

CHANTER LES MORTS CHEZ LES AGNI-BONA : L'ÉLOGE FUNÉRAIRE COMME EXPRESSION D'HOMMAGE AUX DÉFUNTS

Yao Kré Kouabena Arnaud

Université Félix Houphouët-Boigny

arnaudkouabenan@gmail.com

Résumé

Cet article se propose d'analyser les dimensions métaphysiques, esthétiques et sociologiques de l'éloge funéraire, véritable institution sociale et artistique chez les Agni-Bona. Grâce au génie poétique du chanteur en deuil, ces chansons dédiées au wōmī convertissent la rupture biologique du décès en une pérennité culturelle. Quels sont donc les mécanismes esthétiques déployés par l'orateur funéraire pour détacher la parole de la simple lamentation pour l'élever au rang de poésie sacrée laudative ?

Cette étude ambitionne donc de démontrer que l'éloge funéraire chez les Agni-Bona ne peut se réduire à une manifestation simple et passive de la douleur, mais une opération rituelle, esthétique et sociologique globale conçue opérer une catharsis psychologique pour les endeuillés et restaurer la cohésion du lignage face au vide généré par la mort.

Mots-clés : *Agni-Bona – Éloge funéraire – ancétralisation – cosmogonie – cohésion sociale*

Abstract

This article analyzes the metaphysical, aesthetic, and sociological dimensions of the funeral oration, a veritable social and artistic institution among the Agni-Bona. Thanks to the poetic genius of the mourning singer, these songs dedicated to the wōmī transform the biological rupture of death into a cultural continuity. What aesthetic mechanisms does the funeral orator employ to elevate the spoken word from mere lamentation to the level of laudatory sacred poetry?

This study aims to demonstrate that the funeral oration among the Agni-Bona cannot be reduced to a simple and passive expression of grief, but rather constitutes a comprehensive ritual, aesthetic, and sociological operation designed to bring about psychological catharsis for the bereaved and restore lineage cohesion in the face of the void created by death.

Keywords: *Agni-Bona – Funeral oration – Ancestralization – Cosmogony – Social cohesion*

Introduction

Chez les Agni-Bona¹, l'avènement de la mort ne se perçoit pas comme un anéantissement définitif ou une rupture ontologique, mais s'inscrit d'une transition spirituelle entre le monde visible des vivants et

¹ Peuple de l'est de la Côte d'Ivoire et appartenant au grand groupe Akan.

celui, invisible mais omniprésent, des ancêtres. Durant ce passage crucial, la parole supplante les pleures pour devenir un outil de transfiguration du défunt. Elle quitte le registre de la communication quotidienne, de l'expression du chagrin pour revêtir les habits de la sacralité et de l'esthétique : c'est le temps de l'éloge funéraire.

Chanter les morts chez les Agni-Bona ne relève pas d'une simple pratique de divertissement ou d'une ponctuation mélancolique du deuil. C'est un acte rituel total, une institution oratoire où la communauté se rassemble pour honorer le disparu et, à travers lui, célébrer la pérennité du lignage. La présente étude se propose d'analyser les chansons élogieuses funéraires dans une perspective cosmogonique, esthétique et fonctionnelle. Dès lors, par quels procédés stylistiques et rhétoriques les chansons en l'honneur de trépassé parviennent-elles à transcender la rupture biologique de la mort pour en faire un acte de refondation communautaire ? Mieux, comment l'éloge funéraire transforme-t-elle la douleur en un hommage structurant pour la société ?

Devant une telle problématique, nos objectifs sont d'abord d'élucider les fondements métaphysiques de la mort chez les Agni-Bona en montrant comment les chansons rituelles accompagnent la dissociation des principes vitaux de l'être. Ensuite, analyser les éléments stylistiques, rhétoriques et rythmiques qui confèrent à l'éloge funéraire sa valeur artistique et sa puissance sacrale. Enfin, déterminer les fonctions de ces chansons dans la prise en charge du deuil et dans la cohésion du lignage.

Comme hypothèse centrale à cette étude, nous affirmons que l'éloge funéraire repose sur des codes stylistique et rythmique rigoureuse (figures de rehaussement et structures répétitives) qui transfigurent le défunt en héros mythique. Ainsi, la parole élogieuse devient un mécanisme pragmatique vital qui convertit la douleur de la perte en moyen de reconstruction du lignage.

Pour analyser notre corpus recueilli à Tankéssé et à Ouandji, notre approche méthodologique est d'abord orientée vers l'analyse ethno-linguistique, dans la perspective de Geneviève Calame-Griaule (1965). L'intérêt de cette approche réside dans le fait qu'elle part du postulat que les structures linguistiques d'une communauté formalisent sa vision du monde et ses catégories mentales. Dans le cadre de cet article, l'analyse ethno-linguistique s'applique à étudier le lexique de la constitution anthropologique agni-bona. La deuxième approche ensuite,

est orientée vers la poétique de l'oralité, théorisée par Paul Zumthor (1983). Cette approche appréhende la chanson funéraire non comme un objet graphique inerte, mais comme une *performance vive*. Sur le plan opératoire, cette méthode consiste à repérer les écarts de langage, les tropes et les micro-structures rythmiques au sein de notre corpus.

1. Le cadre cosmogonique Agni-Bona : La mort comme passage entre le visible et l'invisible

Dans la cosmogonie agni-bona, l'existence humaine s'inscrit dans un cycle continu dans lequel le passage de la vie à la mort ne constitue pas une rupture ontologique, mais un changement d'état. Pour mieux appréhender la portée de l'éloge funéraire, il est crucial de cerner cette cosmogonie où le défunt est un voyageur en partance pour *ebłóló* (le pays des morts). De même, puisque la mort anéantit l'être individuel (la pourriture du cadavre en est l'expression la plus tangible), on ne peut appréhender la conception de la finitude sans avoir quelques orientations sur les composantes de la personne.

1.1. Le trialisme de l'être : Le corps (wōnā), l'esprit (wawoε) et le principe vital (kala)

Durant son existence sur terre, le *sōnā* (personne, l'individu, l'être vivant) est le siège de trois piliers essentiels qui reposent sur un équilibre harmonieux. L'épanouissement et la prospérité de cet individu est le résultat de la synergie et de la vitalité de ces trois piliers. D'abord, le *wōnā* (le corps, l'enveloppe charnelle) qui, séparé du *wawoε* et du *kala* devient, comme l'explique Louis-Vincent Thomas (1982 : 89), « le siège de bouleversements qui manifestent son impureté et le danger de contamination qu'il présente ». Tout au long des funérailles, le *wōnā* est l'objet de rites particuliers de purification. En tant que seul support physique visible après la survenue de la mort, le *wōnā* joue un rôle important dans les rites funéraires. Il est à la fois materné, paré pour participer aux cérémonies, interrogé, mise en terre accompagné d'offrandes de nourriture. Cependant, une fois tous les rites, jusqu'à la mise en terre, accomplis, le *wōnā* est littéralement rangé et abandonné au cimetière au profit du *wawoε*. Le *wawoε* est une composante spirituelle active de la personne. Durant le passage sur terre de l'individu, plus qu'une ombre physique, le *wawoε* agit comme un double spirituel qui le

protège. Il est le reflet de l'état intérieur comme en témoignent ces propos de Yao Kpraoussé² : « le *wawœ* manifeste la santé spirituelle de l'individu. Un *wawœ* fort est signe de protection et de vitalité. De même, un *wawœ* fort peut quitter le *wônã* pendant le sommeil pour interagir avec le monde invisible ». Et c'est précisément de ce monde invisible que le *kala*, troisième pilier des composantes de la personne, tire ses origines. Si le *wônã* est l'enveloppe et le *wawœ* le double invisible, le *kala* est la force spirituelle, l'énergie interne et la trajectoire de vie de l'individu. En fonction de son jour de naissance, chaque enfant agni-bona reçoit un nom censé correspondre au *kala* qui a choisi de se manifester ce jour, liant l'enfant aux forces spirituelles associées à ce moment précis. Par cet acte, l'enfant reste connecté à sa lignée et s'il respect les interdits et qu'il consent aux sacrifices visant à nourrir et à purifier son *kala*, il reste sous la protection des ancêtres. De plus, la réussite sociale, la richesse ou la fécondité du *sônã* sont directement liées à la qualité et à la puissance de son *kala*.

Quand l'individu passe de vie à trépas, une mutation ontologique s'observe : du statut de *sônã*, il devient *wômĩ* (mort-double). La mort met un terme à la dynamique d'unité des trois constituants principaux du *sônã* sans pour autant détruire les différentes composantes. Ainsi, si le *wônã* retourne à la terre et la décomposition des chairs lui restitue les éléments qui en furent tirés, l'essence invisible de l'individu perdure. Le *kala* retourne vers sa source divine. Jean-Paul Eschlimann (1985 : 82) précise d'ailleurs que le *kala* « rejoint *namã* de qui il procède. Il retourne ainsi à son origine, d'où il parraine la venue sur terre des descendants de la lignée paternelle ». A son tour, le *wawœ* cesse d'être l'ombre du vivant pour devenir *wômĩ*, une entité autonome qui doit rejoindre le monde des morts. Le *wômĩ* n'est pas simplement un cadavre, mais un nouvel état ontologique du trépassé. A ce titre, il représente une entité spirituelle issue, juste après le décès, de l'union entre le *wônã* et le *wawœ*. Il est une force spirituelle active dont le respect et le bon déroulement des rites funéraires achèvent son changement de statut et facilite son voyage *post mortem*.

² Yao Kpraoussé, planteur et *kómã* à Watté S/P de Koun-Fao, entretien réalisé le 17-septembre-2018 à Watté.

1.2. Statut et destination post mortem du *wōmī*

Dans l'idéologie funéraire agni-bona, le statut de *wōmī* repose sur la fusion métaphysique de deux composantes clés de l'être dès qu'il franchit le seuil de la mort. Le corps qui n'est pas seulement l'enveloppe matérielle et le *nawoε*, le double invisible de l'individu qui se détache de la vie biologique mais ne s'évanouit pas. Le *wōmī*, résultat de cette union, est une nouvelle entité qui n'est plus un être vivant, ni un ancêtre totalement désincarné.

La particularité de sa formation fait qu'il possède des pouvoirs surnaturels. En effet, c'est parce que le *wōmī* possède à la fois l'histoire de son corps physique et la puissance de son double invisible qu'il a une vision extraordinairement pénétrante des réalités invisibles. Pour Jean-Paul Eschlimann (1985 : 83), « le *wōmī* est le premier garant de l'harmonie au sein du lignage et du respect, par tous, de la tradition ancestrale. Sans son secours, le chef du lignage ne peut plus asseoir son autorité et la famille est livrée aux forces de division et de désagrégation ». Il devient le témoin spirituel du respect de la tradition.

Le *wōmī* est donc capable de saisir les mystères de l'avenir et ceux du passé. Son nouveau statut lui donne accès à toutes les connaissances emmagasinées depuis des générations. De ce fait, il est consulté pour indiquer par exemple les plantes capables de guérir certaines maladies, de déterminer les causes de la mort, de prévenir et d'écarter les malheurs qui risquent d'ébranler la communauté. De plus, le *wōmī* voit les desseins cachés des uns et des autres, en particulier ceux dont le cœur et la pensée sont remplis de mauvais projets et qui, par sorcellerie, ont porté un préjudice important à leur lignage ou à la communauté villageoise, le *wōmī* les fait trépasser pour protéger les siens.

Si le *wōmī* joue un rôle important dans la régulation et la protection de la communauté, sa présence prolongée parmi les vivants peut être source de danger. En effet, quand le *wōmī*, du fait des pouvoirs qu'il détient, se montre bienveillant vis-à-vis des vivants, sa présence est acceptée. Cependant, aussi longtemps que le défunt n'est pas parvenu au terme de son voyage d'outre-tombe, les vivants évitent de regarder en arrière lorsqu'ils reviennent de la tombe, des champs ou de tout autre endroit familial au mort, sous peine de voir le *wōmī*, d'en être pétrifié et d'en mourir par la suite. Quoi qu'il en soit, seule une situation conflictuelle grave peut justifier l'apparition du mort-double puisqu'un

tel phénomène entraîne folie et mort. Il faut donc s'atteler à organiser et à réussir les différents rituels sensés le conduire à *ebłóló*.

ebłóló ou le royaume des morts est perçu par les Agni-Bona comme le prolongement invisible du monde des vivants où la vie se poursuit sous une forme spirituelle. *ebłóló* n'est pas un monde de repos paisible, mais une communauté structurée et organisée à la manière des vivants. Les habitants y conservent leur rang et leur influence sur leur lignage terrestre. C'est donc une zone d'influence direct sur les vivants dans la mesure où les ancêtres, habitants d'*ebłóló* veillent sur la prospérité du lignage. Mais pour atteindre *ebłóló*, le *wōmĩ* doit effectuer un voyage périlleux qui est en réalité un passage spirituel codifié vers l'au-delà où les actions des vivants déterminent la réussite de l'intégration du défunt parmi les ancêtres. Les rites funéraires doivent être correctement accomplis et particulièrement les chansons, véritables guides sonores doivent interpeller les ancêtres déjà installés pour qu'ils viennent accueillir le nouveau voyageur. Ces chansons doivent également interpeller la mort, mettre en évidence les qualités du défunt et la place des ancêtres dans ce processus et distiller des émotions qui sonnent comme une thérapie pour les consciences en peine. Quel est donc la typologie de ces chansons funéraires ?

1.3. Typologie des chansons dédiées au *wōmĩ*

Les chansons en hommage au *wōmĩ* s'inscrivent dans la pure tradition funéraire agni-bona, où la parole chantée joue un rôle de médiateur entre le monde des morts et celui des vivants. Elles servent de transition entre le choc de la perte et la célébration de la mémoire et retracent l'histoire de la famille et les actions notables du défunt au sein de la communauté en y incluant des messages destinés aux vivants, rappelant l'importance de l'unité familiale ou critiquant quelque fois astucieusement ceux qui auraient délaissé le défunt de son vivant.

Le moment privilégié pour l'exécution de chansons en hommage au défunt demeure la période de présentification du cadavre. Pendant cette phase d'exposition, les groupes musicaux composés d'homme et de femmes, réunis en nombre suffisant, entonnent des chansons et exécutent des pas de danse. Dans le cadre des funérailles chez les Agni-Bona, plusieurs danses en hommage au défunt sont des outils structurés pour interpeller la mort et honorer le défunt.

L'une des principales formes d'expression chantée rendant hommage au trépassé est le *n'nolo*. Genre d'origine ancestrale, le *n'nolo* est une forme de chanson à double usages, festif et funéraire. Dans le cadre funéraire, on improvise des invectives contre la mort, en évoquant la douleur des deuilés, en chantant les souffrances que provoquent la disparition et l'absence d'un être cher. On y retrouve aussi des couplets évoquant le souvenir du disparu ou celui des membres de sa famille ayant déjà rejoint le séjour des morts. Les chansons du *n'nolo*, tout en rendant hommage au disparu, sont un exutoire pour dénoncer les comportements indécents et répréhensifs des membres du groupe. Elles sont ouvertes à tous et leur exécution n'est conditionnée par aucune position sociale contrairement à l'*abodã*.

L'*abodã* est une danse qui célèbre les nobles, mais également des personnes ayant atteint un âge avancé ou ayant eu une vie exemplaire. Les chansons qui accompagnent cette danse ne sont pas de simples mélodies, mais des vecteurs de messages sociaux, historiques et éducatifs. En l'exécutant, les vivants manifestent leur besoin de briser l'atmosphère de tristesse et de montrer que, malgré la perte, la vie continue et la communauté reste soudée et forte. Le cercle que forme les danseurs, guidé par un soliste improvisant des paroles qui citent le nom du défunt et ses qualités, symbolise l'unité de la communauté face à la mort. Si l'*abodã* sert à consoler les vivants et à mettre de l'ambiance, un autre genre chanté constitue un véritable acte de dévotion pure envers le défunt.

Contrairement à l'*abodã* qui peut avoir un aspect plus populaire et festif, le *sidá* est une danse sacrée et aristocratique. C'est une danse de prestige et de dignité qui célèbre les chefs traditionnels et les notables, les défunts d'un âge avancé et ayant une grande lignée, les membres de la famille royale. C'est le dernier grand hommage public avant l'inhumation. Les paroles chantées du *sidá* annoncent aux ancêtres l'arrivée d'un nouveau membre éminent et rappellent aux vivants les valeurs morales et noblesse du trépassé. Les mouvements de pas lents, mesurés et majestueux du *sidá* symbolisent la sagesse du défunt et le poids des responsabilités de son vivant.

Au total, le contexte funéraire agni-bona présente, à l'instar des genres chantés déjà évoqués, plusieurs autres qui rendent hommage au défunts (l'*alatã*, l'*atãbã*, le *n'dolia*, l'*aboussi*, l'*assamalã*, le *kepatouã*, le *kokoubè*, le *fokenè*, etc.). Mais au-delà de cette diversité de répertoire, les chansons dédiées au mort ne se contentent pas de seulement nommer le trépassé,

elles le réinventent à travers une poésie élogieuse dont nous allons maintenant explorer les mécanismes esthétiques.

2. Traitement esthétique de la poésie élogieuse dédiée au *wōmī*

Chez les Agni-Bona, les chansons en l'honneur des morts ne se limitent pas à l'évocation des hauts faits passés des défunts, elles transforment leur vie en une œuvre de mémoire collective. Cette transformation repose sur un traitement esthétique rigoureux de la parole chantée qui devient une sorte de portrait sonore. Nous allons analyser, ici, comment la métaphore, l'hyperbole et le rythme s'articulent pour donner à l'éloge funèbre toute sa puissance poétique.

2.1. *L'éloge métaphorique ou métaphore laudative*

L'éloge métaphorique est une figure de style qui consiste en l'utilisation de métaphore comme mécanisme principal pour vanter les mérites d'une personne ou d'une idée. Dans le contexte funéraire, la métaphore laudative fait partie du registre élogieux, visant à susciter l'admiration en utilisant un langage flatteur et mélioratif, transformant ainsi un compliment en image impressionnante.

De manière plus concrète, cette figure de style procède par le rapprochement de deux éléments sans outil de comparaison pour produire une image positive directe. Elle fonctionne par ce que Michel Bréal (1897) appelle le "glissement sémantique". Par ce procédé, le poète-chanteur retire au comparé ses caractéristiques ordinaires pour ne conserver que la substance noble du comparant.

En nommant le comparé par un autre nom, on lui transfère toutes les valeurs associées à ce nom, comme c'est le cas de la chanson n°1, intitulée "**La maison est cassée**". Aux vers 2 et 3, le chanteur principal lance un cri de cœur qui dépasse la simple tristesse. Ce cri traduit l'effondrement d'un système de protection sociale, matérielle et spirituelle. En effet, dans cet extrait, le défunt est assimilé à une maison. Cette métaphore est un hommage solennel qui souligne le rôle de protection vitale que garantissait le mort pour son lignage. Le défunt n'était pas considéré comme un simple habitant de cette « maison », il en était la charpente, le garant de l'unité. Sa présence parmi les siens, renforçait l'unité lignagère et faisait office de toit (protection) et de murs (intimité et sécurité face aux regards et attaques extérieurs). La maison

représente ainsi l'honneur du lignage que l'illustre défunt a su donner un nom et une respectabilité. Sa disparition est vécue comme une démolition et un effondrement de tout l'édifice communautaire. Et pour le signifier, Yao N'zian utilise le verbe « cassée ». A travers l'usage de ce verbe volontairement brutal, les aspects irréversible et préjudiciable de la mort sont mis en évidence. Dans le contexte social agni-bona, le chef de famille est un bouclier contre les agressions mystiques et les difficultés économiques. Quand cette « maison est cassée », le bouclier est fendu et les orphelins, les veuves et les personnes dépendantes se retrouvent sans défense.

Une maison cassée est un endroit où l'on ne plus dormir en paix, un endroit où les occupants sont livrés à eux même et sont plongés dans « le froid ». Le froid dans la métaphore du vers 3 est l'antithèse de la chaleur du foyer. Comme pour la précédente métaphore, il ne s'agit pas d'une température climatique, mais d'un état d'âme et d'un statut social. Le défunt apportait de la « chaleur », de la bienveillance, du conseil et de l'amour. Le froid représente un isolement affectif, un vide laissé par une présence qui réconfortait. Être donc dans le froid, c'est être vulnérable et sans aucune défense devant les adversités de la vie (problèmes financiers, maladies, conflits à résoudre). Sans la présence du défunt pour les couvrir, les vivants sont plongés dans un état de nudité sociale, ils se sentent exposés à la rigueur du monde. Cette exposition aux dangers du monde peut aussi avoir une dimension spirituelle. Dans ce cas, le froid évoque un éloignement avec les puissances numineuses, source d'équilibre spirituel. Le défunt était l'interface entre les vivants et les ancêtres, il était le canal par lequel passaient les bénédictions des ancêtres. Sa mort rompt cette connexion, enfonçant du coup les vivants dans un isolement spirituel.

Les deux métaphores tirées de cet extrait nous permettent de mesurer la valeur du défunt à l'ampleur du désastre suscité par sa disparition. Cette chanson est donc un ultime hommage à la générosité et à la puissance protectrice d'un membre important du lignage.

Cette même idée se perçoit également dans la métaphore contenue dans la chanson n°3. Dans cette chanson hommage, le chanteur principal exprime son admiration profonde et construit une image noble du défunt. En puisant ses référents des éléments de la nature, il transforme le défunt en figure ancestrale digne de respect et de protection pour les vivants. Ainsi, quand il affirme au vers 2 que « le

grand arbre a chuté », le défunt dans cette métaphore est assimilé à un grand arbre. L'arbre, de par son envergure, domine la forêt et sert de point de repère. Le défunt était donc la boussole du lignage et reliait le monde des hommes (terre) au monde des ancêtres et du divin (ciel). De plus, le grand arbre dispose de racines profondément enracinées dans le sol. Cela symbolise la maîtrise et la connaissance profonde de l'histoire du lignage, des coutumes et un attachement inébranlable à la terre des aïeux. Assimiler le défunt à un « grand arbre », c'est affirmer qu'il était le gardien de la mémoire collective.

La métaphore de l'arbre renvoie également à la notion d'ombre. L'ombre par allusion métaphorique désigne à la fois un point de ralliement et une source de protection. Sous le grand arbre, on se réunit pour palabrer, pour régler les conflits, apaiser les tensions et prendre des décisions. Le défunt était celui qui désamorçait les conflits. L'arbre protège les jeunes plants du soleil ardents et des intempéries. L'illustre défunt offrait, par sa présence, sécurité à tous, des plus démunis au plus jeunes. C'est pourquoi sa mort laisse un grand vide. L'usage d'ailleurs du verbe « chuter » plutôt que « mourir » est logique dans la mesure où un grand homme ne meurt pas, car son esprit demeure, mais on constate l'effondrement de sa présence physique. Bien que triste, cette métaphore est hautement laudative. Elle participe à l'immortalisation du disparu en lui attribuant des qualités d'éternité et de puissance naturelle. En effet, dans la pensée symbolique agni-bona, le bois de l'arbre tombé nourrit la terre et les semences qu'il a planté (sa descendance, ses œuvres) vont maintenant émerger dans les sillons qu'il a tracé.

Au total, ces métaphores élogieuses analysées sont de vibrants hommages formulés par la communauté à un illustre disparu et qui reconnaît qu'elle vient de perdre un rempart naturel. La communauté pleure la fin d'une protection, mais célèbre aussi une vie qui a été assez vaste pour encadrer toute une communauté. La métaphore élogieuse permet d'ennoblir l'illustre disparu en l'assimilant aux éléments les plus nobles de la cosmogonie agni-bona. Mais l'hommage ne se limite pas à l'analogie métaphorique. Pour traduire l'intensité de la perte et la grandeur du défunt, le poète-chanteur franchit les limites du réel en ayant recouru à l'hyperbole laudative, qui vient placer l'hommage dans une amplification démesurée.

2.2. *L'hyperbole laudative*

L'hyperbole est un procédé stylistique fondé sur l'exagération volontaire et l'amplification des traits. Pour Fontanier, l'hyperbole ne doit pas heurter la vraisemblance ni encore moins la vérité. Elle doit permettre de « se jeter au-delà de la vérité, soit qu'on présente les choses bien au-dessous de ce qu'elles sont réellement, ou de ce qu'il faut les croire » (Fontanier 1977). Pour cela, elle nécessite la bonne foi du locuteur et la réflexion du destinataire afin que celui-ci puisse interpréter les mots à leur juste valeur. L'hyperbole peut magnifier³ ou rabaisser⁴.

L'usage de l'hyperbole dans les chansons dédiées au mort ne répond pas à une simple déformation de la réalité, mais à une nécessité rhétorique propre à l'esthétique agni-bona. Elle est laudative dans la mesure où en portant les qualités du défunt à leur paroxysme, elle cherche à graver durablement la mémoire de l'illustre défunt dans l'éternité. Il s'agit d'amplifier de façon exagérée les réalités du défunt pour en accroître la portée. C'est bien le cas de cette hyperbole métaphorique contenue dans la chanson n°3 au niveau du vers 6 : « Le soleil ne se lèvera plus ». Dans cet extrait, l'hyperbole fonctionne par une sorte de glissement sémantique où l'orateur un deuil ne se contente pas de faire un parallèle entre deux idées, mais choisit une image volontairement excessive pour frapper l'esprit.

De manière métaphorique, le soleil dans la cosmogonie agni-bona représente une source de chaleur (protection), une source de lumière (sagesse) et une source de vie (subsistance). Attribuer au défunt des caractéristiques du soleil, c'est affirmer qu'il était le centre de gravité autour duquel tournait le lignage. Prétendre que la nature elle-même est bouleversée par cette perte, place le défunt au rang de pilier de l'univers. L'éloge prend donc tout son sens dans la mesure où le défunt est placé au-dessus de la condition humaine commune.

L'hyperbole est d'une telle intensité qu'elle dépasse le simple compliment pour toucher au cosmos. En effet, inversement au cycle naturel où le soleil refait son apparition chaque matin, l'hyperbole insiste sur une rupture définitive à travers la présence d'une négation absolue. Elle suggère également que le défunt avait une telle importance dans la vie communauté et qu'aucune autre personne ne pourra compenser ce vide. Les vivants sortent d'un temps linéaire pour entrer dans un temps

³ Elle est appelée auxèse et désigne une hyperbole des valeurs positives.

⁴ La tapinose désigne une hyperbole négative dont la visée est de essentiellement satirique ou burlesque.

arrêté. C'est l'une des caractéristiques des chansons d'hommage aux illustres défunts. Le départ est si pesant qu'il semble suspendre les lois de la physique. Cette disparition plonge les vivants dans une nuit symbolique. Sans sa guidance et sa sagesse, la communauté perd ses repères et sa vitalité. L'exagération au niveau de cet extrait n'est pas un mensonge, mais une vérité de sentiment.

Observons une autre manifestation de l'hyperbole dans cette même chanson au vers 4 : « Mes larmes ont inondé toute la terre ». Dans cet extrait, l'hyperbole joue un rôle d'évaluateur émotionnel. En soutenant que ces larmes inondent toute la terre, l'orateur sort du cadre de la réalité physique pour entrer dans celui de la vérité du cœur. L'inondation est pour lui une force incontrôlable parce que les larmes versées deviennent la source d'un cataclysme. Si l'inondation est totale, c'est parce que l'influence du défunt l'était aussi. Cette hyperbole suggère que la tristesse est si vaste qu'elle ne peut être enfermée dans le corps humain, mais elle déborde et envahit l'espace public. L'hyperbole est donc utilisée pour faire comprendre que pour les vivants, le monde ne se perçoit que par le prisme de la douleur. Si la terre est inondée, elle devient invivable, tout comme la vie de la communauté à l'annonce du décès. C'est une hyperbole posthume qui honore le disparu.

L'hyperbole dans les chansons élogieuses dédiées au trépassé ne se présente pas toujours de manière positive, dans certains cas de figure, elle met en lumière les caractéristiques négatives d'un personnage ou d'une entité comme c'est le cas dans le vers 3 de la chanson n°2 à travers l'extrait « La mort continue d'exterminer la terre »

Cette hyperbole repose sur deux piliers lexicaux à savoir « exterminer » et « la terre ». Le premier pilier suggère une volonté d'éradication totale et systématique. Il ne s'agit plus d'une simple mort qui emporte une vie, mais d'une force prédatrice en mouvement constant. Le présent de l'indicatif employé fige la mort dans une action perpétuelle, transformant le deuil en un affrontement perdu d'avance par l'humanité. Le deuxième pilier lexical, « la terre », représente pour les Agni-Bona à la fois le sol des ancêtres et l'ensemble des communautés vivantes. Dire que la mort extermine la terre, c'est dire qu'à chaque départ d'un illustre personnage c'est comme si le monde entier s'écroulait.

Utiliser une telle hyperbole est une manière de défier la mort en soulignant sa cruauté absurde. Elle ne se contente pas de prendre un seul homme, elle semble vouloir vider le monde de sa substance. L'hyperbole

personnifie donc la mort qui devient un conquérant sombre et souligne, au passage, le caractère inéluctable de condition humaine.

Si l'hyperbole sature les chansons élogieuses par sa démesure, elle ne saurait atteindre sa pleine puissance émotionnelle sans le recourt au rythme. L'exagération trouve alors son écho dans la pulsation du rythme, transformant le cri de douleur en mélodie structurée.

2.3. Le rythme dans l'éloge funéraire

L'éloge funéraire chez les Agni-Bona se présente comme une structure sonore destinée à transmuter la douleur et le silence de la mort en parole vivante susceptible de célébrer les vertus du défunt. Le rythme, élément invisible qui donne au deuil sa cadence et sa dignité, se retrouve au cœur de la poésie élogieuse. Dans le contexte funéraire agni-bona, il n'est pas seulement une métrique poétique mais un "mouvement ordonné" (selon son étymologie grecque *rhythmos*) du discours. Pour Meschonnic (1982 : 217), « le rythme est l'organisation du sens dans le discours ». C'est donc ce rythme dans l'éloge funéraire qui transforme les souvenirs en une destinée signifiante illustrant la grandeur du défunt face à la finitude humaine.

Les unités porteuses de rythme dans les chansons élogieuses en l'honneur des défunts se signalent en termes d'anaphore, de métabole et de chiasme, de répétition et de réitération, mais il apparaît aussi, et surtout, sous la forme de tautologie.

2.3.1. L'anaphore

Du grec *anaphora* qui veut dire « porter à nouveau », l'anaphore, est une figure d'insistance qui consiste en la répétition d'un terme ou d'une expression, d'un mot ou d'un groupe de mots en tête de phrase, de membres de phase ou de vers successifs. Cette figure a l'avantage de rendre obsédant le message délivré, par la reprise des mots identiques ou de groupe de mots exprimant la même idée, bref, de rythmer l'énoncé et comme le souligne Catherine Fromilhague (2010 : 76) d'« imprimer dans la mémoire de l'auditeur les informations délivrées ». Elle agit comme un outil incantatoire et rythmique, essentiel pour structurer le deuil et l'hommage funéraire.

L'observation de la chanson n°1 permet de révéler une constance anaphorique marquée par une profonde détresse et qui s'appuie sur une répétition pour marteler une réalité traumatisante.

Ce texte repose sur deux piliers anaphoriques majeurs qui rythment son énonciation et créent une sorte d'hypnose mélancolique. Le premier évoquant l'idée de rupture est contenu dans l'expression « La maison est cassée ». Elle revient à sept reprises (vers 5 à 11), sans compter ses apparitions au début et à la fin de la chanson. Cette répétition systématique placée en tête de vers suggère que le locuteur est profondément emprisonné dans cette pensée. La demeure, symbole de protection, d'unité et de prospérité est détruite, et chacun des vers qui se succèdent vient confirmer cette destruction irrémédiable.

A partir du vers 5, une seconde anaphore vient compléter la première, à travers l'expression « et je suis resté », visible du vers 5 au 11. Cette séquence représente la conséquence de la première structure anaphorique. Elle souligne l'immobilisme du locuteur et le poids de sa solitude. Le poète-chanteur demeure figé dans sa souffrance alors que tout semble s'effondrer et se disperser autour de lui.

Chaque occurrence de l'anaphore traduit la grande souffrance qui accable le poète. Tout comme ce dernier, l'auditeur subit inéluctabilité du désastre. Il est difficile, voire impossible d'échapper à « la maison cassée », car elle revient au début de chaque vers, empêchant toute perspective d'avenir et de reconstruction.

L'anaphore en tant que forme de répétition est aussi visible dans la chanson n°2. La succession des patronymes du vers 4 au vers 9, crée une anaphore structurelle qui transforme cette chanson en un monument aux morts. En citant « Yao Dongo », « Abran Fiéni », « Kouabenan Magloire », « Kouassi Yoman », « Abran Niamké », « Koffi Menzan » l'anaphore se greffe sur cette énumération pour transformer la chanson en un texte nécrologique poétique. L'anaphore de ces noms fonctionne comme un appel nominal, et cet appel n'est pas fait pour vérifier la présence mais pour constater l'absence. Ces noms deviennent les derniers vestiges de l'identité face à l'extermination globale. De plus, en commençant chaque vers par un nom, le chanteur en deuil sature l'espace sonore de mort. Les noms propres ne sont plus un témoignage de vie et d'espoir mais la marque d'une action achevée et irréversible. L'anaphore, en fin de compte, donne un visage humain à la mort et transforme la chanson en un rituel de protection pour la mémoire.

2.3.2. *Le métabole*

La métabole (du grec *metabolé*, “changement”) est un terme polyvalent désignant toute forme de transformation ou de modification. Elle est une figure de répétition d’idée par procédé de synonymie. Dans l’approche de Pierre Fontanier (1977), elle a un sens beaucoup plus restreint. Pour lui, la métabole est une figure par laquelle on « accumule plusieurs expressions synonymes pour peindre une même idée, une même chose avec plus de force ou pour la faire envisager sous plus de faces et avec plus de variété » (1977 : 339).

Dans les chansons élogieuses agni-bona, elle apparaît dans l’emploi accumulé, juxtaposé de mots, d’idées ou de pensées synonymes. En effet, la chanson n°1 est une complainte répétitive où le chanteur affligé par le deuil dépeint une crise absolue : la perte de son foyer (« La maison est cassée ») et les conséquences désastreuses qui en découlent (froid, dispersion, détresse).

Au début de cette chanson, la plainte est physique : « dans le froid » (vers 3 et 5). Puis, l’emploi de l’anaphore « je suis resté » introduit des concepts de plus en plus abstraits, psychologiques, familiaux et pesants.

Vers 5 : « dans le froid » (physique) ;

Vers 6 : « les enfants sont dispersés (familial) ;

Vers 7-10 : « dans les problèmes / mes soucis / mes malheurs / mes difficultés (psychologique) ;

Vers 11 : « exposé aux difficultés de la vie (existentiel)

Cette structure énumératrice augmente la détresse dans la mesure où chaque vers amplifie la douleur et éclaire les auditeurs sur le fait qu’à la fin ce qui change, c’est le malheur qui se propage.

La métabole dans cette chanson amplifie l’effondrement et l’atmosphère de détresse inéluctable dans lequel est plongé le poète. À travers cette figure, l’auditeur comprend que la maison cassée n’est pas seulement un bâtiment, c’est la fin d’une vie, d’une famille et d’une sécurité. Il se retrouve, à la fin de la chanson, seul, figé dans le froid et la détresse, impuissant face à des difficultés qui le dépassent, illustrant une dépossession totale de son existence.

Le traitement esthétique de la poésie élogieuse dédiée au *nōmī* repose sur une architecture verbale bâtie sur l’usage des figures métaphoriques et rythmiques et permet de cristalliser la stature sociale et les vertus du défunt. Mais à un période où la mort impose une rupture,

la quête de la beauté n'est pas une fin en soi. Comme le fait si bien remarquer Arnold Van Gennep (1981, 211) quand il affirme que « la société doit réagrèger ses membres après le choc du décès, faisant des chansons funèbres non plus un choix artistique, mais une obligation de survie communautaire ».

3. De la nécessité des chansons en l'honneur du trépassé

Dans de nombreuses sociétés africaines, et plus précisément celle des Agni-Bona, la mort n'est pas ressentie comme une cessation définitive de toute chose, mais comme un passage vers l'état d'ancêtre. Ce changement d'état, devient par le truchement du verbe, l'instrument de la recréation du lien entre les vivants et les ancêtres, garantissant ainsi que « le souffle des morts n'est pas mort », pour reprendre Birago Diop (1960 : 66). La chanson en l'honneur du trépassé ne relève donc pas du simple appareil, mais d'une exigence ontologique.

3.1. Célébration de l'identité et des vertus

Les chansons élogieuses à l'initiative de défunt ne servent pas seulement de canal d'expression de la douleur, mais constituent un enjeu majeur de structuration sociale et de pérennisation de la mémoire. Pour faciliter la transition du défunt vers le monde des ancêtres, ces chansons agissent comme un miroir de la vie du disparu en reconstruisant son identité sociale et historique. A travers la parole, ce dernier est dépouillé de sa condition de simple mortel pour revêtir l'identité des ancêtres. Ainsi, les éloges ne sont pas adressés à un individu, mais à un maillon d'une chaîne. Cette manière de procéder est parfaitement en phase avec l'idéologie agni-bona qui conditionne l'existence de l'individu à son appartenance à son lignage. L'inscription dans un lignage et, à travers lui dans une société, lui confère dès le départ, les dimensions de sa vie. Les chansons élogieuses agissent comme un rappel civil. Elles déclinent l'identité du défunt en remontant à la lignée des ancêtres fondateurs. A l'instar de la chanson n°2, le chanteur lie le nom du mort à celui des fondateurs de la lignée, affirmant ainsi son appartenance à la noblesse. Les héritiers comprennent qu'ils appartiennent à une lignée de personnes de valeurs et que celui dont le départ les afflige est un immortel, car « nommer le défunt par ses ancêtres, c'est le rendre immortel avant même

l'inhumation » (J. P. Eschlimann, 1985 : 151). Le rappel de la généalogie permet d'intégrer le défunt dans la lignée des ancêtres.

Au final, ces chansons transforment la perte individuelle en une victoire collective pour le lignage. La célébration de l'identité et des vertus du défunt à travers les chansons élogieuses est un acte qui transforme le deuil en une glorification de la vie et du lignage. La mise en lumière des vertus qui fondent l'identité de cette communauté se pérennise et s'incarne à travers la figure de l'ancêtre.

3.2. Construction de la figure de l'ancêtre

La construction de la figure de l'ancêtre cristallise les idéaux lignagers et suscite des modèles de conduite pour les vivants. Dans ce cas, le défunt n'est plus un disparu mais une entité vivante. Pour ce faire, le défunt est présenté comme un voyageur s'appêtant à traverser la frontière qui sépare les vivants des ancêtres. Cette perception de ce changement d'état permet de maintenir interrompu le lien vivant qui les relie au défunt. Les vivants lui confient donc des messages pour ceux qui sont déjà partis. Les chansons deviennent alors des sortes de lettres de créances où la figure de l'ancêtre est celle d'un voyageur diplomate. Il peut désormais plaider la cause des vivants auprès des anciens ancêtres pour assurer la survie du reste de la communauté.

La mort n'est donc pas une rupture mais un changement de statut. Grâce aux chansons, le défunt se voit "installer" dans sa nouvelle demeure. Les chansons font l'éloge du disparu pour qu'il parte satisfait et devienne, dans la foulée, un ancêtre bienveillant et plein de bonté.

La construction de la figure de l'ancêtre s'évertue à le présenter comme un être hybride, possédant une bi-appartenance : celle du monde des vivants et celle de l'au-delà. Par sa première appartenance, le défunt est sensible aux préoccupations des vivants. Les chansons l'implorant de transmettre les intentions des vivants vers *nyāmī*, le Dieu suprême. La figure de l'ancêtre, en tant que médiateur n'est pas seulement que spirituelle, elle est aussi sociale. En effet, en désignant le défunt comme un ancêtre, les vivants lui demandent de maintenir la paix et l'entente entre ceux demeurés en vie et de prévenir contre tout danger que viendrait troubler la quiétude communautaire. Il devient le juge invisible dont la médiation spirituelle assure l'équilibre communautaire.

Les chansons servent également de guide au défunt dans la mesure où en chantant ses louanges, la communauté réunie par le deuil

l'aide à franchir les différentes étapes pour rejoindre le royaume des ancêtres. Les vivants aident le mort à devenir ancêtre, et en retour, l'ancêtre assure la protection des vivants.

De plus, en s'attachant à énumérer les hauts faits du défunt, en célébrant sa générosité, sa sagesse ou sa bravoure, les vivants, à travers les chansons, dépouillent le défunt de ses faiblesses humaines, de ses tares de mortel pour l'élever au statut de puissant. Les vivants lui attribuent désormais la puissance de veiller sur la descendance, de punir les déviants et de garantir la prospérité des récoltes. Cette autorité est d'ailleurs renforcée par le rappel des noms des personnages illustres qui ont fortement marqué la communauté. L'évocation de leur nom scelle l'identité du disparu dans la mémoire collective. Car comme le résume bien la pensée agni-bona que Dognina Ama⁵ consigne si bien en ces termes : « l'ancêtre n'est pas celui qui est mort, mais celui dont on chante encore le nom »⁶.

En définitive, la construction de la figure de l'ancêtre ne se réduit pas à une commémoration mélancolique, mais ce dernier est, d'une part, érigé en médiateur, l'unique interface capable de traduire les besoins des vivants aux forces numineuses et, d'autre part, en figure de puissance et d'autorité. En transformant la perte et la douleur du deuil en une présence protectrice et médiatrice, les chansons funéraires déplacent cette douleur vers la célébration, donnant ainsi la voie à la catharsis et à la gestion du deuil au sein de communauté en deuil.

3.3. Catharsis et gestion du deuil

Les chansons mortuaires élogieuses chez les Agni-Bona sont le fruit de préoccupations sociales et psychologiques complexes, dans lesquelles la parole chantée ne se contente pas d'accompagner le mort, mais agit comme un moteur de résilience collective.

En chantant son chagrin, la douleur causée par la séparation, les vivants parviennent à mettre des mots sur l'insupportable. Les chansons funèbres permettent donc de danser son chagrin, de l'ordonner et finalement de le ranger. Mais elles ne se réduisent pas seulement à ce simple rôle thérapeutique de la douleur par la distraction. Leur véritable pouvoir réside dans une dimension symbolique plus grande. Elles constituent en effet, à leur manière, un adieu au mort. Leurs paroles

⁵ *Himiā* (Reine-mère) de Ouangui.

⁶ Interview réalisé le 14 août 2022 à Ouangui.

rappellent les distractions auxquelles il avait participé, les peines et les difficultés qu'il avait rencontrées et qui sont finalement le lot de ceux qui demeurent encore sur terre. On rappelle tout cela pour la dernière fois comme un unique adieu à la condition humaine. Les chansons sont des adieux collectifs de la communauté à son membre défunt. Tout est mis en place pour circonscrire l'activité de la mort et la contraindre à aller nuire ailleurs, loin de la communauté. Mais, cette catharsis passe aussi par la reconnaissance du nouveau statut du défunt. A travers les chansons le défunt s'émancipe de sa faiblesse de mortel pour réussir sa pérégrination vers le monde des ancêtres. Le fait que le défunt ai acquis le statut ancêtre est une consolation pour les vivants et la preuve que la mort peut être vaincu et que le tissu social reste solide malgré la perte.

La gestion du deuil chez les Agni-bona est une volonté, pour les proches en deuil, de se reconstruire et de ne pas laisser la mort se propager dangereusement et de fragiliser l'équilibre communautaire. En effet, en célébrant, en exaltant les hauts faits du défunt, les chansons incitent les vivants à marcher dans les pas de l'illustre disparu en faisant preuve, comme lui, de bravoure, signe que la vie continue malgré la perte. Cet état d'esprit transforme le deuil en une célébration de la lignée, renforçant l'identité du peuple. C'est la matérialisation de la cohésion sociale. Les proches du défunt sont désormais convaincus que la communauté porte une partie de leur fardeau, ce qui renforce la cohésion du lignage.

3.4. Renforcement de la cohésion du lignage

Dans l'idéologie funéraire agni-bona, les obsèques ne marquent pas la fin d'une existence biologique, mais représentent une occasion de restructuration du groupe social. Le recourt aux chansons élogieuses dépasse la simple cadre de l'expression de la douleur et de la perte mais participe au renforcement de l'unité communautaire.

Le premier levier de renforcement de la cohésion lignagère réside dans la magnificence du défunt à travers les hauts faits de ses aïeux. Grace aux chansons élogieuses, la mort de l'illustre disparu est transformée en une occasion de fierté collective. Evoquer le nom des ancêtres qui ont marqué de leurs emprunts la destinée du lignage renforce le sentiment d'appartenance à une origine commune. Tous les membres du lignage disséminés à travers le monde se reconnaissent alors comme le maillon d'une chaîne ininterrompue.

Le second levier se manifeste dans la capacité des chansons à impulser des élans de solidarité en faveur des personnes frappées par le deuil. Ainsi, les chanteurs en deuil n'hésitent pas à interpeller directement les vivants sur leurs obligations d'assistance mutuelle. L'individualisme et tout autre comportement d'hostilité vis-à-vis des orphelins, des veuves sont fortement dénoncés et condamnés. Ces chansons s'emploient à valoriser l'unité dans l'adversité et le rôle indispensable de la collectivité dans l'assistance aux membres éprouvés, à l'image de l'interpellation de Koffi Banan dans la chanson n°3, au vers 11 : « Un seul doigt ne ramasse pas les poux eh ! ».

Le troisième levier de renforcement de la cohésion lignagère repose sur l'harmonie et l'entente suscitée par le deuil. En effet, durant la présentification du cadavre, les mouvements chorégraphiques qui accompagnent les chansons imposent une synchronisation des corps. Cette unité visuelle est soutenue par le port d'un pagne funéraire (de couleur noir et rouge) par l'ensemble du lignage en deuil. Les chansons deviennent le point de convergence de toutes les marques de solidarité, démontrant ainsi que tout le lignage demeure soudé, fort et capable de faire face à la mort.

Conclusion

Il appert, au terme de cette étude, que les chansons élogieuses en l'honneur du trépassé constituent une véritable institution anthropologique et esthétique. Leur analyse a permis de montrer que les Agni-Bona conçoivent l'existence à travers un prisme trinitaire, articulant le corps (*wōnā*), l'esprit (*wawoε*) et le principe vital (*kala*). Le mort subit une mutation pour acquérir le statut de *wōmĩ*, condition ultime pour entamer son voyage vers le monde invisible.

Au plan littéraire, le traitement esthétique de cette poésie chantée dédiée au *wōmĩ*, repose sur un mécanisme sémantique et rythmique bien élaboré. L'usage de la métaphore laudative et de l'hyperbole permet de cerner le défunt dans toutes sa grandeur et de mesurer la perte que sa disparition provoque pour les vivants. De plus, la structure cadencée par l'anaphore et la métabole confère à cette parole chantée une force incantatoire qui hisse le défunt au rang d'ancêtre.

Chanter le trépassé répond également à une nécessité de révéler la dimension pragmatique et sociologique de cette forme de poésie

laudative. En célébrant l'identité et les vertus du disparu, la communauté construit activement la figure de l'ancêtre, garant de l'ordre communautaire. La chanson agit donc comme une catharsis collective, indispensable à la gestion psychologique du deuil, tout en resserrant les liens de solidarité et de cohésion du lignage. Un tel procédé qui fait de cette parole chantée une entité spirituelle, thérapeutique et agissante fait écho aux remarques d'Amadou Hampâté Bâ (1991 : 17) quand il affirme qu'« en Afrique la parole n'est pas seulement l'expression de la pensée, elle est force créatrice, baume pour les cœurs blessés et ciment qui unit les vivants aux ancêtres ».

Au final, bien au-delà d'un simple adieu, l'éloge funéraire chez les Agni-Bona est un outil par lequel les vivants confèrent au mort l'immortalité culturelle. Elle leur sert de sauvegarde de la mémoire et de perpétuation des structures fondamentales de cette communauté.

Bibliographie

Ehouman Kassy et al, 2024, « La Société Agni Bona à l'aune des religions révélées (1920-1939) », in *Ziglobitha*, n°011, vol. 2, septembre 2024, pp. 205-216.

Eschlimann Jean-Paul, 1985. *Les Agni devant la mort*, Paris, Karthala

Fontanier Pierre, 1977. *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion (1ère éd. 1821).

Fromilhague Catherine, 2016. *Les figures de style* (2e éd.), Paris, Armand Colin.

Griaule Calame-Griaule, 1965. *Ethnologie et langage : La parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard.

Hampâté Bâ Amadou, 1991. *Amkoullel, l'enfant peul : Mémoire*, Paris, Actes Sud, 1991. Kouadio Jérémie, 2001, « La chanson funéraire en pays akan : expression d'une philosophie de la vie et de la mort », *Revue d'Ivoirienne de Lettres, Arts et Sciences Humaines (RILASH)*, n°4, pp. 45-62.

Kouadio M'Bra Maurice, 2016. *Les Religions ancestrales des Akan de Côte d'Ivoire, Ethnographie des pratiques contemporaines*, Paris, l'Harmattan.

Kouadio Mafiani N'Da, 2025, « Spécificité et esthétique des chants funèbres chez les Agni sanwi de Côte d'Ivoire », In *Revue Efua*, pp. 152-172.

Meschonnic Henri, 1982. *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.

Morier Henri, 1998. *Dictionnaire de poésie et de rhétorique* (5e éd.), Paris, Presses Universitaires de France.

Thomas Louis-Vincent, 1975. *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot.

Thomas Louis-Vincent, 1982. *La mort africaine : Idéologie funéraire en Afrique noire*, Paris, Payot.

Van Gennep Arnold, 1981. *Les Rites de passage*, Paris, Editions Picard (1^{ère} éd. 1909).

Yao Kré Kouabena A., 2021. *Chants et chansons funéraires agni-bona : valeurs esthétiques et fonctions sociales*, Thèse unique de doctorat, université Félix Houphouët-Boigny.

Zumthor Paul, 1983. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil.

ANNEXES : Chansons funéraires

Chanson n°1 : La maison est cassée

- 1- Oh ! Je me suis fait avoir oh !
- 2- La maison est cassée oh !
- 3- Je suis resté dans le froid
- 4- Oh ! Je me suis fait avoir oh !
- 5- La maison est cassée et je suis resté dans le froid
- 6- La maison est cassée et les enfants sont dispersés
- 7- La maison est cassée et je suis resté dans les problèmes
- 8- La maison est cassée et je suis resté avec mes soucis
- 9- La maison est cassée et je suis resté avec mes malheurs
- 10- La maison est cassée et je suis resté avec mes difficultés
- 11- La maison est cassée et je suis resté exposé aux difficultés de la vie
- 12- Oh ! Je me suis fait avoir oh !
- 13- La maison est cassée oh !
- 14- Je suis resté dans le froid

Auteur : Yao N'zian ; Lieu : Tankéssé ; Date : 18 août 2023

Chanson n°2 : Mettez-le en garde

- 1- Eh ! Eh ! Mets-le en garde oh !
- 2- Si ton enfant veut y aller, mets-le en garde
- 3- La mort continue d'exterminer la terre
- 4- Nanan Yao Dongo y est allé, mets-le en garde
- 5- Nanan Abran Fiéni y est allée, mets-le en garde
- 6- Nanan Kouabenan Magloire y est allé, mets-le en garde

7- Nanan Kouassi Yoman y est allé, mets-le en garde

8- Nanan Abran Niamké y est allée, mets-le en garde

9- Nanan Koffi Menzan y est allé, mets-le en garde

Auteur : Yao N'zian ; Lieu : Tankéssé ; Date : 18 août 2023

Chanson n°3 : Entendez ma voix

1- Eh ! Eh ! Si tu entends ma voix, reviens oh !

2- Le grand arbre a chuté oh !

3- Quand tu entends ma voix, reviens oh !

4- Mes larmes ont inondé toute la terre oh !

5- Reviens m'aider à la sécher oh !

6- Le soleil ne se lèvera plus

7- Eh ! Eh ! Si tu entends ma voix, reviens oh !

8- Tes seins se sont asséchés

9- Nous avons perdu le chemin du marigot

10- Eh ! Eh ! Si tu entends ma voix, reviens oh !

11- Un seul doigt ne ramasse pas les poux eh !

12- Quand je passe devant j'ai peur eh !

13- Quand je reste en arrière j'ai peur eh !

14- Je reste donc tout doucement au milieu eh !

Auteur : Koffi Banan ; Lieu : Ouangui ; Date : 18 mai 2022