

REPUBLIQUE DU BENIN

MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI

FACULTE DES LETTRES ARTS ET SCIENCES HUMAINES

ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE

FILIERE : LETTRES MODERNES

OPTION : LITTERATURE ORALE

MEMOIRE DE D.E.A.

THEME

*L'ESTHETIQUE LITTERAIRE DANS LES CHANTS
MORTUAIRES EN PAYS BAATONU*

Présenté et soutenu le :

30 juillet 2012

Sous la direction de :

Professeur Guy O. MIDIOHOUAN
Université d'Abomey-Calavi

Par :

Gniré Tatiana DAFIA

Membres du jury

Président : Prof. Ascension BOGNIAHO

Rapporteur : Prof. Guy Ossito MIDIOHOUAN

Examineur : Prof. Bienvenu AKOHA

Année Académique 2011-2012

IN MEMORIAM

A Vous,

Mélanie Adéniran, *le noyau qui se trouvait dans la noix,*

Et

Séro Gado Dafia, *l'ombre qui traverse le temps, insensible aux
ténèbres de la nuit.*

REMERCIEMENTS

Nous tenons en particulier à assurer de notre profonde gratitude Monsieur le Professeur Guy Ossito Midiohouan, qui a eu la charge de diriger cette recherche. Qu'il nous permette de solliciter en sa faveur la bienveillance de l'Être Suprême.

Nous nous devons de remercier très sincèrement :

- le Professeur Mahougnon Kakpo qui nous a appris que *celui qui recueille les termites près d'une vigne ne doit pas craindre les cris lugubres des chats-huants* ;
- les veuves et pleureuses, pour leur compréhension et leur obligeance pendant l'enregistrement des chansons ;
- monsieur Moussa Séko Sounon, pour son aide appréciable au cours de la transcription des textes ;
- monsieur Timmin Moussa, pour sa disponibilité inconditionnelle pendant la collecte des chansons ;
- le personnel de l'ONG Will-Cliff, pour avoir mis à notre disposition le logiciel de transcription en langues nationales ;
- nos sœurs et frère, en reconnaissance de leur amour si fraternel... et de leur soutien indéfectible ;
- tous ceux qui, de près ou de loin, de quelque manière que ce soit, ont œuvré pour la réalisation de ce travail.

A tous, nous réitérons notre amitié, et témoignons notre sincère reconnaissance.

AVERTISSEMENT

Pour la transcription du corpus, nous avons utilisé l'Alphabet phonétique baatonu élaboré par la Commission Nationale Dahoméenne de Linguistique de la langue baatonu en 1974. Il faut cependant remarquer qu'avec le temps et les nombreux travaux qui ont porté sur la langue baatonu, l'orthographe de certains sons ou phonèmes a subi de modification. L'alphabet phonologique du baatonu se présente de la manière suivante :

b ; gb ; d ; f ; g ; k ; l ; m ; n ; p ; kp ; r ; s ; t ; w ;
a ; e ; ε ; ɔ ; o ; i ; u ; y .

Ainsi, les équivalences suivantes ont été respectées :

ε = è, ê (E ouvert)

É = e (E fermé)

ɔ = o (o ouvert)

u = ou

En baatonu, les voyelles peuvent être longues ou brèves. Lorsqu'elles sont longues, elles se matérialisent par un redoublement. Par ailleurs, hormis / e / et / o /, toutes les voyelles du baatonu connaissent une forme nasalisée. Cette nasalisation se caractérise par le port du tilde / ~ / :

ã = an ou en ;

ê = in ;

ɔ = on ;

Bien que le baatonu soit une langue à tons, leur écriture, avons-nous estimé, ne ferait que compliquer et embrouiller la lecture du corpus. Par conséquent, nous opté de ne pas marquer de tons sauf dans les cas d'ambiguïté.

INTRODUCTION

Depuis les nombreuses recherches d'ethnologues étrangers (Père Bouche, Maurice Delafosse, Calame Griaule, Dominique Zahan...) et de chercheurs africains historiens, linguistes ou épistémologues (Eno Belinga, Birago Diop, Bienvenu Koudjo, Cheick Anta Diop, Ascension Bogniaho, etc.) visant la reconnaissance de la littérature orale, beaucoup d'œuvres ont été écrites pour synthétiser les connaissances socioculturelles des peuples africains.

Aujourd'hui plus endogènes, les différents travaux publiés sur la littérature orale permettent d'avoir un nouveau regard pour le moins réaliste sur la culture et les sociétés africaines et favorisent ainsi des études plus approfondies. C'est justement dans cette perspective que s'inscrivent les travaux d'Alexis Kagame¹, Rose-Marie Mukarutabana², Bienvenu Koudjo³, Ascension Bogniaho⁴, Jean-Norbert Vignondé⁵, dont les apports louables révèlent non seulement l'importance de la littérature orale africaine et sa richesse mais aussi son caractère pluridisciplinaire qui offre bien des possibilités d'études.

La littérature orale béninoise s'inscrit dans cette approche. Aussi peut-elle être considérée d'un point de vue anthropologique, ethnologique ou, dans une perspective purement sociologique, philologique, sémiologique ou littéraire comme le montrent les travaux de Bienvenu Koudjo, Ascension Bogniaho, Félix Iroko⁶, Mahougnon Kakpo¹ et bien d'autres encore. Mais, en dépit des larges

¹- Alexis Kagamé, « Le sacré païen, le sacré chrétien » in *Aspects de la culture noire*, Paris, Présence Africaine, 1958, pp. 126-145.

²- Rose-Marie Mukarutabana, *Gakondo, la littérature orale rwandaise*, WebSpinners.com.

³- Bienvenu Koudjo, *La chanson populaire dans les cultures "Fon" et "Gun" du Bénin : Aspects sémiotique et sociologique*, Thèse de Doctorat, Paris, Université de Paris XII, Tome 1, 1989, 458 p.

⁴- Ascension Bogniaho, *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud-Bénin : Forme et Style*, Thèse de Doctorat, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, Tome I, 1995, 374 p.

⁵- Jean-Norbert Vignondé, « Le hanlo ou la chanson satirique » in *Notre Librairie*, n°124, oct.-déc. 1995.

⁶- Félix Iroko, « Littérature orale : panégyrique clanique du souvenir » in *Notre Librairie*, n°124, oct.-déc. 1995.

explorations dont elle fait l'objet, certains pans de cette littérature, voire certaines cultures africaines, en l'occurrence celles béninoises, présentent encore de nombreux aspects non étudiés. C'est le cas des Baatombu, ethnie qui s'étend au Nord-est du Bénin et caractérisée par une diversité d'origine et de culture.

La présente étude intitulée « *L'esthétique littéraire dans les chants mortuaires en pays baatonu* », inscrite dans l'aire baatonu, a pour motivation essentielle de favoriser d'une part, une meilleure connaissance de ce peuple à travers sa littérature orale puis, d'autre part, d'introduire dans les études sur la littérature orale du Nord-Bénin, une perspective réellement littéraire en décrivant le fonctionnement de la parole littéraire qu'est le chant à l'intérieur des rites mortuaires.

Par ailleurs, nous nous sommes aperçue de la quasi absence de cette littérature dans les problématiques des recherches universitaires. Certes, les recherches sur la culture baatonu et sa tradition orale sont légion. On peut songer aux travaux de Léon Bio Bigou ⁽²⁾, Jacques Lombard ⁽³⁾, Sacca Marc ⁽⁴⁾, Yatahou Abraham ⁽⁵⁾, Abdou Maman Djobosso ⁽⁶⁾.

Cependant, les travaux devant porter sur les caractéristiques littéraires de certaines paroles de cette littérature sont presque inexistantes. A travers cette recherche, nous nourrissons donc, d'une part, la légitime ambition de contribuer

¹ - Mahougnon Kakpo, *Entre mythes et modernités : Aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, Thèse de Doctorat, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, 524p.

² -Léon Bio Bigou, *Les origines du peuple baatonu(Bariba)*, Cotonou, Ed. Du Flamboyant, 1995, 102 p.

³- Jacques Lombard, *Structures de type « féodal » en Afrique Noire : Etude des dynamismes internes et des relations sociales chez les Bariba du Dahomey*, Paris-La Haye, Mouton, 1965, 544 p.

⁴- Marc Sacca, *Le Wuuru : danse folklorique baatonu*, (Mémoire de Maîtrise), U.N.B., 1987, 93 p.

⁵ - Abraham Yatahou, *Portée socioculturelle de la danse « têtê » dans l'aire culturelle baatonu du Bénin : cas de la commune de Nikki*, U.N.B., 2003, 116 p.

⁶- Abdou Maman Djobosso, *Mécanismes didactiques en tradition orale : Aspects de la chanson baatonum*, (Mémoire de Maîtrise), UNB, 1992, 114 p.

à combler un vide théorique qui caractérise encore certaines de nos régions et, de l'autre, de faire découvrir aux chercheurs cette autre dimension de la littérature orale béninoise encore inexplorée et peu connue.

Pourquoi à travers les rites mortuaires ? pourrait-on nous demander. La mort ainsi que les cérémonies qui marquent les étapes de sa célébration représentent, dans toutes les communautés humaines, l'une des occasions les plus indiquées pour cerner l'identité culturelle d'une entité sociale donnée et pénétrer son essence spirituelle. Dans ses manifestations socioculturelles, philosophiques et anthropologiques, la mort suscite la crainte et l'angoisse et, partant, favorise l'expression d'émotions et de sentiments divers. Or, dans le champ littéraire oral et les rites funéraires, la chanson apparaît comme la parole la plus pratiquée pour rendre compte des moments de grande détresse que constituent les périodes de deuil. C'est à juste titre qu'André Malraux écrit dans les pages de *La condition humaine* que la musique seule peut parler de la mort. Clément Da Cruz soutient quant à lui, que « si l'on veut examiner ce que fut, dans un temps donné, la littérature chez les peuples dépourvus d'écriture(...), on ne disposera, pour tout document, que de chants divers consacrés aux passions humaines » (*Notes sur la littérature Fô-Mahi (régions d'Abomey et de Savalou)*).

Dès lors, la chanson s'impose comme le reflet de l'expression des sentiments, des sensations et des impressions de la société humaine devant des situations données. C'est du reste en cela qu'elle existe au sein de la littérature mortuaire chantée comme l'une des poésies les plus populaires, les plus répandues et les plus spontanées. Son étude peut permettre donc, dans une démarche déductive, d'avancer l'hypothèse selon laquelle les textes mortuaires baatonu présentent une manière d'être particulière qu'il convient de regarder de près.

A travers cette étude, nous voulons explorer et répertorier, à partir des rites funéraires, les ressources stylistiques et langagières que chansonniers et

veuves mettent en œuvre dans l'élaboration et la profération des chants funéraires.

Ainsi, retrouver ces formes ajoutées au discours aidera à identifier ce qui fait la différence entre le langage courant et le langage poétique puis à déterminer l'intention poétique qui fonde les textes mortuaires. Il s'agira alors pour nous de montrer que le chant mortuaire est, d'abord, une poésie totale donc une parole littéraire qui est le résultat, peut-être « d'une consciente construction où se répondent en échos, et entre les différents niveaux linguistiques, des associations et des couplages » ⁽¹⁾ et enfin, le chant mortuaire porte en lui toutes les marques d'une esthétique sans cesse renouvelée pour se transmettre de génération en génération. Il s'agit là d'une qualité singulière qui se retrouve dans la construction de ces textes, car seule la forme conserve les œuvres de l'esprit. Il nous revient, en définitive, de regarder à la fois l'axe syntagmatique (qui procède par redondance, métonymie, intensification, déverbatifs, nom onomatopéique, etc.) et l'axe phonologique qui révélera la portée de la rythmique des pièces chantées.

En termes clairs, notre objectif est d'apprécier l'intention poétique de ces chants. Un tel objectif ne peut être atteint qu'en listant et décrivant les rites mortuaires en milieu baatonu, le canevas qui les porte avec les moments où le chant intervient ainsi que le rôle qu'il y remplit.

A ce titre, nous avons adopté une démarche de recherche sur le terrain qui consiste à recueillir les textes, à les transcrire et à les traduire avant de les analyser. Vu le champ littéraire dans lequel nous nous sommes investie et compte tenu de la rareté de données écrites, notre démarche a consisté à aller sur le terrain pour la constitution de notre corpus.

¹- Mahougnon Kakpo, *Introduction à une poétique du Fa*, Cotonou, Ed. Des Diasporas/Flamboyant, 2006, 191 p., p.11.

Nous avons, à ce titre, assisté à quelques cérémonies funéraires au cours desquelles les chants ont été enregistrés. En outre, devant la réticence répétée des fossoyeurs et fossoyeuses, des griots « mortuaires » voire des veuves elles-mêmes nous avons dû, parfois, nous rendre à leur domicile afin de recueillir les sons accompagnés des mélodies.

Toujours dans le souci de recueillir davantage d'informations et de chants, nous avons eu des entretiens avec des personnes ressources (des veuves ou orphelines qui nous ont narré leurs expériences). Les informations recueillies ont été complétées par une documentation en littérature générale, en histoire littéraire, en littérature orale, en linguistique et en socio – anthropologie. Ces dernières nous ont permis de procéder au traitement des données du corpus que nous avons constitué. Le traitement des données s'est effectué en deux temps suivant une approche descriptive.

D'abord, les chants du corpus ont été transcrits selon l'Alphabet des Langues Nationales (ALN) qui offre une meilleure lecture du texte. Le logiciel de l'alphabet national baatɔnu a été mis à notre disposition par l'ONG WILL CLIFF. Lors de la transcription, nous avons adopté une disposition typographique qui respecte la modulation des intonations.

Dans le souci de rendre compte du message et de la richesse des chants, nous avons, dans un premier temps, procédé à une traduction littérale, avec intention première de rester fidèle à l'esprit et au ton des pièces orales. Dans un second temps, nous avons procédé à une traduction littéraire des textes. Pour atteindre notre objectif, nous avons adopté un plan tripartite.

La première partie intitulée, «*Le peuple baatɔnu : des origines à nos jours* », dresse un tableau synoptique de ce peuple ; elle aborde non seulement les considérations générales liées au cadre physique et conceptuel d'étude mais aussi donne un aperçu sur les diverses paroles littéraires. Nous avons décrit

l'itinéraire des Baatombu puis présenté leurs activités économiques essentiellement dominées par la chasse et l'agriculture. Nous avons, *in fine*, fait ressortir l'idée de la conception de la mort chez les Baatombu, notamment son origine et ses formes.

La deuxième partie porte sur les rites mortuaires chez les Baatombu. Elle fait état des différentes étapes qui ponctuent le rite mortuaire dans son ensemble. C'est en fait à une description des différents moments du rite que nous avons procédé, depuis l'annonce de la mort jusqu' à l'enterrement proprement dit en passant par l'exposition du corps, la mise en bière...

La troisième et dernière partie nous plonge dans l'esthétique littéraire des chants mortuaires à travers les diverses techniques mises en œuvre ; il s'agit de l'analyse des différentes occurrences que renferment les textes dans leur ensemble, le rythme et le refrain.

1-REVUE DE LA LITTERATURE SPECIALISEE

Cette partie du travail a pour objet d'analyser les études les plus récentes sur le thème afin d'en cerner les contours et de dégager les nouvelles perceptions de son développement. Ainsi, notre documentation s'est étendue à plusieurs domaines : sociologie, esthétique, musicologie,...

Pour cette étude portant sur la littérature orale, nous avons d'abord étendu nos recherches sur des ouvrages généraux en rapport avec l'oralité. Nous nous sommes alors rendu compte que de nombreuses études ont été consacrées à la littérature orale et aux rites en Afrique. En revanche, celles portant sur la littérature orale béninoise, précisément sur le chant mortuaire, sont mineures.

Après donc un bref aperçu sur quelques ouvrages traitant de l'esthétique littéraire, nous allons nous intéresser à quelques œuvres maîtresses de la littérature orale fondées sur des perspectives définitives et qui proposent, pour la plupart, une approche méthodologique des pièces orales. Ensuite, nous analyserons les ouvrages qui traitent spécifiquement de chansons mortuaires et de rite. Nous concluons cette revue par une synthèse des lectures en rapport avec les origines du peuple Baatonu.

✓ Sur l'esthétique littéraire

La plupart des discours et des réflexions produits sur l'esthétique ces dernières années manifestent de sérieux et fructueux efforts d'investigation dans le domaine de l'art, en particulier de l'esthétique.

1-1- De la polémique définitionnelle

La notion d'esthétique en littérature est très équivoque. En effet, l'usage abusif du vocable "esthétique" constaté de nos jours, dans presque toutes les disciplines, lui confère un sens plus familier que celui que lui donnent les spécialistes. Toutes les disciplines, de la peinture aux mathématiques, peuvent

être considérées esthétiquement. On retrouve l'esthétique à la fois dans la nature et dans l'art. Toutefois, quel que soit le contexte utilisé, le concept "esthétique" renvoie à la théorie du beau et de l'idéal de beauté qui évolue selon les siècles, selon les auteurs et renvoie à chaque étape de son histoire à d'autres considérations en fonction du goût, de la mode, de l'art et de la littérature de l'époque.

De fait, au moment où elle admet tout, elle rejette de manière antithétique tout. Aussi le contenu du mot "*esthétique*" est-il difficile à cerner et à systématiser au-delà du sens courant qu'on lui connaît, c'est-à-dire ensemble des caractéristiques qui déterminent l'apparence d'une chose, souvent synonyme de "*design*" ou d'aspect physique du corps humain. L'esthétique offre donc plusieurs facettes et suscite maintes définitions.

Dans le domaine de la philosophie, l'esthétique se rapporte aux émotions provoquées par une œuvre (ou certains gestes, attitudes, choses), aux jugements de l'œuvre. Elle est ainsi une discipline philosophique ayant pour objet les perceptions, les sens, le beau (dans la nature ou l'art). Désignée jusqu'au 18^{ème} siècle par « *science du beau* » ou « *critique du goût* », l'esthétique devient depuis le 19^{ème} siècle la philosophie de l'art.

C'est d'ailleurs ce que démontre Marc Jimenez, dans son essai *Qu'est-ce que l'esthétique ?* ⁽¹⁾ quand il soutient que la notion d'esthétique est liée à la philosophie. Par ailleurs, les normes et les conventions esthétiques variant d'une époque à une autre, il en déduit que celles-ci témoignent de la sensibilité d'une société à un moment donné. Il se réfère, à cet effet, au relativisme du jugement et du goût énoncé par Descartes pour qui l'on ne saurait mesurer le beau car il est de l'ordre du sentiment (subjectif) individuel ; c'est dire que l'esthétique est

¹ - Marc Jimenez, « Du criticisme au romantisme » in *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997, 448 p.

de ce qui est donné aux sens dans l'intuition. Elle s'apparente ici à la science du sensible. Mais cette conception de l'esthétique a déjà été soutenue par Kant.

Selon Kant en effet (1724-1804), auteur de *L'esthétique transcendantale*, la réflexion esthétique commence dès lors qu'il « est possible d'établir un rapport entre ce qui est agréable aux sens et ce qui plaît à l'âme » (1). Il s'en dégage qu'il ne peut exister aucune règle objective du goût qui déterminerait par concept ce qui est beau. Donc la beauté, en dehors de la relation avec le sentiment du sujet, n'est plus rien pour elle-même. Aussi, de "science du beau", l'esthétique devient selon Kant, une théorie de l'expérience esthétique.

Quant à Hegel, il établit la suprématie de la beauté artistique sur la beauté naturelle en ces termes : « Aucune beauté naturelle ne peut valoir la beauté d'un clou ou du moindre marteau. L'une est volontaire, l'autre est réfléchie » (2). Autrement dit, c'est dans la production de l'art qu'il faut placer le beau, l'esthétique. L'art est le fait même de l'esthétique.

Au total, cet essai de Marc Jimenez passe en revue la notion de l'esthétique depuis sa conception au siècle des Lumières afin de soulever la problématique de l'esthétique et de ses marques au XXe siècle avec Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Adorno, Hans Robert Jaus... Il révèle combien les critères esthétiques varient d'une époque à une autre. De fait, « il n'existe pas de critères intemporels immuables ». Cependant, souligne-t-il, une œuvre ou un objet d'art qui ne retient pas l'attention et ne coupe pas le souffle du récepteur, ne peut être considérée comme « *chef d'œuvre* ». Toute composition ou création, pour être taxée d'esthétique, note-t-il, doit présenter une certaine forme et remplir certaines conditions (la cohérence, le plaisir et la jouissance) qui, malheureusement sont l'expression d'une situation historique et sociale

¹ - Idem, pp. 128-158.

² - Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, Paris, Flammarion, 1998 (16e éd.), trad. S. Jankélévitch, pp.10-11.

particulières. Dès lors, la question des critères apparaît, écrit l'auteur « *comme un faux problème* ». Cette lecture nous offre une vision non seulement historique des réflexions produites sur l'esthétique, mais aussi elle met en lumière l'évolution fluctuante qu'a connue le concept d'esthétique. Il n'existe, en définitive, pas de critères pouvant définir, objectivement et universellement l'esthétique. C'est ce que confirme d'ailleurs, *Esthétique et Théorie du roman* de Mikhaïl Bakhtine qui apporte de nouveaux éléments d'appréciation : celui de la culture et du rythme. Le rythme et la culture constituent aussi des critères qui donnent à une œuvre son caractère esthétique. A cela s'ajoute le souci de l'artiste de créer une œuvre portant un sceau particulier qui la singularise et la présente du coup comme « *neuve* ». L'artiste dans son œuvre, cherche à apparaître comme le « *premier artiste* » à se démarquer de ce qui était, pour occuper une « *position esthétique* ». Il utilise à cet égard le langage tout entier par tous ses côtés, avec tous ses éléments. Tous les facteurs de l'impression esthétique sont récupérés par l'artiste. A ce propos, l'auteur écrit : « L'immense travail accompli par l'artiste sur le mot a pour but ultime de le dépasser, car l'objet esthétique croît aux frontières des mots, aux frontières du langage » (¹).

En somme, la tâche principale de l'esthétique consiste, selon Mikhaïl Bakhtine à « *étudier l'objet esthétique* » qui se présente lui-même comme « une création qui inclut son créateur : celui-ci s'y retrouve, y ressent intensément son activité créatrice (...) ». (²)

S'inscrivant dans la même veine que Marc Jimenez, Gérard Genette nous apporte d'autres éclairages sur l'esthétique avec son titre *Esthétique et Poétique*. Cet ensemble de textes réunis présente les points de vue de divers auteurs sur l'esthétique. Ceux-ci s'interrogent sur l'ensemble des qualités et valeurs à considérer et qui donnent à une œuvre son caractère esthétique. Timothy

¹ - Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975, p. 62.

² - Idem, p. 82.

Binkley y répond dans « *Pièce contre l'esthétique* ». Il emprunte à Franck Sibley ces propos :

« La grâce qui se dégage de l'unité d'une œuvre, on doit la voir, la plainte ou la frénésie d'une pièce de musique, on doit l'entendre ; l'éclat criard d'une combinaison de couleur, on doit le remarquer ; la puissance d'un roman, sa tonalité, ou encore son ton incertain, on doit les sentir...ce qui est crucial, c'est de voir, d'entendre ou de sentir. Croire qu'on peut porter des jugements sans passer par la perception esthétique [...] c'est démontrer qu'on se fait une fausse idée du jugement esthétique ». (¹)

Tout en partageant cette vision de Sibley, Nelson Goodman recense cinq « *symptômes* » du caractère esthétique d'une œuvre : la densité syntaxique ; la densité sémantique ; la saturation relative ; l'exemplification et la référence multiple et complexe. Ces symptômes, à l'instar de tous les autres critères, ne sont pas systématiques et ne suffisent pas par conséquent à qualifier ou disqualifier une œuvre du caractère esthétique.

En conclusion, il existe, au regard de toutes les études sus évoquées, une multiplicité de conceptions de l'esthétique de même que des signes et des marques qui la définissent mais aucune dans le cadre de notre étude ne nous permet de saisir, de façon synoptique ce que peut être l'esthétique aujourd'hui ni les critères objectifs susceptibles de la définir dans la mesure où ceux-ci divergent d'un auteur à un autre et d'une époque à une autre. Au demeurant, nous pourrions avancer que les théories se complètent. A cette étape de nos recherches, ces études nous permettent d'entrevoir les différentes théories sur l'esthétique. Et c'est dans une approche semblable que s'inscrit la thèse de Pascal N'Guessan Assoa *De l'esthétique du dévergondage textuel dans Poèmes et Vents lisses de Sony Labou Tansi* (²).

¹ - Timothy Binkley, « "Pièce " contre l'esthétique » in *Esthétique et Poétique* (textes réunis et présentés par Gérard Genette), Paris, Seuil, 1992, 245 p, pp. 41-43.

² - Pascal N'Guessan Assoa, « Esthétique du dévergondage textuel dans Poèmes et Vents lisses de Sony Labou Tansi », in *Ethiopiennes, Revue Négro-africaine de Littérature et de Philosophie*, n° 78, 2007, Google : ethiopiennes. Refer. Sn.

Dans son ensemble, cette thèse se propose, à travers une étude comparée, d'une part, d'examiner la question des différents discours tenus sur l'esthétique ; d'autre part, de les analyser et de les comparer afin de soulever la problématique de l'esthétique littéraire africaine. Son approche, qui est aussi celle de Roman Jakobson, définit l'esthétique comme l'ensemble des règles et des principes selon lesquels on définit le beau. Et sans prendre le contre pied des différents auteurs, N'Guessan a démontré dans sa thèse « qu'il n'y a pas d'objet littéraire mais qu'il y a littérisation dans des conditions particulières de réception » (¹). Il fonde son opinion sur la réception du message qui constitue un critère d'appréciation du texte. Cette conception nous introduit dès lors dans l'univers de la littérature orale où le public est sensé participer à la création de l'œuvre par le plaisir qu'il ressent ou non à l'audition. Ainsi, l'horizon d'attente comblé ou non définit d'une façon ou d'une autre l'esthétique du texte. Cette conception de l'esthétique rappelle bien la théorie de l'horizon d'attente développée par Hans Robert Jauss et nous inscrit d'emblée dans une démarche définitoire plus moderne.

Au total, nous nous apercevons d'une chose : s'il est vrai que l'ensemble des essais abordés tisse d'une manière ou d'une autre des rapports avec le thème que nous avons élu, ils ne l'épuisent nullement. Ceci semble confirmer que la notion d'esthétique relève de la pure spéculation, échappant ainsi à l'exégèse occidentale. Elle n'est ni d'accord sur ce qu'elle est ni d'accord sur son objet. Comment l'appréhende-t-on alors dans la sphère de la littérature orale africaine ? Les signes et les marques de l'esthétique occidentale sont-ils valables ici ?

¹ - Idem.

1-2- L'esthétique littéraire orale

Si pendant longtemps l'essentiel des cultures africaines, et des méthodes pour les étudier ou les analyser nous sont dévoilées ou apprises par des occidentaux, il faut reconnaître aujourd'hui que nous disposons des outils nécessaires à l'analyse, l'explication et la compréhension des textes de la tradition orale. Samuel Martin Eno Belinga, Louis Marie Ongoum, Engelbert Mveng en effet, en réponse à ce problème, nous ont laissé en héritage une approche méthodologique révolutionnaire : *l'esthétique littéraire orale*.

Une approche définitive de ce que Samuel Martin Eno Belinga et Engelbert ont nommé *l'esthétique littéraire orale* en requiert une autre : celle d'éclairage des notions qui la composent. Ainsi, quels sont les sens portés par les notions d'*esthétique*, de *littéraire* et d'*orale* ?

L'esthétique, est, nous l'avons dit, avant tout une théorie du beau. Mais cette théorie ne se limite pas à une seule sphère culturelle. Cicéron, dans ce sens affirmait en son temps que « la nature n'a pas placé l'absolue perfection dans une seule créature ». C'est dire que le terme "*esthétique*" introduit en 1750 par le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten, constitue une qualité de l'humaine condition. Mais, s'il est vrai que les conceptions et les définitions de la notion de beauté et de l'esthétique sont nombreuses, complexes, différentes et mêmes controverses, une vérité subsiste : les sens sont indubitablement les éléments au moyen desquels nous parvenons à la saisie de la beauté, à la perception de celle-ci dans une forme, une succession ou une diversité. Ainsi, même si nous convenons avec Kant que « le beau est ce qui plaît universellement sans concept » ⁽¹⁾, nous affirmons que sa perception, parce qu'elle est saisissable au moyen des sens, est et demeure culturelle. La notion

¹ - "*esthétique*." Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.

d'esthétique s'intègre donc dans le général ou dans l'universel et sa perception dans le particulier.

Au demeurant, chaque peuple a ses propres critères d'analyse, de détection et de perception de ce qu'il entend par beau/esthétique. Ces critères sont légitimés au sein de la trame représentative qui s'articule et se module dans le substrat culturel qui est à la base de l'éducation individuelle et collective de ses individus au sein d'une communauté. C'est le sens que prend l'esthétique ici : celle de l'oralité.

En définitive, l'esthétique littéraire orale telle que l'exposent Samuel Martin Eno Belinga et Engelbert Mveng est une étude exégétique du langage, une technique de lecture, une méthode et enfin une théorie.

L'exégèse du langage est une analyse du langage et de ses techniques mises en place et structurées pour la connaissance du monde, de la forme entendue dans une vision large et englobante et de la pensée immanente aussi bien dans les formes, les nuances, les traits et les textures que prennent le multiple : le visage, le comportement, les non-dits, les silences, les tons, les images, les discours... Tout ceci parce que le langage est le réceptacle qui accueille les expériences de l'humaine condition.

Une technique de lecture : les textes oraux africains, quelles que soient les apparences qu'ils peuvent prendre du profane (conte, proverbe, berceuse), ou du sacré (nom, mythe, légende), comportent étrangement des éléments identiques et homogènes. Ce sont ces éléments (les styles, les rythmes, les images) que l'esthétique littéraire orale propose en un paradigme sur lequel s'appuie l'esthétique littéraire orale pour se démarquer comme une lecture africaine de son texte oral.

Une méthode : c'est une démarche critique pluridisciplinaire logée entre la propédeutique (initiation aux techniques et méthodes de fonctionnement, d'écoute et de lecture du discours oral et figuratif), l'exégèse et l'herméneutique du discours ou langage, ce dernier étant entendu, au sens de Mveng, comme toute réalisation intentionnelle ou inconsciente de message, bref, tous les aspects de la vie de l'homme, qu'ils soient vocaux ou figuratifs, individuels ou corporatifs.

Une théorie : l'esthétique littéraire orale est une approche intégrale fondée sur deux éléments essentiels :

- le culturel : sonore : vocal (parole, mythes, légendes, chansons, noms, ...) et instrumental (membranophones, ...) ; kinésique : (danses, gestes et autres expositions du corps (posture du nu, ...) ;
- l'esthétique : les rythmes :

-immédiat (binaire, monochrome, ternaire, refrain, ostinato rythmiques (effets obsessionnel et angoissant d'applaudissement, de piétinement,...),

- profond : binarisme, le langage en chanson. A tout cela s'ajoute la prosodie : tons, timbre de la voix, rythme, accent, quantité et intonation.

Dans le cas d'espèce qui est le nôtre, nous circonscrivons l'esthétique littéraire orale au chant afin d'en étudier la poétique.

L'article « Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle au Bénin » ⁽¹⁾ de Ascension Bogniaho apporte des réponses à notre préoccupation quant à la manière d'être du texte chanté.

En partant des présupposés identifiant le chant tout à la fois comme un genre et la création verbale par excellence de la littérature orale, le chant possède des critères qui le présentent comme une structure et une manière d'être au service d'un objectif : l'expression de la beauté. Or, dans cette recherche de la beauté, « apparaissent des niveaux d'analyse de la chanson, qui sont tour à tour thématique, typologique, sémantique, phonologique et syntaxique » ⁽²⁾. En somme, tout cet arsenal mis en une nécessaire corrélation campe l'esthétique du chant traditionnel qui peut être un chant ancien et éternel. Dès lors, le texte chanté utilise toutes les ressources expressives de la langue qui le produit.

Sur le plan d'une approche véritablement thématique en rapport avec nos recherches, nous voudrions évoquer une thèse : *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud-Bénin : forme et style* ⁽³⁾ d'Ascension Bogniaho. Ce travail nous permet de prendre la mesure réelle des techniques littéraires qui sous-tendent les pièces orales. Les récents travaux de Mahougnon Kakpo ⁽⁴⁾ nous fournissent également d'autres données sur l'esthétique des œuvres orales et leur contexte de sacralisation.

¹ - Ascension Bogniaho, « Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle au Bénin », in *Revue CAMES*, Série B, Vol 004, 2002.

² - Id., p. 92.

³ - Ascension Bogniaho, *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud-Bénin : forme et style*, Thèse de Doctorat, Paris IV, Sorbonne, 1995, 376 p.

⁴ - Mahougnon Kakpo : - *Introduction à une poétique du Fa*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2010, (2ème édition), 191 p.

- *Les épouses de Fa, récits de la parole sacrée du Bénin*, Paris, L'Harmattan, 2007, 99 p.

1-3- L'esthétique au sens où nous l'entendons

Qu'est-ce que l'esthétique ? Quand y a-t-il art ?

Voilà les interrogations par lesquelles Timothy Binkley et Nelson Goodman inaugurent l'étude de l'esthétique et des symptômes qui la définissent et que nous faisons nôtre dans notre réflexion.

Dérivé du grec " *aisthesis* ", c'est-à-dire « *sensations* », le mot "esthétique" est très vaste et peut regrouper tant le fond que le style. Elle est l'ensemble des règles et principes selon lesquels le Beau se définit. Autrement dit, c'est l'ensemble des moyens utilisés ou mis en évidence par les auteurs pour atteindre l'idéal de perfection et de beauté qu'ils se sont fixés. Mais qu'en est-il de ces moyens ? Où se les procurent les créateurs ?

Ces moyens, comme nous l'avons notifié plus haut, existent à l'intérieur de la langue et représentent en fait les ressources dont se servent les créateurs pour toucher les sensibilités. Le langage esthétique est, à l'évidence, différent de celui que l'on utilise tous les jours ; il se moque des conventions et des convenances. Ainsi, l'esthétique serait l'expression d'une structure obtenue par le résultat de l'expression de procédés liés à la langue. Elle est un peu comme une façon particulière de mettre en forme, selon des règles particulières, cette matière première que sont les mots et, par-delà, le son des phonèmes afin de produire sur le lecteur un effet, de lui transmettre, avec les moyens adéquats que sont les figures de rhétorique une vision du monde. C'est dire donc que l'esthétique, loin d'être le fait de l'arbitraire ou d'une émotion individuelle et singulière, « se reconnaît à l'abondance des synonymies, des antithèses, des parallélismes » ⁽¹⁾ et de tout ce qui concourt à « *musicaliser* » la langue en jouant sur les sonorités et le rythme.

¹ - Monique Parent, «La fonction poétique dans deux textes de Saint John Perse » in *Revue de philologie et littérature romane*, Paris, Université de Strasbourg IX, 1971/ Google.

Mais alors, quel sens peut revêtir la notion d'esthétique des chants funéraires au regard de toutes ces définitions proposées ?

Nous entendons par "esthétique", l'ensemble des techniques expressives et rhétoriques mises au service de la beauté du texte funéraire. Il y a indéniablement, dans notre démarche, une intention : celle d'étudier la manifestation, mieux, la manière dont se déploie le beau dans le texte funéraire chanté. C'est pourquoi, il nous revient d'analyser minutieusement la structure de ces textes et la manière dont ils se déploient.

✓ **Sur la littérature orale**

De nombreuses définitions sont proposées sur la littérature orale. C'est pourquoi, avant de nous engager réellement dans le débat, nous estimons nécessaire de rappeler, à travers une analyse succincte, les différentes connotations données à la littérature orale pour enfin aboutir à la littérature orale baatonu. Ainsi, toutes les définitions, avons-nous remarqué, rendent bien compte, des trois éléments essentiels qui la caractérisent : la parole, l'esthétique et le fait culturel qui est puisé dans la tradition.

Paru en 1963, *La dialectique du verbe chez les Bambaras* de Dominique Zahan (¹) définit la littérature orale comme « *la parole transfigurée* ». Deux ans plus tard, Geneviève Calame -Griaule reprend et reformule la même expression en « *bonne parole* » (²). A l'évidence, ces deux expressions renvoient à ce que Martin Eno Belinga appelle « d'une part, l'usage esthétique du langage non écrit

¹ - Dominique Zahan, *La dialectique du verbe chez les Bambaras*, Paris, Armand Colin, 1967.

² - Geneviève Calame-Griaule, *Ethnologie de langage, la parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard, 1965, p.108.

et, d'autre part, ensemble des connaissances et des activités qui s'y rapportent»⁽¹⁾.

Et à Ascension Bogniaho de préciser que : « la littérature orale est le bel usage du langage non écrit ou la parole pour exprimer un fait culturel ou des préoccupations diverses qui s'y rapportent »⁽²⁾.

Comme on peut le lire, chacune des définitions nous informe aussi bien sur la fonction de la littérature orale que sur ce qu'elle est. Elle est, en définitive, « la transmission et la conservation orale de la somme des traditions culturelles ». ⁽³⁾

La littérature orale est donc l'ensemble des productions orales de l'esprit portant la marque de l'esthétique pour exprimer des connaissances d'ordre culturel, philosophique, sociologique et qui se transmettent de génération en génération par le truchement de la parole.

Mais cette parole, ici, est d'un autre ordre. C'est en effet « *la bonne parole* », caractérisée par une concentration verbale et une manière d'être au service d'un objectif. En d'autres termes, « *la bonne parole* » présente toutes les caractéristiques d'une littérature dans la mesure où elle procède par « *pensée imageante* », c'est-à-dire qu'elle utilise toutes les gammes existantes de figures de mots et de construction (la métaphore, l'interrogation, l'exclamation, la répétition...). Ces constructions alimentent le symbolisme. Cette parole, en définitive, se déploie comme une parole littéraire avec des caractéristiques spécifiques et des ramifications.

¹ - Martin Eno Belinga, *Comprendre la littérature orale africaine*, Paris, Edition Saint-Paul, 1978, 144 p, p. 60.

² - Ascension Bogniaho, *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud-Bénin : forme et style*, cité par Bertin Elomon, *Le Nensuxwe à Savalou : convergence du geste et de la parole pour l'intégration de l'être humain*, Mémoire de D.E.A., UAC, 2005-2006, p.13.

³ - Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard/N.R.F., 1963 cité par Bertin Elomon, *Le Nensuxwe à Savalou : convergence du geste et de la parole pour l'intégration de l'être humain*, op. cit.

En effet, comme le démontre Ascension Bogniaho, dans sa thèse : *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud-Bénin : forme et style* ⁽¹⁾, la littérature orale se ramifie en littérature orale créatrice et en littérature orale sacrée au sein de laquelle existe la littérature mortuaire, chantée comme un viatique à la disposition de l'homme pour une conquête permanente de la vie. Alain Kam Sié soutient d'ailleurs que « la littérature orale, parlée par essence, est l'ensemble de tout ce qui a été dit, généralement de façon esthétique, conservé et transmis verbalement par un peuple, et qui touche la société entière dans tous ses aspects ». ⁽²⁾

Tous les auteurs, à quelques exceptions près, se sont intéressés à l'aspect définitionnel de la littérature orale et s'accordent sur le fait qu'elle est le bel usage du langage non écrit.

Pour finir, évoquons une nouvelle fois *Comprendre la littérature orale* ⁽³⁾ de Martin Eno Belinga qui expose les principes méthodologiques de l'étude du texte oral. Il est rejoint dans ce sens par Jean Cauvin dans son essai *Comprendre la parole traditionnelle* ⁽⁴⁾. Les deux auteurs y exposent une démarche d'approche de la pièce orale.

L'intérêt de ces ouvrages pour nous, est qu'ils suggèrent la complexité de la démarche méthodologique du texte oral pour tout chercheur depuis la collecte des textes oraux jusqu'à leur étude, en passant par leur transcription, leur traduction littérale puis littéraire. Pour notre travail qui porte sur l'esthétique des chansons mortuaires, ces deux études nous éclairent sur la démarche à observer

¹ - Ascension Bogniaho, *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud-Bénin : forme et style*, Thèse de Doctorat, Paris IV, Sorbonne, 1995, 376 p., p. 202.

² - Alain Kam Sié, « *Littérature du Burkina Faso* », in *Notre Librairie*, n° 101, Avril-Juin, 1990, p. 28.

³ - Martin Eno Belinga, *Comprendre la littérature orale africaine*, Paris, Edition Saint-Paul, 1978, 144 p.

⁴ - Jean Cauvin, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Saint-Paul, 1980, 89 p.

au cours de la collecte et de la transcription des chants mortuaires constituant notre corpus.

Trois principales étapes se dégagent de cette méthode :

- d'abord, la collecte des données qui doit se faire dans un cadre naturel, c'est-à-dire « rester le plus proche possible de la situation vivante de l'oralité, des conditions habituelles d'émission des textes » ⁽¹⁾ ; puis, dans la langue d'origine. Celle-ci est suivie de la notation des données. Jean Cauvin estime à ce niveau qu'il est mal indiqué de vouloir prendre note devant celui qui profère le texte. Il est alors préférable de disposer d'un magnétophone afin de procéder après à la notation par écrit ;
- ensuite, la transcription qui doit être faite à partir de l'Alphabet Phonétique Africain, dans le cas d'espèce, nous nous servirons de l'Alphabet des Langues Nationales béninoises ;
- enfin, la traduction. On en distingue de deux sortes : la traduction mot à mot ou littérale qui donne le sens ou la valeur de chaque mot de la langue d'origine et la traduction littéraire qui vise à rendre le plus correctement possible, dans la langue de traduction, les nuances de la langue d'origine. Soulignons que c'est un exercice parfois difficile.

✓ **Sur le chant/ la chanson et le rite**

Une des paroles les plus répandues de la littérature orale, le chant est « toute musique qui peut s'exécuter avec la voix » ⁽²⁾. Selon le dictionnaire *Larousse*, il se définit comme une « émission de sons musicaux par la voix humaine » ⁽³⁾, alors que « la chanson serait une petite composition musicale à

1 - Id., p. 52.

² - *36 Dictionnaires et Recueils de Correspondance* in <http://google.fr/>.

³ - LE PETIT LAROUSSE (Grand Format 1996), Paris, Rue du Montparnasse 75298, p. 207.

caractère populaire, sentimental ou satirique divisé en couplets et destinée à être chantée ». (1)

La différence se situerait donc au niveau de « voix humaine » ou de l'appareil vocal. La musique du chant est alors portée par la voix, de façon naturelle, sans accompagnement d'instruments musicaux contrairement à la chanson. *Le Littré* précise bien d'ailleurs cela à travers la définition de la chanson dont « la profération est conçue pour être soutenue par des instruments de musique, le chant en lui seul se suffit ». Outre ces définitions classiques, les travaux de certains chercheurs nous ont permis d'avoir des définitions plus nettes et plus approfondies. Ainsi, pour Bienvenu Koudjo, « la chanson désigne le texte chanté, la parole mise en musique tandis que le chant se rapporte à ce qui, dans la chanson, est strictement musical » (2). La chanson est donc parole plus mélodie plus rythme. Ce que confirme Ascension Bogniaho quand il écrit : « La chanson est une symbiose de la parole et de la mélodie » (3). Il existe des chants anciens et sacrés puis des chants profanes qui rendent compte de la vie quotidienne.

Ainsi, nous avons des chants d'adversité ou de guerre ayant pour but de galvaniser les guerriers. Nous avons aussi des chants de jalousie ; les chants panégyriques ; les chants des chasseurs. Enfin, viennent les chants qui meublent les réjouissances populaires et, naturellement, les chants exprimant les événements de la vie comme la naissance et la mort. Ce sont ces derniers qui nous intéressent, en l'occurrence le chant mortuaire dit *gɔɔ wura* (4) en baatonu,

¹ - LE PETIT LAROUSSE (Grand Format 1996), Paris, Rue du Montparnasse 75298, p. 207.

² - Bienvenu Koudjo, *La chanson populaire dans les cultures "Fon" et "Gun" du Bénin: Aspects sémiotique et sociologique*, p. 23.

³ - Ascension Bogniaho, *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud-Bénin : Forme et Style*, p. 5.

⁴ - L'expression désigne dans tout le pays les lamentations des femmes à l'occasion des rituels funéraires.

au sein duquel existent les chants funèbres telles que les lamentations ou les plaintes.

Ce sont des textes qui renferment une valeur sacrée et rituelle. Or le chant lui-même est né avec l'homme. Donc, le chant funèbre qui n'est rien d'autre qu'un chant de lamentation est un texte rituel créé depuis les temps immémoriaux dans la mesure où il est impossible de le dater.

Les lamentations sont des chants qui éclosent dans la bouche de veuves esseulées qui chantent la plainte de leurs malheurs. Ce sont des lamentations qui ne s'adressent en réalité à personne de précis mais qui viennent comme un adjuvant au geste qu'est le rite.

En conclusion, comme dans toutes les sociétés où l'oralité est prédominante, la parole, la « *bonne parole* » constitue pour le peuple le moyen le plus courant de transmission du savoir. La littérature orale se manifeste à tout moment à travers ses différentes paroles. Cela s'explique par le conservatisme que l'on observe chez les peuples de l'oralité. Ce conservatisme se manifeste à travers les rites. Qu'est-ce alors que le rite ?

Du latin "ritus", « ordre prescrit », le rite peut avoir plusieurs sens selon le contexte dans lequel il est employé. Ainsi, il peut signifier l'ensemble des cérémonies et des règles qui se pratiquent dans une église ou une communauté. Au sens anthropologique, dans certaines sociétés, le rite désigne un acte, une cérémonie magique à caractère répétitif, destiné à orienter une force occulte vers une action déterminée. Dans le langage courant, ce terme désigne tout comportement stéréotypé qui ne semble pas être imposé par quelque nécessité ou par la réalisation d'une finalité selon les moyens rationnels. Tous ces emplois du vocable renvoient en fait à celui qui désigne un comportement social, collectif, qui se révèle dans toute sa spécificité dans les coutumes et traditions et faisant percevoir des rapports entre l'homme et le merveilleux. Rites initiatiques

et rites religieux en représentent des exemples très illustratifs. Dès lors, nous pouvons définir le rite funéraire comme est un ensemble de règles et d'habitudes fixées par la tradition ainsi que de gestes et de paroles accompagnant l'agonie puis la mort d'un être humain.

Au total, nous nous apercevons d'une chose : s'il est vrai que l'ensemble des œuvres abordées tisse d'une manière ou d'une autre des rapports avec le thème que nous avons élu, elles ne l'épuisent nullement.

A vrai dire, à part les travaux d'Ascension Bogniaho et d'Abdou Maman Djobosso (¹), qui proposent une approche semblable à la nôtre, notre travail demeure envisageable dans la mesure où celui de Bogniaho n'a embrassé qu'un aspect du sujet : le Sud du Bénin tandis que celui de Djobosso a porté sur la classification des chants baatonu. Mais, il faut, une fois encore, reconnaître que toutes ces études antérieures pourraient alimenter notre analyse et l'éclairer sur plusieurs points.

¹ - Au terme de son travail, l'auteur a montré que l'univers de la chanson baatonu se révèle complexe et multiforme en raison du brassage ethnique qui a secrété le tissu culturel des Baatombu. La chanson est ainsi utilisée au cours des occasions ordinaires de distractions qu'au cours des cérémonies exceptionnelles. Il distingue deux grands types de chanson : les chansons sacrées et les chansons profanes.

2-PROBLEMATIQUE

Les fondements de notre sujet ne s'appréhendent véritablement que lorsqu'on le replace dans son contexte.

La mort, en effet, si elle n'est pas un sujet dont on parle facilement, a inspiré et continue d'inspirer des artistes en musique ou en littérature à travers les différents genres écrits ou oraux. Les moyens existent donc pour parler de la mort, des interrogations et des inquiétudes des hommes face à elle. Le chant mortuaire en est un des plus illustratifs. Son étude en Afrique et au Bénin le présente – profane, rituel ou sacré – comme une parole ⁽¹⁾ possédant une expressivité particulière.

Construits autour du thème de la mort, les chants mortuaires, en l'occurrence les lamentations, se déploient sur un même schéma mélodico-rythmique. Leur examen en milieu baatonu ne déroge pas à cette particularité. Mais plus encore, il révèle que ces lamentations sont non seulement une pratique rituelle et une affaire de femmes qui pleurent leur défunt mais aussi, elles sont normalisées et obéissent à une temporalité dans les rituels. Par ailleurs, elles sont objet d'une expressivité dont les composantes syntaxiques et lexicales ne sont pas toujours celles de la communication courante. Elles sont également portées par une intention poétique évidente et structurées selon une logique mémorielle qui les inscrit parmi les genres mnémoniques. On est alors en droit de lire dans cette démarche créatrice une visée mnémotechnique.

En effet, toute communauté pleure ses morts et chante leur louange afin, d'une part, de pérenniser leur souvenir dans le cœur des vivants et, de l'autre, de guérir (ou à défaut d'adoucir) la douleur qui étreint chaque membre de la communauté. Aussi, c'est au niveau de cette fonction thérapeutique et

¹- Nous empruntons le terme au Professeur Ascension Bogniaho qui l'emploie pour désigner le "genre littéraire" en littérature orale. L'expression en effet lui paraît plus appropriée.

quelquefois étiologique que s'installe l'esthétique, la poétique qui permet à tout individu de mémoriser le texte chanté et de pouvoir le dire. Dès lors, plusieurs interrogations hantent notre esprit, notamment celles relatives à la littéarité de ces textes chantés par les femmes et qui ne sont en fait que des lamentos :

- quelles sont les techniques langagières utilisées qui confèrent à ces textes une allure poétique ?
- Les contenus de ces chants ne sont-ils pas improvisés à partir d'un stock de formules types ? Autrement, qu'est-ce qui les différencie d'une création improvisée et qu'est-ce qui permet de les considérer comme des textes littéraires ?
- Qu'est-ce que leur étude nous apprend sur la façon d'appréhender la mort chez les Baatombu ?

Ce sont là des préoccupations auxquelles cette étude proposera des réponses ; en d'autres termes, il s'agit d'examiner les principes et les techniques qui font du texte mortuaire et, en l'occurrence, des lamentations, une belle création dont le but est, tout à la fois de guérir l'âme de sa douleur et de cristalliser dans la mémoire commune le souvenir des disparus à travers les versets laudatifs qui parsèment les textes.

L'objectif majeur de cette étude est donc de montrer, à partir des ressources expressives, rhétoriques, phoniques et rythmiques que le chant mortuaire chanté par les pleureuses ou les griots est une parole littéraire. En termes clairs, il nous revient de démontrer comment les hommes « trouvent » non seulement les moyens symboliques et pratiques mais également les effets sonores de « négocier » avec la mort en vue de la sublimer, dans l'espace et dans le temps. Nous aurons donc à étudier la manière dont se déploie le beau dans le

texte chanté mortuaire à travers les moyens lexicaux, rhétoriques, prosodiques, syntaxiques... qui justifient notre postulat. Par ailleurs, ce travail vise à :

- recueillir les chants mortuaires des milieux baatonu pour en analyser les similitudes et les dissemblances ;
- transcrire selon l'alphabet africain et traduire littéralement puis littérairement le répertoire de chants mortuaires composés d'une douzaine de textes dont exactement sept sont des lamentations ;
- procéder à une étude thématique du chant mortuaire baatonu à partir des discours récriminatoires et laudatifs des pleureuses et des chanteurs;
- faire une étude stylistique du texte oral ;

Mais quelles sont les méthodologies idéales qui pourraient nous aider à atteindre nos objectifs ?

3-METHODOLOGIE

Pour mener à bien cette recherche, nous avons adopté une démarche méthodologique qui se résume à la méthode de l'analyse de contenu.

L'analyse de contenu, en effet, est une technique de traitement de données préexistantes par recensement, classification et quantification des traits d'un corpus. Selon les auteurs consultés (Bardin ⁽¹⁾; Robert & Bouillaguet ⁽²⁾), elle est un ensemble de techniques d'analyse des textes. Elle utilise des procédures systématiques et objectives de description permettant le traitement méthodique du contenu implicite et explicite des textes. En tant qu'outil méthodologique, l'analyse de contenu permet de faire ressortir les déterminants sociaux et linguistiques des chants. C'est donc à une analyse stylistique et discursive des textes que nous procéderons.

Selon Alain Marc Descamps, il existe trois types principaux d'analyse de contenu :

❖ *l'analyse descriptive systématique*: ici, avec plus ou moins de détail et de finesse, on détermine les éléments et les catégories d'un corpus. Deux techniques doivent toujours être combinées mais pour la circonstance nous avons exploité surtout la classification thématique à laquelle nous avons ajouté celle du genre. A cette étape de l'application de la démarche, nous avons procédé à une sélection textuelle puis à une lecture qui a conduit à une classification des chants selon le genre puis les thèmes dominants.

¹ - Laurence Bardin, *L'analyse de contenu*, Paris, PUF, 1977, 320 p.

² - Annick Bouillaguet & André Désiré Robert, *L'analyse de contenu*, coll. Que sais-je ?, n° 3271, Paris, PUF, 2007, 128 p.

Par ailleurs, on ne cherche pas à l'aveuglette, et on n'entreprend pas une analyse de contenu sans une ou des idées derrière la tête. Elles ne doivent pas rester implicites. Et en suivant toujours l'orientation scientifique, on doit les faire apparaître et aboutir à des hypothèses préalables que l'on cherchera à vérifier par l'analyse de contenu. On aboutit alors à l'analyse descriptive systématique.

❖ *L'analyse structurale*

Lorsque tous les éléments du corpus ont des rapports entre eux, et l'on cherche alors à faire apparaître ces liens en croisant les éléments entre eux ; par exemple, lorsque dans les textes s'expriment telles opinions religieuses ou politiques, on a le plus souvent telles positions sur la famille, le sexe, la violence... On parle d'analyse structurale de contenu. Cette analyse nous a permis de déceler la vision que les Baatombu ont de la mort.

❖ *L'analyse verticale*

On peut dire que dans les deux types précédents, l'analyse reste horizontale puisqu'on ne sort pas du corpus. Elle devient verticale lorsque des éléments hors du corpus sont utilisés. Par l'analyse verticale, on en vient à dévoiler les conditions de production du corpus. On détermine les intentions explicites ou implicites des auteurs des données. On passe donc du contenu manifeste au contenu latent, que l'on décrypte comme un rêve. C'est la phase de l'interprétation.

Ainsi, au moyen de cette approche, nous avons procédé, d'abord à une collecte des pièces orales auprès des dépositaires vivants des sources orales ; ensuite, nous les avons transcrites selon l'Alphabet des Langues Nationales et traduites de façon juxtalinéaire puis littérairement. Enfin, nous avons procédé à une analyse systématique du contenu des textes oraux répertoriés afin de

répondre à la problématique suivante : *quelle est la poéticité ou la littérarité des chants mortuaires baatɔnu ?*

4-DESCRIPTION DETAILLEE DU CONTENU DE LA RECHERCHE

Le plan suggéré ici propose les grandes lignes de l'ossature du travail.

INTRODUCTION

PREMIERE PARTIE : Le peuple baatɔnu : des origines à nos jours

CHAPITRE 1 : Cadre géographique et socioculturel

1- Milieu d'étude

2- La société des Baatɔmbu

CHAPITRE 2 : La littérature orale baatɔnu

1- Les genres littéraires oraux baatɔnu

2- Typologie des chants mortuaires

DEUXIEME PARTIE : Les rites mortuaires en milieu baatɔnu

CHAPITRE 1 : De la conception sur l'origine de la mort et des formes de mort en pays baatɔnu

1- De la conception et des croyances sur l'origine de la mort

2- Des formes de mort

CHAPITRE 2: Les rites mortuaires en pays baatɔnu

- 1- De l'annonce du décès à l'inhumation
- 2- Les rites et les gestes préparatoires à l'enterrement
- 3- "L'enterrement de la dépouille" ou l'inhumation proprement dite

TROISIEME PARTIE : L'esthétique littéraire dans les chants mortuaires en pays baatɔnu

CHAPITRE I : Le répertoire de références ou le corpus-témoin de l'étude

- 1- Chant de lamentation pour un défunt
- 2- Chant de lamentation pour une défunte

CHAPITRE 2 : L'esthétique littéraire des chants mortuaires

- 1- Le chant mortuaire : essai de sémiologie
- 2- Le chant mortuaire : un poème chanté

CONCLUSION

PREMIERE PARTIE: LE PEUPLE BAATONU : DES ORIGINES A NOS JOURS

Chapitre 1 : Cadre géographique et socioculturel

Dans cette première partie intitulée «*Le peuple baatonu : des origines à nos jours* », nous dresserons un tableau synoptique du peuple baatonu qui aborde non seulement les considérations générales liées au cadre physique et conceptuel d'étude mais aussi donne un aperçu sur les diverses « paroles littéraires », c'est-à-dire les genres littéraires. Nous décrirons, de façon succincte, l'itinéraire des Baatombu puis nous présenterons leurs activités économiques essentiellement dominées par la chasse et l'agriculture. Nous ferons, *in fine*, ressortir l'idée de la conception de la mort chez le Baatonu, notamment son origine et ses formes.

1-1- Le milieu d'étude

Les différents travaux réalisés par Jacques Lombard, Joseph Gouroubéra, Léon Bio Bigou, Désiré Sacca Kina et nos recherches personnelles nous apportent la preuve que la langue baatonu est parlée principalement dans le Nord de la République du Bénin et le centre-ouest de la République Fédérale du Nigeria ainsi que dans le nord du Togo.

Au Bénin, le pays baatonu, « *baruwu ou barutem* » ⁽¹⁾ se situe sur la rive droite du fleuve Niger avec une superficie de plus de 70.000 km² dont 20.000 au Nigéria et plus de 50.000 au Nord-Bénin dans les départements du Borgou, de l'Alibori, de l'Atacora (dans les régions de Kèru, Wassa et Kpande actuel Kouandé). Déjà en 1965, Jacques Lombard donne des précisions géographiques sur la région habitée par ce peuple :

¹ - « *baruwu ou barutem* », c'est-à-dire le pays baatonu (baru = forme contractée de baatonu et Wu= pays) ou la terre baatonu ((baru = forme contractée de baatonu et tem= terre).

« La région habitée par les Bariba, le Borgou est situé à 400 km des côtes de l'Atlantique. Sur le plan climatique, le Borgou connaît un climat soudanien avec sept à huit mois de saison sèche et des températures de jour jusqu'à 45° ; quatre à cinq mois de saisons de pluies. L'alizé vif appelé l'harmattan venant du Sahara peut rafraîchir les nuits jusqu'à 10°. La végétation est une savane de buissons, d'arbustes. Il est arrosé par quelques fleuves : le Mékrou, la Sota, l'Alibori, l'Okpara et dispose de quelques élévations, des collines qui atteignent 800 m au-dessus de la mer ». ⁽¹⁾

Ces données géographiques expliquent les activités auxquelles se consacre la société baatonu. Les habitants s'appellent "*Baatombu*" ou "*Baru Bibu*" (fils du *Baru Wuu* ou Borgou) et parlent la langue baatonu. *Le Baru Wuu* (Borgou) est l'un des Départements septentrionaux de la République du Bénin. De façon générale, les "*Baatombu*" se livrent essentiellement à l'agriculture, à la cueillette et pratiquent la chasse. Au total, les Baatombu sont originaires de la partie septentrionale du Nigéria et sont surtout concentrés dans la région Nord-est du Bénin autour de la cité de Nikki. Par ailleurs, s'ils sont paysans et éleveurs pour la plupart, les Baatombu sont particulièrement connus pour leur création de tissus éclatants et riches en couleur qui sont tissés par les femmes et utilisés comme vêtements traditionnels. Quelle langue parle ce peuple et qu'en est-il réellement de ses croyances ?

Les Baatombu parlent la langue baatonu. C'est une langue relativement complexe, qui possède des classes nominales et des niveaux de tons. Depuis 1970 environ, elle s'écrit et a été la première langue du pays à être utilisée pour l'alphabétisation, notamment dans le cadre de l'organisation des paysans en groupements villageois (coopératives). Sa nomenclature n'est pas fixe. En effet,

¹ - Jacques Lombard, *Structures de type « féodal » en Afrique Noire : Etudes des dynamismes internes et des relations sociales chez les Baribas du Dahomey*, p. 31.

dans la littérature, l'on rencontre plusieurs termes qui désignent le Baatɔnu. Les trois termes les plus courants sont cependant Bargu, Bariba et Baatɔnum.

Selon Grossenbacher (1974), "Bargu" désigne le territoire habité par des Baatɔmbu. Cette interprétation ne nous paraît pas juste, puisque le terme utilisé par les locuteurs pour désigner leur territoire est le Baru wuu, un composé de [Baru-] et de [-wu!u!].

Baru		wu!u!		baru wu!u!
qui appartient aux Baatɔmbu	+	Pays	→	pays des Baatɔmbu

1-2- La société baatɔnu

Les études faites en 1995 par Léon Bio Bigou sur les origines du peuple baatɔnu, révèlent que celui-ci croit en l'existence d'un Dieu "*Gusunon*" (¹). L'unicité de Dieu ne fait donc aucun doute mais celui-ci a des collaborateurs au service des hommes. Il s'agit des *bũũnu* qui sont les serviteurs de Dieu et font le lien entre les hommes, les ancêtres et Dieu. Ils sont plutôt considérés comme bons et possèdent leur propre eau sacrée que le "doo" (malfaiteur) ne doit pas boire au risque de trépasser. Aussi soutenons-nous avec Ahmed Bio Nigan que

¹ - Nous n'avons pu, malgré nos nombreuses investigations sur le terrain trouver aucune personne ressource capable de donner une explication à ce mot. Certains pensent cependant que cette appellation est liée à l'Être Suprême. Toutefois, nous pouvons nous permettre l'interprétation suivante : [sunon] veut dire "roi, chef". Quant au phonème [gu], il ne réfère à aucun signifiant. Mais là aussi, nous pouvons risquer l'interprétation suivante : "guru" désigne la montagne donc l'idée de hauteur et d'inaccessibilité est présente ici ; n'est-ce pas alors par analogie pour signifier le Chef Très Haut que le deuxième phonème a été sauté. Ce qui donne "gusunon".

les esprits *bũũnu* sont « les « esprits préposés au bon fonctionnement du monde en relation étroite avec la vie de l'homme » (¹). Ils cohabitent avec d'autres esprits bien qu'ils n'aient pas la même fonction : les "siini", esprits d'origine musulmane (Djinn) qui se montrent sous les traits d'hommes géants. Ensuite, viennent les *wérékúnù* qui sont des esprits de la brousse qui se présentent sous forme de nain. Ces deux esprits sont considérés comme des fantômes et sont autonomes contrairement aux *bũũnu* qui sont considérés comme les intermédiaires de Dieu. Au total, le Baatɔnu croit en l'existence d'un seul Dieu. Mais comment est alors organisée la vie sociale au sein de ce peuple ?

Fortement aristocrate, la société baatɔnu est une société à classes, soucieuse de son honneur et de sa gloire politique. Selon Léon Bio Bigou, il faut distinguer trois clans baatɔnu:

- les Baatɔmbu autochtones ;
- les Baatɔmbu d'origine wassangari ;
- les Baatɔmbu assimilés. (²)

La société baatɔnu ne se limitait cependant pas à ces trois catégories. Bien au contraire, elle regroupait dans une même unité politique des populations différentes, non seulement par leur origine et par leurs activités politiques, mais aussi et surtout par leur statut.

Ces diverses catégories sociales, sans être des castes s'opposant à toute alliance matrimoniale, sont assez fermées malgré l'évolution du monde. Du bas de l'échelle sociale au sommet, nous avons les esclaves (³) et les gando, dont la plupart, anciens captifs de guerre, formaient une population essentiellement agricole qui, de plus en plus, s'intéresse à l'élevage. Consacrant une partie de

¹ - Ahmed Bio Nigan, *L'annonce du deuil et le port du deuil dans l'aire culturelle baatɔnu*, p. 18.

² - Léon Bio Bigou, *Les origines du peuple baatɔnu*, p. 17.

³ - Les esclaves sont désignés par le vocable "yò".

leurs activités à leurs maîtres, ils pouvaient être donnés ou vendus aux Baatombu autochtones.

Ensuite, viennent les peuhls d'origine étrangère. Ils étaient moins intégrés dans la société baatonu. Bien qu'ils ne soient pas esclaves ou susceptibles d'être traités comme tels, leur statut était proche de celui des serfs, car ils restaient sous la protection du chef.

Ces deux groupements, situés au bas de l'échelle sociale, étaient fermés et participaient peu à la vie collective. Ils n'entraient pas dans le réseau des alliances communes à toute organisation sociale fondée sur l'échange des femmes.

Quant aux Baatombu autochtones, ils formaient une sorte de « classe moyenne » dans la hiérarchie sociale, non pas, l'on s'en doute, par l'existence de critère s'appliquant à une classe moyenne au sens moderne de l'expression, mais tout simplement en qualité d'hommes libres, mêlant les activités agricoles à l'artisanat, chassant souvent et accompagnant volontiers les nobles à la guerre. Socialement proches de ceux précédemment énumérés mais menant une existence plus indépendante des chefs, les habitants des caravansérails formaient un groupement particulier.

Enfin, au sommet de la hiérarchie se trouvent les nobles de la famille royale, les Wassangari, groupe pratiquement improductif et plutôt enclin aux entreprises de nature violentes et peu rassurantes que sont les razzias, les guerres, etc., dont l'idéal, encore aléatoire, était l'accession au trône.

Toutes ces catégories de personnes forment aujourd'hui la grande couche sociale des Baatombu avec une culture riche et variée dont la plus grande et la plus notable manifestation est la fête annuelle de la Gaani célébrée à Nikki, entre le mois de mai et le mois de juin. Nikki reste encore aujourd'hui le siège du pouvoir politique que dirige le souverain ou le *Sinaboko* bien qu'aujourd'hui, on

remarque une forme de démembrement (non conforme à l'esprit originel qui sous-tend la célébration de cette fête) de certaines communautés. L'une des marques de la pérennité de ce pouvoir est sans conteste cette fête annuelle de la Gaani.

"Gaani" signifie "joie", "victoire". C'est une cérémonie tribale, à caractère culturel voire animiste organisée pour suppléer la fête musulmane (Maouloud) célébrée dans la même période. C'est la fête de la danse ayant pris des formes culturelles et locales avec l'ère wassangari qui a introduit des changements socio-économiques dans le mode de vie des Baatombu.

Pendant une semaine donc, Nikki se transforme en une cité de pèlerinage où ont lieu brassages interculturels et économiques ainsi que toutes formes de tractations politiques. *Gaani* est un fait culturel important, un lieu de rencontre socioculturelle apparaissant comme un cadre de manifestation de la littérature orale baatõnu.

Chapitre 2 : La littérature orale baatõnu

Domaine non encore sérieusement exploré, la littérature orale baatõnu est l'ensemble des genres littéraires en langue baatõnu. Dans ce chapitre, nous nous pencherons, non seulement sur les genres littéraires qu'on rencontre à l'intérieur de la littérature orale baatõnu mais aussi sur la littérature orale mortuaire pour en rappeler les différentes formes et leur manifestation.

2-1- Les genres littéraires oraux baatõnu

Partant du postulat que tout peuple a sa culture, donc sa littérature, l'existence de la littérature orale baatõnu n'est désormais plus qu'un fait. Aussi, le moment le plus propice à la transmission de la tradition orale, dans toutes les sociétés de l'oralité, est sans conteste la veillée – aujourd'hui en voie de

disparition – qui réunissait sur la place publique ou dans les maisons, autour du feu, vieux, jeunes et enfants.

Il est alors évident que les genres varient beaucoup suivant ces différentes circonstances. Ainsi, on peut faire une distinction entre la littérature sacrée / rituelle (dans laquelle nous classons – en nous en tenant aux informations recueillies – les récits mythiques, le nom, les récits généalogiques et les panégyriques, les chants rituels, la prière, l’incantation) et la littérature profane (comprenant le vaste ensemble des contes, chanson profane, devinettes, proverbe,...) dont le but est le divertissement. La frontière, c’est le lieu de le dire, n’est pas toujours nette entre les genres: il peut exister, par exemple, un usage profane des devises et un usage “sérieux” des devinettes.

La littérature sacrée se manifeste à travers les textes sacrés (ou poésie sacrée) chantés par les griots (¹). Il s’agit des généalogies, des panégyriques claniques (*tumànu*), de la prière (*dumàru*), de l’incantation (*noomeru*).

A l’intérieur de la littérature orale baatonu se développent plusieurs paroles littéraires dont les plus répandues et les plus connues sont : *tumanu* (le panégyrique clanique), *mòndu* (proverbe, dicton), *gòobiiuru* (le nom de consécration ou la devise), *sukuru* (le conte, la devinette) et *wom* (le chant ou la chanson).

2-1-1- *Tumanu* ou *tomãru*: le panégyrique clanique

De longueur variable, "*tumanu*" est généralement un long texte qui porte sur les hauts faits d’une personnalité. C’est une création orale laudative à valeur ludique et didactique adressée sous forme de salutation à des individus relevant d’un même clan et ayant le même ancêtre. Sa profération est le fait des griots. Or, l’importance du rôle des griots dans une société à tradition orale comme

¹ - Il convient de souligner qu’il existe trois types de griots : les “sasagu”, les “barɔ” et les “yeregu”.

celle des Baatombu n'est plus à démontrer. En effet, ce sont des personnages qui possèdent de solides notions d'histoires, de sociologie, etc., doués d'une mémoire peu commune et qui déclament des textes où la forme poétique et la recherche stylistique se manifestent avec le plus d'éclat. La recherche et l'élaboration de l'expression atteignent leur niveau le plus élevé. Ils sont les véritables professionnels de la parole et vivent d'elle, celle-ci constituant leur seule activité. Les uns sont attachés à une famille de chefs dont ils sont les traditionnistes attirés et en quelque sorte les historiographes. D'autres sont des poètes et musiciens ambulants qui vont chanter les louanges de tel riche personnage qui les engage pour une fête. Ils peuvent être également attachés à une catégorie sociale particulière.

Chez les Baatombu, le "*barɔ*", le "*sasagu*" et le "*yεεgu*"¹) sont spécialisés dans la déclamation des panégyriques claniques. La différence entre les deux premiers se situe dans l'intention poétique qui sous-tend l'inspiration.

En effet, "*Barɔ*" (malade, nécessiteux) est un griot sans scrupule qui peut aller jusqu'à dénaturer les faits afin de tirer le maximum de cadeaux de son "maître". Son comportement peut, dans certains cas, prendre la forme de l'escroquerie par usage malicieux de la flatterie.

En revanche, "*Sasagu*" et "*Yεεgu*" rendent fidèlement compte des œuvres de bravoure. Tous deux magnifient et louent. Cependant la littérature des "*Sasagu*" puise son origine dans la chasse et rappelle les hauts faits pour édifier la jeunesse. C'est pourquoi, il n'est pas rare de remarquer dans ces textes une forte dénonciation de sentiments défaitistes. A ceux-ci s'ajoutent les griots qui accompagnent sur les champs de bataille (*gogué, guèssèrè*) le "*Tabu-Sunon*" (le

¹ - "*Barɔ*" désigne le griot homme officiant avec un petit tam-tam, une cithare ; quant au griot "*sasagu*", il se distingue du premier par la langue dans laquelle il opère : il emprunte le vocabulaire de son texte à différentes langues (swahili, haoussa et mossi) comprises des profanes et requiert un interprète. "*Yεεgu*", lui est un griot femme utilisant un instrument en forme de plaque rectangulaire enrobée de perles qui dans un mouvement de bas en haut rythme les paroles proférées.

chef de guerre). Les pièces créées dans ce contexte sont destinées à exciter le ‘‘*Tabu-Sunon*’’ à conduire les troupes avec vaillance et succès, de lui rappeler la bravoure de ses ancêtres et de l’inciter à accomplir des actes dignes de son ascendance.

Au total, nous retenons que les griots ‘‘*Barɔ*’’, ‘‘*Sasagu*’’ et ‘‘*Yεregu*’’ s’attachent aux généalogies, aux récits historico-légendaires qui sont consacrés aux exploits des ancêtres, des fondateurs de grandes familles, des grands conquérants. A l’intérieur de ce genre, se loge la louange, « *tara* ».

2-1-2- *Mɔndu* ou *mɔnnu* (¹): le proverbe/ le dicton

En milieu baatonu, le type de proverbe le plus utilisé est le ‘‘proverbe à un énoncé’’. Ce type permet de communiquer un message à travers une phrase, une interrogation, une interjection, une observation de la nature. Il correspond à la définition que donne du proverbe *Larousse (2000)*, un « *court énoncé exprimant un conseil populaire, une vérité de bon sens ou d’expérience...* ». Le proverbe est le véhicule de la sagesse, d’une morale sociale qui se transmet au fil des générations.

Le proverbe procède par une forme énigmatique et elliptique. Caractérisé par un symbolisme très prononcé, il est à mi-chemin de la prose (emploi profane certes codé) et de la poésie.

2-1-3- *Gɔɔbiiru* : les noms de consécration

D’une façon générale, dans l’ère culturelle baatonu, le nom est « une réalité ethnologique, un *xó* où on peut lire les préoccupations passées, actuelles

¹ - Il existe dans la langue baatonu des variantes qui se situent dans la prononciation. Ce qui fait que le même mot connaît deux prononciations mais le signifiant demeure le même.

et futures du groupe dans lequel est né le porteur » ⁽¹⁾. Les noms de consécration sont des formules de grande distinction, de longueur variable au plan morphologique, allant d'un mot à de longs textes poétiques ; ils sont l'apanage aussi bien des individus que des familles ou des tribus et peuvent provenir d'un emploi connoté ou imagé des noms de lieux géographiques, de plantes ou d'animaux comme "*Karagu*" qui signifie "*caïman*" / "*crocodile*" ou encore "*Gnangoru*". Par ailleurs, ils sont appliqués de façon exclusive dans la caste des Wassangari où celui qui est appelé à accéder au trône se donne un nom fort déjà utilisé dans la lignée. Nous pouvons alors retenir que les noms de consécration rattachent en réalité l'individu à différents niveaux sociaux et constituent des sortes d'appellations honorifiques qui exaltent la partie « épique » de la personnalité en reliant l'individu au passé prestigieux de son groupe social. Ils contribuent de même à rehausser l'image sociale de ceux qui les portent. Le caractère poétique évident de ces noms nous autorise à les identifier comme des éléments pourvus d'une valeur littéraire à la lisière du sacré (incantation) et du profane (proverbe).

Ces noms, comme on pourrait s'en douter, ne sont pas seulement des mots servant simplement à identifier un individu puisqu'ils jouent une fonction déterminante sur le destin et l'aura du porteur.

2-1-4- *Sukuru* : le conte / la devinette

«*Sukuru* », en baatonu, désigne indifféremment le conte et la devinette. Les deux paroles en effet s'ouvrent par la même formule d'introduction même si elles ne procèdent pas du même dispositif d'énonciation. Toutes deux jouissent du même moment de profération. Ces éléments de ressemblance font que le

¹- Georges G. Guédou, *Xò et Gbè : langage et culture chez les Fon du Bénin*, Paris, Ed. Sela, 1976, p. 28.

Baatɔnu emploie le même vocable pour désigner indifféremment la devinette et le conte.

Ainsi, le conte se présente comme l'un des genres de la littérature orale le mieux connu et le plus répandu. Les contes baatɔnu mettent en scène deux catégories de personnages : les êtres humains et les animaux doués d'attributs humains. Il s'agit en fait de fables d'animaux comme l'illustre le conte intitulé « *ye wɔmun nɔni Ka dukia* »¹ dont le personnage central est le singe alors que le conte « *wɔko Ka yemɔ* » met en scène des personnages humains (L'aveugle et l'infirme). La moralité du conte débouche toujours sur un enseignement. Quant à la technique narrative, le conte en baatɔnu comporte une formule d'introduction à valeur participative qui fait entrer l'auditoire dans l'univers fictif du conte. Le conteur introduit donc son récit par la formule suivante :

« I ko sukuru yo »

Et les auditeurs répondent:

« Sukuru go ». (²)

Le conte peut être émaillé de proverbes ; il peut également intégrer le chant. De fait, il n'y a pas vraiment de frontière étanche entre les deux paroles. Le conte n'est pas non plus caractérisé par une forme fixe. Ainsi, il se fait et se défait avec le verbe qui lui sert de support. Il ne nécessite aucune mise en scène particulière. Il peut être dit à l'intérieur d'une case comme en plein air ; l'essentiel est qu'il soit dit avec talent, que l'art du conteur permette à

¹ - Le titre de ce conte peut être traduit comme suit : "Pourquoi le singe a les yeux enfoncés dans les orbites ?"

² - Les séances de devinettes débutent par la formule introductive du conte : « I Ko sukuru yo (ko désigne le verbe faire ; « I », c'est le pronom personnel « vous » et « sukuru », le conte. L'expression pourrait signifier : faites le conte ! « Sukuru go » qui peut se traduire par « tue le conte » puisque « go » signifie « tuer ». "Kotoro go ɔɔ → question posée réponse → ã soda tem tuge." Les questions posées sur un rythme rapide inaugurent des réponses rapides. Dans le cas contraire, celui à qui est adressée la devinette répond par la formule : « na n tuba » c'est-à-dire « je ne sais pas ». Chaque silence dû à l'ignorance de l'interlocuteur donne lieu à une sorte de dialogue qui rétablit la continuité de l'échange.

l'enseignement dont il est porteur non seulement de passer mais aussi de susciter l'adhésion des auditeurs.

Au total, le conte en milieu baatonu ne déroge pas aux fonctions qu'on lui connaît en Afrique et universellement : « il contribue à assurer la permanence des croyances ancestrales, à donner en exemple un mode de vie qui a fait ses preuves. (...). Le conte œuvre à maintenir les assises de la pensée culturelle et religieuse ». ¹

Quant à la devinette, sans être un proverbe, elle présente la structure d'un "proverbe à deux énoncés" et fonctionne de façon interactive, selon une modalité d'action-réaction. Ce type de parole donne lieu à une véritable mise en scène au cours de la conversation. Un locuteur A cite le premier énoncé, laissant le soin à son interlocuteur B, sensé connaître la devinette, de la compléter explicitement ou mentalement en en donnant la réponse. Deux possibilités s'offrent alors :

- ou l'interlocuteur connaît la réponse et dans ce cas, réplique le deuxième énoncé, ce qui a pour conséquence de clore la séance de devinette et de "faire avancer le débat" entre les interlocuteurs ;
- ou, ne connaissant pas la devinette, l'interlocuteur manifeste son ignorance par la formule [nan' tuba] qui veut dire "je l'ignore" et, dans ce cas, la réponse est donnée par l'émetteur qui restitue le second énoncé et poursuit son discours.

2-1-5- *Wom* : le chant / la chanson

« *Wom* », en baatonu, désigne indifféremment le "chant" ou la "chanson" sous toutes ses formes : sacrée comme profane. Aussi, à cause de la difficulté à cerner la spécificité de l'un ou de l'autre, les confond-on souvent. Toutefois, dans le cas présent de notre recherche, il s'agit davantage de chant mortuaire.

¹ - Mohamadou Kane, *Les contes d'Amadou Coumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, Dakar, Présence Africaine, 1968, pp. 31- 36.

L'étude du chant sous plusieurs formes est donc envisageable. Nous proposons d'étudier le texte du chant sous forme de discours afin d'en montrer le caractère littéraire.

Il existe diverses sortes de chants dans la littérature orale baatonu, qui rendent compte de la vie quotidienne. Ainsi, nous avons des chants d'adversité ou de guerre, *tabuwom* ou *tabugon* (¹). Ces chants ont pour but de galvaniser les guerriers et sont dits à l'occasion des funérailles du "*tabu durɔ*", c'est-à-dire du chef de guerre. Nous avons aussi des chants de jalousie qui permettent aux femmes de chausonner ; les chants panégyriques ; les chants des chasseurs (*Wurugibu*). Enfin, viennent les chants qui meublent les réjouissances populaires et, naturellement, les chants exprimant les événements de la vie comme la naissance et la mort. Si les premiers ne possèdent aucune appellation particulière et s'inscrivent dans le vaste domaine des chants qui magnifient la vie tant par ses heures de bonheur que de difficultés, les derniers sont désignés par le vocable "*gɔɔ wura*" (littéralement, les pleurs de la mort).

Dès lors, ils renferment une valeur sacrée et rituelle. Or, le chant lui-même est né avec l'homme. Donc le chant funèbre est un texte rituel créé depuis les temps immémoriaux.

Les "*gɔɔwura*" sont le fait des femmes – avec au centre la veuve – qui se lamentent lors des rituels funéraires ou au quotidien. Ces chants éclosent dans la bouche de veuves esseulées qui chantent des plaintes ou des lamentations qui ne s'adressent en réalité à personne de précis.

Qu'est-ce alors que les chants mortuaires ? Quelles formes de chants mortuaires existe-t-il ?

¹ - Littéralement, l'expression « *tabugon* » signifie « *le tam- tam* » ou « *le tambour de guerre* ». C'est une chanson de guerre qui s'accompagne de la danse *gbangba*. Le chanteur et les danseurs sont en tenue de camouflage : ils sont habillés en herbe et dansent en cercle.

2-2- Typologie des chants mortuaires

Dans le vaste domaine des chants populaires inhérents à tous les pays du monde, existe un type quasiment obsolète qui, par son coloris, par son caractère mélancolique, par son allure triste et désolée se démarque des autres : c'est le chant funéraire ou mortuaire qui existe au sein de la littérature mortuaire. Les chants mortuaires sont des pièces orales chantées, psalmodiées ou dites lors des décès. Chantés sur des accents déchirants, ces textes expriment la résignation douloureuse de l'homme sans espoir plongeant le regard dans ces affreuses ténèbres.

Ils correspondent au "*gɔɔwura*" en milieu baatonu. Ce sont les plus anciens chants. Ils déplorent. Le chanteur s'y lamente à cause de la mort d'un membre de sa famille ou de sa tribu. Ils peuvent se présenter sous la forme d'une lamentation, d'une plainte ou d'une jérémiade voire d'une louange. C'est ce dernier type qui nous intéresse dans ce présent travail.

En effet, chez les Baatombu comme chez la plupart des peuples du monde, la mort donne lieu à des manifestations funéraires qui s'accompagnent toujours de chants rituels. Ainsi, chez les Baatombu, dès qu'un des leurs décède, la femme et les enfants commencent à se lamenter puis à exécuter des chants rituels de lamentations a capella qu'on aurait cru improviser mais qui en réalité existent et sont transmis de génération en génération. Ce sont des chants qui déplorent la perte d'un être cher et vantent en même temps ses mérites, son dévouement de père, son affection d'époux. Quelques fois, les chants sont appris aux femmes pendant qu'elles entrent en veuvage.

Soulignons en outre que dans la culture baatonu, le domaine du chant est d'une part diversifié, d'autre part très normalisé. N'importe qui ne chante pas

n'importe quoi n'importe quand. Chaque forme de chant est l'apanage d'une formation sociale particulière, définie par différents types de critères ¹:

- le sexe : chants réservés aux femmes ou aux hommes ;
- l'âge : jeunes ; enfants ; personnes âgées ;
- l'appartenance à une catégorie sociale.

En baatɔnu, le terme "*gɔɔwura*" désigne trois types de lamentations appartenant à des contextes très différents. Les premières sont le fait des femmes qui se lamentent lors des rituels funéraires ou au quotidien, les secondes sont, d'une part, le fait des griots qui exécutent les chants funéraires existant depuis les temps immémoriaux et qui sont dits au cours des rituels funéraires et, d'autre part, des musiciens qui composent des textes dont la thématique porte sur la mort et ses corollaires. Si les femmes gèrent la mort alors qu'elle vient de surgir et s'adressent directement aux défunts, les hommes sont alors très en retrait. Les lamentations ne sont pas le fait des veuves ni des orphelines seules. Elles sont aussi l'œuvre des femmes que l'on désigne par le qualificatif "pleureuses." En réalité, les pleureuses ne sont pas des professionnelles, dans le sens où elles ne sont pas rémunérées, mais elles sont des expérimentées (pour avoir été déjà une fois à la place de la veuve) : venues en voisines, elles soutiennent les parentes du défunt dans leurs lamentations et veillent au bon déroulement du rituel. Toute femme n'est pas forcément une bonne pleureuse et le fait d'être avancée en âge ne constitue pas le critère premier. Il faut avant tout, nous dit l'une de nos sources, « avoir connu beaucoup de malheur dans sa vie ». En pays baatɔnu, la mort est donc une affaire de femmes. Ce sont elles qui pleurent le défunt durant la veillée mortuaire, qui l'accompagnent de leurs lamentations jusqu'au cimetière et lors de la mise en terre. A côté de la gestion immédiate de la mort

¹ - Dans le cas d'espèce, nous avons sélectionné les chants sur la base du premier critère : celui du sexe. Peut-être, aborderons- nous les autres critères dans d'autres travaux.

survenue, les femmes jouent encore un rôle de premier plan lors d'autres rituels liés au devenir de l'âme du défunt. Des cérémonies de commémoration, *Woro*, sont réparties dans le temps suivant à la fois les rites culturels et la confession religieuse des familles endeuillées. Ainsi, trois jours après les funérailles, une prière est dite pour le défunt qui est à nouveau pleuré par les femmes autour de la tombe selon les rites. Une autre célébration obéissant au même schéma rituel, a lieu quarante jours après le décès. Six mois puis un an après le décès se tiennent d'autres commémorations semblables mais qui semblent avoir moins d'importance.

En conclusion, comme dans toutes les sociétés où l'oralité est prédominante, la parole constitue pour le peuple baatonu le moyen le plus courant de transmission du savoir. La littérature orale se manifeste à tout moment à travers ses différentes paroles. Cela s'explique par le conservatisme que l'on observe dans cette communauté avec la transmission de certains arts comme celui du griot.

DEUXIEME PARTIE : LES RITES FUNERAIRES EN MILIEU BAATɔNU

Chapitre 1 : De la conception sur l'origine de la mort et des formes de mort en milieu baatɔnu

1-1- La conception de la mort chez les Baatɔmbu

L'invariant universel qu'est la mort constitue un mystère auquel tout peuple, tout groupe humain, tente de trouver un sens. Immanente ou possible, la mort est une des grandes crises dans la vie d'un homme et elle ne peut être perçue et comprise en dehors de la vie.

Pour le Baatɔnu, la mort est perçue comme un héritage que l'homme tient de la vie. C'est un rite qui est né avec l'homme. Elle est considérée comme une transition vers un autre monde ; un voyage vers un autre monde. La mort n'est donc pas la cessation de la vie mais le début d'une autre puisque, pour le Baatɔnu, seule l'enveloppe charnelle, le corps physique, meurt. L'autre entité, l'âme, appelée « *hunde* », immortelle, poursuit son existence. Ainsi, le Baatɔnu croit à l'immortalité de l'âme. Il sait que la disparition physique n'entraîne pas la rupture de contact avec le monde des vivants. Les morts sont donc toujours membres à part entière de la famille des vivants. Et, pour diverses raisons, la famille du défunt peut être amenée à l'interroger pour requérir son avis avant la prise de certaines décisions. Ces raisons peuvent avoir un rapport avec la gestion de son patrimoine. Elles peuvent également se justifier par le besoin de connaître les causes réelles de sa mort, car soulignons-le au passage, quoique mourir soit une donnée inhérente à la vie, il est rarement admis dans les cultures africaines que l'on puisse décéder naturellement.

Dans cette vie après la mort, le Baatɔnu distingue deux mondes : celui des « *âmes pures* » et celui « *âmes impures* ». Pour le premier, il s'agit des hommes

qui ont marqué leur existence par la bonté, la bonne foi, l'amour du prochain. Ceux-là rejoignent le « gori », le pays des morts alors que ceux qui se sont illustrés par la méchanceté et les mauvais actes errent et ne trouvent pas de repos.

Par ailleurs, par son appellation « *gɔɔbio* », c'est-à-dire "*la mort Bio*", la mort est perçue comme un destructeur, qui crée le vide, qui surprend. C'est un personnage qui ravage tout sur son passage. Cette métaphore établit donc une analogie entre le singe et la mort.

La mort est comparée au singe. Le personnage du singe, désigné dans les contes baatonu par l'expression « *wɔm Bio* » est, en effet, un personnage qui cause sur son passage des dégâts irréparables. Ainsi, la mort sème la désolation partout où elle passe comme le singe qui pille, détruit les récoltes, sans être puni.

Nous retenons que la mort, dans la conception baatonu, est d'une part perçue et décrite comme un retour au pays d'origine, c'est-à-dire comme un creuset pour tous les mortels. D'autre part, elle est considérée comme le retour définitif dans l'au-delà parce qu'on n'a plus la possibilité de voir le défunt. Ainsi, elle crée non seulement un vide immense chez les proches du défunt mais aussi la désolation et la tristesse de même qu'elle est source de pleurs et de lamentations. Mais il arrive aussi qu'elle soit perçue comme une délivrance selon les circonstances (cas de maladie incurable, de souffrance qu'on ne peut alléger...). Quel que soit cependant le point de vue considéré, la mort est un fossoyeur universel.

Au total, le Baatonu est donc conscient qu'il existe un lien entre les vivants et les morts. Par conséquent, l'esprit des morts peut être maléfique ou bénéfique. Mais, cela n'empêche pas de considérer le thème de la mort comme un sujet tabou qu'on évoque avec beaucoup de réserve. En effet, le comportement superstitieux répand l'idée selon laquelle on en devient victime. La peur découlant de ces croyances se manifeste davantage à un niveau plus

linguistique puisque le Baatonu a recours à des expressions euphémiques pour rendre compte de la mort. ⁽¹⁾

Les expressions, c'est le lieu de le dire, varient selon l'âge de l'individu et les circonstances qui ont prévalu à sa mort.

1-2- Les croyances sur l'origine de la mort

Au commencement de l'humanité, dit une légende baatonu, la mort n'existait pas. Une légende explique l'intrusion de la mort dans l'univers des hommes. Celle-ci dit que c'est avec le chien que la mort est advenue. « Un jour, Dieu intima aux hommes l'ordre de lui envoyer un émissaire porteur de leurs requêtes. Les hommes se concertèrent et conclurent de demander à Dieu « wunde dakaa », la longévité ou, littéralement, « la vie pour toujours », donc la vie éternelle. Ils dépêchèrent alors auprès de Dieu deux animaux : le chien, connu par l'homme pour sa fidélité et sa diligence et le cabri, peu apprécié pour sa lenteur. Les deux animaux se mirent alors en route. En file indienne, le chien, chef de file allait très vite. Au cours de la traversée, il trouva des os et s'attarda à

¹- Pour annoncer la mort de quelqu'un, les formules suivantes sont utilisées :

- U siã : il est rentré.

- U ɔma sura : il est tombé.

- U/ gusunon/ sokuru /wura /: il a répondu à l'appel de Dieu.

Il/ Dieu / appel /a répondu/

- U / bara / te/ kpana : il n'a pas résisté à la maladie.

Il/la maladie/n'a pas /résisté/

- U sariru kua : il a disparu.

- U ka sɔɔ numa : il s'est éteint ou il est allé se coucher avec le soleil.

- U kpina / sunɔɔ kpina : le roi s'est couché.

les croquer ; pendant ce temps, le cabri le rattrapa et le devança. Il se présenta le premier chez Dieu. Voici ce qu'il dit à Dieu : « Monseigneur, voici la cause de mon arrivée : je ne voudrais pas vous demander de laisser éternellement l'homme en vie, car il ne vous sera pas toujours fidèle. Ce que je voudrais en revanche vous demander, c'est que l'homme vive très vieux et longtemps, alors, seulement qu'il connaisse la mort et puisse après revenir en vie ».

Le cabri n'avait pas encore fini de faire part de son vœu que le chien fit son entrée. Il s'adressa à Dieu en ces termes : « Monseigneur, dit-il, je viens porter à votre connaissance les requêtes des humains : ceux-ci souhaiteraient vivre pour toujours ». Dieu n'accéda pas à la demande du chien mais il exauça celle du cabri. Si le chien était arrivé le premier, comme on peut le déduire, aujourd'hui, les hommes ne connaîtraient pas la mort ». (¹)

Voilà comment le baatonu justifie l'existence de la mort.

1-3- Des formes de mort

On distingue, *grosso modo*, deux formes principales de mort : la bonne mort encore appelée la mort naturelle « sanan tura » (²) et la mauvaise mort, celle qui est accidentelle : « go suman » (³). La bonne mort est unique : c'est la mort à un âge très avancé des suites d'une maladie infamante ou non. Toutes les autres circonstances de disparition sont considérées comme mauvaise mort. Ceux qui meurent jeunes, ceux qui meurent par accident, ceux qui meurent par suicide, ceux qui meurent après avoir posé des actes indignes de sorcellerie ou

¹ - Joseph Kikpa, *Le chrétien face aux rites d'enterrement en milieu Bariba au Bénin*, (Travail de recherche de deuxième année de l'Ecole Normale des Catéchistes (E.N.C.)), Abidjan, 1993-1994, p. 27, 61 p.

² - « *Sanan tura* » : "sanan" veut dire « l'heure, le jour "J", le moment auquel cela devrait s'accomplir » ; "tura" signifie « a sonné, est arrivé, est venu ». L'expression veut dire alors qu' « l'heure de la mort a sonné ».

³ - "go suman" : le phonème "go" désigne la mort quant au phonème "suman", c'est un adjectif qui veut dire « chaud, inattendu » donc l'expression "go suman" veut dire "la mort chaude ou brutale".

de profanation de tombe ou encore ceux qui meurent par foudroiement et les femmes qui meurent en travail, sont morts de la mauvaise mort et n'ont pas droit aux honneurs des funérailles. Certaines morts, en milieu baatɔnu, sont si honteuses que parfois, des parents pleurent, non pas pour le défunt, mais bien à cause de l'opprobre que celui-ci a jeté sur la famille par la qualité ou les circonstances de sa mort et l'impossibilité de lui organiser des funérailles honorables. Si, par entêtement ou pour d'autres raisons, la famille ne procède pas aux rituels d'isolement obligatoires dans ce cas et qu'elle organise les funérailles, alors, le tonnerre foudroie le sépulcre et le corps déjà inhumé peut se retrouver un matin posé sur la tombe sans qu'on ne sache exactement qui l'a déterré. La nature du rituel varie donc selon les conditions du décès et parfois selon la volonté du défunt mais aussi selon l'époque, le statut social du défunt et les croyances d'une société.

Chapitre 2: Les rites funéraires en pays baatɔnu

Les différentes informations recueillies et quelques entretiens nous renseignent que les rites mortuaires chez les Baatɔmbu varient en fonction des conditions du décès, de la classe sociale de la personne décédée et parfois de ses dernières volontés. Ainsi, selon qu'on est Wassangari ou Baatɔnu autochtone, la famille organise des rites spécifiques.

Dans la tradition baatɔnu, le rite connote toutes les manifestations de masse liées à la tradition car, il n'y a de rite qu'au travers des cérémonies et des réjouissances (baptême, naissance, initiation, funérailles...). Le rite funéraire chez les Baatɔmbu se déroule en trois temps :

- lors du décès, un enterrement est organisé. Le corps du défunt est lavé, veillé puis soumis à d'autres rites avant d'être mis en terre. Durant cette période, son âme reste dans la maison.
- Quelques mois plus tard, sont organisées des funérailles qui permettent à la famille et aux proches de rendre un hommage au défunt. Son âme quitte alors la maison familiale mais continue d'errer dans les alentours.
- Le troisième temps est le *woro*. Cette cérémonie est collective et concerne toutes les personnes décédées au cours des années précédentes. *Woro* est organisé tous les 3 à 5 ans. Les âmes sont appelées à rejoindre les ancêtres. Cette cérémonie marque la fin du deuil.

2-1- De l'annonce du décès à l'inhumation

Ici, nous procéderons à une description succincte des différents rites qui composent les obsèques d'un Baatonu : depuis l'annonce du décès jusqu'à l'inhumation en passant par le rite de purification, la veillée du corps et la levée du corps.

2-1-1- L'annonce de décès

Dès qu'un des leurs meurt en pays baatonu, les femmes et les enfants commencent à pleurer, à se lamenter et, à première vue, à improviser des chansons dans lesquelles transparaissent toute leur impuissance face au drame qui vient de les frapper ainsi que tout leur désespoir. Des cris stridents retentissent ; on brise les menus objets, on court dans tous les sens, on déchire les habits ; on se jette par terre, certains se barbouillent la figure avec de la cendre. La mort ainsi constatée – entre temps, les membres de la famille prennent soin de mettre le cadavre en bonne position avant de procéder à la toilette funèbre – la nouvelle se propage rapidement et chacun se précipite vers la maison funéraire. D'aussi loin qu'elles peuvent apercevoir la demeure où la mort vient de passer, les voisins accélèrent leur pas, criant et pleurant déjà.

Cependant, la pleureuse principale, la veuve, commence à chanter. Pour annoncer un décès, on choisit des formules qui le traduisent : on emploie des euphémismes.

Les messagers vont d'abord informer les proches parents de maison en maison. Ceux-ci se dirigent en hâte vers la maison funèbre. La nouvelle est portée à la connaissance des autres membres de la tribu et du clan du défunt. Pour annoncer la mort de l'époux à son épouse ou de l'épouse à son époux, les personnes âgées se servent de la cendre qu'ils mettent sur la tête du conjoint ou de la conjointe. Dès que les joueurs de tam-tam sont saisis, devant la maison, ils sonnent le « *tabu gon* » ou *le tambour de guerre*. Le rythme de ce tambour varie selon la hiérarchie sociale, le sexe et le « *taara* » (louange) du défunt. Les femmes du village pleurent en se dirigeant vers la maison funèbre et, au même moment, retentissent les coups de canon. (¹)

2-1-2- *Disi Wokabu* : la toilette du défunt ou le rite de purification

« *Disi* » : contraction du substantif « *disinu* », « souillure » et « *wokabu* », « enlèvement ». Il s'agit ici de débarrasser le mort de ses souillures. C'est donc la toilette faite au défunt. Pour le faire, deux femmes jouent un rôle très important du début jusqu'à la fin. La première femme est une fille d'un frère du défunt (le mot frère ici peut désigner le frère comme il peut désigner le cousin). Cette femme est communément désignée par l'expression « *tondurɔ bi* » : « enfant de frère garçon ». La seconde femme est la fille d'une sœur du défunt ; on l'appelle « *tonkurɔ bii* ».

¹ - Notons que les Baatambu tiennent beaucoup à ce que leur défunte ou défunt soit enterré dans son village natal au milieu des leurs. C'est pourquoi, lorsqu'une personne meurt hors de son village natal, loin de sa famille, le corps est ramené par les siens le même jour si possible, quelle que soit la distance qui sépare le lieu du décès du lieu où se dérouleront les obsèques.

Quel que soit l'âge de la première femme, on lui accorde plus d'importance qu'à la seconde, car elle représente le côté « mâle ». De même, la seconde, quel que soit son âge, demeure inférieure à la première ; elle représente le côté « femelle ».

Les deux femmes vont chercher de l'eau à la rivière ⁽¹⁾ pour la toilette funèbre. Elles peuvent être accompagnées d'autres femmes. Mais c'est l'eau qu'elles ramèneront qui servira à faire la toilette funèbre : jamais avec l'eau de la jarre. Quelques fois, on creuse le lit de la rivière pour trouver cette eau. Aujourd'hui, cette étape du rite n'est plus scrupuleusement observée compte tenu des exigences du monde moderne.

D'après les Anciens, l'eau est symbole de fraîcheur, et comme l'âme des morts retourne dans l'eau, au décès d'une personne, on vient la chercher là, dans le lit de la rivière pour la ramener à la maison. Une fois revenues à la maison, les deux femmes érigent un foyer avec trois briques en banco. Elles y posent un canari dans lequel elles versent l'eau ramenée de la rivière. Elles chauffent l'eau en faisant glisser dans le foyer un brandon de paille enflammée trois fois avec la main gauche en disant : "ya gbisimɔ" (cela bout). Ce geste est observé quatre fois si c'est une femme, mais cette fois avec la main droite.

Après avoir chauffé l'eau, l'une des deux femmes prend laalebasse ("wotiru") dont le défunt se servait pour se laver. Elle y verse cette eau à peine chauffée. La toilette mortuaire peut se faire dans deux endroits : soit dans la case du défunt, soit dans une douche. On utilise une éponge et un savon neufs. Si c'est dans la case du défunt, on prend le séko (la porte en bambou) qui sert à fermer sa case et sur lequel on le pose pour le laver. Mais si c'est dans une douche, un trou est creusé et une pierre est posée sur ce trou et c'est sur cette

¹- Autrefois, les femmes étaient obligées de se rendre à la rivière pour s'approvisionner en eau mais aujourd'hui, avec l'évolution de la technologie, l'eau est à la portée de tous. Aussi, l'eau à utiliser peut être celle du puits ou l'eau courante.

pierre que le corps est posé. Ce trou sert à recueillir l'eau de la toilette. Après la toilette, l'éponge et le *séko* sont brûlés pendant la nuit. Car si un ennemi arrivait à mettre la main là-dessus, il pourrait nuire à la famille. Mais avant la toilette, des propos sont adressés au défunt : "*ye ba gurobu kua, yera bara kpɔ kue*" (ce qu'on a fait aux anciens, on le fait aux nouveaux). Une fois que la toilette est terminée, on couche la dépouille sur une natte étalée à l'envers.

En revanche, quand c'est une femme mariée qui trouve la mort dans la maison conjugale, on la fait sortir par la clôture. Tous les rites doivent se dérouler dans sa maison paternelle, ou dans la maison d'un membre de la famille si son village paternel est éloigné. Ensuite, la famille viendra chercher le corps pour qu'elle ait tous les rites avant d'être enterrée aux côtés de ses ancêtres. Pour les Baatɔmbu, une femme, dans sa maison conjugale, est considérée comme une étrangère. Elle peut avoir des enfants, voire de petits-fils, elle n'a droit à aucun bien de la famille de son mari. Il n'y a que l'amour qui les unit. C'était pour cette raison que les vieilles quittaient la maison conjugale ou en cas de maladie grave, pour regagner la maison paternelle afin qu'à leur mort, elles soient honorées à travers l'organisation de tous les rites et pour éviter de causer de la peine à leur famille si elles mouraient au domicile conjugal.

2-1-3- Gorun kurubu (¹): la position de fœtus

Une autre cérémonie très importante pour un Baatɔnu consiste à plier les membres supérieurs et inférieurs du défunt de sorte à le placer en position de fœtus. Ce rite s'applique spécifiquement au Baatɔnu autochtone et est accompli par un membre de la famille. Dans certaines régions, c'est le "*Gɔɔ Siko*" (²) : le

¹ - En baatɔnu, "*kure*" signifie « plier » et "*goru*", « la dépouille, le cadavre ou le corps du défunt » donc l'expression "*gorun kurubu*" peut-être définie littéralement « par le pliement du corps du défunt ».

² - Le vocable « *Gɔɔ Siko* » désigne le fossoyeur. Au pluriel, le mot devient « *Gɔɔ Sikobu* ».

fossoyeur qui le fait. Il ne revient pas à n'importe qui de jouer le rôle de "Goo Siko". Il existe un clan de fossoyeurs et cette fonction socioculturelle se transmet de génération en génération. Les membres de ce clan sont nés fossoyeurs et meurent fossoyeurs ; on ne les rencontre pas dans tous les villages. Il faut, parfois, faire de longues distances pour les trouver. Les Baatombu reconnaissent aux "Goo Sikobu" l'habileté à enterrer les morts comme il se doit. Tout vieux ou toute vieille baatombu doit être enterré par un "Goo Siko", les membres repliés sauf dans certains cas de morts. Le Wassangari, soulignons-le, n'est pas soumis à ce rite (¹).

2-1-4- Goorin diibu : La pâte du mort

Ce rite consiste à préparer un dernier repas pour le défunt. C'est une pâte grossière, à peine cuite, de maïs ou de mil, et une sauce gluante. Cette pâte est préparée très rapidement et sans aucun soin. Elle est déposée dans un morceau dealebasse, la sauce dans un petit canari. Aucun être humain n'y a droit. C'est un repas uniquement réservé aux morts.

En général, ce sont les petites faucilles du défunt qui font cette cuisine. La pâte est appelée "*Diidoba*" (²) ; elle est vendue par ses petites filles tout en sachant que personne n'en veut. Elles la prennent, la présentent à tous ceux qui sont venus à l'enterrement en disant : "voici de la pâte que nous vendons"; et à eux de répondre : " nous n'avons pas faim, allez vendre aux autres". Alors, elles font le tour de l'assistance avant d'aller la déposer dans un endroit sûr pour être jetée sur la tombe après l'inhumation. Ce rite explique que les Baatombu ne

¹ - Les Wassangari étant des princes et non des Baatombu autochtones et ayant subi l'influence des religions prophétiques (musulmanes ou chrétiennes), ont calqué leurs pratiques funéraires sur celles de ces religions. C'est pourquoi, les rites d'enterrement observés chez eux n'est pas le même que chez les Baatombu autochtones. Il semblerait en effet que les changements intervenus dans les milieux de vie religieuse ont modelé les perceptions et les savoirs empiriques sur la mort.

² - "*Diidoba*" : « *dii* » est la forme contractée de « *diibu* » qui veut dire « la pâte » et « *doba* », « la bouchée ». Le terme renvoie alors à la « bouchée de pâte ».

vendaient ni n'achetaient la pâte : c'était un tabou pour eux et, dans certaines régions, les personnes âgées n'autorisent pas la commercialisation de la pâte.

2-2- Les rites et les gestes préparatoires à l'enterrement

2-2-1- Départ pour le cimetière

Le corps, couvert d'un pagne noir, est placé sur une natte dans laquelle il est enroulé et attaché à un brancard. Pour sortir de la maison, s'il n'est pas trop lourd, deux personnes le portent. Le plus ancien passe du côté de la tête, le côté le plus dangereux. Ils le font tourner sur lui-même trois fois pour un homme, quatre fois pour une femme, le prennent les pieds en avant, la tête en arrière, suivis d'une femme tenant de l'eau dans unealebasse, qui asperge leur passage. Les petites filles du défunt frappent sur le fer d'une houe et sur un morceau dealebasse en pleurant. La fille d'un frère (qui peut être un cousin) pleure en disant : "nen Baa woo" (Ô !mon père), et la fille d'une sœur (qui peut être une cousine) pleure en disant : "nen yayi ka bom yi na gison"(ma mère m'a refusé son lait aujourd'hui). Les griots chantent les louanges du défunt en suivant le cortège ainsi que les "gãa ku", c'est-à-dire ceux qui jouent le grand tam-tam et les femmes pleurent à leur tour. Derrière eux, se trouve la foule. Mais, une fois sorties du village, les femmes cessent de pleurer.

La tradition explique que si le cadavre est pressé de rejoindre les ancêtres, il fait accélérer les pas des porteurs et la foule suit en courant. C'est un phénomène auxquels les Anciens n'ont pas su donner des explications raisonnables. Peut-être est-ce une manifestation du fantastique. Arrivés au cimetière, ils déposent le cadavre à l'ombre, la tête vers l'ouest jusqu'à l'enterrement. Après l'exposition, les femmes reviennent s'occuper de la cuisine car depuis l'annonce officielle du décès par les tam-tams et les pleurs des femmes, ce sont des allers et retours dans le village. Pendant que dure le deuil,

personne ne va au champ sauf pour aller chercher des ignames à offrir à la famille du défunt. Les femmes du village et celles des villages alentour restent aux côtés des femmes éplorées et tiennent la cuisine.

2-2-2- Exposition du corps

Le corps est souvent exposé au cimetière. Les lieux d'exposition du cadavre peuvent varier. Il peut être exposé dans la cuisine de la maison surtout pendant la saison de pluies ou à la devanture de la maison. Il est enroulé dans une natte dans la position du fœtus. Le corps est recouvert de plusieurs pagnes noirs offerts par les membres de la famille. A ses côtés, un feu est allumé dans lequel brûlent les graines de coton et des feuilles de néré afin de neutraliser les odeurs désagréables car l'exposition peut durer une journée ou plus.

Les personnes âgées gardent le corps et, parmi elles, deux femmes sont choisies pour exécuter un chant à l'aide de deux calebasses et des bagues qu'elles portent. Un autre groupe de femmes frappent sur un morceau de fer et un morceau de calabasse avec une lame de houe ou de hache qu'elles accompagnent de parole: « *la route est longue et jonchée d'épines, il faut aller doucement* ». Un groupe de vieux et de vieilles femmes animent la veillée avec les gourdes à long cou dans lesquelles ils mettent soit des billes soit des graines pour les faire résonner en frappant sur la paume de la main gauche et sur les pieds.

Sur la dépouille ou à ses côtés, on attache un poussin sur un arc. Les instruments symbolisant les activités essentielles du clan et de l'ethnie sont déposés également à ses côtés : un arc et une flèche, un fusil, un chasse-mouche, un faisceau de paille (*gbii*).

Après tous ces rites, les membres de la famille tiennent un conseil en vue de l'enterrement au cours duquel on responsabilise chaque membre quant au rôle qu'il doit jouer. Il est de coutume que trois pagnes dont au moins un noir traditionnel qui a été passé à l'indigo et une somme de cinq cent francs soient réunis avant de procéder à l'enterrement proprement dit.

Le pagne noir servira à recouvrir le corps du défunt. Il est offert par un membre de la famille souvent désigné par le mort lui-même de son vivant. Mais au cas où celui-ci serait absent ou incapable de répondre à l'exigence du rituel, le pagne peut être fourni par un autre membre de la famille. Les deux autres pagnes ne sont pas nécessairement noirs et ils peuvent être remis par n'importe quel membre de la famille.

Les deux (autres) pagnes sont remis au fossoyeur et le troisième est remis au joueur du petit tam-tam : le « *barɔ* ». Les cinq cent francs sont remis aux « *gāaku* », les joueurs du grand tam-tam. Les membres de la famille peuvent alors commencer par s'occuper de leurs hôtes.

2-2-3- La fosse: "*sikuru*"

Cette étape du rite consiste à creuser une tombe à l'endroit où étaient enterrés les ancêtres du défunt. Le chef de la famille, " *Gɔɔ yero*", mesure le corps avec une tige de mil et se dirige vers le cimetière accompagné de ceux qui se chargeront de creuser la tombe.

Les Baatombu ne sont jamais inhumés à la maison (dans la cour de la concession), pas même le chef. Après avoir choisi un endroit où la tombe sera creusée, le chef de cérémonie trace un carré à l'aide de cette tige et, en son milieu, il creuse un trou après une courte prière adressée au mort pour conjurer toute forme de difficultés que pourraient rencontrer les fossoyeurs. A la fin de la

prière, il ordonne aux jeunes de creuser la tombe. Ceux-ci s'y mettent à l'aide de vieux pilons à la longueur d'une coudée et demie. Ils s'organisent deux à deux pour creuser en rythmant au son du tam-tam avec tous les gestes possibles.

Pour que ceux qui creusent la tombe n'aient pas des ampoules à la paume, ils font un mélange de germe de maïs et de mil dans un canari contenant de l'eau. Avant de se mettre au travail, ils enduisent leurs mains de ce mélange. Ce travail peut durer un à deux jours. Car il faut creuser sur une profondeur de 1m60. A ce niveau, dans la paroi nord de la tombe, si c'est une défunte, on creusera latéralement une chambre de 30cm de haut et de 50cm de large, un peu plus longue que le côté de la fosse. Dans le contraire, cela se fera dans la paroi sud de la tombe si c'est un défunt. C'est là que sera placée la dépouille. Pendant que les fossoyeurs creusent, une équipe se charge d'aller chercher les branches de néré ou de karité et leurs feuilles à l'aide desquelles le corps du défunt sera protégé contre la terre.

2.3- *Gorun sikubu* (¹): "L'enterrement de la dépouille" ou l'inhumation proprement dite

Tous les membres de la famille et amis éloignés assistent à ce moment crucial des funérailles. Entre temps, à son arrivée, le fossoyeur entre dans la tombe pour vérifier l'adéquation des dimensions car une fois le cadavre à l'intérieur du caveau, on ne le ressort plus. C'est alors à lui de s'arranger quand le cadavre ne jouit pas d'assez d'espace. Habituellement, lorsque le fossoyeur est confronté à ce type de situation, il lui casse les membres, les replie afin de pouvoir le mettre en place, comme il se doit. Pour parer à tout cela, il vérifie les dimensions du caveau, la présence des morceaux de bois de néré et la quantité

¹ - "*Goru*" = la dépouille, le cadavre ; "*sikubu*" = enterrement → "*gorun sikubu*" = « *enterrement de la dépouille* ».

des feuilles qui serviront à protéger le corps contre le sable. Ces morceaux de bois et de feuilles sont posés sur le tas de sable du côté Ouest. Lorsque tout est prêt, les griots chantent les louanges du "*Goo siko*" (le fossoyeur) et tout le monde, y compris, les fossoyeurs se met debout pour l'inhumation. Alors, le "*Goo siko*" donne l'ordre d'emmener le corps.

Deux ou trois personnes sortent du groupe pour porter le corps. Ils le soulèvent trois fois, si c'est un homme et quatre fois si c'est une femme, puis ils se dirigent vers la tombe et le dépose sur le tas de sable au bord de la fosse. Ils le tendent ensuite aux fossoyeurs descendus dans le tombeau. Ceux-ci prennent le cadavre et le déposent dans le caveau puis ils défont la natte et la remettent à ceux qui sont assis au bord du tombeau pour contrôler la position du corps du défunt. Pour éviter d'exposer le cadavre au vu de tout le monde, ils cachent la fosse à l'aide de cette natte jusqu'à ce que les "*Goo sikobu*" finissent de déshabiller le cadavre et fassent passer les pagnes à travers la natte utilisée pour protéger le tombeau du regard du public. On apporte alors le pagne noir présenté par "*tonduro bii*"; un des fossoyeurs ressort pour prendre ce pagne. Il le perce d'un coup de couteau à deux niveaux puis disparaît à nouveau dans la fosse. Il couvre le cadavre nu en accrochant le pagne, par ses fentes, à l'orteil et au pouce du cadavre de façon à recouvrir tout le corps du défunt avec ledit pagne. Après cette cérémonie, les fossoyeurs demandent au chef de famille de vérifier la position du cadavre et de lui dire s'il est satisfait. La plupart du temps, les réponses des chefs de familles sont positives.

Les pagnes qui servaient à couvrir le cadavre sont enlevés et mis dans unealebasse ainsi que la natte qui servait à cacher la fosse. Une fille du défunt ou une parente proche (frère ou sœur) se tient debout à côté de la tombe, laalebasse sur la tête. Elle fond en larmes et dit : « *nɛn Baa o* » (ô mon père), si c'est la fille d'un cousin : « *nɛn yayi o* » (ô ma mère) qui vient à tour de rôle pour se faire succéder dans ce rituel. Après la mise de la première terre, le chef

de famille s'agenouille au bord de la tombe et s'adresse au défunt ou à la défunte en ces termes : "ã tura gorio a si na yam tem ka wunen sika dobu sannu. A biru deri banni"("Quant tu seras au pays des morts, repose en paix en compagnie de tes ancêtres, laisse les vivants en paix").

D'autres se tournent vers l'assistance et invitent les éventuels créanciers du défunt à se présenter pour que la famille règle ces problèmes et que le défunt ne soit pas perturbé dans son repos éternel. Après la prière du chef de famille, les "Goo sikobu" ferment le caveau en disposant verticalement sur le côté ouvert, des morceaux de branches de néré.

La famille arrose d'eau le haut du tas de sable de l'ouest et, à tour de rôle, tous les membres de la famille prennent un morceau de cette boue par la main gauche. Ils le tendent aux "Goo sikobu" qui le prennent et le jettent dans la fosse. Le même geste se répète avec le tas de l'est. Au terme de ce rite, le "Goo siko" s'assoit au chevet du défunt. Les parents, les amis et même les personnes étrangères viennent faire leurs offrandes à celui qui vient de les quitter pour son voyage. Ils donnent une pièce de monnaie au fossoyeur qu'il présente au défunt : "c'est un tel qui te donne cette somme pour t'acheter à manger en chemin" et la met dans sa poche. Cette somme symbolique devient la propriété des "Goo sikobu".

Une fois que le "Goo siko" est satisfait, il adresse une dernière prière au mort : "rejoins tes ancêtres dans la paix. Donne à tous ceux que tu quittes une longue vie, éloigne d'eux toutes sortes de maladies et donne leur tout ce qu'ils te demanderont : des enfants, de la nourriture, de l'argent...". Et le "Goo siko" procède à l'ensablement de la tombe. Deux jeunes se lèvent, prennent les houes pour mettre la terre jusqu'à un certain niveau, puis, un des fossoyeurs descend dans la tombe pour danser (pour damer). Si les "Goo sikobu" sont gratifiés, cette danse peut se répéter quatre à sept fois. Mais avant de mettre la dernière terre, le plus ancien des "Goo sikobu" prend le "wotiru", laalebasse qui servait au

défunt à prendre sa douche et qui a servi à sa toilette funèbre. Cettealebasse contient de la terre que les "Goo sikobu" ont recueillie en balayant le caveau. Il fait une prière silencieuse et renverse cettealebasse au milieu de la tombe. Il prend ensuite le morceau de pilon et, avec force, casse laalebasse à coups de pilon assénés en son milieu. Puis, il observe la position des morceaux dealebasse tombés. Ouverts, c'est un bon signe. Mais fermés, c'est qu'il y aura, sans tarder, un autre décès ou un malheur quelconque. Dans ce cas, sans perdre de temps, la famille recourt à un devin pour les cérémonies propitiatoires.

Tous les morceaux de cettealebasse seront mis dans la tombe et recouverts de la dernière terre rouge. Ainsi, est érigée une tombe en forme de bute. On dépose du côté où la tête se trouve les bois qui ont servi à creuser, la petite marmite contenant le mélange de mil et de maïs. En ce qui concerne la pâte qui a été préparée uniquement pour lui, elle est enfouie dans la fosse.

Aussitôt après l'enterrement, on exécute une série de chants en du défunt pour lui souhaiter bon voyage. Voici ce que les griots disent dans leur chanson en substance:

Traduction

"A kouna ndo

" Dors en paix

"A turi baani"

Bonne traversée

"Yoo somuga wio gunε"

L'esclave Somba rentre à Gunε (Gounarou)

"Gambaru ga wio gunε "

Le Haoussa rentre à Gunε." (1)

¹ - Nous tenons à rappeler que les rites évoqués dans le présent travail relèvent surtout des rites des Baatombu autochtones. En effet, il nous est d'abord, quasiment impossible d'examiner à la fois les rites des Wassangari et ceux des Baatombu. C'est en cela que nous avons opté pour la catégorie des Baatombu. Ensuite, vu que les rites des Wassangari sont calqués sur les rites religieux musulmans ou chrétiens, par exemple ceux-ci ont un tombeau rectangulaire, nous avons estimé qu'il serait plus intéressant de nous appesantir sur le cas des

TROISIEME PARTIE: POETIQUE DES CHANTS

MORTUAIRES EN PAYS BAATɔNU

Chapitre 1 : Le répertoire de références ou le corpus-témoin de l'étude

Rendre compte d'une recherche en littérature orale présente incontestablement des écueils. Si les textes de référence existent en littérature écrite, il n'en va pas de même en littérature orale : il nous a fallu œuvrer d'abord à l'établissement du corpus de référence. Pour ce faire, nous avons ciblé des clans au détriment d'autres comme celui des Wassangari.

En effet, nous avons axé notre étude sur le clan des Baatɔmbu autochtones car, lorsque nous observons leurs rituels funéraires, nous nous apercevons que ce sont des rituels qui sont demeurés homogènes et endogènes propres à la culture de cette communauté. A l'opposé, on observe deux faits rituels dans le clan des Wassangari : l'un endogène et l'autre islamique. Ces rituels sont apparemment de nature différente ou opposable, les uns des autres, mais tous les deux, relèvent du même univers: celui de la croyance et de la religion. Ensuite, nous avons veillé à assister réellement à la profération de ces chants en situation de décès, parfois nous avons eu recours à la dramatisation c'est-à-dire que certaines lamentations ont été enregistrées soit lors d'un rituel de commémoration, soit à notre demande dans l'intimité d'un salon ou d'une chambre. Enfin, tous les chants ont été recueillis dans la langue d'origine avant que, pour les besoins d'un facile accès à un grand public, ils ne soient traduits en français.

Nous avons adopté, pour la transcription des textes, l'alphabet des Langues Nationales afin d'en faciliter la lecture. Par ailleurs, la traduction de ces

Baatɔmbu autochtones du point de vue non seulement historique et ethnologique mais aussi du point de vue littéraire.

chants n'a pas été sans difficulté. D'ailleurs, la lecture de la thèse de Ascension Bogniaho nous permet de constater que cette problématique a préoccupé plus d'un : André Martinet, Georges Mounin et Jean Derive. La traduction des textes n'a donc pas été la phase la moins pénible. Bien au contraire. La première difficulté a été le caractère, par endroits archaïque de certaines expressions. Comment en effet traduire des expressions comme "*gum yerum*". Comment passer du baatonu au français sans tomber dans du barbarisme et sans trahir la pensée réelle véhiculée par le chant.

La deuxième difficulté est liée à nous-mêmes dans la mesure où, n'ayant pas grandi dans un milieu purement baatonu, au contact des rites et des habitudes langagières propres à ce domaine, nous ne possédons pas une connaissance profonde de la langue à même de nous permettre de comprendre toutes les circonlocutions employées dans les chants.

La dernière difficulté a consisté à conserver aux textes leur fidélité sur le plan formel et thématique. Afin de contourner les difficultés liées à cet exercice, nous avons procédé à une traduction juxtalinéaire. Après la traduction juxtalinéaire, nous sommes passée à la traduction littéraire. Dans le mémoire, il a été présenté les deux traductions de tous les chants. Nous n'avons pu en outre présenter dans ce document tous les chants mortuaires répertoriés car, notre compréhension de certains vocables ne nous ont pas paru satisfaisante surtout les textes des griots (plus d'une dizaine que nous n'avons pas encore fini de traduire) qui mêlent le haoussa au baatonu en passant par le mossi. Ceux que nous présentons ici sont moins d'une dizaine et sont en fait des lamentations. Qu'est-ce que le chant de lamentation ?

Les chants de lamentation sont des paroles proférées par les femmes (veuves orphelines ou pleureuses), chantées ou psalmodiées et qui, au-delà de la fonction expressive qu'elles portent, provoquent diverses émotions chez celui qui écoute. Pour atteindre le double objectif, les pleureuses, en l'occurrence les

veuves, font l'exercice d'une réelle concentration verbale. Elles se livrent, en effet, à la manipulation d'éléments sonores pour produire un niveau auditif second du langage dont quelques artifices ordonnent les marques rythmiques. Tout confère à leurs textes, une allure poétique et démontre la caractéristique majeure d'économie du langage chanté. Ascension Bogniaho fait remarquer à juste titre que :

« Le poème traditionnel met en jeu un ensemble de termes exprimant des thèmes différents et variés. Ils sont traduits par une série de mots faisant ainsi du poème une combinatoire d'éléments hétérogènes qui tentent et réussissent constamment de s'élever dans leur globalité à une certaine homogénéité » (¹).

Ces éléments obéissent donc à certaines normes bien définies de la poésie et de la rhétorique qui en constituent la structure littéraire.

En réalité, la profération du chant de lamentation relève beaucoup de l'état d'âme et de l'émotion du préposé au rite ou de la veuve qui doit, par exemple, exécuter chaque jour, au petit matin, des chants, et ce pendant quarante jours ; période qui indique la rupture définitive du défunt avec les vivants.

1-1- La structure des chants de lamentation

Le chant de lamentation a un volume variable et sa durée de profération ne saurait être la même. De ce point de vue, il existe des pièces courtes – c'est le cas de la plupart des chants répertoriés et des pièces longues comme le chant 7 que les veuves sont tenues de psalmodier ou de chanter tous les matins et ce, pendant toute la durée du veuvage.

¹ - Ascension Bogniaho, « *Essai pour une poésie de la chanson traditionnelle au Bénin* » in *Revue de CAMES*, série B, Vol 004, Ouagadougou, 2002, P. 97.

C'est dans de rares chants longs que la présence de refrains est nettement observée. Les autres chansons très courtes consistent en de petits paragraphes qui illustrent fort bien l'économie à la fois verbale et articulatoire. Au total, toutes les lamentations ne se présentent pas sous la forme de couplets et de refrains. Toutefois, les chants se manifestent sous la forme de versets répétés à volonté et qui expriment le désespoir et le déchirement. Ils sont exécutés sans accompagnement instrumental, la durée d'exécution étant variable et très brève suivie de moment de pause. Ce sont des chants a capella, avec un mode d'énonciation en solo qui peut être repris par les pleureuses présentes pour assister la famille éplorée. On comprend ainsi pourquoi il n'est pas possible que la veuve et les pleureuses, encore moins le griot, esquissent des pas de danse. Cela pourra toutefois se faire lors de l'exécution de certains rituels surtout lorsque le défunt ou la défunte appartient à un groupe de féticheurs.

Les pièces orales recueillies reposent pour la plupart sur la même mélodie. Ainsi, sur un même schéma mélodico-rythmique, les pleureuses psalmodient des vers à pieds variables. Quant aux textes, leur contenu est construit autour d'un stock de formules types. On retrouve à travers toute la région Nord-Bénin baatonu les mêmes schémas : la pleureuse chante les louanges du défunt, mais aussi l'accuse d'avoir abandonné sa famille. Elle s'adresse aussi à l'assemblée réunie autour du défunt, parfois, elle parle au nom des parents du défunt.

Ainsi, l'examen de notre corpus nous permet d'identifier deux catégories de chants mortuaires dont le critère de distinction est le sexe :

- ceux chantés lorsque c'est un homme qui a succombé. A ce moment, le chant de lamentation s'ouvre sur la formule « ô mon père... » ;
- ceux chantés quand c'est une femme, on dit alors : « ô ma mère... » auxquelles se mêlent les plaintes et les exclamations.

Notre objectif dans cette partie de l'étude est de montrer que les chants mortuaires, de façon générale, ont un rapport avec le chanteur et l'auditoire.

Cette perspective nous permettra de soutenir que le chant mortuaire est une œuvre littéraire. Par conséquent, il importe pour nous, d'une part, de définir et de décrire les différentes caractéristiques du texte chanté mortuaire afin de procéder, d'autre part, à l'analyse stylistique.

1-2- Classification des chants de lamentation

Dans la culture baatonu, comme nous l'avons fait remarquer, le domaine de la chanson est à la fois diversifié et très normalisé. N'importe qui ne chante pas n'importe quoi n'importe quand ni à l'intention de n'importe quel individu. Chaque forme de chant est l'apanage d'une formation sociale particulière, définie par différents types de critères (¹). Les chants dont il s'agit ici sont classifiés selon le critère du sexe, c'est-à-dire les chants réservés aux femmes et ceux dédiés aux hommes.

1-2-1- Chants de lamentation pour un défunt

Ces chants sont exécutés lorsque c'est un homme qui succombe. Celui-ci peut jouer le rôle du père, du mari ou de l'oncle. Quelle que soit la filiation, il est indifféremment désigné par le mot [Baa], forme contractée de [baba].

CH 2

1- Sɔ́búnú kpea woo oo

Les charges/ ont augmenté/ ô

Ô! Les charges ont augmenté

2-Nem mero bom gui woo oo

/Ma / mère /du lait / qui possède / ô

¹ - Les chants sont classifiés selon le sexe, l'âge et l'appartenance à une catégorie sociale.

- Ô! Ma mère qui possède du lait (¹)
- 3- Nɛm baa woo, oo
/Mon / père/ ô
Ô! Mon père
- 4- Sékurá mán mɔɔ woo
/ honte / j' ai / ô
Ô! Que j'ai honte
- 5- Sékurá mán mɔɔ Ture, ee
/ honte/ j' ai / Touré
Que j'ai honte, Touré
- 6- Mana sa ko we woo, sɔbunu kpɛa
/Où / nous / allons / aller / ô ? / les charges / ont augmenté
Ô! Où irons-nous? Les charges ont augmenté
- 7- Gbee gera man di, woo
/Le malheur /le véritable / m' a/ vaincu/ ô
Ô! Le véritable malheur m'a vaincu
- 8- Gbera man di woo, yaba yɛn sàroo
/ Le malheur / m'a/ vaincu / ô / yaba / le sang / vanneur de/
Ô Yaba ! Le malheur, vanneur de sang, m'a vaincu
- 9- Sekura man mwaa, sekura man mɔ woo oo
/ la honte / m'a / saisi / honte / j'ai / ô
Ô! Je suis saisi de honte, que j'ai honte!
- 10- Nɛn baaba woo, gobigibun baaba woo oo
/Mon / Baaba / ô / des riches /le père / ô
Ô! Mon baaba! Le père des riches
- 11- Nɛn yaba yɛn sàro woo
/ Ma, mon / Yaba / sang / vanneuse de/ ô
Ô mon Yaba, le vanneur de sang

¹ - On pourrait comprendre par cette expression très imagée, la mère génitrice, biologique et, au-delà, toute mère qui a véritablement allaité. Ici, le chanteur interpelle la mère qui a allaité. En un mot, la laitière, celle qui possède et donne le lait, et donc la vie.

12- Nɛn yaka' bu (¹) Wure woo

/Ma / fleur, herbe / petite / Wouré / ô

Ô!Wouré, ma petite fleur

13- Yaba yɛn sàro woo oo

/Yaba/ sang / vanneur de/ ô

Ô Yaba, le vanneur de sang

14- Timgibun bii woo oo

/les guérisseurs / enfant/ ô

Ô! Enfant des guérisseurs!

15- Mana kon we woo oo

/Où / irai / je?/ ô

Ô! Où irai-je?

16- Gbera man di woo oo

/Le malheur / m' a / vaincu / ô

Ô! Le malheur m'a vaincu.

Traduction élaborée

1- Ô ! Les charges ont augmenté

2- Ô ! Ma mère qui m'allaita

3- Ô ! Baa (²)

4- Ô ! Que j'ai honte.

5 - J'ai honte, Touré

6 -Où irons-nous ? Les charges ont augmenté

7- Ô ! Le véritable malheur m'a vaincu

¹- C'est une expression imagée qui veut dire « ma petite fleur » ou « ma petite herbe » (*yaka* signifiant herbe ou fleur), une métaphore par laquelle on désigne le dernier né, le benjamin de la famille, fille ou garçon et dont l'avenir semble compromis avec la mort du chef de famille. La mère se lamente alors quant au sort qui sera celui de cet orphelin.

²- « Baa » peut désigner à la fois en baatonu « le père », « le vieux », « le mari »... En réalité, c'est le mot « Baaba » qui est ainsi contracté pour les besoins de la communication et, dans le cas d'espèce, pour des besoins d'esthétique et de mnémotechnique. Pour rester fidèle au texte, nous avons choisi de garder le mot dans la langue d'origine.

- 8- Le malheur m'a vaincu Yaba, le vanneur de sang
 9- Ô ! Que je suis saisie de honte, qu'est-ce que j'ai honte !
 10- Ô ! Baaba, le père des riches
 11- Yaba ! Le vanneur de sang
 12- Ô Wouré, ma petite herbe!
 13- Ô ! Yaba, celui le vanneur de sang
 14- Ô ! Enfant des guérisseurs
 15- Ô ! Où irai-je ?
 16- Ô ! Le véritable malheur m'a vaincu

CH 3

- 1- N'en mero woo oo
 /ma / mère / ô
 Ô ! Ma mère
- 2- N'en mero bomgii wee woo oo
 /Ma / mère /qui possède de lait / voici / ô
 Ô ! Voici ma mère qui m'allaita
- 3- Yira ko'n gere woo oo
 / Que / vais-je / dire? / Ô
 Ô ! Que vais-je dire ?
- 4- Baa kom durom wee woo, oo
 /Baa / le faiseur / bonheur / voici/ ô /
 Ô ! Voici Baa, le bienfaiteur
- 5- Yira ko' n gere woo oo
 / Que / vais- je / dire / ô
 Ô ! Que vais-je dire ?
- 6- N'en mero bomgii wee woo oo
 / Ma / mère /qui possède de lait / voici / ô
 Ô ! Voici ma mère qui m'allaita
- 7- N'en wããru wee woo oo
 / Ma / vie / voici/ ô

Ô! Voici ma vie

8- Tabu man di woo oo

/La guerre / m' / a vaincu/ ô

Ô! La guerre m'a vaincu!

9- Wara ko'n siara woo, Yira ko'n gere woo oo

/ Qui / vais-je / remercier? / ô / Que / vais - je / dire ? / ô

Ô ! Qui vais-je remercier ? Ô ! Que vais-je dire ?

10- Wara ko'n tobiri woo, oo

/ Qui / vais-je / saluer / ô

Ô ! Qui vais-je saluer ?

11- Tabu sún di woo oo

/La guerre / nous/ a vaincus / ô

Ô ! La guerre nous a vaincus !

12- Besen dibu ka kpee , ee

/Notre /pâte / et / sauce

Notre pitance!

13- Bá dibu wĩda besen nõw wo woo oo

/ Ils / la pâte / ont enlevé / notre / de bouche / ô

Ô! Ils nous ont sevrés de notre pitance!

14- A ñ wa gbera sun di woo oo

/Ne... pas /vois-tu /le malheur / nous /a vaincus/ ô

Ô ! Ne vois-tu pas, le malheur nous a vaincus !

15- Gbera sún di woo oo

/ Le malheur/nous/a vaincus/ ô

Ô ! Le malheur nous a vaincus

16- Gbera sún di woo oo

/Le malheur / nous / a vaincus / ô

Ô ! Le malheur nous a vaincus

17- Gbera sún di woo oo

/ Le malheur / nous/a vaincus/ ô

Ô ! Le malheur nous a vaincus,

18- A ñ wa tabu sun di i

/Tu/Ne... pas/ vois / la guerre/ nous / a vaincus

Ne vois-tu pas, la guerre nous a vaincus ? !

19- A ñ wa tabu sun di i

/Tu /Ne... pas/vois /la guerre/nous /a vaincus

Ne vois-tu pas, la guerre nous a vaincus ?

Wai, i, wee, ee Lamentations ou cris plaintifs exprimant une grande douleur physique et morale.

Wai, i, wee, ee

Traduction élaborée

1- Ô ! Ma mère

2- Ma mère, qui m'allaita

3- Ô ! Que vais-je dire ?

4- Ô ! Voici Baa, le bienfaiteur

5- Que vais-je dire ?

6- Voici ma mère qui m'allaita

7- Ô ! Voici ma vie

8- La guerre m'a vaincue

9- Qui vais-je remercier ?

10- Qui vais-je donc saluer ?

11- Ô ! La guerre nous a vaincus !

12- Notre pitance!

13- Ô! Ils nous ont arraché notre pitance

14-Ô ! Ne vois-tu pas, le malheur nous a vaincus !

Refrain

15-Ô ! Le malheur nous a vaincus,

16-Ô ! Le malheur nous a vaincus,

17- Ô ! Le malheur nous a vaincus,

18- Ne vois-tu pas, la guerre nous a vaincus!

19- Ne vois-tu pas, la guerre nous a vaincus!

Wai, i, wee, ee..... (Lamentations ou cris plaintifs exprimant une grande douleur physique et morale)

Wai, i, wee, ee

CH 5

Refrain

1- Gɔɔ Bio kún wɔnwɔndu mə woo

/La mort /Bio/ ne... pas / pitié / a / ô

Bio, la mort est impitoyable

2- Gɔɔ Bio kún sékúrú mə woo

/La mort /Bio /ne... pas /honte / a / ô

Bio, la mort n'a pas honte

3- Gɔɔ Bio kún wã woo

/La mort/Bio/n'est pas/ bonne, charitable/ ô

Ô! Bio, la mort n'est pas charitable

4- Gɔɔ Bio ra yam sanku woo

/La mort/ Bio /vb pron /le lieu/détruit, ravage / ô

Bio, la mort détruit tout lieu

Couplet

5- Gɔɔ Bio wee sun duri woo

/La mort /Bio /voici que / nous /surprend/ ô

Ô!voici que Bio, la mort nous surprend!

6- Amɔna sa ko koo

/Comment /nous/allons /faire?

Comment allons-nous faire?

7- Amɔna sa ko dee

/Comment/nous/allons/réagir?

Comment allons-nous réagir?

8-Yám wee mu gu woo, oo

/Le temps/voici que/est mort/ ô

Ô! Voici que le temps est mort

9- Yam wee tinàn

/Le temps/voici que/s'est obscurci

Ô! Voici que le temps s'est obscurci

10- Mana sa ko dúu

/ Où / nous/allons/rentrer?/

Où allons-nous rentrer ?

11- Mana sa ko sɔbiaa

/Où ,comment/nous/allons/décharger?/

Où allons-nous décharger?

12- Mana sa ko sɔbunu yii

/Où /nous / allons/ les charges /déposer?

Où allons-nous déposer les charges ?

Refrain

13- Gɔɔ Bio kún wã woo

/La mort/Bio/n'est pas/ bonne,charitable/ ô

Ô! Bio, la mort n'est pas charitable

14- Gɔɔ Bio kún sekúru mo woo

/La mort/Bio/ne... pas/ honte / a / ô

Ô! Bio, la mort n'a pas honte

15- Gɔɔ Bio ra yam sanku woo

/La mort/Bio / vb pron /le lieu/ détruit, ravage / ô

Ô! Bio, la mort détruit tout lieu,

16- Gɔɔ Bio kún wɔnwɔndu mo woo

/La mort /Bio/ ne pas / pitié / a / ô

Bio, la mort n'a pas de pitié

Couplet

17-Gɔɔ Bio sún kám kua woo, oo

/ La mort / Bio / nous / a anéantis / ô

Ô! Bio, la mort nous a anéantis

18- Gɔɔ Bio sún yãaru doké woo, oo

/ La mort / Bio / nous/ la misère / a plongé / ô

Ô! Bio, la mort nous a plongé dans la misère

19- Goo Bio sún ñianu wìari non di woo oo

/La mort /Bio/ nous/le manger /a enlevé/la bouche de/ ô

Ô! Bio, la mort nous a enlevé le manger de la bouche

20-Nem baa woo oo

/Mon/ Baa / ô

Ô! (mon) Baa

21- Baa ketε gò wó dɔɔnaa, a

/Baa /boeuf/le tueur de/ s'en est allé

Baa, le tueur de bétail s'en est allé

22- Baa wee dɔɔna nɔɔ kanabú sarí woo oo

/ Baa / voici que / s'en est allé / la bouche / demander / sans / ô

Ô! Voici que Baa s'en est allé sans un mot d'au revoir

23- Baa wee dɔɔna sáwarà sàrì woo oo

/ Baa /voici que/s'en est allé/confidence/sans/ô

Ô! Voici que Baa s'en est allé sans aucune confiance

24- Baa sun deri woo oo

/Baa /nous /quitte / ô

Ô! Baa nous quitte

25- Bɛsen fitila dɔɔ gu woo oo

/notre/ lampe/ s'est éteinte / ô

Ô! Notre lumière s'est éteinte!

26- Nem baa woo oo

/Mon/ baa / ô

Ô! (mon) Baa !

Wee, ee ee (onomatopée = intraduisible exprimant les douleurs)

Wee, ee ee (onomatopée = intraduisible exprimant les douleurs)

27- Munafiti bá nem nɔɔ mɛɛra woo oo

/Les hypocrites /ils/ ma / bouche/regardent / ô

Ô! Les hypocrites ils regardent ma bouche

28- Munafiti bá nen noni mæera woo oo

/Les hypocrites /ils / mes / yeux/ observent/ ô

Ô! Les hypocrites ils observent mes yeux

29- Kókoro sari bá nen noni mæera woo, oo

/Les malfaiteurs/ils / mes / yeux / observent / ô

Ô! Les malfaiteurs observent mes yeux!

Wee, ee (onomatopée = intraduisible exprimant les douleurs)

Wee, ee (onomatopée = intraduisible exprimant les douleurs)

Traduction élaborée

Refrain

- 1- Ô ! Bio, la mort est impitoyable !
- 2- Ô ! Bio, la mort est sans honte !
- 3- Ô ! Bio, la mort n'est pas charitable !
- 4- Ô ! Bio, la mort détruit tout sur son passage !

Couplet

- 5- Ô ! Voici que la mort Bio nous a surpris
- 6- Comment ferons-nous ?
- 7- Comment réagissons-nous ?
- 8- Ô ! Voici que le temps est mort.
- 9- Ô ! Voici que le temps s'est assombri.
- 10- Où rentrerons-nous ?
- 11- Où et comment nous (en) décharger ?
- 12- Où et comment poserons-nous les charges ?

Refrain

- 13- Bio, la mort n'est pas charitable.
- 14- Bio, la mort est sans honte.
- 15- Bio, la mort détruit tout sur son passage.
- 16- Bio, la mort est impitoyable .

Couplet

- 17- Ô! La mort Bio nous a anéantis,
18- Ô! La mort Bio nous a plongés dans la misère,
19- Ô! La mort Bio nous a enlevé le manger de la bouche,
20- Ô! (mon) Baa,
21- Baa, le tueur de bétail s'en est allé,
22- Ô!Voici que Baa s'en est allé sans un mot d'au revoir
23- Ô!Voici que Baa s'en est allé sans aucune confiance,
24- Ô! Baa nous quitte!
25- Ô! Notre lumière (lampe) s'est éteinte!
Wee, ee (onomatopée exprimant les pleurs)
Wee, ee (onomatopée exprimant les pleurs)
26- Ô! Les hypocrites, ils observent ma bouche,
27- Ô! Les hypocrites, ils observent mes yeux,
28- Ô! Les malfaiteurs observent mes yeux!
Wee, ee (onomatopée exprimant les pleurs)
Wee, ee (onomatopée exprimant les pleurs)

CH 6

Refrain

- 1- Wɛnyee ee ----- onomatopée imitant les pleurs
2- Nɛn baa woo oo
/Mon/ baa / ô
Ô! Mon Baa
3- Baa kɛtɛ go wo dɔɔnaa a
/Baa/ boeuf/le tueur de / s'en est allé /
Baa, le tueur de boeuf(le boucher) s'en est allé
4- Baa kɛtɛ go wo dɔɔnaa a
/Baa/boeuf /le tueur de/ s'en est allé /
Baa le tueur de boeuf (le boucher) s'en est allé

Couplet

5-Baa wee dɔɔnà nɔɔ kanabu sari woo oo

Baa/voici que/s'en est allé/ la bouche/ demande /sans/ ô

Voici que Baa s'en est allé sans un au revoir

6- Baa wee dɔɔnà sabúrí sari woo oo

/Baa / voici que/s'en est allé/ confiance/sans/ô

Voici que Baa s'en est allé sans aucune confiance

7-Baa wee dɔɔnà ú sɔbunú kpanaa ã

/Baa/ voici que/s'en est allé/il/les charges/n'a pas supporté/

Voici que Baa s'en est allé il n'a pas supporté les charges

8- Baa wee dɔɔnaa ú bibu yari woo oo

/Baa / voici que /s'en est allé/il/ les enfants/a abandonné/ ô

Voici que Baa s'en est allé il a abandonné les enfants

9- Baa wee dɔɔna ú sɔbunú kpanaa ã

/Baa/ voici que/s'en est allé/il/ les charges/ n'a pas supporté/

Voici que Baa s'en est allé il n'a pas supporté les charges

Refrain

10- Baa wee dɔɔnà woo oo

/Baa/voici que/s'en est allé/ ô

Ô! Voici que Baa s'en est allé

11- Baa ketɛ go wo dɔɔnaa ã

/Baa/ boeuf /le tueur de/ s'en est allé

Baa le tueur de boeuf (le boucher) s'en est allé

12- Baa ketɛ go wo dɔɔnaa ã

/Baa /boeuf /le tueur de / s'en est allé

Baa le tueur de boeuf (le boucher) s'en est allé

Couplet

13- Nem baa ketɛ go wo wee dɔɔnaa ã

/Mon/ baa / boeuf / le tueur de / voici que / s'en est allé

Voici que s'en est allé Baa mon tueur de bétail

14- Sabi Wúré wee dɔɔnaa ã

/Chabi/Wouré/voici que/s'en est allé

Voici que Chabi Wouré s'en est allé

15- Sabi Wúré wee dɔɔnaa sàbùrú sari woo oo

/Chabi/Wouré/ voici que/s'en est allé/confidence/sans / ô

Voici que Chabi Wouré s'en est allé sans aucune confiance

16- Sabi Wúré wee dɔɔnaa ú bibù kpanaa ã

/Chabi/Wouré/ voici que/s'en est allé/il/ les enfants/n'a pas supporté

Voici que Chabi Wouré s'en est allé il n'a pas supporté les enfants

17- Sabi Wúré wee dɔɔnaa ú bibù yari woo oo

/Chabi/Wouré/ voici que/s'en est allé/ il /les enfants/a abandonné/ ô

Voici que Chabi Wouré s'en est allé il a abandonné les enfants

18- Sabi Wúré wee dɔɔnaa ú sɔbúnù kpanaa ã

/Chabi/Wouré/ voici que/s'en est allé/ il /les charges /n'a pas supporté

Voici que Chabi s'en est allé il n'a pas supporté les charges

19- Sɔbúnù Sabi Wúré kerá woo oo

/Les charges/Chabi /Wouré/ ont dépassé/ ô

Ô! Les charges ont dépassé Chabi Wouré

20- Sɔbúnù Sabi Wúré dɔɔnasia woo oo

/Les charges/Chabi/Wouré/ont fait partir/ ô

Ô! Les charges ont fait partir Chabi Wouré

21- Siba man kám kùá woo oo

/ Ils / m' /ont anéanti / ô

Ô! Ils m'ont anéantie

22- Kɔ̀kɔ̀rɔ̀ (¹) sarí bá mán kám kua woo oo

/Les malfaiteurs/ ils / m' / ont anéanti / ô

Ô! Les malfaiteurs ils m'ont anéantie

23- Sékúrí sari bá mán kám kua woo oo

/Les éhontés/ ils / m' / ont anéanti/ ô

¹- Dans le parler baatonu, “Kɔ̀kɔ̀rɔ̀ sarí “ est une expression toute faite pour qualifier les personnes sans foi ni descendance ; les calomniateurs et ceux qui médissent des autres. Aussi, dans l'impossibilité de trouver un terme assez approprié, nous avons opté de traduire cela par : les destructeurs ou malfaiteurs. Ici, se ressent déjà la difficulté de la traduction de certaines expressions de nos langues africaines en français.

Ô! Les éhontés ils m'ont anéantie

24- Munafiti bá mán kám kua woo oo

/Les hypocrites / ils / m' / ont anéanti / ô

Ô! Les hypocrites ils m'ont anéantie

Wee ee waiyo o (interjection intraduisible qui exprime les pleurs.)

Wee ee waiyo o (interjection intraduisible qui exprime les pleurs.)

Refrain

25- Nɛm kɛtɛ gò wó wee dɔɔnaa a

/ Mon/ boeuf / le tueur de /voici que /s'en est allé/

Voici que mon tueur de boeuf (boucher) / s'en est allé/

26- Nɛm baa kɛtɛ gò wó wee dɔɔnaa, a

/Mon / Baa /boeuf/tueur de /voici que/s'en est allé /

Voici que s'en est allé Baa mon tueur de boeufs (boucher)

27- Nɛm baa wɔrúgɔ wee dɔɔnaa a

/Mon / baa /courageux,brave/voici que/s'en est allé /

Voici que s'en est allé Baa mon brave

Couplet

28- Baa wee dɔɔna u sɔbúnú derí i

/Baa/ voici que/s'en est allé / il/ les charges/ a laissé

Voici que Baa s'en est allé il a laissé les charges

29- Baa wee dɔɔna ú sɔbúnú kpanaa ã

/Baa/ voici que /s'en est allé/ il /les charges/n'a pas supporté/

Voici que Baa s'en est allé il n'a pas supporté les charges

30- Baa wee dɔɔna ú bibù yarí woo oo

/Baa/voici que/s'en est allé/il /les enfants/a abandonné/ ô

Voici que Baa s'en est allé il a abandonné les enfants

31- Bibá kám kúa woo oo

/les enfants/sont foutus/ ô

Ô! Les enfants sont foutus!

32- Bibá gbèrú wórí (¹) woo oo

/les enfants/le champ /sont rentrés/ ô

Ô! Les enfants sont perdus

33- Tabu sun di woo oo (bis)

/la guerre/nous /a vaincus/ ô

La guerre nous a vaincus

Wee ee waiyo o (onomatopée intraduisible qui exprime les pleurs.)

Wee ee waiyo o (onomatopée intraduisible qui exprime les pleurs.)

Traduction élaborée

Refrain

1- Wenyee ee

2- Ô! Mon Baa

3-Baa, le tueur de boeufs(le boucher) s'en est allé

4-Baa, le tueur de boeufs (le boucher) s'en est allé

Couplet

5-Voici que Baa s'en est allé sans un au revoir

6-Voici que Baa s'en est allé sans aucune confiance

7- Voici que Baa s'en est allé il n'a pas supporté les charges

8- Voici que Baa s'en est allé abandonnant les enfants

9- Voici que Baa s'en est allé dépassé par les charges

Refrain

10- Ô! Voici que Baa s'en est allé

11- Baa, le tueur de boeufs (le boucher) s'en est allé

12- Baa, le tueur de boeufs (le boucher) s'en est allé

Couplet

13- Voici que s'en est allé Baa , mon tueur de boeufs

14- Voici que Chabi Wouré s'en est allé

¹-«gbèrú wérí» est une expression qui signifie dans la langue être perdu, déboussolé, être sans repère.

15- Voici que Chabi Wouré s'en est allé sans aucune confiance,

16- Voici que Chabi Wouré s'en est allé il n'a pas supporté les enfants .

17- Voici que Chabi Wouré s'en est allé abandonnant les enfants

18- Voici que Chabi Wouré s'en est allé ne supportant pas les charges

19- Ô!Chabi Wouré est dépassé par les charges

20- Ô! Les charges ont fait partir Chabi Wouré

21- Ô ! Qu'ils m'ont anéantie

22- Ô ! Les gueux, les destructeurs, ils m'ont anéantie

23- Ô! Les éhontés, ils m'ont anéantie

24- Ô! Les hypocrites, ils m'ont anéantie

Wee ee waiyo o (onomatopée exprimant la douleur et les pleurs.)

Wee ee waiyo o (onomatopée exprimant la douleur et les pleurs.)

Refrain

25- Voici que mon tueur de boeufs (boucher) me quitte!

26- Voici que me quitte, Baa, mon tueur de boeufs!

27- Voici que me quitte Baa, mon brave!

Couplet

28- Voici que Baa me quitte, abandonnant les charges

29- Voici que Baa me quite, dépassé par les charges

30- Voici que Baa s'en est allé, abandonnant les enfants

31- Ô! Les enfants sont foutus!

32- Ô! Les enfants sont perdus

33- La guerre nous a vaincus

Wee ee waiyo o (onomatopée intraduisible qui exprime les pleurs)

Wee ee waiyo o (onomatopée intraduisible qui exprime les pleurs)

CH 7

Refrain

1- Baa a b̄sio o

/Baa / salut /

Salut (à toi) Baa!

2- Nen baa abosio o
/Mon /Baa / salut !/
(Mon) Baa salut!

3- Baa abosio, o
/ Baa / salut /
Salue (à toi) Baa!

4- Baa woo abosio o
/ Baa/ ô / salut /
Ô! Salut (à toi) Baa!

5- Nen baa abosio o
/ Mon/ Baa / salut !/
(Mon) Baa salut!

Couplet

6- Cunando woo baa abosio
/Bonjour / ô / Baa / salut
Ô! Bonjour ! Salue Baa!

7- Cunando woo baa abosio
/ Bonjour / ô / Baa / salut
Ô! Bonjour ! Salut Baa!

8- Munafiti bá nem nɔɔ mɛɛra woo oo
/Les hypocrites / ils / ma / bouche/ observent/ ô
Ô! Les hypocrites, ils observent ma bouche

9- Kĩkĩro sari bá nen nɔni mɛɛra woo oo
/Les malfaiteurs /ils / mes / yeux /observent/ ô
Ô! Les malfaiteurs observent mes yeux!

Wee ee onomatopée intraduisible qui exprime les pleurs.

Wee ee waiyo o onomatopée intraduisible qui exprime les pleurs.

Refrain

10- Baa a bosio o
/Baa / salut /

Salut (à toi) Baa!

11- A bɔsio baa a bɔsio o

/ salut! / Baa / salut !/

Salut Baa ! Salut !

12- A bɔsio baa a bɔsio o

/ salut! / Baa / salut !/

Salut Baa ! Salut !

13- A bɔsio baa a bɔsio o

/ salut! / Baa / salut !/

Salut Baa ! Salut !

Couplet

14- Bá mán kám kua woo oo

/Ils / m' / ont anéanti/ ô

Ô! Ils m'ont anéanti !

15- Munafiti bá mán gari dokee woo oo

/ Les hypocrites / ils / m' /problème /ont mis/ ô

Ô! Les hypocrites m'ont mis en problème !

16- Munafiti bá mán dõaa sundi woo oo

/Les hypocrites/ ils / m' / morceau musical/ont étiqueté/ ô

Ô! Les hypocrites, ils m'ont chanssoné

17- Munafiti bá mán dɛkaa sundi⁽¹⁾ woo oo

/Les hypocrites/ ils/ m' / le bois/ ont posé/ ô

Ô! Les hypocrites, ils ont posé le bois sur moi

18- Nɛn baa woo oo

/ Mon/ Baa/ ô

Ô! (Mon) Baa !

19- Goo Bio kún wã woo

/La mort /Bio / n'est pas/ bonne,charitable/ ô

Ö! La mort Bio n'est pas charitable

¹ - L'expression veut dire doigter, indexer, montrer quelqu'un du doigt.

20- Goo Bio ra yam sanku woo
/La mort/ Bio / tout / le lieu / détruit, ravage/ ô

Ô! La mort Bio détruit tout lieu

21- Goo Bio sún kám kua woo oo
/La mort/Bio/ nous/ a anéantis / ô

Ô! La mort Bio nous a anéantis

22- Baa woo, oo
/Baa / ô

Ô! Baa !

23- Nen baa woo oo
/Mon/ Baa/ ô

Ô! (Mon) Baa !

24- Yĩnãa gu woo oo (bis)
/La maison /est morte / ô

Ô! La maison est morte

25- Baa woo oo
/Baa/ ô

Ô! Baa !

Refrain

26- A b̄sio baa a b̄sio o
/ salut! / Baa / salut !/

Salut Baa ! Salut !

27- A b̄sio baa a b̄sio o
/ salut!/ Baa / salut !/

Salut Baa ! Salut !

28- A b̄sio baa a b̄sio o
/ salut! / Baa / salut !/

Salut Baa ! Salut !

Couplet

29- Na t̄bura Baa na t̄bura woo oo
/ Je /te salue /Baa / je/ te salue / ô

Ô! Je te salue Baa je te salue !
30- Tɔranɔ̃ɔ baba tɔranɔ̃ɔ oo
/ Adieu / Baba / adieu
Adieu Baba adieu !
31- Tɔranɔ̃ɔ baba tɔranɔ̃ɔ oo
/ Adieu / Baba/ adieu
Adieu Baba adieu !
32- Tɔranɔ̃ɔ baba tɔranɔ̃ɔ oo
/ Adieu / Baba / adieu
Adieu Baba adieu !

Traduction élaborée

Refrain

- 1- Salut (à toi) Baa!
- 2- (Mon) Baa salut!
- 3- Salue (à toi) Baa!
- 4- Ô! Salut (à toi) Baa!
- 5- (Mon) Baa salut!

Couplet

- 6- Ô! Bonjour ! Salut Baa!
- 7- Ô! Bonjour ! Salut Baa!
- 8- Les hypocrites épient mes paroles et mes gestes.
- 9- Les malfaiteurs épient mes paroles et mes gestes.

Refrain

- 10- Salut (à toi) Baa!
- 11- SalutBaa ! Salut !
- 12- Salut Baa ! Salut !
- 13- Salut Baa ! Salut !

Couplet

- 14- Ils m'ont anéanti !

- 15- Les hypocrites m'ont créé des ennuis.
 16- Les hypocrites ont chanssoné sur moi,
 17- Les hypocrites me montrent du doigt,
 18- Ô! (Mon) Baa !
 19- Ô ! La mort Bio n'est pas bonne.
 20- Ô ! La mort Bio ravage tout sur son passage.
 21- Ô! La mort Bio nous a anéantis.
 22 - Ô Baa.
 23- Ô! (Mon) Baa !
 24- Ô! La maison est morte ! (Bis)
 25- Ô Baa

Refrain

- 26- Salut Baa ! Salut !
 27- Salut Baa ! Salut !
 28- Salut Baa ! Salut !
 29- Adieu, Baba, adieu !
 30- Adieu, Baba, adieu !
 31- Adieu, Baba, adieu ! (Bis)

CH 8

- 1-Bibu' n baa woo o
 /des enfants/père/ ô
 Ô! Père des enfants!
 2-Besen baa woo o
 /notre/ père / ô
 Ô! Notre père!
 3-Amōna sa ko koo o
 /comment/nous/allons/ faire/
 Comment allons-nous faire?
 4-Mana ko n sōbiaa a
 / où/vais-je /décharger/

Où vais-je m'en décharger?

5-Nɛn baa woo o

/mon/ Baa/ ô

Ô! Mon Baa!

6-Amɔna ko n koo o

/comment/vais-je/faire

Comment vais-je faire?

7-Wɔrugɔ duka we woo o

/vaillants/ la course/voici/ô

Ô! Voilà la course des vaillants!

8-Nɛn baa woo o

/mon/ Baa/ ô

Ô! Mon Baa!

9-Baa man sɔbunu kereyaa a

/Baa / m'/des charges/a confié

Baa m'a confié des charges

10-Baa sɔbunu kpana woo o

/Baa/les charges/n'a pas résisté/ ô

Ô! Baa n'a pas résisté aux charges!

11- Baa sɔbunu kpana mɔ woo o

/Baa/les charges/ne résiste pas/ô

Ô! Baa ne résiste pas aux charges!

12- Amɔna ko n koo o

/comment/vais-je/faire

Comment vais-je faire?

13- Wɔrugɔ duka we woo o

/vaillants/ la course/voilà/ô

Ô! Voilà la course des vaillants!

14- Baa sɔbunu kpana mɔ woo o

/Baa/les charges/ne résiste pas/ô

Ô! Baa ne résiste pas aux charges!

15- Sobnu ni màa ni baa a

/les charges/ et...alors / Baa

Baa ! Et les charges alors ?

16- Sobnu ni màa ni baa a

/les charges/ et...alors / Baa

Baa ! Et les charges alors ?

17- Sobnu ni màa ni baa a

/les charges/ et...alors/ Baa

Baa ! Et les charges alors ?

Waiyewoo o

Wee e

Waiye eeeee wai wai

18- Wɔrugɔ duka we woo o

/vaillants/la course/voilà/ô

Ô! Voilà la course des vaillants!

19- Sobnu ni màa ni baa a

/les charges/et...alors / Baa

Baa ! Et les charges alors ?

20- Sobnu ni màa ni baa a

/les charges/et...alors / Baa

Baa ! Et les charges alors ?

21- Sobnu ni màa ni baa a

/les charges/et...alors / Baa

Baa ! Et les charges alors ?

22- Amɔna ko n koo o

/comment/vais-je/faire

Comment vais-je faire?

23- Wɔrugɔ duka we woo o

/vaillants/la course/voilà/ô

Ô! Voilà la course des vaillants!

24- Sobnu ni màa ni baa a

/les charges/et...alors / Baa

Baa ! Et les charges alors ?

25- Sobu ni màa ni baa a

/les charges/et...alors / Baa

Baa ! Et les charges alors ?

26- Mana ko n koo o

/que/ vais-je/ faire/

Que vais-je faire ?

27- Mana ko n we woo o

/où / vais-je/rentrer/ô

Ô! Où vais-je rentrer?

28- Mana ko n we woo o

/où / vais-je/rentrer/ô

Ô! Où vais-je rentrer?

29- Mana ko n we woo o

/où / vais-je/rentrer/ô

Ô! Où vais-je rentrer?

Wai i wai iii

30- Sobu ni màa ni baa a (bis)

/les charges/et...alors / Baa

Baa ! Et les charges alors ?

Traduction élaborée

1- Ô! Père des enfants!

2- Ô! Notre père!

3- Comment allons-nous faire?

4- Où vais-je m'en décharger?

5- Ô! Mon Baa!

6- Comment vais-je faire?

7- Ô! Voilà la course des vaillants!

- 8- Ô! Mon Baa!
- 9- Baa m'a confié des charges
- 10- Ô! Baa n'a pas résisté aux charges!
- 11- Ô! Baa ne résiste pas aux charges!
- 12- Comment vais-je faire?
- 13- Ô! Voilà la course des vaillants!
- 14- Ô! Baa ne résiste pas aux charges!
- 15- Baa ! Et les charges alors ?
- 16- Baa ! Et les charges alors ?
- 17- Baa ! Et les charges alors ?

Pleurs

- 18- Ô! Voilà la course des vaillants!
- 19- Baa ! Et les charges alors ?
- 20- Baa ! Et les charges alors ?
- 21- Baa ! Et les charges alors ?
- 22- Comment vais-je faire?
- 23- Ô! Voilà la course des vaillants!
- 24- Baa ! Et les charges alors ?
- 25- Baa ! Et les charges alors ?
- 26- Que vais-je faire ?
- 27- Ô! Où vais-je rentrer?
- 28- Ô! Où vais-je rentrer?
- 29- Ô! Où vais-je rentrer?

Pleurs

- 30- Baa ! Et les charges alors ?

1-2-2- Chants de lamentation pour une défunte

Ces chants sont exécutés lorsque c'est une femme qui décède. Qu'elle soit la mère ou la tante, les orphelines ou les proches parents ayant un lien de parenté avec la défunte la désignent par le vocable [méro] ou [yayi]. Parmi les

chants recueillis, seuls les textes 1 et 4 sont destinés à être chantés pour une défunte.

CHI

1- Nɛm mero bomgii wee wo oo

/ Ma /Mère / lait qui possède/voici/ ô

Ô! voici ma mère qui possède le lait

2- Nɛm waaru wee woo oo

/Ma / vie / voici/ ô

Ô! Voici ma vie

3-Gbee geèra man di woo oo

/ Le malheur/ le véritable /m'a/vaincu/ô

Ô!Le malheur, le véritable m'a vaincu!

4-Nɛm sɔbia yeru wee woo oo

/ Ma / destination / voici / ô

Ô voici ma destination

5-Mana ko n we woo oo

/Où / vais / je /aller / ô

Ô! où vais-je aller?

6-Nɛm wããru wee woo oo

/ Ma / vie / voici / ô

Ô! Voici ma vie

7-Na' n Ka biru, na n ka wuswaa woo oo

/ J'ai /ne... plus /passé / j'ai/ne... plus /avenir / ô

Ô ! Je n'ai plus de passé, je n'ai plus d'avenir

8-Na n' ka yayi nan sere ka baa woo, oo

/ J'ai/ ne... plus/de mère/encore moins de/père/ ô

Ô! Je n'ai plus de mère encore moins de père

9-Nɛm wããru wee woo, oo

/ Ma / vie / voici / ô

Ô! Voici ma vie

10-Yírà ko' n geré woo wara kon swuisi woo oo

/Que /vais- je /dire ?/ Ô / à qui / me /plaindre / ô

Ô! Que vais-je dire? A qui me plaindre?

11-Nem wããru wee woo, oo

/Ma/ vie / voici / ô

Ô! Voici ma vie

12-Gbèrá mán di woo, oo

Le malheur /moi, me / a vaincu / ô

Ô! Le malheur m'a vaincu

13- Gbèè gèera mán di woo oo

/ Le malheur/ véritable / m'a / vaincu / ô

Ô!Le véritable malheur m'a vaincu

14-Baa woo Yira ko ' n gere woo wara kon swuisi woo

/Baa / ô / /Que / vais-je / dire ?/ Ô / à qui /me /plaindre ? ô

Ô! Baa ! Que vais-je dire? A qui me plaindre?

Waiye ee ee (onomatopée)

Waiye ee ee (onomatopée)¹

Traduction élaborée

1-Ô ! Voici ma mère qui possède le lait.

2-Ô ! Voici ma vie.

3-Ô ! Le véritable malheur m'a vaincu.

4-Ô ! Voici ma destination.

5-Ô ! Où irai-je ?

6-Ô ! Voici ma vie.

7- Je n'ai plus de passé, plus d'avenir

8- Je n'ai plus de mère encore moins de père.

9- Ô ! Que dire ? A qui me plaindre ?

10-Ô! Voici ma vie.

¹ - Cris traduisant des pleurs.

11-Ô ! Le malheur m'a vaincu.

12- Le véritable malheur m'a vaincu.

13-Hô père !

Que dire ? A qui me plaindre ?

14- Wai ye ee Pleurs traduisant la désolation.

CH4

1- Wenyee, ee -----cris de douleur profonde (intraduisible)

2- Mana kon we woo mana sa ko bere woo oo

/ Oû / vais-je/ aller / ô /où / nous /allons /cacher / ô

Ô! Oû irai-je ? Oû nous cacherons-nous?

3- Doo wa woo oo

/ Un incendie (¹)/ c'est / ô

Ö! C'est un incendie!

4- Mana sa ko we woo oo

/Oû / nous /allons / aller/ ô

Ô! Oû irons-nous?

5- Doo wa woo oo

/ Un incendie /c'est/ ô

Ö! C'est un incendie !

6- Sobunu kpea woo oo

/Les charges/ont décuplé/ ô

Ô! Les charges ont décuplé

7- Nen waaru wee woo oo

/ Ma / vie / voici/ ô

Ô! Voici ma vie!

8- Gum yerum yari woo

/ Le beurre / s'est renversé / ô

¹- Le vocable [doo] désigne dans la langue le feu mais aussi l'incendie. Dans le cas d'espèce, il nous semble que le terme est utilisé ici dans le sens d'incendie.

Ô ! Le beurre s'est renversé

9- Mana sa ko ka gura woo oo
/Comment /nous/ferons / pour /ramasser / ô

Ô ! Comment ferons-nous pour ramasser cela !

10- Doo sun wari woo, oo

/ Un incendie / nous / est tombé dessus / ô

Ô ! Un incendie nous est tombé dessus

11- Mana sara ka yi goo woo oo

/Comment/nous /pour / l'/ éteindre/ ô ?

Ô ! Comment ferons-nous pour l'éteindre?

12- Gum yerum wee mu yari woo oo

/Le beurre /voici... que/s'est renversée/ ô

Ô ! Voici que le beurre s'est renversé !

13- Tabu sun di woo oo

/la guerre/nous/a vaincus/ ô

Ô! La guerre nous a vaincus

14- Doo sun goo oo

/Le feu/nous/ a consumés

Le feu nous a consumés

15- Besen waaru wee woo oo

/Notre/ vie / voici / ô

Ô ! Voici notre vie !

16- Gbee gera sun di woo oo

/Le malheur/ véritable / nous / a happés / ô

Ô! Le véritable malheur nous a happés!

17- Nem waaru we woo oo

/Ma/ vie / voici / ô

Ô ! Voici ma vie !

18- Mana sa ko we woo oo

/Où / nous /allons /aller / ô

Ô! Où irons-nous?

- 19- Nɛm sɔbia yeru we woo oo
 / Ma / destination / voici / ô
 Ô! voici ma destination
- 20- Dɔɔ wa woo oo
 / Un incendie /c'est/ ô
 Ô! C'est un incendie !
- 21- Mana sa ko we woo oo
 /Où / nous / allons /aller/ ô ?
 Ô! Où irons-nous?
- 22- Nɛm waaru we woo oo
 /Ma / vie / voici / ô
 Ô ! Voici ma vie !
- 23- Yaayi' n bii woo oo
 /Yaayi /de/ enfant / ô
 Ô ! Enfant de Yaayi !
- 24- Woru' n bii woo oo
 /Woru/ de / enfant / ô
 Ô ! Enfant de Woru !
- 25- Mana sa ko we woo oo
 /Où / nous / allons / aller / ô ?
 Ô! Où irons-nous?
- 26- Tem a sum di woo oo
 /La terre / tu /nous /as englouti / ô
 Ô terre, tu nous as englouti
- 27- Yãnim wee sun muε woo
 / Le sable / voici...que / nous/ engloutit / ô
 Ô ! Voici que le sable nous engloutit !
- 28- Gum yerum wee mu yari woo
 / Le beurre / voici ... que / s'est renversée / ô
 Ô ! Voici que le beurre s'est renversé !
- 29- Dɔɔ sun di

/ Le feu / nous / a consumés /

Le feu nous a consumés

30- Gbera sun di

/Le malheur / nous / a vaincus /

Ô ! Le malheur nous a vaincus

31- Bitin waaru tera yeni woo oo

/dilemme / vie / quelle / cette / ô

Ô ! Quelle est cette vie de dilemme !

Traduction élaborée

1- Wenyee, ee ----- cri de douleur profonde (intraduisible)

2- Ô ! Où irai-je ?

3- Ô ! C'est un incendie !

4- Ô ! Où irons-nous ? Où nous cacherons-nous ?

5- Ô ! C'est un incendie !

6- Ô ! Que les charges ont décuplé.

7- Ô ! Voici ma vie.

8- Le beurre s'est renversé.

9- Comment procéderons-nous pour le ramasser ?

10- Un incendie nous est tombé dessus !

11- Comment ferons-nous pour l'éteindre ?!

12- Voici que le beurre s'est renversé !

13- La guerre nous a vaincus !

14- Le feu nous a consumés !

15- Ô ! Voici notre existence.

16- L'inévitable malheur nous a happés.

17-Ô ! Voici ma vie.

18- Où irons-nous ?

19- Voici ma destination.

20- Ö ! C'est un incendie !

- 21- Où irons-nous ?!
- 22- Voici ma vie !
- 23- Ô, enfant de Yaayi !
- 24- Ô, enfant de Woru.
- 25- Où irons-nous ?
- 26- Terre, tu nous ensevelis !
- 27- Voici que le sable nous engloutit !
- 28- Voici que le beurre s'est renversé !
- 29- Où irons-nous ?!
- 30- Le feu nous a consumés !
- 31- Quelle vie de dilemme !

CH 9

1-Kon bom nɔ Yaayi (¹) i

/je /lait/boire/ mère

Je veux boire du lait mère

2-Kon bom nɔ Yaayi i

/je / lait/boire/ mère

Je veux boire du lait mère

3-Yaayi ka bom wiyɔ woo o

/mère/avec/lait/part, emporte/ ô

Ô !Mère emporte son lait !

4-Nɛn yayi ka bom wiyɔ woo o

/ma/mère/avec/lait/part, emporte/ ô

Ô ! Ma mère emporte son lait

5- Kon bom nɔ Yaayi ii e

/je /lait/boire/ mère

¹ - Le mot « Yayi » désigne dans la langue la mère. Mais dans un sens plus large, il est utilisé pour toute femme d'un certain âge (grand-mère, tante, etc.)

Je veux boire du lait mère

6- Kon bom nɔ yaayi ii e

/je /lait/boire/ mère

Je veux boire du lait mère

7- Nɛn yayi woo o

/ma /mère/ô

Ô ! Ma mère!

8-Yam bunda (¹) ni yaayii e

/le temps/blanchit/que/mère

Mère, que le temps blanchit !

9-N'wee Yama bunda ni yaayii e

/voici que/le temps/blanchit/ mère

Mère, voici que le temps blanchit !

10- Nɛn yayi woo o

/ma /mère/ô

Ô ! Ma mère!

11- Nɛn yayi ka bom wiyo woo o

/ma/mère/avec/lait/part, emporte/ ô

Ô ! Ma mère emporte son lait

12- Kon bom nɔ yaayi i

/ je /lait/boire/ mère

Je veux boire du lait mère

13-Kon bom nɔ yaayi i

/je /lait/boire/ mère

Je veux boire du lait mère

14-Kon bom nɔ yaayi i

/je /lait/boire/ mère

Je veux boire du lait mère

¹ - En baatonu, le verbe « bunda » signifie blanchir, s'éclaircir par exemple quand des nuages qui s'étaient amoncelés disparaissent. Mais dans le contexte, il semble dire que l'orpheline qui a perdu sa mère voit à présent le monde sous un autre jour.

15- Nɛn yayi ka bom wiyɔ woo o
/ma/mère/avec/lait/part, emporte/ ô

Ô ! Ma mère emporte son lait !

16- Nɛn yayi ka bom wiyɔ woo o
/ma/mère/avec/lait/part, emporte/ ô

Ô ! Ma mère emporte son lait

17- Nɛn yayi ka bom wiyɔ woo o
/ma/mère/avec/lait/part, emporte/ ô

Ô ! Ma mère emporte son lait !

18- Nɛn yayi woo o
/ma /mère/ô

Ô ! Ma mère!

19- Nɛn yayi woo o
/ma /mère/ô

Ô ! Ma mère!

20- Mana ko n du ra yaayi
/où/vais-je/rentrer/donc/mère

Où vais-je donc rentrer mère !

21- Yãma bunda ni yaayi
/le temps/blanchit/que/mère

Mère ! Que le temps blanchit !

22-ãa nɛn yaayi woo
gém (¹)./ma/mère/ ô

Ô ! Ma mère !

23- ãa nɛn mero bom gii woo
/gémi./ma /mère/lait/ qui a/ô

Ô ! Ma mère au lait !

¹ - Lire gémissement

Traduction élaborée

- 1- Mère, je veux téter !
- 2- Mère, je veux téter !
- 3- Ô ! Mère emporte son lait !
- 4- Ô ! Ma mère emporte son lait !
- 5- Mère, je veux téter !
- 6- Mère, je veux téter !
- 7- Ô ! Ma mère !
- 8- Mère, que le temps blanchit
- 9- Mère, voici que le temps blanchit !
- 10- Ô ! Ma mère!
- 11- Ô ! Ma mère emporte son lait !
- 12- Mère, je veux téter !
- 13- Mère, je veux téter !
- 14- Mère, je veux téter !
- 15- Ô ! Ma mère emporte son lait !
- 16- Ô ! Ma mère emporte son lait !
- 17- Ô ! Ma mère emporte son lait !
- 18- Ô ! Ma mère!
- 19- Ô ! Ma mère!
- 20- Où vais-je donc rentrer mère !
- 21- Mère ! Que le temps blanchit !
- 22- Ô ! Ma mère !
- 23- Ô ! Ma mère au lait !

Chapitre 2 : L'esthétique littéraire des chants mortuaires

Notre hypothèse de travail dans cette partie est que le chant de lamentation baatonu est un chant poétique représentant une figure de rhétorique « sustentée par une vision poétique qui en régent le rythme » (¹). Certes, les liens mythiques de consubstantialité entre la poésie et le chant sont connus. Mais en quoi consiste la poéticité ou l'esthétique du chant mortuaire?

2-1- Le chant mortuaire : essai de sémiologie

Notre analyse sémiologique du chant mortuaire tiendra compte de différents axes, notamment celui du créateur, celui du récepteur et celui du texte oral lui-même.

2-1-1- Le chant mortuaire selon l'axe du créateur

Cet axe regroupe tout ce qui a régenté la production du chant mortuaire. D'abord, rappelons que le chant mortuaire intervient chaque fois qu'il y a mort. C'est donc un chant circonstanciel. Le créateur y alterne versets laudatifs et récriminations. Celui-ci fonctionne ensuite comme un réflexe et jaillit du cœur humain, celui du chanteur qui est peut être le créateur, la veuve ou les pleureuses, comme contrecoup de la terrible épreuve qu'il vient de subir. Aussi, les préposés aux rites ou les griots (femmes) et les veuves sont ceux qui chantent. Mais étant donné les circonstances de profération de ces textes, ceux-ci deviennent, par conséquent, des créateurs du moment dans la mesure où la problématique de l'anonymat dans la production orale demeure toujours actuelle et jamais définitivement élucidée.

¹ - Kakpo Mahougnon, *Introduction à une poétique du Fa*, p.145.

En effet, la genèse du chant mortuaire est complexe. Les chansons rituelles étant des chansons anciennes et éternelles, il en ressort que les préposés aux rites n'en sont que des exécuteurs. Cela, cependant, ne les empêche pas d'adapter les chants aux réalités actuelles. C'est d'ailleurs, ce qui fait qu'on peut rencontrer des chants mortuaires mouvants. Ils sont composés de strophes qui paraissent improvisées comme dans le **CH2** aux versets 11-13. En réalité, elles existent déjà dans le répertoire populaire. Seulement, les circonstances nouvelles réveillent dans l'idéation des personnes (griots, veuves ou proches parents) qui prennent part aux funérailles et qui vivent le drame le souvenir des strophes chantées autrefois. Ainsi, nous pouvons admettre qu'à chaque cas de mort, quelques nouveaux versets sont ajoutés. Toutefois, il serait erroné de notre part, de voir dans ces textes une improvisation de toutes pièces puisque, autour des motifs et des strophes d'antan, l'imagination du préposé au rite (griot ou veuve) tisse le fil de modification quelquefois étendus, quelquefois insignifiants afin de répondre aux besoins nouveaux de la société et de satisfaire l'horizon d'attente de l'auditeur. Chaque texte chanté est alors un monde de concentration verbale où, sur peu d'espace, le chanteur en arrive à dire le maximum dont l'intention manifeste est de soulager quelque peu la douleur en l'extériorisant. Mais aussi, se dessine dans ces chants une quête du chanteur, porte-parole d'une communauté choquée par ce qui vient de se passer : celle de comprendre pourquoi le défunt a eu l'idée de mourir.

Il apparaît ainsi que le chant mortuaire a une valeur *thérapeutique*. Thérapeutique, parce qu'il s'opère chez le chanteur une catharsis. Par conséquent, une telle fonction nécessite la présence d'une forme dont le but est de créer sur l'auditeur une émotion qui le touche. « Le potentiel poétique » qui le porte justifie la double intention qui le sous-tend : cathartique et thérapeutique. Ces aspects ajoutés à la place qui est celle du chant mortuaire dans le rite – il vient comme un adjuvant au geste, fécondant le rite qu'il sacralise – lui confère

une portée éminemment littéraire : nous sommes en présence d'un poème chanté porté par une double inspiration : lyrique et poétique. Le cri du cœur représente le squelette de ces chants et nourrit l'inspiration lyrique alors que les plaintes et les voyelles tirées en fin de versets [oo] constituent l'expression de la douleur de ceux que le mort a quittés.

Le style du chant mortuaire, en définitive, reflète l'intention de son auteur, celle qui consiste à soulager l'âme de ses peines et de tenter de répondre aux préoccupations existentielles qui ne manqueront pas de se poser à la famille éplorée.

2-1-2- Le chant mortuaire selon l'axe du récepteur

Il s'agit ici d'envisager l'effet susceptible d'être produit sur le récepteur ou l'auditoire du chant mortuaire grâce au style qui le porte. Le niveau d'analyse présumé à cette étape est réellement esthétique. Mais il faut souligner que la réception d'une œuvre est d'autant plus subjective qu'elle relève du niveau de culture du récepteur de même que de sa sensibilité. Le niveau de culture ressortit à sa capacité d'appréhender les références socio-historiques et culturelles de l'époque. Aussi l'effet produit n'est-il pas systématique.

Toutefois, il est admis que les chants mortuaires sont des chants qui glacent le cœur des auditeurs et les chants plaintifs près de la tombe des leurs font souffrir. Ce sont des chants exécutés sur des accents déchirants et poignants qui expriment le désespoir, la douleur et les incertitudes des lendemains qui succèdent aux morts. Dès lors, il s'installe entre le récepteur et le ré-créateur une sorte de complicité tacite qui trouve son origine dans les références socio-historiques et culturelles vu que tous deux partagent la même histoire, la même culture et la même langue. C'est pourquoi, il est important que le récepteur soit

aussi bien informé des faits que l'auteur du chant pour pouvoir en apprécier le niveau esthétique et établir les analogies qui s'imposent.

2-2- Le chant mortuaire : un poème chanté

L'objectif est ici d'évaluer le chant mortuaire dans sa structure immanente afin d'en étudier les occurrences au niveau thématique et formel. Il est donc question pour nous de montrer ce qui fait de ces textes mortuaires des textes poétiques mieux, des pièces littéraires. Cet axe en réalité sert de fondement aux deux premiers. Nous nous intéresserons, en conséquence, à l'analyse structurale du chant mortuaire. Ceci nous permettra d'en caractériser le style grâce à l'indication de la récurrence de certains traits afférents à la poésie, à la musique et au rythme.

Le chant mortuaire, en tant que parole profane ou sacrée, relève du domaine de l'oralité. En supposant qu'il est une pièce poétique, on sous-entend la poésie orale, donc l'élection de la voix. La question est alors de « savoir en quoi une voix peut être dite poétique, et pourquoi l'on est fondé à parler de poésie orale » ? Daniel Leuwers qui s'interroge ainsi répond aussitôt que :

« pour qu'il y ait poésie, il est indispensable que la voix obéisse à une structuration intentionnelle et qu'elle s'adresse à un groupe dont elle épouse la conscience culturelle, voire la mémoire collective. Soulignons cette différence capitale : le message oral nécessite un auditoire tandis que le message écrit peut être reçu dans la solitude ».
(¹)

En effet, l'élection du discours exige une structuration intentionnelle et un auditoire. Dans le cadre du chant mortuaire, la structuration poétique a plutôt pour fondement la dramatisation du discours. Le chant mortuaire, discours

¹ - Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, p. 7.

proféré au cours d'évènements ponctuels donc discours circonstanciel dont la finalité est de favoriser une "amplification de la tension" et de communiquer les mêmes émotions par l'exercice d'une concentration verbale, nécessite bien l'implication de l'émetteur (préposé au rite, veuves et orphelin(e)s) dans l'exécution. Cette implication peut se noter à travers un mimodrame. Dans l'exécution de la pièce chantée, il arrive que le corps soit impliqué à travers la voix, le visage, les autres membres (et même l'accoutrement) dont l'expression détermine le rythme oral. Qu'est-ce alors que le rythme poétique ? A quoi renvoie-t-il dans les chants mortuaires **7** et **5** ?

Le rythme est l'élément important aussi bien de la poésie que de la chanson. Ainsi, sans rythme, il n'y a pas de poésie ni de chanson. La poésie naît du rythme tout comme la chanson. Il est manifeste dans tout le corpus. Mais nous nous appuierons essentiellement sur les **CH7** et **3**. Quelquefois, nous ferons néanmoins un clin d'œil à l'ensemble du corpus, lorsque le besoin se fera sentir. L'observation de ces deux chants fait apparaître une structure rythmique aussi bien que sémantique. Celle-ci se décèle aussi bien dans la récurrence de certains tropes telles que l'apostrophe, l'anaphore, la métaphore qui, basés sur une répétition de phonèmes ou sons, forment des rythmes secondaires et renforcent l'effet d'ensemble qu'au niveau syntaxique.

2-2-1- La récurrence – apostrophe

La première récurrence est l'apostrophe. C'est un caractère fréquent des chants recueillis. Le préposé au rite, la veuve ou le chœur (composé par les orphelines) adresse une série d'allocutions au défunt ou à la défunte comme pour le tenir témoin des désagréments provoqués par la mort (responsable). Le **CH 7** comme le **CH 5** sont construits sur ce mode. Nous lisons en effet :

« Ô ! Bonjour ! Salut Baa !

Les hypocrites épiant mes paroles et mes gestes.
Les malfaiteurs me chantonent »

ou encore

« Ne vois-tu pas, la guerre nous a vaincus ».

Ces allocutions impriment au chant une forme dramatique puisque le chanteur s'adresse à une instance immatérielle : la mort et / ou le mort. Elles lui permettent, par ailleurs, de développer une plus grande abondance de détails et de répandre dans certains cas une véritable profusion de métaphores et d'images vantant, d'une part, les qualités du disparu et, d'autre part, récriminant la mort. Ainsi, la mort est tantôt comparée au « feu » voire à un « incendie », à la « forêt dense » d'où l'on ne revient jamais. Mais elle est surtout assimilée au personnage mythique Bio (singe) reconnu pour sa nature destructrice. Ces métaphores, associées à l'apostrophe, décrivent la mort comme un évènement imparable, un fossoyeur qui crée désolation, ruine et vide tout autour. Les versets 19-20 et 21 du **CH 7** montrent bien l'idée que le baatonu se fait de la mort. Elle est « éhontée », « impitoyable » et ravage tout sur son passage. Elle crée en un mot 'le néant' et représente le mauvais versant de la vie. Mais, l'intérêt dramatique de l'apostrophe se note surtout dans la croyance que celui à qui l'on s'adresse – le mort ou l'assistance – vous écoute mieux. Tout se passe en effet comme dans un dialogue dans lequel on n'entend pas le second interlocuteur. L'homme noir croit que le corps d'un mort n'est pas frappé d'une perte absolue de la sensibilité, ni même de la motilité. Le mort donc entend, sent et voit même si ces faits sont entourés de mystère. On comprend que dans ces conditions, on peut lui parler.

A travers ses apostrophes, le chanteur essaie de communiquer et d'imprimer au disparu le trauma qu'a occasionné son départ. Le chanteur devient dès ce moment semeur de phrases émotives / émouvantes et de belles images qui auraient enchanté et plu dans d'autres circonstances de profération

au lieu de faire éclater en sanglots. C'est à un autre niveau de dramatisation que nous assistons puisque le chanteur qui parle au mort espère de lui une réaction.

Par ailleurs, brodées autour de deux motifs, ces apostrophes célèbrent, en premier lieu, le dévouement dont a fait preuve le défunt tout au long de son séjour sur terre. Le rang social du défunt, sa profession, bref ce qu'il a été et ce qu'il a posé comme acte de bienfaisance nous sont rappelés au détour de quelques versets métaphoriques.

L'image contenue dans le verset 22 du **CH 5** nous indique, par exemple, la profession sociale du défunt, « c'est le tueur de bœufs », c'est-à-dire le boucher. Cette image traduit la place que celui-ci occupe dans la société baatonu ; le **CH 2** en ses versets 10 et 14 nous informe sur sa position sociale : « c'est le fils des guérisseurs, le père des riches ». Quant au **CH 3**, il nous donne lecture des qualités morales du disparu : c'est un bienfaiteur, un homme bon qui assure la subsistance des siens au prix de sa vie voilà pourquoi il est comparé « au beurre qui se renverse ». Le beurre, dans l'art culinaire est un ingrédient qui sert à réaliser beaucoup de mets. Il apporte plus de saveur aux mets car il permet d'assaisonner les mets. Mais vu d'un point de vue sociologique, le beurre (de karité) a une importance culturelle. Il constitue un aliment de base pour ce peuple comme l'huile de palme l'est pour le sud-Bénin. C'est donc un liquide précieux qui, renversé ou versé ne se récupère plus. C'est, par conséquent, une image pour matérialiser la perte d'un être cher qu'on ne retrouvera plus jamais. Son absence rend donc le mets insipide, fade. Autrement dit, la vie en l'absence du défunt est sans attrait, sans intérêt.

Dès lors, nous pouvons en déduire l'importance qui était celle du défunt dans sa famille, son clan et toute la communauté. C'est également un vaillant homme, lisons-nous au verset 27 du **CH 6**. Ces chants, nous le constatons, assurent une fonction laudative qui est ici liée à l'intention poétique du texte chanté.

Le second motif nous inscrit dans la description, mieux la peinture, de la vie des personnes qui viennent d'être plongées dans le néant de la mort. La répétition de certains versets dans les chants, associée à l'apostrophe traduit avec force cet état de détresse et d'incertitude face à l'avenir.

Le rythme naît donc ici comme ailleurs de la répétition, souvent à intervalle réguliers de certains versets :

« Où irai-je ? Ô que dire ?

À qui me plaindre ? ». (**CH 1**, v5)

Ces deux versets sont répétés au moins 4 fois dans le **CH 1** et se retrouvent dans presque tous les chants. Cela exprime bien l'idée de perte de repère soudaine donc, d'angoisse quant à l'avenir.

Dans certains versets, avec quelle vie est décrite sous forme implicite l'existence du défunt ou de la défunte. L'allusion à la classe sociale de celui-ci ou de celle-ci l'illustre bien. Autrement, à quelle fin le chanteur révèle-t-il que le défunt est « l'enfant des riches » (**CH 2**) si ce n'est pour décrire l'opulence dans laquelle il/elle vivait et qui contraste avec la réalité de l'heure. Cette allusion permet au chanteur de dresser une poignante description des familles éplorées au détour de métaphores. Les chants, en effet, fleurissent de métaphores pareilles aux asphodèles qui jaillissent des tombes et qui offrent une lecture présente de la vie, du vide et des ruines qui s'établissent après la mort du mari (très souvent) ou de la femme : *nem yakabu*, (ma petite fleur), *yen sarò* (vanneuse de sang), *gum yerum* (le beurre), etc. La mort elle-même, n'échappe pas à cette métaphorisation, elle est successivement assimilée à la guerre, à un incendie voire une fournaise, ... Le champ lexical de la perdition, des difficultés inhérentes à cet événement illustrent fort bien cela. Nous lisons aux versets 7-8 du **CH 1** « je n'ai plus de passé, plus d'avenir / je n'ai plus de mère encore moins de père ». Plus loin, dans le verset 19 du **CH5**, on peut lire « la mort Bio

nous plonge dans la misère » en leur enlevant « le manger de la bouche » (verset 20). Ce qui provoque inmanquablement la perte des enfants qui désertent les maisons « ô ! Les enfants sont perdus ! », désormais exposés à tous les vices. Les chants mortuaires, comme nous le voyons, projettent sur le fond de la tristesse et de la détresse le tableau de la vie autour duquel s'enlacent les arabesques des plaintes et des pleurs.

2-2-2- La récurrence – refrain

En musique, le refrain est la répétition régulière de paroles d'une même chanson et qui possèdent la même mélodie. C'est une formule mélodique, vocalique ou instrumentale, qui se fait entendre après chaque couplet ou strophe. Elle se définit aussi comme la répétition d'un mot à la fin d'une strophe ou à l'intérieur du texte chanté. Le refrain tient de l'insistance.

Ainsi, l'analyse des chants mortuaires recueillis montre que leur structure musicale est variable et comprend différents schémas. Dans certains chants, on assiste à une reduplication des versets à travers divers procédés de répétition telle que l'anaphore. Ainsi, des versets sont bissés voire trissés, comme on peut le remarquer dans quelques chants du corpus alors que dans d'autres chants, litanies et échos régularisés composent le texte. Tous les chants n'ont donc pas la même forme. On distingue alors les chants ou chansons à refrain et les chants ou chansons sans refrain dits fixes.

Le **CH 4** par exemple est structuré en trois phases adoptant la démarche de la rhétorique. La première partie « le grand malheur nous a vaincus » plante le décor. Dans la culture baatonu, l'expression « gberu ou gbera sun di » réfère à un grand malheur ; or le plus grand malheur qui puisse frapper un homme au point de le dépouiller de tous ses sens et de lui signifier sa limite est la mort. Vient ensuite le développement du thème. Ici, le chant expose les conséquences

de la mort : matérielles et psychologiques. Il décrit la veuve et les enfants, toute la famille désespérée et perdue. Un arsenal rhétorique est mis en branle à cet effet : hyperbole (« sa gu me » : nous sommes morts), anaphore, exclamation, interrogation oratoire de même que les procédés fondés sur l’analogie et la métaphore. La dernière partie du chant correspond à la finale. Le chanteur, en guise de conclusion reprend le refrain auquel il ajoute un verset qui résume tous les arguments avancés pour justifier le propos introducteur. Dans le cas d’espèce, la vie de la famille du défunt est perçue comme une vie de dilemme.

Certains chants en revanche présentent une structure binaire. Ils sont en effet construits en deux mouvements c’est-à-dire un couplet et un refrain, comme c’est le cas du **CH 1**. Dans ce chant, le refrain est le prélude au drame ; il annonce l’événement sans le nommer clairement alors que le couplet lui sert de mouvement central après lequel revient naturellement le refrain chanté au début. D’autres sont soit des chants composés en bloc et n’ayant qu’un seul couplet (**CH 6**), soit des chants à structure responsorielle (**CH 7**).

« Ô ! La mort Bio est impitoyable !

Ô ! La mort Bio est sans honte !

Ô ! La mort Bio n’est pas charitable !

Ô ! La mort Bio détruit tout sur son passage ! »

Ce refrain de quatre versets est trois fois repris dans le **CH 5**, lui-même constitué de deux couplets de huit versets tandis que le **CH 7** nous offre un refrain de deux versets trois fois repris et constitué de quatre couplets composés de trois versets. Nous sommes, sans conteste en présence d’un rythme ternaire ici. En somme, les chants mortuaires sont bien marqués par un rythme qui comporte un élément formel qui se lit, ici, dans tel son ou tel refrain effectivement répété. En réalité, le rythme dont il est question est celui que Jean

Cauvin désigne par « rythme immédiat »¹. Mais le rythme n'est pas que porté par le refrain. Il est porté aussi par la répétition et l'anaphore.

2-2-3- La récurrence-répétition / anaphore

Tout poème est rythme. Il est créé dans les chants par des procédés littéraires dont le plus important est la répétition, généralement en anaphore de certaines phrases ou formules. Elle-même est formulée aussi bien en début, en fin qu'à l'intérieur du verset et ce dans tous les chants. Il s'agit par exemple dans le **CH 5** de « Wenyee- ee-ee / Baa woo oo oo » ou encore de « Les hypocrites m'ont créé des ennuis / Les hypocrites ont chanssonné sur moi / Les hypocrites me montrent du doigt » (**CH 7**). On la remarque également dans le refrain du **CH 3** et dans les versets 17, 18 et 19 du couplet du **CH 5**. Elle est encore plus forte dans le **CH6**. Au-delà du fait qu'elle permet de rendre plus fort le cri d'horreur, de peine, de scander et de marquer le rythme, l'anaphore constitue un procédé mnémotechnique donnant ainsi aux lamentations une incontestable musicalité. Elle permet d'insister sur l'état psychologique des pleurants et de mettre en lumière le désespoir de la veuve et des pleureuses qui, au comble de la douleur recherchent des boucs émissaires à qui faire porter la mort du disparu. Le **CH 7** illustre bien cette attitude: la société désignée ici par le vocable "les hypocrites" est accusée d'être responsable de la mort du défunt. Par ailleurs, la recherche d'un rythme fondé sur l'homophonie des séquences oblige les chanteurs à produire de l'anaphore. C'est pour eux un impératif rythmique. En outre, c'est sur elle que repose les rimes intérieures qui ponctuent les chants. La plupart des chants sont ainsi construits mais le **CH 6** est remarquablement construite avec des versets anaphoriques aussi bien au niveau des refrains que des couplets.

Comme nous le constatons, le texte chanté organise son univers autour des sons et de leur combinaison équilibrée. Mais, de toutes les techniques mises au service de l'esthétique, la répétition est celle qui enveloppe le texte du chant.

¹ - CAUVIN, Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Editions Saint-Paul, p. 19.

Son utilisation très abondante et variée renforce à l'évidence la poéticité du texte à travers les figures de rhétorique qu'elle engendre (l'anaphore, la paronomase). Ainsi, s'offre à l'auditeur une représentation très imagée des sentiments humains qui se traduisent par les pleurs et les gémissements. Pour produire un tel effet, l'interrogation accompagnée de l'exclamation contribuent à rendre plus saisissantes les émotions et le drame mis en scène (« Qui vais-je remercier ? Qui vais-je saluer ? », **CH 3**, V9-10) ; elle permet de traduire toutes sortes d'état d'âme quand bien même elle ralentit la vitesse des textes et induit un rythme particulier. Ici donc, la répétition s'appuie sur l'interrogation et l'exclamation pour atteindre un niveau de création où, l'émotion et le désespoir se confondent. Il s'en dégage une très forte charge affective.

En clair, le texte chanté comme le soutient Ascension Bogniaho « bâtit son expressivité sur une certaine forme de rhétorique. Celle-ci se définit comme l'art de bien parler, l'art de la mise en forme du discours afin que celui-ci atteigne un maximum d'efficacité » (¹).

Outre ces figures qui émaillent l'univers du texte chanté et l'agrémentent, nous pouvons ajouter l'image et la métaphore qui alimentent le symbolisme ainsi que le rythme et l'intention.

2-2-4- La récurrence-interjection

L'interjection est un procédé typique des lamentations funéraires et se manifeste à travers l'emploi massif d'interjections de douleur telles que «*woo oo* ». Mais les questions soulevées par ce sujet (le statut du cri, entre réaction physiologique individuelle et produit collectif codifié ; le rapport entre la pratique rituelle de la lamentation et la réélaboration littéraire) sont évidemment

¹ - Ascension Bogniaho, « Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle au Bénin » in *Revue CAMES*, Série B, Vol 004, 2002, p. 99.

trop complexes pour que nous puissions y donner des réponses définitives. Aussi, nous limiterons-nous à avancer quelques remarques introductives sur le fonctionnement général de l'interjection dans les thènes tragiques en nous fondant sur quelques lamentations de notre corpus. Le but ici est de montrer que l'interjection n'est pas un élément indifférent, parsemé au hasard dans les passages "*thrénetiques*", mais influence activement son contexte, produisant alors des effets de sens différents selon ses différents emplois.

Le premier point à examiner est le positionnement de l'interjection dans la chaîne syntagmatique (en incipit, en conclusion), qui est sujet à des contraintes d'ordre plutôt expressif que syntaxique et se révèle alors une technique assez flexible pour nuancer la gradation émotive de l'émotion.

Dans le corpus, l'interjection est positionnée en fin de versets dans la langue d'origine mais en début du verset dans la traduction littéraire qui en est faite. Si dans la presque totalité des cas, l'interjection *extra metrum* est placée en tête de phrase, pour signaler l'immédiateté d'un accès émotif qui est ensuite contrôlé et ramené dans la ligne métrique, un effet différent est cependant produit lorsque l'interjection *extra metrum* s'insère à l'intérieur de l'énoncé, combinant la discontinuité rythmique avec la discontinuité syntaxique comme c'est l'exemple du **CH 4** au verset 2. La répétition de son tissu phonique dans la *responsio* strophe/antistrophe semble créer un effet de refrain dans le chant.

Par ailleurs, l'analyse des différentes fonctions que l'interjection accomplit dans la lamentation funèbre nous inscrit dans la fonction non seulement expressive ou locutoire, qui est centrée sur le discours du sujet parlant et contribue à la connexion je/tu typique de la lamentation funéraire mais aussi dans celle interlocutoire, qui se manifeste dans la plupart des passages sous la forme d'un appel au mort (**CH 2**, verset 2), ou d'un appel à une communauté de pleurants (**CH 3**, verset 14). Tous ces effets sonores nés de la répétition donnent

ainsi au texte chanté une incontestable musicalité renforcée par une accumulation de sons qui s'ordonnent en des échos phoniques.

Ce sont en réalité des onomatopées qui, dans le chant mortuaire, admettent une double valeur sémantique et musicale. Elles sont positionnées aussi bien en incipit (**CH 6**) qu'en conclusion (**CH 5**). Elles apparaissent également à l'intérieur du texte. C'est le cas du **CH 5** où, entre les versets 26 et 27, nous notons la présence d'onomatopées exprimant la douleur et qui se répètent en fin de chant. Ces onomatopées impliquent d'une part, une mesure voire une harmonie imitative et un schéma métrique qui restent soumis au schéma mélodique. Leur puissance évocatoire et suggestive rappelle les pleurs et les cris parfois étouffés. Le sentiment suggéré est dans ce cas sans équivoque. Ces cris pathétiques évoquent la souffrance car, lorsqu'il y a décès, les cris et les pleurs jaillissent des cœurs comme des réflexes. La formule du **CH 4** le souligne notablement.

D'autre part, au-delà de cette harmonie imitative et quelque peu réaliste, ces onomatopées jouissent dans le chant mortuaire d'une grande valeur musicale. Elles suggèrent des sentiments de profonde douleur, de désespoir au même moment que la scansion intègre, quant à elle, ces cris de douleur dans le rythme. Il faudra noter que le chant mortuaire est bien entendu un poème chanté sur un timbre triste. La structure du chant y est essentiellement soulignée par l'apostrophe et la répétition sous toutes ses formes que constitue le refrain et qui, au-delà de la fonction d'enchaînement qu'il induit, confère à la pièce chantée une fonction architectonique c'est-à-dire un ensemble de règles et de techniques propres à sa production.

Quant à la structure poétique, elle y est ponctuée par les effets sonores qui, sans être des rimes créent des échos d'un verset à l'autre. En effet, les poèmes ou les chants oraux africains ne sont pas généralement construits sur le modèle des poèmes classiques français. Le phénomène n'y est donc toujours pas

respecté bien qu'à certains égards on peut y déceler des jeux de rime parfois en début de versets, d'autres fois à l'intérieur des versets, certaines autres fois à la fin. Le texte du **CH 6** illustre bien la récurrence de certaines sonorités qui sont agencées en rime. Sur le plan formel, on constate aisément qu'il y a dans ce texte une rime. Les versets riment entre eux de la manière suivante :

Verset 5... verset 6... verset 8

Verset 7... verset 9

Verset 15 ... verset 17

Etc.

La structure poétique est en outre ponctuée par les récurrences rythmiques et les échos phoniques qui en conjuguent la fonction rythmique, mais surtout les intentions *lyrique*, *poétique* et *thérapeutique*. Toutefois, on note dans le chant mortuaire une dramatisation arrimée aux genres de l'éloquence : le démonstratif et le judiciaire. *Le démonstratif* qui est l'éloge du Bien ou du Mal, est marqué ici par les paroles laudatives tenues à l'endroit du mort pour louer ses qualités d'homme vaillant, courageux, charitable, ... *Le judiciaire* se développe par rapport à la mort elle-même. Les exécutrices de ces chants de lamentation blâment la mort considérée comme le destinataire de tous les malheurs. Aussi, dans l'impossibilité de disposer d'un moyen pour punir l'instance immatérielle que représente la mort, tout un vocabulaire dépréciatif est mis en branle. Cela se remarque à travers une "hyperbolisation" négative car, la mort, phénomène naturel est présenté sous des traits dévalorisants. Il en ressort donc une tentative de punition symbolique dont la fonction est essentiellement exutoire puisque par ce moyen les pleurants extériorisent tous les sentiments nés de cette situation : colère, impuissance ressentie, désespoir, etc. C'est la raison pour laquelle le temps utilisé est le présent avec un degré élevé d'implication personnelle aussi bien des pleureuses que de l'auditeur. L'usage du pronom « nous » dans certains des chants le démontre fort heureusement.

2-2-5- La lamentation : un espace d'économie et de concentration verbale

D'une manière générale, la syntaxe se définit comme la partie de la grammaire qui traite de la fonction et de la disposition des mots et des propositions dans la phrase. Il s'agit de l'ensemble des lois et règles qui étudient le fonctionnement de la langue et font déboucher sur l'examen de la phrase. Il s'agit donc d'explicitier, par analogie, les rapports et les fonctions des éléments constitutifs de la syntaxe du texte chanté pour en dégager la cohérence. Ainsi, les textes usent de noms composés afin de rendre compte d'une image. La plupart sont formés de deux éléments, parfois de deux noms aux identités et sens différents : « bomgii » dans le chant 1 par exemple est formé de « bom » qui signifie lait et de « gii » qui se traduit par propriétaire, détenteur ; le mot désigne la mère qui a véritablement allaité, la génitrice ; soit deux noms du même sens, redondants l'un de l'autre. De plus, y sont juxtaposés quelquefois, des mots appartenant à des classes différentes comme « gum yerum » ; le premier mot de la classe des noms désignant « l'huile » tandis que le second mot est un verbe signifiant « battu ». Il en est de même de « goo Bio », « goo » désigne déjà la mort ; il est composé de « Bio », terme mythologique traduisant encore la mort.

Ces formes ne sont certainement pas le fait du hasard dans l'art du chant dans la mesure où un nom se nourrit de la puissance d'un autre, et vice-versa .

Par ailleurs, les veuves procèdent aussi par contraction. Plus exactement, l'aphérèse, chute d'un son ou d'une syllabe au début d'un mot, est présente dans les textes chantés. Les chanteuses, parce qu'animées de sentiments totalement indescriptibles compriment beaucoup de pensées dans un même mot. Ce procédé traduit du coup la difficulté à exprimer leurs émotions et traduit leur désespoir. Ceci se lit dans l'expression « Gbee geera ». La forme de « Gberu gia ».

APHERESE	FORME NORMALE
- Gbee geera	- Gberu gia
- Na n'ka wuswaa	- Na n ma ka wuswaa
- Baa	- baba

Ce procédé permet de condenser la pensée et c'est justement à ce niveau que se situe la concentration verbale. Cette brièveté du discours est d'une utilité mnémotechnique certes mais aussi, elle répond à une préoccupation d'ordre esthétique : celle de l'emploi de sons adéquats pour créer ou soutenir la musicalité du texte.

D'un autre côté, toujours par souci esthétique, et par opposition au premier cas de figure où le chanteur, pour donner un rythme au texte est obligé de contracter les mots, certains mots apparaissent comme de véritables nébuleuses de sens et sont chargés d'images. C'est l'exemple de l'expression « Baa kete gowo ». Littéralement traduite, l'expression désigne le mari ou le père qui tue le ou les bœufs, et non le boucher. La polysémie des sens oblige alors l'auditoire à faire un peu d'effort avant de bien comprendre le message des chants. Ce choix procède sans doute de la recherche d'esthétique à travers l'usage d'images saisissantes.

Au total, le chant mortuaire représente donc un cas de création littéraire dans la mesure où elle cumule une forte poétisation du discours. Il est un genre mnémotique structuré selon une logique mémorielle.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, nous pouvons conclure que la littérature baatonu regorge d'importantes valeurs littéraires dont l'analyse relève autant du domaine sociologique, anthropologique, linguistique que de celui de la littérature. Nos recherches nous ont permis de cerner, d'une part, le cadre conceptuel de la mort et la manière dont elle est vécue et pleurée en milieu baatonu, en l'occurrence chez les Baatombu autochtones et, d'autre part, de déceler ce qui fait la poéticité des chants qui accompagnent les rites. Ainsi, nous avons constaté que malgré les influences des progrès de la société sur l'homme et son environnement, le rapport de celui-ci avec la mort n'a pas changé. Il y résiste en acceptant la cohabitation des rites qui s'accompagnent de textes chantés telles que les lamentations.

La mort, en effet se présente à la fois comme un phénomène naturel tel que le rire, le sommeil, même s'il arrive qu'elle soit provoquée et un phénomène culturel ; c'est-à-dire un fait social perçu comme partie intégrante de la vie et vécu sous une apparence qui doit servir à expliquer et à justifier celle-ci. Elle s'insère dans nos habitudes rituelles et culturelles. N'est-ce pas afin de faire percevoir ce caractère du phénomène que Jean Ziegler avance que « rien ne détermine plus profondément une civilisation que la place qu'elle fait à la mort »⁽¹⁾. La mort donne lieu à la profération de certains textes comme les lamentations.

Appelées "*gɔɔwuri*"⁽²⁾, les chants de lamentation sont des paroles proférées par les femmes (veuves, orphelines ou pleureuses), chantées ou psalmodiées et qui, au-delà de la fonction expressive qu'elles portent, provoquent diverses émotions chez celui qui écoute (l'assistance). Ils sont donc le fait de femmes qui pleurent les défunts lorsque la mort vient de surgir. Ce sont

¹- ZIEGLER, Jean, *Les vivants et la mort*, Paris, Seuil, 1975 / Google.

² - Pluriel de « *gɔɔwura* ».

elles qui gèrent l'irruption de la mort et qui font en sorte que l'âme prenne le bon chemin. Les hommes, eux, sont alors bien en retrait, voire absents. Au quotidien, ils réprouvent la pratique hors rituelle de ces lamentations dans la mesure où elles introduisent le désordre et risquent d'attirer Goo Bio dans la maison.

En examinant le niveau linguistique et sociologique de ces chants consacrés aux morts, il ressort qu'elles présentent une expressivité particulière mais aussi qu'elles relèvent de la poésie. De plus, on note, à travers ces pièces orales anciennes et éternelles (nous les désignons ainsi car aucun de ces chants n'a pu être daté), l'usage d'un lexique dont les éléments constitutifs n'interviennent pas dans la communication courante. Cet examen nous a amenée à constater que les chants mortuaires, en milieu baatonu, sont variables : ceux-ci, en effet, diffèrent selon le sexe du défunt et selon son rang social. Enfin, les pièces orales qui sont des chants rituels agrémentent et accompagnent les rites avec une intention poétique évidente portée par une forme : celle de panser les blessures de l'âme par la beauté.

Nous avons donc montré tout au long de notre réflexion que la poétique du chant mortuaire, en l'occurrence le chant de lamentation réside surtout dans sa structure et sa forme. A ce niveau, l'analyse a essentiellement porté sur les éléments de la rhétorique (ce sont les tropes ou les figures de mots et de construction dont les plus récurrentes sont l'image, l'anaphore, le refrain et la métaphore) et sur la structure syntaxique. Pour y parvenir, nous nous sommes servie de la méthode d'analyse systématique du corpus.

Ainsi, l'ensemble des techniques mises en évidence dans la composition et la profération du chant mortuaire pour atteindre l'idéal de beauté oblige à l'appréhender dans une perspective poétique. C'est ce qui fait qu'il charme et émeut, car il détient une force créatrice. C'est d'ailleurs grâce à ce caractère poétique qu'il réussit à traverser les siècles, insensible à toute forme d'évolution.

Enfin, évoquant la peine, le deuil ou accompagnant le disparu jusqu'à sa destination finale, le chant mortuaire remplit une fonction non seulement thérapeutique mais également rituelle dans les sociétés les plus diverses.

Cette étude nous a permis de mieux nous imprégner de certains aspects de notre culture et surtout d'améliorer notre niveau de maîtrise de la langue baatonu. Elle nous a, en dernier lieu, permis de tracer le chemin qui nous conduira dans le même sillage pour d'autres recherches.

Sources orales : Veuves, pleureuses et griots consultés

- Adéniran Mélanie (veuve), 57 ans, commerçante demeurant à Parakou, Ladjifarani, décédée le 03 février 2011.
- Alpha Pibou, 65 ans, résidant à Sébou, village situé à environ 18 km de Parakou, Département du Borgou.
- Baabu Adam, 63 ans environ, griot "Guèssèrè", demeurant dans la commune de Parakou, département de l'Atlantique.
- Bio Bigou Baní Léon, 55 ans environ, professeur à l'Université d'Abomey-Calavi au Département d'Histoire-Géographie, résidant dans la commune d'Abomey-Calavi, département de l'Atlantique.
- Bona Gaani Alpha Pibou (pleureuse), 63 ans, ménagère, résidant à Sébou, village situé à environ 18 km de Parakou, département du Borgou.
- Dambara Gnon, 48 ans, fossoyeuse (veuve), résidant à Sébou, village situé à environ 18 km de Parakou, Département du Borgou.
- Gounou Kpagnéro, ménagère, (pleureuse), 43 ans, résidant à Gogounou, département du Borgou.
- Imorou Timmin, 40 ans, guérisseur traditionnel et griot, résidant à Parakou au quartier Sassotessa.
- Kpémagui, Bâ Guèssèrè, 30 ans, griot demeurant à Banikanni à Parakou.
- Moussa Tambonou, 34 ans, griot spécialiste dans le panégyrique clanique, résidant à Parakou au quartier Alafiarou.
- Orou Gangou, 33 ans, tambourin demeurant à N'Dali.

- Toré Bérou, 60 ans, ménagère, originaire de Gogounou et résidant à Parakou, quartier Titirou
- Worou Wari, alias Wassangari Sounon, 60 ans, résidant au quartier Kpébié et décédé en Octobre 2009 à Parakou.
- Lehman Salmata, 99 ans résidant à Gogounou et décédée le 8 janvier 2011.

BIBLIOGRAPHIE

I. Histoire, Linguistique et Anthropologie

- BAGODO, Obarè, *Le royaume Borgou Wasangari de Nikki dans la Première Moitié du XIXe siècle, (Essai d'Histoire Politique)*, CNPU, UNB, 1978, 189p.
- BIO BIGOU, Léon Bani, *Bref aperçu sur les origines du peuple baatɔnu "bariba": musique et religion traditionnelles, artisanat*, Cotonou, UNB, 1994, 55 p.
- BIO BIGOU, Léon Bani, *Les origines du peuple baatɔnu (Bariba)*, Cotonou, Ed. du Flamboyant, 1995, 102 p.
- BIO BIGOU, Léon Bani, *Saka YEROUMA, Héros de la Résistance Baatɔnu contre la conquête coloniale du Borgou à la fin du XIXe siècle*, Parakou, Imprimerie Express, 1998, 39 p.
- BIO GUENE, Koumany, *La généalogie des Rois de Nikki, de Sounon Séro à l'invasion coloniale (1897)*, (Mémoire de Maîtrise), Cotonou, 1978.
- BIO NIGAN, Ahmed, *L'annonce du deuil et le port du deuil dans l'aire culturelle baatɔnu*, (Mémoire de Maîtrise), Cotonou, UAC, 2003, 82 p.
- BONEMAISON, Michel, *Bénin : le monde invisible dans le monde traditionnel Bariba*, SMA, 2009 in [http://www.missions africaines.net/index.php?id=article 8 cHash=\(7 / 11/ 011\)](http://www.missions africaines.net/index.php?id=article 8 cHash=(7 / 11/ 011)).
- BOUQUET, « Notes sur le Borgou » in *Bulletin de l'Enseignement de l'AOF*, N°42, février- mars, 1919.

- CENALA, *Alphabet des langues nationales*, Cotonou, 5^e édition, 2005, 34 p.
- CORNEVIN, R., *La République du Bénin, des origines à nos jours*, Paris, G. P. Maisonneuve et Larose, 1981, 584 p.
- DJOBOSSO, Abdou Maman, *Mécanismes didactiques en tradition orale : Aspects de la chanson baatonum*, (Mémoire de Maîtrise), UNB, 1992, 114 p.
- GOUNOU, Tamou Bocko, *Intégration sociale et personnalité baatonu (Introduction à l'Education en milieu traditionnel)*, (Mémoire de Maîtrise), Cotonou, UAC, 1983, 111 p.
- LAFIA, Foulérath Bèrèkègui, *Aspects socioculturels du développement dans la Gaani : cas de Nikki*, Mémoire de Maîtrise, 1996-1997, 119p.
- LOMBARD, Jacques, « L'intronisation d'un roi bariba » in *Notes Africaines*, n°62, 1954, pp. 45-47.
- LOMBARD, Jacques, « Un système politique traditionnel de type féodal : les Bariba du Nord-Dahomey. Aperçu sur l'organisation sociale et le pouvoir central », *BIFAN XIX B*, 1957, pp. 464-506.
- LOMBARD, Jacques, *Aperçu sur l'histoire politique d'une province bariba : la chefferie de Kandi*, Document IRAD, Porto- Novo, 1957.
- LOMBARD, Jacques, « Les bases traditionnelles de l'économie rurale bariba et ses fondements nouveaux », *BIFAN, XXIII, B*, 1961, pp.1-2.
- LOMBARD, Jacques, *Structures de type « féodal » en Afrique Noire. Etude des dynamismes internes et des relations sociales chez les Bariba du Dahomey*, Paris- La Haye, Mouton, 544 p.
- SABI MORA MOHAMADOU, Nassirou, *La poéticité du panégyrique clanique : cas de quelques panégyriques claniques de la culture*

baatɔnu du Nord-Bénin, (Mémoire de Maîtrise), Cotonou, UAC, 2010-2011, 89 p.

- SABI YO, Boni & ALAGBE, Soulé, *Etude de quelques principes humanitaires dans les traditions guerrières du royaume de Nikki*, (Mémoire de Maîtrise), Cotonou, UNB, 1987-1988, 59 p.
- SACCA, Kina Guézéré Chabi, *Etude juridique des systèmes matrimoniaux chez les Baatɔmbu (Bariba) de la République Populaire du Bénin*, (Mémoire de Maîtrise), Cotonou, UNB, 88 p.
- SACCA, Marc, *Le Wuuru : danse folklorique baatɔnu*, (Mémoire de Maîtrise), Cotonou, UNB, 1987, 93 p.
- YATAHOU, Abraham, *Portée socioculturelle de la danse « Têkê » dans l'aire culturelle Baatɔnu du Bénin : cas de la commune de Nikki*, (Mémoire de Maîtrise), Cotonou, UNB, 2002-2003, 116 p.

II. Littérature orale, Ethnologie et Sociologie

- ABAKAR, Ramadane, *Les rituels funéraires chez les Dadjo vivant au Gabon*, Master 1, Université Omar Bongo, 2004, [http : //google](http://google).
- BOGNIAHO, Ascension, « Littérature orale au Bénin : essai de classification endogène des types de parole littéraire » in *Ethiopiennes*, nouvelle série, n° 3 des 3^e et 4^e Trimestres, 1987, vol 4, [http : // ethiopiennes-refer.sn](http://ethiopiennes-refer.sn)
- BOGNIAHO, Ascension, « Littérature orale et Développement » in *Littérature, Art et Société*, Cotonou, Ed. les Flamboyants, 1999.

- BOGNIAHO, Ascension, *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud-Bénin : Forme et style*, Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, Tome I, 1995, 374 p.
- BOGNIAHO, Ascension, « Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle au Bénin », in *Revue du CAMES*, Série B., Vol. 004, Ouagadougou, 2002, pp.92-100.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève, *Ethnologie de langage, la parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard, 1965, p.108.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève, « La littérature orale » in *Colloque sur l'Art Nègre, Rapports*, Tome I, Paris, Présence Africaine, 1967, pp.243-248.
- CAUVIN, Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Saint-Paul, 1980, 89 p.
- DEGORCE, Alice, « Les espaces des morts dans les chants funéraires des Moose (Burkina Faso) », *Journal des Africanistes* [En ligne], 79-92 | 2010.
- DELAPORTE, Hélène, « Des rituels funéraires à la fête patronale Les miroloyia, lamentations vocales et instrumentales de l'Épire, Grèce » in *Frontières*, vol.20, n°2, 2008, pp.55-59.
- DERIVE, Jean, *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale : l'exemple des Dioula de Kong (Côte d'Ivoire)*, Paris, Sorbonne Paris III, 1986.
- DERIVE, Jean, « De l'héroïque au lyrisme : la poésie orale africaine » in *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud*, « Poésie africaine », Paris, Ed. Dumas, n°137, mai-août1999, 176 p.

- ELOMON, Bertin, *Le Nensuxwe à Savalou : convergence du geste et de la parole pour l'intégration de l'être humain*, (Mémoire de D.E.A.), Cotonou, U.A.C., 2006, 59 p.
- ELOMON, Bertin, *L'intention poétique dans les chansons laudatives Maxi*, (Mémoire de Maîtrise), Cotonou, UNB, 2003-2004, 120 p.
- GUEDOU, Georges, *Xò et Gbè: langage et culture chez les Fon du Bénin*, Paris, Ed. Selaf, 1976.
- KAM SIE, Alain, « *Littérature du Burkina Faso* », in *Notre Librairie*, n° 101, Avril-Juin, 1990, p. 28.
- KANE, Mohamadou, *Les contes d'Amadou Coumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, 1968.
- MIRCEA, Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard/ N.R.F., 1963, 250p.
- ZAHAN, Dominique, *La dialectique du verbe chez les Bambaras*, Paris, Armand Colin, 1967.
- ZAMMIT, Jean, « *Pratiques mortuaires et traitement du cadavre ancien (Plaidoyer pour une nécro-archéologie)* » in *Revue archéologique de Picardie*, numéro spécial, 2003, vol 21, n°21, pp.185-194.
- ZIEGLER, Jean, *Les vivants et la mort*, Paris, Seuil, 1979, 315 p.
- ZUNTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, 319 p.

III. Esthétique, Littérature, Poétique et Stylistique générale

- ADORNO, Théodor W., *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Klincksieck, 1995, 518 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p. (Coll. Tel).
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, 126 p.
- CALLOIS, Roger, *Discours de réception à l'Académie française*, Paris, Gallimard, 1972.
- CALLOIS, Roger, *Approches de la poésie*, Paris, Gallimard, 1978, 261 p.
- COLLECTIF, *Communications, 16, Recherches rhétoriques*, Paris, Seuil, 1994, 340 p.
- DESCAMPS, Marc-Alain, *L'analyse de contenu*, [http//google. refer](http://google.refer).
- ENO BELINGA, Samuel-Martin, *Comprendre la littérature orale africaine*, Paris, Ed. Saint-Paul, 1978, 144 p., (Les Classiques africains).
- FAYE, Amadou, *Le thème de la mort dans la littérature sérére*, Dakar, NEAS, 1997, 309 p.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, *La stylistique*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997, 191 p., (Coll. Cursus).
- GENETTE, Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, 245 p.
- GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, 233 p. (Coll. Points/ Essais).
- GROUPE μ , *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, 1990, 368 p.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, Paris, Flammarion, 1998.
- JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, 188 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire* (Traduit de l'allemand par Maurice Jacob), Paris, Gallimard, 1988, 457 p. (Coll. Bibliothèque des Idées).
- JIMENEZ, Marc, «Du criticisme au romantisme» in *Qu'est – ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997, 448 p.
- KAKPO, Mahougnon, *Introduction à une poétique du Fâ*, Cotonou, Ed. des Diasporas / Flamboyant, 2006, 176 p.
- KOUDJO, Bienvenu, *La chanson populaire dans les cultures "Fon" et "Gun" du Bénin : aspects sémiotique et sociologique*, Tome1, (Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres, Etudes africaines), Paris, Sorbonne, 1989, 458 p.
- MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1992, 351 p, (Coll. Le Livre de Poche).
- MOLINIE, Georges, *Sémiostylistique, l'effet de l'art*, Paris, P.U.F, 1998, p.91.
- MOLINIE, Georges, *La stylistique*, Paris, PUF, 2^eEdition corrigée, 1993, 214p, (Coll. Le Livre de Poche).
- PARENT, Monique, « La fonction poétique dans deux textes de Saint John Perse » in *Revue de philologie et littérature romane*, Paris, Université de Strasbourg IX, 1971.
- TODOROV, Tzvetan, « Les poètes et le bon usage », in *Revue d'esthétique*, Tome XVIII, 1965, pp. 300-305.

- TODOROV, Tzvetan, *Théorie des symboles*, Paris, Seuil, 1977, 378p.
(Coll. Points / Essais).
- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ?2. Poétique*,
Mayenne, Seuil, 1968, 111 p.

TABLE DES MATIERES

IN MEMORIAM.....	i
REMERCIEMENTS	ii
AVERTISSEMENT	iii
INTRODUCTION.....	1
1-REVUE DE LA LITTERATURE SPECIALISEE.....	7
1-1- De la polémique définitionnelle	7
1-2- L'esthétique littéraire orale	13
1-3- L'esthétique au sens où nous l'entendons.....	17
2-PROBLEMATIQUE	25
3-METHODOLOGIE.....	28
4-DESCRIPTION DETAILLEE DU CONTENU DE LA RECHERCHE.....	31
3- "L'enterrement de la dépouille" ou l'inhumation proprement dite	32
PREMIERE PARTIE: LE PEUPLE BAATONU : DES ORIGINES A NOS JOURS.....	33
Chapitre 1 : Cadre géographique et socioculturel.....	33
1-1- Le milieu d'étude	33
1-2- La société baatonu.....	35
Chapitre 2 : La littérature orale baatonu.....	38
2-1- Les genres littéraires oraux baatonu.....	38
2-1-1- <i>Tumanu</i> ou <i>tomāru</i> : le panégyrique clanique.....	39
2-1-2- <i>Mōndu</i> ou <i>mōnnu</i> (): le proverbe/ le dicton.....	41
2-1-3- <i>Gōōbiiru</i> : les noms de consécration.....	41
2-1-4- <i>Sukuru</i> : le conte / la devinette	42
2-1-5- <i>Wom</i> : le chant / la chanson.....	44
2-2- Typologie des chants mortuaires.....	46
DEUXIEME PARTIE : LES RITES FUNERAIRES EN MILIEU BAATONU	49
Chapitre 1 : De la conception sur l'origine de la mort et des formes de mort en milieu baatonu	49
1-1- La conception de la mort chez les Baatombu	49
1-2- Les croyances sur l'origine de la mort.....	51
1-3- Des formes de mort.....	52
Chapitre 2: Les rites funéraires en pays baatonu	53
2-1- De l'annonce du décès à l'inhumation.....	54

2-1-1- L'annonce de décès.....	54
2-1-2- <i>Disi Wɔkabu</i> : la toilette du défunt ou le rite de purification	55
2-1-3- <i>Gorun kurubu</i> () : la position de fœtus.....	57
2-1-4- <i>Gɔɔrin diibu</i> : La pâte du mort	58
2-2- Les rites et les gestes préparatoires à l'enterrement	59
2-2-1- Départ pour le cimetière.....	59
2-2-2- Exposition du corps	60
2-2-3- La fosse: " <i>sikuru</i> "	61
2.3- <i>Gorun sikubu</i> () : "L'enterrement de la dépouille" ou l'inhumation proprement dite...62	
TROISIEME PARTIE: POETIQUE DES CHANTS MORTUAIRES EN PAYS BAATɔNU	
.....	66
Chapitre 1 : Le répertoire de références ou le corpus-témoin de l'étude.....	66
1-1- La structure des chants de lamentation.....	68
1-2- Classification des chants de lamentation	70
1-2-1- Chants de lamentation pour un défunt	70
1-2-2- Chants de lamentation pour une défunte.....	94
Chapitre 2 : L'esthétique littéraire des chants mortuaires.....	105
2-1- Le chant mortuaire : essai de sémiologie.....	105
2-1-1- Le chant mortuaire selon l'axe du créateur	105
2-1-2- Le chant mortuaire selon l'axe du récepteur	107
2-2- Le chant mortuaire : un poème chanté.....	108
2-2-1- La récurrence – apostrophe	109
2-2-2- La récurrence – refrain	113
2-2-3- La récurrence-répétition / anaphore.....	115
2-2-4- La récurrence-interjection	116
2-2-5- La lamentation : un espace d'économie et de concentration verbale	120
CONCLUSION.....	122
BIBLIOGRAPHIE	127
TABLE DES MATIERES	135