

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



Les rites mortuaires, ou l'art de pleurer un défunt au-delà des mots, dans les chants traditionnels funèbres de balafon des Senoufo-Nafana de Mahadou Siefiguekaha et de Soro Mariam

Germain Guehi

Volume 19, numéro 3, 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1096423ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v19i2.4128>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Guehi, G. (2022). Les rites mortuaires, ou l'art de pleurer un défunt au-delà des mots, dans les chants traditionnels funèbres de balafon des Senoufo-Nafana de Mahadou Siefiguekaha et de Soro Mariam. *Voix plurielles*, 19(3), 717–729. <https://doi.org/10.26522/vp.v19i2.4128>

Résumé de l'article

La tradition orale africaine présente un ensemble de valeurs qui concourent à sa primauté dans les relations sociales. Les rites mortuaires, tout en témoignant des us et coutumes dus au mort, sont une expression non-verbale que compulsent les chansons de deuil. En quoi les rites funéraires s'offrent-ils comme une communication au-delà du mot dans les chansons traditionnelles funèbres ? Il s'agit de déterminer les fondements ancestraux du rituel consacré au défunt, d'analyser ces usages avant d'interpréter la signification que couve la communication non-verbale que restitue cette occurrence culturelle. Au profit de la sociocritique, la psychocritique et la fonction initiatique, il ressort que ces pratiques anciennes montrent un message à la fois social et spirituel visité par l'art oratoire.

© Germain Guehi, 2022



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Les rites mortuaires, ou l'art de pleurer un défunt au-delà des mots, dans les chants traditionnels funèbres de balafon des Senoufo-Nafana de Mahadou Siefiguekaha et de Soro Mariam

Germain GUEHI, Institut national de la jeunesse et des sports, Abidjan, Côte d'Ivoire

Résumé

La tradition orale africaine présente un ensemble de valeurs qui concourent à sa primauté dans les relations sociales. Les rites mortuaires, tout en témoignant des us et coutumes dus au mort, sont une expression non-verbale que compulsent les chansons de deuil. En quoi les rites funéraires s'offrent-ils comme une communication au-delà du mot dans les chansons traditionnelles funèbres ? Il s'agit de déterminer les fondements ancestraux du rituel consacré au défunt, d'analyser ces usages avant d'interpréter la signification que couve la communication non-verbale que restitue cette occurrence culturelle. Au profit de la sociocritique, la psychocritique et la fonction initiatique, il ressort que ces pratiques anciennes montrent un message à la fois social et spirituel visité par l'art oratoire.

Mots clés

Rites mortuaires ; Chants traditionnels funèbres ; Balafon.

Dans le recueil de chants traditionnels funèbres de balafon des Sénoufo¹-Nafara de Côte d'Ivoire, chantés par Mahadou du village « Siefiguekaha » et Soro Mariam de l'Association « Doh » de Bouaké, le verbe se fait silencieux pour laisser libre cours aux symboles ancestraux : une gestuelle codée, des sonorités incantatoires de balafon et des postures pouvant sembler incongrues. Ils sont une expression de la douleur due au deuil. Le présent travail procède à l'analyse poétique du mécanisme de présence des rites mortuaires dans les chansons traditionnelles funèbres comme moyen de communication au-delà des mots.

1. Les rites mortuaires, tradition orale Senoufo et fondement ancestral

Les civilisations africaines convoquent un ensemble de valeurs qu'elles considèrent inséparables de leur être et qu'elles entendent présenter au monde comme étant ce qui les distingue des autres. Les rites de deuil, parmi tant d'autres, saisissent l'être humain dans son inconscient pour admettre l'autorité de la mort. Le

défunt, de ce fait, s'arroge autant d'égards que le vivant, dans la mesure où il reste membre de la communauté. Birago Diop en donne une idée en ces termes :

Les morts ne sont pas sous la terre,
Ils sont dans le feu qui s'éteint,
Ils sont dans les herbes qui pleurent,
Ils sont dans le rocher qui geint,
Ils sont dans la forêt, ils sont dans la demeure
Les morts ne sont pas morts. (Cité dans Chevrier 76)

Cette litanie traduit la complexité de la représentation que l'Africain se fait de la mort. Ici se décline l'alchimie des forces souterraines qui polarisent les intelligences sans toutefois oblitérer le caractère délicat de ce phénomène naturel. La tradition orale célèbre la mort dans la mesure de sa dimension sociale. Les cérémonies qui lui sont dédiées sont un moyen de protection.

1.1. Les cérémonies funéraires, moyens de protection contre la mort et le bouleversement familial

Le peuple sénoufo, solidaire de ce postulat ancestral considérant le défunt comme faisant partie de son environnement matériel, ne lésine pas pour marquer son adhésion à la protection contre toute sorte de calamité. Les cérémonies funéraires restent pour ce peuple ce que le travail représente pour la survie d'un individu. Ne pas se donner les moyens pour organiser les cérémonies, c'est s'exposer à la terreur de la nature. De plus, « Ce sont les rites effectués lors de la cérémonie qui permettent de rétablir la paix intérieure des proches du défunt, mais aussi l'ordre social qui règne au sein de la communauté » (Dembélé 145-149).

La disparition d'un proche est toujours source de détresse au sein de la famille. La protection évoquée est une sorte de pansement psychologique qui a tout l'air d'une compassion et d'un soutien moral de la communauté au veuf ou à la veuve. Les rites mortuaires, les chants traditionnels funèbres de balafon des Sénoufo et les pleurs qui s'ensuivent, sont l'expression de cette tension intérieure qui trouve une sorte d'apaisement dans l'« ambiance festive [qui] règne lors de la cérémonie funéraire. Des danseurs masqués et des musiciens accompagnent le mort tout au long de la cérémonie » (45-149).

Le mérite de ces rites est leur ancrage fondamentalement participatif. Tout est à la fois intérieur et extérieur – intérieur parce que le deuil survient au sein d'une famille qui souffre de la disparition d'un membre et qui en manifeste la douleur ;

extérieur, dans la mesure où ce deuil est transposé au niveau communautaire qui fait sienne la cérémonie en marquant sa solidarité : « tous les membres de la communauté prennent en charge les endeuillés, pour que le deuil soit bien effectué, afin de préserver l'équilibre de la société » (145-149). Cet équilibre est l'affaire de tous. C'est à ce titre que la prise en charge des endeuillés se pose comme un devoir. Elle s'inscrit dans la représentation africaniste de l'être humain. Son bonheur et son malheur ne sont nullement étrangers à l'ensemble des membres du groupe. L'amour pour autrui dans cette situation, se manifeste au travers d'attitudes cherchant à parer à un éventuel bouleversement social. Les chants qui s'en inspirent, présentent en général le contexte émotionnel à travers les faits et gestes, tel que le clament Soro Mariam et Mahadou Siefiguekaha, et contribuent, à l'actif des versets incantatoires, à la renaissance du défunt.

1.2. Les rites funéraires ou cérémonies de renaissance parmi les ancêtres

La fête funèbre « est surtout un acte religieux de la plus haute importance, car c'est le moment où le défunt rejoint le pays des ancêtres. Les funérailles ouvrent les portes du village des morts. Au cours de la cérémonie, les ancêtres reçoivent une libation. Le défunt pourra ainsi renaître parmi les ancêtres morts. À la fin de la cérémonie, la transmission a bien été accomplie et le défunt est remis aux mains des ancêtres » (Soro 2). Cette renaissance met en présence le milieu, les objets et le rituel autour desquels se tisse un réseau de signes :

Le souffle du mort appelé *pi* chez les Sénoufos, se sépare du corps. Des hommes masqués encerclent le corps et parlent au mort pour l'apaiser. Ils posent ensuite sur lui un tambour, qui est frappé, en même temps qu'ils agitent des grelots. C'est par le biais de ces gestes que le *pi* est expulsé. Avant de retrouver les ancêtres, ce souffle se déplace dans des lieux parfois dangereux, où des monstres peuvent se trouver. Le rôle de la communauté est donc d'aider le *pi* à rejoindre les ancêtres. Certains masques, que portent les hommes, sont terrifiants car ils doivent chasser les monstres lors de la cérémonie. (Dembélé 145-149)

Les voix qui se lèvent, portées par des griots, formalisent la pratique qui consiste à chanter pour pleurer un défunt. Les griots ressassent les rites mortuaires comme pour nouer une communication entre les ancêtres et les vivants.

2. Manifestation poétique des rites dans les chants funèbres, une communication non-verbale

La poésie orale noire-africaine sert de terreau vivant à la valorisation des traditions et des faits dans lesquels se reconnaissent les uns et les autres. Le griot ne lésine guère sur les détails pour interroger le subconscient populaire et susciter avec sagacité les chocs émotionnels, des trivialités et apparats inconscients. Les mots poétiques poussent au dépassement, mettent en extase des personnes qui, pour peu qu'elles soient associées à l'esprit du contexte funèbre, renvoient l'image d'un monde assumant sa dignité ancestrale. Pleurer un défunt fait appel à des actes symboliques autour desquels s'élabore une communication qui fait fi des mots.

2.1. Les actes symboliques, poéticité et signe non verbal

La tradition orale, au travers des chants funèbres, fait des funérailles des instances où les paroles se délient certes, mais surtout des actes malséants témoignant du caractère tendancieux où les pouvoirs mystiques se contredisent. Le « vieux », par exemple, vocable honorifique dans la tradition noire-africaine, convoque un ensemble de valeurs dignes d'une perception populaire. Un homme ou une femme âgée symbolise la sagesse et est susceptible de détenir un pouvoir spirituel dû non seulement à son âge, mais à son expérience de la vie. Le griot Mahadou Siefiguekaha révèle dans ses chansons des attitudes qui ne répondent pas toujours aux principes de savoir vivre.

Le griot de lever la voix :

Quelqu'un a mis sa main dans celle de son ami garçon

Quelqu'un a mis sa main dans celle de son ami garçon

Les femmes s'entraident

Quelqu'un a mis sa main dans celle de son ami garçon

Quelqu'un a mis sa main dans celle de son ami garçon

Un vieux est plus vieux qu'un autre ?

Quelqu'un a mis sa main dans celle de son ami garçon

(Mahadou et Soro, Chant 11)

La rhétorique poétique énonce des actes qui, s'ils n'étaient pas circonscrits, seraient assimilés à une folie. Ils formulent un message non-verbal ancré dans la tradition senoufo, voire africaine. Ils mettent en lumière des rivalités mystiques au cours des funérailles. Le retour anaphorique montre que le griot en sait beaucoup. Il procède par une expression métaphorique pour traduire ce qui se produit au cours

des cérémonies funèbres, bien que ce ne soit pas visibles. Ils relèvent d'une façon de parler pour témoigner d'affrontements mystiques ; dans la mesure où les forces en présence ne sont pas toujours égales, « Un vieux est plus vieux qu'un autre ? » sous-entend qu'il y a forcément un pouvoir plus élevé qu'un autre. Le point d'interrogation laisse le doute planer dans les esprits pour questionner le quatrième œil, communication hors norme faisant fi du mot. Le plus vieux est celui qui emportera la victoire à l'issue du combat mystique.

Du geste symbolique antagoniste à l'emballlement du corps, un acte ancestral : « Il est l'heure d'enterrer quelqu'un / Nous allons enrrouler quelqu'un (Chant 24). Mahadou ajoute : « C'est quelque chose de dangereux qu'on roule / C'est un bel homme qu'on roule / C'est ton ami qu'on enterre » (Chant 25). Cet acte rituel, qui consiste à emballer le corps avant de l'inhumer, procède des pratiques d'origine qui exigent que le défunt doive être traité conformément à ses actions communautaires ou sociales. Participe-t-il de son vivant à la vie de la communauté ? C'est là que se détermine le regard honorant ou déshonorant que les vivants vont porter sur sa dépouille mortelle. Dembéle affirme : « Chez les Sénoufos, le défunt est emmaillotté de pagnes et repose sur un lit. Ce dernier est taillé dans un tronc d'arbre. Les pagnes, tirés de la sève d'une liane, sont fabriqués avec des bandes de tissu de couleur jaune et décorées de peintures, qui illustrent les rites auxquels le défunt a pu participer de son vivant » (145-149).

Le griot, en disant « Nous allons enrrouler quelqu'un », énonce un principe funéraire qui donne le signal pour une autre étape du processus d'inhumation. Il indique publiquement de quoi l'emballlement du corps est constitué, et de quel type ou de quelle couleur le tissu fera office de linceul au corps. Le griot tente de transmettre un message codé tant aux parents du défunt en pleurs qu'à sa communauté d'origine. Le chansonnier ajoute : « C'est un bel homme qu'on roule », bel homme du point de vue physique, mais à entendre aussi comme un personnage courageux, un homme travailleur qui a marqué sa tribu : « Eh Nangbéle, on t'a blagué / Sur le célibataire / Il va te tuer dans le labour » (Chant 9).

Ce micro-texte à l'image d'une oraison funèbre traditionnelle traduit, au regard des mots, une certaine affection, un amour pour l'homme que la mort n'aurait jamais dû emporter aussi tôt. Cependant, homme aimable de son vivant, il devient

subitement dangereux dès qu'il perd le souffle. Ce sort qui suscite douleur, est repris par la rhétorique griotique qui appelle les larmes : « C'est quelque chose de dangereux qu'on roule ». Ce qui est enroulé est le corps qui, aux yeux de ce peuple, porte une charge impure, source de malheur pour lequel des cérémonies d'exorcisme s'imposent. Dans ce contexte, des actes à la hauteur de la purification de l'environnement de deuil s'invitent autour de la posture des célébrants et les objets y attendant.

Ils témoignent de la conscience de la communauté d'assurer sa part de responsabilité quant à l'exécution des actions devant conduire le mort vers sa destinée. La pertinence de cette communication non-verbale se ressent dans le respect des valeurs anciennes où, quelquefois, la parole s'incline au profit des actes tangibles : « Toi là vas » ; « Allons-y vite vite ». Cette gestuelle symbolique intime l'ordre au défunt d'aller son chemin, de prendre la route qui lui est désormais sienne avec l'aide des personnes chargées de l'y aider. L'initiation à la compréhension de ce commerce surréaliste est de rigueur tout comme les actes artistiques.

2.2. Les actes rituels artistiques, un langage non-verbal de douleur

Considérons le micro-texte ci-dessous introduit en ces termes :

Les femmes chantent en allant dans la case mortuaire à genoux, torses nus :
 Femmes de doh réveillez-vous du sommeil !
 C'est notre maman qui est tombée dans la forêt !
 Femmes de doh, laissez le sommeil !
 C'est notre maman qui est morte pour partir ! (Chant 33)

Autant la parole chantée exprime-t-elle un sentiment d'irritation psychologique, autant l'attitude physique construit-elle un mouvement émotionnel et significatif. La posture des femmes en pleurs est poétique. L'attitude des chanteuses est une forme d'allégeance à la coutume, à la mémoire de la disparue – une dévotion pour sa personne. Dans une telle position (à genoux, torse nu), elles participent au deuil par un acte, au-delà des paroles incantatoires, dans lequel le corps nu des femmes tranche avec l'ambiance funèbre. Comme l'affirme Léo Frobenius, « Toutes les manifestations d'une culture déterminée gardent en elle une 'totalité' esthétique de fond, un style irréductible à toute interprétation fonctionnelle ou finaliste extérieure au style lui-même et d'essence foncièrement anti-utilitaire » (49-75).

Au regard de ce discours, Soro Mariam enveloppe le langage poétique dans son occurrence rythmique en offrant en guise de don le principe traditionnel. La culture thésaurise des aspects esthétiques, surtout dans ce contexte de la tradition orale. Même la manifestation du deuil secrète l'art dans la mesure où la bonté de l'âme appelle la compassion instinctive qui s'associe à la beauté de l'acte concret dégagant à la fois sens et beauté esthétique. Selon Léopold S. Senghor, « la vérité est que le Négro-africain assimile la beauté à la bonté » ; le poète se réfère à l'exemple de la langue wolof du Sénégal :

Les mots « tar » et « rafet », dit-il, s'appliquent de préférence aux humains. S'agissant des œuvres d'art, le wolof emploiera les qualificatifs « dyêka, yem, mat », que je traduirai par « qui convient », « qui est à la mesure de », « qui est parfait. » Encore une fois, il est question d'une beauté fonctionnelle. Le beau masque, le beau poème est celui qui produit, sur le public, l'émotion. (Cité dans Singaré 14-31)

Dans sa fonction initiatique (Zaourou 33-54), le corps de ces femmes à genoux, plus qu'une simple nudité corporelle, est un acte mythique qui procède à l'accomplissement d'un devoir divin. Soro Mariam, à la cime de sa production oratoire, couronne sa strophe verbale par un verset qui emporte toute la charge spirituelle que consacre une telle cérémonie : « C'est notre maman qui est morte pour partir ». Pour que cette mission soit accomplie, ces femmes sont astreintes à l'exécution de la danse rituelle qui ouvre la voie à la défunte pour rejoindre le village des ancêtres, conformément aux exigences mythiques telles que stipulées en ces mots : « Le peuple sénoufo considère la mort comme l'avènement le plus important car il est le passage de la vie à l'état défunt puis au statut d'ancêtre qui est socialement valorisé. L'entrée dans ce monde s'opère par des rites funéraires » (Soro, Lacinda 2). Les actes artistiques répondent au principe des funérailles qui valent par la mise en mouvement de tout ce qui concourt à l'organisation efficace de l'événement. En un lieu et dans un ensemble orchestré, le balafon, les grelots, le *Porro* et le port de masques rendent compte non seulement de l'ambiance festive de la cérémonie, mais surtout dégagent un langage à la mesure du contexte.

Danser, indépendamment de la parole dite ou chantée, se veut une expression de deuil. Pour faire descendre en soi le sentiment d'intimité qui pousse de façon instinctive à l'action comme une lutte interne qui fait monter l'envie de bouger les pas, le corps et l'esprit, danser exprime une lutte de libération de l'esprit sclérosé,

assimilable à la réflexion de Jean-Paul Sartre, estimant que toute liberté commence par l'action (74). Danser est un acte d'expression, une volonté réelle d'agir, une façon de dire ce qui, en silence, virevolte dans le cœur et dans l'esprit. Ce sont les pas de danse qui tutoient le sol par solidarité avec l'exploré, au rythme de la parole et du balafon :

Iyoho, laissez on va danser
 Quand la maman de quelqu'un meurt pour le laisser
 Laissez on va danser
 Iyoho laissez on va ambiancer
 Quand la maman de quelqu'un meurt pour le laisser
 Iyoho laissez on va ambiancer
 Iyoho laissez on va danser avec lui
 Quand la maman de quelqu'un meurt pour le laisser
 Iyoho laissez on va danser avec lui
 Quand la maman de quelqu'un meurt avant lui
 Iyoho laissez on va danser avec lui (Chant 35)

Si les mots dégagent le ressenti individuel, la danse, outil d'expression collective, envahit l'espace en s'installant au cœur du deuil. Cette chanson que Soro Mariam entonne, interpelle avec une certaine injonction dans la forme, la soumission au principe ancestral qui veut que, par la danse, chacun exprime sa compassion. La chanssonnière, en laissant éclater sa voix, ne s'érige nullement en une artiste inventrice de valeurs, mais plutôt s'engouffre dans l'arène de traditions millénaires qui ont proclamé la primauté de la danse comme l'une des voies expansives de la douleur. Les pleurs pour le mort se manifestent dans l'ambiance. L'imploration monte dans un tourbillon où les pas de danse et les paroles séquentialisent le chant. La chute des pas coïncide avec l'intervention du terme idiomatique : « Iyoho » en alternance avec « Quand la maman... ». Il se crée une rythmique harmonieuse entre les paroles de la poétesse et les pas dansants dans un mouvement coordonné. L'acte rituel de la danse, avec tout ce que cela donne à voir, véhicule un état d'être et de penser qui se ressent également dans le rythme sonore.

Jouer au balafon ou pleurer un être cher au-delà des mots

Au-delà des mots articulés, la gestuelle, la posture corporelle et l'usage du balafon dégagent un langage particulier. Nullement fortuit, jouer à cet instrument intègre avec justesse une communication à la fois sensuelle et douloureuse. Le balafonnier mettra en sonorité des termes qui sont un langage conforme aux valeurs

culturelles mossé (Titinga 22). Le balafon compulse le même statut d'instrument que le tambour ; il élabore un langage non articulé : « La phrase du tam-tam et/ou du balafon est un jeu de puzzle » (22). L'auteur renchérit : « Tout d'abord sa phrase, même utilisant les mots courants, ne relève pas des mêmes règles grammaticales de confection et d'utilisation ; il ne s'agira pas ici d'un langage, mais plus, d'un langage indépendant de l'expression commune ». Le griot s'abandonne alors à la cadence sonore de l'instrument :

On dit qu'il est allé à l'aventure
 Quel jour, il va venir
 Pour que nous dansons avec lui
 Quel jour, il va venir ?
 On dit qu'il est allé à l'aventure
 Quel jour, il va venir
 Pour que nous dansons avec lui
 Quel jour, il va venir ? (Chant 12)

Ce micro-chant scandé au balafon a tout l'air d'une chanson purement instrumentale. Les termes qui s'en dégagent, au regard de la structure syntaxique, sont assimilables à des morceaux de phrases ou puzzles mis bout à bout. Il s'opère ici une volonté de la part du balafonnier de se passer des mots en vue de donner au xylophone toute sa présence communicative en appoint au verbe qui semble atteindre ses limites. La sonorité s'impose en transcrivant les puzzles qui soutiennent une communication à part entière que Pacéré Titinga appelle le « langage des langages ». Ce langage rituel n'est guère une parole, encore moins des mots issus du vocabulaire usuel, mais plutôt un état d'être ou une manière de s'exprimer pour dire autrement au-delà du langage quotidien, comme le stipule Aristote : « La langue poétique est avant tout conçue comme une transgression du langage quotidien » (33). L'instrument associe sensualité et douleur tout en témoignant de son apport additionnel au contexte de deuil. Le balafon intervient, non pas en termes d'élément complémentaire, mais plutôt, il est consubstantiel à la vie, apparaissant comme un mythe qui s'exprime dans sa version douloureuse : « Toi là, vas / Allons / Allons-y vite vite / Allons / Allons-y vite vite » (Chant 26).

Le registre familier, voire simpliste de la langue convoque une teneur spirituelle qui s'exprime par ce qu'il traduit – l'attitude exigible qui s'impose. La circonstance commande une certaine façon de se tenir. Ainsi, les pratiques non-verbales

profondément ancrées dans le subconscient social poussent aux gestes inconscients et au langage mythique que ressasse le balafon. Cette poésie élégiaque appelle des pleurs à l'échelle de la douleur, intensifiée par le génie des griots qui font des cérémonies funèbres un prétexte culturel.

3. Les cérémonies dues au défunt, un langage non-verbal : culture et sens

Roman Jakobson ne croyait pas évider toute la substance communicative avec les fonctions du langage. Si l'axe Émetteur – Récepteur et les fonctions qui s'y rattachent explicitent la notion de communication, force est d'admettre que la langue ne répond pas toujours à toutes les intentions de décrypter le message, quelles que soient les isotopies contextuelles. Le signe verbal s'arrête alors là où commencent les signaux qui transcendent le mot pour formaliser une autre dimension de la vie sociale. Barthelemy Kotchy rappelle l'intérêt de procéder à l'étude littéraire à partir des données qui relèvent du social et de la culture, source d'idéologie : la sociocritique « ne se contente pas de receler la structure sociale telle qu'elle se présente dans le texte. Elle étudie aussi le fonctionnement des effets littéraires en rapport avec le contexte social. Celui-ci est lui-même soumis à une idéologie et peut être à son tour générateur d'idéologie » (86).

Les rites mortuaires nous introduisent dans l'arène de valeurs anciennes qui, au premier abord, ne semblent pas envisager l'intention de transmettre un message. Apparemment suffisante, loin de se complaire dans le commerce verbeux de la communication, de se faire comprendre ou de donner sens à ce que les mots enveloppent, la culture que constituent ces cérémonies funéraires, est un fait social, ainsi qu'une richesse que les gardiens de la tradition pérennisent et diffusent au gré des circonstances. Ce souci de conservation s'entend comme un devoir de marquage culturel qui s'exerce autour des faits, gestes et attitudes surréalistes déterminant le caractère particulier des pratiques propres à un peuple. Il manifeste l'engagement des individus à témoigner de leur attachement à leur terre. Cet attachement, loin d'être fortuit, est un message. Jean-Marie Adiaffi ne peut que s'interroger dans le cas où il adviendrait qu'un peuple ignore ses indices culturels : « Que vaut un peuple qui ne sait plus interpréter ses propres signes ? Quelle force morale, quelle solidité peut avoir

un peuple qui a perdu la signification de ses propres mythes, de ses propres symboles ? Un étranger à lui-même » (39).

Interpréter ses propres signes suppose leur connaissance, dont l'apprentissage s'est effectué de façon empirique, de pratique à pratique, transmis de génération à génération. Une telle diffusion ne requiert ni exigence verbale, même s'il arrive d'en user par incantation, ni écriture. À cet égard, le griot, archiviste traditionnel, scande la substance anthropologique pour remettre à niveau l'intérêt qu'il y a d'œuvrer pour le maintien des us et coutumes que reflète le chant ci-dessous :

Femmes de doh réveillez-vous du sommeil !
C'est notre maman qui est tombée dans dans la forêt !
Femmes de doh, laissez le sommeil !
C'est notre maman qui est morte pour partir ! (Chant 33)

Une mobilisation des femmes a l'effet de faire droit à la coutume. Il convient dans une situation de cette nature de célébrer la mémoire de la défunte. Les femmes doivent chanter et danser tout en conduisant la défunte à sa dernière demeure. Cette façon d'agir est une preuve non seulement de conformisme culturel, mais surtout elle est une expression d'humanisme qui, selon Sartre, s'exerce comme « une théorie qui prend l'homme comme fin et comme valeur supérieure » (74). Cette valeur supérieure accordée à l'être humain se ressent, chez l'Africain, dans le respect de sa tradition orale qui reste, à maints égards, le substratum d'une dignité culturelle qui le mène tel un « prisonnier d'un univers tissé de ses perceptions, de ce monde qu'il construit pierre après pierre avec ses images mentales » (M'Boukou 304). Cette perception du monde place l'être humain au centre de toute communication sociale :

Nous allons vous demander
Dites- nous
Qu'est-ce qui a eu notre maman ?
Et elle est morte
Etait-elle enrhumée ?
Et elle est morte ?
Avait-elle mal au corps ?
Et elle est morte
Avait-elle le corps chaud ? (Chant 34)

L'émotion qui étreint les parents, voire la communauté endeuillée, est conforme à la vision populaire qui habite chaque individu. Le rite qui consiste à savoir l'origine du décès du parent, est une pratique ancestrale qui a pour objet de susciter la

compassion et la mélancolie parmi les proches. Les griots en usent, ils lèvent la parole pour convoquer chez les uns et les autres le sentiment d'appartenance à une communauté humaine qui sait honorer ses morts. Les funérailles sont une plateforme de cohésion autour d'un objet commun, la mort. Là s'effacent les clivages sociaux. La solidarité exprimée dans la cérémonie rituelle, est perceptible à un double niveau social et spirituel.

Si la solidarité désigne une dépendance réciproque fondant la cohésion d'un groupe humain, elle se comprend dans une situation de deuil. Les funérailles constituent un moyen d'expression autour duquel se réalise une vaste ébauche de fraternité. Un deuil qui frappe une famille, frappe un groupe, qui se sent directement concerné, car un jour le tour de chacun arrivera. Il fera donc face à la fatalité que représente la mort. Les griots le savent : « La mort n'est pas une marchandise pour acheter / Quand quelqu'un a la plaie de la mort / La mort n'est pas une marchandise pour acheter » (Chant 36).

La mort n'est pas une marchandise que l'on s'approprie à loisir. C'est pourquoi celui qui en est victime fait l'objet d'attention et de compassion. Quel que soit le statut du défunt, il a droit à un enterrement conformément aux usages qui y sont consacrés. Si ces usages rituels sont un reflet de solidarisation du contexte de deuil, ils ne demeurent pas moins une manœuvre spirituelle. La cérémonie funèbre vise à accompagner le défunt dans le village des morts. L'acte, qui est un fait culturel, s'impose comme une obligation morale afin de créer les conditions d'une vie nouvelle pour celui qui est arraché à l'affection des siens. Cette représentation peut être appréciée au même titre que le baptême d'un enfant qui accède à la vie, pour qui les parents mettent tout en œuvre pour lui favoriser les conditions d'existence, qu'elles soient spirituelles ou émotionnelles.

Les rites mortuaires du peuple senoufo appartiennent aux fondements de sa culture. Ils forment un moyen de protection contre tout mauvais esprit tout en demeurant, pour le disparu, une voie d'accès au monde des mânes. Le langage poétique des griots ressasse les affects et met au jour des messages non-expressifs au travers d'actes symboliques et artistiques. Au-delà de la parole, le rituel funèbre s'érige en un geste de compassion épris de douleur ; il met en lumière un humanisme qui place la solidarité au centre de sa manifestation.

Bibliographie

Adiaffi, Jean-Marie. *La carte d'identité*. Abidjan : CEDA, 1980.

Aristote. *Poétique*. Paris : Poche, 1990.

Chevrier, Jacques. *Littérature nègre*. Paris : Colin, 1974.

Dembélé, Adama. « Les rites funéraires sénoufo : de la mort au statut d'ancêtre chez les Sénoufo du Folona et du Kabiola (cercle de Kadiolo, Mali) ». Université de Paris 12. <http://www.theses.fr/1992PA120009>, consulté le 12 janvier 2021.

Frobenius, Léo. *Le destin des civilisations*. Paris : Gallimard, 1940.

Kotchy, Barthélemy. « Méthode et idéologie ». *Littérature et idéologie*. Abidjan : CEDA, 1984. 86-87.

Mahadou du village de Siefiguekaha et Soro Mariam. *Recueil de chants traditionnels funèbres de balafon Sénoufo-nafara*. Bouaké : Doh (Association de femmes) et Air-France 2.

Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris : Corti, 1963.

M'Boukou, Makouta. *Les grands traits de la poésie africaine*. Abidjan : NEI, 1985.

Sartre, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Gallimard, 1996.

Singaré, Titia. « Léopold Sédar Senghor : quête et découverte de la poésie négro-africaine ». *Ethiopique* 43.3-4 (1985). 59-82.

Soro Lacina Tenena, « Les pratiques funéraires en pays akan et sénoufo ». *Etudes sur la mort* 2005.

Titinga, Pacéré. *Le langage des tam-tams et des masques en Afrique*. Paris : Harmattan, 1991.

Zaourou, Zadi. « Aventure du mot et quête universaliste dans l'œuvre d'Aimé Césaire ». *Œuvres et critiques* 2 (1994). 33-54.

Notes

¹ Les Sénoufo habitent le nord de la Côte d'Ivoire, le sud du Mali et l'ouest du Burkina-Faso.

² Le souffle du mort.