DU DEUIL À LA PAROLE : ESTHÉTIQUE DES STRUCTURES RYTHMIQUES DU *N'NOLO* CHEZ LES AGNI-BONA

Yao Kré Kouabena Arnaud
Université Félix Houphouët-Boigny
arnaudkouabenan@gmail.com

Résumé

Cet article se propose d'analyser, au sein du sous-groupe agni-bona, la poétique du n'nolo – un genre majeur de la littérature orale funéraire – à travers le prisme de l'esthétique de ses structures rythmiques. L'examen du rythme immédiat dévoile des structures d'improvisation dynamiques reposant sur l'alternance de noyaux et de variables rythmiques, des effets d'appels-réponses favorisant la polyrythmie et des effets de saturation phonique. Cette étude a pour objectif de montrer que les structures rythmiques du n'nolo ne sont pas de simples ornements formels mais l'épine dorsale de la performance de la chanteuse en deuil. Sous les effets des structures rythmiques, le n'nolo devient la matrice unificatrice et thérapeutique par laquelle la communauté réinsère le défunt dans la généalogie, réaffirme la continuité communautaire et réorganise le trouble psychologique du deuil.

Mots clés *: structures rythmiques – n'nolo – rythme immédiat – catharsis – mémoire collective.*

Abstract

This article analyzes the poetics of n'nolo *— a major genre of funeral oral literature — within the Agni-Bona subgroup through the lens of its rhythmic structures' aesthetics. The examination of immediate rhythm reveals dynamic improvisational structures based on the alternation of rhythmic cores and variables, call-and-response effects promoting polyrhythm, and phonic saturation effects. This study aims to show that the rhythmic structures of* n'nolo *are not mere formal*

ornaments but the backbone of the mourning singer's performance. Under the influence of these rhythmic structures, n'nolo becomes the unifying and therapeutic matrix through which the community reintegrates the deceased into the genealogy, reaffirms community continuity, and reorganizes the psychological distress of grief.

Keywords *: rhythmic structures – n'nolo – Immediate Rhythm – Catharsis – Collective Memory.*

Introduction

Quand la mort s'abat sur la communauté, il se déclenche, pour endiguer cet évènement biologique qui rompt l'équilibre social, une intense activité rituelle et discursive où la douleur brute du deuil se mue en œuvre d'art. La parole qui succède un mutisme de sidération ou à des éclats désordonnés de cris de douleur, est un véritable dispositif de restauration symbolique. Au cœur de cette catharsis collective et verbale se trouve le *n'nolo*, un genre majeur de la littérature orale funéraire chez les Agni-Bona, oscillant entre le parlé, le scandant et le chanté. Cette poésie funéraire, portée exclusivement par des "femmes initiées", se déploie comme une parole vigoureuse, rythmée, poétique et cadencée, proférée lors de funérailles solennelles.

Le passage du « deuil à la parole » cristallise toute la dynamique de cette pratique où la parole se doit de réguler, de ritualiser et de transcender. Il ne s'agit pas simplement de raconter la souffrance, mais de la formater, de la soumettre aux exigences d'une architecture verbale rigoureuse dans laquelle le rythme s'érige en principe recteur. Dès lors, comment les structures rythmiques du

n'nolo se présentent-elles ? Comment parviennent-elles à formaliser la douleur du deuil pour en faire un objet esthétique et thérapeutique ?

Cet article ambitionne d'analyser les mécanismes d'élaboration du rythme dans les chansons du *n'nolo* chez les Agni-Bona. Il s'agira de mettre en lumière l'ensemble des procédés esthétiques qui président à sa performance, afin de comprendre comment par son rythme, le *n'noro* permet de transfigurer l'expérience brute et chaotique du deuil en un parole poétique hautement formalisée et socialement régulatrice.

L'hypothèse de cette étude postule que le rythme du *n'nolo* n'est pas un simple ornement formel, mais un principe actif de la catharsis, un outil de transfiguration esthétique qui convertit le chaos de l'affliction en un ordre poétique mesurable et supportable pour la communauté.

Pour valider notre hypothèse de recherche, notre démarche méthodologique adopte une approche fondée sur les théories du rythme issues de la critique littéraire orale et de l'ethnomusicologie. Nous nous appuyons d'abord sur les travaux de Jean Cauvin (1980) à travers son concept de *rythme immédiat*, essentiel pour saisir la spontanéité créatrice des pleureuses. À cela s'ajoute l'éclairage de Janheinz Jahn (1960) autour de la polyrythmie, qui permet d'analyser la superposition des séquences rythmiques. Enfin, nous convoquons le cadre théorique d'Atsain N'cho F. (1989) concernant les répétitions cycliques et la saturation sonore,

outils indispensables pour décoder l'intensité poétique et acoustique propre à cette performance funéraire.

L'intérêt d'un tel croisement théorique est de dépasser la simple description folklorique pour saisir le *n'nolo* dans sa double nature textuelle et musicale. D'une part, l'alliance de la polyrythmie et du rythme immédiat permet de démontrer que l'improvisation face à la mort n'est pas un chaos verbal, mais une création instantanée hautement codifiée. D'autre part, la notion de saturation phonique met en lumière l'efficacité thérapeutique du *n'nolo*, révélant comment la répétition cyclique sature l'espace psychique des endeuillés pour opérer une véritable catharsis. Cette méthodologie offre ainsi une approche holistique, reliant la technicité de la forme rythmique à son impact psychologique et social sur la communauté.

Afin de mener à bien cette réflexion, notre démarche adoptera un déploiement en trois temps. Nous établirons d'abord le cadre ethno-littéraire du *n'nolo* tout en explorant les théories générales et agni-bona qui définissent le rythme dans le contexte du *n'nolo*. Nous procéderons ensuite à une analyse de la manifestation concrète de ce rythme dans les chansons, en mettant en relief les structures d'improvisation, les effets d'appel-réponse et les manifestations de la saturation phonique. Pour finir, nous mettrons en lumière les fonctions à la fois thérapeutique et sociale de ces dynamiques rythmiques, vecteurs de canalisation émotionnelle et de reconstruction mémorielle pour la communauté.

1. Cadre ethno-littéraire du *n'nolo* et théories sur le rythme

Genre majeur de la littérature orale féminine, le *n'nolo* est commun à tous les peuples du groupe akan. Cependant, chaque peuple issu de ce groupe – notamment les Agni-Bona – a une conception de cette poésie qui lui est propre. En d'autres mots, chaque peuple akan s'approprie le *n'nolo* et lui confère une valeur à la dimension des spécificités de sa culture.

Chez les Agni-Bona, ce genre musical transforme le deuil en expression poétique structurée, utilisant une esthétique rythmique pour canaliser la perte. Mais avant d'analyser les mécanismes esthétiques qui régissent la parole de deuil, il convient d'ancrer notre réflexion dans son contexte anthropologique. C'est pour cette raison que nous allons d'abord nous attacher à définir le cadre ethno-littéraire du *n'nolo*, ensuite, expliquer la conception spécifique du rythme au sein des sociétés agni-bona.

1.1. Le n'nolo, un genre oral singulier

Genre d'origine ancestrale, le *n'nolo* est un genre poético-musical caractérisé par son ambivalence fonctionnelle et son ancrage exclusivement féminin. En effet, il se distingue par sa plasticité sociale, capable de traduire des émotions diamétralement opposées. Il s'agit d'une forme de chanson responsoriale à double usage – festif et funéraire – exécutée exclusivement par les femmes et conçu pour elles.

Le *n'nolo* n'est pas un simple divertissement profane, c'est une parole agissante, un rite de langage oral qui intervient aux deux extrémités de l'expérience humaine : le paroxysme de la joie publique et l'abîme du deuil. De ce fait, le *n'nolo*, pour reprendre les propos Léopold Sédar Senghor (1989 : 156), émane d'un « *monde nègre où la parole se fait spontanément rythme dès que l'homme est ému, rendu à lui-même et à son authenticité* ». En tant qu'œuvre artistique, il est une pratique sociale qui « *jette une vive lumière sur l'état de la société à un moment donné de son histoire* » (Kouassi Georges, 2005 : 53). Le *n'nolo* est, avant tout, une œuvre de société avant d'être un genre exclusivement féminin. A travers ce genre musical, les femmes agni-bona deviennent les maîtresses de l'histoire des différents lignages et les régulatrices émotionnelles de la communauté.

Dans sa pratique, le *n'nolo* obéit à des techniques rigoureuses, transmises par imprégnation et initiation orale des aînées vers les plus jeunes. Les chansons s'articulent autour d'une soliste (la voix guide) qui lance les versets poétiques, et d'un chœur de femmes qui lui répond en polyphonie ou à l'unisson. Les participants se disposent en cercle et se contentent de frapper dans les mains et de marquer le rythme par des oscillations du corps. La soliste doit posséder une connaissance parfaite des généalogies du village et des techniques de modulation de la voix. Mais contrairement à d'autres genres musicaux agni-bona, le *n'nolo* privilégie la pureté de la voix humaine. L'instrumentation se limite à des percussions idiomatiques portées par les femmes. Les instruments se limitent à des hochets de calebasse enveloppées de filets de graines, à des

claquements de mains rythmés qui structurent la pulsation et à l'entrechoquement de petits morceaux de bois sec.

Dans son usage festif, le *n'nolo* est essentiellement réservé aux jeunes filles en âge de se marier et a pour but d'égayer les longues veillées des jours de clair de lune. Son cercle d'animation est composé de jeunes filles dont le souci est le jeu. Ce caractère réjouissant fait de ce genre un cadre idéal d'échange, de gaité et de joie. On y chante la beauté, l'attente de l'être aimé, les déceptions ou l'espoir d'un mariage heureux. Mais au-delà du divertissement, cette activité forge la sororité ou la solidarité de classe d'âge. En partageant ces veillées, les jeunes filles renforcent leurs liens affectifs. Elles apprennent à harmoniser leurs voix, un exercice qui nécessite de l'écoute, de la synchronisation et du respect mutuel.

Dans sa dimension funéraire, le *n'nolo* peut se tenir de jour comme de nuit et mobilise, dans son assemblée, des femmes qui ont une certaine expérience de la vie. En réalité, le deuil chez les Agni-Bona est un moment de tristesse que seul le savoir-faire artistique des femmes adultes peut atténuer les effets. Il ne s'agit pas de se réjouir dans ces moments de profonde affliction mais, à travers les chansons du *n'nolo*, de conjurer les effets pernicieux de la mort en réconfortant la famille éplorée. De telles chansons qui portent une si forte charge de compassion ne peuvent être émises que par des personnes expertes. Les femmes qui dirigent les veillées de *n'nolo* funèbre jouissent d'une profonde considération sociale. Ce respect et cet honneur ne découlent pas d'une simple convention, mais de leur utilité

publique cruciale en période de crise. Animer une veillée de deuil exige un sérieux absolu et une maturité psychologique hors du commun. Ces femmes portent la responsabilité de guider le village à travers le chaos émotionnel provoqué par la mort. Elles incarnent des piliers de stabilité au milieu de la détresse collective. Le premier pouvoir de ces animatrices réside dans leur capacité à toucher la sensibilité la plus profonde des individus. Loin de fuir la douleur, elles la provoquent et la canalisent à travers un art vocal hautement maîtrisé. Par des chansons ciblées, elles forcent les endeuillés à extérioriser leur peine latente. Cette libération émotionnelle est indispensable pour éviter que le chagrin ne s'enracine et ne détruise l'individu. En touchant l'assistance, elles amènent chacun à s'interroger sur le destin *post mortem*. Le deuil quitte alors le champ de la simple perte biologique pour devenir une transition spirituelle, connectant les vivants aux ancêtres. La force de ces femmes repose sur une virtuosité linguistique remarquable. La parole n'est pas seulement descriptive, elle est active et transformatrice. Cette parole permet de faire renaître l'espoir dans le cœur des endeuillés, de transmuter le désespoir en espoir, la haine en amour, la douleur de la perte en joie. A ce titre, elles agissent comme de véritables antidépresseurs naturels et communautaires.

Au total, le *n'nolo* accompagne l'individu dans tous les cycles de sa vie. Les Agni-Bona recourent à ce genre chanté pour célébrer l'éveil à la vie et à l'amour chez la jeune fille, et utilisent ce même pouvoir vocal pour panser les blessures de la mort et restaurer l'ordre social chez les adultes.

Si le *n'noro* s'impose comme un genre oral profondément lié aux rituels funéraires, sa performance ne peut se dissocier d'une codification sonore rigoureuse. Il importe dès lors de passer de la définition de ce genre à l'examen de la conception philosophique et culturelle que les Agni-Bona se font du rythme lui-même.

1.2. De la conception agni-bona du rythme

Selon le dictionnaire étymologique Larousse, le mot "rythme" provient du latin « *rythmus* », qui est à son tour issu du grec « *rhuthmos* ». Ce dernier dérive du verbe « *rhein* », qui signifie « couler ». L'interprétation traditionnelle de cette notion évoque le mouvement fluide et régulier des vagues de la mer.

Cependant, le linguiste Emile Benveniste (1966) marque une rupture majeure en faisant évoluer la définition du rythme d'une simple configuration spatiale vers une structure temporelle. Il rejette cette association maritime et oriente ces recherches vers la philosophie ionienne antique, notamment chez Leucippe et Démocrite. C'est pourquoi, clarifiant sa pensée, Benveniste explique que le *rhuthmos* qualifie la forme d'un élément mobile, changeant et fluide, dépourvu de structure organique fixe. Concernant le verbe *rhein* (couler), le linguiste rappelle qu'il s'agit du principe fondamental de la nature dans la philosophie d'Héraclite, où tout est en perpétuel mouvement. Associer le rythme à ce verbe prend alors tout son sens : dans cette vision du monde, les formes éphémères des choses se définissent comme des manières de couler. Grâce à cette

approche, Benveniste applique le concept de rythme à la danse, à la marche ou au chant.

Les travaux de Meschonnic s'inscrivent directement dans la continuité des recherches de Benveniste dont ils prolongent la déconstruction érudite de l'étymologie traditionnelle du rythme. Pour ce faire, Meschonnic extirpe le rythme de la métrique naturelle pour en faire un phénomène strictement linguistique et discursif. Selon une logique rigoureuse, il postule que puisque le rythme se déploie au sein du langage en acte – c'est-à-dire dans le discours –, il en constitue par définition l'agencement, la structure et la configuration. Cependant, le discours étant indissociable de ce qu'il énonce, le rythme fusionne intimement avec la signification. Le rythme n'accompagne pas le sens : il le produit en générant une sémantique unique, propre à la voix, au mouvement et à la subjectivité de la parole. Meschonnic synthétise cette idée par sa célèbre formule : « *Le rythme est organisation du sens dans le discours* » (Meschonnic, 1982 : 70). A partir de cette approche, le statut du rythme est redéfini par Meschonnic :

- Il n'est pas un simple ornement : il cesse d'être une pure enveloppe formelle ou un décor sonore qui s'opposerait extérieurement au fond.
- Il ne se confond pas avec le message brut : il ne se réduit pas au sens littéral ou aux mots employés.
- Il fonctionne en interaction continue : le rythme agit comme le squelette architectural du discours qu'il organise.

Les différents recadrages théoriques du concept de rythme ont ouvert la voie à une multitude de définitions. Mais aussi

diverses qu'elles soient, trois dimensions fondamentales et récurrentes sont à retenir :

- La périodicité : le retour régulier d'un même phénomène dans le temps ou l'espace.
- La structure : l'organisation, l'agencement et la cohérence interne des éléments.
- La variabilité (ou le mouvement) : la dynamique de changement, la fluidité et les ruptures au sein de cette régularité.

Les approches susmentionnées décrivent-elles la spécificité du rythme négro-africain ? Quels en sont les traits spécifiques engendrés de l'exécution du *n'nolo* ?

En réalité, le rythme négro-africain ne se réduit pas à une simple cadence musicale ou à une succession de pulsations mesurées par le temps chronologique. Il représente l'essence même de la vie, la force vitale universelle qui anime la création et structure le rapport au monde des peuples d'Afrique noire. Contrairement à la conception occidentale traditionnelle qui perçoit souvent le rythme comme une technique de division temporelle, la pensée africaine l'envisage comme une dynamique existentielle et cosmique. C'est l'élément premier qui ordonne le chaos, insuffle l'énergie aux êtres de la nature et établit une communication continue entre le monde visible des vivants et l'univers invisible des ancêtres et des divinités.

Senghor (1964 : 22) définit le rythme comme « *l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des autres*

». A travers ces propos du poète Sénégalais, nous comprenons que le rythme est consubstantiel au négro-africain. Il est indissociable de toute activité qu'il pratique : la danse et le labour, la chanson-parole, le silence, etc.

Pour approfondir la dimension esthétique du rythme, les travaux de Jean Cauvin analysent la manière dont il s'incarne dans les formes concrètes de l'art africain. Pris comme « *la perception d'une forme dans le successif* » (Cauvin, 1980 : 19-20), le rythme est le fondement même de la signification et de l'efficacité de la parole traditionnelle. La répétition, le parallélisme et les variations tonales ne sont pas de simples figures de style, mais des mécanismes précis destinés à capter l'attention, à graver le message dans la mémoire collective et à déclencher une résonance spirituelle chez l'auditeur. Pour ce faire, il s'appuie sur les notions de rythme immédiat et de rythme profond. Chacun d'eux est articulé autour d'une constance, d'un noyau-point de départ, caractérisé par sa fixité, son immobilisme et par une variable – qui est mobile – prise comme le point d'arrivée des idées. Le rythme, dans ces conditions, se construit par la superposition et la répétition cyclique de séquences distinctes, également désignées sous le terme de groupements rythmiques.

Chez Engelbert Mveng (1974), le rythme se distingue par son imbrication dans sacré et s'oppose au rythme occidental par son principe dialectique et contradictoire. Le rythme dialectique laisse libre cours à la créativité artistique et s'articule autour d'un double moment : le contraste de la monade, de la dyade et de la triade, où l'unité

est niée par la dualité, elle-même niée par la triade. Ce processus de conjonction crée une démultiplication rythmique semblable à une spirale infinie. Le rythme fonctionne comme un système ondulatoire perpétuel où les mouvements amples absorbent les plus petits sans les détruire, inversant les temps forts et faibles au point de provoquer un effet d'envoûtement.

S'inscrivant dans le prolongement des travaux de Cauvin et M'veng, Zadi Zaourou (1976) fonde sa fonction rythmique sur l'action d'un agent rythmique. Dépassant la simple communication binaire comme le préconise Cauvin, sa théorie démontre que le rythme poétique repose sur une structure ternaire animée par deux « noyaux rythmiques originels », autonomes ou fusionnés en un « syntagme rythmique ». En se concentrant à des moments précis du poème, ces noyaux accélèrent le mouvement et engendrent une « concentration rythmique » majeure. C'est précisément cette accumulation d'intensité qui provoque un changement qualitatif dans la parole poétique, matérialisant ainsi la fonction rythmique africaine.

En somme, les théories actuelles sur l'alternance symétrique ou asymétrique des temps forts et faibles permettent de décrire globalement et fidèlement la vie culturelle africaine à travers son rythme. Pour analyser efficacement les chansons du *n'nolo*, cette étude adopte une approche méthodologique en apparence éclectique. Elle combine principalement les outils conceptuels de Jean Cauvin, Janheinz Jahn et Atsain N'cho F., tout en s'appuyant de manière complémentaire sur les travaux d'Engelbert

Mveng et de Bernard Zadi Zaourou. L'objectif est d'articuler et de faire interagir ces différents concepts pour révéler et comprendre toute la complexité et l'efficacité rythmique des chansons du *n'nolo* chez les Agni-Bona.

2. Analyse du rythme dans les chansons du *n'nolo*

Les théories portant sur l'esthétique négro-africaine s'accordent, en général, à faire du rythme un vecteur essentiel de la production du sens et l'un des moteurs de la création artistique. Dans le texte littéraire, le sens ne surgit pas uniquement de la définition des mots, mais émerge par imprégnation, grâce à la texture sonore, au jeu des accents et aux échos phoniques de la parole. Comme Meschonnic (1982 : 82) le souligne à juste titre l'analyse du rythme est indissociable de celle de la signification : « *une théorie du rythme est une théorie du sens non parce que le rythme est le sens, mais parce que le rythme est en interaction avec le sens* ».

Pour mettre en exergue les manifestations des encodages rythmiques dans nos chansons de *n'nolo* funéraires, nous nous appuierons sur les notions de noyau rythmique, de variable, de séquence, de rythme immédiat, d'onde d'amplification, et de spiralité.

2.1. Les effets du rythme immédiat liés aux structures d'improvisation

Le rythme immédiat désigne un mouvement immédiatement perceptible et continu fondé sur la récurrence rapprochée d'un noyau rythmique. A en croire

Cauvin (1980 : 20), « *ce rythme est appelé immédiat car il se manifeste surtout dans des effets audibles, perceptibles immédiatement, et auxquels correspondent des mouvements du corps* ». En réalité, le rythme immédiat est la scansion d'unités ou de séquences repères jusqu'à la saturation de l'esprit. Le rythme immédiat nait de l'espacement réduit qui sépare la répétition des séquences repères. Dans le texte, chaque séquence rythmique s'organise autour de deux éléments essentiels :

- Le noyau rythmique (NR) : la partie fixe et permanente, formée par une succession de temps forts qui captent l'attention.
- L'élément variable (V) : la partie changeante, composée de temps faibles et de moments de pause.

Dans les chansons du *n'nolo*, la séquence rythmique structure le texte, favorisant sa scansion en micro séquences qui peuvent croitre durablement tant que la chanteuse principale engendrera continuellement des idées, à partir de la théorie de l'improvisation.

La structure d'improvisation selon Atsain (1989 : 292) « *fait penser à toute organisation du texte ou de sa séquence qui occasionne un contexte linguistique favorisant l'insertion d'autres occurrences ou unités repères* ». Plus concrètement, dans le *n'nolo*, le rythme immédiat se caractérise par une récurrence si rapprochée du noyau rythmique que l'auditeur perçoit les unités successives sans discontinuité. L'improvisation poétique offre un terrain idéal à ce mécanisme, car la création s'y fait en flux continu. À l'intérieur de la structure improvisée, la chanteuse principale

pose en permanence des constantes repérables (le noyau) tout en modulant les éléments de repos ou de transition (la variable) selon son inspiration. Analysons les effets du rythme immédiat liés aux structures d'improvisation dans les versets du texte qui suit :

Texte 1, Chant n°16, "Araignée à toile d'illusion", (Yao Kré, 2021 : 62)

1- Ooh araignée à toile fine et trompeuse !

2- Tu m'as trompé et tu pars pour ta demeure

3- Ooh ombre trompeuse ! Araignée à toile d'illusion !

4- Tu m'as trompé et tu m'as recouvert les yeux un moment de ton voile d'illusion

5- Tu m'as trompé et tu es sur le départ pour eblôlô

6- Ooh araignée à toile fine et trompeuse !

7- Tu m'as trompé grâce à ta toile fine et trompeuse

8- Tu m'as trompé et tu me laisse sur la place publique

9- Tu m'as trompé et tu me laisse dans le froid

10- Tu m'as trompé et tu es sur le départ pour eblôlô

11- Ooh araignée à toile fine et trompeuse !

12- Tu m'as trompé et tu pars sans me laisser le temps de faire mes adieux

13- Tu m'as trompé sans que je lui laisse des commissions

14- Tu m'as trompé et tu es sur le départ pour eblôlô

15- Ooh araignée à toile fine et trompeuse !

Ce poème funéraire de quinze versets illustre parfaitement l'articulation entre structures d'improvisation et rythme immédiat. Le noyau rythmique qui est pour la chanteuse principale un repère mémoriel et structurel fort

pour créer en continu est fixé sur le vers « Ooh araignée à toile fine et trompeuse ! » dans la mesure où cet élément revient de manière quasi symétrique (lignes 1, 6, 11, 15). Ce retour, à intervalle régulier du noyau rythmique, permet immédiatement de captiver l'auditoire, enveloppé dans une sorte de transe ou d'hypnose verbale qui traduit l'urgence du chagrin. Cependant, l'improvisation ne se limite pas à la répétition du noyau rythmique, elle doit progresser. C'est le rôle d'un deuxième noyau rythmique que nous qualifions de noyau second. Celui-ci, injecté juste après le premier noyau se fixe sur une partie du verset : « Tu m'as trompé … ». L'improvisateur qui est la chanteuse principale déploie des compléments variables qui décrivent les conséquences de la mort : « *tu pars pour ta demeure* » (v.2), « *tu me laisses sur la place publique* » (v.8), « *dans le froid* » (v.9), « *sans me laisser le temps de faire mes adieux* » (v.12).

Ce procédé recompose le poème en trois micro-séquences grâce à la réitération des vers 5 ; 10 et 14 : « Tu m'as trompé et tu es sur le départ pour *eblôlô* ». Ces deux noyaux introduisent, à chaque réitération, des variantes qui expliquent les conséquences de cette tromperie. Ces trois variantes fixées sur les vers 5 ; 10 et 14 décrivent l'état dans lequel la mort a plongé le poète-chanteur. Celui-ci se voit abandonné « sur la place publique » (V8), « dans le froid » (V9) et sans la possibilité « et le temps de faire ses adieux » (V12) et « de laisser des commissions » (V13). La présence de deux noyaux rythmiques obéit aux exigences du rythme immédiat : elle développe au niveau de chaque micro-séquence, la relation émetteur-agent rythmique à partir d'une répétition très rapprochée du noyau rythmique.

Le rythme immédiat enferme l'auditeur dans la fatalité du départ dans ce sens où la chanson s'achevant d'ailleurs sur le noyau initial (v.15), ferme la boucle parfaite comme le constate également Atsain (op. cit : 292) quand il affirme que « *par ce jeu, le noyau, tout en permettant de nier la monotonie du temps dans le texte, crée un festival de noyaux aux cours desquels les temps se succèdent par une sorte de concurrence poétique. La fin du poème peut en être le début* ». L'improvisation semble tourner autour du traumatisme de la mort sans pouvoir s'en échapper.

En somme, le rythme immédiat né de cette improvisation transforme la structure poétique en une véritable complainte où le cadre fixe (noyau) martèle la trahison de la mort, tandis que la liberté de création (variable) épuise et exprime le désespoir de la chanteuse. Ce même désespoir est fortement mis en évidence également à travers les effets d'appel-réponse.

2.2. Le rythme immédiat à travers les effets d'appel-réponse

L'appel-réponse est une théorie fondée sur la dualité de la constance et de la variable et a été mise en lumière par Janheinz Jahn. Pour celui-ci, l'appel-réponse consiste, dans le poème, en un arrangement rythmique dans lequel la relation noyau rythmique - variable se spécifie et évolue vers une organisation de la séquence sous la forme d'un appel et d'une réponse. Chaque séquence est articulée par le noyau rythmique (NR= C+V) donc façonnée par un émetteur (variable /idée nouvelle) et par l'agent rythmique (constance) :

Variable ⟶ Appel (Emetteur)
Constance ⟶ Réponse (Agent rythmique).

On pourrait établir l'identification qui suit : Variable/Constance = Couplet/Refrain. Janheinz (1973 : 97) est parvenu à montrer que « *la réponse du noyau rythmique n'intervient dans une séquence que pour expliquer, fonder, développer, justifier ou amplifier l'appel de la variable* ». Le noyau, dans une véritable solidarité, vient expliciter le sens de la variable pour justifier sa raison d'être, en lui apportant la solution, la réponse à son problème.

La variable, comme son nom l'indique, présente des sens variés, bien qu'engendrée par la même construction syntaxique. Face à la fixité du noyau rythmique, la variable, par sa multiplicité, apporte la lumière aux circonstances, en exprimant les idées de l'émetteur affligé par le deuil. Il ouvre de part et d'autre des sens qui s'articulent autour du noyau rythmique.

Le second texte (Yao Kré, 2021 : 23) de notre corpus offre un terrain d'application idéal pour observer comment le mécanisme d'appel-réponse aide à accepter et verbaliser notre propre finitude :

Texte 2 : Méchante mort !
1- Mort, toi la méchante qui n'est pleurée par personne
2- Arrête-toi, arrête-toi !
3- Toi qui es très digne quand les hommes sont en larme
4- Toi qui ne sens pas ta propre odeur
5- Mort, toi la méchante qui n'est pleurée par personne

6- Arrête-toi, arrête-toi,
7- Toi qui ne connais pas de maître
8- Roi et féticheur se plient à sa volonté
9- Reviens, toi qui erres dans le monde
10- Mort, toi la méchante qui n'est pleurée par personne
11- Arrête-toi, arrête-toi !
12- Où comptes-tu aller dans cette nuit sans lune ?
13- Maman nous sommes malheureux mais nous ne pouvons rien y changer
14- Oh ! Moi la malheureuse, moi oh ! Moi la malheureuse, moi
15- Maman, parle-moi, reviens-moi, hélas, hélas

La structure globale de cette chanson repose sur une alternance rigoureuse et itérative entre le noyau rythmique et les variables. Le noyau rythmique contenu dans les vers 1-2 ; 5-6 ; et 10-11 fonctionnent comme un leitmotiv et permet de scinder la chanson en trois parties. A chaque occurrence, le noyau s'organise en deux temps : d'abord une apostrophe accusatrice adressée à la mort : « Mort, toi la méchante qui n'est pleurée par personne », suivie immédiatement d'une injonction impérative répétée : « Arrête-toi, arrête-toi ! ». Du point de vue de Janheinz Jahn, ce bloc constitue la réponse. C'est l'émetteur, en l'occurrence la chanteuse principale qui pose le cadre de la confrontation avec le trépas en initiant le noyau rythmique.

Face à ces réponses récurrentes, les vers intercalés (3-4, 7-9, 12-15) agissent comme l'appel. Cependant, ces appels ne sont pas uniformes ; ils évoluent. Dans un premier temps (vers 3-4 et 7-9), l'appel prend la forme d'une

description des attributs de la mort. On assiste à une dénonciation de son arrogante indifférence : « Toi qui es très digne quand les hommes sont en larme »V3 et de sa souveraineté absolue : « Toi qui ne connais pas de maître »V7, « Roi et féticheur se plient à sa volonté »)V8. À travers ce jeu d'appel-réponse, le rythme immédiat produit un effet de catharsis et de dévoilement. En décrivant la puissance de la Mort, la communauté ne se soumet pas, elle objective le danger. La structure dialogique permet de fragmenter la douleur collective : l'appel fixe l'ennemi, la réponse en explore les facettes pour mieux le cerner et, symboliquement, le neutraliser par la parole rythmée.

Dans un second temps, la troisième séquence voit la dynamique s'accélérer et se métamorphoser radicalement à partir du vers 12 : « Où comptes-tu aller dans cette nuit sans lune ? ». Dans cette séquence de la chanson, le mécanisme de l'appel-réponse change de cible. Au départ, la chanson s'adressait à la mort vue comme une force générale et abstraite. Maintenant, elle s'adresse à une réalité concrète et douloureuse : la perte d'une mère. Dès lors, la réponse se sépare en deux voix qui alternent : celle du groupe et celle de l'individu. Cette superposition des voix augmente la charge émotionnelle. Le « nous » collectif du vers 13 « *nous sommes malheureux* » s'effondre pour laisser place au « moi » solitaire et répété du vers 14 : « *Moi la malheureuse, moi oh ! Moi la malheureuse, moi* ».

Le dénouement de la chanson au vers 15 : « *Maman, parle-moi, reviens-moi, hélas, hélas* » montre les aboutissements des effets du mécanisme d'appel-réponse. En réclamant une réponse (« *parle-moi* »), Adja Boitimia, la

chanteuse principale exige que sa voix traverse la frontière du monde visible. En effet, dans les sociétés agni-bona, les morts ne disparaissent jamais complètement. Ils deviennent des esprits qui ont besoin de la parole des vivants pour continuer à exister. Les paroles rythmées du *n'nolo* deviennent alors un cordon ombilical verbal refusant le silence définitif de la tombe.

En définitif, l'appel-réponse est au cœur de la performance de cette chanson. Il agit comme le moteur relationnel. En orchestrant le dialogue permanent entre l'émetteur, le soliste (l'appel) et le chœur communautaire (la réponse), ce procédé transforme une souffrance individuelle en un rituel collectif. Grâce à cette alliance entre stabilité du noyau et liberté de la variable, le rythme immédiat active la force de la parole. Il permet aux vivants de se mettre ensemble pour affronter, canaliser et surmonter l'immobilité tragique de la mort.

2.3. Les manifestations de la saturation phonique

La saturation phonique désigne l'accumulation dense, la répétition très rapprochée d'un mot ou d'un groupe de mots dans un texte. En poésie, elle renforce le rythme et la musicalité en créant des échos acoustiques qui lient les mots entre eux au-delà de la simple mesure métrique. Cette récurrence intense finit par remplir ou saturer l'ensemble du poème. Pour Atsain (op. cit : 315), la saturation phonique dans un texte ou dans une séquence poétique est « *le traitement particulier que connaît un mot ou un syntagme et qui le soumet à une récurrence très rapprochée. (…) Du fait de sa*

forte récurrence, ce mot emplit, c'est-à-dire sature par sa réitération le poème ou la séquence ».

Le *n'nolo* est caractérisé par une saturation phonique intense et une accélération du rythme. Ces répétitions et structures rythmiques suscitent la mélancolie, favorisent l'unité de l'assemblée disparate, la participation collective et l'intégration communautaire. De manière concrète, cette saturation sonore se manifeste de trois manières : par l'expression intense de l'émotion, par la répétition rapprochée de certains mots et par le retour régulier d'une même structure de phrase. Le texte 3 (Yao Kré, 2021 : 351), intitulé "Venez à mon secours" met en évidence les effets de la saturation phonique :

Texte 3 : "Venez à mon secours !"

1- Eh ! père ! Je suis pris dans les lianes oh

2- Je suis pris dans les lianes car mon père n'est pas là oh

3- Eh ! mère ! Je suis pris dans les lianes oh

4- Je suis pris dans les lianes car ma mère n'est pas là oh

5- Je suis pris dans les lianes car la mort m'a trompé oh

6- Je suis pris dans les lianes car personne ne peut venir à mon secours oh

7- Je suis pris dans les lianes car la mort m'a trompé oh

8- Je suis pris dans les lianes de la mort car mon père n'est pas là oh

9- Eh ! mère ! Je suis pris dans les lianes de la mort oh

10- Je suis pris dans les lianes de la mort car ma mère n'est pas là oh

11- Je suis pris dans les lianes de la mort oh

12- Je suis pris dans les lianes de la mort car personne ne peut venir à mon secours oh

Cette chanson est l'illustration parfaite d'une triple saturation phonique qui enferme émetteur et auditeur dans une détresse absolue. Tout d'abord, l'émotion comme saturation se manifeste par les cris de détresse « Eh ! » et « oh » qui encadrent chaque vers, traduisant ainsi l'effroi de la solitude face au trépas. Par ailleurs, le martèlement de manière obsédante et d'une ligne à une autre du même groupe de mots « *Je suis pris dans les lianes* » répété au début de chaque vers, crée un effet de piège sonore qui se referme sur l'auditeur. Les mots clés « père », « mère » et « mort » reviennent en boucle pour accentuer la solitude de la chanteuse principale face à la mort. Enfin, la récurrence de la construction syntaxique se déploie à travers une forme canonique stricte qui se reproduit dans les douze versets qui composent cette chanson selon modèle ([Cri] + [Constat du piège] + [Car + Cause du malheur] + [Cri]), en n'introduisant que de simples variations (le remplacement de « père » par « mère » ou « la mort »). Cette triple accumulation sature l'espace musical, crée un rythme hypnotique et, en définitive, unifie le public dans une transe douloureuse et collective.

L'analyse des structures rythmiques du *n'nolo* agni-bona révèle une esthétique de la répétition qui dépasse le

simple cadre de l'ornement littéraire. En réalité, ces structures deviennent le vecteur privilégié d'une catharsis tant thérapeutique que sociale qu'il convient maintenant d'explorer.

3. Fonctions thérapeutique et sociale des structures rythmiques du *n'nolo*

3.1. La canalisation de l'émotion brute

Chez les Agni-Bona, le décès d'un membre de la communauté plonge les proches dans un état de désarroi psychologique caractérisé par une émotion brute, désordonnée et potentiellement destructrice. Face à ce chaos intérieur, les structures rythmiques du *n'nolo* agissent comme un dispositif thérapeutique de premier ordre, transformant la douleur anarchique en une catharsis structurée. Le rythme dans le *n'nolo* se perçoit alors comme un cadre rassurant pour l'esprit tourmenté par le deuil. Ce rythme aide à stabiliser les émotions, à l'image d'un récipient contenant un liquide. En effet, quand survient la mort, les expressions préliminaires du deuil se manifestent par des cris désordonnés, des pleurs et une désorganisation de la parole. La première fonction thérapeutique du *n'nolo* consiste à donner une forme et des limites à ces réactions face au trépas. A travers son rythme, il sert de "moule" à la pensée. Dans ce sens, les participants aux chansons collectives, les personnes endeuillées doivent suivre la structure des versets obligatoires et répétitives comme nous l'avons souligné et analysé dans le texte 2. Cela oblige les participants à organiser leurs pensées douloureuses au lieu de se laisser submerger et de sombrer dans le désordre.

Le rythme du *n'nolo* sature l'attention des deuilleurs et cette focalisation stabilise les réactions déréglées par le choc de la perte.

Le rythme du *n'nolo* n'étouffe pas le deuil. Il le canalise : la douleur ne s'exprime plus par des crises incontrôlables, elle se manifeste de manière ordonnée. De plus, ce "contrôle" de la douleur s'accompagne, grâce aux effets de la saturation phonique, d'une décharge émotionnelle libératrice.

La saturation phonique, omniprésente dans le *n'nolo*, se manifeste par la réitération rapprochée de mots tragiques et d'interjections de détresse (« Eh ! » ou « oh »). Cette répétition exagérée sature l'espace sonore et mental des participants et crée une atmosphère mélancolique, pathétique. Le pathétique est exprimé par le choc que produit la présence simultanée, à l'intérieur de leur mémoire, d'un passé où figure le défunt dans toute sa splendeur et d'un présent où il n'est plus. L'émotion brute, au lieu d'être intériorisée, est alors extériorisée collectivement à travers les pleurs. Pleurer est l'une des composantes du deuil et comme le fait remarquer Mélanie Klein (2004 : 69) nous convenons avec elle que les larmes sont « *une tentative de guérison. […] par ses larmes, celui qu'un deuil a frappé ne se contente pas d'exprimer ses sentiments et de soulager ainsi une tension, il expulse aussi ses "mauvais" sentiments* ». La saturation rythmique permet ainsi une transition douce de la douleur pure vers une acceptation du destin fatal. Cette forme de thérapie individuelle, au-delà de l'endeuillé,

impacte tout le corps social et fait de genre poétique fortement rythmé, un instrument de reconstruction sociale.

3.2. La reconstruction de la mémoire collective

Chez les Agni-Bona, la mort d'un individu – surtout quand ce dernier participe activement au dynamisme de la société – brise le tissu communautaire et menace la continuité du groupe. Le *n'nolo* en pansant les blessures de l'âme individuelle, guérit également le corps social.

La première manifestation de l'unité du groupe se perçoit dans l'organisation structurelle de cette poésie funéraire qui repose sur le principe de l'appel-réponse. Ce principe, au cœur de la polyrythmie du *n'nolo*, agit comme un puissant facteur d'unité sociale et d'intégrationnisme musical. Dans son fonctionnement, cette structure rythmique établit un dialogue permanent et asymétrique entre la chanteuse principale qui donne l'impulsion en lançant une phrase d'interpellation (l'appel), à laquelle répondent instantanément le chœur des femmes, l'assemblée des spectateurs (la réponse), et les pas des danseurs. Cette structure polyrythmique inclusive s'avère très efficace dans la mesure où elle oblige chaque segment de la communauté à se caler sur le même tempo et à répondre en chœur. Tout le monde bat la mesure et répète les mêmes réponses au même instant. Personne ne reste spectateur passif et chaque membre de la communauté devient un acteur de la performance.

En incitant toutes les lignées familiales à fusionner leurs voix et leurs pas de danse dans une même pulsation, le

n'nolo efface les anciennes querelles internes. Le rythme devient le facteur de l'unicité, où la douleur de la famille nucléaire en deuil est absorbée et partagée par l'ensemble du village, garantissant ainsi l'intégration communautaire. Cette interaction performative réaffirme continuellement la cohésion du groupe face aux risques d'effritement social.

La seconde manifestation de la cohésion communautaire est suscitée par la faculté des structures rythmique du *n'nolo* à enrichir la mémoire collective en développant des méthodes mnémotechniques. Les structures syntaxiques canoniques et les récurrences du noyau rythmique constituent précisément ces cadres sociaux de la mémoire. En répétant des structures de phrases, le *n'nolo* ne fait pas que pleurer un mort précis, il réactive la mémoire de tous les ancêtres disparus et rappelle les valeurs fondamentales du groupe face à l'adversité. La redondance et la répétition rapprochée, permettent de fixer le souvenir du disparu dans les esprits. Par la même occasion, l'évocation des illustres défunts et de leurs hauts faits permet à la communauté rassemblée de se plonger dans un passé commun. Ainsi, la structure rythmique sature l'instant présent pour le connecter directement au passé immémorial du groupe. La communauté se rappelle ce qu'elle est, d'où elle vient et comment elle a survécu aux deuils précédents, assurant de fait sa propre continuité.

Conclusion

Au terme de cette étude consacrée à l'esthétique des structures rythmiques du *n'nolo* chez les Agni-Bona, il est

nécessaire de dégager les acquis majeurs d'une recherche qui s'est fixée pour objectif d'explorer les articulations intimes entre l'expression de l'affliction et l'organisation poétique du verbe traditionnel. Initiée sous le prisme de l'ethno-littérature, notre réflexion a permis de confronter les théories endogènes du rythme à la rigueur de la stylistique textuelle, révélant ainsi la dynamique interne par laquelle le deuil se métamorphose en une parole structurée, libératrice et hautement esthétisée. Les analyses ont montré que les structures rythmiques du *n'nolo* ne répondent pas à des critères purement métriques, mais s'organisent autour d'une symbiose parfaite entre l'émotion et la parole performée. Cette particularité fait du rythme l'élément moteur de la transmutation de la souffrance en art verbal.

Chez les Agni-Bona, le *n'nolo* est un véritable tuteur psychique qui canalise l'émotion brute et reconstruit la mémoire collective. Ses structures d'improvisation dynamiques imposent un rythme immédiat (l'alternance de noyaux et de variables) maintiennent alors l'auditoire sous une tension esthétique constante. Les effets d'appel-réponse instaurent un dialogue polyphonique permanent entre la chanteuse principale et le chœur, symbolisant la prise en charge communautaire de la douleur individuelle. De plus, les manifestations de la saturation phonique créent une surcharge acoustique qui sature l'espace de la performance pour mieux submerger le vide laissé par la perte de l'être cher.

Cette étude a permis de démontrer que la valeur esthétique du *n'nolo* ne réside pas uniquement dans son

contenu sémantique, mais bien dans sa dynamique formelle. Nous avons ainsi pu illustrer comment la contrainte rythmique devient paradoxalement le moteur de la liberté créatrice dans cette poésie féminine dédiée au trépas.

Aujourd'hui, face aux mutations socioculturelles le *n'nolo* subit d'inévitables transformations. Il s'avère opportun d'analyser ces structures rythmiques en contexte urbain : assiste-t-on à une muséification du genre ou au contraire à une hybridation formelle capable de féconder de nouvelles expressions artistiques modernes ?

Bibliographie

I. Corpus

-**Yao Kré Kouabena A.,** 2021. *Recueil de Chants et chanson funéraires agni-bona*, Thèse de doctorat unique, Université Félix Houphouët-Boigny, Tome II.

II. Ouvrages

-**Atsain N'cho François**, 1989. *Tradition orale et « poésie négro-africaine d'expression Française » : étude de cas*, thèse de doctorat 3ième cycle, Abidjan, Université nationale de Côte d'Ivoire.

-**Benveniste Emile**, 1966. *Problème de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

-**Cauvin Jean,** 1977. *Proverbes minyanka recueillis à Karangasso (Mali)*, Thèse d'Etat, Université de Sorbonne nouvelle.

- **Cauvin Jean**, 1980. *La parole traditionnelle,* Paris, St Paul.

- **Degorce Alice,** 2016, « Chanter dans les funérailles moose (Burkina Faso). Performances et pratiques vocales entre

ritualité, deuil et créativité » in Poulet Charlotte & Bénard Nicolas (dir.), *Chant pensé, chant vécu, temps chanté : formes, usages et représentations des pratiques vocales*, Éditions Delatour, Sampzon, pp. 305-321.

-**Dessons Gérard et Meschonnic Henri,** 1998. *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Dunond.

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

-**Jahn Janheinz,** 1960. *Manuel de littérature néo-africaine : du XVIe siècle à nos jours, de l'Afrique à l'Amérique*, Paris, Resma

-**Klein Mélanie,** 2004. *Deuil et dépression*, Paris, Payot.

-Kouassi Koffi Georges, 2006. *Etude de genres littéraires : la chanson féminine n'dolo agni dans la sous-préfecture d'Arah : aspect thématique, poétique, didactique et humaniste*, Thèse de doctorat unique, Université de Cocody-Abidjan.

-**M'veng Engelbert**, 1974. *L'art d'Afrique noire : liturgie cosmique et langage religieux*, Yaoundé, Clé.

-**Meschonnic Henri**, 1982. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.

- **N'Guettia Kobenan Kouadio M.,** 2018, « Littérarité, Productivité, rythme et expressivité », in *ILENA, Revue de Littérature & d'Esthétique Négro-Africaines*, vol 2, n° 18, pp. 53-68.

-**Zadi Zaourou,** 1978. *Césaire entre deux cultures*, Dakar, NEA.