

Ironie et Amplification de la Négativité de la Mort dans les Chansons Funéraires Agni-Bona

Yao Kré Kouabena Arnaud

Université Félix Houphouët-Boigny
arnaudkouabenan@gmail.com

Résumé

Cet article vise à montrer que l'utilisation de figures de style comme l'ironie donne une valeur supplémentaire au discours. En tant que fait dialogique discursif, l'ironie consiste en l'interaction spécifique de deux discours pour en ressortir l'absurdité d'une situation ou d'un fait. Dans des contextes funéraires chez les Agni-Bona où la parole est frappée de nombreux interdits de mort, l'ironie devient une puissante stratégie discursive pour pleurer son chagrin et dénoncer l'agressivité de la mort. Notre intérêt pour les chansons funéraires agni-bona réside donc dans leur richesse littéraire et leur faculté à porter la critique sans que le locuteur ne porte la responsabilité de ses propos, mais en les attribue à une autre voix, souvent considérée comme absurde ou indésirable.

Mots clés : Ironie – mort – négativité – chanson funéraire – polyphonie énonciative

Abstract

This article aims to show that the use of stylistic devices such as irony adds value to discourse. As a discursive dialogical fact, irony consists of the specific interaction of two discourses to bring out the absurdity of a situation or fact. In funeral contexts among the Agni-Bona, where speech is subject to numerous death bans, irony becomes a powerful discursive strategy to mourn one's grief and denounce the aggressiveness of death. Our interest in Agni-Bona funeral songs therefore lies in their literary richness and their ability to criticize without the speaker bearing responsibility for their words, but attributing them to another voice, often considered absurd or undesirable.

Keywords : Irony – death – negativity – funeral song – enunciative polyphony

Introduction

Quand la mort s'abat sur un membre de la communauté – surtout quand ce membre est un producteur et un procréateur potentiel, en qui le groupe a beaucoup investi –, elle instaure, au sein de celle-ci, une atmosphère de terreur où comme par un processus de

contagion, elle se reprend dans l'ensemble du tissu social. Durant ce "temps de la mort", certains comportements, certaines activités quotidiennes et notamment certaines paroles sont frappées de mort et le produit qu'on pourrait en tirer relève du domaine du tabou, du *be ci*. La parole, si elle n'est contrôlée, peut devenir une puissance de mort, un véhicule permettant à la mort de s'étendre et de gagner de proche en proche les diverses couches sociales. Exprimer en chanson son chagrin, sa colère face à l'action destructrice de la mort devient une tâche ardue que seul le chanteur-poète parvient à accomplir. Il s'agit de parler de la mort, de dénoncer son caractère inique et toute la négativité qu'elle introduit et généralise sans pour autant la marger, la défier ou provoquer son courroux. L'ironie, en tant que forme d'expression détournée consistant essentiellement en un écart, un décalage entre ce qui est dit et ce qui est pensé ou ressenti, est un procédé utilisé par les chansonniers pour traduire la négativité de la mort. Elle consiste donc en une distance entre l'énonciateur (celui qui parle) et l'énoncé (ce qu'il dit) et permet, du coup, d'appréhender le caractère négatif du trépas.

Devant toutes les censures que la société agni-bona s'impose dans le traitement de la mort, il est nécessaire de se demander comment dans les chansons mortuaires la négativité du trépas peut être amplifiée par l'emploi de l'ironie ? Comment se construit et se manifeste l'ironie dans les chansons dédiées au mort ? Quels en sont ses enjeux ?

L'approche méthodologique est bâtie autour de théorie du faux-semblant allusif de Kumon Nakamura, Gluckberg et Brown (1995) et celle de la polyphonie ironique d'Oswald Ducrot (1984). L'importance de la première ne réside pas dans le décalage entre le dit et le signifié mais plutôt entre ce qui est dit et ce qui aurait dû être dit au regard du contexte. Dans la seconde, ironiser revient à produire deux énoncés différents, l'un étant assumé par un énonciateur simulé, et dont la seconde instance énonciative incarnée par le locuteur se distancie.

1. L'ironie : une (dis)simulation transparente ou l'argumentation par le paradoxe

L'ironie n'en finit pas de susciter interrogations, réflexions et

définitions auxquelles elle semble toujours – au moins partiellement – échapper. Depuis Platon, Aristote, Quintilien, en passant par les rhétoriciens du 19^{ième} siècle et Freud au 20^{ième} siècle, jusqu'à, plus récemment, le philosophe Jankélévitch ou la pragmatique (notamment Grice (1978), Ducrot (1984), Sperber et Wilson (1978), Kerbrat-Orecchioni (1980), Perrin (1996), etc.), les chercheurs de différentes branches des sciences humaines n'ont cessé de s'y intéresser. Nombreux ont essayé de fournir une définition de l'ironie qui recouvre l'ensemble de ses manifestations.

Antiphrase, ironie du sort, ironie socratique, et, si l'on continue de dérouler le fil de ce concept, ironie tragique, ironie verbale, ironie romantique, ironie comme attitude intellectuelle, comme distanciation généralisée vis-à-vis du réel, etc. Multiforme, l'ironie semble pouvoir se nicher dans un texte, une parole, dans une mimique, une intonation, une image. P. Hamon (1996) va jusqu'à l'étendre à toute la littérature. Pour ce théoricien, le principe même de la représentation littéraire est de ne pas signifier directement, distinctement, mais de prendre des détours, qu'il s'agisse du détour par la figure du personnage ou par la figure de style. S'il paraît exagéré d'affirmer que toute la littérature est ironique, il est juste qu'elle est éventuellement susceptible d'être ironiser. Car, qu'est-ce que l'ironie ?

1.1. L'ironie, une évolution temporelle

Souvent considérée comme une forme de moquerie, l'ironie est une figure de style et un procédé de pensée qui consiste à affirmer le contraire de ce que l'on veut faire comprendre. Son objectif n'est pas de tromper, mais plutôt de mettre en évidence l'absurdité ou la fausseté d'une idée ou d'un fait. Son efficacité repose sur un décalage entre le discours apparent et le sens implicite, que le destinataire est censé percevoir. Elle s'emploie notamment pour ridiculiser ou critiquer quelque chose ou quelqu'un.

Le concept d'ironie a une histoire longue depuis Socrate, Aristote, Cicéron, Quintilien, jusqu'à nos jours et ne cesse de s'étendre. Son origine remonte au grec ancien *eirôneia*, signifiant dissimulation. Dans ses premières occurrences attestées, à savoir dans les écrits d'Aristophane et de Platon au V^e siècle av. J.-C., le terme est connoté péjorativement et est exclusivement d'ordre philosophique.

Dans les comédies d'Aristophane, en prenant notamment pour cibles les sophistes et Socrate, il est associé à des personnages au caractère artificieux et hypocrite, trompant leurs interlocuteurs par de grands discours qui sonnent creux mais font illusion. Socrate lui-même définit l'ironie comme une technique oratoire fondée sur la crédulité feinte. L'ironie de Socrate selon Perrin (1996, p.7), « était à la fois pédagogique, où on voulait démasquer l'erreur, mais en même temps persuasive, où on reconstruisait la vérité ». C'est la raison pour laquelle, étaient présents dans l'ironie de Socrate les parties adverses (l'erreur et la vérité) et l'orateur essayait d'argumenter pour la vérité en démasquant et en se moquant de cette erreur ou de tous ceux qui y croyaient. Par un tel procédé, Socrate ne cherche pas à écraser son interlocuteur, bien au contraire, en interrogeant celui-ci sur ce qu'il feint lui-même d'ignorer, il l'oblige à préciser ses pensées, à accoucher du savoir que l'esprit contient sans en avoir conscience, et le fait avancer sur la voie de la vérité. L'ironie socratique a, dès lors, une fonction dialectique et ne désigne plus alors un caractère, une attitude, mais une méthode heuristique : elle vise la vérité par la remise en question. Quelle que soit la finalité du discours ironique (faire illusion ou s'approcher du Vrai), il s'agit d'obtenir une victoire rhétorique sur l'interlocuteur.

Faisant référence à l'ironie socratique, Aristote ramène la notion d'ironie à un comportement en société. Il lui dénie toute prétention à atteindre la vérité philosophique ; en tant que fausse humilité, elle est considérée, en termes éthiques, comme le défaut d'une vertu dont l'excès s'apparenterait à la fanfaronnade.

Si le concept d'ironie socratique se perpétue dès lors, c'est cependant l'aspect rhétorique qui reprend le dessus dès l'antiquité pour dominer jusqu'au XVIII^e siècle. Cette longue période d'inertie prend fin avec les satiristes anglais et la littérature des Lumières qui font toujours de l'ironie une arme rhétorique, mais déployée désormais sur la tonalité entière d'une œuvre. À la fin du siècle, Schlegel et les romantiques d'Iéna refondent à leur tour le concept en se référant à nouveau à la définition socratique de la notion, liée à la notion d'analyse réflexive. L'ironie désigne alors un rapport réflexif de l'auteur à son texte, et devient par-là concept littéraire, puis renvoie plus généralement à un certain rapport du poète au monde, et réintègre ainsi le domaine de la philosophie.

À partir du XIX^e siècle, c'est dans la philosophie que l'ironie s'épanouit tout d'abord dans les réflexions de Hegel qui inclut dans sa pensée la notion d'« ironie du sort », forgée elle aussi par les romantiques. Dans l'œuvre de Kierkegaard puis dans celle de Nietzsche, la position de Hegel sur l'ironie est mise à son tour en perspective, dont les réflexions sont poursuivies au siècle suivant : c'est en tant que rapport au monde que l'ironie s'exprime alors dans la littérature du XX^e siècle. A travers les approches structuralistes et sémiotiques, la littérature remet l'accent sur une ironie des textes, analysée d'un point de vue formel. Cette dimension formelle est au centre également de l'étude spécifiquement linguistique de l'ironie, qui s'intéresse quant à elle moins au texte qu'à l'énoncé, et marque ainsi sa filiation avec le concept d'ironie rhétorique. Au cœur de ces approches, la notion de contraire entre sens littéral et dérivé. Lorsque l'on parle de l'ironie, outre la composante sémantique, une composante spécifiquement illocutoire, doit être prise en compte. Dans cette relation à trois actants qui se met en place dans le processus ironique (l'énonciateur ironiste, le destinataire et la cible de l'ironie), il y a toujours une cible qui est visée par l'évaluation négative de l'ironiste. C'est cette négativité de la mort accentuée par l'ironie qui s'appréhende dans les chansons funéraires agni-bona.

1-2- Le paradoxe ironique

Face à un désordre ou une injustice, l'ironie, en tant qu'attitude mentale, tente de rétablir l'ordre désiré en dénonçant la situation par un raisonnement paradoxal qui contredit le sens littéral de ses mots pour en révéler le manque de valeur ou l'absurdité. Ainsi, cette démarche est pour l'ironiste une manière de remettre les choses à l'endroit. L'ironie se manifeste donc par une opposition à la norme ou à ce qui est inacceptable, utilisant une logique superficiellement positive pour masquer une critique négative sous-jacente. Le paradoxe ironique repose donc sur une opposition à la réalité. L'ironie s'oppose activement à une situation jugée inacceptable ou perçue comme injuste ou illogique. Le locuteur ironique souhaite corriger cette situation, la ramener à ce qu'il considère comme correct. Pour ce faire, il procède par un raisonnement dissimulé qui consiste à utiliser un discours qui, par son apparence, contredit l'objet de la critique. L'ironiste adopte une posture qui renverse la situation. Cela

consiste soit à dire le contraire de ce qu'il pense ou veut réellement montrer, soit à utiliser des termes apparemment positifs pour dévaloriser l'objet de sa critique. Ainsi, l'interlocuteur doit comprendre la contradiction entre les mots employés et l'intention réelle, afin de saisir le véritable message critique.

L'ironie découle donc d'un décalage entre un discours et son contexte, une incongruité que l'ironiste, idéaliste et correcteur de la vérité, combat souvent via l'antiphrase (dire le contraire de ce qu'on pense). Cependant, l'ironie est bien plus qu'une simple figure de style ; c'est un système complexe et varié, dont les origines remontent loin, et qui se manifeste sous de multiples formes et genres en fonction de l'intention du locuteur.

Dans les chansons funéraires, l'ironie devient un outil qui mine à la base une réalité, qui dénonce la négativité de la mort, critique, raille en représentant un monde idéal. Comment les poètes-chanteurs des veillées mortuaires s'y prennent-ils ?

2- L'ironie comme forme esthétique et critique dans les chansons funéraires agni-bona

Dans les chansons funéraires agni-bona, l'ironie est une figure rhétorique et esthétique qui, au-delà de son aspect mélancolique, met en tension deux sens contradictoires pour critiquer et renouveler la représentation de la réalité, permettant au poète-chanteur de concilier le "oui" et le "non" à travers un écart de sens paradoxal. Cette technique de mise à distance critique sert à dépasser la simple imitation du réel funeste, offrant une vision renouvelée et plus libre de la mort. Comment alors l'ironie, qui « *masque une prise de position sur une réalité par un discours non assumé et discordant* » (Bonhomme, 1998, p.83), se reflète verbalement dans ce genre chanté et dédié à la mort ?

Pour élucider cette préoccupation, nous nous sommes intéressés aux instances du discours ironique, aux formes d'argumentation par la négativité et aux indices et figures de l'ironie dans les chansons funéraires agni-bona.

2.1. Les instances du discours ironique dans les chansons funéraires agni-bona

Le concept d'ironie est relié à celui de polyphonie ou des voix multiples. Face à la mort, l'ironie chez les agni-bona permet d'exprimer une distanciation de l'énonciateur par rapport à un discours qui n'est pas le sien, et cette distanciation peut être plus ou moins explicite. Ce double jeu énonciatif du poète-chanteur, ce jeu de masques qui ne respectent pas les quatre maximes qui régissent la logique conversationnelle (la qualité, la quantité, la relation ou la pertinence et la manière) énoncées par Grice (1979) se fait toujours par rapport à un interlocuteur que l'artiste en deuil entend ainsi piéger. Ce jeu de brouillage de la voix énonciatrice est conforme à la théorie de la polyphonie énonciative élaborée par Oswald Ducrot (1984, pp.171-233). Pour ce célèbre théoricien,

« parler de façon ironique, cela revient pour un locuteur L à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité, et bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation (...) D'une part la position absurde est directement exprimée (et non pas rapportée) dans l'énonciation ironique et en même temps elle n'est pas mise à la charge de L, puisque celui-ci est responsable des seules paroles, les points de vue manifestés dans les paroles étaient attribués à un autre personnage, E ». (Ducrot, 1984, p.211)

Cette longue référence à Ducrot nous permet donc d'envisager l'ironie dans les chansons funéraires agni-bona comme une combinaison de voix qui, bien que confondues dans un même énoncé, renvoient à des locuteurs différents : l'un prenant en charge le contenu explicite (l'énonciateur E), l'autre le refusant (le locuteur L). Dans la chanson n°1, intitulé "Remerciez la mort", la voix de Ama N'zian résonne comme une sorte de citation implicite, consistant pour elle à

faire entendre dans son propos une voix qui n'est pas la sienne et dont elle montre qu'elle se distancie. Pour cela, Ama N'zian, la chanteuse principale emploie des mots comme l'adverbe « malheureusement » V3 et l'opposition « Mais il n'empêche que » V5 pour introduire une critique ironique. Dans cette ironie, un énonciateur initial est mis en scène (celui qui serait affligé des ravages causés par la mort) et un autre énonciateur est également présent (celui qui se réjouit des méfaits de la mort). Le poète-chanteur qui ironise présente, à l'intérieur de son énoncé, la position absurde à travers une voix dont elle ne peut précisément pas prendre la responsabilité : ce sera celle d'un autre énonciateur. L'ironiste dans cette chanson utilise la polyphonie pour critiquer un autre discours en le présentant de manière ironique, en le dénonçant à travers la mise en scène de différents points de vue au sein de ce même énoncé.

Dans la chanson n°2, la chanteuse principale fait dire par une autre voix des choses évidemment absurdes et fait soutenir l'insoutenable tout en se distanciant de l'énoncé qu'il désapprouve, créant un décalage entre le sens littéral et le sens voulu. Dans les premiers vers qui composent cette chanson, deux voix sont aisément perceptibles. La première voix (Énonciateur E1) affirme être « la bienvenue parmi nous » V3. Cette voix est attribuée à la mort et représente une opinion externe. La seconde voix (Énonciateur E2), correspond au locuteur de l'énonciation, en l'occurrence à la chanteuse en deuil à cause du fait que ses pères, ses mères, ses enfants et son monde ont été décimés. Ainsi, elle fait entendre l'opinion de E1, mais la contredit ou la rend absurde en introduisant une autre opinion. Ce faisant elle adopte une position de contestation. La chanteuse construit sa chanson en mettant en scène une opinion (E1) pour mieux la réfuter.

Dans un cas comme dans l'autre, le locuteur est responsable mais pas coupable : il est responsable de l'expression du point de vue absurde, mais seulement de son expression, le point de vue en lui-même étant attribué à l'énonciateur. L'énonciation ironique est donc, selon Dominique Maingueneau (2001 ; 84), celle qui « met en scène un personnage qui énonce quelque chose de déplacé dont le locuteur se distancie ».

2.2. *L'argumentation par la négativité*

Dans son fonctionnement, l'ironie entretient un rapport fondamental avec le négatif. Mieux, son mécanisme premier consiste à faire surgir la face négative d'un jugement. L'argumentation par la négativité de l'ironie repose sur le principe de dire le contraire de ce que l'on pense pour exprimer une critique. Concrètement, cela revient à énoncer l'élément positif en donnant à comprendre et à interpréter l'élément négatif où se conjuguent, et même fusionnent, le caractère logique des relations entre les termes et le jugement axiologique. En agissant de la sorte, l'ironiste vise à amener le récepteur à une réflexion plus profonde, en rendant la critique moins directe et potentiellement plus acceptable.

Dans les chansons n°3, la négativité ironique provient du fait que le locuteur fait entendre la voix d'une autre personne, en présentant la position de ce dernier comme absurde. Dans les versets 2 et 3, l'absurdité résulte d'une conséquence absurde contenue dans le vers 2 : « La mort se dirige vers ma demeure ». La réaction de la chanteuse éplorée est un argument par l'absurde ironique dans la mesure où elle fait semblant d'agréer la mort qui frappe à sa porte tout en se désolidarisant de celle-ci. En réalité, l'attitude de la mort est à blâmer parce qu'elle implique une conséquence absurde : « Evidemment, je vais lui offrir mes plus beaux enfants qui me tiennent en vie » V3. Cette argumentation par l'absurde dissimulée fait comprendre que la question élogieuse est en réalité un blâme. Plutôt que de formuler directement une attaque positive ou un désaccord, l'ironie utilise une évaluation positive apparente pour en réalité signifier un jugement négatif. L'ironie se trouve alors dans la disqualification de l'énonciateur mentionné, dans le jugement négatif qui est porté sur lui. L'énoncé est présenté comme vrai, mais l'usage du modélisateur « évidemment » V3, signale que la chanteuse ne dit pas ce qu'elle pense vraiment. En montrant l'absurdité de l'énoncé littéral contenue dans cette chanson, l'ironie révèle implicitement la vérité de la situation. Cette vérité bien étant destinée à la mort, engage également l'auditoire à une réflexion plus profonde en faisant appel à son intellect plutôt qu'à une confrontation directe

Dans ces chansons dédiées au trépas, l'ironie se construit à partir de la prégnance du négatif. La mise en évidence du négatif

s'élabore et se situe au croisement : l'un va du positif explicite vers le négatif implicite, l'autre va du négatif explicite vers le positif implicite. Il présente les deux faces de la bi-valence entre lesquelles le destinataire est sommé de choisir : nier le positif ou nier le négatif.

A travers une argumentation par la négativité, l'ironiste crée un décalage entre ce qui est dit explicitement et ce qui est implicite, permettant de souligner l'absurdité ou la contradiction d'une situation. Cela permet de critiquer de manière indirecte et moins agressive. En feignant l'approbation ou la louange ou encore l'adhésion aux actes destructeurs de la mort, la chanteuse désarme son interlocuteur et engage le public dans une réflexion plus subtile sur le sujet. Ce procédé permet d'éviter une confrontation directe avec la mort tout en rendant le ridicule évident. La chanteuse ironiste adopte une attitude faussement sérieuse pour exposer les incohérences, rendant sa critique d'autant plus percutante. Une telle démarche crée une complicité avec l'auditoire en deuil. Pour saisir l'ironie, il faut décoder le contraste entre le sens littéral et le sens voulu, ce qui nécessite une certaine intelligence de la part du récepteur. Cette connivence renforce l'efficacité de l'argumentation en impliquant activement l'interlocuteur qui est la mort dans la critique.

L'argumentation par la négativité repose sur la mise en évidence de l'absurdité de l'énoncé qui est une composante essentielle de l'ironie. Cette absurdité s'appuie sur le décalage, les contradictions et l'illogisme pour créer un fort effet de surprise et de critique. En poussant une idée jusqu'à son point d'absurdité, l'ironie met en évidence sa négativité, lui permettant de critiquer une situation de manière plus frappante et plus acerbe.

2.3. Les indices et figures de l'ironie

L'ironie est avant tout une affaire de ton, comme l'indique Ambroise Calepin (1502).

Dans les chansons dédiées à la mort, elle repose sur un ton verbal ou des moyens non-verbaux, comme les gestes, le regard, la mimique, les pleurs, pour créer un écart entre le sens littéral des mots et le sens implicite. L'ironie peut-être aussi révélée par des indices qui incluent la ponctuation (points d'exclamation signalant une exagération, points de suspension pour inciter à l'interprétation), les mises en forme (italiques, guillemets pour marquer une distance ou une

citation), et des incohérences narratives (juxtaposition de faits contradictoires) qui appellent le récepteur à questionner la parole utilisée et à chercher la véritable signification.

Si ces éléments sont possibles à l'écrit, il est plus difficile de les saisir dans un texte oral. Par conséquent, l'ironie littéraire est un phénomène complexe qui peut parfois passer inaperçu. Néanmoins, des indices existent qui, placés dans des contextes appropriés, peuvent être interprétés comme des signaux ironique. Mais, c'est surtout l'emploi de certaines figures de style qui signalent la présence d'un discours double.

L'antiphrase est peut-être la forme la plus connue de l'ironie. Pour Quintilien (1977, p.119) l'ironie est une « sorte d'allégorie où c'est le contraire qui est signifié ». L'antiphrase est donc une figure de rhétorique, qui consiste pour un locuteur à dire le contraire de ce qu'il pense. Pour Fontanier (1977, p.130), l'antiphrase désigne l'emploi d'« un mot ou [d']une façon de parler dans un sens contraire à celui qui lui est ou lui semble naturel ». Elle se distingue du mensonge en ce sens que le locuteur fait comprendre qu'il dit le contraire de ce qu'il pense pour exprimer une critique ou un dédain.

Dans le contexte funéraire agni-bona, l'antiphrase un puissant outil pour dénoncer les ravages causés par la mort. Ainsi, le fonctionnement antiphrastique de l'ironie a pour fonction de rabaisser par la louange. Par ce fait, le locuteur en deuil se désolidarise de l'énoncé qu'il produit afin de tourner en dérision ou de contester la mort.

Dans la chanson n°2, interprétée par Affoua Gnankon, il y a une discordance entre ce qui est dit et ce que pense réellement la chanteuse. Considérons les versets 6 et 7 :

« La mort est la bienvenue parmi nous oh » V6

« Elle seule peut nous causer tant de souffrances et de pleurs oh » V7

L'énoncé contenu dans le vers 6 est justifié par un argument fourni par le vers 7. Nous comprenons mieux l'ironie de la chanteuse grâce au vers 7 qui montre que la mort n'est jamais la bienvenue dans la mesure où sa présence ne provoque que tristesse, désolation et tourment. L'argument du vers 7 justifie ce qui est exprimé au vers 6

mais en réalité sa fonction consiste à intégrer au contexte un point d'accord susceptible de permettre à la chanteuse en deuil de signaler son ironie.

Ce qui est exprimé dans l'argument du vers 7 dément l'ensemble des effets susceptibles d'être associés à ce qui est exprimé dans l'énoncé ironique situé au vers 6. L'emploi de « Mais » fonctionne comme un indice métadiscursif qui indique que la chanteuse présentera une opinion ou une idée qui s'oppose à ce qu'elle a déjà exprimé. Les deuilleurs sont d'abord invités à partager une opinion trouvée dans le cotexte selon laquelle la mort est un hôte agréable et prévenant. Ensuite, Affoua Gnankon dit le contraire. La mort détruit des vies et ne laisse sur son passage que des pleurs et des souffrances. La chanteuse s'exprime en disant le contraire de ce qu'elle communique et ainsi faisant, elle ne prend pas la responsabilité de ce qui est exprimé au vers 6.

Au total, l'antiphrase ironique chez les Agni-Bona permet au locuteur affligé par le deuil de communiquer un ensemble d'effets contextuels impliqué par une prédication péjorative implicite. Cette prédication qui est assimilée à un acte d'auto-réfutation vise à dénier la vérité de ce qu'il exprime. Plus précisément, l'antiphrase est une conséquence indirecte de cette prédication qui relève avant tout de la composante expressive de l'ironie et participe ainsi d'abord de la dénonciation. En signalant son intention de mentionner ce qu'il exprime à des fins de désaccord, l'ironiste se donne les moyens, non seulement de prendre la mort pour cible en lui attribuant un point de vue qu'il désigne comme erroné, mais encore de faire entendre son propre point de vue par l'antiphrase.

L'hyperbole est une figure de style d'exagération qui est un support essentiel de l'ironie, en lui donnant force et intensité. Elle repose sur le grossissement exagéré d'une caractéristique, d'une idée ou d'un sentiment dans un but de mise en valeur (positive ou négative). En amplifiant le sens d'un propos, l'hyperbole peut créer une contradiction entre ce qui est dit et ce qui est voulu, ce qui est la base même de l'ironie. L'exagération sert alors à faire ressortir une idée ou à exprimer un sentiment de manière frappante. Selon Fontanier (1977, p.133), « L'hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vie, non de tromper, mais d'amener à la

vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire ».

Dans les chansons funéraire agni-bona, même si tout recours à l'hyperbole ne signale pas obligatoirement une intervention ironique de la part du poète-chanteur, il est de même indéniable que l'hyperbole est un des signaux les plus voyants de l'ironie.

Dans la chanson n°1, intitulée "Remerciez la mort", Ama N'zian, la chanteuse principale, nous fait découvrir le fonctionnement de l'hyperbole ironique dans un contexte funéraire.

L'hyperbole est réalisée dans l'ensemble de l'énoncé d'une part à travers l'énumération de ce que l'auteur appelle le « nez dans toutes nos affaires » qu'il détaille dans les versets qui suivent. Ce procédé lui permet d'accentuer la diversité des tâches dévolues à la mort, et d'autre part avec l'utilisation d'expressions imagées comme « porter le manteau de l'altruisme » (être attentif au bien-être des autres) et « sans grain de sel » (sans y mêler, sans s'y immiscer qui devient dans le cas du syntagme négatif, l'inverse), expressions qui accentuent elles aussi les activités incessantes de la mort. Par ailleurs, l'évocation de « Koffi Amouroufié » - guerrier intrépide bona qui a joué un rôle majeur dans la guerre qui a opposée, au 18^{ième} siècle, les Agni-bona aux Bron-Gyaman – pour l'énergie, apparaît comme une surenchère qui révèle l'ironie de la situation en soulignant les efforts incommensurables accomplis par la mort afin de satisfaire les hommes. Ces procédés hyperboliques reflètent aussi l'ironie qui imprègne dans son ensemble l'énonciation elle-même et indique de façon relativement significative que le locuteur, par cette technique, se met à distance des propos qu'il tient.

Dans un second exemple contenu dans la chanson n°2, la chanteuse principale commence l'explication de son point de vue par "A croire" pour marquer d'emblée sa distanciation à des paroles auxquelles elle affirme ne pas adhérer, et de par ce fait, en même temps, la responsabilité des propos qui suivent et contre lesquels en quelque sorte elle met en garde son interlocuteur, est rejetée sur ceux qu'elle qualifie de "bons deuilleurs". La qualification de "bons" apparaît aussitôt comme un emploi hyperbolique ; en effet, étant donné que le terme "deuilleurs" lui-même contient déjà intrinsèquement une axiologie dévalorisante, ajouter la qualification « bons » ici enrichit la valeur du terme avec une allusion –même

implicite- qu'il existerait le « contraire » de ce type de « deuilleurs ». Dans le deuxième verset de cette chanson, "A croire les bons deuilleurs" implique justement l'inverse. La critique est tout autant adressée à ceux qui défendent de telles pratiques et qui opèrent en masse qu'à ceux qui y ont recours, et cela sans aucune obligation ou quelconque contrainte. C'est justement ce « trop » d'accusations qui rend l'énoncé suspect et qui permet aussi en même temps la production du sens ironique et son interprétation comme telle par l'interlocuteur.

La litote ironique est une figure qui, contrairement à l'hyperbole, utilise l'atténuation pour suggérer fortement une idée. Dans son fonctionnement, elle consiste à dire moins pour signifier plus.

Dans les chansons funéraires Agni-Bona, comme le fait remarquer Fontanier (1977, p.133), la litote loin « d'affirmer positivement une chose, nie absolument la chose contraire, ou la diminue plus ou moins, dans la vue même de donner plus d'énergie et de poids à l'affirmation positive qu'elle déguise. (...) On dit moins qu'on ne pense ; mais on sait que l'on ne sera pas pris à la lettre ; et qu'on fera entendre plus qu'on ne dit. C'est par modestie, par égard, ou même par artifice, qu'on emploie cette figure ».

Cette définition est parfaitement étayée dans l'emploi de la litote contenue dans la chanson n°3. En effet, dans cette chanson, la litote ironique se situe à partir du vers 5 :

« En une nuit la mort et les sorciers ont emporté tout le village
oh » V5

« Nos maisons sont à deux pas de Kouassi kômian eh » V6

Au début de cette séquence, l'énonciation des faits n'a rien de surprenant, le seul point discordant est le chiffre mentionné qui paraît relativement élevé pour une seule nuit. Dans une sorte de conclusion aux vers 6, 7 et 8 avec « Nos maisons sont à deux pas de Kouassi kômian eh », c'est avec l'emploi de « à deux pas » que la litote est réalisée. Le segment sera probablement interprété par l'auditoire en deuil comme l'équivalent de "on se trouve tout près de celui qui est censé être le rempart, le bouclier contre les sorciers et contre les actions dévastatrices de la mort". L'ironie provenant non de la situation elle-même, de la précarité, de l'insécurité qui reste

dramatique mais essentiellement de la surprise provoquée par le fait qu'une telle situation puisse se produire à l'endroit en question.

Au total, qu'il s'agisse de l'antiphrase, de l'hyperbole ou de la litote, l'ironie reste ici fondée sur un jeu polyphonique. Ce jeu sur la vérité entre diverses voix consiste alors en une dissonance entre la voix de référence et un point de vue autre, dont cette voix de référence ne peut en aucun cas prendre la responsabilité. Dans un contexte funéraire, les chanteurs ont, en général, recourt à l'ironie qui, plus qu'un jeu intellectuel, constitue un véritable phénomène de communication. Mais alors, quels sont les divers facteurs qui motivent le chanteur en deuil à utiliser ce procédé rhétorique alors qu'il est dans son droit incontestable d'exprimer, ouvertement et sans détour, ce qu'il pense ? Quels sont les enjeux de l'emploi de l'ironie dans la chansons funéraires agni-bona ?

3. De la nécessité de l'ironie dans les chansons funéraires agni-bona

L'emploi de l'ironie présente des enjeux multiples et complexes. Permettant de critiquer des situations, elle souligne les contradictions, les absurdités ou les injustices, tout en rendant la critique moins frontale et plus acceptable. Elle est particulièrement efficace pour dénoncer les injustices de manière détournée.

Critiquer la mort en pays Agni-Bona implique souvent une approche complexe qui présente la finitude comme un ennemi féroce et impitoyable qui arpente les rues du village en deuil et qui espionne les vivants. La mort rôde sournoisement partout où il y a une manifestation de vie. Elle est coextensive à la vie, pourtant, sa présence dérange. Evoquer simplement son nom pourrait susciter un vif intérêt de la mort pour celui qui ne saurait pas tenir sa langue. « Il faut éviter à tous prix de s'adresser directement à la mort, nous confie Yao Dongo. Malgré toute l'ingéniosité pour l'éloigner, elle ne cesse d'être omniprésente. Cela s'explique par le fait qu'il y a encore de personnes qui osent dire son nom. Elle est présente parmi nous, quand tu dis son nom, elle fait irruption dans ta famille »¹.

¹ Yao Dongo, octogénaire vivant à Tankessé. Interview réalisé le 23 Mars 2020.

Les Agni-Bona sont donc convaincus que la parole peut servir de véhicule de propagation de la mort. Pour cela, le vocable en usage pour parler de la mort chez les Bona est varié. On emploie souvent les expressions suivantes : *ɔ a wu*, « il est mort » ; *ɔ a yo niamiã diɛ*, « il est devenu la propriété de Dieu » ; *ɔ a ha nu*, « il y est resté » ; *ahaa kpili a hi i*, « un grand piège l'a attrapé » ; *yi awõyale ni ɔ a nkola nu*, « il n'a pas pu supporter sa maladie ». On entend, très rarement, les expressions *ɔ a seci*, « il est gâté » ; *ɔ a yo ninje seciliwa*, « il est devenu une chose cassée » (le défunt est analogiquement assimilé à un objet brisé, inutilisable). Mais très souvent, des expressions en rapport avec le voyage, l'excursion sont fortement utilisés : *ɔ a hô*, « il est parti » ; *ɔ a fa atí*, « il a emprunté le chemin » ; *ɔ a di mua*, « il nous a devancé ». Ces dernières expressions suggèrent l'idée de déplacement, l'idée d'un voyage, car la mort est avant tout un voyage *ad originem*. Cette conviction est formulée de façon symbolique dans l'énoncé suivant : *ɔ se fo boka so*, « il escalade la montagne ». L'entrée du royaume de la mort et du séjour des morts se situent en haut d'une montagne que le mourant doit franchir. Le parcours est particulièrement pénible. Cette expression permet de comprendre les phénomènes qui se produisent au moment de l'agonie : soit brûlante des mourants, haute fièvre et abondante transpiration, éventuelles convulsions, etc. Ce sont les manifestations visibles des ultimes efforts fournis par le moribond pour parvenir au sommet de la montagne des morts.

Dans les chansons funéraires agni-bona, l'ironie semble servir avant tout à une critique efficace de la mort et des ses manifestations négatives. L'image de la mort proposée dans notre corpus peut être qualifiée de négative dans la mesure où l'ironie contenue dans ces chansons s'applique essentiellement à la discréditer. D'abord, elle prend l'allure d'un ennemi invisible, impitoyable et téméraire. Elle « se repait des vivants comme le lion dévore l'homme » (L. V. Thomas, 1982, p.72). La vie, dans ce cas, n'est qu'un sursis qui prendra inéluctablement fin. Les hommes sont donc impuissants face à un ennemi qui ne connaît pas la pitié et qui ne fait aucune distinction entre les différentes catégories sociales. C'une force qui n'obéit à aucune logique humaine. Incontrôlable, elle n'a pas de limite, surpasse tout et fait fi de la détresse des hommes. Ensuite, la mort est d'autant plus le symbole du désordre qu'elle désordonne la vie en faisant naître une peur du néant, un sentiment d'angoisse et d'impuissance. Le statut de

mortel et l'impossibilité de se sécuriser, suscitent chez l'homme, une prise de conscience angoissée de ce qu'est exister.

La critique de la mort est rendue particulièrement efficace grâce à l'emploi de l'ironie. Par ce procédé, la chanteuse critique ouvertement sa cible sans s'exposer. L'emploi de l'ironie polyphonique rend donc, ici, le locuteur rhétoriquement inattaquable. Cette forme d'"immunité" que doit se revêtir le chanteur est une condition préalable quand il faut dénoncer la négativité de la mort.

En effet, dans les sociétés agni-bona, la mort est accueillie comme un étranger d'une importance toute particulière. Celui-ci s'impose et oblige les villageois à s'intéresser qu'à lui. La mort cristallise et bouleverse profondément les comportements sociaux et les activités quotidiennes. Les tenues vestimentaires et les coiffures sont négligées. Les activités champêtres sont en bernés, bref, « c'est le temps de la mort », nous confirme un informateur². C'est une sorte de paralysie dont la présence de la mort occasionne. Les Agni-Bona entourent constamment la mort d'une hospitalité attentive. En réalité, ce n'est là qu'une stratégie pour mieux neutraliser son étrangeté agressive et pour parer aux conséquences dangereuses de sa présence et de son action.

En présence de la mort, la parole devient un moyen de communication qui est frappé de mort. Sa production et son émission sont entourées d'interdits et de grandes précautions doivent être observées lors de son usage, car comme le soutient J. P. Eschlimann (1985, p.55), la parole en période de deuil est « le véhicule qui permet à la mort de s'étendre et de gagner de proche en proche les divers secteurs de l'activité sociale et individuelle, c'est la parole. Cette parole [est] une puissance de mort, puissance au service de l'extension tentaculaire de la mort ». Il faut donc, au risque de s'attirer les foudres de la puissance mortifère, braver l'*omerta* et exprimer son deuil et son chagrin. Ainsi, l'ironie, en tant qu'expression d'une distance, réussit à faire coexister deux voix différentes dans un même énoncé : une voix dite « littérale » qui exprime une intention positive, et une voix « ironique » qui exprime une intention négative, tout en se dédoublant pour ne pas en assumer la responsabilité. Le chanteur se distancie ainsi des critiques qu'il rapporte, et la chanson ironique devient une forme

² Kouadio Jacques, chef du village de Tankessé. Interview réalisé le 10 Janvier 2020 à Tankessé.

de commentaire implicite qui critique le propos littéral, car celui-ci est considéré comme absurde ou inapproprié dans le contexte.

Le chanteur ne se considère plus comme responsable des critiques qu'il formule, car il attribue les propos absurdes à un autre énonciateur. Cette stratégie lui permet de critiquer sans avoir à s'engager directement.

La critique fonctionne comme une sorte de catharsis et favorise un refoulement de certaines situations souvent accablantes comme le souligne à juste titre Umberto ECO (1965 : 26) :

La chanson pourrait être ressentie comme un moment privilégié pendant lequel les problèmes de la vie se transforment, s'affirment et font l'objet d'une attention passionnée. La chanson serait indiquée comme élément narcotique capable d'atténuer artificiellement les tensions réelles grâce à une solution de mysticisme élémentaire...la chanson comme un excitant capable de provoquer des dispositions émotives qu'une sensibilité devenue paresseuse ne peut atteindre autrement.

Grace à la critique, la chanson devient, dès cet instant, une thérapie pour l'âme de celui qui la chante et/ou qui l'écoute. En créant un contraste à travers l'usage de l'ironie, les chansons funéraires soulignent l'absurdité de la perte et de la mort elle-même, tout en s'adressant au public pour l'amener à réfléchir. L'ironie sert donc à contester le pouvoir de la mort, suggérant que celle-ci est finalement vaincue par l'éternité de l'au-delà. Elle crée un contraste entre ce qui est dit et ce qui est sous-entendu, et en affirmant le contraire de ce que l'on pense, met en évidence l'absurdité de l'idée de la mort comme une fin définitive. Dans ces chansons dédiées au trépas, l'ironie suggère ainsi que, même face à la mort, il existe une forme d'éternité ou de transcendance qui la rend impuissante.

Conclusion

L'ironie dans ces chansons dédiées au trépas a pour mission

de maintenir la confusion et de dissimuler la motivation secrète du texte. La confusion entre les deux langues du chanteur-poète, celle qui lui sert à dire ce qu'il sent et celle qu'il utilise pour dire ce qu'il ne sent pas, participe à l'enrichissement esthétique de son art. Ainsi, les analyses ont révélé que l'ironie contenue dans ces chansons consiste en une dissimulation transparente de la critique. Elle est une arme de contestation, de dénonciation déguisée, capable de critiquer la mort et ses manifestations sans pour autant s'exposer. Elle repose sur un certain décalage entre le sens littéral et le sens voulu. Pour ce faire, Le chanteur en deuil dit le contraire de ce qu'il pense pour souligner une contradiction ou une absurdité. Ce décalage est souligné, dans un premier temps, par des procédés de style comme l'antiphrase, mais aussi par des figures de style telles que l'hyperbole et la litote. Dans un second temps, le chanteur fait semblant de souscrire à une idée pour mieux la réfuter, en attribuant une opinion négative à un « énonciateur » différent de lui-même, ce qui crée un effet de décalage et de critique. De ce fait, l'ironie fonctionne comme une contradiction argumentative où l'énoncé littéral sert d'argument pour une thèse, tandis que le commentaire implicite en opposition sert d'argument pour la thèse inverse. Ce mécanisme permet au chanteur de prendre de la distance vis-à-vis de son énoncé et de ne pas tomber sous le coup du *be ci*. Ainsi, l'ironie fonctionne par opposition, en créant un contraste entre une réalité (la mort) et l'idée opposée (l'au-delà).

Les chanteurs soulignent l'absurdité de la mort, en montrant que son pouvoir est limité face à une autre réalité. La mort se présente comme la fin absolue, le pouvoir ultime qui anéantit tout. Mais l'ironie dans les chansons prend cette affirmation au pied de la lettre pour mieux la saper. En suggérant que la mort est en réalité une simple transition vers un état éternel (l'au-delà), on vide sa menace de sa substance. C'est une forme de défi lancé par l'esprit (la conscience de la survie) à la réalité physique (la décomposition du corps). L'ironie souligne la supériorité d'une réalité spirituelle ou métaphysique sur la finitude biologique.

En somme, l'ironie devient une arme rhétorique qui transforme la défaite apparente (la mort physique) en victoire ultime (l'accès à l'au-delà).

Bibliographie

BERRENDONNER A., 1981. « De l'ironie », *Éléments de pragmatique linguistique*, Minuit, Paris.

BONHOMME Marc, 2009. De l'argumentativité des figures de rhétorique, in *Argumentation et Analyse du Discours*, n°2.

CHARAUDEAU P., MAINGUENEAU D. (dir.), 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris.

DUCROT Oswald, 1984. *Le Dire et le dit*, Éditions de Minuit, Paris.

ECO Umberto, 1965. « La Chanson de consommation », in *Communications* n°6, pp. 20-33

ESCHLIMANN Jean-Paul, 1985. *Les Agni devant la mort*, Kartala, Paris.

ESCHLIMANN Jean-Paul, 1985. « Lorsque l'homme sème la mort chez l'animal et le végétal », in *kasa bya kasa, Revue d'anthropologie et de sociologie*, VI.

FONTANIER Pierre, 1977. *Les figures du discours*, Flammarion, Paris.

GRICE Paul, 1979. « Logique et conversation », *Communications*, n° 30.

HAMON Phillipe, 1996. *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris.

Louis-Vincent Thomas, 1978. *Mort et Pouvoir*, Edition Payot, Paris.

MERCIER-LECA F., 2003. *L'ironie*, Hachette, Paris.

MOLINIE, Georges, 1992. *Dictionnaire de Rhétorique*, Le livre de poche, Paris.

NAKAMURA Kumon, GLUCKSBERG et BROWN, 1995. « How about another piece of pie: The allusional pretense theory of discourse irony », in *Journal of Experimental Psychology : General*, 124(1), 3-21.

OWUSU-Sarpong, 2000. *La Mort akan, Etude ethno-sémiotique des textes funéraires akan*, L'Harmattan, Paris.

PERRIN Laurent, 1996. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Kimé, Paris.

QUINTILIEN, 1977. *De l'institution oratoire*, traduction par Jean Cousin, Belles Lettres, Paris.

REBOUL O., 1998. *La rhétorique*, Presses universitaires de France, Paris.

SCHOENTJES P., 2001. *Poétique de l'ironie*, Editions du Seuil, Paris.

THOMAS Louis-Vincent, 1982. *La Mort africaine, Idéologie funéraire en Afrique noire*, Payot, Paris.

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

ANNEXES : Corpus de trois textes funéraires agni-bona

Chanson n°1 : Remerciez la mort

- 1- *Akokoisinzinsin*
- 2- *Akokoisinzinsin* eh ! Eh !
- 3- Malheureusement, le seul bien sur lequel j'avais fondé tout mon espoir oh !
- 4- La mort m'a spolié oh !
- 5- Mais il n'empêche que si vous qui la voyez, remerciez-la de ma part oh !
- 6- *Akokoisinzinsin*
- 7- *Akokoisinzinsin* eh ! Eh !
- 8- Aujourd'hui la mort a le nez dans toutes nos affaires
- 9- La mort porte le manteau de l'altruisme
- 10- La mort nous offre de quoi nous nourrir
- 11- La mort remplit nos concessions d'enfants
- 12- La mort nous fait oublier nos tristesses et nos solitudes
- 13- La mort ne laisse aucun fait sans son grain de sel
- 14- La mort marche dans les pas de Koffi Amouroufié
- 15- La mort nous décime tous
- 16- Mais il n'empêche que si vous qui la voyez, remerciez-la de ma part oh !

Thème : Le désespoir

Auteur : Ama N'zian

Date : 14-octobre-2018

Lieu : N'gorato Sous-préfecture de Koun-fao

Chanson n°2 : La cohabitation

- 1- Mort eh ! Mort eh ! Qui es-tu ? éééh
- 2- A en croire les bons deuilleurs, ta cohabitation avec les hommes est salulaire oh !
- 3- Tu nous dis à quel point tu es la bienvenue parmi nous
- 4- En décimant nos pères, nos mères, nos enfants, notre monde
- 5- En décimant nos pères, nos mères, nos enfants, notre monde
- 6- La mort est la bienvenue parmi nous oh
- 7- Mais elle seule peut nous causer tant de souffrances et de pleures oh

Thème : La sournoiserie

Auteur : Affoua Gnankon

Date : 30-mai-2019

Lieu : N'gorato Sous-préfecture de Koun-fao

Chanson n°3 : Qui me sauvera ?

- 1- Père eh ! Eh Père eh ! Eh !
- 2- Mère eh ! Eh Mère eh ! Eh !
- 3- La mort se dirige vers ma demeure oh
- 4- Evidemment, je vais lui offrir mes plus beaux enfants qui me tiennent en vie
- 5- En une nuit la mort et les sorciers ont emporté tout le village oh
- 6- Nos maisons sont à deux pas de Kouassi kômian eh
- 7- Nos maisons sont à deux pas de Amoroffi kômian eh
- 8- Nos maisons sont à deux pas de Koffi kômian eh

Thème : L'insécurité

Auteur : Ama N'zian

Date : 14-octobre-2018

Lieu : N'gorato Sous-préfecture de Koun-fao