 - Asantehene salue sa mère.



Photo 8 - Les Kwadwomfos juste derrière Asantehene.

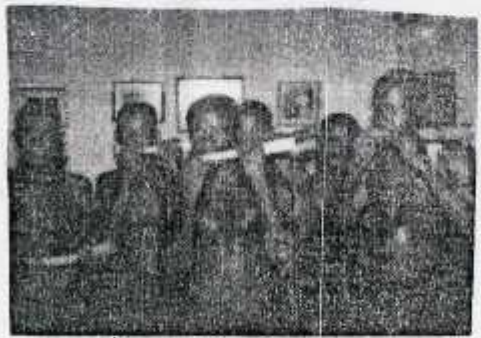


Photo 9 - Mmentiahyefos.

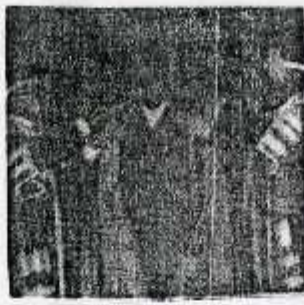


Photo 10 - Asantehene honoré



Photo 11- Les Akyeremadefos.



Photo 12- Sikadwa Kofi.

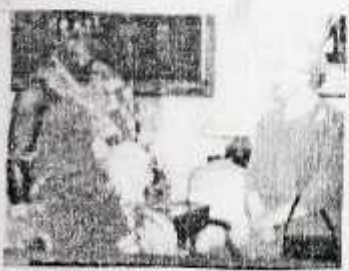


Photo 13 - La Reine Elisabeth II
Palace.



Photo 14 - Les Abrafo.



Photo 15 - Sikadwa Kofi.

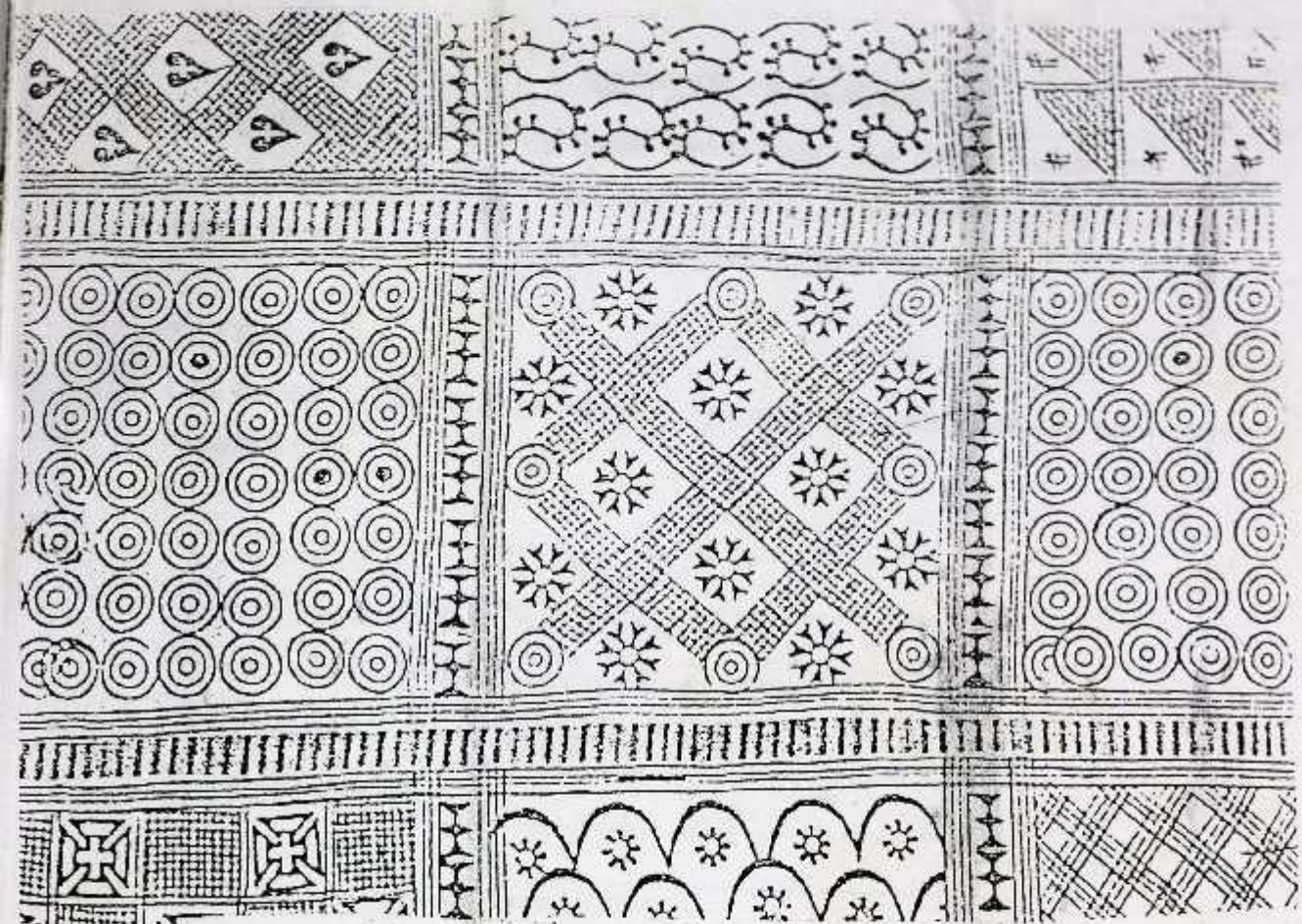


Photo 16 – Pagne tissé avec des motifs éloquentes.

ANNEXE 2 (CORPUS)

Cette partie comprend quelques exemplaires des textes oraux que nous avons pu recueillir de la cour royale asante . Ces textes recueillis ont été transcrits en Asante – Twi puis traduits en Français et annotés.

TEXTES

Les textes 1,2,5,10,11, et 40 sont chantés par l'Abrafohene pour louer l'Asantehene :

1.

ɔno no ! Akosa mantam –mantam!
Ne nkɔdwe rebobɔ mmienu ne mmiensa.
Rekɔ akɔkodɔm ano, Akwagyinamoɔ Takyirifa.
A yetwa wo a, wosi. Osei tutu, yetwa wo a,
wosi ta, Aa wo!

2.

ɔno no! ɔkwampresu kwampresu a
Woye w'abura a
obi ntumi nnsa bi nnom

5.

ɔno a, adum mmɔ, adam mmɔ,
Adankaweabo Afari a ɔkɔ mpenten ,
Osei Tutu, yetua wo hemaɔ mpenten so a,
Wote mu. ɔkoropagyan, yetua wo hemaɔ a,
Wote mu anɔpa tutuutu

10.

ɔno no! Apitie anoma kwampire a odi ayuo ,
n'ano da mu ! Osei Tutu, w'afefɔ mmarima se
Dee wosee, na yenɔ na yenɔ dee woye ,ɔkatakylie a
n'afe mmanin atɔ atuo atwen no.

11.

ɔno no ! Hwan na ɔbesene akɔka no?

Wokɔka Osei Tutu a, waka ko.

ɔbogyemanfoɔ, ɔbanin a banin suro no.

40.

ɔno no ! Amprohia kuro e,

Eboɔ kantinkrom, wosoa dɔm,

ɔbanini a banini suro no.

3. Les Kwadwomfoɔ chantent les textes 3,6,7,8,9,12,13,14,15, et 16 pour louer l'Asantehene:

Anomaa Kɔdeɛ a, wo ntakra bu abugyen,

Wope nsem ako e. Osei Tutu,

Wotia dadeɛ so a, ebu asiriasa, oo!

Wo ka frafra!

6.

Osei Tutu! memmɔ wo dinwe, Awisi o

Hwan na ɔbenya se edweso Owusu Panin ne

Akua Bakoma - Sikapɔ ba ne woɔ?

Obi nyaa saa bi a anka ɔbeyɛ bi!

7.

ɔtafre mmɔgyee Twum o Akyampɔn o,

Nũfũn nyieein. Hwan na ɔbenya se

Gyaakye Owusu Panin ne Akyaa Oyiakwan ba ne woɔ ?

Obi nyaa saa bi a anka ɔbeyɛ bi !

8.

Mmerema wo Dwaben do Adaakwa o Yiadom nyieein!

Etwie nnyegyeeɛ na efom, Etwie nnyegyeeɛ na efom

Nũfũn nyieein!

9.

Osei Tutu Ababio,

Korɔbea Asante Kɔtɔhene no no!

Asanteman Tintimban

Otumfoɔ Osei Tutu Ababio

Asantehemaa Nana Afua Kobi Serwaa Ampem

Ahohoro yamu, Otumfuo Osei Tutu II

Woye barima!! Woye barima!!

Dada! Dada!

12.

Etuo didi nim ne ko, Etuo didi nim ne ko

Nyieen! Animinako Seniampon o, Brɛman kum, Nyieein!

13.

Ahweniem mfranii o, Srane a edom

ne woara o, Yehunu w'anim a Kusi werɛ- werɛ, Kusi wieem!

14.

ɔsɛe kyeretwie Fakusi wura, wura, wura

Twum o, Akyampɔn o, Nɔfɔn nyieein!

15.

Ayi ne Adu, baako mma, Yenkotɔi afradum

Nyieein ! Osɛe Tutu Kantinka, Dwabɛ wura ne wo o!

Yiadom nana yede akoboɔ na egye wɔ taataa, Nɔfɔn nyieein !

16.

Agyaako Yeboa Abaankorɔ ɔdwom frɛ woɔ,

ɔhene afrɛ woɔ o, Frampon o, Damirifa a !

Pour prévenir le roi d'un danger imminent :
 Les Akyerɛmadefoɔ sonnent le texte ci-après sur les tambours-parleurs pour réveiller le roi à l'aube du jour de fête:

19.

Asaase wura ! Ma wo homene so, Ma wo homene so,
Ma wo homene so, Ma wo homene so ε!
Ma wo homene so ɔkɛsɛɛ!
Ma wo homene so,
Okudɔntɔ! Adeɛ Akye!

Les Kwadwomfoɔ chantent les textes 4 et 20 juste après que les tambours ont été sonnés pour réveiller le roi à l'aube du jour de guerre ou une affaire grave :

4.

Agya nyane , Agya nyane !
Agya wonte sɛ ɔwam na ɛresu yi?
Woyɛ abɔfra pa , Osei Tutu ntahera retwa amantamfi a,
Wose ɔwam na ɔresu yi ,
Na sɛɛ Osei Tutu di mu bi na wɔreba!
Agya e, Agya e!
Wotwa asuo a, sɔ wotuo mu o!

20.

Okurompɔn Kumanini Sansramanta Bediako e,
Nyane o,
Amponyinamoa se dɛɛfoɔ Pagyakɔtwere e,
Nyane o.
.Asante atwa ne tiri Twum, o, Akyampɔn o,
Nūfūn nyieein ! Korɔbea Asante Naadie e,
Nyane ee !

Les Kwadwomfoɔ chantent pour prier au roi de vouloir se retirer après une fête réussie :

21.

Asaase rebueɛ, Mununkum ayɛ ahum,

ɔkwadwomirefi akɔda o, sɔre ɛ!

22.

Les tambours parlent pour inviter le roi de rentrer après la fête :

Korɔbea Asante kɔɔkɔhene, ɔsoro keka ! Onwunu redwo !

Mununkum Sakyi nam kwan so reba o,

Nyankommiren .

ɔbotantim muni a ɔne ne mmoseaa o,

Nyankommiren.

Sɔre ma yɛsɔre bi ! Sɔre ma yɛsɔre bi ! ɔkɛsee !

Sɔre ma yɛsɔre bi ! O Okudɔntɔ

Les tambours sonnent pour louer Otumfuo pour avoir pu attirer l'amour de la grande foule venue à la fête :

23.

Korɔbea Asante Kɔɔkɔhene,

Edɔm abɔ wo dwa, ɛdɔm abɔ wo dwa,

ɛdɔm abɔ wo dwa, data ! data ! data !

Les tambours parlent pour guider le roi pendant une procession:

24.

ɔhene brɛ brɛ, ɔhene brɛ brɛ,

ɔhene brɛ brɛ, ɔhene hwe wo nan ano!

ɔhene hwe wo nan ano ! ɔhene nante brɛ brɛ!

ɔhene nante nkuma nkuma!

37.

Namɔn a yetu no nnanko -nnanko

Tiatia dɔm mu o,
Nyankommiren !
Ese woretu o,
ese worentu o,
Nyankommiren !

Les Odurugyaafɔɔ chantent les louanges du grand roi sur le flûte :

25.

ɔye barima o Ayee ! enowaa ee ɔye barima o,
Osei Tutu Boafo Ako – ako Nana ye barima o,
Asantehene ye barima o, daa !

Leur chant lui annonçant une triste nouvelle :

28.

ɔno no ! Ayee saa da. Osei Tutu, woko Bana.
Yeresuae, na wo bogyese rewe adoko,
na erewe akommen

29.

Osei Tutu, woyee saa bam no hwee ase
Maa no pen n'anan.
Woamma Kwaku Apoto ne Tibo anni nkra,
Odensu ee ! Osei Tutu, wowo do a,
Ma ebi mmra na edo aden.

Les bardes sifflent le flûte pour annoncer une mauvaise nouvelle au roi :

26.

ɔwo anini ee, ɔwo anini ee, Ayee buo o o,
Obi dehyee, Damirifa due
Ne amanehunu – Amu! Obi nyane a,
Asibuo mo, ɔtwe ankɔ dwa a, ne nwoma kɔ,

27.

ɔwo anini ee, ɔwo anini ee.

Yede aburo kɔmaa asaase a, Asaase ayi no sɔnn,

Yede obi dehyee kɔmaa asaase a,

Asaase afa no kora, kora, Obi dehyee Damirifa due,

Due ne amanehunu

31 Le maître- tambourinaire sonne le tambour pour demander de quoi boire au roi :

ɔdomankoma kyerema se

ɔbenom bronɪ mmɔɔsa

Les Kwadwomfoɔ chantent pour prévenir le roi d'un défaut chez lui :

17.

Aso dono nye dono Na yɛahwan mu o,

Onipa bɔne ho nkrabea aduasa o,

Nɔfɔn nyieein !

18.

Nsemmeden mu na Tibɔnkɔso ma huren – huren,
huren – huren nso hɔhɔ anim o, Nɔfɔn nyieein!

34.

Abosomakotrɛ de bokyee bokyee

Akɔkonobɛɛ na ɔwe abɛ o,

Nɔfɔn nyieein!

36.

Apenenkensema Duodu Akwa,

ɛdɔm hwe wo so tasetase wo o,

Nyankommiren !

ɔkoropatuo ani kɔ ne ho anwan o,

Nyankommiren !

39.

Asobrakyeɛ na ɛwoo hyiawuo o, Nyankommiren !
Ano a edi mako kasa ma biribi yɔ biribi o, Nyankommiren !
Osebirekyei dɛɛfoɔ ba na ɔsee wo o, Nyankommiren !

Les Kwadwomfoɔ chantent pour louer le roi de sa bravoure exceptionnelle :

32.

Animinako Seniampɔn Brɛman
kum Osei Kyeretwie, Fakusi wura, wura, wura.
Twum o Akyampɔn o, Nufun nyieein.

33.

Deɛ woseɛ na yenya.
Yiadom nana yede akoboɔ na gye
Wo taataa Twum o, Akyampɔn o
Nufun nyieein!

Les Kwadwomfoɔ chantent pour louer l'origine royale du roi:

35

Ayɛkra Adeboɔ na ɔwoo woɔ o,
Nyankommiren! Hwan na onim?
Hwan na ɔbɛhunu? Hwan na ɔkorɔn?
Hwan na ne dibɛ so?
ɔtawia Adwera yafunpa domankoma sini ne wo o,
Nyankommiren!

Les bardes chantent pour féliciter le roi pour une fête réussie :

30.

Kɔɔkɔhene nono,
Woyɛ barima dada, dada, dada, dada

Obi se ɔsene wo a, Na ɔsene wo ne ntakrahunu.

38.

Mo ne ye, Mo ne asetena pa o,

Nyankommiren !

.L' Abrafohene chante pour demander de quoi boire au roi :

41.

Oni o, ɔɔɔɔkɛsɛɛ a n'ase ye nwun,

ɔno na ɔde abotire te okuruwiri ,

krawere ne Brawere nwoma so

Asante kɔɔkɔhene, ɔbarima wɔ mu a,

Na mɛkɔbi, okyirikukyiriku,

a wo ne no san a, wo nna kɔm da.