TABLE DES MATIERES

DEDICACES 4

REMERCIMENTS.....5

INTRODUCTION.....10

PREMIERE PARTIE : CADRE THEORIQUE

CHAPITRE I : Problématique et objectifs de la recherche 13

A- Problématique.....13
1. Problème.....13
2. Hypothèses.....14

B- OBJECTIFS 15
1. Objectif global.....15
2. Objectifs spécifiques.....15

CHAPITRE II : ETAT DE LA QUESTION ET JUSTIFICATIONS.....16

A- Etat de la question.....16

B- Justification du choix du thème 16

C- Justification du choix de la localité.....17
1. Présentation des baatombu.....17
2. Kisira et ses origines.....18

DEUXIEME PARTIE : CADRE PRATIQUE

CHAPITRE I : Situation géographique 25

A- Délimitation du terrain d'étude.....25
1. Présentation géographique du Borgou.....25
2. Définition du cadre d'étude.....25
3. Aspects physiques du Borgou.....27

B- Délimitation géographique.....28
1. Synthèse.....29
2. Délimitation thématique.....34

CHAPITRE II : Approche méthodologique.....35

A- Sources documentaires.....35
1. Pré-enquête et enquête proprement dites.....35
2. Techniques d'investigation.....36

B- Tableaux des enquêtés.....37
1. Tableau des différents types d'enquêtés.....37
2. Tableau des enquêtés par sexe.....37
3. Tableau des focus groupes par sexe.....37
4. Commentaire des tableaux.....38
5. Difficultés rencontrées.....39

CHAPITRE III : Approches définitionnelles et valeurs socioculturelles de la Gaani.....40

A- Approche de définition de la Gaani.....40

B- La Gaani, cérémonie coutumière et « phénomène social total ».....42

TROISIEME PARTIE : LES RESULTATS ET L'ANALYSE

CHAPITRE I : Les résultats.....49

A- Définition du Têkê.....49

B- Conditions pour être danseur du Têkê.....51
1. Le Têkê traditionnel : danse réservée aux hommes mûrs.....51
2. Les rites ethnomusicologies de la danse Têkê.....51
3. Le Têkê sounon ou Bibu Wure : Le bouc émissaire de la troupe.....52
4. Le Samani.....53

C- Parures et vêtements des danseurs : Accoutrements hors du commun.....57

CHAPITRE II : Aperçu sur les instruments de musique.....60

A- Les membranophones.....60

1. La préparation du cuir.....60
2. Le Gon ou le gros tam-tam.....61
3. Le bararu ou le tambourin.....64
4. Le Gon-bia.....66

B- Les idiophones.....67
1. Le Têkê bokuru.....67
2. Les sinsinnu ou gnoni.....68

C- Autres instruments.....69
1. Le grand miroir.....69
2. Les peaux.....70

D- Le Têkê moderne : Danse libertine.....73
1.Les conséquences de la dénaturation des instruments de musique.....74
2.Prolifératiode l'habillement.....75

CHAPITRE III : Analyse.....79

A-Les valeurs de la danse Têkê.....79
1. Portée socioculturelle du Têkê.....79
2. Tableau synoptique des vertus des arbres utilisés.....81
3. Valeurs socio-politiques.....82
4. Fonctions psychologiques du Têkê.....83
5. Impacts économiques.....84

B- Les perspectives.....86

CONCLUSION.....87

ANNEXE.....90

BIBLIOGRAPHIE.....110

A TOUS MES PROFESSEURS

- A Monsieur Hubert MIGNANWANDE : mon Maître de mémoire.

Vos conseils, vos recommandations, votre rigueur et votre franchise au cours de la rédaction de ce document, ont guidé mes pas dans l'amélioration de ce mémoire.

Je vous dis infiniment merci.

- A Monsieur Bonaventure d'OLIVERA : Chef du Département

Nous vous remercions pour votre acharnement au travail bien fait et votre sens d'équité.

-A TOUS NOS PROFESSEURS DU DEPARTEMENT DE PHILOSOPHIE ET DE SOCIOLOGIE-ANTHROPOLOGIE

Votre assiduité au travail malgré les conditions académiques pénibles, votre goût du travail bien fait, votre sens d'organisation, votre rigueur scientifique, votre engouement pour la recherche ... sont des qualités que nous tâcherons de cultiver. Recevez ici très chers Professeurs, nos chaleureux remerciements.

A TOUS MES PARENTS ET AMIS

BAGOUDOU Jacques

BENON M. Abdoulaye

BIAOU B. Eliab

BIO BIGOU Léon

DADO D. Issifou

DANKORO Dramane

DEBOUROU M. Djibril

DJAOUGA M. Taïrou

DOUGNON Jacques

GBADAMASSI Abdou Ramane

GBADAMASSI Y. Machidou

IYANI Bertin et Bertine

LAFIA B. Bèrèkègui

LAFIA Sacca

SACCA S. Soumanou

SAKA Malick

SALIFOU Daouda

SERO N'Gobi

TONY S. Issifou

YATAHOU T. Inoussa

YATAHOU T. Issa

YATAHOU T. Moussa

YORO Ludovic

ZIME MONRA Bio

Vous qui avez manifesté toujours à mon égard soutien moral, matériel et financier, soyez -en indéfiniment remerciés.

Enfin, à tous ceux qui de près ou de loin ont contribué à l'élaboration de ce travail... nos chaleureux remerciements.

INTRODUCTION

Dans presque toutes les sociétés humaines, la musique et la danse constituent des invariants culturels souvent utilisés pour susciter l'enthousiasme, ou la détresse au sein des populations. De nos jours, l'essor des sciences techniques et surtout la perfection des moyens de communication ont amplifié la vulgarisation de la chorégraphie. Ainsi, dans la plupart des pays africains, le brassage interculturel, depuis l'avènement de la colonisation jusqu'à la période contemporaine, fait qu'il existe une cohabitation entre les musiques traditionnelles et les musiques modernes.

Le BENIN regorge d'une multitude de forme d'expressions traditionnelles à cause de la pluralité des groupes socio-linguistiques[1]. Le Ministère de la Culture de l'Artisanat et du Tourisme est l'une des structures gouvernementales chargées de promouvoir ces valeurs socio-culturelles, dans le dessein de pérenniser les us et coutumes béninoises.

Cette étude se focalise en général sur la monographie culturelle baatonu. En effet, la diversité des ethnies[2] qui peuplent l'aire culturelle baatonu est à la base de l'abondance de son patrimoine culturel. L'un des aspects de cette richesse se situe au niveau des danses folkloriques, qui sont malheureusement en voie de disparition au profit des musiques modernes.

Les musiques traditionnelles baatonu peuvent être regroupées en trois catégories[3] : Les musiques sacrées (celles qui sont jouées pour commémorer les

[1] Il existe trois groupes socio-culturels au Bénin : GUR , KUA et autres, dont 52 langues.
[2] Il existe plusieurs groupes ethniques : Baatonu, Dendi, Boko, Peuhl, Gando Yoruba, Nago, Ditamari, Fon...
[3] L. B BIGOU : élément de civilisation baatonu, P17.

cérémonies religieuses) ; les musiques de cour (elles sont jouées pour honorer les rois) et les musiques populaires (pour les réjouissances publiques.)

Le Têkê qui constitue l'objet de ce mémoire est une danse folklorique qui est passée de la musique de cour à la musique populaire.

Par ailleurs, pour mener à bien cette étude, nous avons lu assez de documents. Cependant, la thèse de J. LOMBARD, celle de D. DEBOUROU et les articles de L B. BIGOU demeurent les seules contributions sérieuses à la connaissance profonde du monde baatonu.

Enfin c'est dans le but mieux appréhender la portée socioculturelle et psychologique de cette danse d'une part, les raisons pour les quelles cette danse semble prendre de l'ampleur dans le milieu culturel baatonu d'autre part, que ce travail a été subdivisé en trois grandes parties. La première partie a rapport au cadre théorique, la seconde présente le cadre pratique, la troisième partie contient les résultats, l'analyse et les perspectives.

PREMIERE PARTIE

« Au moment où l'Afrique a récupéré son indépendance, au moment où l'Afrique se cherche, les dirigeants africains devraient se pencher sur le problème de l'utilisation des traditions s'ils veulent créer ou recréer une Afrique africaine ; sinon ils feront une Afrique caricature de l'Europe.

Avec les sources qui n'ont pas tari, on pourrait faire de grandes provisions »

Amadou HAMPATE- BA[1]

[1] Cité par J. LOHISSE dans : La communication tribale Edition Universitaire Paris 1974, P 47

PREMIERE PARTIE : CADRE THEORIQUE

CHAPITRE I : PROBLEMATIQUE ET OBJECTIFS DE LA RECHERCHE

A- PROBLEMATIQUE

1- Problème

Le brassage inter- culturel né de la colonisation, des guerres de conquêtes et de l'essor des moyens de communication ont influencé les sociétés africaines, à telle enseigne qu'il est rare de trouver des valeurs purement traditionnelles et homogènes.[1] Au BENIN, la fougue de la jeunesse et la volonté d'être plus ou moins au même diapason des changements socioculturels font que les musiques traditionnelles béninoises subissent de profondes mutations.

En effet, de nos jours ; l'art musical a connu une prodigieuse évolution grâce aux techniques de diffusion et d'enregistrement. Mais, si cette révolution reste assez visible sur le plan esthétique, elle l'est moins sur le plan sociologique et moral. Cependant « l'importance de la musique pendant les périodes de réjouissances des hommes paraît indéniable[2] ». L'attrait pour la musique est souvent lié aux potentialités économiques des personnes qui la produisent ou qui en raffolent. Ces transformations ont sans doute affecté la nature même de la musique. Il suffit, pour s'en convaincre, d'écouter les cassettes qui submergent les marchés et les discothèques. C'est avec raison que cette musique moderne est qualifiée de "commerciale". Son but est de distraire, de réjouir ou de ragaillardir les cœurs des mélomanes.

Ce qui est commun aux musiques traditionnelles et modernes, c'est l'expression des sentiments. Leurs différences se situent au niveau des choix de timbre, de l'accent, du genre et surtout de leurs usages.

---

[1] G.BALANDIER : La Sociologie Actuelle de l'Afrique Noire, PUF 3è Edition P 57 .
[2] Cf J.GEORGES : Langage des signes : L'écriture et son double , Edition Gallimard 1989 P 210.

La musique et la danse Têkê s'inscrivent aussi dans cette tendance de métamorphose. En effet, cette musique figure parmi celles qui ont été fortement influencées par les brassages inter- culturels.

Mais, pourquoi le Têkê apparaît aujourd'hui comme la musique et la danse bariba non seulement la plus populaire dans le Septentrion, mais aussi au Bénin.

La réponse à cette question nous amène à émettre trois hypothèses.

2- Hypothèses

a-) Le peuple baatonu manifeste un engouement pour la danse Têkê à cause de son caractère populaire ou non sacré.

b-) Tout objet peut servir à fabriquer les instruments de musique.

c-) Le Têkê conférerait du prestige aux danseurs.

Ces trois hypothèses nous permettront d'appréhender les objectifs ci-après :

B- OBJECTIFS

1- Objectif global

-Cerner la portée socioculturelle et psychologique de la danse Têkê comme contribution à la revalorisation des danses traditionnelles béninoises en voie de perdition.

2- Objectifs spécifiques

- Identifier l'aire culturelle dans laquelle on pratique le plus cette danse.

- Dire pourquoi et comment cette danse est populaire dans la culture baatonu.

- Identifier les objets qui servent à fabriquer les instruments de musique .

- Mettre en évidence comment cette danse contribue à la revalorisation des danseurs sur le plan local, régional, voire national.

Voyons à présent les travaux antérieurement effectués sur les genres musicaux baatonu.

CHAPITRE II : ETAT DE LA QUESTION ET CADRE D'ETUDE

A- ETAT DE LA QUESTION

Cette étude n'est pas la première sur les musiques et danses traditionnelles dans l'aire culturelle baatonu. Elle a été précédée par les travaux de plusieurs auteurs,(confère bibliographie).

Mais, paradoxalement au cours de nos recherches documentaires, nous n'avons vu aucun document dans lequel une étude approfondie du Têkê a été faite à l'image du WUURU[1]. Cette remarque nous amène à dire que : l'une des insuffisances de la culture traditionnelle béninoise, en l'occurrence baatonu, est peu exploitée, sous analysée. Mais avant d'aller plus loin présentons d'abord le peuple baatonu.

B- JUSTIFICATION DU CHOIX DU THEME

La rédaction d'un mémoire est souvent la dernière étape à franchir pour obtenir un diplôme de maîtrise.

En outre, le travail de recherche est une expérience intellectuelle approfondie, individuelle, mais dirigée. C'est aussi un lieu d'apprentissage fécond, utile pour l'activité professionnelle. Mais au-delà de ces exigences, le choix de ce thème relève d'une motivation née à la suite d'un travail de recherche que Monsieur C. ASSABA nous avait donné en année de Licence en 1999 intitulé : « *Musique et danse traditionnelle au BENIN : Instruments de musique, genres rythmiques et circonstances.* »

En effet, au cours de nos recherches sur la musique et la danse traditionnelle "Têkê", nous avons remarqué que les musiques traditionnelles

[1] LE WUURU : Danse folklorique baatonu Mémoire de Maîtrise UNB 1987 93 P

béninoises regorgent des valeurs socioculturelles, malheureusement, elles sont peu exploitées, valorisées et moins consignées.

C'est ce constat qui nous a incités à faire de la danse"Têkê," un objet d'étude focalisé sur la capitale historique des Baatombu, qu'est NIKKI.

C- JUSTIFICATION DU CHOIX DE LA LOCALITE

Avant la justification du choix de la localité, présentons d'abord le peuple baatombu.

1- La présentation des baatombu[1]

« ...Il paraissait d'abord illogique de parler d'un peuple sans le présenter, c'est-à-dire l'inscrire dans son cadre historique. Personne ne comprendrait rien aux structures politiques, sociales et économiques des baatombu si aucune identification ne précédait. Mis à part les études du sociologue des baatombu J. LOMBARD[2], les chroniques s'arrêtèrent surtout sur ce que le Borgou avait de pittoresque ou d'exotique, elles agrémentaient le tout par des exagérations stupides. Des confusions apparaissaient même dans l'identification élémentaire des baatombu, à travers la description des Gurma, la structure sociale des Somba, des auteurs se crurent en présence des baatombu.

Par ailleurs, les réserves que nous éprouvons à l'égard de certaines analyses de J. LOMBARD portent sur des questions extrêmement importantes ; à partir de ce moment nous nous devions d'ajouter à sa contribution à la connaissance du Borgou, une critique dénuée de tout esprit de polémique. J. LOMBARD a observé avec assez d'attention la société baatonu.

---

[1] D. DEBOUROU : Thèse de Doctorat 3e cycle 1979 P 8 ,9

[2] J. LOMBARD : Structure de type'' féodal'' en Afrique Noire, édition MOUTON et CO P 89, 90 ; 545P.

Ses descriptions des phénomènes sociaux le démontrent suffisamment. Mais en tant qu'étranger à cette société, des éléments d'explication lui échappèrent forcement. Néanmoins, notre connaissance directe de la société baatonu ne nous met pas ipso facto à l'abri des maladresses et des erreurs d'interprétation. Malgré un inévitable subjectivisme de notre part vis-à-vis de la société baatonu, nous tenons à nous soumettre au verdict des faits comme aux exigences de la science et de la critique. Ce sera notre constant souci au cours de ce travail en dépit du réel fossé qui sépare toujours les intentions de la réalité concrète.

Nous disions qu'au Borgou, tout conduisait à la politique et s'y réduisait presque. Et pourtant, c'est le domaine politique qui connut les présentations les plus erronées et les analyses les plus fantaisistes... »

Tels étaient les propos introductifs de D. DEBOUROU que nous faisons notre. Outre ces motifs, Nikki a été privilégié comme terrain d'étude, parce que selon les écrits des auteurs, tels que J. LOMBARD, Léon B. BIGOU cette localité est le berceau de la culture baatonu du Bénin.

2- Kisira et ses origines[1]

En ce qui concerne l'origine des baatombu, J. LOMBARD déclare : « Il est difficile de préciser la date à la quelle le pays baatonu reçut l'organisation politique qu'ils connaissaient avant la pénétration européenne, mais il est probable qu'elle ne fut pas la même pour toutes les régions.

Il semble que le Borgou "nigérian" avec ses deux provinces d'Illo et de Bussa se soit constitué en Etats bien avant le Borgou "Dahomeyen[2]". Les traditions historiques donnent en effet un bien plus grand nombre de souverains dans ces provinces qu'à Nikki. Cette organisation politique fut l'œuvre d'une aristocratie qui se donne une origine orientale et se rattache aux migrations dites

[1] J. LOMBARD : Structure de type`` féodal`` en Afrique Noire. édition MOUTON et CO P 89. 90 : 545P.
[2] Dahomey est l'actuelle République du Bénin

de Kisira. Celles-ci ont, en Afrique de l'Ouest, un caractère beaucoup plus légendaire que véritablement historique et sont donc fort mal connues. R. Mauny, ne les cite que brièvement dans son ouvrage[1]. Pourtant le nom de Kisira est souvent encore évoqué à Bussa, berceau des dynasties baatombu, nous avons nous-mêmes bien des fois eu l'occasion de l'entendre citer dans d'autres lieux historiques ou politiques. Tantôt on en fait un guerrier de Mahomet, qui aurait refusé de se convertir à l'islam et, chassé d'Arabie, aurait participé lui-même à la fondation des royautés africaines, tantôt au contraire, ces dernières auraient été l'œuvre de ses descendants, ayant quitté l'Arabie après sa mort. A Bussa même, ces deux versions coexistent ; il y est dit que Kisira aurait traversé l'Afrique, passé par le Bornou et serait venu à Illo, puis à Bussa où il serait mort.

On admet, d'autre part, que seuls ses fils seraient venus jusqu'au Borgou et qu'ils auraient donné naissance aux trois grandes provinces baatonu, l'aîné s'installant à Bussa, le second à Nikki et le troisième à Illo. On associe également à cette migration les fondateurs des royautés yoruba, qui dit-on toujours à Bussa, restèrent quelque temps dans cette ville avant de partir créer Oyo, la future capitale yoruba. Cette origine commune des conquérants baatombu et yoruba explique les liens d'alliances historiques, qui unirent les deux peuples, notamment dans la lutte contre les Fulani. Certaines traditions sont d'ailleurs communes aux deux capitales, par exemple, la façon de se prosterner devant le roi et le mode de fixation des tambours sacrés...

---

[1] R. Mauny. op . cit. « ... Certaines généalogies sont rattachées par exemple aux Perans ou aux Juifs. C'est le cas pour la migration Kisira : La légende a été recueillie en 1922 par H. R. Palmer. Les Kisira d'origine persane. seraient apparus au Soudan tchadien après avoir été vaincus par les Byzantins dans les premiers siècles de l'hégire ». P 40 - « Et citons pour mémoire les fameux Kisra dont une légende recueillie par H. R. Palmer fait des descendants des perses venus en Egypte. défaits par les Byzantins au début du VIIè siècle et réfugiés vers les pays du Tchad. Sans qu'il ne soit évidemment possible de rejeter catégoriquement cette légende tardive. disons que le fond de vérité sur lequel elle repose est bien problématique. », P 464.

J. LOMBARD renchérit : La royauté de Nikki semble avoir eu une fondation plus récente que celle d'Illo et de Bussa, car les traditions ne font état que de vingt-huit souverains jusqu'à l'arrivée des Européens en 1895 ; il est possible qu'un certain nombre d'entre eux aient été oubliés, car dès qu'on remonte au delà du XIX^{è} siècle et même avant la guerre d'Illorin, les souvenirs deviennent flous et les événements confus ou contradictoires[1] ... l'installation des Wasangari à Nikki remonte au – delà XIII^{è} ou du XIV^{è} siècle[2] ».

D. DEBOUROU[3] quant à lui se montre plus prudent, et fait une étude comparative de la royauté de Nikki avec celle de Bouay. Il écrit : « ...En prenant le règne de Sunon Kina, onzième roi de Bouay comme base de calcul, on peut situer le règne de Sero Bêtê aux environs du XVè siècle. Si Séro Bêtê règne au XIVè siècle, la royauté de Nikki serait mise en place dès le dédut du XIV^{è} siècle[3]... » Selon L. B. BIGOU : « Le peuplement de région remonte au XV^{è} siècle entre 1356 à 1480[4] ».

* *
*

A la suite de la lecture minutieuse des écrits des différents auteurs, nous faisons les constats suivants

-Ils sont tous unanimes pour dire qu'il existait des pré-wasangari dans le Borgou, notamment :Waba, Kienga, Nupe (Takpa), avant l'avènement de Kisira[5]. Mais depuis quand ? Aucun d'entre eux n'a donné une date précise.

A ce sujet J. LOMBARD écrit : « Il s'agit de groupes qui se sont installés postérieurement au "paléolinigritique", avec lesquels ils se sont mêlés

---

[1] J. LOMBARD : Structures de type féodal en Afrique Noire p 104.
[2] J. LOMBARD : Un système politique traditionnel de type féodal : Les Bariba du Nord - Dahomey. Aperçu sur l'organisationnel sociale et le Pouvoir central. Bulletin de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire. T. XIX, série B, n° 3-4. 1957, P. 469.

[3] D. DEBOUROU : Thèse de Doctorat. commerçants et chefs dans l'ancien Borgou (Des Origines à 1936) Si on parvient au court des recherches ultérieures à établire des généalogies parfaitement exactes dans les diverses chefferies créées par des branches représentées à Nikki. la méthode ci-dessus utilisée permettra d'affiner nos estimations encore très relatives. Un grand pas sera fait vers la détermination d'une date précise p. 42.
[4] L. B. BIGOU : Les origines lointaines des Baatombu : Cotonou, février 1984.
[5] J. LOMBARD : Structure de type féodal en Afrique Noire, p 77.

intimement qu'aucune distinction n'est aujourd'hui possible. Ils ont formé une seule culture, dans laquelle on trouve des coutumes anciennes, mais où l'on découvre aussi des éléments importés, comme la pratique de la chasse qui n'était pas aussi prononcée chez les peuples autochtones avant tout cultivateurs et forgerons. » Outre ces raisons plusieurs autres justifient le choix de ce thème.

Cette aire culturelle baatonu a été retenue parce que les communautés Baatombu, que ce soit dans les Départements du BORGOU, de l'ALIBORI, de l'ATACORA ou de la DONGA forment un seul "pays" ou le baru-tem[1].

Tous les bariba de cette aire ont une même origine, et par voie de conséquence pratiquent presque les mêmes musiques et danses traditionnelles. L'extension de la famille politique Wassangari[2] à partir de NIKKI vers les autres contrées, confère à cette ville des valeurs multi- dimensionnelles par le biais de la fête de la Gaani. Car, outre les rois des autres cités bariba, les chefs des localités respectives : Bouay (actuel Gamia dans la commune de Bembèrèkè), Kika dans la commune de Tchaourou, Sandiro dans la commune de Pèrèrè... sont les souverains qui par filiation ont l'obligation morale et coutumière d'assister chaque fois à la fête de la Gaani ou à défaut , peuvent envoyer leurs représentants avec tout ce que cela comporte comme contraintes socio-culturelles, économiques, politiques... En l'occurrence, ils doivent apporter leurs contributions à l'organisation et à la réussite de toute fête de Gaani. Cet apport est souvent composé de sacs de maïs, de mil, d'ignames, de condiments, d'argent et surtout des bovins et des caprins.

Cette fête annuelle de la communauté baatonu draine d'innombrables groupes socioculturels et linguistiques, notamment : Gando, Peulh, Dendi, Ditamari, Fon, Zèrouma, Gourma, Haoussa , et surtout Bariba, Boo ou Boko, Yoruba du Bénin puis du Nigéria....

---

[1] Le territoire Baatonu Cf la carte réalisée lors de la table ronde sur les origines de la Gaani organisée à Cotonou du 28 au 31 octobre 1986

[2] LesWassangari sont des aventuriers Bariba.C'est parmi eux que sont choisis les Rois des cités baatonu.

Chaque année, entre le mois de mai et juin, pendant une semaine au moins, NIKKI constitue non seulement une cité de pèlerinage, de brassages interculturels et économiques, mais aussi un lieu par excellence de tractations politiques. Car les différents groupes socioculturels des communautés de l'aire culturelle baatonu prennent part à cette fête de la Gaani. Ils viennent à cette rencontre avec plusieurs danses folkloriques notamment : le Têkê, le Wuuru, le Sinsinnu, le Bori, le Fookpaï... Ils le font non seulement pour accompagner leur roi, mais aussi pour matérialiser la contribution artistique de leur village à l'animation, à la réjouissance et à la réussite de cette manifestation qu'est la Gaani. C'est l'occasion par excellence de montrer à l'assistance la danse qu'ils savent mieux faire, les innovations qu'ils ont pu apporter au cours de l'an. C'est aussi le lieu pour mettre en évidence la puissance des différents produits d'attraction, d'émerveillement du public que leur ont donné les sages de leurs localités respectives. Car chaque groupe artistique pendant les trois jours que dure véritablement la fête, se promène à travers la ville pour danser en vue d'avoir de l'argent, des cadeaux. Et plus votre danse est attirante, plus elle draine une foule importante et plus vous obtenez des biens. Mais la majorité des groupes folkloriques danse en groupes isolés, soit dans la cour du chef suprême, soit au collège 1 de Nikki, soit au marché où sur toute autre place publique. La participation à cette fête annuelle est surtout primordiale pour les souverains, les princes, les notables, les multiples prétendants aux trônes de leur localité de s'enraciner politiquement.

Le troisième jour de la Gaani dénommé ''Kayesi[1]'' est un jour de purification de baptême, de remontrance au chef suprême, de règlement de conflits, d'allégeance au roi etc.

[1] Kayesi : C'est le 3è jour de la Gaani, jour d'allégeances au roi, jour de baptême des princes par la Gnonkogi

En outre, les différentes sortes de dons c'est-à-dire les cadeaux faits au chef suprême de NIKKI, soit à *la Gnonkogi* (la Reine- mère), soit aux Griots ou chroniqueurs devant les tambours sacrés, soit aux notables, soit aux groupes folkloriques, au vu et au su de tout le monde ou de façon cachée dans les coulisses, sont des moyens pour se faire valoir au sein de la communauté baatonu.

Ces multiples dons et contre dons sont l'expression de richesse, d'honneur, de prestige, de soumission, de reconnaissance d'une part et d'autre part, c'est un puissant moyen pour préparer son ascension sociale.

Les animations et les brassages interculturel, économique, politique, juridique... que favorise cette fête nous amène à dire au même titre que J.LOMBARD que « La fête de la Gaani est un fait culturel total ».

Voilà quelques-unes des raisons fondamentales, pour lesquelles nous avons préféré faire cette étude, dans la ville de NIKKI. Notre Zone de recherche a été donc choisie à l'aide d'un échantillonnage à choix raisonné.

La deuxième partie de cette étude nous permettra de mieux cerner non seulement la situation géographique du cadre d'étude, mais aussi la méthodologie employée.

DEUXIEME PARTIE

« A la danse : jeu de l'esprit et du corps, assemblage multiforme de pas, de gestes, d'attitudes, langage supérieur compris simultanément de tous les membres de la tribu, qui accompagne chaque moment de la vie collective, s'ajoute les chants. Mélodie et texte, musique et mouvements du corps forment souvent une inséparable unité. »

LOHISSE Jean[1]

[1] J.LOHISSE : La communication tribale, Edition Universitaire, Paris 1974, P 108.

CHAPITRE I : CADRE PRATIQUE

A DELIMITATION DU TERRAIN D'ETUDE ETJUSTIFICATIONS

1- Présentation géographique du Borgou[1]

Des sources écrites en arabe[2] attestaient l'existence du Borgou depuis pratiquement l'époque des grands Empires ouest-africains.

Cependant, le caractère sommaire des allusions, l'imprécision des indications et des délimitations, témoignaient du relatif isolement qui faisait du Borgou un pays rébarbatif. Les malheureuses explorations de Mungo Park[3] attirèrent l'attention des Européens sur cette région qui s'ouvrait ainsi au monde.

Le commerce caravanier, puis la poussée impérialiste européenne détruisirent le mythe du Borgou réputé inaccessible.

2- Définition du cadre d'étude

Le pays baatonu[4] occupe presque tout le Nord-Est de l'actuelle République du Bénin. Il inclut vers l'Ouest la région de Kouandé et Birni qui forme une frontière avec le pays "somba"[5].

Le Borgou[6] s'étend vers l'Est au-delà des limites définies par le traité franco-britannique du 14 juin 1898[7]. Rappelons que cet acte juridique entérinait une division tout à fait artificielle. Il intervenait comme un compromis entre les deux puissances européennes qui évitèrent de justesse une véritable petite

---

[1] D. DEBOUROU : Thèse de doctorat. P 18.
[2] Tarikh Es- Soudan. P 125.
[3] Les avis restaient partagés sur les circonstences de la disparition de Mungo Park : mais tous s'accordaient à entretenir des préjugés tenaces sur la férocité des habitants du Borgou.
[4] Nom générique . comprenant toutes les classes sociales. Les ambiguïtés que comporte le terme exigent une étude étymologique .
[5] "Somba " est le nom par lequel l'administration française désignait les habitants des régions montagneuses de l'Atacorat. Tel quel . le terme représente sûrement la déformation du nom que ces populations reçurent de leurs voisins immédiats. les Baatombu.
[6] Employé le plus souvent pour désigner le pays d'occupation des baatombu, certains y voient indifféremment le pays ou les hommes.
[7] L'actuelle frontière de la République du Bénin et du Nigéria traduit concrètement les termes de ce traité.

guerre. Cette convention borna définitivement l'actuelle République du Bénin, et partant, le Borgou du côté Est. Traduisant les rivalités européennes, on comprenait que cette délimitation restât arbitraire, elle ne tint aucun compte des populations directement concernées.

Les problèmes économiques, politiques et sociaux des habitants du Borgou demeuraient liés à ceux de leurs voisins ; en dépit du découpage, ces questions ne pouvaient trouver leurs solutions dans le cadre géographique nouvellement défini par le droit européen. On ne surestimera pas par conséquent les effets de la balkanisation opérée par les Blancs- au moins en ce qui concerne la présentation générale de l'aire de notre étude - bien que dans certains cas, il soit nécessaire de distinguer d'une part un Borgou anglais et d'autre part un Borgou français.

L'essentiel de ce travail porte sur la partie francophone. Elle concerne toutes les régions de la République du Bénin, dont les populations dans leur grande majorité parlent non seulement la langue baatonu, mais autre facteur d'unité, rattachent également leurs origines à la création du centre politique de Nikki.

Le cadre ainsi considéré se trouve compris entre le 9ème et le 12ème parallèle de l'hémisphère Nord. Il concerne aujourd'hui la quasi- totalité des départements du Borgou et de l'Alibori[1]. A ces départements s'ajoutent les communes[2] de Kouandé et ses dépendances.

Si l'influence baatonu est encore ressentie à la latitude de Guéné, elle disparaît presque totalement aux abords immédiats du fleuve Niger qui rapproche surtout les populations riveraines de son cours.

[1] Entité territoriale qui doit cette dénomination à la réforme administrative intervenue au mois de février 2003 au Bénin.
[2] C'est une subdivision des départements.

L'action réciproque de l'homme et de son milieu rend utile l'étude physique du pays ainsi présenté.

3) Aspects physiques du Borgou

C'est un vaste plateau faiblement ondulé, d'une superficie totale d'environ 50.000 km^2 . Ce plateau coupé du Nord au Sud par l'Ouémé, s'élève progressivement vers la région de Kouandé où il rencontre l'Atacora qui domine tout le système orographique de la République du Bénin. On remarque çà et là dans le Borgou des accidents parallèles à l'Atacora ; ils forment au Sud –Ouest, entre Carnotville et Ouari- Maro, les monts Delcassé, au Nord les collines de Bembèrèkè et celle de Diguidirou à l'Est. Le relief atteint son point culminant à Boko –376 m – pour redescendre à 374m à N'Dali, 312m à Bouay, 270m à Kandi et enfin 178m sur le Niger à Karimama.

B- Délimitation géographique[1]

L'aire culturelle baatonu ou le baru-tem est située au Nord- Est du BENIN. C'est une région constituée de plusieurs royaumes ou chefferies, ayant chacun à sa tête, un roi ou un chef.

Le baru-tem est limité à l'Est par le royaume de BUSA au NIGERIA à l'Ouest par les contrées YOWA et WABA de l'ATACORA, au Nord par les peuples ZERMA du NIGER et GURMA du BURKINA- FASO, au Sud par les Communautés NAGO du BENIN et YORUBA du NIGERIA.

Le baru-tem est à cheval sur deux pays : la République du BENIN et la République Fédérale du NIGERIA. A propos de l'aire géographique : « les Baatombu occupent tous les Départements du Borgou et de l'Alibori au Nord, puis à l'Ouest une partie des Départements de l'Atacora et de la Donga. Soit au total une superficie d'environ 61.000 km^2. Or la population des Départements du Borgou de l'Alibori de l'Atacora et de la Donga est estimée à 2.138.748 habitants d'après les données du recensement de 2002 (l'INSAE).

L'aire d'occupation des Baatombu s'étend aussi au Nigéria où elle couvre une superficie de 20.000 km^2. C'est à l'intérieur de cette vaste aire culturelle que se trouve la Commune de NIKKI qui fait l'objet de cette étude. Sa superficie est de 4.100 km^2 avec une population d'environ 99.067 habitants.

Elle est limitée à l'Est par le NIGERIA, à l'Ouest par les Communes de BEMBEREKE et de N'DALI, au Nord par la Commune de KALALE et au Sud par la Commune de PERERE.

Les cartes suivantes illustrent respectivement la monographie géographique de l'aire culturelle baatonu et la Commune de Nikki cité authentique des Baatombu.

---

[1] Anomyme : la table ronde sur les origines de la Gaani 1986 P 5.

* *

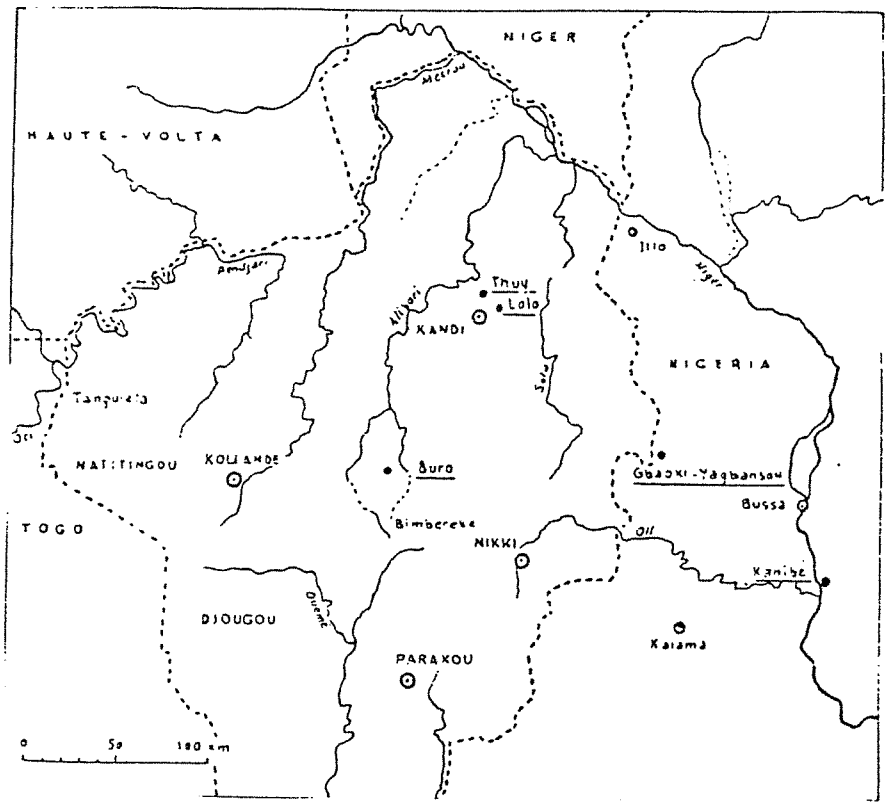
*

Les deux documents ont une même conception géographique de l'aire culturelle baatonu .

Cependant les explications de D. DEBOUROU sont plus approfondies et compréhensibles. Car il s'est plus appesanti sur les sources historiques de plusieurs auteurs datant de la colonisation. Aussi il a donné des précisions sur les aspects physiques du relief du Borgou. Par contre celle de la table ronde sur les origines de la Gaani ne donne aucune référence des sources d'inspirations. Les auteurs anonymes se sont contentés d'une carte sommaire de cette aire.

En outre, l'estimation de la superficie de cette aire culturelle francophone faite par D. DEBOUROU est inférieure de 10.000 Km^2 par rapport à celle faite par les auteurs de la table ronde.

Les cartes suivantes sont respectivement les représentations géographiques de l'aire culturelle baatonu pré –wasangari d'après J. LOMBARD et les auteurs de la table ronde sur les origines de la Gaani.



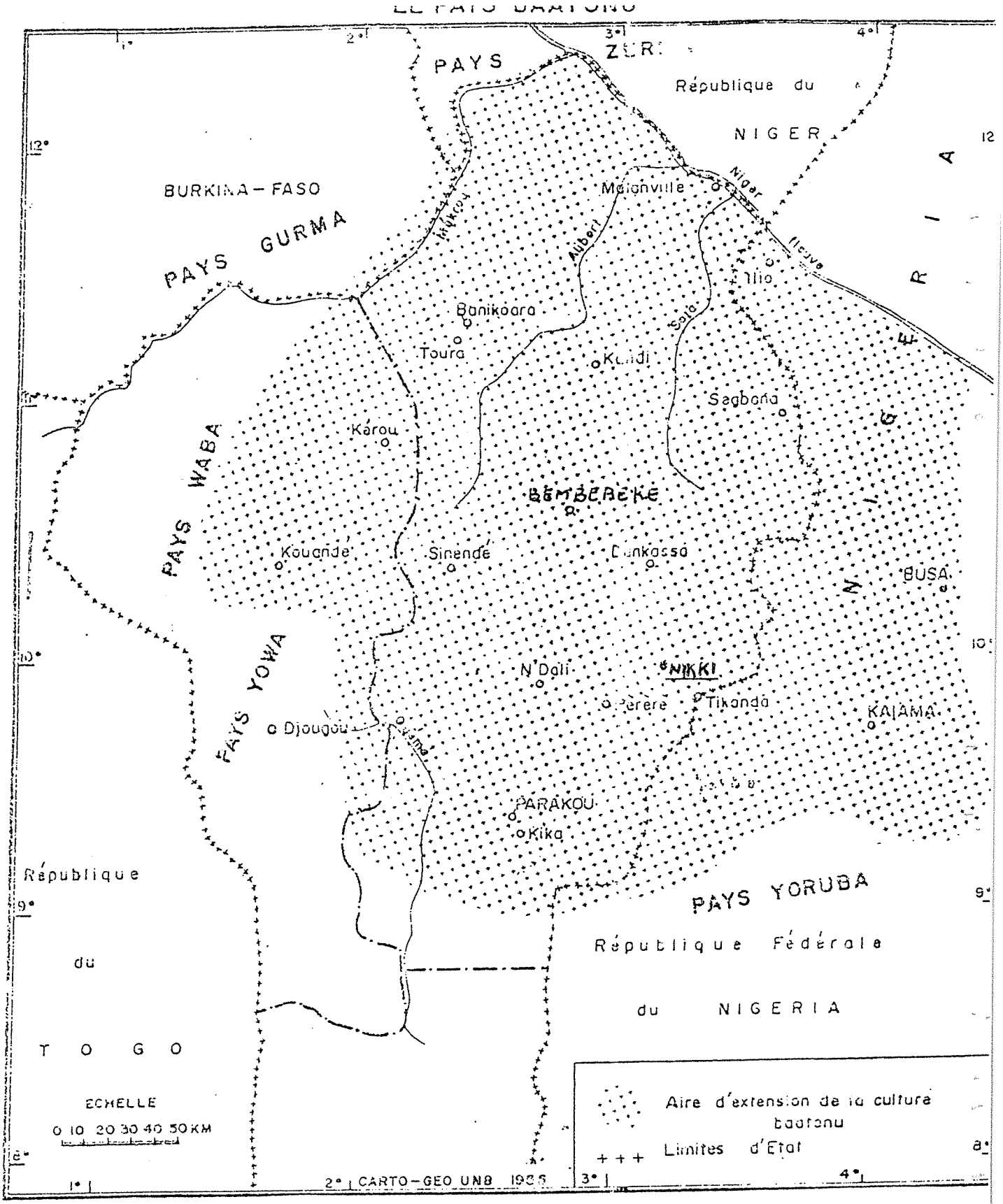
Source : J. LOMBARD

Carte N° 1 : Sites historiques pré- wasangari. (Noms des lieux soulignés)

* Explication de la carte N° 1

Cette zone d'occupation orientale correspond à la zone actuelle mandéphone, de parlé boko, qui s'étend sur la rive occidentale du Niger depuis la hauteur de Bajibo sur le fleuve jusqu'à son entrée au Niger.

Dans la partie nord, la province d'Illo au Nigéria et sur les deux rives, à la fois au Dahomey et au Niger, se trouvent les groupes Tienga, qui paraissent devoir être des autochtones et qui ont été soumis par des éléments Wasangari à Illo et par les Dendi, plus au nord-ouest. Ils donnent les principaux chefs de la terre dans les deux régions et ont dû occuper autrefois le secteur de Kandi, au moins dans sa partie orientale, où J. LOMBARD a trouvé les traces de leur peuplement. Cependant il déclare que l'origine Tienga reste confuse...P75.



Carte N°2 : Carte de l'aire culturelle Baatonu.

Source : ANONYME :Table Ronde sur les Origines de la GAANI (Cotonou 1986)

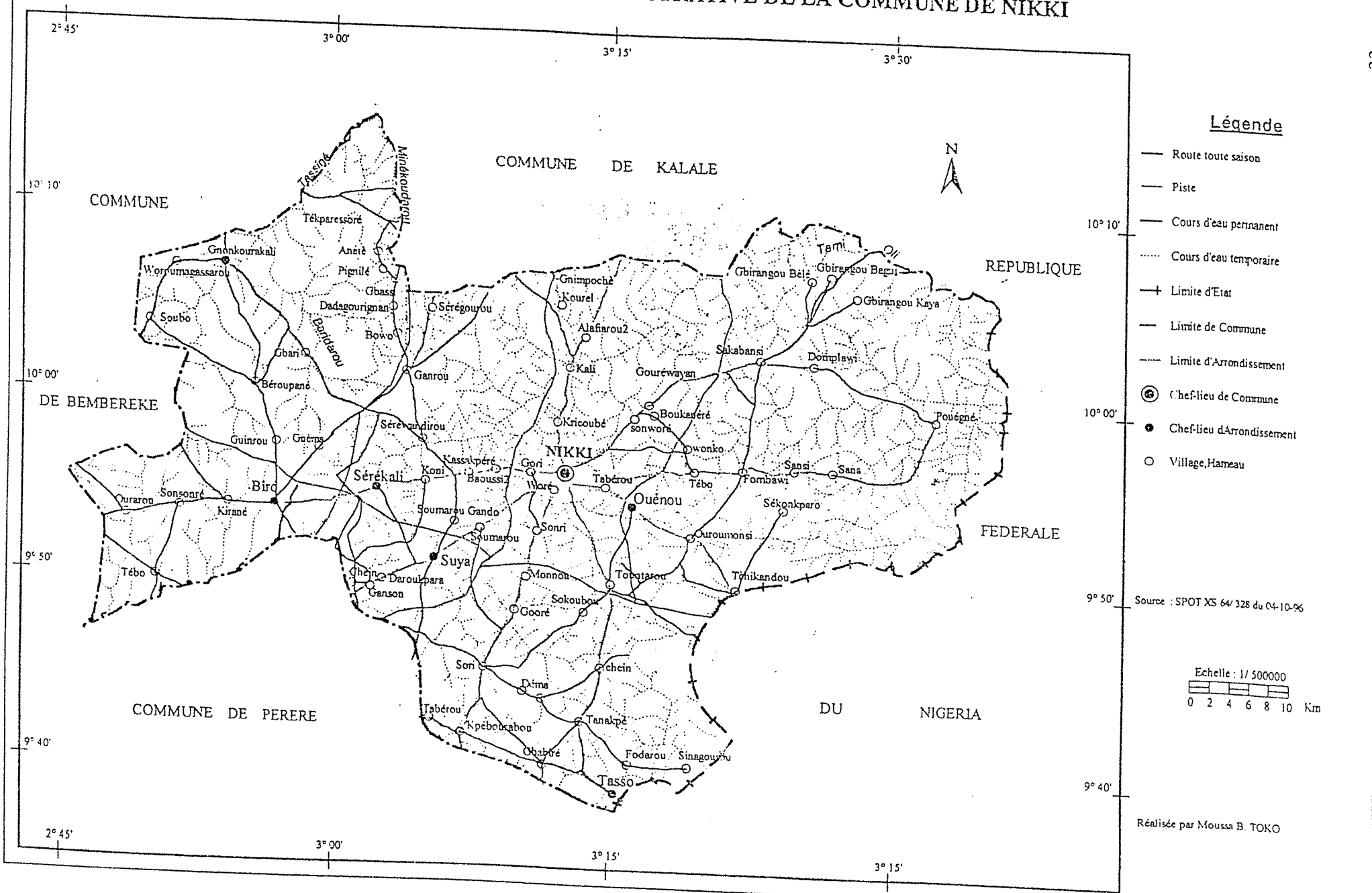
Sous la direction de la Commission Nationale de Linguistique Baatonu P 5.

*Explication de la carte N°2

L'observation minutieuse de la première carte nous montre l'étenduede l'aire culturelle baatonu matérialisée par de petites croix noires sur presque tous les départements du Borgou et de l'Alibori. Cette aire s'étant aussi sur la moitié du département de l'Atacora, notamment dans les environs de Kouandé et de Kérou et un tout petit peu dans le département de la Donga en l'occurrence dans la région de Djougou.

Par ailleurs, cette aire culturelle baatonu s'étend aussi grandement à l'extrême Ouest de la république fédérale du Nigéria, depuis la frontière béninoise jusqu'à la hauteur des villes nigérianes que sont Kalama et Busa.

Figure N°2 : CARTE ADMINISTRATIVE DE LA COMMUNE DE NIKKI



Explication de la carte N° 3

Cette figure est la carte administrative de la Commune de NIKKI. Sur cette carte, nous voyons non seulement les Communes frontalières, mais aussi le chef lieu de la Commune, les chefs lieux des Arrondissements, les villages et hameaux, le réseau routier, les cours d'eaux...

Par ailleurs nous constatons que Nikki est non seulement le centre de sa commune, mais aussi le centre de l'aire culturelle baatonu.

2- Délimitation thématique

Il existe plusieurs musiques et danses dans le monde qui sont souvent classées en deux catégories : les musiques traditionnelles et les musiques modernes. Mais dans le cadre de l'étude de ce thème, nous allons nous appesantir exclusivement sur une musique et danse traditionnelle baatonu, en occurrence le Têkê à travers cette approche méthodologique.

CHAPITRE II : APPROCHE METHODOLOGIQUE

Notre approche méthodologique concerne principalement les sources documentaires, la pré- enquête et l'enquête proprement dite.

A- Sources documentaires

Après le choix du thème, le premier travail a consisté à faire des recherches documentaires dans les bibliothèques d'une part, et d'autre part auprès des personnes ressources et des amis. Les recherches bibliographiques nous ont permis de lire une dizaine d'ouvrages généraux et spécifiques, sans oublier aussi les articles et publications. Aussi, les enquêtes documentaires ont été complétées par des recherches empiriques.

En outre les enquêtes du terrain nous ont permis de mieux approfondir et de mieux comprendre les recherches documentaires.

1- Pré-enquête et enquête proprement dites

Cette partie de la méthodologie a été faite en deux phases. La phase de la pré- enquête nous a permis de tester nos outils de collecte de données que sont le guide d'entretien et le questionnaire. Elle a été menée auprès d'une dizaine de personnes ressources composées de jeunes comme de vieux des villes et villages dont l'âge varie entre 18 et 70 ans. Les rapides informations que nous avons reçues étaient très insuffisantes. Elles nous ont quand même permis de dégager quelques sous-thèmes intéressants qui nous ont facilité la tâche lors du travail proprement dit sur le terrain, en l'occurrence :

- Origine de cette danse
- Circonstances de son organisation
- Instruments utilisés.

- Composition des chansons et leurs portées etc. (Confère annexe [I]).

La période de l'enquête même a duré trois ans : de janvier 2000 à juin 2002. Ce travail a été fait en plusieurs étapes, et nous nous déplaçons chaque fois que nous avons des congés. Aussi, pour mieux faire le travail de recherche, nous avions séjourné à Nikki pendant l'année scolaire 2001-2002.

En ce qui concerne les entretiens, nous avons procédé d'abord individuellement. Ce qui a permis aux enquêtés de s'exprimer librement sans complexe et sans arrière pensée.

Enfin, l'emploi des techniques d'investigation a mis à nu les réalités qui nous avaient échappé lors des entretiens individuels.

2-Techniques d'investigation

Compte tenu de l'aspect quantitatif et qualitatif de la recherche ; nous avons élaboré un guide d'entretien et un guide d'observation, puis des photographies, des enregistrements radio cassettes, l'histoire de vie et les focus groupes.

Les personnes interrogées ont été choisies à l'aide d'un échantillonnage à choix raisonné. L'enquête a couvert trois fêtes de Gaani : celle de mai 2000, juin 2001 et juin 2002. A chaque fête, la proportion des enquêtes se présente comme suit :

B- TABLEAUX DES ENQUETES

1- Tableau des différents types d'enquêtés

Responsables de troupes (anciens et nouveaux)	Danseurs anciens et nouveaux	Joueurs de Tam- tams	Spectateurs	Intellectuels	Total
10	40	15	30	5	100

Source : Enquête de terrain de 1999 à 2000 à Nikki.(L'âges des enquêtés est compris entre (18 et 70ans.)

2- Tableau des enquêtés par sexe

Hommes	Femmes	Total
60	40	100
60 %	40 %	100 %

Source : Enquête de terrain de 1999 à 2000 à Nikki.

3- Tableau des Focus groupes par sexe

	Nombre unitaire	Total
Focus groupes des Hommes	3	3 x 10
Focus groupes des Femmes	3	3 x 10
Total	6	60

Source : Enquête de terrain

4- Commentaire des tableaux

Le tableau N° 1 illustre le nombre d'enquêtés que nous avions interrogé individuellement au cours de chaque fête de Gaani.

Quant au tableau N° 2, il a rapport au pourcentage des personnes interrogées par sexe, soit 60 % pour les hommes, contre 40 % pour les femmes. En outre à ces 100 individus s'ajoutent 6 focus groupes composés chacun d'une dizaine de personnes au moins, soit un total de 60 personnes environ.

Au total, selon les données du recensement de 2002[1], nous avions interrogé 160 individus dont 70 femmes et 90 hommes pour chacune des trois fêtes de la Gaani, sur un total de 99.067 habitants.

Enfin le troisième tableau a rapport au nombre de focus groupes interrogés par sexes. Bref, le nombre de personnes interrogées pour les trois fêtes de la Gaani est de 160 x 3 = 480 personnes, soit un total de 0,49 % environ de la population de Nikki sur 99.067 habitants

99.067 hbts ⟶ 100%

480 hbts ⟶ X %

$$X = \frac{480 \times 100}{99.067} = 0{,}49\%$$

X est égal à 0,49 %

[1] INSAE : Les 77 Communes du Bénin et leurs populations, données du recensement de la population en 2002 P 2.

*Explication des opérations

La population de la Commune de Nikki est estimée à 99.067 habitants selon les données du recensement de 2002 ce chiffre représente les 100% de la population étudiée. Dans cette population nous avions interrogé 480 personnes pour les trois fêtes de la Gaani (L'an 1999 à 2002).

A la suite de l'opération de la règle de trois effectuée, il ressort que cette proportion des 480 personnes représente 0,49% de la population totale. Certes ce nombre est très insignifiant, mais du fait que ce sont des personnes ressources que nous avions interrogé, cela nous à permis d'aboutir à des résultats escomptés.

5- Difficultés rencontrées

Ces difficultés sont de deux ordres. D'abord le manque de ressources matérielles et financières fait que nous avions géré avec parcimonie nos revenus au cours de l'année afin de faire des économies pour effectuer non seulement les voyages sur Nikki , mais aussi pour louer l'appareil de photographie, acheter des pellicules, des cassettes et récompenser certains danseurs et enquêtés.

La deuxième difficulté est d'ordre temporel. Car le caractère annuel de la fête de la Gaani nous a contraint à attendre une année pleine avant d'avoir l'occasion d'aller interroger les gens au cours de la fête suivante.

Enfin, nous avons dû compléter ce travail d'information avec les baatonu-phones résidant à Abomey-Calavi, à Cotonou, à Porto- Novo, à Parakou et Bembèrèkè.

Au-delà de ces difficultés, qu'entendons-nous par le concept Gaani ?

CHAPITRE III : APPROCHES DEFINITIONNELLES ET VALEURS SOCIOCULTURELLES DE LE GAANI

A- Approches définitionnelles de la Gaani [1]

« Pour comprendre le sens et l'origine de la Gaani, on se contente souvent de procéder à une définition étymologique du vocable en faisant parfois appel aux langues des peuples voisins environnants.

En effet, une considération du parler Dendi par exemple donne apparemment satisfaction car, **Gaani signifie danser et par extension, toute manifestation de réjouissance**. Mais cette version paraît simpliste pour deux raisons : premièrement en matière de tradition ou d'interprétation, il faut se méfier de ce que les littéraires appellent les faux - amis ; puis ensuite le fait historiquement, l'avènement des Dendi dans le Baruwu est postérieur à la Gaani en tant qu'institution solidement constituée et normalisée. En tout cas, certains "Boo" ou Boko de leur côté ont cherché à voir dans leur langue l'étymologie de ce vocable.

Le vrai nom de la fête, disent-ils, vient de l'expression Boo "GANILILE DAKPE", Ganili signifie bois de selle ou plus précisément les arcades en bois de la selle du cheval. "Lê" veut dire taper et DAKPE "fête". D'après les tenants de cette thèse, l'expression ainsi décomposée viendrait du fait qu'à l'occasion de cette fête commémorative de la victoire des Wasangari sur les Mahométans, les intrépides cavaliers Boo faisaient en cercles des tours acrobatiques, en tapant à l'aide d'un bâton sur le bois avant de la selle de leur cheval. Cette façon de célébrer la fête serait à l'origine du mot Gaani. Ici également il peut paraître ridicule de ramener l'origine à de simples acrobaties d'hippismes. Si s'en était le cas, à travers quel jeu les Mossi, eux, expliqueraient son origine ?

---

[1] Anonyme : Table ronde sur les origines de la Gaani. Cotonou1986 : P 9et10.

En outre,à Hubert MIGNANWANDE[1] d'interroger : « Aujourd'hui n'est-ce pas le jeu qui réunit toute l'humanité en marche vers une meilleure humanisation de la planète terre ? ».

A ces séries d'hypothèses peu convaincantes, s'ajoute une autre subtilement interprétée par des informateurs cette fois- ci Baatombu.

Selon ces derniers, la Gaani serait le parachèvement d'une fête pré-Waasangari à caractère annuel comme le "Donkonru" ou la fête de lancement du feu, le feu ayant pour ce peuple un pourvoir purificateur. On pense que ces jets de feu éloignent les mauvais esprits et le malheur que pourrait amener la nouvelle année. En vérité, il ne fait plus de doute que les Baatombu d'avant l'ère Waasangari célébraient des fêtes annuelles au titre des quelles on dénombre, outre la fête du feu, celle de l'igname, des céréales etc. On estime ainsi que la Gaani serait l'une de ces fêtes surtout lorsqu'on sait que les cérémonies religieuses qui accompagnent l'événement sont précédées par des Baatombu d'ascendance aborigène.

On pourrait opposer à cette hypothèse le fait que l'organisation, l'ampleur, le contenu et le lieu central de célébration de la Gaani ne puissent s'expliquer et se comprendre en dehors d'un pouvoir étatique. Or l'historicité de l'existence d'un pouvoir étatique pré-wasangari est loin d'être établie dans l'état actuel des connaissances sur l'histoire politique des sociétés traditionnelles du Nord Bénin. D'où une autre version qui soutient que Gaani n'est qu'une déformation dialectale du mot "GANE" qui signifie en langue Baatonu, parer, empêcher ; comme on le constate, cette dernière hypothèse semble lier l'origine de la Gaani à l'immigration des ancêtres Wasangari dans le Baruwu. D'après elle, il faut chercher l'origine et le sens de cette institution à travers la mise en place de l'aristocratie Wasangari dans le Baruwu.

---

[1] MIGNANWANDE Hubert : Professeur assistant des sciences de l'éducation à l'Université d' Abomey-Calavi auBénin.

On rapporte cette mise en place à partir de la légende d'un certain KISIRA, chef de migrations légendaires supposées parties des régions du Moyen-Orient à la suite d'une guerre de résistance contre la JIHAD Mahométane. Ce héros mythique aurait été obligé de fuire avec son peuple en direction de l'Ouest, pourchassé par les Mahométans qui voulaient le soumettre. Au Bénin et au Nigéria, ses descendants auraient formé les royaumes de Nikki, de Busa et d'Illo. Mais les Jihadistes dans leur poursuite ont dû faire une pose pour le Mahoulid fête de l'anniversaire de la naissance de Mahomet.

En effet, les fidèles de Mahomet observant une trêve, auraient oublié momentanément KISIRA et sa suite. Ces derniers profitant de cette trêve ont pu prendre de distance sur les poursuivants. Cette pose aurait, en tout cas, été considérée par les fugitifs comme une victoire qui mérite d'être commémorée à travers des réjouissances culturelles et religieuses, des activités économiques et surtout des débats politiques, constitutionnels et juridiques de haut niveau.

Cette version attrayante pousse beaucoup d'esprits à semer la confusion en présentant la Gaani comme étant une fête musulmane. Or, s'il est vrai que son origine, comme expliquée ci-dessus, est reliée à la Jihad islamique, il est pour le moment incontestable que le baatonu, en célébrant sa Gaani qui coïncide avec le Mahoulid (jour anniversaire de la naissance de Mahomet) ne se met jamais en idée qu'il adhère à l'islam ; mais plutôt se réjouit d'avoir été l'un des rares peuples à résister au mouvement Jihadiste qui a secoué le monde entier. Cela se confirme à travers le caractère multidimensionnel de la Gaani telle qu'elle est célébrée notamment à Nikki... »

B- La Gaani, cérémonie coutumière et « phénomène social total »[1]

« Comme toutes les institutions précédentes, celle-ci avait un rôle sélectif, mais elle présentait un caractère religieux beaucoup plus marqué. L'arbitrage dans la compétition n'était pas toujours le fait de l'homme, la décision finale n'appartenait pas seulement à la force, il y avait aussi l'intervention d'une volonté plus puissante, celle des ancêtres royaux qui venaient bénir leurs descendants et choisir parmi eux ceux qui seraient un jour appelés à la royauté.

Cette cérémonie réunissait à Nikki tous les ans les nobles des différents lignages, ceux qui postulaient le trône comme ceux qui en étaient à jamais écartés, ceux qui menaient l'existence errante du Wasangari, comme ceux qui occupaient des fonctions officielles à la tête des territoires. Elle était pour chacun d'eux l'occasion de venir rendre hommage à son supérieur et aîné, le roi de Nikki, et en même temps de recevoir la bénédiction des souverains défunts.

Les deux moments essentiels de la fête étaient la présentation des participants aux tambours et l'imposition par *la GnonKogi* d'un nom princier à leurs enfants. Ces deux cérémonies représentaient sous deux aspects différents, la même bénédiction : celle des jeunes, par l'intermédiaire de la princesse du royaume, celle des adultes par le moyen des tambours sacrés, autour desquels se rassemblaient les âmes des ancêtres royaux.

Bien que cette présentation obéisse à des règles destinées à traduire la structure hiérarchique de la province et susceptibles, par conséquent, d'entraîner des querelles de préséance, la Gaani avait un rôle unificateur, car elle exaltait, en même temps que l'unité de la royauté, les sentiments collectifs du groupe des dirigeants, dont l'origine commune et les liens de parenté étaient chaque fois soulignés... Même si leurs efficacités n'étaient que momentanées, ces manifestations collectives avaient un rôle d'intégration sociale et contribuaient à réfréner certains antagonismes, à limiter certains conflits...Qu'elles intéressent

[1] J. LOMBARD: Structure de type féodal en Afrique Noir. P 331 à 337.

le lignage, les petits groupes de la localité ou bien la tribu tout entière, ces manifestations jalonnaient la vie sociale africaine et venaient rompre le rythme monotone de l'existence.

La préparation, souvent longue, de ces cérémonies, les souvenirs qu'elles laissaient et qui nourrissaient les conversations pendant de longs mois, contribuaient à détourner l'attention des soucis quotidiens et donnaient à chacun une conception plus optimiste de son existence. Du double point de vue psychologique et sociologique, pour l'individu comme pour le groupe, ces manifestations se révélaient comme étant une des *thérapeutiques* les plus efficaces du système social traditionnel.

Dans les pays ayant subi une influence islamique et au Borgou en particulier, les fêtes de la Gaani suivaient le calendrier musulman et tombaient le jour de la nativité du Prophète. Ainsi, selon le type d'organisation politique, ces cérémonies revêtaient un caractère différent, mais elles avaient toujours en commun ce même souci de continuité, de protection et de maintien de la structure sociale.

Ces manifestations coutumières ou Gaani, étaient plus particulièrement celle de la famille royale, et donc indirectement seulement, celle du pays qui s'identifiait à elle. A la différence des monarchies de tendance absolutistes, l'accent n'était pas mis sur la personne du roi, mais plutôt sur l'ensemble du lignage. C'est la lignée royale qui s'identifiait au pays et à la population et non pas seulement le roi et ses prédécesseurs défunts.

La Gaani n'était pas particulière au pays bariba et elle se célébrait, au moins dans toutes les sociétés ayant hérité des traditions Kisira. D'après Nadel[1], elle existait, également sous le même nom, au Nupe, comme survivance de l'ancienne culture du Bornou.

[1] S. F. NADEL .op. Cit. 2è éd . P 20.

En pays mossi, elle était appelée *Filikienga* et était commémorée le jour de la nativité du Prophète.

En étant qu'institution tribale, s'adressant à la société tout entière, la *Gaani* jouait un rôle considérable, car ses implications n'étaient pas seulement politiques, mais aussi juridiques, économiques et religieuses. Elle était au Borgou, la seule manifestation par laquelle pouvait encore s'exprimer l'unité d'un royaume, où les liens politiques étaient si lâches.

Cette unité ne pouvait se réaliser que sur un plan spirituel et psychologique, par un ensemble de valeurs communes attachées à la personne du roi, à celle de la reine et aux tambours sacrés.

Comme toutes les cérémonies coutumières annuelles en usage dans les autres pays africains, **la Gaani présentait le meilleur exemple de ce qu'on a appelé « phénomène social total », à la fois dans l'acception traditionnelle du terme, telle qu'elle a été envisagée par M. MAUSS, comme dans la perspective un peu différente sous laquelle le considère G. Gurvitch**.

Une cérémonie comme la Gaani au Borgou présentait, en effet, des caractères à la fois politiques, juridiques, économiques et religieux. Cependant, s'il n'existait ni échanges de bons, ni généralement de défi dans le don, la Gaani était l'occasion de verser au roi le tribut annuel et pendant tout le mois qui précédait les fêtes, des biens de toutes sortes étaient envoyés vers la capitale. La circulation des marchandises devenait intense, chaque noble apportant sa contribution aux cérémonies : les dons affluaient au palais, pour être ensuite redistribués à tous les participants sous forme de repas, de présents aux griots et aux musiciens, cadeaux faits aux fonctionnaires par le souverain. S'il y avait quelque compétition dan ce domaine, elle concernait les nobles qui, soucieux de leur prestige, s'efforçaient de rivaliser entre eux et de montrer publiquement par leur générosité l'importance de leurs richesses.

Les dons n'étaient imposés ni en nombre ni en genre déterminé et chaque Wasangari offrait ce qu'il pouvait. Bien que ces derniers seuls aient été astreints

à ces versements annuels, les Peuls apportaient également leur contribution, et les autres groupes dépendants contribuaient souvent volontairement ou non, à la collecte des biens envoyés au chef-lieu. Le don n'était pas seulement le symbole d'un hommage dû au souverain, c'était aussi pour chaque prince le moyen d'obtenir sa bénédiction, avant celle qu'il allait recevoir de ses ancêtres. En outre, c'était une façon de compenser financièrement cette charge que représentait pour le palais la nourriture qui allait pendant dix jours lui être distribuée à lui, ses cadets et toute sa suite.

C'est le prince le plus ancien celui dont les étriers étaient les plus considérés qui était redsponsable de la branche devant le roi et qui centralisait les dons. Par la suite, le rassemblement de tout le groupe se faisait dans son village et chaque Wasangari, même le plus petit chef de village dont la parenté avec la dynastie était lointaine, se rendait accompagné de sa suite, dirigée par un ou deux Bariba de sa famille maternelle.

Ces fêtes avaient ensuite des implications religieuses, car elles étaient organisées en l'honneur des souverains défunts, auxquels la famille royale tout entière venait demander la bénédiction. Celle-ci, qui était reçue individuellement ou collectivement selon le statut de chaque Wasangari, devait marquer plus particulièrement le destin d'un ou de plusieurs princes, appelés plus tard à régner. En même temps, cette bénédiction s'étendait à tout le pays, qui se trouvait représenté au chef-lieu par les différents chefs territoriaux.

Enfin les phénomènes juridiques et politiques étaient les plus nombreux.

En premier lieu, ces cérémonies étaient pour tous les nobles, pourvus ou non de fonctions, l'occasion de renouveler leur allégeance au roi. Par ce geste, ils se reconnaissaient comme descendants d'une même famille et membres d'une même royauté, car cet hommage revêtait à la fois un caractère familial et un caractère politique. C'est en même temps l'unité du pays qui s'exprimait par tous ces actes de dépendans se renouvelant chaque année.

C'était aussi la seule occasion qui était donnée au souverain de Nikki d'exercer une certaine contrainte sur les groupes de la noblesse qui menaçaient de se séparer du chef-lieu. Car dans ces moments chaque individu subissait intensément le contrôle de la société ; il lui était difficile publiquement de manifester ses sentiments d'opposition au trône ou sa volonté de scission avec l'un de ses aînés, sans risquer d'encourir la réprobation de la majorité de ses pairs[1]. Enfin, la Gani était la seule circonstance, où officiellement toutes les relations politiques pouvaient s'eprimer dans leur ensemble et résumer par un fidèle schéma, limité dans l'espace et dans le temps, l'état actuel de la vie politique ainsi que la situation hiérarchique au sien du groupe Wasangari... »

Par ailleurs, depuis la période antique jusqu'à la période contemporaine, l'ethnomusicologie Têkê a connu de profondes mutations que nous illustrons à travers les résultats ci-après.

[1] J.LOMBARD : « Les moyens de contrôle social dans l'Ancien Dahomey. Survivances actuelles et formes nouvelles ». Le Monde non chrétien, vol 38, avril-juin 1956, P. 145.

TROISIEME PARTIE

« Le sociologue comme l'ethnologue se trouve confronté à un problème de nature identique : tous deux cherchent à dégager des tendances, à élaborer des règles à partir des faits sociaux et doivent s'efforcer de conserver dans leur étude, un juste partage entre le descriptif et l'explicatif... . »

Jacques LOMBARD[1]

STRUCTURE DE TYPE FEODAL EN AFRIQUE NOIRE, P 7.

CHAPITRE I : LES RESULTATS

Les études documentaires et les enquêtes empiriques nous ont permis de mettre en évidence que :

Les circonstances d'organisation de cette danse et sa portée socio-anthropologique voire psychologique ont connu d'énormes métamorphoses. La définition de cette danse n'est-elle pas nécessaire pour mieux cerner ses variations hier et aujourd'hui ?

A-Définition du Têkê

Nous définissons le TêKê comme une danse binaire de bâtons, exécutée de façon rythmique aux sons des tam-tams à l'aide des bâtonnets de forme cylindrique de 3 à 6 cm de diamètre et de 30 à 40 cm de hauteur et dont le nombre de danseurs varie de 2 à 6 couples.

Pour le professeur L. B. BIGOU [1] : « Le Têkê est une danse majestueuse de bâtons exécutée lors des grands événements et des réjouissances populaires. »

Quant à M. SACCA[2] « Le Têkê est une danse qui s'exécute avec des bâtons d'environ 40 cm de long de forme cylindrique. Le nombre de danseurs sur la piste varie toujours selon un nombre pair. La moyenne du nombre de danseurs en piste est de six à huit couples. C'est une danse qui a une variété de rythmes et les pas de danse changent en fonction de ses rythmes. Le Têkê donne lieu à une chorégraphie exceptionnelle. D'où sa célébrité actuelle. »

---

[1] L. B. BIGOU : Elément de civilisation baatonu ,Mars 1994 P13.
[2] M. SACCA : Le Wuuru, danse folklorique baatonu, Mémoire de Maitrise 1987

* *

*

La première définition de la danse Têkê est libellée de façon plus approfondie et plus compréhensive. Elle donne plus de précisions sur les dimensions des instruments de musique et le nombre des danseurs fixé généralement à six (6) couples au plus.

Quant à la seconde définition, elle est formulée de façon brève dans un langage soutenu, mais elle est trop vague.

S'agissant de la troisième définition, elle est un peu plus explicite. Cependant, même si elle est très longue elle a le mérite de présenter le Têkê comme une discipline artistique. En outre M. SACCA décrit les bois de danse en ces termes : « ...bâtons d'environ 40 cm de long de forme cylindrique... », l'adjectif qualificatif "long" a été mal employé ici, parce qu'il s'agit d'un cylindre où on parle de "hauteur" à la place longueur. De plus, le nombre de danseurs varie de six à huit couples. Ces chiffres sont un peu élevés, car cela fait douze à seize personnes sur la même piste de danse. Or la plupart des chefs de troupes n'aiment pas aligner un nombre pléthorique de danseurs sur la piste, car plus les danseurs sont nombreux, plus il leur faut assez d'espace pour danser. Ce qui n'est pas possible partout. En outre, plus les danseurs sont nombreux, moins leurs danses sont attrayantes, parce qu'il y aura certains qui sont moins compétents que leurs coéquipiers, qui ne cesseront involontairement d'amoindrire les ardeurs des autres.

Cette danse n'est pas restée statique depuis ses origines jusqu'à nos jours

B) Conditions pour être danseur du Têkê

1) Le Têkê traditionnel : danse réservée aux hommes mûrs

Dans le passé, le Têkê était dansé uniquement soit pendant la fête de la Gaani soit lors des intronisations par des hommes dont l'âge variait entre la trentaine et la quarantaine au moins (cf Photo N° 1). Car cette danse faisait l'objet de concurrence entre les groupes sociaux ou les villages. Aussi, les compétitions sont à la base des envoûtements temporaires ou durables. A cet âge, on suppose que le danseur est spirituellement mûr, aguerri pour ne pas succomber aux effets de la sorcellerie. Même si cela arrivait, c'est que la victime a déjà procréé. Ainsi, le choc du deuil ne serait pas aussi grand que si le danseur était mort jeune sans enfants.

Par ailleurs, des attaques sournoises ont lieu souvent entre les chefs de troupes. Les personnes visées sont généralement le bibu-wure ou chef de troupe et le chef de fil des danseurs. Ces envoûtements ont pour but d'anéantir instantanément les ardeurs et les élans des danseurs sur scène. Ainsi, une fois le chef d'équipe désarmé, cela provoque des répercutions négatives sur ses danseurs. Cette situation conduit immanquablement à leur défaite. Car ils n'arrivent plus à danser avec vivacité, joie, entrain et fascination. Ils sont plutôt accaparés par la mollesse, la torpeur. En un mot, ils n'arrivent plus à charmer leur public. Certains rites sont donc primordiaux.

2) Rites ethno-musicologiques de la danse Têkê

Pour parer aux éventuels déshonneurs, tous les danseurs sont préparés spirituellement à l'aide des gris-gris de toutes sortes et des amulettes.

En l'occurrence, ''le bibu-wure'' exige à ce que tous ses danseurs se lavent une semaine avant la compétition avec : « Le tisu-gonman ou la tisane crue. » C'est une plante dont les initiés n'ont pas voulu nous dévoiler le nom.

Chaque danseur triture les feuilles fraîches de cette plante dans une calebasse et doit verser ce mélange sur son corps sept fois, sans se frotter.

En outre, durant cette semaine de purification, les danseurs ne doivent pas faire des rapports sexuels. Cette abstinence s'explique par le fait que la femme de l'adolescence jusqu'à la ménopause est considérée comme un être impur à cause de ses menstrues. Ainsi une fois le contact établi, leur impureté pourra anéantir les effets de toutes leurs préparations spirituelles.

Par ailleurs, le jour de la compétition, le bibu-wure les accompagne. Il reste dans l'arène, en face de ses danseurs plus ou moins bien habillé en tenue traditionnelle appelée "Tago ou Tanakpe[1].

3) Le Têkê sounon ou Bibu-wure : le bouc émissaire de la troupe

Le nom'' Sounon'' en baatonu signifie chef. Donc Têkê sounon est le chef des danseurs du Têkê.'' Bibu'' signifie les enfants et wure le meneur du groupe des enfants.

Il est souvent un ancien danseur qui a fait ses preuves dans la danse et le pouvoir occulte. Il a la lourde responsabilité dans la performance des danseurs et leurs différents succès au cours des compétitions. Il est le porte- flambeau de sa troupe et de son quartier d'une part et d'autre part, de tout son village en cas de compétitions inter- villages. Ainsi, vu l'ampleur de l'enjeu, les sages de la localité font appel au bibu-wure pour lui donner les recettes de protection, d'endurance, de courage, de victoire... C'est la somme de tous ces pouvoirs qui permettent au chef de troupe de relever les défis qui leur seront lancés et d'assurer en même temps la sécurité de ses danseurs. Dans le cas contraire, ce dernier ne mérite pas son titre de chef d'équipe. Il est assisté du Samani.

[1] Le Tago est nue chemise longue et bouffante fabriquée par les tisserands bariba.

4) Le Samani

C'est celui à qui le chef de troupe délègue une partie de son pouvoir spirituel et organisationnel. Il est aussi chargé de récupérer les résidus des accoutrements des danseurs notamment : "les Sinsinnu ou gonni[1]" ; les cure-dents, les pagnes...

Ce dernier tient souvent une queue de bœuf dotée d'un pouvoir magique, afin de protéger les danseurs. Il l'agite constamment pour refouler les mauvais sorts. Aussi, les danseurs mangent le cure-dent de l'arbre appelé "sinuroku" scientifiquement appelé (Ekebergia senegalensis) en dansant. La serve de cet arbre sert à colorer les tissus Tago pour leur conférer une beauté, une valeur.

Ainsi par transposition, cette valeur se répercute aussi sur les danseurs afin d'attirer et charmer leur public. Le jour de la manifestation chaque danseur mange bien à la maison. Mais après deux danses de yayé[2] leur ventre devient vide et malgré cela, ils ne sentent pas la faim.

C'est après la danse qu'ils doivent manger. Et s'il arrivait qu'un danseur oublie quelque chose à la maison, il n'a plus droit de revenir chez lui. Sinon, toute sa préparation spirituelle s'annule. De plus pendant les moments de repos, aucun danseur n'a le droit d'aller quelque part ou aller acheter à manger sans l'autorisation de son chef d'équipe. Pour éviter ces genres de problèmes, une cuisine spéciale est faite au nom des danseurs. Car aller acheter à manger au marché ou dans la rue est un grand déshonneur, une très grande source d'humiliation, de misère...pour toute la troupe, et surtout pour le chef de troupe et par transposition pour tout leur lieu de provenance.

---

[1] Ce sont les castagnettes que les danseurs portent au niveau de leurs chevilles.
[2] Yaye :C'est une danse de jets de pieds pour accueillir les étrangers.



Cliché : A. T. YATAHOU

Photo N°1 : Danseurs authentiques du Têkê lors de l'intronisation du Roi deSèrékali dans la commune de Nikki en 1999. Ils sont âgés d'au moins 40ans.

* Explication de la photo N°1

Nous voyons quatre robustes hommes habillés torse nu debout en ligne droite. A côté d'eux se trouvent un vieux joueur de tam-tam et des spectateurs debout sous des arbres. Derrière eux se trouvent des bâtiments en banco coiffés de paille, qui nous rappellent le village ou l'authenticité. Le tout exposé dans un paysage sec et ensoleillé qui illustrent la période la saison sèche ou période de rupture des travaux champêtres.

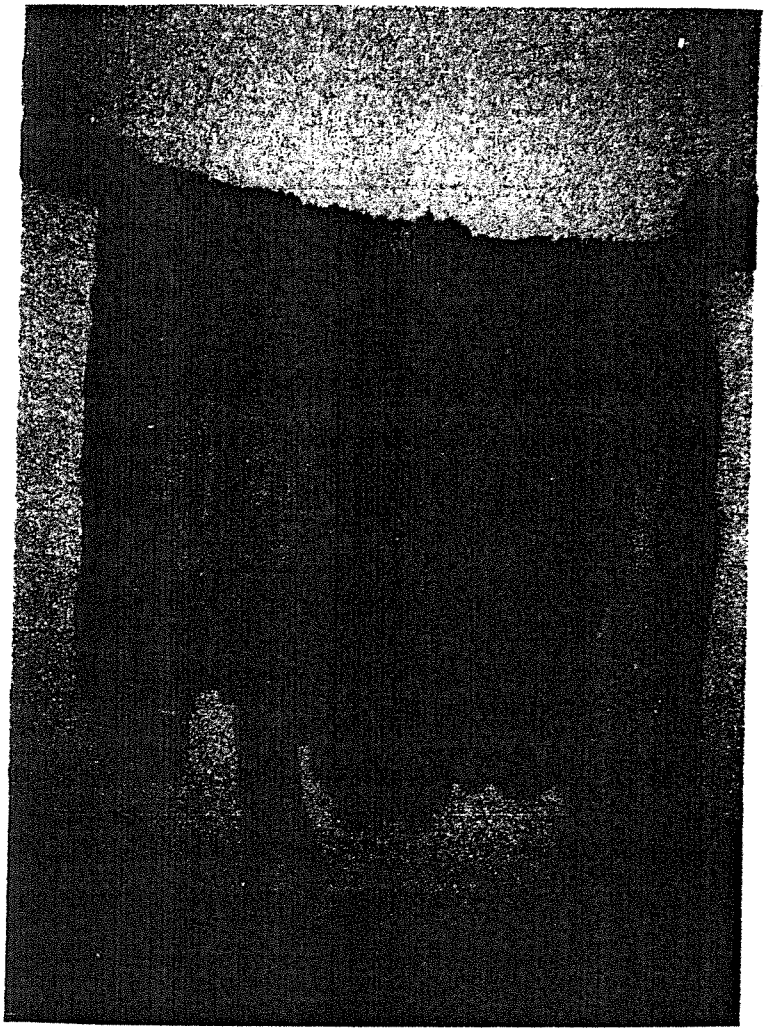
* Description des danseurs

Les quatre danseurs d'une quarantaine d'année environ que nous voyons sur cette photo ont un physique robuste et impressionnant. Cela se remarque à travers la musculature de leurs bras et de leur poitrine.

Du haut en bas nous constatons que la tête de chaque danseur est coiffée d'un chapeau généralement de couleur rouge autour du quel est enroulé un turban blanc, qui passe par le menton. Dans la bouche, trottine un petit cure-dent. Au niveau du cou est enroulée une échappe de couleur rouge dont les deux extrémités pendent en avant et en arrière de leur torse nu. S'agissant des mains, la main droite est détentrice du bâton de danse dénommé "Têkê - bokuru" ; alors que dans la main gauche, se trouve un petit tissu blanc jouant le rôle d'éventail.

Autour des reins pendent des pagnes de couleurs multicolores. Au-dessus de ces pagnes nous voyons une demi-douzaine de grosses perles bigarrées. En dessous de ces pagnes, on voit l'extrémité du pantalon sauté. Aux chevilles sont enroulés des sortes d'anneaux de rôniers appelés castagnettes. Enfin ils sont tous debout les pieds nus.

La photo suivante est l'image du pantalon d'un danseur authentique du Têkê. Mais pourquoi toutes ces dispositions ?



Cliché : A T. YATAHOU

Photo N° 2 : Pantalon ample ou Sibi - drabaki d'un danseur authentique du Têkê au quartier Tissénou de PERERE. L'actuel propriétaire de ce pantalon dégradé dit que c'est son père qui le lui a offert. Ce dernier l'a hérité aussi de son père.

* Explication de la photo N° 2

Sur cette image, loin de faire la sociologie des haillons, nous voyons deux mains qui tiennent de façon suspendue un pantalon usé hors paire de couleur verte et de fabrication traditionnelle. La ceinture est très large alors que la longueur est très courte surtout au niveau des pieds. Quelle est la profonde signification du port de ces tenues ?

C- Parures et vêtements des danseurs : Accoutrements hors du commun

A chaque danse correspond généralement chez les baatombu une tenue particulière ou spécifique. Ainsi, l'accoutrement des danseurs du Têkê se présente comme suit :

Les Baatombu se protègent la tête avec différents types de chapeaux,ou quelquefois notamment les musulmans ou les chefs, la chéchia rouge entourée d'un long turban blanc[1]...

* Une chéchia rouge[2] autour de laquelle est enroulé un turban généralement de couleur blanche. La couleur rouge symbolise la vigueur, la vivacité et attire plus l'attention que les autres couleurs.

Quant à la couleur blanche, elle est le symbole de la paie, de la joie chez les musulmans. La combinaison de ces deux couleurs pour parer la tête des danseurs, à l'image des souverains Baatombu apparaît, non seulement comme une relique de la civilisation islamique, mais aussi c'est une source d'esthétique qui permet de distinguer rapidement les danseurs lorsque le temps est terne ou dans l'obscurité.

Par ailleurs, le Têkê est une danse suprême ou noble chez les Bariba. C'est la raison fondamentale pour laquelle l'accoutrement de leur tête s'apparente à celui des rois ou souverains Baatombu.

- Ils dansent le torse nu et portent soit des perles, soit des amulettes au niveau des bras ou des écharpes en bandoulière ou autour du cou. (cf Photo N° 1.) D'autres portent tout simplement de Tee-shirt généralement de couleur

[1] J. LOMBARD : Aperçu sur la technologie et l'artisanat Bariba P 45.
[2] La chéchia rouge est un chapeau généralement porté par les chefs de corporations :Les chefs bouchers, forgerons, chasseurs...

blanche (cf Photo N° 3). Ils dansent le torse nu pour aérer leur corps à cause de l'abondante transpiration qu'entraîne cette danse, qui est un véritable exercice physique. Des écharpes ont pour rôle d'absorber la sueur et de leur servir de mouchoirs.

- Ils portent des pantalons bouffants appelés "Sibi drabaki" (cf N° 2). Ce pantalon est confectionné à l'aide de trois pagnes de fabrication traditionnelle. Un tissu mesure 170 cm de long sur 110 cm de large. Cette grandeur du pantalon est nécessaire pour leur permettre de mieux faire les différents mouvements d'une part, et d'autre part de flotter dans l'air afin d'amplifier leurs gestes.

- Les hommes portent un pantalon ample.Leur hanche est souvent entourée de pagnes neufs, de couleurs bigarrées et de grosses perles. Pour les spectateurs ou pour l'homme vulgaire, non initié ; le port de ces pagnes est source d'esthétique. Mais en réalité, le sens profond de ces pagnes neufs est autre. C'est plutôt un symbole d'opulence, de capacité, de responsabilité, de richesse... Cela signifie qu'ils sont des responsables de foyer, qu'ils ont aussi des femmes et des enfants qu'ils nourrissent et habillent bien.

- Ils dansent les pieds- nus afin d'être en contact direct avec le sol, pour ne pas glisser à cause des multiples types de danses et de gestes qu'ils font.

Il existe plusieurs variétés de danses dont voici six d'entre elles :

- Nagureru : C'est la danse d'inauguration.
  Elle consiste à danser légèrement de façon courbée.
- Hi gnoni saro : Danse yayé pour accueillir les étrangers.
  C'est une danse de petits jets de pieds en vue de faire résonner les castagnettes qui sont attachées autour des chevilles.
- Saku-san : Danse de petits sauts.
- Fuga-gon : Danse de renversement du corps.

Elle consiste à renverser le corps dans tous les sens aux rythmes des sons des tam-tams.

- Sibi-womwiambu : Danse de dégonflement du Sibi ou du pantalon bouffant, consistant à projeter les pieds en avant de façon saccadée.
- Kobi- gon : Danse en ligne droite.

L'exécution de ces différentes danses nécessite des conditions préalables.

* *
*

- Jadis, tout le monde ne pouvait pas apprendre à danser le Têkê surtout la famille princière ou la classe noble à cause de leur statut social élevé.
- Dans le passé, il fallait avoir un âge compris entre trente et quarante ans (30 et 40 ans) au moins (cf photo N° 1).
- - Avoir une bonne forme

Autrement dit, il faut être physiquement bien bâti, robuste, afin de pouvoir supporter les chocs que provoquent ces coups secs de bâtons.

- - Etre endurant

L'endurance est exigée parce que cette danse dure des heures. Or le danseur est appelé à tenir bon du début jusqu'à la fin des manifestations.

- - Etre spirituellement mûr ou aguerri.

Car si le danseur n'est pas spirituellement bien préparé, il succombera aux moindres tentations d'envoûtement qui consistent à les empêcher de bien danser au cours des compétitions.

Outre ces conditions précitées l'apport des instruments de musique n'est pas négligeable.

CHAPITRE II : APERCU SUR LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

« Dans ce domaine encore, les influences haussa et songhaï furent très grandes. La plupart des griots d'autrefois venaient de Bornu, des pays haussa (les ''Géséré'' notamment). Peu d'instruments sont réellement d'origine baatonu.

A partir du point où l'homme ne peut plus parler, parce qu'il est absent ou mort, où les archives font défaut, deux témoignages subsistent : celui de l'art et celui de la technique. Aussi, les instruments de musique permettent de reconstituer la hiérarchie sociale des musiciens et des griots, chacun de ceux-ci ayant un rang déterminé par l'instrument qu'il joue... En dehors de sa fonction sociale, l'objet a une fonction religieuse, quelquefois primordiale[1]... »

S'agissant des instruments de musique de la danse Têkê, ils sont généralement de trois sortes. Les deux tam-tams sont des membranophones. J. LOHISSE affirme que : « Ce sont des instruments de communication les plus originaux des sociétés noire traditionnelle, et le moyen privilégié de communication avec les invisibles ; ils sont la voix du groupe[2]. »

A- Les membranophones

''Le gon et le bararu ''sont les deux types de membranophones utilisés pour la danse Têkê. Ils sont fabriqués à l'aide des peaux indiquées.

1) La préparation du cuir[3]

« Dans un pays où l'élevage est répondu et où l'influence haussa est grande, l'artisanat du cuir représentait autrefois une activité importante. Il n'est plus maintenant qu'un travail d'appoint, l'utilisation du cuir étant devenue rare

[1] J. LOMBARD : Aperçu sur la technologie et l'artisanat Bariba P 7 ; P 42
[2] J. LOHISSE : La communication tribale éd Universitaire, Paris 1974, P79.
[3] J. LMOBARD : Aperçu...P 24.

(disparition de la fabrication des bottes de cavaliers, des culottes des chasseurs, diminution de la fabrication des harnachements pour chevaux etc...)

La préparation du cuir « '' anaru''-tanneur anako »

Le cuir est préparé de la façon suivante : La peau est décharnée à l'aide d'un rasoir. La partie intérieure est saupoudrée de cendre, et elle est immergée dans l'eau pure pendant trois jours. La peau est alors épilée, puis retrempée dans une jarre, où elle demeure huit jours, afin de s'assouplir. Les baatombu emploient dans ce but de l'eau dans laquelle ils mettent des morceaux d'écorce de l'arbre appelé ''gin-soba[1]'' (Prosopis africana). Puis la peau est séchée au soleil et assouplie ; on l'étire sur un rondin et on tape sur le cuir avec un maillet de bois.

Les peaux peuvent être tintes en rouge (décoction d'épis de mil avec un peu de potasse),ou en noir. Les tanneurs ou les cordonniers emploient des teintures importées. Le cuir peut être aussi rendu plus blanc, par un lavage soigneux (savon de fabrication locale).La peau, une fois tannée et tinte a des usages variées. Elle est très indispensable dans la fabrication des tam-tams... »

2- Le Gon ou Le gros tam-tam (cf Photo : N° 3)

J. LOMBARD décrit le gon comme : « un instrument de musique ayant une forme cylindrique, avec une hauteur de 40cm, sur un diamètre de 30cm. IL est fabriqué avec du bois léger ; ses deux peaux de chaque côté, en mouton ou en cabri, sont fixées par une lanière de cuivre qui entoure les rebords de la peau. Tout au tour, des cordelettes de cuir permettent de modifier le son selon le degré de tension (dessin N° 1).

Quant à nous, nous disons que''le gon '' est le membranophone le plus grand. Son diamètre varie de 25 à 30 cm (centimètre), sa hauteur est de 30 à 40 cm. Il est fabriqué à l'aide du bois appelé ''Kunonku '' (vitex doniana[1]) ou'' le muroru'' (ceiba pentandra). Ses deux orifices sont couverts avec la peau d'un

[1] Cf La Flore du Bénin (Tome3) de Simone de SOUZA ,1988, P 151 à 162.

animal notamment : la peau d'un mouton, d'un cabri, d'un veau, d'une biche...Cet instrument est joué à l'aide d'un petit bâton un peu courbé et bien taillé avec une tête arrondie et plate appelé en bariba "gon bia", fabriqué à l'aide de l'arbre appelé ''monkoso'' (Tamarindus indica)

Par contre, ''le kunonkou et le Monkoso ''sont choisis pour fabriquer le grand tam-tam parce que leur transformation en cavité est très facile, et une fois secs ils deviennent légers. Mais notons que le kunonku est un peu plus lourd et plus résistant que le Muroru. Ainsi, l'un de ces troncs d'arbre façonné peut être gardé sous les aisselles pendant de longues heures pour galvaniser les foules, leur ragaillardir les cœurs, les exciter... sans que le joueur ne soit fatigué.

S'agissant des différentes peaux de mouton, de cabri, de biche, ou de veau employées, elles sont utilisées non seulement à cause de leur facilité d'obtention, mais aussi à cause de leur résistance et de la facilité de leur tannage. Ces peaux une fois tannées, sont tendues autour des orifices à l'aide des fils de cuir appelé kririgi. Mais il faut noter que 3 à 5 cauris spirituellement préparés, symbole de la monnaie antique sont mis à l'intérieur de ces tam-tams. Leur but est d'attirer le public, inciter les notables et autres personnes à bourrer de présents et surtout d'argent à son joueur, chaque fois qu'il se met en action.

De même un fil de cuir appelé " Nèra" est allongé aux 2/3 de la surface des peaux couvrant les deux orifices. Son rôle est de modifier de temps en temps, le son du tam-tam, chaque fois qu'il est touché à l'aide de la seconde main.

Enfin l'extérieur du cadre du tam-tam est entouré d'une couche de pagnes retenue par des fils de cuir afin de protéger cet instrument contre la dégradation d'une part et d'autre part, c'est un moyen d'esthétique et principalement d'absorption de la sueur du joueur de tam-tam, lors des périodes de réjouissance intenses et prolongées. La photos N° 3 suivante illustre non seulement l'image des danseurs, mais aussi leurs instruments de musique.



Photo N° 3 : La troupe Deeman de la Commune de Bembèrèkè, lors de la fête de la Gaani à Nikki, du 24 au 27 mai 2002.

* Explication de la photo N° 3

A la vue de cette photo, nous sommes attirés de la gauche vers la droite par la présence d'une demie - douzaine de jeunes hommes débout de façon ordonnée sous des arbres, tous habillés en uniforme. Le turban coiffant leur tête et leurs tee-shirts sont de couleur blanche. Sur chaque chemise est dessinée la carte du Bénin frappée des couleurs du drapeau National (vert, jaune et rouge). Des hanches jusqu'aux pieds, ils portent des pantalons bouffants de couleur noire.

Dans leurs mains, chacun d'entre eux tient son bâton de danse qu'est le "Têkê- bokuru". Il en est de même de ceux qui se sont accroupis en face d'eux. Les deux individus coiffés de chapeaux sont respectivement le chef de troupe et son adjoint appelé le "samani".

En outre, on est frappé par l'image de deux types de membranophones : deux grands et un petit. D'ailleurs, nous voici accroupis habillés en blanc à côté du gros tam-tam qui se trouve au milieu de la photo avec un petit bâton dans notre main gauche. C'est "le gon - bia" qui sert à jouer. Au-dessus de la tête de l'homme qui tient le petit tam-tam, se trouve une jeune fille habillée en tenue rouge et tenant une sorte de petite planche. C'est le grand miroir renversé pour ne pas embrouiller l'écran de l'appareil photo.

Des deux côtés de cette jeune fille, se trouvent deux femmes coiffées de voiles noire et blanche. Ce sont respectivement "Iyaïgbè" (la présidente d'équipe de danse et son adjointe).

Enfin, derrière tout ce groupe, il y a une foule de spectateurs curieux, venue assister aux festivités de la Gaani.

3-Le bararu ou le tambourin (cf dessin N° 2)

Le nom bararu vient du mot baararu qui signifie maladie en baatonu. Par transposition, ce mot est employé au sens figuré pour dire que le joueur du tambourin est un éternel insatisfait. Quel que soit ce que vous lui offrirez, il continue toujours par quémander. C'est une pratique liée à tradition des griots (barobu) en milieu baatonu.

A ce sujet, J. LOMBARD écrit : « Les griots des princes ou des notables qui se déplacent à cheval utilisent le tambour d'aisselle. On distingue deux types : le petit ou "Karanku", qui est joué pour les notables ; il mesure 35 cm de long et 15 cm de diamètre. Il est fabriqué à l'aide du tronc de l'arbre appelé "soba" (Prosopis africana) ; sa peau est en cuir de chèvre, de même que ses nombreuses cordes de tension. Le tambour est placé sous le bras qui modifie les

sons en compriment plus ou moins les cordes. Entre ces cordes, et le bois, sont souvent placés des morceaux de tissus qui entourent le tambour[1]... »

Le bararu est le deuxième type de membranophone, mais il est souvent deux à trois fois plus petit que le tam-tam. Ce tambourin est plus sacralisé et participe à plusieurs rites contrairement au premier. Dans presque toutes les communautés Baatombu, cet instrument est joué par la famille des griots.

Il est fabriqué aussi avec le même type de bois que le grand tam-tam, notamment : "le kounonkou ou le muroru". Son diamètre varie de 15 à 20 cm et sa hauteur est de 30 à 40 cm. Ses deux extrémités ou orifices sont taillées sous forme d'entonnoir, avec un rétrécissement au milieu. Cette forme est adoptée parce que cela permet d'avoir plus d'espace entre le bois taillé et les multiples fils tendus tout au long du tam-tam afin de faire des compressions de ces fils à l'aide d'un bras replié pour changer les sons de ce tambourin.

Les peaux employées pour couvrir ses deux orifices sont aussi variées, mais très différentes de celles du tam-tam. On emploie, soit la peau du chevreau, d'une petite biche ou faon, du chat, du singe rouge ou la peau du rat géant.

En outre, une fois que le type de peau est choisi, elle est tannée et recouverte au niveau des deux orifices. Ses deux peaux sont tendues et reliées entre elles par une centaine de fils de cuir. Ces multiples fils ont pour rôle de faire varier les sons du tambourin selon le rythme de la danse ou le genre de cérémonie. Mais pour obtenir ce processus, le tambourin est placé sous les aisselles et une fois que les fils sont compressés à l'aide du bras, le griot obtient une variété de sons et de rythmes.

Par ailleurs, il existe plusieurs types de tambourins selon le genre de musique et de cérémonies.

- Le bara karanku : C'est le tambourin simple avec lequel on danse le Têkê. Il a toujours une forme allongée. (Cf dessin N° 2)

[1] J. LOMBARD : Aperçu.... P 43.

- Le bara kpanru : Pour les annonces de la dot et publier qu'il y a de la viande à la boucherie. A ce sujet J LOMBARD écrit : « En des tambours à fonction politique, il en existe quelques autres comme le petit tambour des bouchers (25 cm de long sur 15cm de diamètre de diamètre), en forme semi-ovale, appelé ''barakpanru''. IL est joué par un griot qui se tient sur le marché auprès des bouchers pour prévenir la population, qu'une bête vient d'être tuée. Sa peau est frappée avec un nerf de bœuf[1]. » Il est souvent taillé de façon ovale sous la forme d'une calebasse ou d'une savonnière comme son nom l'indique.
- Le bara dondon : C'est le tambourin avec lequel le griot honore le roi.

Il a la même forme que la bara karanku. Leur différence se situe au niveau du dos de la main de celui qui est chargé de le jouer. Derrière sa main se trouve une petite boule contenant des grains et autres pouvoirs magiques pour honorer les rois.

Ces deux membraphones sont joués à l'aide d'un petit bâton non moins important : Le Gon-bia.

3- Le Gon-bia (cf dessin N° 3)

''Gon'' en baatonu signifie tam-tam, et bia au sens propre du terme signifie couvercle. Mais dans ce cas ce mot est employé au sens figuré et signifie bâton qui sert à jouer le tam-tam.

« Le joueur utilise une baguette recourbée de bois , de 30cm de longueur environ et dont la partie utilisée pour la percussion est arrondie et aplatie, l'autre extrémité étant garnie de cuir (dessin N°3); le jeu de la baguette constitue le rythme principal et l'autre main, frappant la peau directement, donne un rythme d'accompagnement[2]... »

---

[1] J. L. P 43.
[2] J. L. P 42.

'' Le gon-bia ''est le petit bois courbé, de tête plate à l'aide duquel on joue les deux types de tam-tams. Il est fabriqué généralement avec le bois appelé Monkoso (Tamarindus indica) ou Bèsèku (Bridelia ferruginea). Ils sont choisis, parce que coupés frais ; ils sont très flexibles et résistants. Mais devenus secs, ils gardent la forme qu'on leur a donnée au départ. Les fabricateurs de cet instrument cherchent souvent le tronc de l'un de ces arbres, soit (3 à 5 cm de diamètre) ; qu'ils essaient de tailler et de déposer pendant 5 jours environ avant de le bouillir durant 2 à 3 heures. Le bois une fois sorti de l'eau chaude, un fil solide est attaché au niveau de la partie taillée qui se déforme aisément. La seconde extrémité de la corde est attachée à la partie rectiligne de ce bois.

Ce tronc d'arbre garde cette forme jusqu'à devenir complètement sec. Après cette opération, ce bois est poli dans le passé à l'aide d'un morceau de canari. Mais de nos jours, c'est le papier vert des menuisiers qui est employé.

Par ailleurs à cause de la flexibilité du bois appelé Monkoso , les Peuhl l'adorent comme outil de flagellation. Aussi ,les fruits de cet arbre sont de bons antibiotiques.

En dehors de ces trois instruments, il existe un quatrième dont l'usage est capital : C'est le Têkê-bokuru.

B- Les idiophones

1- Le Têkê bokuru (cf dessin N° 4)

''Bokuru'' signifie bâton ou bois au sens propre en baatonu. Au sens figuré ''Têkê bokuru'' désigne le bâton qui sert à danser le Têkê.

Le Têkê bokuru, il constitue le principal instrument de danse que tient obligatoirement chaque danseur. Ce sont les sons cadencés de ces bâtons en concordance avec les rythmes des tam-tams et des tambourins qui donnent à cette danse têkê tout son sens, son attrait, sa fascination, son évasion, son charme etc.

Le Têkê bokuru est généralement fabriqué à l'aide du bois appelé en bariba "Ginsoba" (prosopis africana).

Ce bois est choisi à cause de sa résistance aux chocs et surtout à cause de bonne résonance. Ce bâton est taillé sous forme de la verge, symbole de la virilité masculine, et dont la tête ou le gland constitue une cale de sécurité entre les mains des danseurs. Ce symbole de la verge signifie que c'est une danse de vigueur, d'endurance, de courage et de vivacité. Cette forme de la verge est aussi source d'attraction et d'esthétique.

Par ailleurs, ce bois a d'énormes utilités. La tisane du Ginsoba est très efficace pour fortifier les corps des nouveaux - nés. En outre, c'est un bois très recherché par les extracteurs du charbon de bois, parce que consumé, il donne des morceaux de charbons qui se transforment très lentement en cendre. Le tronc de cet arbre est fréquemment utilisé pour fabriquer les pilons, toujours à cause de sa résistance. Au total, tous ces quatre instruments notamment le Gon, le Barararu, le Gon -Bia et Têkê bokuru servent d'abord à produire de la musique. Ils accompagnent les chants et les danses. Ils participent donc aux activités collectives des cérémonies, des travaux sociaux culturels, des divertissements... A ce titre Carington[1] déclare : « Mieux encore, et chose très étonnante, grâce à ces instruments, ils indiquent tout ce que d'autres exprimeraient par la parole... ce qu'ils pensent »

A ces quatre principaux instruments s'ajoutent d'autres, dont l'usage est plus ou moins relatif. Il s'agit du sinsinnu ou gnonni, le grand miroir, la queue de bœuf ou l'éventail.

[1] Carington, cité par J. LOHISSEdans : La communication tribale P. 80.

2- Les sinsinnu ou Gnoni : (dessin N° 5)

Sinsinnu désigne les résonances ou les bruits que font les grains de sable ou autres grains à l'intérieur des castagnettes. Par Gnoni on entend un ensemble de morceaux de fer.

J. LOMBARD les désigne par : « les castagnettes, qui sont utilisées dans la plupart des orchestres et notamment dans ceux du culte de '' Bio n'kuro''[1] ».

C'est un chaînon de petites cavités faites à base des feuilles de l'arbre appelé ''Banru'' en bariba (Borassus aethiopium). Les gonni sont faits à base du cuivre, mais ne sont pas vendus. Ce sont les forgerons qui sont fiers des prestations de leurs danseurs qui font des dons à leurs chefs de troupes. Le tout est relié par un fil bien solide, que les danseurs attachent autour de leurs chevilles. A défaut de tout cela, certains dansent les chevilles nues.

En outre, ces'' sinsinnu ou gnonni ''ont pour rôle de donner un bon rythme à la musique et d'orienter aussi les joueurs d'instruments de musique (tam-tams) sur le type de rythme ou de danse qu'ils veulent exécuter.

Le rôle du grand miroir est non négligeable dans ce processus de stimulation.

C- Les autres instruments de musique

1- Le grand miroir (cf Photo N° 3)

D'une manière générale, les dimensions de ce miroir varient de 60 à 70 cm de long et de 30 à 35 cm de large. Ce grand miroir a pour rôle de permettre aux danseurs de se mirer afin de se ressaisir et de bien danser en cas de fatigue. Ce miroir est souvent gardé par une jeune fille qui est à la fois bien initiée à cette danse, et qui est toujours gaie, avec un sourire attirant.

[1] J. LOMBARD : Aperçu sur...P 42.

Cette dernière se met toujours en face du danseur principal, afin de lui permettre de se mirer constamment dans le dessein d'être chaque fois vif. Cette rétroaction ou feed-back du miroir au chef de fil est très indispensable parce que toute la troupe danse souvent à l'image de son chef d'équipe.

Par ailleurs, notons que le meilleur danseur est toujours placé devant la troupe et celui qui le suit en matière de compétence reste complètement derrière. Cette stratégie d'encadrement des danseurs par les deux meilleurs à pour but d'émerveiller les spectateurs quel que soit le côté où ils jettent leurs regards au niveau des danseurs.

Cependant, le zèle dans le jeu des tam-tams et de leurs résonances dépend de la qualité des peaux.

2- Les peaux

Les peaux de chèvre et de biche sont souvent employées pour fabriquer le grand tam-tam. Le tam-tam couvert à l'aide de peau de chèvre peut être joué partout et à n'importe quelle occasion. Par contre le tam-tam fabriqué avec la peau de biche peut être joué aussi partout et à n'importe quelle occasion, sauf devant un Roi détenteur des trompettes appelées "Kankangi[1] ". Si consciemment ou inconsciemment un joueur le fait, la peau de son tam-tam se déchire en pleine réjouissance devant le Roi. Mais pourquoi ce mystère ? Nos enquêtés l'ignorent, et nous ont répondu que cela relève de la tradition...

Dans le passé, c'est le roi, le prince ou le notable qui s'arrange pour procurer la peau et le bois à son tamtameur, lorsque l'un des composantes se dégrade.

Mais de nos jours, les données ont changé. Chaque joueur de tam-tam se débrouille pour réparer son instrument de musique. Actuellement, le prix de la

[1] Kan kan gi : Ce sont des aérophones et bien caractéristiques des pays bornouans, haussa et bariba ,Cf J. L. P 43 ;

peau de chèvre varie entre mille et deux mille (1000-2000 Francs CFA). Par contre, la peau de biche ne se vend pas, elle se donne par tradition.

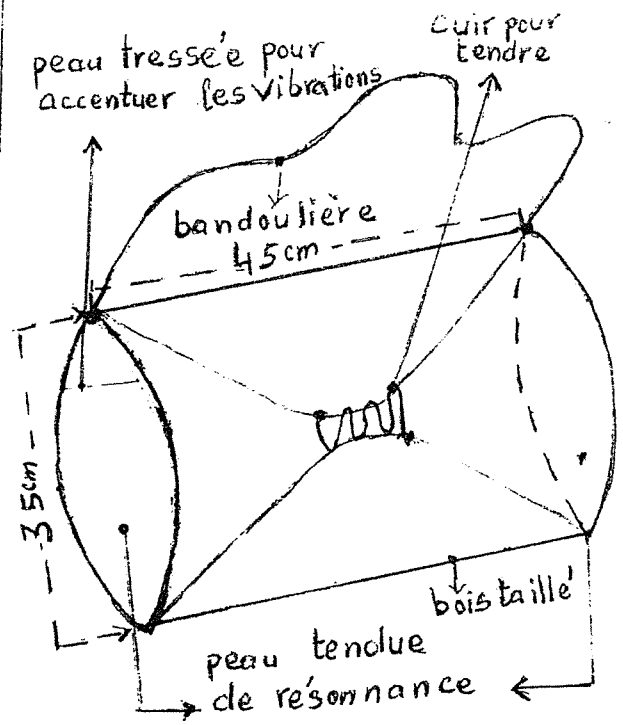
* *
*

J. LOMBARD a fait une très bonne description des instruments de musique de la culture baatonu. Cependant, il a fait certaines affirmations qui ne sont plus vérifiées dans la société contemporaine, notamment : Il a écrit que le bararu est fabriqué à l'aide du "soba". Certes, il est possible que ce bois soit utilisé, mais notons que son tronc est trop lourd et rendra encombrant le tam-tam qui sera fabriqué avec ce bois. Etait-il de mauvaise fois ?

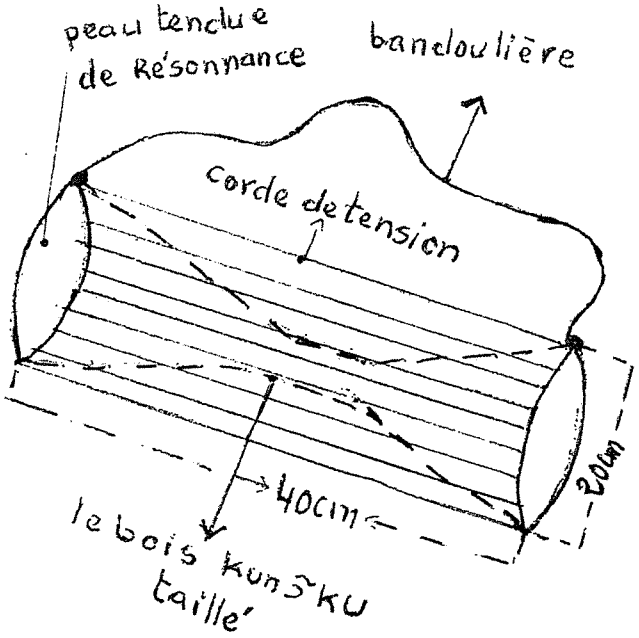
En outre, il a écrit que c'est la peau de chèvre qui est utilisée pour couvrir les deux orifices du tambourin. Cette déclaration est partiellement vraie, car les peaux actuellement utilisées sont plus nombreuses, en occurrence : la peau de chèvre, de biche, de chat, de singe, du rat géant, de singe rouge etc.

Les dessins suivants illustrent les instruments employés pour exécuter la danse têkê.

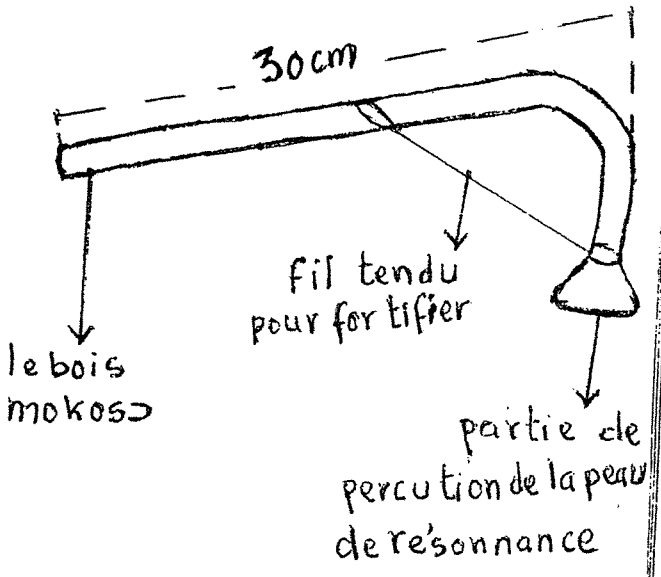
Quelle est l'image de la danse Têkê dans la période actuelle ?



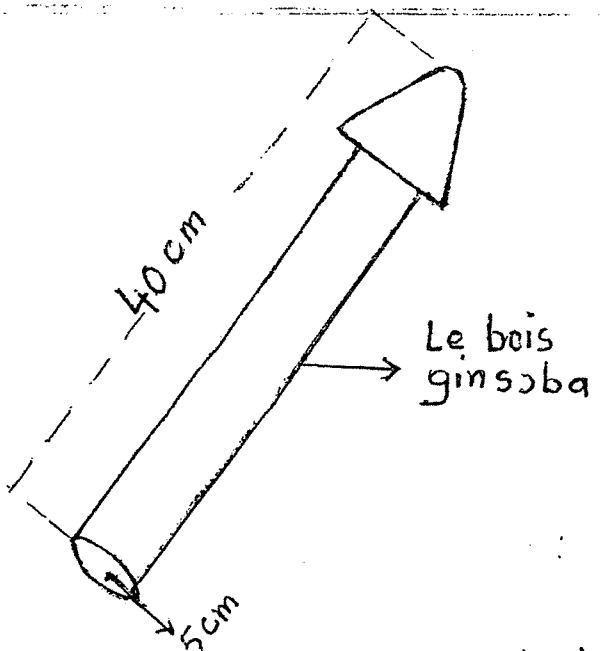
Dessin N°1 : Le Gon (gõ)



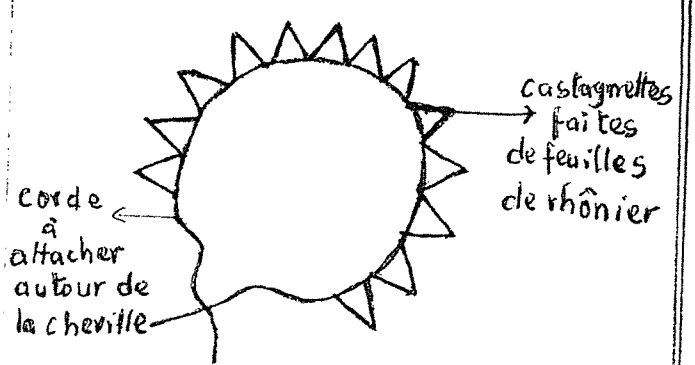
Dessin N°2 : le bararu



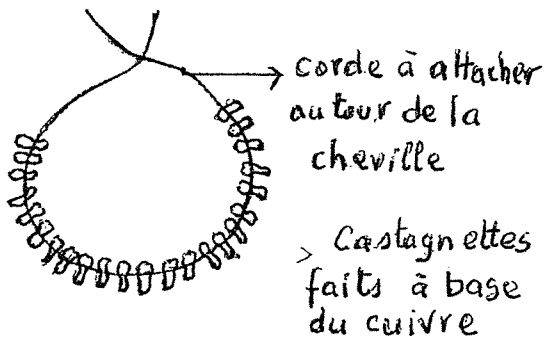
Dessin N°3 : Le gõ-bia



Dessin N°4 : le bâton dedans (tɛkɛ bokuru)



Dessin N°5 ; Le sinsinnu



Dessin N°6 : Les gõni

Sources : A. T. YATAHOU

D) Le Têkê moderne : Danse libertine

Le Têkê a connu d'énormes métamorphoses depuis ses origines jusqu'à nos jours. Ces différentes transformations se sont amplifiées avec la création des troupes variées, notamment : des troupes mixtes, des troupes féminines (cf Photo N° 4) et surtout des troupes extra ethniques, un peu partout dans le pays.

Ainsi, les critères du choix des danseurs, des joueurs d'instruments de musique, les matériaux utilisés...ne sont plus les mêmes qu'auparavant.

Cependant, le rythme, le genre de musique et sa danse n'ont pas tellement changé.

Voici ce qui a présentement changé :

- Le manque de rigueur au niveau du choix des danseurs, leur préparation ou leur formation chorégraphique.
- La chute de l'esprit de compétition par le biais des moyens occultes.
- Tous les interdits ne sont plus respectés, que ce soit au niveau des chefs d'équipes, qu'au niveau des danseurs.
- Tout individu peut apprendre à exécuter cette danse ou à jouer les instruments de musique, sans distinction de sexe, d'âge ou d'ethnie, à l'exception de la classe royale chez les Baatombu. Car en tant que princes, danser pour quelqu'un c'est déshonorer son statut social.
- L'usage des instruments de musique et la composition des chants étaient l'œuvre des griots, des chefs d'équipe ou des "Têkê sinambu" des "Iyaïgbè" ou femmes responsables des troupes féminines. Actuellement, ce n'est plus le cas. Ces rôles sont joués par des personnes moins indiquées.
- Le manque de rigueur dans le choix des bois pour fabriquer les instruments de musique, les non-respects de leurs formes anciennes se sont accentués surtout avec la création des troupes féminines. Les femmes compte tenu de

la mollesse de leur corps en dansant et leur goût pour la facilité, ont non seulement préféré fabriquer leurs têkê-bokuru à l'aide des bois légers tels que le "bèsè gonu" (Detarium microcarpum) mais aussi elles ont dénaturé leurs formes. (Cf photo N° 4).

Au lieu que ces instruments de danse aient la forme de la verge, elles ont choisi qu'ils aient une tête à double ou triple bosses (cf le Têkê bokuru qui est entre les mains du Iyaïgbè dans la Photo N° 4, ou plus simplement certains instruments ont une forme aplatie (cf l'instrument qui est entre nos mains toujours, au niveau de la même photo).

Cette prolifération des instruments de musique n'est pas sans conséquences.

1- Les Conséquences de la dénaturation des instruments de musique

Le caractère esthétique de cet instrument de danse qu'est le Têkê bokuru s'est estompé d'un cran avec la féminisation et la vulgarisation de cette danse. Ainsi, les troupes féminines et extra ethniques choisissent n'importe quel bois pour fabriquer leurs instruments de musique. Cette réalité confirme à présent la pensée de M^me^ BOON[1] Olga. Conséquences, c'est que ces instruments se dégradent très vite. Tel est le cas du Têkê bokuru détenu par la jeune fille habillée en polo blanc avec une queue de bœuf en main, debout à l'extrême droit de la photo N° 4.

Par ailleurs, la pratique de cette danse par des jeunes filles a aussi des conséquences au niveau de leurs habillements.

[1] Cité par LOHISSE Jean dans la communication tribale, édition Universitaire. Paris 1974.

2- Prolifération de l'habillement

Dans le monde entier, la parure tien au goût spontané, de l'esthétique. Mais plus particulièrement en Afrique, elle relève aussi d'autres préoccupations.

D'abord elles ne se coiffent pas la tête avec un chapeau rouge et un turban blanc à l'image des hommes, ensuite, elles dansent tête nue avec des coiffures diverses sur leur tête.

Aussi, pour ne pas exposer leur poitrine pulpeuse, source d'ébranlement des hommes virils, elles portent plutôt des polos bigarrés alors qu'il fallait danser torse nu. De plus, au lieu de porter des pantalons bouffants appelés '' Sibi drabaki ou Sibi Tatoru'', à l'image du pantalon bouffant de la photo N° 2 ; elles portent de simples pantalons masculins, autour desquels sont pendus quelques pagnes neufs dont la majorité ignore le sens profond.

Elles préfèrent porter des simples pantalons, parce que le sibi confectionné à l'aide de trois pagnes est très bouffant et bat sérieusement l'air au cours de la danse. Les différents mouvements de volte faces nécessitent un peu de force pour résister aux coups de vent. Or les femmes sont en général physiquement faibles comparativement aux hommes.

Ainsi, pour ne pas perdre l'équilibre et tomber dans l'arène en pleine danse, source d'énormes humiliations, elles préfèrent s'habiller simplement.

La photos N°4 suivante est une preuve partante de prolifération de cette ethnomusicologie Baatonu.

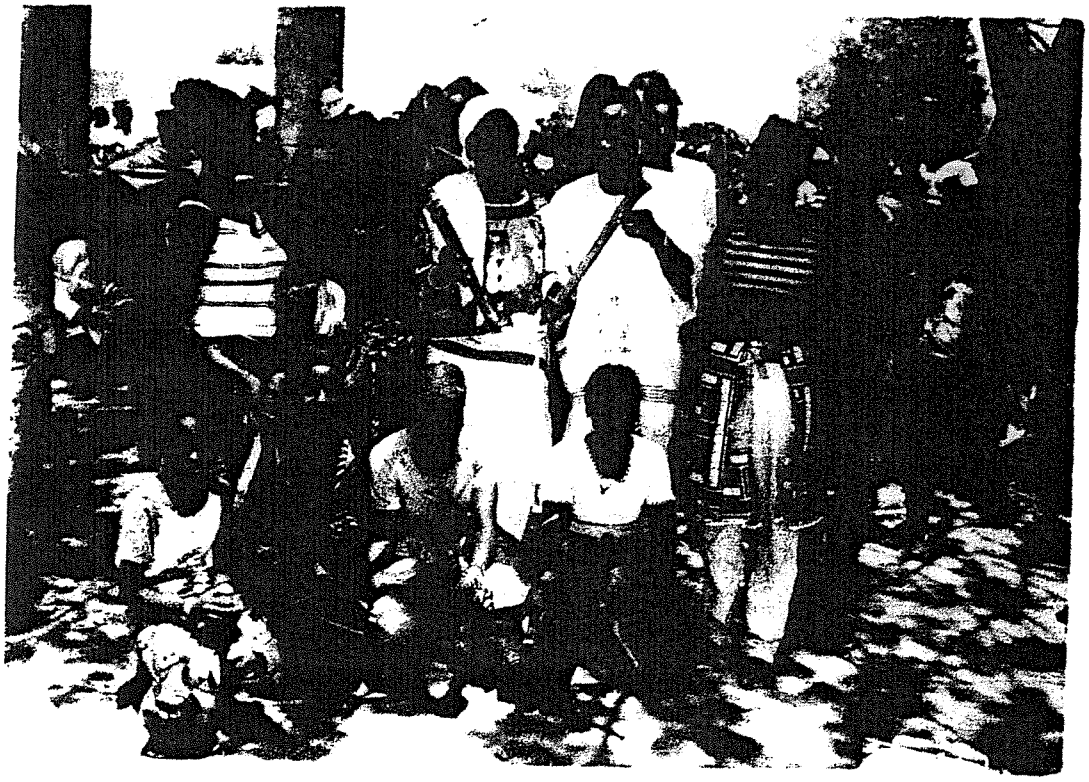


Photo N° 4 : Troupe féminine de la danse Têkê, lors de la fête de la Gaani 2002. Ici, la forme de la tête des bâtons a varié, de même que l'accoutrement. C'est la troupe" *Antisuwa*" de Djougou-Kpantrossi dans la commune de Gogounou.

* Explication de la photo N° 4

Nous avons pris la vue avec cette troupe féminine pour plusieurs raisons.

D'abord après une observation attentive de cette demi-douzaine de jeunes danseuses, nous constatons avec amertume la véritable métamorphose qu'a connue le Têkê depuis ses origines jusqu'à nos jours.

A titre d'exemple la structure du têkê-bokuru est passée de la forme de la verge de l'homme à une forme aplatie ou à plusieurs anneaux. Il en est de même de la fille qui est accroupie à nos pieds. La vieille femme debout à notre droite est le chef de troupe. Elle tient dans sa main droite un Têkê-bokuru dont la tête est de forme irrégulière à trois anneaux.

La fille habillée en blanc à l'extrême droit tient dans sa main gauche une queue de bœuf et dans sa main droite un bâton de danse en pleine dégradation au niveau de la partie qui reçoit les coups. C'est l'une des conséquences patentes du non-respect du choix des bois coutumiers.

ANALYSE

« Aucun peuple n'envie l'histoire d'un autre. Chaque peuple a besoin de connaître son passé pour bien se camper dans le présent et prévoir l'avenir. »

CHEIK Anta Diop[1]

[1] CHEIK ANTA Diop : Cité dans la table ronde sur les origines de la Gaani Cotonu 1986, P 14.

CHAPITRE III : ANALYSE

A- Les valeurs de la danse Têkê

1- Portée socioculturelle du Têkê

A la suite de la présentation des résultats de cette recherche, il ressort que l'origine du Têkê est liée à la migration Wasangari et à la naissance de la Gaani. Les préparatifs antérieurs de cette danse, les circonstances de son organisation, l'habillement des danseurs, les instruments de musique... mettent en évidence une grande partie des rites et coutumes du peuple baatonu. C'est une véritable anthropologie de la communication qui est mise en exergue. Et au-delà de cette réalité, l' attrait physique des danseurs, leur endurance, leur émerveillement des spectateurs et par ricochet la victoire de leur troupe, cache un véritable combat spirituel composé des envoûtements momentanés appelés « bokunu » en Bariba ou ''le boo'' chez les Fon, des tentations de toutes sortes.

En termes clairs, l'organisation des compétions du Têkê cache aux yeux des non initiés ou spectateurs, une sociologie du conflit, de tentations sournoises et temporaires. La durée de ces tensions spirituelles est liée à celle des manifestations.

Ces conflits larvés s'expliquent par le fait que l'organisation des danses folkloriques en milieu baatonu surtout pendant la fête de Gaani, met toujours en compétition plusieurs groupes artistiques. Chaque troupe est là non seulement pour avoir assez de cadeaux, mais aussi et surtout pour défendre les couleurs de sa localité. Ainsi, la conquête de la victoire incite chaque chef du troupe à se préparer spirituellement sur tous les plans comme un médecin militaire prêt à secourir efficacement tout combattant atteint sur le champ de guerre, par transposition dans l'arène de danse.

Ce sont les raisons fondamentales pour lesquelles tous les sages, les guérisseurs traditionnels etc. concourent efficacement à la formation spirituelle de leurs chefs de troupe.

Cependant, au-delà de ces guerres sournoises, cette danse Têkê renferme d'autres valeurs socio-anthropologiques notamment : elle apparaît comme un espace de communication de joie, de détresse, de dons, de contre dons (don qui incite à faire aussi de don en retour ou échange somptuaire. Entendez : (donner-recevoir- rendre.), d'éducation, d'art, de communion avec les ancêtres...En outre cette danse a une fonction athlétique qui assure non seulement la maîtrise du corps personnel, mais encore du corps social, témoignant le consensus social, la paix, l'unité du groupe.

Par ailleurs, la rigueur qui entourait le choix des danseurs dans le passé ne relevait pas d'un fait du hasard. Toutes ces précautions concouraient à la culture de l'homme et ces composantes que sont : Le courage, l'endurance, La bravoure, la vigueur, l'esprit de compétition... Cette danse contribuait efficacement à tendre vers l'idéal humain poursuivit par l'éducation chez les Baatombu qu'est la préservation de l'honneur.

En outre, le choix des instruments de musique ne relevait pas d'un effet du hasard comme l'a affirmé BOONE Olga dans ses recherches en République Démocratique du CONGO (Ex-Zaire)[1] : « Les indigènes n'ont aucune préférence quant à la nature du bois qu'ils utilisent pour y creuser leurs tambours ; et ils semblent se laisser guider uniquement par la taille de l'arbre dont ils ont besoin, et la proximité de l'endroit où ils peuvent le trouver. »

A l'étape actuelle de l'évolution des Sciences Humaines, suffit-il seulement de faire une monographie des réalités socioculturelles d'un pays africain pour la généraliser dans tout le continent ?

---

[1] Cité par J. LOHISSE : La communication tribale ,éd Universitaire, Paris 1974, P 80.

Il est donc évident que Madame BOONE Olga a fait là une affirmation gratuite ou superficielle sur les valeurs socioculturelles des peuples qu'ils connaissent peu ou mal. Il en est de même de bien d'autres européens. Car les Bariba authentiques accordent assez d'importances dans le choix des bois et des peaux de leurs instruments de musique, à cause de leur bonne qualité, de leur résistance, de leur résonance et de leurs vertus.

2- Tableau synoptique des vertus des arbres utilisés

Les usages de ces bois sont multiples. Voici quelques-unes parmi tant d'autres :

Kunonku	**Mouroru**	**Monkoso**	**Ginsoba**
- Les feuilles fraîches de cet arbre sont de bonnes légumes. - L'eau bouillie des jeunes feuilles de cet arbre sert à fabriquer l'encre qui permet d'écrire les documents arabes. - Les fruits de cet arbre sont comestibles - Le tronc de ce bois sert à fabriquer des tam-tams, les semelles des chaussures, des pirogues...	- Ce bois sert à fabriquer des tam-tams, des statues, des pirogues, des chaussures... - Le coton des amendes sèches de cet arbre sert à fabriquer des matelas...	- Ses fruits servent à fabriquer de bons antibiotiques, de bons vermifuges - Les jeunes branches de cet arbre sont très recherchées par les peuhl lors des flagellations, pour aller aux pâturages, tout ceci à cause de sa résistance et de sa flexibilité...	- Sert à fabriquer les Têkê-bokuru, les pilons, les tabourets, les statuettes... - Lorsqu'on lave le nouveau- né avec la tisane de ses feuilles, il devient fort, violent et courageux. - Cet arbre est très recherché par les extracteurs du charbon, parce que ses charbons sont très gros et se transforment difficilement en cendre...

3-Au plan socio-politique

La danse du Têkê quelles que soient les circonstances de son organisation, met toujours en liaison les danseurs et les spectateurs. Elle excite les passions humaines et est un indéniable facteur de rassemblement des hommes. Le Têkê est une danse qui permet de réunir beaucoup d'hommes sans distinction de sexe, d'âge, d'origine, de culture, de religion... Par ce bais, il divulgue des valeurs morales et amplifie les relations sociales.

La danse du Têkê n'est pas seulement le reflet du comportement social, elle contribue activement aussi à la formation de ce comportement, grâce aux influences qu'il reçoit des spectateurs.

En outre, la danse Têkê donne lieu à de véritables occasions de rassemblements et de divertissements, elle est aussi une grande source de valorisation ou de prestige des danseurs. Ici, c'est la qualité de la danse de chaque participant qui suscite de l'admiration, de l'émerveillement au sein des spectateurs d'une part, auprès des autres danseurs d'autre part.

Ce sont ces différents attraits qui incitent les spectateurs à faire des cadeaux aux danseurs, et à les submerger d'éloges. Cela leur confère des qualités telles que : Le respect, la dignité, l'honneur...

Certains chefs de famille font même "des dons de femmes aux meilleurs danseurs". En outre, certains responsables politiques les sollicitent chez eux ou à l'occasion de certains événements tels que : les meetings des partis politiques, les congrès, les mariages, les baptêmes... pour animer, les louer, les valoriser. Toutes ces considérations élèvent non seulement les danseurs, les notables, mais aussi les Leaders politiques progressivement au rang des hommes de valeurs, des sages de la société.

La danse Têkê regorge aussi des potentialités psychologiques.

4- Fonctions psychologiques du Têkê

Le fait que les chants et danses du Têkê soient une chorégraphie collective très marquée, qui accompagnent les petits et les grands événements de la vie, notamment : la naissance, le mariage, la réjouissance, l'amitié, l'initiation l'intronisation, la guerre, la mort ...Il est alors évident que cette danse permet aux hommes de surmonter efficacement les troubles psychologiques qui accompagnent les grandes étapes de la vie.

C'est un véritable théâtre social qui permet aux uns et aux autres d'oublier momentanément leurs soucis, leurs peines pour savourer au même titre que la majorité des spectateurs, la douceur que procure les sons des tam-tams, aux rythmes des chants et danses.

Les chansons quelles que soient leurs natures sont de véritables moyens de communication des valeurs, des us et coutumes de la société Baatonu.

Les compositions de ces chansons ne sont pas d'ailleurs l'œuvre d'une seule personne. Selon les circonstances ou les évènements du moment, les notables, les amis, les proches parents soufflent de temps en temps des thèmes ou des idées qui peuvent faire l'objet de chansons. C'est alors aux compositeurs de s'arranger pour insérer ces différentes idées dans des chansons et des rythmes mielleux qui peuvent exciter l'audition, enchanter, galvaniser les élans, les ardeurs, l'audition des danseurs, des spectateurs, des mélomanes, des notables ...

A chaque chant correspond un rythme. Chants et danses amènent les danseurs à se dépenser en mouvements jusqu'à épuisement. Ici la danse a une fonction ludique entant que divertissement surtout pour les spectateurs et les étrangers.

Cette danse a aussi des fonctions curatives car, les différents mouvements sont un véritable sport qui permet aux danseurs de mouvoir tout leur corps. Cette danse est une grande source de divertissement aussi bien pour les danseurs que les spectateurs. C'est la raison pour laquelle elle galvanise l'envie chez les garçons et les filles.

Quels peuvent alors être les impacts économiques de cette danse ?

5- Impacts économiques

Les impacts économiques sont de deux ordres : Les impacts directs et indirects :

Le premier type d'impact a rapport aux différents dons et contre dons que font les spectateurs et surtout les notables non seulement aux danseurs, mais aussi aux joueurs des instruments de musique.

Ces multiples cadeaux permettent aux danseurs de se faire valoir aux yeux du public d'une part et d'autre part de subvenir à leurs besoins.

Le deuxième type d'impact est que cette danse, en raison de son caractère populaire, a facilement dépassé la région septentrionale du Bénin, pour s'étendre dans tout le pays.

Aujourd'hui, le Têkê est dansé par plusieurs troupes artistiques telles que : la troupe Ankuamon, Sutisua, L'EACE (Ensemble Artistique et Culturel des Etudiants) Kpanligan, Tohon ...

De plus, si le Têkê a connu de profondes transformations, cette danse constitue cependant un véritable moyen de coopération. L'image suivante est l'illustration du caractère inter coopératif de cette danse. (cf. Photo N° 5).

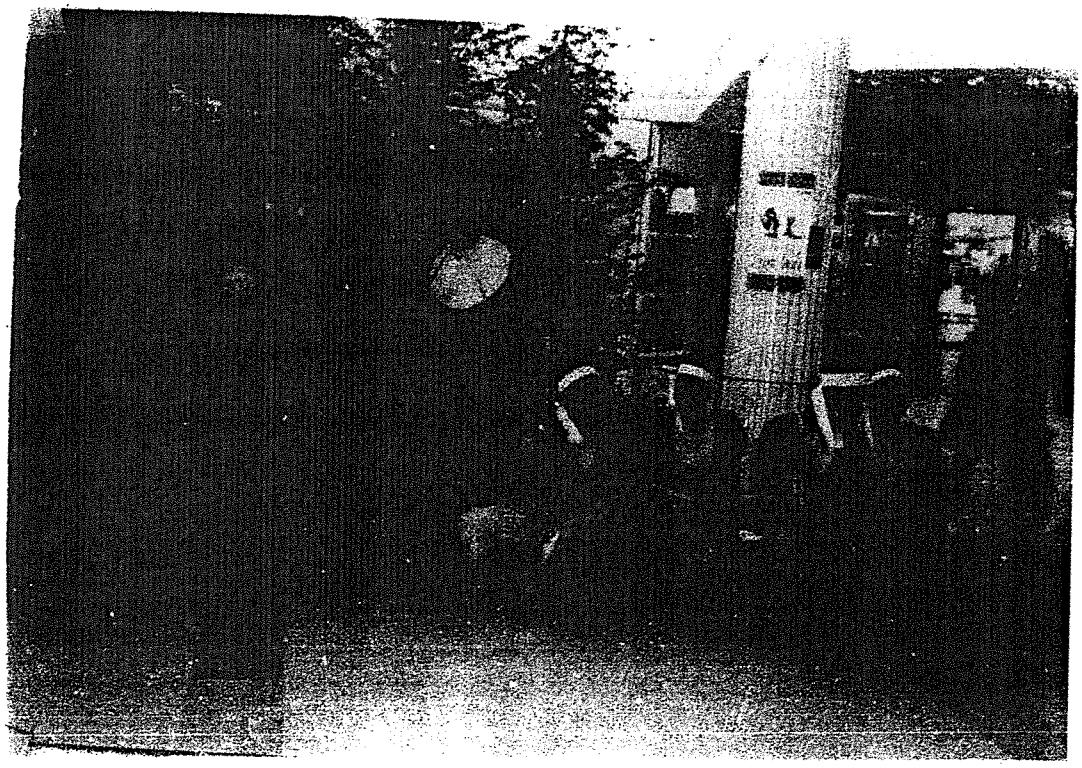


Photo N° 5 : Les danseurs saluent ici les autorités franco-béninoises à Orléan en France en 1999 dans le cadre de la coopération des villes de Parakou et d'Orléan. C'est la troupe Yéakua des élèves du Lycée Mathieu Bouké de Parakou.

*Explication de la photo N° 5

Sur cette photo figurent respectivement de la droite vers la gauche : Deux individus debout ayant chacun un membranophone sous les aisselles. En face d'eux, se sont accroupis quatre danseurs du Têkê, habillés en tissus ayant les couleurs du drapeau béninois (vert, jaune et rouge) pour attester aux spectateurs leur origine. Ils ont pris au moins la peine de s'habiller un peu de façon authentique. Car ils sont tous coiffés d'un chapeau rouge autour duquel est enroulé un turban blanc. En outre, ils ont porté des chemises sans manches, pour ne pas expose leur poitrine à leurs hôtes français.

Que faut-il faire face à tous ces problèmes que nous venons d'énumérer ?

B- LES PERSPECTIVES

Il existe plusieurs facteurs qui handicapent la promotion des danses traditionnelles béninoises. Cependant, nous pouvons contribuer à leurs revalorisations à travers l'application des perspectives ci-après :

- Créer des troupes de chorégraphie par le biais des ONG (Organisations Non Gouvernementales), des Associations de développement, des Organisations des femmes et des jeunes etc.
- Instituer dans tous les départements du Bénin, des écoles de chorégraphie, où les élèves seront initiés aux différentes danses traditionnelles, à la création et à l'animation, à l'image de l'école Privée SOS Village d'Enfants au Bénin Herrrrann GMEINER[1] d'Abomey-Calavi.
- Organiser des journées culturelles dans tous les départements de façon trimestrielle ou annuelle à l'instar de la fête de la Gaani chez les Baatombu.

- Instituer une journée nationale de célébration de la culture béninoise, voire africaine ou de la diaspora à l'image du festival Gospel et racine[2] où les manifestations se feront de façon rotative dans les différents départements, pays ou continents
- Créer des centres culturels municipaux ou Communaux afin de permettre à chaque région de vivifier sa culture, et favoriser ainsi le processus de la décentralisation culturelle et politique.

- Initier des compétions locales, nationales, sous- régionales, continentales, voire internationales à l'image de KORA en Afrique du Sud.

---

[1] C'est le nom d'une école privée d'Arts créée pour la première fois au Bénin en 2002.
[2] C'est la première fête des Africains de la Diaspora qui a été organisée par le Gouvernement Béninois en2002. Cette fête a pour but d'effacer les souvenirs de la traite négrière.

- Réhabiliter les places historiques et touristiques à l'image de la place BAYOLE ou place TOFFA 1er, la place des martyrs ou place du souvenir, la porte de Non- retour, la place GOHO, la place Bio GUERRA...

- Intégrer et valoriser les acquis de la culture locale, notamment les systèmes de valeurs, les habitudes de vie, les modes de penser et de faire, les styles et matériaux.

- Valoriser les ressources humaines lorsque celles-ci présentent un caractère culturel prééminent (femmes et développement, droit de l'homme, etc.)

- Veiller à l'application effective de l'article 128 du traité de Maastricht[1] sur l'Union européenne qui établit la nécessité de coopération culturelle sur le plan intérieur et dans les relations avec les pays tiers.

Enfin, que faut-il retenir ?

[1] Cf Le journal Le Courier N°144 mars-avril 1994.

CONCLUSION

A la suite de l'analyse des résultats de cette enquête, il ressort qu'il existait des peules autchotones dans ''le baru-tem'', avant l'arrivée des Wasangari. Leur immigration a lieu entre le XIVème et le XV^{ème} siècle, après une analyse minutieuse des dates avancées par les trois auteurs[1]. En outre la naissance de cette musique et danse Têkê est intimement liée à celle de la Gaani.

Cette danse Têkê a de multiples fonctions, notamment :

Elle est véritable moyen de communication de joie, de détresse, de dons, de contre dons, d'éducation, de communion avec les ancêtres etc. Elle contribue à cultiver les valeurs humaines que sont : l'endurance, la vigueur, la bravoure, l'esprit de compétition et surtout permet de tendre vers l'idéal humain poursuivi par l'éducation chez les Baatombu qu'est la préservation de l'honneur.

Par ailleurs, le choix des instruments de musique ne relevait pas d'un fait de hasard comme l'a affirmé BOONE Olga dans ses recherches en république Démocratique du Congo. Les danseurs baatonu du Têkê authentique accordaient assez d'importances aux choix des bois et des peaux de leurs instruments de musique, à cause de leur bonne qualité et de leur bonne résonance etc. En outre, la danse du Têkê confère un grand prestige aux meilleurs danseurs.

[1] J. LOMBARD , D. DEBOUROU , L. B. BIGOU .

La prolifération des instruments de musique est étroitement liée à la modernisation et à la vulgarisation de cette danse. Cette danse Têkê, a des fonctions thérapeutiques énormes. Elle concourt non seulement à la préservation de la santé physique et mentale des danseurs, mais aussi à l'évasion, la distraction, à la stimulation des spectateurs...

Enfin, le Têkê en raison de son caractère populaire a connu de profondes mutations socioculturelles, économiques, voire politique. Cette danse s'est étendue sur tout le territoire béninois. Elle a même dépassé le cadre de nos frontières.

Le Têkê constitue aujourd'hui une grande source de richesse socioculturelle. Cette danse est aussi un énorme moyen de coopération sous-régionale, voire internationale. (cf Photo n°5).

ANNEXE

- LE QUESTIONNAIRE
- LES GUIDES
- LES CHANSONS
- TRANSCRIPTION
- LISTE ABREVIATIVE

ANNEXE I

Le questionnaire de la pré-enquête

NOM

PRENOM

AGE

ETHNIE

LIEU DE RESIDENCE

SITUATION MATRIMONIALE

☐ Marié ☐ Divorcé

☐ Célibataire ☐ Veuf

1-Que savez-vous de l'origine de la danse Têkê ?

2-Quels sont ceux qui étaient habiletés à exécuter cette danse ?

3-A quelle occasion dansait-on la Têkê ?

4-Quels étaient les instruments utilisés ?

5-Les tam-tams étaient fabriqués à l'aide de quels types de bois ?

6-Le Têkê bokuru était fabriqué à l'aide de quels bois ?

7-Qui sont ceux qui étaient habiletés à jouer les instruments de musique ?

8-Les peaux de quels animaux utilisait-on pour fabriquer les tam-tams ?

9-Qui composait les chansons du Têkê ?

10-Quels étaient les messages diffusés ?

GUIDE D'ENTRETIEN

❋ Origine de la danse Têkê	Histoire de la danse, où, quand, comment et pourquoi cette danse a vu le jour ?
❋ Conditions pour être danseur	Classe sociale, âge, corpulence, condition d'organisation.
❋ Fabrication des instruments de musique	Type de bois, fabricateurs, utilisateurs, formation.
❋ Messages véhiculés dans les chansons	Qui compose les chansons, comment et pourquoi ?
❋ Impacts de cette danse	Réactions des spectateurs, nature des dons, commentaires, conséquences sur la vie de chaque danseur.

GUIDE D'OBSERVATION

Notre observation directe a porté sur quatre types de personnes.

Les danseurs	Habillements, corpulences, âges, regards, pieds.
Les joueurs d'instruments de musique	Type d'instruments, tailles, formes, ornements, résonances, rythmes.
Les chefs de troupes	Ages, rôles, habillements, langages.
Les spectateurs	Ages, regards, dons, commentaires.

NOMS DES PERSONNES ENQUETEES

En Afrique, les sociologues, les historiens et autres chercheurs savent que la tradition orale est une grande source d'information dans la reconstitution des réalités sociales d'un peuple.

A cet effet, nous avons interrogé plusieurs catégories de personnes plusieurs notamment : les intellectuels, les responsables de troupes, les joueurs d'instruments de musique, les danseurs et les focus groupes des deux sexes.

En outre, les personnes enquêtées ont un âge approximatif[1] qui varie entre dix-huit et soixante dix ans. D'autres ont carrément refusé de nous dire leur âge.

1-Les intellectuels

ABOUBAKARI Imorou : âgé de 45ans environ, ex –sous préfet de Bembèrèkè.

BIGOU Léon : âge 50 ans environ, professeur de géographie à l'université d'Abomey Calavi et Député à l'assemblée nationale du Bénin.

BONI TESSI Adam : âge 51 ans environ, ex –sous préfet de Nikki.

DANKORO Dramane : 48ans environ, journaliste à l'ORTB (Office de la Radio et Télévision du Bénin).

DEBOUROU Djibril : âge 48 ans environ, professeur d'histoire à l'université d'Abomey Calavi et Député à l'assemblée nationale du Bénin.

KOTO YERIMA Aboubakar : âge 40ans environ, artiste, membre de l'ONG Africa OBOTA à Cotonou.

LAFIA Sacca : âge 52ans environ, président de l'Association de développement de Pèrèrè et Député à l'assemblée nationale.

SACCA Michel : âge 50 ans environ, attaché technique de l'ambassade du Bénin au Nigéria.

YATAHOU Tamou : âge 68 ans, infirmier d'état à la retraite à Parakou.

---

[1] Chez les baatombu, comme chez la plupart des peuples africains, nos parents ne connaissent pas leur date de naissance réelle. Le concept ''acte de naissance'' est lié à l'école.

2- Les responsables de troupes

a) HOMMES

BORO Moussa : âge 65 ans environ, chef de troupe résidant à Pèrèrè.
GOUNOU Chabi : âge 56 ans environ, chef de troupe résidant à Nikki.
BOUYAGUI Worou : âge 58 ans environ, chef de troupe résidant à Parakou.
OROU Boko : âge 43 ans environ, chef de troupe de Bèmbèrèkè.
YODOMA Karim : âge 57 ans environ, chef de troupe résidant à Sinendé.

b) FEMMES

BAGOUDOU Latifa : âge 62 ans environ, responsable de troupe de Gogounou.
GOUNOU Doué : âge 43 ans environ, responsable de troupe féminine de Bèmbèrèkè.
IMOROU Fatouma : âge 41 ans environ, responsable de troupe féminine de Pèrèrè.
ISSA Mamatou : âge 50 ans environ, responsable de troupe féminine de Parakou.
YAKASSOU Barikissou : âge 45 ans environ, responsable de troupe féminine de Nikki.

3- Joueurs de membranophones

BATTA Bio : âge 56 ans environ, joueur du tembourin à Gamia
BAA Kilou : âge 58 ans environ, joueur du tembourin à Sinendé
DIMBA Batta : âge 36 ans environ, joueur du tembourin à Nikki
GOUNOU Chabi : âge 42 ans environ, joueur du tam-tam à Pèrèrè
MAMOUDOU Worou : âge 39ans environ, joueur du tam-tam à Parakou
YACOUBOU Boko : âge 34 ans environ, joueur du tam-tam à Nikki

4-Les danseurs

ADAM Karim	: âge 36 ans envion, danseur du Têkê à Sinendé
ABOU Séïdou	: âge 40 ans environ, danseur du Têkê à Nikki
DRAMANE Idrissou	: âge 37 ans environ, danseur du Têkê à Bembèrèkè
GOUNOU Méré	: âge 38 ans environ, danseur du Têkê à Kika
YAROU Bio Moukou	: âge 42 ans environ, danseur du Têkê à Pèrèrè

5- Les danseuses

AMADOU Safia	: âge 19ans environ, danseuse du Têkê à N'Dali
AKIBOU Fatouma	: âge 22 ans environ, danseuse du Têkê à Gogounou
DAMA Bougnon	: âge 25 ans environ, danseuse du Têkê à Gogounou
LAFIA Yanki	: âge 23 ans environ, danseuse du Têkê à N'Dali
MERE Lamatou	: âge 21 ans environ, danseuse du Têkê à Gogounou

6- Les focus groupes masculins

La troupe Deeman de Bembèrèkè

La troupe toukosari de Sèrékali

La troupe Yarèbéro de Parakou

7- Les focus groupes féminins

La troupe Antisuwa de Djougou-Kpantrossi

La troupe Bèsème-deeman de N'Dali

La troupe Seesuse de pèrèrè

Voyons à présent les quelques chansons que nous avons enregistrées et transcrites.

TRANSCRIPTIONS ET TRADUCTIONS DE QUELQUES CHANSONS DU TƐKƐ

CHANSON Nº I : A duma

A duma duma duma ye (bis)

Wurabu : A duma keke ke

Baa Yaarun kurɔ a duma kpai

Bii kpuro ku rà dirun yabu ye mwɛɛ (bis)

Bii kpuro ku rà dirun gobi mwɛɛ (bis)

Bii kpuro ku rà dirun tɛtɛ to (bis)

Bii kpuro ku rà dirun bɔ̃suɛ mwɛɛ (bis)

Bii kpuro ku rà dirɔ waake dɔre (bis)

Bii kpuro ku rà dirɔ yeye mwɛɛ (bi)

TRADUCTION DE LA CHANSON N°1

TITRE : A duma (Entrez)

Entrez, entrez, entrez s'il vous plaît.

Refrain : Entrez kéké ké

Madame Yarou, entrez

N'importe quel enfant ne prend la chose de la chambre (bis)

N'importe quel enfant ne prend l'argent de la chambre (bis)

N'importe quel enfant ne joue la loterie de la chambre (bis)

N'importe quel enfant ne prend le foulard de la chambre (bis)

N'importe quel enfant ne vend le riz mélangé à haricot de la chambre (bis)

N'importe quel enfant ne prend l'enjoliveur de la chambre…

Valeur communicative

Cette séquence de chanson sensibilise les populations et surtout les jeunes filles sur les conséquences de la sexualité. Les rapports sexuels sont une bonne chose, mais avant de s'adonner, il faut remplir certaines conditions notamment :

- Ne pas suivre bêtement les garçons qui ne sont pas vos frères dans la chambre.
- Ne pas suivre un garçon à cause des promesses qu'il lui a faites.
- Ne pas prendre la sexualité comme un jeu de loterie
- Il faut être majeur avant de s'adonner à la sexualité.

CHANSON N° 2 : Benɛn bibu yaaye tɛɛru

Benɛn bibu yaaye tɛɛru

Wurabu : Yaaye

Na nɛɛ Benɛn bibu i dweeo

Na nɛɛ yaaye tɛɛru

Wèɛwɛɛren bibu i dweeo

Tɔn durɔn gɔɔbi i dweeo

Baasiran bibu i dweeo

Na nɛɛ diru mana sa ko kpuna

Wurabu : Gbauwɔ

I ku de tɛtɛ yu sun mwaa

Na nɛɛ kurɔ wara sa ko ka du

Wurabu : Daado

TRADUCTION DE LA CHANSON N° 2

TITRE : Benin bibu yaye têru

Les enfants du Bénin dansez doucement

Refrain : Dansez

Je dis les enfants du Bénin amusez-vous

Je dis dansez doucement

Les enfants de Wèwèré amusez-vous

Monsieur Gobi dansez

Les enfants de Bassira (roi) dansez

Je demande dans quelle chambre allons-nous dormir ?

Refrain : Dans la cuisine

Ne permettez pas à la loterie de nous dominer

Je dis avec quelle femme allons nous passer la nuit

Refrain : Dado

* *
*

Cette chanson convie tous les individus, tous les enfants du Bénin à s'amuser, à danser sans distinction de classe d'âge, de sexe, d'ethnie ou de religion.

Cependant, cette chanson met en garde tout un chacun sur les conséquences désastreuses des jeux de hasard.

En outre, la sexualité n'est pas un jeu du hasard. On ne fait pas l'amour avec n'importe qu'elle femme, n'importe quand et n'importe où.

CHANSON N° 3 : Ma a gobi mɔ

Ma a gobi mɔ

Wurabu : A n tim mɔ

À n tim mɔ

Wurabu : A n gobi mɔ

Biɔ u gobi mɔ

Wurabu : Ma u tim mɔ

Bake u kiaru dɔra

Wurabu : Ba ǹ dwa

Yibɛrɛ ba nɛɛ sa gu

Wurabu : Bɛsɛ sa wãa

Ɛfɔ si (bis)

Wurabu : Kara baani

Yè ba deema

Wurabu : Yera ba rà ko

Ĩ de su deeman gari ko

Kurɔ burɔ yɔrɔmanni (bis)

Wurabu : À n baba a tii saasi

Kurɔ kɔ̃suru kpee bwesera

Wurabu : Gura kun na ta ku rà wobure

Durɔ kɔ̃suru sakɔ kinɛra

Wurabu : Gura kun na ta ku rà wobure

Tà n wobura sere pɔtɔkɔwɔ

Yè ba deema yera ba rà ko

Sari yè ba rà ko

Wurabu : Goo kun kpɛ̃ u ko

Benɛn bibu eegu .....(wusu)

Wurabu : Yè bɛsɛ sa rà ko goo kun kpɛ̃ u ko

TRADUCTION DE LA CHANSON N° 3

TITRE : M A GOBI MO
Si vous avez de l'argent
Refrain : Il faut avoir de médicament ou du'' boo[1]''
Si vous avez du boo
Refrain : Il faut avoir d'argent
Bio a d'argent
Refrain : Il a du boo
Baké a vendu sa marchandise
Refrain : On n'a pas acheté
Nos ennemis ont dit que nous sommes morts
Refrain : Nous vivons
Il n'y a rien (bis)
Refrain : De plus que la santé
Ce qui a été hérité
C'est ça qu'ont fait
Permettez que nous parlions de nos us et coutumes
La belle femme est porteuse de chance (bis)
Refrain : Quand tu touche, passe sur ton corps
La vilaine femme est une semence de légume
Refrain : S'il ne pleut pas elle ne se lave pas
Le vilain homme est un phacochère
Refrain : S'il ne pleut pas il ne se lave pas
S'il se lave, c'est dans la boue.

* *
*

Il ne suffit pas d'avoir de l'argent ou du boo pour s'estimer le plus fort ou le plus puissant. Il faut nécessairement avoir les deux pour s'estimer heureux ou en sécurité.

Il n'y rien de plus précieux que la santé. En outre, les faits sociaux sont des faits transmis par nos us et coutumes. Il n'y a rien qui naît du néant.

Enfin il est souhaitable d'avoir une belle compagne ou un beau compagnon, car la beauté est porteuse de chance, par contre, la laideur est source de malchance.

[1] Le boo : Les pouvoirs occultes.

Chanson N° 4 : Su domaru ko ni

Wurabu : À a su tem domaru ko

Su domaru ko nɔɔ

Baasira si win domaru kua

Yɔ̃ɔ Daudu senno si win domaru kua ni

Gbaasɔ duma sari kurɔ win domaru kua

Tɔkɔ Yɔ̃ɔ sani win domaru kua

Bii kpuro ku ra domaru wa ni (bis)

À n wunɛn yaayin bɔ̃re nɛni ya (bis)

Nɛn Bɔra senno a domaru ko ni

Sabi sunɔ si win domaru kua

U yɛɛrɔ tungo domaru kua

U sina sanio domaru kua

U sina sinaɔ domaru kua

Kpai a n wunɛn wuroru yaaye

À n wunɛn wuroru deri, a kpaasin giru sua

A ku ra gorio kpin yeru wa nɔɔ

Kpai ka wureba i domaru kowo

TRADUCTION DE LA CHANSON N° 4

TITRE : Faisons la cérémonie de bénédiction

Refrain : Faisons la bénédiction à la terre

Faisons la bénédiction

Bassira (roi) a fait sa bénédiction

Yon Daudu Sénon a fait sa bénédiction

Toko Yon Sanni a fait sa bénédiction

Tout enfant n'a pas la bénédiction (bis)

Chercher la bénédiction de votre mère

Mon ami Sénon fait la bénédictin

Le roi Chabi a fait sa bénédiction

Il a bénit Toungo à Yèru

Il a bénit le roi Sanni

Il a bénit le roi Sina

Kpai souviens-toi de tes pratiques coutumières

Si tu laisses tes pratiques au profit de ceux de ton ami

Tu ne trouveras pas de dortoir dans l'au- delà

Kpai et Wure faites des prières de bénédiction…

* *

*

Soyez reconnaissants en vers vos parents, pour que vous bénéficiez de leurs bénédictions. La bénédiction est indispensable à tout individu quelque soit son âge, sexe ethnie, statut social…

En outre, il est très important de revaloriser ses valeurs socioculturelles. Aussi, Il est très dangereux de délaisser ses coutumes au profit de certaines autres, sinon vous allez écœurer vos ancêtres.

Chanson N° 5 : Salamalekum

Warabu : Yerere gesi gesi yerere

Dunia salamalekum

Salamalekum malekummasalamu

I ma n yɛ̃sɛ kua

Wì nun wura a maa yen yɛ̃ro wura

Wì maa nun yina a maa yen yɛ̃ro yina nɔɔ

Bɛsɛ kpuro gɔɔ biɔn dĩana mɛɛ (bis)

I n yaaye Sabi wure tem sãa bɛsɛn kpin yeru nɔɔ

Ba koo sun sikewa yam mu kun na dɛɛre

Nde mɛ duroba kerane, mɛya maa kuroba kerane

Baru kpaarun duro buraru nɔɔnɛ sɔɔ so ko soo nɔɔ

Kuroba nun kĩ ni duroba dãa gbemɔwa nɔɔ

Yibɛrɛ ba ben kpenu yikuwa

Kpena kun ma yemɔwa nɔɔ

Woru kpai bii piibu kun ka dobonu do

Kuro burɔn duro wi ka gɔ̃ru garia nɔɔ

S a l a m a l e k u m

TRADUCTION DE LA CHANSON N° 5

TITRE : Salamalekum

Veillez excuser mon entrée

Refrain : Yéré guési guési yéré

Dunia (Le monde), veillez m'excuser

Veillez m'excuser, oui ! vous êtes autorisé

Il faut m'excuser

Celui qui vous aime, aimez le aussi

Celui qui vous haït , haïssez le en retour

Nous sommes tous des repas de la mort (bis)

Rappelez-vous que la terre représente notre dortoir

Nos ennemis ont bouilli les cailloux

Ces cailloux ne seront jamais cuits

Woru Kpaï, ce n'est pas bon qu'un enfant soit un malfaiteur

Le mari d'une belle femme est toujours pensif

Veillez m'excuser !

* *

*

La vie d'ici- bàs est faite d'amour et de haine.

Réservez à tout individu, la conduite qu'il adopte à votre égard. Nous sommes tous mortels.

Cependant il faut rejeter à tout prix la malfaisance.

Chanson N° 6 : Nɛn gura yaa mɔɔrewa

Wurabu : Woru gura yaa mɔɔre

Na ko tɔn geebe yamiya

Yeegu bibe i dweeo

Sunɔ ku ra gɔri de

Gbɛmgbɛrɛkɛn sunɔ Sabi kpai yam mi da

Ee bɛkɛ ya sun mɔ̀

Gesere Yoodooma

Bɛnɔn sikuru tũu kurokuwa

Wɔrukɔn sikuru a n yɛ̃ bũu yera nɔɔ

Ǹ n na gĩan wãarun na

Na ka nɛa wom$^{mɛ}_{x}$ sɔ̃na nɔɔ

Sabi wure na Yaa kpikun yaa kĩwa

Na gbeeku kɛtɛrun wiru kĩwa nɔɔ

Woru kpai a biru sĩiro nɔɔ

A n yɛ̃ gɔɔ ya sãawa tubi nɔɔ

Maa kun na marubu na yinɛ

A ɲ na kpɛ̃ a gɔɔ yina

Yè kon ka saarasi suuru kana

Woru kpai mako bu ka tera wee Wenuɔ

Woru gura yaa mɔɔwo

TRADUCTION DE LA CHANSON N° 6

TITRE : Nèn gura yaa moorewa

Nèn gura cela ne s'est jamais passé

Refrain : Woru gura cela ne s'est jamais passé

Je vais réveiller les vrais hommes

Salut les enfants, amusez-vous

Si le roi ne va pas dans l'au-delà

Le roi de Bembèrèkè Sabi Kpaï s'en est allé

Nous avons du remord

Le nain Yodoma

Le tombeau du peureux est une vieille termitière

Le tombeau du courageux est un lieu de sacrifice (de vénération)

Si c'était dans le passé

Je serais sédentarisé à cause de mes chansons

Je ne cesserait de dire

Chabi Wure, je veux la viande de l'animal sauvage

Je veux la tête du buffle

Woru Kpaï, il faut regarder par derrière

Sache que la mort est un héritage

Si tu n'as pas refusé de procréer

Tu ne pourras pas refuser la mort

Au lieu de demander pardon à mon égal

Woru Kpaï, il vaut mieux qu'on transporte mon esprit à Wenu...

* *

*

La mort est inhérente à tout individu sans distinction de classe, d'âge, de sexe, d'ethnie ou de religion. Le courage, la bravoure dans la société, à la chasse ou à la guerre sont source de gloire et d'honneur éternel. Même après la mort d'un brave homme, son esprit continu toujours d'être vénéré par les membres de son clan ou de sa tribu. Cette chanson conscientise les jeunes baatombu à ne jamais s'incliner devant l'adversaire à cause de la peur.

TRANSCRIPTION

Dans le but de présenter une phonétique qui permet de restituer la langue baatonu dans sa pureté, nous avions suivit des cours accélérés de transcription.

En conséquence, nous avons adopté dans ses grandes lignes le procédé combien pratique de J. LOMBARD[1] et de D. DEBOUROU[2] .

En ce qui concerne les noms de lieu, nous avons adopté l'orthographe utilisée pour les cartes courantes du Borgou et de l'actuelle République du Bénin. La lettre "u" sera toujours prononcée "ou". La lettre "g", quelle que soit sa place dans un mot d'origine bariba, sera prononcé comme dans "garçon". Quant à la lettre "s", même placée devant des voyelles comme i et e, sera prononcé comme dans "salle". Le son "gn" sera rendu comme dans "compagnon". Et enfin, la lettre "e" sera toujours prononcée comme si elle comportait un accent aigu "é". S'agissant du phonème baatonu "ɛ" qui se trouve dans les signes spéciaux de l'ordinateur, dont l'usage nous est difficile et sa taille n'est pas proportionnelle aux autres lettres de l'alphabet français. Nous avons donc préféré le remplacer par le phonème français "ê". Il en est de même de "ɔ" que nous avons remplacé par "o".

En outre, nous avons conservé l'orthographe française pour les voyelles nasalisées utilisée par J.LOMBARD[3], comme "AN", "IN", "ON".

En revanche, à la place du concept "bariba" adopté par J.LOMBARD et D. DEBOUROU, pour désigner ce peuple, nous avons préféré retenir "baatonu" au singulier et "baatombu" pour le pluriel. A la place de "Borgu" utilisé par D.DEBOUROU, nous avons écrit "Borgou".

Par ailleurs, comme d'autres chercheurs, nous avons librement critiqué certains des auteurs que nous avons lus.

---

[1] J. LOMBARD : Etudes Dahoméennes-XVII 1957 (Aperçu sur la technologgie l'artisanat bariba . P 1 à 84)
[2] D. DEBOUROU : Commerçants et chefs dans l' ancien Borgu (Des origines à 1936) Thèse de doctorat de 3e-cycle P14.
[3] J.LOMBARD :STRUCTURES DE TYPE « FEODAL » EN AFRIQUE NOIRE, édition Mouton 1965, P28

LISTE DES ABREVIATIONS

1- CARDER : Centre d'Action Régionale pour le Développement Rural.

2- EACE : Ensemble Artistique et Culturelle des Etudiants.

3- FLASH : Faculté des Lettres Arts et Sciences Humaines.

4- INSAE : Institut National de la Statistique et de l'Analyse Economique.

5- ONG : Organisation Non Gouvernementale.

6- PUF : Presse Universitaire de France.

7- UNB : Université Nationale du Bénin.

8- UAC : Université d'Abomey- Calavi

TABLE DES FIGURES

Carte des sites historiques pré-wasangari.....30

Carte de l'aire culturelle baatonu 31

Carte de la Commune de Nikki.....33

Tableau des enquêtés.....37

BIBLIOGRAPHIE

A - OUVRAGES OU ARTICLES GENERAUX FAISANT MENTION DU BORGOU OU DES BARIBA (BAATOMBU)

ABADIE (M.) : La clonie du Niger : Société d'édition de géographie maritime et coloniale ; Paris 1927, 466 pages.

ABDERRAHMAN (B.) et BEN (I. A): Tarikh Es Soudan produit de l'arabe par O. Houdas Paris 1900, 540 P.

ALEXANDRE (P.) : L'Afrique Noire et l'expansion de L'islam. Le monde non chrétien N°36, oct. –déc . 1955 PP. 315 à 334.

ALEXIS (F.) : La France coloniale illustrée. Société de géographie de Paris, 1892, 368 P.

ANDRE (P. J.) . – L'Islam noir ; Paris , 1924 Geuthner.

BAUNET (L.) et GIETHLEN (L.) Dahomey et dépendances. Paris 1900. Challamel.

CORNEVIN (R.) – Histoire du Dahomey Paris , 1962, Berger-Levrault.

DESANTI. – Du Dahomey au Niger, Paris, 1945.

FRAçOIS (G.) . – Notre colomie du Dahomey, Paris, 1906, Larose.

GOUVERNEMENT Général de l'A. O. F.- Dahomey, Paris 1931, soc. D'Ed. Marit. Et Col.

HUBERT (H.) . – Mission Scientifique au Dahomey, Paris, 1908 , Larose.

LAVERLLE DE TRESSAN (M. de). – Inventaire linguistique de l'A.O.F. et du Togo, Mémoire I.F.A.N. n° 30, Dakar , 1953.

MERCIER (P.). « Sites légendaires du Dahomey », Notes Africaines, n° 36, octobre 1947.

RESTE (J.) . – Le Dahomey, Réalisations et perspectives, Paris 1934.

B- OUVRAGES PORTANT SUR DES PEUPLES

AYANT EU DES RELATIONS AVEC LE BORGOU

ABADIE (M.). - La colonie du Niger, Paris 1927.

ARDANT DU PICQ. – Une population africaine : les Djerma, Paris, 1938, Larose

BOULNOIS (J.). et HAMA (B.) . - L'empire du Gao, Paris, 1924, A. Maisonneuve.

HOUIS (M.). - « Le groupe linguistique mandé » in « L'empire du Mali », Notes Africaine, n° 82, Avril 1959.

LANNFANT. - Le Niger, Paris, 1904.

MENJAUD (H.). - « Documents ethnographiques sur le Gourma, » Journal Soc. Africaniste, Paris, 1932, Tome II, fasc.I.

PERRIE (J.) et SELLIER (M.). - « Histoire des populations du cercle de Dosso », Bulletin de l'I. F. A. N. n° 4, tome XII, 1930.

PERRON (M.). - « Le Pays dendi », Bulletin du C. Et. Hist. Et Sc. A.O.F. 1924.

PROST (R.P., A.). - les langues mandé du groupe Mana-Busa, Mémoires I.F.A.N., n° 26, Dakar, 1953.

ROBIN (J.). - « Description de la province de Dosso », Bulletin de l'I.F.A.N., IX, 1947.

ROUCH (J.). - Contribution à l'histoire des Songhaï, Mémoire I.F.A.N., n° 29,1953.

TAUXIER (L.). - Nouvelles notes sur le Mossi et le Gourounsi, Paris, 1924, Larose.

URVOY (Y.). - Histoire des populations du soudan central, Paris, 1936, Larose.

C- *OUVRAGES OU ARTICLES*

PORTANT PLUS PRECISEMENT SUR LE BORGOU

AMBROSINI. - Etude sur les bariba de kouandé, Rapport adm, inédit (1938).

Anonyme. - « Le Français, au Niger », Bull. Afr. Fr., n° 12, 1895, P. 347.

Anonyme. - « La mission Decoeur et le Haut-Dahomey », Bull. Com. Afr. Fr., Avril 1895, P. 103.

BERTHO (R.P.J.).- "Instruments de musique des rois de Nikki ", Notes Africaines, n° 52, oct. 1951.

BERTHO (R.P.J.) - "Notes concernant les rois de Nikki", Notes Africaines, n° 35, Juillet 1947.

BERTHO (R.P.J.). -"Rois d'origine étrangère" Notes Africaines, n° 28, oct. 1945.

BERTHO (R.). - « Aperçu d'ensemble sur les dialectes de l'Ouest et du Nigeria », Bulletin de l'I.F.A.N., XIV, n° 1, 1952.

BIO BIGOU (L.) - Les conquêtes Bariba, Cotonou, 1983.

BIO BIGOU (L.) - La famille en milieu traditionnel Baatonou, Cotonou, mars 1984.

BIO (B.L.) - Les origines lointaines des baatombou Cotonou, février 1984.

BIO (B.L.) - Elément de civilisation du peuple Baatonou, Cotonou, mars 1994.

BIO (B.L.) - La civilisation Baatonu assassinée 2ème Edition, Cotonou, décembre 1994

BRAMOULLE (A.). - Les redevances coutumières dans le cadre de la chefferie supérieure de Nikki, Rapport administratif inédit, Avril, 1950.

CLAPPERTON (M.). - Voyage dans l'intérieur de l'Afrique (1825-1827), Paris 1829, 2 volumes

Commission linguistique Baatonu : Table ronde sur les origines de la Gaani, BALAFON n° 148, novembre 1999.

DEBOUROU (D.) : Commerçants et chefs dans l'ancien Borgou (des origines à 1936). Thèse de doctorat Paris 1979.

DOSSOU -YOVO (M.M.). - « Circoncision et excision chez les Bariba », Notes Africaines, n° 19, Juillet 1943.

DUNGLAS (Ed.). - « Histoire du royaume de kouandé », France - Dahomey, 26, 29 Mars, 2, 5, 16, 23, 26, Avril, puis 20, 24,27 Sept. et 1, 4, 8, 11, 15 Octobre 1952.

DUNGLAS (E.). - Le royaume bariba de Nikki (inédit).

GROSHENRY (Cap.) - Les migrations dans le Haut-Dahomey, Dactylographiées Centre des hautes Etudes Islamiques et Musulmanes Oct. 1950.

GUYON (L-C1.). - « Chemin de fer du Dahomey, De la côte au Niger, Rapport », Revue Coloniale, Paris 1902-1903, nov. Série, 2, 13, 56.

KOUTON (M.) - La fantisia des Bariba, décembre 1999.

LE GARRERES. - « le cercle du Borgou », Revue Coloniale, VIX, 1908, P. 513.

LOMBARD (J.). - « Aperçu sur la technologie et l'artisanat bariba », Et. Dahoméennes. XVIII.

LOMBARD (J.). - « Un système politique traditionnel de type féodal : les Bariba du Nord-Dahomey. Aperçu sur l'organisation sociale et le pouvoir central », Bulletin de l'I.F.A.N., T. XIX, série B, n° 3-4, 1957.

LOMBARD (J.). - « L'expression actuelle de la vie politique dans une ancienne société de type féodal : les Bariba du Haut-Dahomey », Cahiers d'Etudes Aricaines, n° 3, 1960.

LOMBARD (J.). - « L'intronisation d'un roi bariba », Notes Africaines, I.F.A.N., n° 62, P. 45,47.

LOMBARD (J.) - « Structure de type féodal en Afrique Noire », édition MOUTON et CO, 545 p, 1965.

MERCIER (P.). - « Histoire et légende : la bataille d'Ilorin », Notes Africaines, n° 47, Juillet 1950.

M.M.D. - « La signalisation chez les Bariba de kandi », Notes Africaines, n° 23, Juillet 1944.

M.M.D. - « Le nom cher les Bariba et les peuls du Nord-Dahomey », Notes Africaines, n°22, Avril 1944.

OLIVEIRA (A. d'). - La région de kouandé (Cercle de l'Atakora) » , Bull. Ens. A.O.F.n° 31, Mars 1917.

OROU (G .). - « Une coutume quotidienne née du respect des morts », Notes Africaines. I.F.A.N. n° 63, Juillet 1954 ; P. 63.

OROU (G.). - « Origine de la dynastie de Parakou », Notes Africaines, I.F.A.N., n°66, Avril 1955, P. 33.

PEDRALS (D.de). - Dans la brousse africaine : Dahomey, pars, 1946, La Nouvelle édition.

T.A. - «Dans le Haut-Dahomey, l'exploration des pays bariba », Bull. Comité Afr. Fr., 1898, PP. 130, 133.

VERMEERSCH (L.). - « Au pays des Bariba », Bull. Soc. Géo Comm, Paris. XX, 1898, p. 147.

D- OUVRAGES GENERAUX

ASSABA (C.)- Vivre et savoir, Edition de Grec, 1997, 85 p.

BEITONE (A.) et DOLLO (C.)- Les sciences sociales, Edition SIREY, Paris 1997.

BENOÎT (L.)- Signes, symboles et mythes, « Que sais-je ? » PUF 1975.

BOURDIEU (P.)- Le métier de sociologue, Paris Mouton, 2ème Edition 1973.

BUAKASA (T.)- Lire la religion africaine, Edition NORAF, Zaïre 1988, 130 p.

DURAND (J.)- Les formes de la communication, Edition BORDAS, Paris 1981, 216 p.

FRUTIGER (A.)- Des signes et des hommes, Delta et Spes, Lausanne, 1983.

GEORGES (J.)-Langage des signes, Edition Gallimard, Paris 1989, 208 p.

GRAWITZ (M.)-Méthode des sciences sociales, Dalloz, Paris 1993.

KI-ZERBO (J.)- Eduquer ou périr Paris, Edition l'harmattan, 1990. 120 p.

LABURTHE (T..P.) etWARNIER (J.P.)-Ethnologie Anthropologie, PUF, 1993.

LOHISSE (J.)- La communication tribale, Edition Universitaire, Paris 1974.

LEVI-STRAUSS (C.)-La pensée sauvage, plon, 1962.

Anthropologie Structurale I, plon, 1958. MARC (H.)-

Culture et société, Editin de Minuit, Paris, 1978

MAUSS (M.)- Sociologie anthropologie, Paris, 7ème Edition PUF, 1980.

MOCASSIER (G.)-Le fait culturel, Edition Athène Fayard, Paris,1980.

OLIVIER de SARDAN (J. P.)- Anthropologie et développement, Edition Karthala, Paris, 1995, 221 p.

QUIVY (R.). et CAMPENHOUDT (L.V.)- Manuel de recherche en Sciences Sociales, Edition Dunod, Paris 1995, 287 p.

SAUSSURE (F.) de- Cours de linguistique générale, Payot, 1974.

SFEZ (L.)-Dictionnaire critique de la communication, Edition PUF, Paris 1962.

E- OUVRAGES SPECIFIQUES SUR LA MUSIQUE

COSTA (B.) - Des mots avec des mains, Milan, 1986.

DAVENSON (H.) - Traité de la musique, Edition Braconnière boudry, Paris 1942.

ELSY (L.) - L'Art dans le monde :fondements historiques, sociologique et religieux, Edition ALBIN Michel, Paris 1962

HOCHEGGER (H.) - Le langage des gestes rituels, Edition CEEBA publication, Zaïre 1981.

KOSTOLANY (F.) - Connaître les autres par les gestes, Edition RETZ, Paris 1976

MACHEBEY (A.) - La musicologie, Edition que sais-je, Paris 1969.

MOODY (B.) - La langue des signes (manuel de langage des sourds-muets), centre socio-culturel des sourds, tour du village, Vincenne, 1983.

PORCHER (L.) - Introduction à une sémiotique des images, Didier - Crédif, 1976.

F- MEMOIRES

LAFIA (F.B.) - Aspects socio- culturels du développement dans la GAANI : cas de NIKKI, UNB, octobre 1997.

OROU YOROUBA (R.) - La Gani et ses implications socio- économiques, UNB, Cotonou, 1982.

OUASSA KOUARO (M.) - La scolarisation des filles en milieu rural : Approche Socio-anthropologique (cas de la Sous-Préfecture de Matéri), UNB, 1998.

SABI SIKA (P.) - Musique sacrée Baatonu, enjeu pastoral, Cotonou, 1985.

SACCA (M.) - Le wuuru, danse folklorique Baatonu, FLASH, Cotonou 1987.