

REPUBLIQUE DU BÉNIN

UNIVERSITÉ NATIONALE DU BÉNIN
(U. N. B.)

FACULTÉ DES LETTRES ARTS ET SCIENCES HUMAINES
(F. L. A. S. H.)

DÉPARTEMENT D'ÉTUDES LINGUISTIQUES ET DE TRADITION ORALE
(D. E. L. T. O.)

*Mécanismes Didactiques en Tradition Orale:
Aspects de la Chanson Baatonu*

**Mémoire pour l'Obtention de la
Maîtrise en Linguistique**

présenté par :

Maman ABDOU DJOBOSSO

Sous la Direction de

M. Roger GBEGNONVI

Professeur Assistant à l'UNB

ANNEE ACADEMIQUE 1991 - 1992

//-3 REMERCIEMENTS.

Ce travail n'est pas seulement le fruit de nos études ; nous n'aurions pu le faire sans le soutien matériel et moral des parents, frères et amis, encore moins, sans les enseignements que nous ont dispensés nos professeurs. C'est pour cela que nous nous devons d'adresser nos remerciements à chacun et à tous ; notamment, nos remerciements vont :

— A tous les Enseignants du Département d'Etudes Linguistiques et de Tradition Orale (D.E.L.T.O), pour la part qu'ils ont prise dans notre formation universitaire. En particulier, nous remercions :

* M. Roger GBEGNONVI, notre Maître de Mémoire, pour avoir accepté, en dépit de ses nombreuses tâches, de diriger ce travail, mais aussi et surtout, pour le sérieux et l'ambiance de travail particulièrement amicale dont nous avons bénéficié auprès de lui.

* M. H.B.C. CAPO, pour avoir mis à notre disposition, ses documents et son expérience combien grande dans le domaine des sciences du langage.

— A toutes les personnes qui ont assuré les enseignements à l'Université Populaire de Natitingou de l'année 1976 ; nous pensons à elles au moment où nous réalisons ce travail.

En particulier nos remerciements s'adressent à :

* M. Antoine SOKOULO, sans lequel nos études n'auraient dépassé le stade du cours primaire ; nous lui sommes reconnaissant d'accepter nos hommages à travers un travail aussi modeste, en réponse aux nombreux sacrifices qu'il a consentis pour nous.

* M. Gregory J. ORR, pour tout ce qu'il a fait pour nous, nous lui disons : thank you.

— A tous nos parents et alliés, pour les différents sacrifices consentis pour nous ; principalement, nos remerciements s'adressent :

* à nos deux soeurs aînées : Mémouna KOOKA et Aminatou BONA. Elles qui, bien que n'ayant jamais été à l'école, ont perçu l'intérêt des études pour nous apporter leur soutien moral et surtout matériel durant toute notre scolarité, puisse ce travail, traduire, dans sa profondeur, notre sentiment de reconnaissance envers elles.

* à notre oncle maternel Yacoubou KPARAKPE et à son épouse Mata BÓRÒ, pour les efforts qu'ils ont consentis pour élever un orphelin.

* à notre tante yâi Kanni, pour tout ce qu'elle a fait...

* à notre oncle paternel, feu Alassane DJOBOSSO, pour ses utiles conseils.

* à notre belle-mère Mémouna et à son époux Adam BOURE, pour leur sympathie à notre égard.

* à notre cousin Tairou YACOUBOU. Depuis les temps où il nous déplaçait sur son dos ou sur ses épaules à travers les sentiers de nos champs, jusqu'aujourd'hui où il a offert le meilleur de lui-même pour payer nos études universitaires, nous avons noté le même sentiment d'amour à / ^{notre} égard. Pour cette permanente sollicitude, qu'il veuille bien accepter notre profonde gratitude à travers ce travail quoique modeste.

* à notre cousine Amina DJOBOSSO, pour la sympathie qu'elle a toujours eue pour nous, depuis notre jeune âge.

* à notre cousin David Bio MACOUBOU et à Julien Zagui DOKO,
pour leur indéfectible soutien moral.

* à Séibou ALASSANE, pour son aide matérielle très appréciable.

* à Gounou SERO, Bougnon COULOURALY, Idrissou MORA et son épouse Bâawè, pour leur aide.

* à Inoussa MORA, Issifou ZIME, Damagui TOKO, Boni Abderamane, Djibril IDRISSOU, Inoussa MOUSSA, Alassane KASSIM et à tous les autres...
pour leur concours appréciable.

— A tous nos amis et bienfaiteurs, notamment à :

* Wòrú Dèkè GÒRÙDÓBU : tingúgii, gari nno basa !
tònu kú rà tònún dibù kosiè ù
náá mwè ; gúsùndwá rà dakare.

* Bernard S. SOTTIMA, pour son aide.

* Prosper Wéto FEFAKOUN ; pour son amitié sans faille.

* Tiburce DANDJINO, plus frère qu'ami, nous ne pouvons oublier tout ce qu'il a fait et continue de faire pour nous.

* Léon Bani BIO BIGOU, pour sa constante sollicitude.

* Joseph DINDI, pour sa sympathie et son expérience dont il nous a fait profiter.

* Dramane DANKORO, notre informateur et Jacques BAGOUDOU,
pour leur assistance combien précieuse, pour la réalisation de ce travail.

* Chabi T. SCUROKOU, Déni TOUNGARA, compagnons des parcours difficiles. Qu'ils veuillent bien accepter notre reconnaissance pour leur soutien.

* Ambroise Yarou MORA, Gilbert BALOGOUN, G. MONTERO ,
Lmorou dit : "Premier Conseiller", Loukoumanou SEKOSSOUNON, BIO DAUDA,
Grou Gani TONGUI, Hervé G. HOURE, Gabriel AHOUANOGBO,
Charles FANOU... et à tous les autres amis, nous disons mille fois MERCI.

x

x

x

II O M M A I R E

PAGES

<u>INTRODUCTION GENERALE</u>	2
 <u>PREMIERE PARTIE : NOTES PRELIMINAIRES.</u>	
<u>CHAPITRE 1 - LE BAATONU : PEUPLE, CULTURE, LANGUE</u>	10
1.1 <u>Situation géographique et aperçu historique</u>	10
1.2 <u>Culture</u>	12
1.3 <u>La langue</u>	13
 <u>CHAPITRE 2 - RAPPEL PHONOLOGIQUE ET GRAMMATICAL</u>	
2.1 <u>Rappel Phonologique</u>	15
2.2 <u>Rappel Grammatical : le système des classes nominales</u> ...	19
 <u>DEUXIEME PARTIE : MONDE DE LA CHANSON ET FORMATION DES CHANTEURS.</u>	
<u>CHAPITRE 3 - ASPECTS DE LA CHANSON BAATONU ET CONDITIONS</u> <u>DE SON EXECUTION</u>	22
3.1 <u>Les chansons de danses profanes</u>	22
3.2 <u>Les chansons sacrées</u>	25
 <u>CHAPITRE 4 - LE MONDE DES CHANTEURS CHEZ LES BAATOMBU</u>	31
4.1 <u>Les griots populaires</u>	32
4.2 <u>Les griots spécialistes</u>	33
4.3 <u>Influence de la chanson sur les plans religieux,</u> <u>socio-économique et politique</u>	37

<u>CHAPITRE 5 - FORMATION DES CHANTEURS ET PROCÉDES DIDACTIQUES</u>	
	<u>UTILISES</u> 38
5.1	<u>Formation du griot kàràngu</u> 39
5.2	<u>Formation du griot gèsèré</u> 43
 <u>TROISIÈME PARTIE : LA CHANSON COMME MOYENS DE TRANSMISSION</u> <u>ET DE FIXATION DU SAVOIR.</u>	
 <u>CHAPITRE 6 - LA CHANSON COMME MOYEN D'APPRENTISSAGE DE</u> <u>LA LANGUE</u> 50	
6.1	<u>Intérêt analytique et phonologique de la chanson</u> 50
6.2	<u>Intérêt pédagogique de la chanson pour l'acquisition</u> <u>des règles de grammaire</u> 54
6.3	<u>Intérêt structural pédagogique d'une chanson</u> 57
6.4	<u>Intérêt linguistique pédagogique</u> 59
 <u>CHAPITRE 7 - LA CHANSON ET LA TRADITION : LA CHANSON</u> <u>BAATONU ET LA PUDEUR</u> 64	
 <u>CHAPITRE 8 - MODE DE TRANSMISSION PAR IDENTIFICATION :</u> <u>LA SYMBOLIQUE DU NOM</u> 70	
8.1	<u>Les noms claniques</u> 71
8.2	<u>Les noms individuels chez les Baatombu</u> 75
 <u>CHAPITRE 9 - EFFETS DIDACTIQUES DES PREOCCUPATIONS ESTHÉTIQUES</u> <u>DANS LE LANGAGE DES CHANSONS</u> 89	
9.1	<u>Effets du langage symbolique</u> 90

INTRODUCTION

MEMORIE

INTRODUCTION :

De tous les termes qui touchent aux sciences de l'éducation, celui de "Didactique des langues" paraît des plus ambigus et des plus controversés. Cette ambiguïté et cette controverse résultent du fait que le terme désigne une discipline nouvelle au milieu d'autres disciplines déjà connues bien avant. Aussi, son contenu se trouve-t-il brouillé d'un pays à l'autre de l'Europe. (Voir à cet effet GALISON et COSTE (1976)).

En Belgique, le terme est confondu avec la Pédagogie ; il est, en Suisse et en Italie, synonyme de matière tenant à la fois de la psycho-pédagogie et de la psycholinguistique. Dans les autres cas, il est assimilé à une discipline englobant à la fois la Linguistique Appliquée et la Méthodologie de l'Enseignement des Langues.

Dans les pays de tradition orale, le contenu du terme peut paraître encore abstrait. En effet, dans la mesure où, de façon générale, comme l'ont écrit BESSE et PORQUIER (1984) :

"Une pédagogie centrée sur une matière se fonde sur une description du contenu à enseigner, c'est-à-dire sur une certaine structuration des savoirs portant sur cette matière",

on peut fort bien s'interroger sur l'existence d'une approche rigoureuse dans les processus d'acquisition des connaissances dans les Sociétés qui n'ont pas connu dans leur tradition, la pratique de l'écriture et dont les relations de communication restent essentiellement orales et auditives.

En réalité, comme le fait remarquer en substance HOUIS (1971:48), l'absurde n'est pas tant d'admettre l'existence de méthodes élaborées dans les processus d'acquisition des connaissances pour ces Sociétés que de croire que seule l'écriture permet la fixation.

En effet, si l'oralité en tant que technique de transmission et de conservation résiste peu en face de l'efficacité de l'écriture, elle comporte tout de même des mécanismes et des structures qui, à travers des textes oraux, constituent des méthodes pédagogiques actives qui s'ignorent. En l'occurrence, la chanson représente, de par ses multiples fonctions, un vecteur privilégié dans la transmission et la perpétuation des connaissances et du savoir chez les Baatombu.

C'est dans ce cadre que nous situons l'étude du thème :

"Mécanismes didactiques en tradition orale : aspects de la chanson baatonu",

pour tenter d'expliciter les tenants de ces procédés qui concourent à la fixation et à la transmission de l'héritage culturel dans cette Société sans tradition écrite.

Une telle étude peut paraître superflue et anachronique à cette époque où les esprits sont concentrés sur les recherches et le développement des méthodes éducatives modernes pouvant répondre aux exigences des temps actuels. L'on peut pertinemment s'interroger sur l'opportunité de l'étude des mécanismes de formation et d'éducation de l'homme dans nos Sociétés traditionnelles alors que celles-ci, entraînées dans le

mouvement de la civilisation industrielle, abandonnant, parfois à regret, ce qui constitue l'essence même de leur contenu culturel : aujourd'hui, même dans les campagnes les plus reculées des régions bantou, aucun enfant n'a plus l'opportunité de se former exclusivement dans le cadre éducatif traditionnel. Car, si son éducation n'est pas influencée par l'action du modèle du héros de la rue, du cinéma, de la télévision ou de la radio, en d'autres termes, si sa formation n'est pas récupérée par ce qu'il est convenu d'appeler par euphémisme, le modernisme, elle est, dans le meilleur des cas poursuivie par l'école étrangère dont nous connaissons déjà les méthodes si différentes ; méthodes qui opèrent souvent sans tenir compte des influences qu'exerce encore sur l'enfant, le tissu culturel dans lequel il continue de baigner. Et pourtant, comme le constatait déjà ERNY (1987:11)

"La culture traditionnelle s'exprime en une éducation qui façonne très précocement l'existence de ceux qu'elle imprègne, de sorte que les apports modernes, tels que l'école, représentent, non pas des semences jetées dans un champ en friche, mais des branches greffées sur un arbre encore plein de vigueur."

Nous estimons par conséquent que la recherche de méthodes pour une bonne réforme de l'enseignement dans le contexte africain, passe par la connaissance et la prise en considération des méthodes traditionnelles de formation de l'homme. C'est aussi ce qu'exprime Kenyatta (1960 : 97) en ces termes :

"L'analyse du système éducatif, tel qu'il existait avant l'in-

Introduction des lois européennes, nécessite une étude approfondie et présente un intérêt pratique indéniable pour les éducateurs chargés d'inculquer un enseignement occidental aux africains. L'étude des systèmes éducatifs des pays tels que l'Allemagne et le Japon a aidé à la compréhension du caractère de ces peuples ; elle a révélé quelle était l'échelle des valeurs proposées aux jeunes générations, quelles étaient les idées directrices enseignées, quelles ambitions l'on favorisait. Pourquoi donc ne pas se demander quels en sont les schémas d'éducation de l'Afrique - Quels en sont les effets au cours de la croissance ? Qui en contrôle le développement et comment ?"

Aussi pensons-nous qu'en dehors de toute nostalgie du passé et de tout regret romantique, l'intérêt d'une telle étude doit être perçu comme fondamental dans toutes réformes éducatives en Afrique. Le présent mémoire constitue notre contribution à la réalisation de cet objectif.

Pour aborder l'étude de ce thème, nos investigations se proposent de s'articuler autour d'une démarche tripartite :

- Dans les deux premières parties, après un rappel sommaire des notions phonologiques et grammaticales du baatonum, nous proposons un inventaire autant que faire se peut exhaustif des chansons du point de vue thématique, de même que les différentes catégories de chanteurs qui exercent une influence certaine sur la Société. Dans cette partie, nous étudions également le mode de formation qui intègre le jeune griot dans sa carrière.

- Dans la dernière partie, nous proposons d'étudier les mécanismes qui gouvernent l'acquisition de la langue ainsi que ceux présidant à l'as-

similation des valeurs culturelles, avant de proposer nos réflexions sur la problématique de la connaissance et de l'attitude intellectuelles dans nos Sociétés de tradition orale.

M E T H O D O L O G I E .

Comme base méthodologique, notre étude se fonde sur les résultats d'un double travail de recherche sur le terrain.

Dans un premier temps, nous avons choisi un informateur, Mr Dramane DANKORC, animateur en langue baatonu à Radio Cotonou, avec qui nous avons réalisé des enregistrements sur cassette d'un important nombre de chansons. Par ailleurs, dans la collecte des chansons, nous avons bénéficié d'un concours inestimable de la part de Mr David Bio YACOUBOU, animateur au Centre d'Éveil et de Stimulation de l'Enfant (C.E.S.E) de Kérou. Cette collecte nous a permis de constituer un corpus de douze textes sélectionnés selon les critères thématiques et selon l'intérêt présenté. Les textes ont ensuite transcrits et traduits en français. La transcription repose plus sur des bases phonétiques et phonologiques que orthographiques.

Pour ce qui est de l'expèrèse des textes, qui n'est peut-être pas complète, nous avons bénéficié également de l'assistance technique de personnes averties en la matière, dont notamment, en plus de notre informateur, Messieurs Jacques BAGOUDOU, animateur en baatonum à Radio Cotonou, B. KORA, paysan sexagénaire résidant à Natitingou, et TOKO Damagui résidant à Cotonou.

Dans un deuxième temps, nous avons, à défaut de pouvoir assister

à la formation des jeunes chanteurs, questionné à ce sujet des griots dont
Mr Ben BOU, célèbre griot baatonu résidant à Parakou.

Comme dans tous travaux de recherche, nous avons été confronté
à de multiples difficultés d'ordre matériel, méthodologique et technique :
l'absence cruelle et presque totale des moyens matériels et financiers
n'a pas favorisé notre déplacement dans toutes les localités rurales dans
lesquelles certaines traditions restent encore vivaces.

En ce qui concerne la transcription des textes recueillis dans
les différentes variantes de la langue, nous avons suggéré au départ une
"harmonisation" des textes par rapport au parler de référence dit
"classique". Mais cette méthode s'est révélée peu originale en raison
des "réajustements" qui imposent parfois le remplacement des termes ;
alors que ceci ne va pas toujours, ni sans affecter le rythme de la chan-
son, ni sans nous donner le sentiment coupable d'une certaine falsifica-
tion. Aussi, avons-nous estimé retenir les textes tels qu'ils sont produits
dans les différents parlers.

Mais la difficulté majeure reste celle liée à la traduction. Tout
le monde le sait déjà : traduire, c'est trahir. Cependant, notre difficulté
est d'autant plus grande que notre traduction doit être faite de façon à
conservier, autant que faire se peut, toutes les images et toutes les fi-
gures stylistiques sur lesquelles reposent généralement les processus di-
dactiques en tradition orale.

Par ailleurs, il convient de noter que d'autres caractéristiques
à la fois importantes du texte préféré échappent à la compétence de notre
domaine d'étude ; celui de l'écriture : les accents, les intonations et

les gestes qui ne peuvent être transcrits, ne font pas partie de notre domaine d'investigation, cependant que ces faits oraux constituent des procédés didactiques, dans la mesure où ils se révèlent comme des moyens de prééminence ou de focalisation indispensable à la saisie du message.

. Symboles et Abréviations utilisés.

Quoique d'un usage limité, nous avons employé les symboles et les abréviations suivants :

/ / indique une transcription phonologique.

[] indique une transcription phonétique.

Le signe / sépare les éléments primaires de l'énoncé les uns par rapport aux autres ; c'est la limite de fonction.

pron. : pronom.

dev. : devinette.

prov. : proverbe.

ex. : exemple.

Avant de présenter les résultats de nos recherches, nous proposons une petite introduction sur le peuple baatonu.

DERNIÈRE PARTIE

NOTES PRÉLIMINAIRES

CHAPITRE 1 : LE BAATONU : PEUPLE, CULTURE, LANGUE.

1 - LE PEUPLE.

1.1 SITUATION GÉOGRAPHIQUE ET APERÇU HISTORIQUE.

1.1.1 SITUATION GÉOGRAPHIQUE.

Le peuple dont il est question dans cette étude, les baatombu(1), occupe une bonne partie du Nord-Est de l'actuelle République du Bénin et la partie Nord-Ouest de la République Fédérale du Nigéria ; couverture démographique qui s'étend entre le 9^e et le 12^e parallèle.

Au Bénin, avec une aire d'extension de plus de 51.000 Km², le pays baatonu inclut à l'Ouest les localités de Birni, Kouandé, Féhunco et Kérou.

Au Nigéria où le pays couvre une superficie de plus de 20.000Km², le baatonum(2) est parlé dans plusieurs localités du Nord-Ouest du pays, principalement dans les localités telles que Yashikira, Okuta, Ilesha, Gwarara etc...

Le baatonum passe pour être la plus importante langue des régions septentrionales du Bénin, du point de vue de l'importance numérique de ses locuteurs. Toutefois, à l'intérieur de son aire d'extension, le baatonum cohabite avec d'autres langues : le dendi (Kandi, Parakou) ;

Note 1- baatonu = singulier du baatombu (pluriel) désignant le locuteur.

2- baatonum = glossonyme ; terme désignant la langue des baatombu.

le boko (Kalalé) ; le gulmacema (Kérou, Banikoara) ; le caba (Tchaourou) et le fulfude dans toutes les localités. Dans les régions de l'Ouest, les baatombu ont pour voisins immédiats les Yowa, les Waaba et les Hatimba.

1.1.2. APERÇU HISTORIQUE.

L'installation des Baatombu dans les régions sus-indiquées remonte aux déplacements et aux migrations des populations de l'ère pré-coloniale en Afrique.

S'il est difficile de dire précisément ceux qui étaient les premiers occupants du pays baatonu ou de savoir l'origine des baatombu autochtones, toutes les sources concordent quant à l'existence dans certaines régions du pays d'un groupe ethnolinguistique baatonu appelé groupe roturier, qui cohabitait avec d'autres groupes tels les Boko, les Waaba, les Takpa (Nupé), les Yowa etc...

Le pouvoir de ce groupe ethnolinguistique a été renforcé avec l'arrivée des wasangari au sujet desquels plusieurs hypothèses sont émises quant à leur provenance géographique.

Selon certaines sources, ce peuple aurait quitté la région de la Macque pour protester contre la conversion à l'Islam prêché par Mahomet et ses disciples. Pour d'autres, les wasangari auraient quitté les plaines du Gourma en direction du Borgou.

Enfin une troisième hypothèse avance que ce peuple serait venu des régions Manding ou Songhay (Barodo (1988) cité par SAKA (1990)).

Dans tous les cas, le déplacement des wasangari aurait été fait sous la conduite de Kisira qui constitue aujourd'hui une figure de référence dans l'histoire du peuple Baatonu. Ce déplacement aurait-il été en outre l'occasion de contacts avec des populations des régions du Darfour, du Mandara d'une part et celles de l'ancien Soudan d'autre part, en raison des éléments qui sont impliqués dans ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui l'univers socio-culturel baatonu.

En effet ceux qui constituent aujourd'hui les locuteurs natifs du baatonum, peuvent être distingués en trois grands groupes : le groupe des roturiers, le groupe des wasangari et celui des étrangers assimilés à la culture baatonu. Ce dernier groupe comprend des populations venues, soit des pays Mosi, Gurma, Hausa ou des pays Mande de l'ancien empire du Soudan, populations dont le contact avec les Baatombu est réalisé du fait des guerres ou du commerce.

Les Baatombu sont également connus sous le nom de "Bariba", terme reconnu impropre mais consacré par l'usage. (Voir à cet effet CORNEVIN (R) (1980).

1.2 CULTURE.

En fait des éléments étrangers assimilés, le patrimoine culturel des Baatombu est assez riche et est transmis à travers diverses cérémonies. La transmission est assurée par le biais de la parole : la tradition orale et la chanson constitue un élément essentiel.

En grande majorité animiste, les Baatombu adorent divers dieux

représentés par des objets ou par des esprits invisibles supposés habiter dans la brousse. Toutefois, ils sont de plus en plus nombreux à pratiquer du le christianisme introduit par le biais des écoles catholiques ou l'Islam introduit par les commerçants Hausa, Dendi ou Peulh.

1.3 LA LANGUE.

1.3.1 LES VARIANTES DIALECTALES.

En raison de la grande étendue du pays baatonu, mais également du fait de la proximité d'autres groupes linguistiques, le baatonum est parlé essentiellement à travers trois variantes dialectales représentées par les localités qui les hébergent :

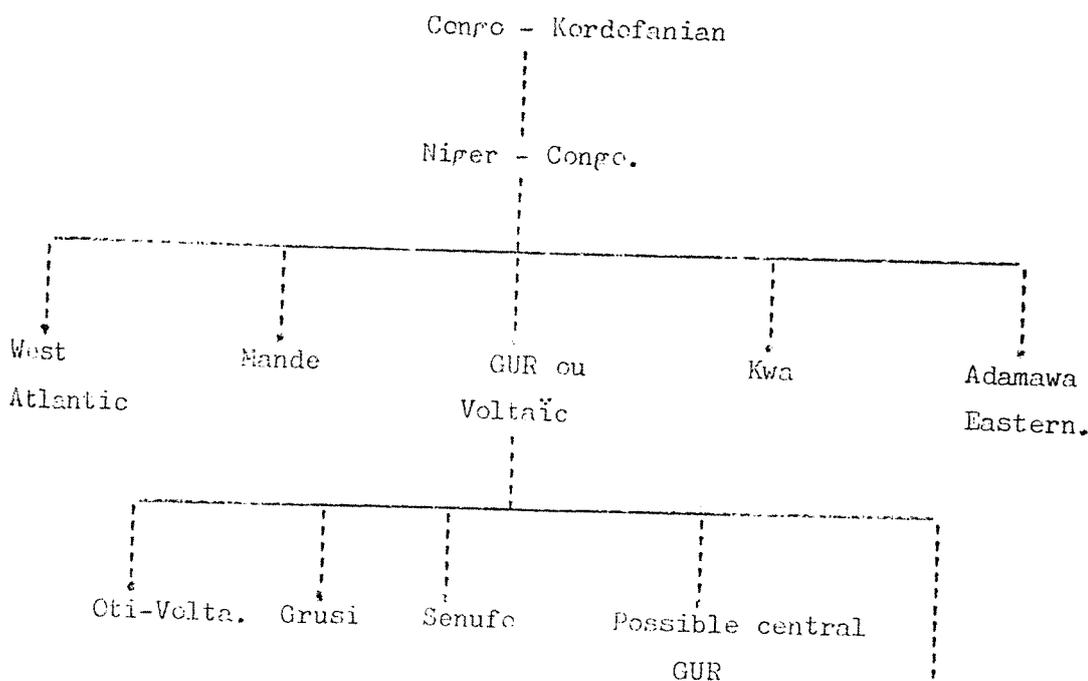
- Le parler dit "classique" de la région Nikki-N'Dali-Bembéréké.
- Celui de la région Kouandé-Péhunco-Kérou.
- Le parler de Banikoara qui a amorcé un certain stade de différenciation (1).

Néanmoins, l'intercompréhension est acquise dans les différentes régions en dépit de cette distinction qui porte sur les plans grammatical et phonologique.

(1) - Ce parler semble avoir perdu déjà l'usage des accords de classes nominales avec les autres catégories en général ; mais surtout avec les pronoms et autres substituts du nom. A ce phénomène, il faut ajouter d'autres de caractère phonologique et morpho-phonologique qui attestent de la particularité de ce parler.

1.3.2 CLASSIFICATION.

Les débats sur la parenté génétique du baatonum sont loin d'être clos. Si des linguistes africanistes ont eu le mérite de les avoir lancés, seules des hypothèses sont encore émises pour tenter de repérer l'identité génétique de la langue. De toutes les hypothèses avancées, l'unanimité est presque acquise pour classer le baatonum dans le groupe GUR ou Voltaïque, l'un des cinq sous-groupes du Niger-Congo appartenant à la grande famille Congo-Kordofanienne. Mais selon l'hypothèse la plus récente, avancée par Bender-Samuel (1989 : 143), le baatonum appartiendrait au groupe identifié comme "Possible Central GUR", avec les langues comme le Lobi du Burkina-Faso et de Côte-d'Ivoire, le Loron de Côte-d'Ivoire et le Kulango du Ghana et de Côte-d'Ivoire.



Classification inspirée de Bender-Samuel (1989 : 3 - 151)

CHAPITRE 2 : RAPPEL PHONOLOGIQUE ET GRAMMATICAL.

2.1 RAPPEL PHONOLOGIQUE.

L'analyse phonologique du baatonum a été réalisée par DINDI (1984) et complétée par SAKA (1990).

Eu égard à la transcription des textes en baatonum que nous proposons dans notre travail, nous donnons tout simplement les tableaux phonologiques des systèmes consonantique et vocalique.

2.1.1 LE SYSTEME CONSONANTIQUE.

Des résultats des travaux sus-mentionnés, il ressort que le baatonum comporte quatorze (14) consonnes réparties en séries et en ordres conformément au tableau ci-après :

Tableau N° 1 : Tableau phonologique du système consonantique du baatonum.

Ordres ou Points d'articulation ou séries.		Points d'articulation			
		Labiales.	Alvéo-Palatales.	Vélaires.	Labio-Vélaires.
Occlusives	Sourdes	P.	t	k	kp
	Sonores	b.	d	g	gb
	Nasales.	m	n		
Fricatives.	Sourdes	f	s		
	Sonores		y		w

La vibrante /r/, étant identifiée comme une variante contextuelle de l'occlusive alvéo-palatale /d/, elle ne figure pas sur le tableau.

2.1.2 LE SYSTÈME VOCALIQUE.

Pour sa part, le système vocalique du baatonum présente sept (7) voyelles orales et cinq (5) voyelles nasales, également identifiées à partir de leur mode et leurs zones d'articulation.

Tableau phonologique du système vocalique.

Tableau No 2 :

Zones d'articulations Mode d'articulation	Voyelles orales			Voyelles nasales		
	Anté-rieures	Centrale	Posté-rieures	Anté-rieures	Centrale	Posté-rieures
Fermées	i		u	ĩ		ũ
Mi-fermées	e		o			
Mi-ouvertes	ɛ		ɔ	ẽ		õ
Ouvertes		a			ã	

2.1.3 QUELQUES PHÉNOMÈNES PHONOLOGIQUES.

2.1.3.1 LABIALISATION ET PALATALISATION.

DINDI (1984), définit la labialisation en baatonum comme étant

un phonème vocalique qu'il représente par l'archi phonème /U/, représentant l'une des voyelles de l'ensemble [u, o, ɔ] qui, au contact des voyelles subséquentes (voyelles antérieures ou centrales) se labialisent et se réalisent phonétiquement par [w]. Ceci explique alors les réalisations suivantes : /koa/ --- [kwa] "faire" /goa/ --- [ɣwa] "poulet" /doe/ --- [dwe] "acheter".

La palatalisation quant à elle, apparaît comme le résultat d'une séquence de voyelles V_1V_2 dans laquelle V_1 représente le phonème /i/ et V_2 la voyelle centrale a, et ce, dans une structure lexématique de type CV_1V_2 . Dans la transcription des textes que nous proposons, le phénomène se matérialise par la substitution du phonème /i/ par le son [y].

2.1.5.2 LA NASALISATION DES VOYELLES.

En baatonum, toute voyelle orale est réalisée nasale lorsqu'elle se retrouve dans le voisinage d'une consonne nasale.

en
Il est de même si la voyelle orale se retrouve en position 2 dans une structure lexématique de type CV_1V_2 dans laquelle V_1 est une voyelle nasale.

Ex.

/ noma /	" les mains "	réalisé	[nomã].
/ duma /	"le cheval"	réalisé	[dumã].
/ noo /	"la bouche"	réalisé	[noõ].
/ būu /	"fétiche"	réalisé	[būū̃].

2.1.3.3 LA NASALE SYLLABIQUE.

Beaucoup de mots de la langue baatonum contiennent les nasales / m / et / n / en position médiane après les voyelles et en position finale seulement pour la nasale / m /.

A l'intérieur des mots, ces nasales se comportent comme des voyelles en portant des tons.

2.1.4 NOTES SUR LA TONOLOGIE.

Le baatonum est également une langue à tons : il fait usage des tons en tant qu'unités distinctives des monèmes.

De l'identification des tonèmes, il ressort que la langue présente trois (3) tons ponctuels.

In conséquence, toute modulation prosodique correspond toujours à une séquence de voyelles dans un monème.

Tonème bas : ˘

Ex. : Kèrū " la carpe ".

tônū " l'homme ".

Tonème haut : ˊ

Ex. : Ké " l'hémorroïde ".

tású " l'igname ".

Tonème moyen : \bar{V}

Ex. : pōrā " la hanche ".

tākī " les applaudissements ".

Cas des séquences vocaliques :

Ex. : pàá " le job ". (travail ponctuel rémunéré).

gúurū " la flûte ".

Dans la transcription des textes que nous proposons pour ce travail, nous ne marquerons que les tons ponctuels haut (\check{V}) et bas (\hat{V}) sur les syllabes.

Ainsi, le ton moyen correspondra aux syllabes non marquées sur le plan supra segmental.

2.2 RAPPEL GRAMMATICAL : LE SYSTÈME DES CLASSES NOMINALES.

Nous estimons utiles les renseignements sur le système des classes nominales, pour comprendre la portée pédagogique ou didactique de certaines chansons.

Dans l'étude réalisée par Grossenbacher (1974) mais surtout par DINDI (1984 et 1986), le baatonum est identifié comme langue à classes.(1) Nous nous limiterons seulement à présenter, avec la révision apportée à ces différentes études par SAKA (1990), les divers genres et classes entre lesquels se répartit tout le lexique baatonu.

(1) "Une langue où, grâce à des modalités ou morphèmes spécifiques, encore appelés classificateurs, la totalité du stock nominal se répartit entre un certain nombre de sous-systèmes ou sous-ensembles complémentaires finis, dits genres ou classes nominales." Définition donnée par M.T. Théophile, in Lexicologie des constituants nominaux du Ditammari, p. 4.

Les morphèmes de classe qui sont des unités toujours suffixées aux radicaux, permettent de définir le genre binaire à partir de la combinaison du morphème du singulier et de celui du pluriel, ou le genre unitaire comprenant seulement le morphème du singulier ou du pluriel.

Tableau du système des classes nominales.

Tableau No 3

SINGULIER	PLURIEL	GENRE
Cl.1:-U = ∅	- bu - ba cl.2	U/ba ou 1/2
Cl.3:-a = ∅	Cl.4:-i = ∅	ya/yi ou 3/4
Cl.5:-ru - du	Cl.6:- nu	ta/nu ou 5/6
Cl.7:-o = ∅	Cl.8:- su	ga/su ou 7/8
Cl.7:-o = ∅	Cl.6:-nu	ga/nu ou 7/6
Cl.9:-bu	—	bu ou 9
Cl.10: -m	—	mu ou 10.

A ces genres, il faut ajouter celui qui pourrait être ga/ba ou 7/2 qui comprendrait le nombre très restreint des nominaux qui sont généralement des noms d'emprunt.

Après ces rappels des notions grammaticales et phonologiques utiles pour la lecture des textes transcrits, nous débouchons sur la deuxième partie de notre travail proprement dit.

MONDE DE LA CHANSON ET
FORMATION DES CHANTEURS.

MONDE DE LA CHANSON ET

FORMATION DES CHANTEURS.

INTRODUCTION :

La chanson est un fait culturel qui présente un double intérêt dans la société baatonu. D'une part, elle représente une forme active de communication et d'expression ; d'autre part, la chanson en tant que support musical, accompagne les danses relevant de tous les domaines socio-culturels.

CHAPITRE 3 : ASPECTS DE LA CHANSON BAATONU ET CONDITIONS DE SON EXÉCUTION.

L'univers de la chanson baatonu fait distinguer deux types de chansons : les chansons profanes et populaires et les chansons sacrées ésotériques.

La catégorie des chansons profanes regroupe les productions individuelles ou collectives pour exprimer une joie, une mélancolie ou tout simplement pour le plaisir de la mélodie. Nous y classons également les comptines qui animent souvent les jeux des enfants ainsi que les chansons traditionnelles qui présentent un caractère populaire et dont les plus importantes sont les suivantes :

3.1 LES CHANSONS DE DANSES PROFANES.

3.1.1 TEKE.

Teke, cette danse aux bâtons dont la célébrité a débordé les limites des régions baatonu, est exécutée essentiellement par les hommes.

son rythme et sa cadence sont entretenus par les sons de tam-tam et par le chant d'un chanteur principal, dont le refrain est repris en chœur par l'ensemble des danseurs. Le chant, ou bien traite de thèmes généraux relatifs aux expériences sociales, ou bien constitue une somme de louanges adressées à quelqu'un.

3.1.2 SÈSÈNU OU TAARU.

Sèsènu est aussi une danse exécutée par de jeunes adultes. Contrairement au Teks, le taaru s'accompagne d'un chant non proféré : la flûte appuie le rythme soutenu par les sons de tam-tam.

3.1.5 FÓÓ KPAÌ.

Fóó Kpài est une danse populaire exécutée exclusivement par des femmes et qui peut se pratiquer à tout moment, la nuit comme le jour. La danse est exécutée au son des tambours d'aisselle accompagné du chant d'une chanteuse principale, et alternativement repris en chœur par l'ensemble du groupe des danseuses. Généralement d'inspiration satirique, la chanson peut être aussi des louanges ou des paroles aimables adressées à l'une ou à l'autre des danseuses.

Sous cette appellation, Fóó Kpài semble être une création qui remonte à quelques générations seulement.

3.1.4 NÓN TÁKÍ.

Nón Tákí, ou littéralement " battements de mains ", est une

danse qui reprend les jeunes filles, les soirs au clair de lune, après le dîner. Sa cadence est faite, comme son nom l'indique, en tapant des mains et en chantant respectivement en solo et en chœur. C'est le moment de prédilection des chansons essentiellement lyriques.

3.1.5 SIMPÀ.

Simpà représente la forme de la musique moderne exécutée par un orchestre. Cette danse qui fait usage des chants, anime les bals populaires dans les villages et intéresse de nos jours de plus en plus les jeunes, au détriment des danses traditionnelles.

3.1.6 MOROKÚ.

Morokú n'est pas une danse à proprement parler. L'instrument en forme de guitare qui porte ce nom permet d'accompagner le chant destiné à louer une personne ou à relater un fait historique.

Les chanteurs de Morokú ne constituent pas un groupe professionnel rigoureusement défini par des règles de transmission héréditaire. Seules les conditions objectives d'éloquence, de connaissance et d'une belle voix, élisent le morokúgii (chanteur de morokú).

Ce bref inventaire des danses et autres occasions de production des chansons, loin de comporter la liste exhaustive des danses ayant existé dans les différentes régions haïtiennes, concerne les danses qui s'accompagnent de chansons profanes, c'est-à-dire des chants dont l'exécution ne requiert pas de conditions particulières quant aux personnes qui les

exécutent et aux circonstances de leur production, d'où leur caractère populaire. Ce caractère populaire est justement la différence essentielle entre les chansons profanes et les chansons sacrées.

3.2 LES CHANSONS SACRÉES.

Contrairement aux précédentes, les chansons sacrées sont le fait exclusif des prêtres ou chanteurs professionnels.

La sacralité de ce type de chansons tient d'une part à la compétence héréditaire du chanteur, aux circonstances d'exécution des chansons, et d'autre part, à l'identité de la personne à qui s'adresse la chanson. Nous distinguons les chansons sacrées à caractère religieux, funèbre et initiatique.

3.2.1 LES CHANSONS SACRÉES À CARACTÈRE RELIGIEUX.

Issue de l'imbrication de plusieurs peuples, la tradition religieuse des Bantombu comprend des éléments intégrés aujourd'hui, mais qui n'appartenaient pas originellement à cet univers culturel. Comme le constate en effet J. Lombard (1965),

"Les croyances ne semblent pas originales et ont été soumises à des influences étrangères Songhaï surtout et peut-être même Hausa à l'époque pré-fulani. Le Bariba comme le Songhaï fait la même différence entre le monde des Bun (les zin songhai) et celui des werakú (les Holey)".

Ainsi, le monde des croyances des Bantombu comprend d'une

part un Dieu suprême gúsùnd, responsable de tous les actes visibles ou invisibles de la terre ; même si celui-ci ne bénéficie pas de cultes à lui directement adressés, sa puissance et sa bienveillance sont invoquées au début des actions importantes à travers des incantations ou des prières individuelles. D'autre part, ce monde comprend des esprits invisibles susceptibles d'incarner les objets, les eaux, les arbres etc... : c'est le bû que chacun adore et invoque lorsqu'on traverse une situation difficile ou une calamité. Ces esprits sont également susceptibles d'incarner les hommes qui, en l'honneur de ces esprits, célèbrent des cultes.

Les cultes rendus à ces esprits surnaturels ou à ces génies, donnent lieu à des cérémonies religieuses animées par des musiques et des danses dont les plus importantes sont : sambani et bukakari encore appelé káanu.

3.2.1.1 SAMBANI OU KORORU

Sambani est encore appelé bwánu c'est-à-dire " gourdes ", nom qui évoque l'instrument utilisé comme sonaille dans la réalisation de cette musique qu'accompagne le chant du griot.

Sambani est la musique spécialisée dans l'évocation des esprits dont la manifestation en tant que force d'incarnation, se traduit par l'entrée en transe des adeptes concernés, au cours des danses de possession. Les danses sont organisées en l'honneur des génies de la brousse, êtres surnaturels pour lesquels on observe un culte religieux.

Cette musique est supposée appartenir au fond culturel ancien de l'Estombu.

3.2.1.2 BUKAKARÍ OU KÁÁNU.

Encore appelé káánu, bukakarí est une musique obtenue par le son des calabasses renversées, et battues à l'aide des brindilles, et du son des tam-tams. Cette musique caractéristique s'accompagne de la musique et du chant du pòpé, instrumentiste utilisant le violon.

Bukakarí ainsi produite, est spécialisée dans l'évocation des au cours d'une búúnu, autre danse de possession qui anime les cérémonies du culte bòdri des kaúbibù, femmes supposées être incarnées par des esprits invisibles. Ce culte d'origine étrangère, songhay en l'occurrence, regroupe l'ensemble des adeptes incarnés et celui des priets avec lesquels ils forment une véritable secte religieuse coiffée par une prêtresse : la kumba.

Il convient de noter que l'organisation de l'un ou de l'autre des cultes peut revêtir un caractère initiatique pour l'intégration de nouveaux adeptes à l'une ou à l'autre des sectes. C'est dire que l'on a également des chansons à caractère initiatique.

3.2.2 CHANSONS A CARACTERE INITIATIQUE.

Les chansons à caractère initiatique accompagnent les cérémonies d'intégration d'une catégorie d'individus à la classe des initiés. C'est un événement important dans la vie d'un homme que d'effectuer ce mouvement ascendant vers la classe de ceux qui sont déjà considérés comme des hommes et des femmes parvenus à une certaine maturité. Les rites d'initiation concernent essentiellement le domaine religieux, mais aussi celui de la formation d'un type d'homme idéal dans la société. Les plus importants rites d'initiation sont : bānpè ; dièckéru et di yararu.

3.2.2.1 BÀNGÙ.

Le bângù est un rite initiatique qui se rapporte à la circoncision ou à l'excision. Plus qu'une simple mutilation d'une partie du corps, bângù était conçu d'abord comme une sorte de probation visant à former l'esprit d'endurance, de sacrifice et une certaine force de caractère. En effet, les épreuves liées à ce rite devraient être vécues avec une hardiesse presque inconsidérée. Par ailleurs, les rites étaient autrefois accompagnés d'un programme de formation civique, morale et physique qui faisait de bângù un cadre formel d'éducation.

Comme pour appuyer l'esprit de la formation, les chansons utilisées au cours de cette période d'épreuves, sont destinées à minimiser les souffrances qui y sont liées : la chanson soutient de cette manière alors, la formation de l'esprit stoïcien en chacun des initiés.

3.2.2.2 DÌ-DOKÉÉRU.

Dì-dokééru concerne le début des cérémonies relatives à l'admission et à l'intégration de nouveaux adeptes dans les communautés religieuses. Pendant plusieurs jours, les néophytes sont littéralement "mis au carreau" et seules les chansons et la musique des griots spécialistes sont appropriées pour établir le contact entre les initiés et les esprits qui sont supposés les habiter désormais.

La fin des cérémonies donne lieu à une clôture solennelle des générations par l'organisation d'une fête grandiose : c'est le sens du "Yaruru".

3.2.2.3 DÌ YÁRÀRU.

Le dî yáràru marque la fin des rites d'initiation religieuse. Après la longue période d'instruction, des manifestations publiques sont organisées pour se réjouir ensemble.

Par ces cérémonies, les nouvelles recrues des différents cultes sont rendues aptes à participer désormais au mystère religieux. Ces cérémonies marquent également le début d'un pacte de protection contre d'éventuelles maladies, pacte scellé entre le nouvel adepte et l'esprit qui l'incarne.

3.2.3 CHANSONS À CARACTÈRE FUNÈBRE.

Comme la plupart des communautés africaines, les morts constituent pour les baatombu des êtres de croyance. Des cérémonies sont donc organisées à leur intention ; cérémonies au cours desquelles des hommages et des cultes sont rendus aux morts à travers des manifestations dont les plus importantes sont : kòròru, sèènu ou sèrènu, wũuru et tíru.

3.2.3.1 KÒRÒRU OU DÚRÓ BWĀNU.

Kòròru est organisé pour rendre un culte aux Baatombu roturiers défunts : d'où cet autre nom de baátòn kòrà. Au cours de ces manifestations, la mémoire du défunt est saluée pour sa bravoure et sa puissance entrées alors qu'il était encore en vie.

Le rythme et la cadence de la danse qui accompagne accessoirement

Ces manifestations de culte, sont entretenus par le son des gourdes contenant des grains et utilisées comme "sonnailles". Le chant d'un priot accompagne cette musique caractéristique.

3.2.3.2 SÈÈNU OU SÈÈNU.

Sèènu est également une sorte de culte rendu à un défunt avant et après son enterrement. Il est organisé, pendant la période des obsèques, par des femmes qui tapent sur desalebasses renversées, en chantant des litanies. Malgré l'existence d'une musique bien rythmée, le sèènu ne se danse pas.

3.2.3.3 WÙURU.

Wùuru est une danse qui peut revêtir deux caractères : le caractère profane et le caractère sacré ; c'est le sens du wùu-swàbù et du wùu-gèèrè. Mais comme nous le dit BIGOU (inédit) le Wuu-geeru a disparu aujourd'hui "à cause des conséquences néfastes causées au niveau des populations." Car poursuit-il,

"Ce Wuuru gia [wuu geeru] se dansait et se chantait en brousse autour d'un grand arbre qui, après la danse, meurt. Aucun de ceux qui ont assisté à cette danse ne peut plus montrer cet arbre sous peine de mort."

Par ailleurs, comme l'écrit SACCA (1986 : 87)

"Le Wùuru est associé à une forme de satire sociale, le Manu - manu - se".

Les *mũnú-mũnú-sè* constituent en effet un groupe de chanteurs particuliers qui, dans un concert de chansons, dénoncent en public les tares ainsi que les pratiques abjectes dans la société.

3.2.3.4 TÍRU.

Tíru est également une danse qui anime les veillées funèbres chez les Baatombu. Les chants des femmes accompagnent le son des tam-tams pour donner le rythme à la danse.

Comme nous pouvons le remarquer, la sacralité des chansons à caractère religieux, initiatique ou funèbre, tient non seulement aux circonstances particulières de leur production, mais aussi à une certaine compétence héréditaire du chanteur.

On comprend dès lors que ces chansons ne puissent être chantées ni n'importe quand, ni par n'importe qui n'appartenant pas à la caste des priots spécialistes ou professionnels. Il serait donc intéressant de voir brièvement tout au moins, les différentes catégories de chanteurs qui composent le monde des professionnels.

CHAPITRE 4 : LE MONDE DES CHANTEURS CHEZ LES BAATOMBU.

Le monde des chanteurs baatombu se révèle très complexe. Toutefois, ces chanteurs se distinguent et se hiérarchisent entre eux par des critères dont les plus importants sont notés par J. Lombard (1965 : 203).

"L'instrument utilisé, la personne qu'en loue, ceux dont on reçoit et ceux à qui l'on peut donner".

Ainsi, le critère relatif à la personne qu'on loue fait-il distinguer deux grandes catégories de griots : celle des griots exclusivement attachés au service des chefs ou des souverains et la catégorie de ceux qui ne peuvent le faire -compte tenu de leur statut- et dont les services peuvent s'adresser à tout individu même considéré au plus bas de l'échelle de la société aristocratique.(1)

Cette dernière catégorie est celle que nous appelons les griots populaires.

4.1 LES GRIOTS POPULAIRES.

Par ordre d'importance, nous avons les chanteurs suivants :

4.1.1 GÀSIRÀ OU GÚÚKÚ.

Le gàsirà n'est pas un chanteur à proprement parler. C'est un instrumentiste qui utilise la flûte comme instrument au moyen duquel il chante les louanges ; les louanges ne sont dites que dans le langage voilé de la flûte. Aussi faut-il une certaine attention et une expérience établie dans ce domaine pour comprendre les louanges chantées.

4.1.2 YÈRÈKÚ.

Le yèrèkú, généralement de sexe féminin est également un chanteur populaire utilisant un petit instrument en roseau tressé, appelé sinu, employé comme sonnaille et dont le bruit accompagne le chant.

(1) Voir à cet effet Lombard (1965).

4.1.3 GÒGÈ.

Le gògè est l'animateur des danses bukakarí lors du culte qu'elles accompagnent : le bòòri. Son instrument utilisé porte le même nom que lui : gògè, sorte de violon qui ne semble pas provenir de la tradition ancienne des Baatombu. Comme le bukakarí qui l'utilise, le gògè est d'origine étrangère ; Songhay probablement.

Il est à noter que les guúkúbà, les yèrèkúbà et les gògèbà(1) ne reçoivent pas leurs instruments de leur ascendance. C'est dire que la transmission héréditaire de la profession n'est pas toujours appliquée. Par ailleurs, le caractère populaire de leur chant les exclut du service de certaines couches privilégiées de la société tels les chefs et les rois. En revanche, le groupe des chanteurs qui suivent, bénéficient d'un certain prestige qui élève d'un cran leur statut social en même temps qu'il les confirme dans une profession qu'ils laisseront à leurs enfants.

4.2 LES GRIOTS SPÉCIALISTES.

Nous les énumérons par ordre d'importance et de prestige dans la société.

4.2.1 KÒRÒKÚ OU SÀSÀKÚ.

Le sàsàkú est le griot animateur du bààtòn kòrò lors des cérémonies de culte funèbre. Il assiste aux cérémonies d'inhumation au cours desquelles il chante à la mémoire du défunt.

(1) Le morphème -ba étant celui du pluriel, guúkuba est le pluriel de guuku (sing) ; il en est de même des yerekuba, gogeba, korokuba ou sasakuba.

"attaché de presse" auprès du roi ou du chef.

Il utilise comme instrument, un autre type de tambour d'aisselle : le Sàngbáa.

Le caractère temporaire des fonctions du yâakpè est l'un des facteurs qui rabaissent quelque peu le prestige de ce griot, par rapport à son collègue : le gèsèré.

4.2.3 GÈSÈRÉ.

D'origine étrangère à la communauté originelle baatonu, le gèsèré est le griot particulier attaché au trône du chef. Ses solides connaissances du passé des familles ou des dynasties royales d'une part, le fait de chanter dans une langue autre que le baatonum d'autre part, augmentent considérablement son prestige et le placent haut dans la hiérarchie des griots.

En effet, bien que parlant couramment baatonum, le gèsèré chante dans une langue appelée "wâkpáarsm" et qui n'est comprise que par des gens relevant de son groupe professionnel. Cette option est faite pour maintenir la tradition qui a intégré les gèsèrébà au sein du groupe des chanteurs des Baatombu.(1)

Le gèsèré est toujours en compagnie d'un griot traducteur chargé de "décoder" le message à l'adresse du chef ; ceci avait l'avantage de conférer à sa chanson un caractère mystérieux et donc tout son intérêt et

(1) L'ancêtre de ceux qui sont aujourd'hui les gèsèrébà, débarqué dans le pays baatonu aurait été retenu au départ par le chef d'un royaume vassal. Du fait de sa belle voix et de ses belles mélodies chantées dans une langue étrangère, il aurait été appelé à chanter pour le roi supérieur de NIKKI ; ce fut le début d'une carrière professionnelle qui engagera toute sa descendance.

la force mobilisatrice.

Tout comme chez les bàrobu, les gèsèrèbà ont à leur tête un chef gèsèrè : c'est le Ba-gèsèrè.

Enfin, en marge de ces différentes catégories de griots il existe un personnage dont les fonctions sont éminemment plus sacrées : c'est le Tafakpe, chargé de garder les tambours royaux qui représentent les ancêtres dont les esprits sont supposés habiter et incarner ces tambours. Ce personnage n'existe que dans les grandes principautés politiques comme NIKKI (au Bénin) et BUSSA (au Nigéria).

Cette brève description du monde de la chanson et celui des griots ou des chanteurs, nous a permis de constater que la chanson est un moyen de communication et d'expression utilisé dans maints domaines de la vie sociale. Elle anime les manifestations des cérémonies religieuses, initiatiques et funèbres ainsi que celles des réjouissances populaires ; ceci permet de distinguer les deux types de chansons baatonu : les chansons de caractère profane et celles de caractère sacré.

Au cours des différentes cérémonies, la chanson représente le canal par lequel l'homme adresse ses prières, ses aspirations, ses désirs et ses souhaits aux êtres de ses croyances.

De cette étude sommaire, il ressort également que les univers de la chanson et du monde des chanteurs se révèlent très complexes et comprennent les éléments d'origine étrangère, mais qui sont aujourd'hui harmonieusement assimilés à la culture baatonu. Le rôle mobilisateur des chanteurs en génè-

et des griots en particulier s'en est trouvé très apprécié et leur impact plus décisif sur une société où les hommes sont constamment à la recherche d'un renom : d'où l'influence de la chanson sur les plans religieux, socio-économique et politique.

4.3 INFLUENCE DE LA CHANSON SUR LES PLANS RELIGIEUX, SOCIO-ÉCONOMIQUE ET POLITIQUE.

4.3.1 INFLUENCE DE LA CHANSON SUR LE PLAN RELIGIEUX.

Les instruments des griots en général et en particulier les tambours royaux sont supposés être habités soit par des esprits ordinaires -cas des instruments des griots populaires- soit par des ancêtres qui suivent attentivement toute la vie sociale et politique du pouvoir et dont les griots sont les témoins vivants. Cette fonction d'intermédiaire entre les esprits surnaturels et les hommes, confère au griot un pouvoir tout particulier. En effet, comme l'a déjà écrit Lombard (1965 : 211),

"Une ancienne coutume l'autorisait à maudire les chefs par l'intermédiaire de son tambour, malédiction que ces esprits pouvaient traduire dans les faits."

4.3.2 INFLUENCE DE LA CHANSON SUR LE PLAN SOCIO-ÉCONOMIQUE.

Ainsi que nous le disions tantôt, le chant de louange, dans une certaine mesure, vise à promouvoir les valeurs morales et sociales. Aussi toute fortune constituée qui ne peut se partager avec d'autres personnes est-elle décrite et dénoncée publiquement par le biais du langage voilé

la chanson. La cible privilégiée des griots est évidemment toute personne dont la fortune la fait émerger dans la société. Les chansons ont essentiellement pour effet, de chatouiller l'orgueil de la personne qui sera ainsi portée naturellement à se montrer généreuse. Par ce moyen, l'action du griot tend à opérer un certain "nivellement économique" dans la société.

4.3.3 INFLUENCE DE LA CHANSON SUR LE PLAN POLITIQUE.

Les griots détiennent leur pouvoir d'influence politique des connaissances qu'ils ont des faits passés concernant les uns et les autres. En effet, les griots spécialistes sont généralement des experts généalogistes et apparaissent, de ce fait, comme les détenteurs de la tradition. Et ces connaissances peuvent constituer une arme redoutable contre les éléments de la noblesse pendant la course au pouvoir. Car la révélation d'un fait "honteux" relevé dans le passé familial d'un candidat ternit considérablement sa renommée de même qu'elle diminue, voire annule ses chances d'accéder au pouvoir.

Il en résulte donc que le personnage du griot est incontestablement très influent sur la société baatonu. Ses connaissances et ses qualités d'artiste supposent au préalable une formation qui engage des méthodes pédagogiques spécifiques mais assez efficaces. L'étude de ces méthodes est l'objet du troisième chapitre de cette deuxième partie.

CHAPITRE 3 : FORMATION DES CHANTEURS ET PROCÉDÉS DIDACTIQUES UTILISÉS.

Le monde des chanteurs baatonbu constitue une véritable caste professionnelle bien instituée. Elle se caractérise par un ensemble de

connaissances et de savoir-faire, transmis de génération en génération qui assure la pérennité de ce groupe socio-professionnel.

De même que nous notons différents types de griots, de même les méthodes de formation employées ici ou là peuvent différer aussi bien dans leur forme que dans leur fond. Cependant, seuls deux principaux sous-groupes de griots ont établi ce qu'on peut bien appeler un véritable système d'éducation formelle : il s'agit des griots Bara kàràngu et gèsère.

5.1 FORMATION DU GRIOT KÀRÀNGU.

Pour cette catégorie de griots, la naissance d'un enfant donne lieu à une cérémonie rituelle dès le premier jour. L'enfant est pris dans unealebasse et promené de maison en maison, à travers tout le village, à la quête de dons matériels, en l'occurrence de l'eau, du bois, du savon, de l'éponge, qui serviront à faire à l'enfant, la première toilette de sa vie. Ce rite qui revêt une importance symbolique, est destiné à indiquer à l'enfant, le moyen par lequel il devra gagner sa vie plus tard. En effet, le griot ne vit essentiellement que des dons qui lui sont faits par son maître ou par les autres princes.

La véritable formation de l'enfant pour sa future carrière ne débute effectivement qu'à partir de six ans environ. A cet âge, l'enfant est adopté nécessairement par un de ses oncles pratiquant bien sûr le métier de griot. Ce détachement de ses propres parents a l'avantage de garantir les conditions d'une formation sans complaisance et sans sentimentalisme. L'oncle doit tout faire pour donner à son "enfant" la meilleure formation pour ne pas avoir à répondre d'une négligence coupable.

Aussitôt après son arrivée à la maison de l'oncle, le futur griot entame sa formation répartie en trois phases.

5.1.1 PREMIÈRE PHASE DE FORMATION DU GRIOT KÀRÀNGU.

A partir de six ans environ, le tambour d'aisselle bārāru est déjà accessible à l'enfant du griot bara kārāngu, et il lui est tout loisible de taper sur le tambour à sa guise. Son action sur l'instrument se fait en dehors de toute directive ou de tout guidage. Cependant, l'oncle doit s'assurer que le tambour est bien gardé sous l'aisselle et que l'élève ne montre pas les signes d'un désintéressement défavorable à sa formation.

Cette première phase est d'autant plus importante qu'elle permet à l'enfant de se familiariser avec son instrument, de même qu'elle permet au "père" de s'assurer que "son fils" est désormais apte pour aborder la prochaine phase de formation.

5.1.2 DEUXIÈME PHASE DE FORMATION DU GRIOT KÀRÀNGU.

La deuxième phase de formation du jeune griot débute à l'âge de huit ans environ. A partir de cet âge l'enfant accompagne son oncle dans ses déplacements afin d'assister aux manifestations qui font appel aux services des griots.

En fait, c'est à partir de cette étape que le mot baatonu mēri "voir" pour "apprendre", prend tout son sens. En effet le baatonum fait du verbe mēri "voir", un synonyme des verbes français ^{apprendre,} regarder, chercher. Aussi, le jeune griot doit-il observer attentivement tous

les gestes de ses maîtres ainsi que leur attitude face à leurs bienfaiteurs. A la maison, le futur chanteur intègre un groupe de jeunes riots de sa classe d'âge, avec lesquels il s'entraîne à taper quotidiennement sur le tambour sous l'oreille attentive de l'oncle ou d'un aîné.

Contrairement à la première phase, les jeunes griots regroupés, avec chacun un petit tambour, devront taper sur leur instrument selon un rythme précis indiqué par le moniteur. Ainsi, les élèves apprendront l'une après l'autre, l'expression, au son du tambour, des devises des principaux personnages du village ou de la contrée ; de sorte que l'enfant qui a bien suivi cette classe doit pouvoir, au terme, reconnaître les personnes à partir de leur devise rythmée au son d'un tambour.

De la même manière, ils apprennent les différents rythmes requis pour chaque événement : boucherie, danse de distraction, décès, mariage etc... A partir de ce moment, l'enfant est autorisé à accompagner son oncle et à jouer le tambour pendant les grandes manifestations ; c'est l'occasion pour lui de révéler à la face des spectateurs, les talents qu'il recouvre et qui feront de lui un bon griot, après avoir, en sûr, maîtrisé l'art de parler et acquis la somme de connaissances sur l'histoire des différentes familles, qualités essentielles que se propose de lui donner la dernière phase.

5.1.3 TROISIÈME PHASE DE FORMATION.

La dernière phase de formation du griot kârângu est relativement la plus longue et débute à partir de douze ans environ.

Toujours en groupe, les jeunes griots sont initiés à la connaissance des généalogies des principales familles du village. Il s'agit en fait d'une véritable classe "d'histoire" qui commence sur un personnage bien connu et dont on passe en revue non seulement la généalogie mais aussi tous les faits glorieux qui ont marqué la vie de sa famille depuis plusieurs générations.

La leçon est répétée plusieurs fois avant de passer à un autre personnage ; puis ainsi de suite. Voilà pour ce qui est de la matière à exploiter au cours des chansons de louanges.

En ce qui concerne la technique de composition des chansons, les élèves sont initiés à la diction des proverbes et autres formules stylistiques de base. Cette acquisition de l'art de parler doit être poursuivie individuellement par un travail personnel qui définira plus tard l'originalité du griot.

A cette étape, chacun des chanteurs ainsi formés se choisit un personnage dont il approfondit l'étude du passé de toute l'ascendance ; en l'occurrence tous les hauts faits dont s'étaient autrefois illustrés les grands-parents de la personne choisie qui devient, à partir de ce moment, le maître au service de qui le griot se consacrera toute sa vie. Ceci montre que le choix du maître ne peut se faire que parmi les illustres personnages dont l'histoire familiale est digne d'éloges.

La recherche sur le passé du futur maître se fait dans un cadre plus large, auprès de toute personne ressource capable de fournir des renseignements utiles et édifiants.

Une fois la maîtrise du tambour et de la chanson acquise, le griot ainsi formé se prépare pour quitter ses parents pour une carrière qui le nourrira toute sa vie. En effet, le prince "épouse" littéralement son griot qui quitte ses parents et à qui le maître fournit tous les biens permettant de fonder un foyer : une habitation, une femme, un cheval, des vivres etc...

En revanche, le griot accompagne son maître dans tous ses déplacements, à l'étranger comme en guerre, pour servir de témoin à tous ses actes. Seul le griot peut ainsi définir avec précision les circonstances de la mort de son maître, circonstances glorieuses ou non qu'il intègre à ses chansons et qu'il laissera à sa postérité. La formation du griot gèsèré comporte à peu près les mêmes phases.

5.2 FORMATION DU GRIOT GÈSÈRÉ.

La formation du griot gèsèré est beaucoup plus riche d'enseignements et engage plus de procédés pédagogiques ; car le jeune griot doit apprendre non seulement l'histoire et la généalogie des familles, mais aussi une autre langue dans laquelle il chantera désormais. En effet, le jeune garçon qui parlait déjà couramment le baatonum, doit apprendre le Wákpaárem, langue étrangère dont l'usage fait la spécificité de cette catégorie de griot.

La formation prévoit également trois étapes nommées comme suit : síme túke, bàare et kááru.

5.2.1 SÌME TÙKE.

Sìme tÙke est la première phase de formation du griot gèsèré ; elle débute entre cinq et six ans chez le jeune griot. A cet âge déjà, les jeunes, regroupés en nombre restreint, apprennent l'histoire et la généalogie de la famille d'un personnage choisi à dessein. En effet, ce choix se fait toujours parmi les personnes les plus célèbres, dont le passé est riche en événements épiques. Ainsi l'héroïcité des actions enregistrées suscite l'enthousiasme favorable à la fixation du message, surtout lorsque les faits recensés, sont présentés dans un ton narratif et vif.

Il convient de noter qu'au cours de la première phase de formation, l'enseignement des généalogies n'est pas de rigueur ; il sera pris en compte par les phases ultérieures.

5.2.2 BÁARÈ.

La seconde phase de formation ou báarè, regroupe les jeunes griots gèsèré de huit ans environ.

Si la connaissance sur les grands exploits qui ont marqué la vie des illustres personnages doit se poursuivre pendant cette deuxième phase, cet enseignement présente désormais un double intérêt : autant par l'intérêt apporté par l'étude des généalogies et des devises, que par celui présenté par l'usage de formules stylistiques qui suscitent une admiration pour les auteurs des actes héroïques. En effet la seconde phase de formation insiste particulièrement sur l'enseignement

les généalogies des lignages et des devises. Les informations apportées sont transmises dans les formules du langage esthétique aux vertus motivées. L'usage particulier de la langue est d'autant plus important qu'il constitue un véritable "rituel linguistique", selon l'heureuse expression de SEYDOU in CALAME-GRIAULE (1977), un rituel qui fournit aux jeunes griots, des clichés d'expression communs devant, plus tard, leur servir de base linguistique à la composition de leurs chansons.

Par ailleurs, les "élèves" sont tenus d'assister aux concerts de chansons organisés par leurs formateurs, car ce sont là, des occasions permettant aux futurs griots de tenter leur coup d'essai en public. Mais cette possibilité ne leur est accordée que vers la fin de cette deuxième phase de formation.

5.2.3 KÁÁRU.

La dernière phase de formation des gèsséré est dénommée kááru, du nom de l'instrument que ces griots utilisaient autrefois : il s'agit d'un instrument en sorte de petit violon fabriqué à l'aide d'une petitealebasse " kááru ".

Cette phase permet d'initier les jeunes griots au maniement de l'instrument en harmonie avec la chanson.

Le " kááru " s'étend sur une période relativement longue en raison du fait qu'il s'agit de l'ultime phase de formation avant l'entrée du griot dans la corporation.

Avant la fin de cette phase, le jeune griot doit aussi se choisir un maître auquel il sera attaché toute sa vie durant ; ce qui lui assigne le devoir de parfaire ses connaissances sur l'histoire, le langage et la généalogie de son maître.

A partir de la deuxième phase de formation le jeune chanteur doit apprendre parallèlement une nouvelle langue : le wàkpáárem, langue ésotérique dans laquelle il chantera les louanges de son maître. L'apprentissage de cette langue, en tant que langue seconde, -après le baatonum que l'enfant maîtrise déjà- engage des procédés didactiques fort édifiants.

5.2.4 APPRENTISSAGE DE LA LANGUE WÀKPÁÁREM.

Ainsi que nous l'avons dit dans les chapitres précédents, le griot gèsèré chante dans une langue ésotérique inconnue du public et même du souverain dont il chante pourtant les louanges. L'apprentissage d'une telle langue intervient en tant que langue seconde à partir de huit ans environ.

Le jeune garçon apprend tout d'abord à nommer les choses courantes de son milieu immédiat et ce, par traduction systématique. Il répète, l'un après l'autre et à haute voix, les mots du wàkpáárem qui alternent avec les mots du baatonum. La leçon sur un groupe de termes est reprise plusieurs fois avant de passer sur un autre groupe de termes, etc., ainsi de suite... Après quoi, ce sont les expressions usuelles des chanteurs qui sont apprises, en même temps que leur traduction. Le méca-

nisme d'apprentissage est plutôt automatique lorsqu'on considère la spontanéité avec laquelle les griots traduisent les paroles du wàkpáárem en baatonum, au cours des concerts de chansons, concerts au cours desquels les jeunes griots sont appelés à assurer la traduction en baatonum des louanges chantées, à l'adresse du public ; et toute erreur de leur part est aussitôt corrigée même devant tout l'auditoire.

Dans la mesure où la langue de louanges, le wàkpáárem n'est pas utilisée dans les conversations courantes, son enseignement n'est envisagé que dans le strict cadre de son emploi : celui de la chanson.

Ainsi que nous le constatons, la formation du griot gèsèré en particulier et celle des autres griots en général, obéit à des conditions particulières. Elle comprend, selon le type de griot, des enseignements spéciaux dans des cadres formels et informels. Au cours de ces apprentissages, les jeunes reçoivent non seulement une somme de connaissances nécessaires, mais aussi et surtout, ils apprennent à cultiver et à entretenir le sentiment d'humilité vis-à-vis de son maître, sinon une attitude "d'effacement", du moins, un complexe d'infériorité à l'égard de tous les princes en général.

Par ailleurs, il convient de noter que la formation des griots réserve une part importante à la formation pratique assurée pendant les manifestations publiques. C'est ici, en effet, que le griot, grâce à son sens d'observation, enregistre des modèles de comportements à partir desquels il bâtit sa personnalité.

Mais, si le jeune griot doit être instruit des connaissances relatives à la généalogie et au passé des princes, il doit également

apprendre l'art de convaincre, de faire passer par le biais de la chanson, les informations apprises sur tel ou tel autre individu. Car, la chanson est non seulement un puissant moyen de communication du savoir, mais aussi un instrument permettant de graver les connaissances sur l'esprit.

Nous tenterons, dans cette troisième partie, d'identifier les procédés qui concourent à la transmission et à la fixation du savoir par la chanson.

T R O I S I È M E - P A R T I E

/// A CHANSON COMME MOYEN DE TRANSMISSION ET DE FIXATION

DU SAVOIR.

INTRODUCTION :

Sans toutefois être un moyen intéressant tous les domaines du savoir, -une mère n'apprend pas à faire la cuisine à sa fille en chantant par exemple- La chanson révèle des procédés didactiques très efficaces ; en l'occurrence, elle peut constituer, de par sa structure, une méthode active d'apprentissage de la langue.

CHAPITRE 6 : LA CHANSON COMME MOYEN D'APPRENTISSAGE DE LA LANGUE.

Les chansons accompagnent les enfants baatombu dans leurs activités ludiques et récréatives. Mais, plus que des chansons de distractions, ces "chansons d'enfants" constituent parfois de véritables exercices destinés à faciliter l'acquisition de la langue.

Ceci nous pousse à regarder de plus près certaines comptines qui sont également des chansons destinées aux enfants.

6.1 INTÉRÊT ANALYTIQUE ET PHONOLOGIQUE DE LA CHANSON.

L'étude attentive d'un texte de chanson permet de percevoir les bases analytique et phonologique sur lesquelles repose son action didactique, tel est le cas du texte de la chanson N° 1 de notre corpus.

Texte en baatonum.

Traduction en français.

se se se₁kú se .

se se se₂kú se

se sa sa₁kú sa .

sa sa sa₂kú sa .

Pas de sens.

sa sa₁ gbènà da . Nous sommes allés voler des
arachides.

sa yén yàré wa . Nous en avons récolté les
conséquences.

sa kòkò buri tema. Nous en avons mangé les
chenilles.

Pùpùpù pù ù ! Pùpùpù pù. Onomatopée indiquant l'action
de cracher.

Ce texte en baatonum est celui d'une chanson chantée par les
enfants au cours de leurs jeux.

Dans son premier paragraphe, nous notons seulement des struc-
tures allitératives dans un ensemble de syllabes asémantiques.

Ceci pourrait paraître absurde pour un adulte que de dire des
choses non douées de sens. Pourtant dans le cadre des comptines, ces
structures asémantiques ou même " insensées ", jouent un rôle spéci-
fique dans l'apprentissage d'une langue. En effet, de telles structures
favorisent l'imprégnation linguistique ; elles favorisent l'installation
de la conscience de l'existence d'éléments phoniques " détachables " de

...lites de sons. Et le principe de ces acquisitions repose sur celui
l'analogie ou de l'opposition. Nous pouvons en effet constater dans
paragraphe, des oppositions de type oral/nasal comme suit :

se sa səkú se . / se se səkú se .

sə sə sakú sə . / sa sa sakú sa .

Il se forme également dans l'esprit de l'enfant, la conscience
pouvoir de ces éléments phoniques de se combiner entre eux pour don-
des sons plus complexes.

A côté de ce premier paragraphe d'"insignifiance", se trouve
autre exprimant un sens. Le choc réalisé par la coexistence de ces
paragraphe permet d'insinuer dans l'esprit de l'enfant, le carac-
de la valeur distinctive des éléments phoniques dont il a pris
science de l'existence.

... sa sə gbě nà da Nous sommes allés voler
des arachides.

sa yén yàré wa .

etc...

sa kòkò buri tema .

Pùpùpù puu ...

De même, arrive-t-on à réaliser que non seulement l'associa-
des éléments phoniques doit se faire dans un certain ordre pour
mer un sens, mais aussi, elle doit se faire sur la base d'un

critère sélectif des éléments, car il n'en, même le premier paragraphe porterait un sens.

Ainsi, de façon implicite, le texte de la chanson contribue-t-il à faire prendre conscience des valeurs distinctives, syntagmatique, paradigmatique et syntaxique des éléments phoniques ou lexicaux. Il s'agit d'un mode d'acquisition de la langue qui se fait non à partir d'un cadre théorique explicite, mais à partir d'un savoir implicite et selon un processus "d'induction".

Un tel savoir qui repose sur ce que Calvet (1984) appelle "la linguistique intuitive", est révélé à travers la composition des énoncés qui mettent en chaîne des sons trop semblables pour qu'on puisse les distinguer aisément : c'est l'importance des " tongue-twister " qui permettent de fixer l'habitude à la prononciation des sons difficiles de la langue, l'habitude qui permet de distinguer plus tard certaines structures linguistiques particulières comme celles-ci qui ne se trouvent pas dans la chanson N° 1 par exemple.

Sa sàà sa sàà . " Nous avons même préparé des
arachides "

Sa sàà sa sa " Nous avons même décortiqué des
arachides " .

On est d'autant plus convaincu de l'existence de la conscience de l'identité des éléments phoniques chez l'enfant que celui-ci répond presque automatiquement, par des railleries, à toute mauvaise prononciation des sons d'une chanson qu'il connaît très bien.

D'autres textes révèlent leur importance et leur efficacité par l'acquisition des règles de grammaire.

6.2 INTÉRÊT PÉDAGOGIQUE DE LA CHANSON POUR L'ACQUISITION
DES RÈGLES DE GRAMMAIRE.

L'analyse des textes de certaines chansons montre des intentions manifestes d'intéresser l'esprit aux règles grammaticales ; tel est le cas de la chanson N° 2.

<u>Texte N° 2 : en baatonum.</u>	<u>Traduction en français.</u>
a- na tũnũmã.	a- Je suis arrivé
b- tũn tũrũn saars	b- Pour la veillée d'une seule personne
na tũnũmã.	Je suis arrivé.
c- tũ wẽe, ñ wirũn sũnnã, te wẽera.	c- La voici, si c'est pour la tête, la voici donc.
d- tũ wẽe, ñ taarũn sũnnã, te wẽe ra.	d- La voici, si c'est pour la cuisse, la voici donc.
e- yẽ wẽe, ñ nomãn sũnnã, yẽ wẽe ra.	e- La voici, si c'est pour la main, la voici donc.
f- yẽ wẽe, ñ dũyãn sũnnã, yẽ wẽe ra.	f- Les voici, si c'est pour les genoux, les voici donc.
g- yĩ wẽe, ñ nonĩn sũnnã, yĩ wẽe ra.	g- Les voici, si c'est pour les yeux, les voici donc.
h- sũ wẽe, ñ nããsũn sũnnã, sũ wẽe ra.	h- Les voici, si c'est pour les pieds, les voici donc.
i- yĩ wẽe, ñ korĩn sũnnã, yĩ wẽe ra.	i- Les voici, si c'est pour les jambes, les voici donc.
j- sũ wẽe, ñ soasũn sũnnã, sũ wẽe ra.	j- Les voici, si c'est pour les oreilles, les voici donc.

Cette chanson est plutôt un jeu de grammaire destiné à initier aux difficultés liées à la structure spécifique du baatonum en tant que langue à classes. En effet, plus qu'une simple répartition du stock nominal en sous-systèmes, la notion de langue à classes suppose par ailleurs l'existence d'un principe d'accord qui lie les classes nominales avec d'autres unités du discours. Et le baatonum comporte précisément ces deux traits caractéristiques des langues à classes, tels qu'ils sont définis par REINEKE (1987 : 4) :

"La répartition du stock nominal entre un certain nombre de sous-systèmes ou sous-ensembles complémentaires finis dits genres ou classes nominales et ensuite l'accord en genre et en nombre de ces classes avec toutes les autres unités sur le plan grammatical."

Si le morphème de classe fait partie intégrante de l'unité lexicale comme suffixe, la difficulté particulière de la langue réside dans le respect des accords entre les classes nominales avec les autres catégories, tels les pronoms ; car chaque classe indique la série d'adjectifs ou de pronoms lui correspondant. Dans la pratique de la langue, le non respect du système des accords ainsi établis renseigne sur la maîtrise de la langue.(1)

L'intérêt présenté par le texte de la chanson est justement de faire prendre conscience de ces accords qui lient régulièrement la

(1) Il convient de noter que certains parlars régionaux du baatonum ne respectent plus ces règles d'accord ; en particulier, le parler de Banikoara fait disparaître tout souci d'observer ce système d'accords.

classe correspondant au nom auquel elle se rapporte :

C- té wèé, ò wirún sónnà, té wèé ra.

/pron.objet/voici/si c'est pour la tête/pron.objet/voici donc/

Le pronom ici est té (souligné par nous). Les noms auxquels il se rapporte sont respectivement wirún dans la phrase c- et taaru dans la phrase d-, appartenant tous à la classe -5 : -ru du genre 5/6 ou ta/nu, conformément au tableau que nous avons donné en rappel.

De même, yé (pron.objet) s'accorde avec la classe -3 soit le genre 3/4 ou ya/yi.

si est le pronom objet correspondant à la classe -8 du genre ga/su.

yi réalise l'accord avec la classe -4 du genre 3/4, ya/yi.

La disposition des phrases du texte contribue chez l'enfant, au renfermissement de la conscience de cette classification des noms de la langue.

En effet, on constate, dans un premier temps, la mise en position consécutive des termes représentés par le même pronom, de sorte à avoir une structure répétitive à la seule différence des noms impliqués :

té wèé, ò wirún sónnà, té wèé ra.

té wèé, ò taarún sónnà, té wèé ra.

... etc.

Puis, dans un second temps, les termes représentant la même classe sont intercalés avec ceux d'une autre classe nominale, de sorte que le contraste réalisé par l'ensemble de la structure du texte constitue une note d'attention à l'adresse de l'apprenant.

Par ailleurs, l'effet et la portée pédagogiques de ce texte sont renforcés par la focalisation du substitut emphatique, focalisation réalisée grâce au monème wèé, l'équivalent sémantique de "voici". Cette mise en relief du pronom favorise en effet la mobilisation de l'attention sur le nom et les exigences grammaticales qu'il implique.

Par ces différents procédés donc, les règles de grammaire sont fixées par simple analogie ou par rapprochement, même si ces connaissances ainsi acquises ne sont pas traduites dans des formulations théoriques explicites. De même que le texte de la chanson n'éclaire pas sur la théorie qui sous-tend le système des accords et des classes, le simple locuteur n'est pas en mesure d'expliquer le fondement théorique de ses connaissances qui sont alors vécues dans la pratique.

6.3 INTÉRÊT STRUCTURAL PÉDAGOGIQUE D'UNE CHANSON.

La chanson N° 3 présente un schéma structural qui peut être retenu comme une méthode mnémotechnique.

Texte en baatonum.

Traduction en français.

Refrain : Sinà bārōgii.

Refrain : Un chef malade.

Wín noma kùn noma

Sa main n'est pas normale

Wín sorsu kùn soacu

Ses oreilles ne sont pas normales

Wín noni kùn noni

Ses yeux ne sont pas normaux

Wín nōo kùn nōo

Sa bouche n'est pas normale.

Nous notons la forme répétitive du texte dans lequel nous pouvons relever la série des termes constants et celle des termes variables. Ainsi, en représentant les termes variables par un trait horizontal (ou un blanc), le schéma du texte se simplifie comme suit :

Wín	-----	Kùn	-----
Wín	-----	Kùn	-----
Wín	-----	Kùn	-----
Wín	-----	Kùn	-----

de sorte que le schéma de la chanson est facilement retenu et mémorisé en temps voulu ; la reconstitution du texte consisterait alors à remplacer les traits du texte schématisé par les noms des différentes parties du corps humain. Il s'agit en fait d'un exercice structural dont l'intérêt pédagogique repose sur la structure schématique et rythmique du texte, ainsi que le reconnaît HOUIS (1971 : 46) :

"Les textes authentiquement oraux sont marqués par une ponctuation rythmée qui facilite pour le diseur, la mémorisation et pour le public, la compréhension."

La structure schématique ou rythmique est également un des procédés actifs de fixation dans une tradition de l'oralité.

6.4 INTÉRÊT LINGUISTIQUE PÉDAGOGIQUE.

Certains textes de ^{chansons} permettent de découvrir l'intention didactique sur laquelle ils reposent.

<u>Texte en baatonum.</u>	<u>Traduction en français.</u>
(1) nɔɔ wá mî, nɔɔ nɔɔ ɣũũrè.	Voici la bouche, la bouche en forme de flûte.
(2) wírá mî, dǎm bǎkũrũ sǎbe.	Voici la tête, porte botte de néré.
(3) Tǎrǎrá mî, toro kakaraka.	Voici la poitrine, (idéophone la caractérisant) kakaraka.
(4) Nukiá mî, ɣǎrǎrǎ kpee doku.	Voici le ventre ɣǎrǎrǎ (idéoph.) qui boit de la sauce.
(5) Dũyá mî, dũ wokoroko.	Voici les genoux, des genoux wokoroko (idéoph.)
(6) Náàsa mî, náà pǎrũnpe.	Voici les pieds, pieds pǎrũnpe (idéoph.)
(7) Yabu ɣǎrà mî, kǎrǎ mótǎn ɣbína.	Voici l'objet, tuyau-rapporteur.

Cette chanson est chantée aux enfants pour leur apprendre les noms des différentes parties du corps humain. L'enfant répète les phrases après l'adulte qui montre ou touche chaque fois les parties déterminées et désignées.

Les moyens linguistiques utilisés pour réaliser cette action

didactique sont essentiellement de deux sortes : d'abord la mise en prééminence des noms des parties du corps dans les phrases, et ensuite l'utilisation de syntagmes de détermination pouvant caractériser la partie intéressée ainsi que l'utilisation des idéophones à valeur évocative et représentative.

6.4.1 MISE EN PRÉÉMINENCE DES NOMS.

L'emphase est utilisée comme technique d'insistance pour la fixation du nom. Dans le texte de la chanson, nous relevons un double processus de mise en emphase : la focalisation et la topicalisation.

6.4.1.1 MISE EN EMPHASE PAR FOCALISATION.

La mise en emphase se réalise ici par la suffixation aux termes désignant les différentes parties du corps, d'un morphème à valeur sémantique "c'est" qui varie avec la classe nominale du nom, comme nous le notons dans le texte.

Ex. : (1) noowá --- (3) nukíá
/bouche/c'est/ /ventre/c'est/
(2) wirá
/ tête /c'est/ etc...

Ce procédé d'emphase a valeur présentative ; en effet comme l'écrit Wieseemann (1984 : 158),

"La focalisation marque toujours l'information nouvelle".

6.4.1.2 MISE EN EMPHASE PAR TOPICALISATION.

La mise en emphase par topicalisation est réalisée dans le texte par l'emploi du pronom relatif mĩ "ici" qui constitue le topique, c'est-à-dire le "cadre spatial d'une prédication" (Wiesemann citant CHAM (1975 : 50).

L'emploi du topique à côté de la marque de la focalisation ci-dessus notée, renforce la prééminence du nom à fixer dans l'esprit.

Ex. noowá mĩ ---

/bouche / c'est ici/

 wirá mĩ ---

/ tête / c'est ici/

 nukia mĩ ---

/ ventre / c'est ici/.

Ce double emploi de la focalisation et de la topicalisation constitue un procédé d'insistance sur ce qui représente "le centre d'intérêt" : le terme de désignation de la partie du corps.

6.4.2 L'EMPLOI DES SYNTAGMES QUALIFICATIFS ET DES IDÉOPHONES.

6.4.2.1 L'EMPLOI DES SYNTAGMES QUALIFICATIFS.

Le syntagme qualificatif est employé pour spécifier ou caractériser l'organe ou la partie du corps désignée.

Ex. : (1) noo wá mî noo noo gúure

/bouche/c'est ici / bouche-bouche flûte/.

"Ici, c'est la bouche, bouche-flûte(en forme de.)".

(2) wirá mî dôn bókùrù sobe.

/tête/c'est ici/ néré / botte porteur/.

"Ici, c'est la tête, "porte-botte de néré".

Si la phrase (1) insiste sur la forme physique de la bouche par le syntagme qualificatif noo gúure, (bouche en forme de flûte), le syntagme "dôn bókùrù sobe" de la phrase (2) caractérise la tête par l'usage qu'on fait généralement de cet organe : "porte-bagages".

Dans l'un ou dans l'autre cas, il s'agit de faire assimiler en mettant en relief ce qui fait la spécificité de l'organe.

6.4.2.2 L'EMPLOI DES IDÉOPHONES.

qui

L'emploi des idéophones/consiste en l'utilisation des mots comme unités lexicales susceptibles de rendre la représentation qu'on

se fait de l'organe nommé ; comme par exemple dans les phrases suivantes du texte :

(3)- tòròrá mì tòrò kakaraka.

/Poitrine c'est ici/Poitrine idéophone caractérisant/

(5)- duyāá mì dù wokoroko

/genoux c'est ici/genoux idéophone/.

L'idéophone "kakaraka" se réfère à l'aspect rigide et presque " sec " de la poitrine.

Il en est de même de " wokoroko" qui se réfère à l'aspect saillant du genou, ainsi qu'il évoque l'idée de la mobilité du rotule.

En même temps qu'il prend connaissance du nom désignant le genou, l'enfant en reçoit également un modèle de représentation conceptuelle.

Les idéophones contribuent de cette manière à la transmission du savoir du fait de leur pouvoir d'évocation et de représentation.

L'apprentissage de la langue en tradition orale se fait dans un cadre informel. Un tel cadre peut se révéler plus efficace pour l'apprentissage de la langue fût-elle première ou seconde, dans la mesure où il offre les possibilités pour une structuration progressive des savoirs par l'apprenant et ce, de façon inductive. Cet apprentissage qui ne part pas des descriptions grammaticales de la langue, ne repose pas non plus sur une structuration explicite préalable de ses contenus ;

un tel apprentissage se fait donc hors de tout guidage institutionnel.

Cependant, l'analyse des textes des comptines et autres chansons qui sont des exercices spéciaux, permet d'entrevoir l'existence d'une certaine grammaire pédagogique reposant sur l'observation des règles grammaticales qu'une description scientifique aurait pu définir. Tantôt, ce sont les termes choisis pour la chanson qui favorisent une certaine prise de conscience de la valeur distinctive des unités phonétiques de la langue, tantôt, les textes des chansons revêtent des formes particulières qui font d'eux de véritables exercices structuraux.

Mais tout autant que la langue, la transmission des autres savoirs relatifs à la tradition orale devrait être assurée par le même mode de communication : l'oralité. Il ne serait donc pas moins intéressant d'étudier les mécanismes pédagogiques favorisant la perpétuation des valeurs culturelles par la chanson, de même que les motivations d'un type de comportement dans la société : c'est l'objet du second chapitre de cette troisième partie.

CHAPITRE 7 : LA CHANSON ET LA TRADITION :

LA CHANSON BAATONU ET LA PUDEUR.

L'enseignement de la morale est le fait essentiel de l'éducation chez les baatombu. Non seulement les parents ont le devoir d'avoir l'œil sur le comportement de leurs enfants, mais également l'ensemble du corps social se réserve le droit de porter un jugement sur leur attitude pour les empêcher de dévier des convenances morales de la société.

Aussi cette éducation est-elle collective et repose-t-elle sur une pédagogie populaire.

Elle s'acquiert soit par transmission des préceptes moraux à travers des contes confectionnés par la société, soit par voie de participation.

Mais s'il est un domaine de l'éducation qui retient l'attention de la société, il s'agit bien de celui concernant la pudeur. Tout aîné peut se mandater de donner la bonne correction à cet enfant qui, dans ses propos, porterait atteinte à la pudeur. Même la respectabilité de cet autre adulte se trouverait compromise qui se plaît à dire en public des "paroles éhontées" touchant la sexualité.

Cependant, comment, sans paraître impudique aux yeux de la société, divulguer les expériences et les suggestions parfois pertinentes d'un domaine aussi délicat que celui de la sexualité ou de l'amour ?

A ce propos, la fonction éminemment communicative et expressive de la chanson lui confère une importance toute particulière. Elle permet de dire en langage indirect, les paroles dont l'audition serait bien gênante pour le public. En effet, en tant qu'expression populaire, la chanson entretient avec le public, une certaine "familiarité" qui négocie l'acceptation des paroles considérées comme étant des "grossièretés" et dont la divulgation serait perçue comme une atteinte à la pudeur ; tant il est vrai que même parfois la désignation des organes génitaux par leur véritable nom en public serait pris pour un acte de parole dépourvue de scrupule.

Pour d'autres chansons, c'est le caractère solennel de leurs paroles qui suscite tout intérêt.

C'est le cas de la chanson N^o 5 de laquelle nous extrayons ces quelques phrases :

<u>Baatonum.</u>	<u>Traduction.</u>
--- i nódómó tón kùro yógbà.	Ecoutez, vous les femmes. n'accep-
i kî na i sènnù woo tiro mwà.	tez jamais une verge traumatisante.
mbá ka sènnù wóó tiro ra.	Qu'est-ce qu'une verge traumati-
sènnu gobi sàri ya.	sante ? C'est celle qui ne fournit
yà ká ká be sennu woo tiro kpùnà,	aucun franc. Plutôt que d'accepter
a da wén dódó sòre dirò ya ---	une telle verge, allez simplement
---	réchauffer votre case.

Par ailleurs, en tant que production individuelle et personnelle à l'adresse du public, la chanson joue un rôle d'exutoire. En effet dans un milieu où le manque de l'écriture limite les possibilités à l'expression profonde des sentiments intimes, l'exécution des chansons revêt parfois une forme d'épanchement ; alors que ceci, pourrait paraître vicieux, voire cynique dans le contexte d'une société à structure communautaire comme celle-ci. La chanson, dans ce cadre, est le moyen de libération des fantasmes et autres sentiments intimes, libération dont les fonctions et les incidences sociales sont également ailleurs reconnues à l'art plastique. (voir HOUIS (1971))

Les chansons N° 5 et N° 7 en constituent une illustration.

Extrait de la chanson N° 5.

Batonum.

Traduction.

--- yè kó n kà duro wirú sàrí	--- Plutôt que d'accepter un "fou",
mwà ya kó n dà nèn fòòtò	je ferais mieux d'aller offrir
tià sàrá kò.	mon argent en aumône. Plutôt que
yè kó n kà duro gókò sàrí	de coucher avec un homme sans
kpúnà kó n da nen dō sàré,	gókò (1), je préfère réchauffer
diró ya.	ma chambre au feu de bois. Plutôt
yè kó n kà duro feya sàrí	que d'épouser un homme mal habile,
mwà ya, kó n dà nen sēsenska	je préfère me contenter d'une
biye tèm ---	bonne brochette ---

Par cette chanson, une femme exprime son idéal sentimental.

(1) gókò : grand pagne pour homme servant de couverture au cours des rapports intimes. Il symbolise donc la chaleur de l'amour---

Cet autre extrait de la chanson N° 7 n'est pas moins expressif.

Extrait en haatonum.

Traduction en français.

wěc na wòrò wa yè ná ñ waare.	J'assiste à une situation sans pré-
kòkà gbébaá ya n dî.	cedent : Je suis noyée dans un
á ñ wá daaru gbéba kù rà sibu dî	ruisseau d'eau tarie. On ne peut se
kòkà gbébaá ya n dî.	noyer dans un marigot sans eau.
á ñ wá ypo darió bibu gaba wáá.	Mais moi je me noie dans un ruis-
kà mà bérá sa ko dà.	seau sans eau. Il y a un jeune hom-
nón bona sá ñ mà dà,	me à Danri, c'est avec lui que je
kà mà wiyá, sa ko kpùnà.	sortirai absolument.
ba gúrú yà n nemó tòrò tòrò,	Ma chère, si nous y allons,
kà mà wiyá, sa ko kpùnà ---	c'est avec lui que je coucherai.
	Fût-il sous une pluie battante,
	c'est bien avec lui que je couche-
	rai.

Dans une société où les injonctions des parents sont déterminantes dans le choix d'un partenaire, une telle liberté d'expression ne peut se faire que par le biais de la chanson qui revêt de ce fait, une importance sociale incontestable, dans la mesure où elle offre le prétexte nécessaire à cette forme de " libertinage " qui touche au langage et à l'expression d'un idéal individuel ; toute attitude qui pourrait paraître surréaliste ou cynique à l'égard d'une communauté oeuvrant plutôt à la

promotion de ses valeurs " universelles ", à partir de la célébration des grandes figures symbolisant un certain idéal de la société.

Dans cette intention, la fixation et la publication des coups d'éclats et actions héroïques passés est un moyen efficient utilisé par les chansons. Elles impriment, en effet à l'individu, soit le sentiment de défiance vis-à-vis des générations antérieures, ou celui de fierté, les deux causes susceptibles de générer le désir et la volonté de perpétuer ainsi la tradition. Le mécanisme d'une telle action pédagogique procéderait-il de l'exaltation des héros de la société : on peut bien parler d'une certaine pédagogie par identification.

CHAPITRE 8 : MODE DE TRANSMISSION PAR IDENTIFICATION :

LA SYMBOLIQUE DU NOM.

Nous parlons alors de didactique par identification pour exprimer l'effet psychologique ou l'enthousiasme produit par l'évocation des références généalogiques et claniques dans les chansons. Il s'agit d'instruire l'individu du passé dont il est porteur, alors que celui-ci doit d'agir et de se comporter de façon telle à justifier le statut social auquel il appartient.

Dans cette action didactique, la manipulation des noms claniques, généalogiques et individuels est efficiente. Aussi, est-il

important de présenter au sujet de ces noms des données de leur signification.

6.1

LES NOMS CLANIQUES.

La société baatonu est composée d'individus répartis en groupes claniques. Le groupe clanique indique parfois le groupe professionnel. Dans tous les cas le nom clanique est une identité qui permet de repérer l'individu dans la société. A défaut de fournir ici une liste exhaustive des noms de tous les clans, nous en retenons les principaux ainsi que leur lieu de localisation.

<u>Clans.</u>	<u>Quelques régions de localisation.</u>
Sési (clan de la dynastie) () (Makararu)	(Nikki, Kouandé, Tobré, Pehunco,) (Ndali, Biro.
Yari (clan de la dynastie) () (Lafiaru aujourd'hui clan) () (professionnel des bouchers)	(Nikki, Sinéndé, Parakou, Pèrèrè,) (Yashikira (Nig.), Kouandé.
niakó (clan de la dynastie) () (Gbassi aujourd'hui) () (clan prof. des griots)	(Gbasso, Bouka, Dounkassa, Gogounou,) (Bagou, Zougou, Kérou.
Tosú	(Nikki, Birni, Bouay) (Okouta (Nigéria).
Sawe	(Gogounou, Berou bouay, Bembéréké,) (Tchatchou, Yarra(Nig.), Boria(Nig.)) (Saoré.

<u>Clans.</u>	<u>Régions de localisation.</u>
Koni -----	(Péhunco, Doh, Kérou, Bouay, (Sinendé, Wénou, Bouka, Tchatchou.)
Kurò -----	(Péhunco , Bori , (Tourou.)
Narí -----	(Wénou, Péréré, Bori, Parakou, (Kika, Birni, Kérou.)
Yiro -----	Kouandé, Birni, Nikki.
Wáko -----	(Niaro, Péhunco, Kandi, N'dali, (Zougou, Bori, Bagou, Kouandé.)
Nyao -----	(Parakou, Kika, (Tchaourou, Birni.)
Kenu -----	(Birni, Kouandé, Nikki, Zougou, (Wénou, Kika, Tchatchou.)
Búrò -----	(Birni, Kouandé, Bouay, (Péréré, Tchaourou.)
Bórò -----	(Kika, Parakou, (Kouandé, Bori.)

<u>Clans.</u>	<u>Régions de localisation.</u>
Baré (clan professionnel des (forgerons))	(Kouandé, Parakou, Bori,) (Kika, Tourou.)
Seko (autre clan) (de forgerons)	(Kouandé, Nikki.) (très répandu.)
Môwo	(Kandi, Kika,) (Tchaourou.)
Tùre	(Tourou, Parakou, Wawa (Nig.)) (dispersé.)
Taruwèrè (Traoré)	(Parakou, Tikou (Kouandé),) (Kandi, ---nombreux partout.)
Mândè	(Parakou, Kouandé, Péhunco,) (Nikki, Kandi, dispersé.)
Sisé	(Kouandé, Kandi, Parakou,) (également dispersé.)
Kumatè	(Birni, Kouandé, Kandi,) (Nikki.)
Mòrî	Kandi, Parakou, Kouandé.

<u>Clans.</u>	<u>Régions de localisation.</u>
Fáffáná	----- Parakou, Kouandé, Kandi.
Nyángò	----- (Kérou, Kouandé, (Banikoara.
Modú	----- (Toura, Gomparou, (Banikoara).
Sako	----- Kouandé, Péhunco ---
Kyó	----- (Parakou, Tchatchou, Wénou, Bori, (Péréré, Guinagourou, Bouay.
Koboro ou Koro	----- Bagou, Nikki.

Le nom de clan est une acquisition de naissance : on naît dans le clan de son père ou de ses grands parents paternels. Il en est de même quant à l'appartenance à une dynastie qui donne droit au pouvoir dans une principauté.

On dénombre quatre principales dynasties qui assuraient l'alternance du pouvoir à Nikki.

NOMS DES PRINCIPALES DYNASTIES.

- 1- Mākáráru : dynastie des baatombu Wasangari du clan Sésí.
- 2- Gbásí : dynastie des baatombu d'origine Boko (Boo).
- 3- Lafyáru : dynastie des baatombu affiliés au Hausa^{du}/clan Yàri.
- 4- Koraru : autre dynastie des baatombu.

Si l'appartenance à un clan ou à une dynastie n'est qu'un fait héréditaire, les noms individuels et mieux encore les noms forts qu'on attribue à l'individu ou qu'il se donne, sont l'expression d'une volonté : la volonté d'être ou de tendre tout au moins à un idéal. Mais également comme l'écrit C. Griaule (1965 : 345) :

"Le nom individuel peut être considéré comme une sorte de définition de l'individu, un instrument par lequel la personne est appréhendée par la société."

A ce titre, le nom est l'expression par laquelle la société traduit l'espoir qu'elle place dans l'individu et dont elle attend l'accomplissement.

8.2 : LES NOMS INDIVIDUELS CHEZ LES BAATOMBU.

Devant la complexité de l'univers onomastique des Baatombu, KOUNGU (1983 : 27-34) procède par taxinomie. Citant KALMOGO (1980 : 439) il fait distinguer trois grands types de noms :

- Les noms reçus par l'individu selon son sexe, son rang ou selon qu'il appartient à une catégorie sociale donnée.
- Les noms "qui affirment une dépendance religieuse, une mise à tutelle vis-à-vis d'une divinité reconnue et adorée par le lignage et la société."
- Enfin le troisième type concerne les noms choisis généra-

lement par l'individu lui-même pour exprimer une aspiration ou pour marquer une période importante de sa vie.

De même que l'auteur les désigne sous une terminologie empruntée à KALICCO, nous désignons les trois groupes de noms respectivement par les noms "vocatifs", les noms "évocatifs" et les noms "électifs".

8.2.1 : LES NOMS VOCATIFS.

Selon son sexe ou son ordre d'arrivée, un nom "revient" à l'enfant baatonu. Mais la série des noms varie selon que les parents sont du groupe roturier ou du groupe Wasangari.

2.2.2.1.1 SÉRIE DES NOMS VOCATIFS DU GROUPE ROTURIER.

<u>Garçons.</u>		<u>Filles.</u>	
<u>Rang :</u>	<u>Noms :</u>	<u>Rang :</u>	<u>Noms :</u>
1 ^{er}	Wòru	1 ^{ère}	Yòo
2 ^e	Sabi	2 ^e	Bona
3 ^e	Bio	3 ^e	Bake
4 ^e	Boni	4 ^e	Búyò
5 ^e	Sani	5 ^e	Dàádó
6 ^e	Wòru Mèere	6 ^e	Bèru
7 ^e	Àndémi	7 ^e	Yòo Mèere
8 ^e	Fori		

8.2.1.1 : SÉRIE DES NOMS VOCATIFS DU GROUPE WASANGARI.

Dans ce groupe, en dehors du rang de naissance, du sexe et du groupe, le nom est attribué selon le rang généalogique.

Le groupe Wasangari comprend deux groupes généalogiques :

Le groupe généalogique Wúré et le groupe généalogique Kpàí ou Kpàsi.

* NOMS SELON LE GROUPE GÉNÉALOGIQUE WÚRÉ.

Garçons.

Filles.

<u>Rang :</u>	<u>Noms :</u>	<u>Rang :</u>	<u>Noms :</u>
1 ^{er}	Bio Wúre	1 ^{ère}	Ygo Wúre
2 ^e	Sabi Gúro	2 ^e	Bona Wúre
3 ^e	Bio Géo	3 ^e	Eáké
4 ^e	Boni	4 ^e	Búyò = Dèère
5 ^e	Sani	5 ^e	Dàádó
6 ^e	Tori	6 ^e	Bèru
7 ^e	Mèère	7 ^e	Bona Mèère

* NOMS SELON LE GROUPE GÉNÉALOGIQUE KIÁÍ.

<u>Garçons.</u>		<u>Filles.</u>	
<u>Rang :</u>	<u>Noms :</u>	<u>Rang :</u>	<u>Noms :</u>
1 ^{er}	Wòru Bòkò	1 ^{ère}	Dàbú ou Dáú
2 ^e	Sabi Gúro	2 ^e	Bona
3 ^e	Bío Géo	3 ^e	Bàke
4 ^e	Boni	4 ^e	Búyò
5 ^e	Sani	5 ^e	Dàádò
6 ^e	Tòri	6 ^e	Bèru
7 ^e	Wòru Mèèrè	7 ^e	Bona Mèèrè
8 ^e	Sabi Mèèrè.		

Mais outre le nom de clan, de groupe généalogique ou d'ordre d'arrivée, l'enfant Wasangari reçoit son véritable nom de baptême sept ans après sa naissance, après une cérémonie présidée par la Yòò Kogii(1). Le nom est choisi parmi une série de noms empruntés pour la plupart aux animaux de la brousse. Certains noms sont empruntés à des phénomènes naturels qui imposent respect ou admiration.

(1) Yòò Kogii ou Yòò Kogii : littéralement "détentriche du rasoir" ; c'est la princesse chargée de baptiser les enfants wasangari dans les cours royales.

De cette manière, on espère bien conférer à l'enfant, la force, la bravoure ou la ruse notée chez un tel ou tel autre animal.

Cette " consécration " que constitue l'attribution d'un nom n'est pas sans effet sur l'individu ; car celui-ci, conscient plus tard de l'événement, gardera durant sa vie, le souci permanent de se faire une image de marque conforme aux attentes de sa famille, de son clan, voire de sa société entière.

Nous donnons ici, à titre d'exemple, quelques noms attribués aux princes Wasangari, tout groupe généalogique confondu.

Garçons :

gínú	= le lion.
kòtó	= l'hyène.
(sims (káddâ)	= le caïman.
kóóra	= le fleuve Niger.
yáàru	= le buffle.
mòra	= le chameau, etc...

Parfois, les louanges à l'individu consistent à évoquer les tours de ruse ou de force de l'animal dont il porte le nom symbolique. Ainsi dans la chanson No 12, les louanges sont adressées à yáàru identifié au buffle.

--- náà kóò sànnà wúrè.	' Attention au combat du buffle
kpèè gòsìó ā sanna baura.	' à kpegoso, ce combat eut lieu.
yabu tén bārò rà gòò,	' Malade, le buffle peut tuer encore.
nàà ta tááru kùrùrù.	' En parfaite santé, le buffle tue.
tén girò rà gòò, náà ta	' Même mort, le buffle tue.
tááru kùrùrù.	' Blessé, il est encore plus
tén gora rà gòò náà ta	' dangereux que lorsqu'il est
tááru kùrùrù.	' indemne ;
yabu yén giro sàndò fa	' sa respiration est aussi brûlante
bìò wúrè.	' qu'une braise.
kà yà ñ bārò kòà	' Sa langue aussi tranchante qu'un
wèsià foorú dōò géràà gòsin	' sabre.
baura.	' Sa queue, c'est un véritable fouet.
yara tákòbì wà gòsin báúra.	' Le bruit produit dans sa course est
siru bunaná gòsin báúra.	' celui des grands tambours.
dùkù bàndu bara hakara	' Une goutte de sa salive tombée
noo nìá biru kpàro bau---	' sur ton dos te desquame la peau.

Toujours dans la même chanson, en guise de louanges, ces paroles sont adressées à l'individu portant le nom qui symbolise l'hyène :

--- tà n dī ya nīá tá kù n debún kpáá.	' quand elle mange et qu'elle n'est
	' pas rassasiée,
tá kù rà ā yàa kìnè sam goba	' elle n'épargne plus le bétail
gìru yé	' de "mauvais poils"

tù sée tũ kónno kéné àndíniá ó sabi.	' elle barre alors le chemin à
	' Andinia.
tũ ñ dí ye, sabi wúrè, ma tá kù ñ	' Quand elle mange et qu'elle n'est
debún kpáá,	' pas rassasiée,
tũ kùrà n kètè bèru ye	' elle n'épargne pas le taureau de
	' mauvais poils.
tũ sée tũ kónno kéné tàrùkà kókòró	' Elle barre alors le chemin à
sabi sesi	' Tarouka Kokoro sabi
	' sési (nom de rang et de clan).

La chanson célèbre l'esprit intransigeant de l'animal. De cette manière, un modèle de comportement est assigné à l'individu. Quand on sait le peuple baatonu belliqueux, on comprend l'importance de ce procédé pédagogique visant à conférer les qualités de courage et de bravoure.

Contrairement aux enfants wasangari, les enfants des roturiers reçoivent leur nom sept jours après leur naissance. Ces noms varient également selon le sexe :

Garçons : bwàrá ; tãmbá ; mansa etc...

Filles : dembe ; gomma etc...

8.2.2 LES NOMS ÉVOCATIFS.

Les noms évocatifs sont attribués aux individus pour rappeler, surtout pour "immortaliser" les circonstances particulières qui ont précédé à leur naissance.

Parfois le nom évoque la divinité qui a favorisé l'apparition au monde de l'enfant.

8.2.2.1 NOMS LIÉS À DES CIRCONSTANCES PARTICULIÈRES.

. Quelques exemples :

saare : enfant né sous un arbre ; d'où son nom "ombre".

gàani : nom donné à l'enfant né pendant le mois de la "gani",
fête traditionnelle baatonu.

bànsú : nom attribué aux enfants posthumes.

etc...

Par ailleurs, certains noms révèlent la dépendance religieuse ou la tutelle de la divinité à laquelle on attribue la "paternité" de l'enfant.

8.2.2.2 NOMS DE DIVINITÉS.

. Quelques exemples :

bùkó ; dàmà ; tooru ; kònné etc...

L'individu portant l'un de ces noms, est supposé bénéficier de la protection de la divinité dont il porte le nom. Cette situation offre ainsi des conditions psychologiques sécurisantes au bénéficiaire.

8.2.3 LES NOMS ÉLECTIFS.

Si les noms vocatifs et évocatifs sont attribués indépendamment de sa volonté, le nom électif par contre, est le fait de l'acceptation par l'individu d'assumer une nouvelle responsabilité dans la société. Aussi cette nouvelle acquisition de nom intervient-elle à un tournant important de la vie.

8.2.3.1 NOMS ELECTIFS LIÉS À L'EXERCICE D'UN POUVOIR.

. Quelques exemples :

- bagana (buffle) ----- Chef Supérieur de Kouandé.
- sinà boko ----- Roi Supérieur de Nikki.
- nànsùndò ----- Chef Supérieur de Banikoara.
- sinàgòrigi ----- Ministre chargé des cultes et du protocole dans la cour royale.
- ìyaigbé ----- Femme organisatrice des clubs de femmes dans le village.
- etc...

8.2.3.2 QUELQUES NOMS ÉLECTIFS LIÉS AUX ACTIVITÉS

RELIGIEUSES.

esèma = désigne homme ou femme assumant des fonctions de responsabilités religieuses.

kumba = prêtresse du culte bori des káu bibu (femmes incarnées)

L'attribution d'un nom électif fait renoncer généralement à l'usage des autres prénoms désormais considérés comme des noms d'enfance.

En effet, comme l'a écrit GOUNOU (1983 : 33),

"l'attribution d'un nom électif est un événement qui équivaut à une nouvelle personnalité, à un nouveau mode de vie."

8.2.3.3 LES NOMS "FORTS" OU DEVICES ET LEURS EFFETS

PÉDAGOGIQUES.

Le nom "fort" correspond au choix personnel de l'individu en rapport avec son être profond. Son choix est l'expression d'une aspiration, il traduit l'orientation que l'on décide de donner à sa vie (1).

(1) Cornevin (1981:185) évoque par exemple l'histoire de ce roi de l'ancien royaume de Kouandé Simè Yerima dont le nom fort était Quarou Sourou (le saint) qui devrait non seulement changer d'allure face aux provocations de jeunes princes impatients et avides de pouvoir, mais également de nom adapté à son nouveau tempérament : Baba Tantomé (Papa tout de suite), les sommant de cesser leurs exactions "tout de suite".

L'importance de cet événement est d'autant plus grande que le nom "fort" choisi apparaît comme les termes d'un "pari" pris par l'individu devant la société ; car tous les actes et comportements doivent absolument tendre à justifier le titre choisi.

L'importance accordée au nom "fort" par les membres de la société dépend ainsi du prix auquel on se l'est "acheté." Plus qu'une simple dénomination, cette catégorie de noms constitue une figure emblématique, une devise personnelle qui doit inspirer l'ensemble des actions dans la vie. Aussi, l'individu^{qui}/n'a pas l'envergure morale ou physique pour répondre aux exigences du nom choisi, sera-t-il considéré comme un "provocateur présomptueux" : kàràmbàní.

. Quelques noms forts.

sóru : le mortier.

kpéra : le caillou, la montagne etc...

Parfois, le nom "fort" est exprimé dans un énoncé. Il décrit en termes sommaires le caractère ou le comportement de l'individu traduit en devise. Dans ce cas, même les animaux, les plantes, les choses voire les grands événements peuvent se voir attribuer une devise ; la devise chantée correspond soit à une bonne réputation qui suscite l'admiration, soit à une triste réputation qui suscite le mépris et l'indignation. Tel est le cas du jeu tete décrit dans la chanson N° 10 :

lãkã tã fã yòkòsì.	---
lãkã tã fã fòforu	homme sans égards pour les beaux parents.
bãkã tã n mên be sãkì mò.	Jeu qui dépouille l'homme de ses biens.
ó lãro bãkã wá kòà.	Objet d'aboiments des chiens des villages
wé tũkũ bõo worìru.	voisins.
lã bẽ bãkã yáribù túrá	Quand tu t'adonnes à ce jeu, les
kã wé tũkũ bonu rá ñ	chiens des villages environnants aboient
be nun worì wá---	contre toi---

Chez les hommes, les devises sont souvent rythmées au son du tam-tam, pendant les séances de louanges. Nous avons des devises exprimées comme suit :

géré kãm, séré wòbiã.

/parole/mauvaise/ rien que/taquinerie/ ...

"Provocation et taquinerie".

Cette devise traduit l'esprit bouillant et non conformiste de son auteur. Parfois, la devise prend la forme d'un proverbe ou d'une maxime :

ã kũ rá kũ, kó ñ kpéè : "Même quand tu refuses de partager ton avoir, il finira"

Dans tous les cas, la devise de l'homme traduit sa vision du

monde, la "philosophie", la pensée intime qui guide ses actions dans la société. Un homme l'institution du chant de louanges est un élément dynamique pour la société.

Du point de vue pédagogique, l'évocation des références classiques généalogiques ou onomastiques procède de l'émulation : l'un des principes cardinaux des méthodes dites "traditionnelles". L'individu loué est donné comme digne continuateur de la gloire qu'aurait eue autrefois les illustres figures qui font partie de son clan ou de sa dynastie. Aussi, ces informations chantées dans les louanges suscitent-elles cette "tendance profonde de la mentalité correspondant à la fois à l'instinct d'imitation et au besoin d'appropriation" comme le dirait PALFADE (1983).

Mieux encore, édifié par ce passé glorieux, l'on ne se plaît plus seulement à imiter, mais aussi à cultiver un autre sentiment : il est beau de travailler et de se faire remarquer ; celui qui fait et agit bien est digne d'éloges, l'autre digne de blâme.

Les occasions de guerre ou de chasse sont alors pour le Sankonou des moments privilégiés pour faire montre de son courage, de sa bravoure. En effet, tout "coup d'éclat" réalisé est aussitôt enregistré dans la mémoire des griots qui l'exposeront au grand jour, en public, avec les compliments les meilleurs dus au rang de l'action accomplie. Parfois, ce qui compte, ce n'est pas nécessairement le succès de l'acte honorable ; ce qui compte également, c'est la témérité de l'acte entrepris, fût-il périlleux ou même fatal.

En effet, les conditions d'une mort fournissent au griot la

meilleure preuve pour observer et apprécier le courage de l'individu. Le héros, c'est aussi celui qui sait destiner sa mort à une cause noble ou ambitieuse. Suivons par exemple cet extrait de la chanson No 12 :

---ná : na wáà sabi wúrè	'dè ton vivant, efforce-toi d'éviter l'in-
kú ra de bú wunen wáàrú wome ya	'famie : efforce-toi de te faire un renom
sabi wúrè bá ñ wunen wáàru	'car, de ton vivant, si tu es sans honneur,
wonwa, ká wunéu síkùrú ba rá ñ	'après ta mort, pour toujours, ta tombe
na wómó wá ká baa dómna ni	'est sans gloire.
bú worugón síkùrú bóre ya sabi	'Pourtant la tombe d'un illustre person-
nóó.	'nage est lieu sacré à jurer ; la tombe du
béndón síkùrú gbèè sube bakara	'lâche s'abandonne au milieu de la brousse.
sabi.	'C'est ici donc que la vie se limite et se
gónín síkùrú noma bóre sààré	'dote d'un sens. A Kpéwonka Sabi est tom-
wáàrún nórá mí sabi sero.	'bé. La tombe d'un illustre homme est lieu
kpèè wokáó rá sabi kpúná.	'de prière ; c'est à kpéwonka qu'on en a
gónín síkùrú dómáru saare ya,	'un exemple.
wáàrún nórá mí sabi	'La tombe d'un illustre homme est le mo-
kpèè wokáó rá u kpúná.	'dèle de beauté ; à kpéwonka, on en a
gónín síkùrú duro búró sààré	'un exemple---
ya.	'A kpéwonka, ce bel homme se coucha
kpèè wókáó duro búró kpúná	'
sabi---	'(mourut) etc---
etc...	'

Cette forme de l'idéalisation du sentiment de l'orgueil, développe chez l'individu l'esprit de combativité qui constituait l'élément essentiel de dynamisme des communautés baatonu. Elle créait et entretenait de façon permanente le souci et l'intention de sortir de toute existence anonyme. Comme l'a constaté si bien Lombard (1965:211) c'est bien cette intention qui "exaltait chez le Bariba les sentiments guerriers qui le poussaient à rechercher plutôt qu'une existence sans éclat, la victoire qui lui conférerait le haut statut désiré ou bien la mort prématurée mais glorieuse, les deux seules fins dignes d'un noble, les seules susceptibles de perpétuer sa renommée dans l'histoire."

Mais, ce qui pousse l'individu de la société à un tel comportement, ce n'est pas seulement la simple narration des faits glorieux. Ce qui pousse à rechercher la victoire, c'est le désir et le plaisir qu'on a de se faire magnifier. C'est dire que les préoccupations esthétiques du langage des chansons de louanges en ajoutent à leur portée pédagogique.

CHAPITRE 9 : EFFETS DIDACTIQUES DES PRÉOCCUPATIONS ESTHÉTIQUES

DANS LE LANGAGE DES CHANSONS.

La chanson est essentiellement un outil de communication. Elle suppose avant tout la transmission d'un message, d'une connaissance. Mais plus que l'importance du thème, c'est l'usage particulier de la langue qui offre souvent une attention et un intérêt certains. L'usage esthétique de la langue fait non seulement appel à la force suggestive des différents types de comparaisons et d'analogies, mais aussi, celle

Cette forme de l'idéalisation du sentiment de l'orgueil, développe chez l'individu l'esprit de combativité qui constituait l'élément essentiel de dynamisme des communautés baatonu. Elle créait et entretenait de façon permanente le souci et l'intention de sortir de toute existence anonyme. Comme l'a constaté si bien Lombard (1965:211) c'est bien cette intention qui "exaltait chez le Bariba les sentiments guerriers qui le poussaient à rechercher plutôt qu'une existence sans éclat, la victoire qui lui confèrerait le haut statut désiré ou bien la mort prématurée mais glorieuse, les deux seules fins dignes d'un noble, les seules susceptibles de perpétuer sa renommée dans l'histoire."

Mais, ce qui pousse l'individu de la société à un tel comportement, ce n'est pas seulement la simple narration des faits glorieux. Ce qui pousse à rechercher la victoire, c'est le désir et le plaisir qu'on a de se faire magnifier. C'est dire que les préoccupations esthétiques du langage des chansons de louanges en ajoutent à leur portée pédagogique.

CHAPITRE 2 : EFFETS DIDACTIQUES DES PRÉOCCUPATIONS ESTHÉTIQUES

DANS LE LANGAGE DES CHANSONS.

La chanson est essentiellement un outil de communication. Elle suppose avant tout la transmission d'un message, d'une connaissance. Mais plus que l'importance du thème, c'est l'usage particulier de la langue qui offre souvent une attention et un intérêt certains. L'usage esthétique de la langue fait non seulement appel à la force suggestive des différents types de comparaisons et d'analogies, mais aussi, celle

évocative des proverbes, des devinettes et même des contes qui constituent le support du langage imagé et allusif.

9.1 EFFETS DU LANGAGE SYMBOLIQUE.

Les chansons font usage des devinettes, des proverbes et des contes dans un langage imagé qui ne manque pas de force impressionnante.

9.1.1 LES DEVINETTES DANS LES CHANSONS.

Appelée sùkùru dans la langue, la devinette est souvent employée dans les chansons baatonu. Mais en fait de devinettes, ce n'en sont pas au sens classique de "question dont il faut deviner la réponse". En effet les termes de la question ne permettant en rien d'en trouver la réponse "logique", cette espèce de devinettes requiert une connaissance préalable de la question et de sa réponse qui est généralement le condensé d'une constatation de la vie courante, ou celui d'un conseil. La chanson n° 12 en contient, comme celle-ci :

Dev. 1 : Question : té kù té bàrà bàrà fùtù.

Cette question qui ne contient aucun mot du baatonum, appelle une réponse parfaitement intelligible dans la langue.

Réponse :

bìì góbó kù ñ guú, wìn dàà kù rà kpèè.

/enfant mauvais/nég.cond mourir/sa mauv.hab./nég.finir/

soit "Les mauvaises habitudes de l'homme ne le quittent qu'à sa mort"

Il en est de même de cette autre devinette souvent rencontrée dans les chansons :

Dev. 2 :

Question : kpèngán sáárò (pas de sens).

Réponse : à ñ kà soru sànná sòkùrù sé.

/si tu avec mortier/brouiller/pâte d'igname pilée/éviter/
soit : "Si un conflit t'oppose au mortier, abstiens-toi de consommer la pâte d'igname pilée".

En réalité, moins que des exercices à susciter la réflexion, cette espèce de sòkùrù est plutôt destinée à sonder le champ de connaissances et d'expériences de la vie de l'individu. Le chanteur en disant une telle devinette n'en attend pas nécessairement une réponse ; il la donne en même temps que la question.

Les devinettes prises dans ce sens partagent leur nom avec les contes proprement dits qui apparaissent également dans les chansons. Toutefois, on distingue bien sùkù kpíribu (conte court) du sùkù dèdènnu (conte long).

9.1.2 LES CONTES.

Les contes sont désignés par les termes sùkù dèdènnu -conte long- et se réfèrent à des récits mettant en scène des personnages anonymes parlant et agissant à l'instar des humains. En tant que support symbolique de la réalité, les contes ont une valeur représentative. Ils sont évoqués dans les chansons pour faire allusion

toutes les chansons des Baatombu ; en particulier, les chansons de louanges sont le lieu de prédilection du proverbe.

La chanson N° 9 nous fournit des exemples :

Proverbe 1 : yè yàra waamó ni, yérá ta ká maarí ni
yérá b́o ká ñ wa ka rá ñ worí ni.

Traduction : Ce qui fait aboyer le chien, laisse impassible le mouton.

Nous en trouvons également dans la chanson N° 12.

Prov. 2 : bíí wí u nòo dóra má u nêê
d́o kákò śo wà u dèrà kpè sáára ya bo,
u da u nim giru níi-kòkò mènì.

Trad. : L'enfant trop bavard qui affirme que le caillou exposé au soleil tient sa dureté de la chaleur solaire, qu'il essaie alors de rayer à l'ongle, celui qui se trouve au fond de l'eau.

Prov. 3 : yè ba ká sèkú gbòbùró d́o yíyí,
yé wíí dobu kpenyà ba déèmà
yárò koobún gbòbùró wée wíira yòrà ,

Trad. : C'est bien la chance qui a épargné la forge d'un incendie au moment où la fumée s'élève de la case du cordonnier.

toutes les chansons des Baatombú ; en particulier, les chansons de louanges sont le lieu de prédilection du proverbe.

La chanson No 9 nous fournit des exemples :

Proverbe 1 : yè yàra waamó ni, yérá ta kà maari ni
yérá bọọ kà ñ wa ka rà ñ worí ni.

Traduction : Ce qui fait aboyer le chien, laisse impassible le mouton.

Nous en trouvons également dans la chanson No 12.

Prov. 2 : bíí wí u noo dóra má u nésé
dọọ kàkò sọs wà u dèrà kpè sáára ya bo,
u da u nim giru níí-kòkò mèní.

Trad. : L'enfant trop bavard qui affirme que le caillou exposé au soleil tient sa dureté de la chaleur solaire, qu'il essaie alors de rayer à l'ongle, celui qui se trouve au fond de l'eau.

Prov. 3 : yè ba kà sèkù gbòbùró dọọ yíyò,
yè wíí dobu kpenyà ba déèmà
yáàrò koobún gbòbùró wèé wíira yàrà ,

Trad. : C'est bien la chance qui a épargné la forge d'un incendie au moment où la fumée s'élève de la case du cordonnier.

Les proverbes, conte ou le soit, représentent soit l'expression vive d'une expérience, soit celle d'un conseil ; l'expérience enregistrée est associée à l'univers socio-culturel sous forme de formules établies.

La compréhension du proverbe est indirecte et nécessite un effort d'actualisation par rapport au contexte de son énonciation. Le proverbe (prov.2) peut ainsi s'appliquer à une situation où l'on se méprend sur les vraies causes d'un phénomène ; Tandis que le Prov.3 est opportun pour traduire une situation où l'effet d'une cause est observé avec une certaine satisfaction, à un endroit autre que celui où il se produirait normalement.

Nous ne pensons pas avoir suffisamment couvert les champs sémantiques de ces proverbes dont les contextes d'emploi sont divers et variés. Car, qu'il s'agisse du proverbe, du conte ou de la devinette, ce qui compte, ce n'est pas seulement l'éclat de leur formule ou de leur énoncé, ce qui compte plutôt, c'est leur pertinence, c'est-à-dire leur "placement" dans le bon contexte qui favorise une compréhension implicite du message qu'ils renferment.

Ces productions orales que sont les contes, les devinettes et les proverbes, représentent donc des "matériaux de pensée" déjà élaborés par la société et dont on se sert au besoin. Mais, l'emploi de ces formules constituées dans les chansons révèle moins la personnalité du chanteur que les propres créations esthétiques sur la langue : le style est non seulement l'attrait essentiel de la chanson, mais/du ^{aussi} chanteur.

9.2 EMPLOI DES FIGURES STYLISTIQUES COMME MOYEN D'EXPRESSION DE LA PERSONNALITÉ DU CHANTEUR.

La formation du griot permet, comme nous l'avons déjà écrit, d'acquérir un minimum d'information sur le passé des différentes familles ; elle permet également d'acquérir, grâce à ce "rituel linguistique", des clichés, des modèles d'expression devant constituer une sorte de "patrimoine linguistique" commun à tous les chanteurs. Mais le griot doit pouvoir s'affirmer dans ses chansons à travers un langage sans cesse renouvelé ; d'où l'emploi des figures de style très expressives et efficaces du point de vue pédagogique.

9.2.1 LA COMPARAISON ET LA MÉTAPHORE.

La comparaison et la métaphore sont des procédés stylistiques qui établissent un rapport de similitude entre deux choses ou deux êtres présentant des affinités physiques, morales etc... C'est dire donc que ces formes d'expression se fondent sur la qualité de la vraisemblance qui justifie ainsi la comparaison.

Les chanteurs font abondamment usage des comparaisons et des métaphores en tant que procédés permettant de constituer des catégories ; procédés de classification basée sur le rapport de ressemblance ainsi défini et qui favorise la mémorisation indispensable à toute action pédagogique.

Considérons par exemple ces extraits de la chanson N° 10 :

bààgi fènfèn yòkòsì	homme sans égards pour ses beau-parents.
dòkírí tátáú ísòfòoru	jeu dépouillant l'homme de ses biens.
bòrá ta rě u mǎà be saki mo.	objet d'aboiement des chiens
yé kpuro bàgí wá kòà.	des villages voisins etc...
wúu tǎkù bǎo wòrírú...	

Pour rendre l'image généralement faite du joueur de "tets"(1) la métaphore réalisée suscite, sinon le mépris, du moins le ridicule.

Par cet autre extrait du texte N° 10, on comprend qu'une tête prise est assimilable à un rouleau de fil de coton :

yé u kúro tǎkò tén wii kpikùrù	voyant la tête toute blanche de la
mmámó ta yíi mé, yé rá u nésè	vieille femme, il pensa que la femme
úro tǎkò be tǎrímó wà u dom	filait du coton et qu'elle s'est
náára dà,	endormie sur un rouleau de fil. etc...
taará ta be yíimí. etc...	

Puis, quelle façon vivante de situer un événement dans le temps ! Plutôt que de dire que le passage de l'homme eut lieu de bonne heure, le chanteur préfère lier cet événement à une autre expérience, dans cet autre extrait du même texte :

(1) Tets : jeu de cauris ou de cartes avec mise.

a kóná gbíikín yeri táákì	}	"Faire distinguer les empreintes
kpá yín dákí yù wén		de ses pieds entre les empreintes du
gii táákì.		premier et celles du dernier passage
		des renards."

Quand on sait à peu près les moments où les bêtes vont et reviennent du pâturage, on "comprend" l'intervalle de temps dans lequel eut lieu le passage de l'homme, et qui permet de distinguer ses empreintes entre celles des premiers et celles des derniers passages des bêtes.

De même que les métaphores, les différents types de métonymies contribuent à l'élaboration de ce langage plaisant des chansons. Mais il en existe bien d'autres comme la suspension ou la réticence qui fournissent les moyens d'expression non moins pittoresques.

9.2.2 LA SUSPENSION OU LA RÉTICENCE.

La suspension est également un procédé stylistique qui, selon FOURNIER (1969 : 50),

"interrompt brusquement l'expression de la pensée afin de piquer la curiosité ou de donner du relief à la nouvelle qu'on annonce."

L'interruption peut même intervenir dans une phrase. Les chansons de louanges en particulier font usage de ces procédés stylistiques pour attirer l'attention sur une information qu'on n'aimerait

pas divulguer.

L'intérêt pédagogique que nous décelons en ces figures de style, c'est justement qu'elles éveillent la curiosité de l'auditoire, elles poussent l'individu, non content de rester sur sa faim, à chercher l'information. Parfois, les interruptions imposées à l'expression de la pensée peuvent obéir à des mobiles de chantage, comme semble le montrer cet extrait du texte N° 12 :

Sabi wùrè bà ñ nêè.	Sabi wouré, quand on affirme
ba kù rà kunnugii sike	qu'on ^{n'} enterre pas un bossu,
Sero, kunnugii wî kù ñ	je comprends désormais que
goc mó wâ na yg ni	c'est lorsque celui-ci n'a personne.
ne yâârú yêrúmâ kunnu...	Car lorsque Yarou Yérouma le bossu...

Ici, il faut noter que l'interruption est intervenue avec la complicité de celui qui recevait les louanges ; celui-ci, pour empêcher le griot de lever le voile sur ce pan de l'histoire familiale, offrit un cadeau au chanteur. Dans la tradition, un bossu ne recevait pas, à la mort, tous les rites d'inhumation qu'on accorde aux hommes normaux. Mais, un des parents de la personne louée aurait été enterré selon les rites convenus alors que ce parent portait en lui l'infirmité qui le rendait indigne aux hommages. L'interruption réalisée à ce niveau de la chanson pousse les gens ailleurs, vers la recherche de l'information ; l'effet voulu que celle-ci ne soit plus divulguée devant tout le monde. L'effet rhétorique de ce procédé stylistique réside dans le fait qu'il installe ainsi l'individu dans une situation d'ignorance insoutenable.

Loin d'épuiser les richesses stylistiques de ces textes, nous nous sommes contenté de faire noter quelques figures souvent employées ; cependant il y en a bien d'autres encore qui assurent la portée de la communication orale par la chanson : en l'occurrence, la chanson utilise l'effet percutant des ironies mordantes, l'effet frappant de l'antithèse etc..., c'est-à-dire toutes ces "subtilités expressives" qui constituent les attraits essentiels des textes oraux, et qui, par voie de conséquence, suscitent l'enthousiasme favorable à la réception et à la fixation du message.

Ce sont là, des procédés didactiques qui, renforcés par l'efficacité pédagogique des genres d'expression orale que sont les contes, les proverbes, les devinettes etc..., contribuent à l'élaboration d'un mode particulier de transmission de connaissance, le mode de formation d'un type d'homme dont les attitudes intellectuelles ont alimenté les débats de toutes tendances.

Sans avoir la prétention de nous exprimer en spécialiste sur la question, nous trouvons opportun, dans la logique de notre thème, de faire une réflexion sur les produits de cette action pédagogique essentiellement basée sur l'oralité.

9.3 PROBLÈMES DE LA CONNAISSANCE ET DE L'ATTITUDE

INTELLECTUELLE DANS LES SOCIÉTÉS DE TRADITION ORALE.

Ainsi que nous venons de le voir, les contes, les devinettes, les proverbes et les maximes sont des agents communicateurs du savoir

et de la connaissance. Ces productions orales contiennent en elles-mêmes les mécanismes permettant la fixation du message qu'elles renferment. En effet, du fait de son caractère "vclatile", le message oral utilise deux procédés plus ou moins efficaces pour sa transmission et sa saisie dans les limites de conditions temporelles imposées :

- D'une part, sa transmission est assurée par l'usage esthétique de la langue qui le renferme -Le bel usage de la langue généralement de rigueur dans les structures de communication orale telle que la chanson, suscite chez l'auditeur, le contentement et l'enthousiasme de l'esprit ainsi porté à s'intéresser au contenu ; il suscite alors l'émulation-

Cet usage particulier de la langue inclut également le rythme en tant qu'assise structurée qui offre cette "trame à laquelle la mémoire puisse s'accrocher", selon le mot de HOUIS (1971 : 60).

- D'autre part, le message oral est rendu sous forme de symboles et d'images capables de provoquer une impression durable dans l'esprit de l'auditeur ; tous les moyens linguistiques et paralinguistiques sont suffisamment employés pour ainsi graver le savoir dans l'esprit. D'où l'importance des gestes, mais dont l'étude en tant que procédé de fixation ne nous est pas possible dans le cadre de ce travail.

De même, les différentes productions orales didactiques, tels que les proverbes, les devinettes, les maximes et les contes utilisés dans les chansons, constituent des données sensibles à la réception du message dont elles donnent une connaissance de fait, une connaissance

implicite. Un tel savoir, dans la mesure où il est "gravé" dans l'esprit ne relève pas nécessairement du domaine de la théorie explicite, ne reposant pas sur une base théorique. Et même quand ce savoir doit être rendu ou communiqué, il se fait par le même procédé, celui de l'image et du symbole ; c'est-à-dire par des formules capables de "faire mouche", de formules pourvues de force impressionnante.

Cet aspect de la connaissance donnée dans la tradition orale, surtout lorsqu'il est perçu de l'extérieur, peut prêter le flanc à des déclarations peu réalistes, mais caractéristiques de la manière dont les peuples de cette tradition ont été perçus.

C'est ainsi qu'on peut lire par exemple ROMBAUT (1976) qui attribue l'aptitude à l'expression poétique ou imagée des africains à la couleur de leur peau... :

"La parole noire est concrète, palpable.

Elle suppure de ses pores.

C'est une histoire de peau, répétons-le !"

Quant à HOUIS (1971 : 65), son interrogation pourrait orienter les débats vers la structure des langues africaines, lorsqu'il demande :

"Est-ce que les structures des langues africaines, phonologiques et grammaticales ont quelque rapport avec le style oral ?"

Pour sa part, Senghor (1967 : 203) constate seulement l'absence d'une raison capable d'analyse chez les Africains :

"La raison de l'Africain est synthétique, se logeant au coeur du réel, épousant ses contours, s'identifiant à lui."

Mais pour Dieterlen (1899) cité par Erny (1987 : 254), c'est encore pire que cela, même si sa déclaration remonte dans le temps :

"Le Nègre se contente d'idées plus vagues et ne se laisse pas incommoder par les contradictions flagrantes qui s'y trouvent. Il ne précise pas, il ne raisonne pas, il n'a pas de logique : il n'y regarde pas de si près..."

Au reste, ces Nègres n'ont pas de théories. Ils n'ont pas de convictions, ils n'ont que des habitudes."

Même si elles restent à être situées dans leur contexte d'énonciation, ces déclarations, autant les unes que les autres, touchent de fond cet aspect d'une pensée influencée par des facteurs relevant essentiellement de la sensibilité. Cependant, elles nous paraissent provenir d'une doctrine "essentialiste" : les caractéristiques de la pensée, dans les sociétés traditionnelles, semblent être considérées de façon immuable quelles que soient les méthodes didactiques employées et quelle que soit la forme de communication utilisée pour la transmission du savoir.

Le problème, ici posé, ne paraît pas être, à notre sens, la

"en ~~tant~~ ^{tant} que forme de communication
réalisée sur la base privilégiée d'une
perception visuelle du message",

l'écriture,

non seulement offre suffisamment de temps pour la saisie, mais soumet également l'esprit à la spéculation sur le message. Le savoir, alors théorisé, est ainsi rendu "fluide" et s'acquiert, de ce fait, avec les précisions requises.

Si notre hypothèse se trouve justifiée, alors, l'absence de l'écriture, qui privilégie ainsi l'oralité en tant que forme de communication auditive, porterait déjà en elle, les causes essentielles de cette "inefficacité" des langues africaines à servir d'instrument capable de "réaliser la pensée" ; elle fournirait également la meilleure explication de l'idée qui présente nos langues comme des outils rustres dépourvus de qualités d'ordre et de précision. Car, comme l'a si bien écrit GREGOROVIC (1988 : 9)

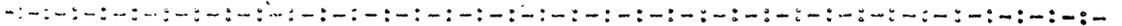
"L'écriture est un beau laminoir qui
épure, affine et civilise la langue
pour la transformer en un outil de
travail fidèle et fiable."

x

x

x

CONSTITUTION GÉNÉRALE



CONCLUSION GÉNÉRALE.-

Au terme de nos réflexions qui portent sur les "Mécanismes didactiques en Tradition Orale : aspects de la chanson baatonu", l'univers de la chanson baatonu se révèle complexe et multiforme en raison du brassage ethnique qui a secrété le tissu culturel des baatombu.

En tant que fait culturel, la chanson intéresse tous les domaines de la société. Elle est utilisée aussi bien au cours des occasions ordinaires de distraction qu'au cours des occasions exceptionnelles des cérémonies. Ceci permet de distinguer deux grands types de chansons qui concernent les domaines sacré et profane.

Les chansons sacrées qui requièrent des conditions particulières pour leur exécution, sont objet d'exclusivité d'une corporation structurée et hiérarchisée à l'image de la société toute entière : c'est le monde des chanteurs professionnels dont la formation intègre des procédés pédagogiques originaux, mais fort édifiants.

Les chansons profanes quant à elles, animent les activités quotidiennes dans la société. Elles incluent les comptines qui animent et accompagnent les soirées récréatives des enfants. Ces "chansons d'enfants" qui accompagnent leurs activités ludiques, comportent, en leur sein, des structures et autres procédés pédagogiques qui facilitent, pour l'enfant, l'acquisition de la langue dans toutes ses composantes : lexicale, grammaticale, phonétique, phonologique notamment.

Certains de ces procédés reposent sur l'observation et l'application systématique des règles grammaticales et phonologiques définies

par la pratique de la langue, mais qui ne sont pas exprimées dans une formulation explicite. Pour d'autres, leur valeur pédagogique repose sur leur texture et leur rythme qui constituent des structures mnémotechniques.

Dans d'autres chansons, cette valeur pédagogique consiste en l'utilisation des moyens de prééminence destinés à mobiliser et à maintenir l'attention sur ce qui est retenu comme le "centre d'intérêt".

La chanson constitue également un moyen de transmission et de perpétuation des valeurs culturelles pour la société. En effet, son caractère populaire, mais surtout "familier" permet de recevoir, fût-ce avec complaisance, les "entorses" et autres violations causées à la pudeur. En tant que production individuelle, la chanson joue également une fonction sociale inestimable ; elle sert d'exutoire aux fantasmes et aux autres sentiments intimes. C'est par elle aussi que la société admet le monologue.*(1)

Par ailleurs, la transmission de l'héritage culturel procède par identification : la dotation du nom individuel répond aux préoccupations d'acquérir les valeurs idéales découvertes en toute autre personne ou en tout autre événement auquel le nom est emprunté. De même, le choix personnel d'un nouveau nom, le nom "fort", est l'expression de la volonté de son auteur. Il représente les termes de l'engagement ainsi pris par celui-ci.

(1)* Il est à noter aussi le cas des prières etc...

Par conséquent, l'évocation des références claniques, généalogiques ou onomastiques joue le rôle de stimulant. Elle a également la vertu de susciter l'émulation chez la personne ainsi "appelée".

Cependant, la caractéristique première de l'expression orale demeure l'image et le symbole ; à travers les proverbes, les contes et les devinettes, ce procédé de communication offre des données sensibles à la réception et à la fixation du savoir. Un savoir acquis de façon si "compacte" ne relève pas toujours du domaine de la théorie ou de la formulation explicite, et la connaissance semble être plutôt vécue.

Ce caractère de la connaissance dans nos sociétés est, à notre avis, lié à la forme orale de nos langues qui ne peuvent ainsi répondre efficacement aux exigences d'accumulation et de précision de la science de l'éducation.

Ainsi, l'investiture de nos langues du pouvoir de l'écriture, aidera, nous en sommes convaincu, à rendre beaucoup plus "fluide" les connaissances dont l'assimilation se ferait alors dans des conditions théoriques explicites.

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
-:--XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX--:-
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

B i B l i e r P P H i E

.....

 I B L I O G R A P H I E

- BAUER (M.)/DAKEYO (P.), 1983 : Poésie d'un continent ; éd. Silex, Paris.
- BENDOR-SAMUEL , 1989 : The Niger-Congo Languages ; University Press of America INC, Lanham.
- BESSE (H.)/PORQUIER , 1984 : Grammaire et Didactique des Langues ; Crédif, Paris.
- BIO BIGOU (L.) (inédit) : Vie sociale et culturelle des Baatombu ou "Bariba".
- CALAM-GRIAULE (G.) , 1977 : Langage et cultures africaines : Essais d'ethnolinguistique ; F. Maspéro, Paris.
- " " " 1965 : Ethnologie et Langage : Parole chez les Dogon ; Gallimard, Paris.
- CALVET (L.J.) , 1984 : La Tradition Orale ; "que sais-je ?" PUF, Paris.
- CORNEVIN (R.) , 1981 : La République Populaire du Bénin : des origines dahoméennes à nos jours ; G.P, Maisonneuve et Larose, Paris.
- KITELE (S.) , 1986 : Les chansons-Proverbes Pende : Etude des Thématique et Technique ; travail de fin d'études en vue de l'obtention du grade de gradué en Arts, option musique, E.S.U/R.C. INA KINSHASA.

- DINDI (J.) ,
1984 : Le baatonum : Etude phonologique
suivie du système des classes nomi-
nales et leurs substituts respectifs ;
Mémoire de Maîtrise, FLASH/UNB,
COTONOU.
- DUBOIS (J.) ,
1973 : Dictionnaire de linguistique,
Larousse, Paris.
- DUCROT (O.)/TODOROV (T.) ,
1972 : Dictionnaire encyclopédique des
sciences du langage, éd. du Seuil,
Paris.
- DURKHEIM (E.) ,
1966 : Education et Sociologie ; PUF, Paris.
- EGBLEW/OGBE (E.Y.) ,
1975 : Games and songs as Education media
(a case study among the Ewes of Ghana),
Ghana Publishing Corporation, Tema.
- ERNY (P.) ,
1987 : L'Enfant et son milieu en Afrique
Noire ; L'Harmattan, Paris.
- FOURNIER (G.) ,
1969 : "Le Style", in Comment composer mon
devoir français ; Ed. de Gigord,
Paris, pp. 10 - 5.
- MALLESON (R.)/COSTE (D.) ,
1976 : Dictionnaire de Didactique des lan-
gues ; Hachette, Paris.

- GBEGNONVI (R.) ,
1988 : "Les Langues maternelles comme moyens d'affirmation de l'identité africaine" ; Actes du Séminaire International sur : TRADITION ORALE ET LITTÉRATURE MODERNE DANS LE PROCESSUS DE LA PROMOTION CULTURELLE EN AFRIQUE OCCIDENTALE ; INFOSEC, Cotonou, pp. 1 - 18.
- GOJHOJ (T.B.) ,
1983 : Intégration Sociale et Personnalité Baatonu : Introduction à l'éducation en Milieu Traditionnel Baatonu ; Mémoire de Maîtrise de Sociologie-Anthropologie ; FLASH/UNB, COTONOU.
- GRAMMONT (M.) ,
1965 : Petit traité de versification française : Armand Colin, Coll. U, Paris.
- GROSSENBACHER ,
1974 : Abrégé de grammaire bariba, I.F.R.A.S., Parakou.
- HOUIS (M.) ,
1971 : Anthropologie linguistique de l'Afrique Noire, Coll. SUP., PUF, Paris.
- " "
1978 : "Pour une Taxinomie des Textes en oralité", in Afrique et Langage No 10, pp. 4 - 23.
- " "
1980 : "Oralité et scripturalité" in Eléments de Recherche sur les langues africaines, AGRICOOP.

- KARL (E.) ,
1974 : Traditions Orales au Dahomey-Bénin ;
C.R.D.T.O., CS-1, Niamey.
- KENYATTA (J.) ,
1960 : Au pied du Mont Kenya,
Maspéro, Paris.
- LANCHEC (J.Y.) ,
1976 : Psycholinguistique et Pédagogie des
Langues, PUF, Paris.
- LOMBARD (J.) ,
1965 : Structures de type "féodal" en
Afrique Noire : étude des dynamis-
mes internes et des relations so-
ciales chez les Bariba du Dahomey,
Mouton et CC. La Haye, Paris.
- PALMADE (G.) ,
1983 : Les Méthodes en Pédagogie ;
"Que sais-je ?", PUF, 12^e éd., Paris.
- PIROGUE
1981 : "Les Noms africains : sens, valeur,
avenir" N° 41, pp. 1 - 31.
- PEYTARD (J.)/GENOUVRIER (E.) , 1970 : Linguistique et Enseignement du
Français ; Larousse, Paris.
- REINKE (B.) ,
1987 : "A propos de quelques traits carac-
téristiques de la structure gramma-
ticale des langues voltaïques : cas
du Naténi" in : CAHIERS D'ETUDES
LINGUISTIQUES. N° 2, FLASH/UNB,
COTONOU, pp. 3 - 14.

- ROBEAULT (M.) ,
1980 : Nouvelle Poésie Nègro-Africaine
La Poésie noire, Poésie 1 , Paris.
- SACCA (M.) ,
1987 : Le Wunu : danse folklorique Baatonu ;
Mémoire de Maîtrise de Sociologie-
Anthropologie, FLASH/UNB, COTONOU.
- SAKA (T.) ,
1990 : Le système pronominal du Baatonu ;
Mémoire de Maîtrise en Linguistique,
UNB, COTONOU.
- SCHAEFF (A.) ,
1969 : Langage et Connaissance ; traduit du
Polonais par Claire Brendel,
Ed. Anthropos., Paris.
- SENGHOR (L.S.) ,
1967 : Liberté T₁, Ed. Seuil, Paris.
- WHORF (B.L.) ,
1956 : Linguistique et Anthropologie : les
origines de la Sémiologie ; traduit
de l'Anglais par Claude CARME,
Massachusetts Institut of Technology.
- WESEMANN "et AL" ,
1984 : Manuel d'analyse du Discours ;
Coll. Propelca N° 26.
- ZAHAN (D.) ,
1963 : La Dialectique du Verbe chez les
Bambara ; Mouton et CO. La Haye,
Paris.

-X-X-X-X-X-X-X-X-X-
-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-
-X-X-X-X-X-X-X-X-X-

II-) III) III) II III II

II-) ECUEIL DES III EXTES DES III HANSONS

III) ETENUES

INTRODUCTION AUX TEXTES.

Comme il se doit, voici en annexe, le corpus qui nous a servi pour notre analyse. Bien que tous les textes qui le composent n'aient pas été cités, nous les donnons pour leur intérêt documentaire.

Composé de douze textes, ce recueil comprend en premier lieu des comptines relativement courtes. Leur intérêt porte plus sur leur valeur didactique pour l'apprentissage de la langue que sur leur valeur instructive et éducative par rapport à la morale.

Ces comptines sont numérotées de 1 à 4 et traitent de sujets variés : si la comptine N° 4 offre un intérêt pédagogique en révélant les noms des parties du corps humain qu'elle décrit, la comptine N° 1 évoque ces noms pour présenter les dons faits à un chanteur nocturne. Et il faut être d'une prodigalité légendaire pour offrir en présent sa tête, ses membres, ses oreilles etc... ! Bien sûr, tout cela est symbolique.

La comptine N° 2 évoque les méfaits de la maladie redoutable qu'est la lèpre, par les dommages corporels qu'elle occasionne sur ses victimes, tandis que la comptine N° 3 parle d'un larcin aux conséquences désagréables.

Les autres textes numérotés à partir de 5 sont ceux des chansons qui s'adressent aux adultes. Ils traitent de sujets divers et variés qui sont, soit des satires sociales (N° 5, 6, 10), soit l'expression d'un idéal dans une envolée lyrique (cas de la chanson N° 7), ou encore des louanges adressées à des gens dont l'action mérite d'être

présentée en modèle. (N° 9 et 12).

Tout en étant des chansons, certains textes présentent un caractère narratif et sont de ce fait, plus ou moins longs. (N° 9, 10, 12). On pourrait même les prendre pour des contes. En réalité, ils n'en sont pas. Toutefois, si la chanson N° 9 évoque les faits de certaines grandes figures (faits réels, authentiques), la chanson N° 10 présente un personnage fictif rassemblant sur lui les déboires que peut avoir tout individu s'adonnant à un jeu aussi dangereux que le " TETE ". Ces deux textes sont proferés d'un ton un peu narratif au rythme de la musique morokú. Mais en dépit de leur longueur, les chansons N° 11 et 12 sont chantées l'une au rythme morokú et l'autre au rythme du tambour d'aiselle, kâ-râgú.

Le fait que ces textes sont recueillis et transcrits pour la première fois, est de nature à conférer au corpus un regain d'intérêt.

Texte en bastonum.

Traduction en français.

TEXTE N° 2. (suite)

g- yí wèé, ñ nonin sónnà,
yí wèé ra.

g- Les voici, si c'est pour les yeux,
Les voici donc !

h- sí wèé, ñ náásún sónnà,
sí wèé ra.

h- Les voici, si c'est pour les pieds,
les voici donc !

i- yí wèé, ñ korín sónnà,
yí wèé ra.

i- Les voici, si c'est pour les jambes,
les voici donc !

j- sí wèé, ñ soasún sónnà,
sí wèé ra.

j- Les voici, si c'est pour les oreilles,
les voici donc !

TEXTE N° 3.

Refrain : sínà baropii.

Refrain : Un chef malade.

wín noma kún noma.

Sa main n'est pas normale.

wín soasu kún noma.

Ses oreilles ne sont pas normales.

wín noni kún noni.

Ses yeux ne sont pas normaux.

wín noo kún noo.

Sa bouche n'est pas normale.

Texte en baatonum.TEXTE No 4.Traduction en français.

noowá mĩ, noo noo gúũre.	Voici la bouche, bouche en forme de flûte.
wĩra mĩ, ḍj̣ ḅḳũrũ sobe.	Voici la tête, "porte bottes de néré".
ṭõṛõṛá mĩ, ṭõṛõ kakara ka.	Voici la poitrine, poitrine (idéophone caractérisant).
ṇũḳĩá mĩ, g̣ẽṛẽṛẽ kp̣ée doku.	Voici le ventre, (idéophone) qui consomme la sauce.
ḍũỵã mĩ, ḍũ wokoro ko.	Voici les genoux, genoux "wokoroko" idéoph.
ṇáa ṣá mĩ, ṇáa perunpe.	Voici les pieds, pieds (idéophone évoquant la marche).
yabũ ỵèṛẽ mĩ, ḳõṛõṃõṭõn gbinà.	Voici le tuyau-rapporteur (parlant du sexe masculin).

NO 5.

Chantée par une femme, cette chanson est une satire sociale.

Elle prévient les garçons contre le comportement de certaines femmes qui ne savent plus rien faire, même le ménage, en dehors des relations sexuelles.

De même, les femmes sont prévenues contre le comportement de certains hommes plutôt avares pour ne même pas pouvoir offrir un franc

à leurs compagnes.

TEXTE N° 5.

<u>Texte en baatonum.</u>	<u>Traduction en français.</u>
bi wi kù n kà bèke do	' Ce garçon est indigne de l'attachement
nàno gùrù mi báá kùn kà bèke	' à sa personne.
do, a máriyo baa kádà sims.	' A Nanou ici, l'homme ne mérite plus cette
	' attention. Tais-toi Simè.
i nòòmó tòn duro worubà.	' Ecoutez, vous les garçons !
i kì na i kùro bwèru tóna kìa.	' N'admettez jamais une femme qui ne peut
Abè ka kùrò bwèru tóna ra -	' offrir que son sexe -
kùro koko gbèru sari ya.	' celle qui ne peut même pas offrir un bole
kùrò díi gbèru sari ya.	' de bouillie ; celle qui ne peut même pas
wiyá ná n kùrò bwèru tóna ya.	' offrir un plat de pâte ; celle-là, il
yanu bakao kùro bwèru tóna ya.	' faut se méfier d'elle - méfiez-vous d'elle
yà ká be kùro bwèru tóna kìa,	' partout. Plutôt que de l'accepter, donnez
a da wén fátatíà sàra kò.	' votre argent en aumône !
ban kùn kà bèke do.	' Ecoutez, vous les femmes !
i nòòmó tòn kùro yoo ba.	' N'acceptez jamais une verge traumatisante.
i kì ná í sènnù wóó tíro mwà.	' Qu'est-ce qu'une verge traumatisante ?
Abá ka sènnù wóó tíro ra.	' La verge traumatisante, c'est cette verge
sènnù góbí sàri ya,	' qui ne peut offrir même pas un sou. Celle
yà ká ^{kà} be sènnù wóó tíro kpùnà	' qui est abondante mais qui ne fournit
a da wén dèè sore díro ya.	' rien, méfiez-vous d'une telle verge -
	' Plutôt que de l'accepter aller simple-
	' ment réchauffer votre case.

N° 6.

Cette chanson de la musique simpá blâme le comportement des jeunes garçons qui se laissent entraîner à la paresse ; ceux qui ne veulent rien faire ni pour aider les parents, ni pour leur propre survie. De même les jeunes filles sont placées devant leur responsabilité, quand elles se refusent à suivre les conseils de leurs parents.

TEXTE N° 6.Texte en baatonum.Traduction en français.

ǎǎniyá kó n nén gari gere yá.	Peuple, je veux m'exprimer.
wí soa mó ù nén gari nóð	Mais que seuls m'entendent ceux qui ont
ya n wá.	des "oreilles". Je ne parle jamais aux
na kù rà kà sòsò garí kò	sourds.
yá (bis).	A un jeune paresseux,
wí soa mó ù nén gari nóð	on a accordé la main d'une fille.
ya n wá.	On la lui a donnée en mariage.
ǎǎniyá ko n nén fáági kò yá	Mais il ne peut l'épouser :
wí u soa mó ù nén gari	Il n'accompagne pas son père au champ.
nóð ya n wá	Il ne rend aucun service à sa mère.
Arúwási kpánò á ba wíi)	Il ne rend aucun service à ses aînés.
)	Mais il ne connaît aucun métier.
kùrò ká)	
(bis.)	
ba wíi kùrò ká u kpána)	Jeune garçon, si tu redoutes le travail,
)	tu seras indubitablement porté à voler.
ù sùá)	Et quand une jeune fille ne suit pas les
u kù rà kà bábá gbèrù de yá.	conseils de sa mère, elle endosse la
u kù rà win yáí garu kùè.	responsabilité de tout ce qui lui arrive.
u kù rà win máábu garu kùè.	
ǎǎ ù ù mà nomán sòkùrù garu yé	

(suite baatonum texte N° 6.)

arùwási má a kù rà garu koobu ka. ' |
 yá ñ dós gbèná ká a kò. ' |
 wéndiá kù rà yáin gari noo yá ' |
 yè ya wíi kòà wiyá wiyam dca. ' |

N° 7.

Du même auteur que la chanson N° 5, la chanson N° 7 est l'expression de l'idéal sentimental de la chanteuse. Elle affirme sa détermination à s'en aller avec l'homme de son choix quoiqu'il en coûte.

TEXTE N° 7.

Texte en baatonum.

Traduction en français.

ba nés dúrò búrò kù rà tété	Il était dit qu'un bel homme ne joue pas
tò, màre dúrò tété tòbà.	au tete, mais ce jeune Peulh le fait.
wèè na wòrò wa yè ná ñ waare.	Je suis victime d'une situation sans
kòkà gbéba yá n di.	précédents,
á ñ wá daaru gbéba kù rà	je me suis noyé dans un ruisseau sec.
sibu di.	On ne se noie pas dans un marigot sec,
kòkà gbéba ya n di	mais moi je me noie dans un ruisseau
á ñ wá ypo danfó bibù gábá	sans eau -
wáà.	Il y a un jeune homme à Danri, c'est
ká mà bérá so ko dà.	avec lui que je sortirai.
nan bona, sà n mà dá,	Ma chère Bona, si nous allons là-bas,
ká mà wiyá so ko kpùnà.	c'est avec lui que je coucherai absolu-
bá gúrú yá ñ nemó tòrò tòrò,	ment.
ká mà wiyá so ko kpùnà.	Même sous une pluie battante, c'est avec
	lui que je m'en irai.

Et si elle trouve insuffisante la somme offerte, qu'elle reste alors sans sous.

Conséquences :

- Tout le temps vêtue du même polo,
- Tout le temps vêtue de la même jupe,
- Son pagne usé et rapiécé,
- Son unique paire de chaussures usées.

No 9.

Le texte No 9 est plutôt un récit qui sélectionne les illustres personnages qui se sont distingués à travers des actes exceptionnels qui attestent de leur pouvoir occulte. Ces actes réels, authentiques sont évoqués pour servir de modèle.

TEXTE No 9.

Texte en baatonum.

Traduction en français.

<p>gari kù be do, a kù be tònú sò.</p> <p>á kù kí bù gere, a kù rá tònú sò.</p> <p>yè yàra waamó ni, yérá ta kà maari ni.</p> <p>yérá bọọ kà n wá, ka rà n worí ni tím mu do má n noo bò.</p> <p>lórà tè ká tònú kíà, a kù win dàà bikíà.</p> <p>tònu kù rà n wàà u kún dàa mo ni. na wèrà, kóròrò gbìan Woru,</p>	<p>' Une parole offensante, ne la dis , , à personne. , ' Si tu crains que tes propos soient rap- , , portés, ne les confie à personne. , ' Ce que le mouton voit et se tait, , , quand le chien le voit, il aboie. , ' Pour aimer une personne, point n'est , , besoin de s'interroger sur ses défauts. , ' Personne n'est sans défauts - , , Orou, fils de Kororo Gbignan - , , Orou, fils du chef Gonrigui. , ' Il s'est illustré dans les pratiques , , occultes. ,</p>
--	---

Texte en baatonum.Traduction en français.Texte N° 9 (suite) 1.

sina gorigin woru, sina gorigi	' Il ne refuse pas d'assumer la mort ;
sàatón woru má u tím wa ni.	' il n'est plus à Korigouné.
u kù rá goo yíne, báá kùn wáá	' Orou Kpai maîtrise les pratiques oc-
korí gúneó	' cultes aux multiples effets ; lui éga-
ka wé̄ra, wòru kpáí "nade, nade	' lement ne vit plus à Péréré.
góobù seo".	' Le pratiquant de l'occultisme a mille
boko nsa tím mo mén dà nòrobù.	' possibilités.
duro kù n wáá kpelen seèsero.	' Mais qui donc possède la maîtrise de
ka wé̄ra tímgií wín dàa nòrobù.	' ces pratiques ?
bén wera tím mo yén nòo bòo rá.	' Boura Gourou en possède ; Worou Kpai
bura guru tím mo Worou Kpai tím	' a la maîtrise des pratiques occultes
mo men dàa nòrobù.	' aux multiples effets. Il l'a prouvé ce
wiyá yè bá.mà dòkò fátá yé gbemó.	' matin, lorsque des jeunes filles de son
migínniá ba gbíá ba sibú gbéamà.	' village puisaient l'eau de puits ;
yérá búrù búrùru, bíi wendiá ba	' l'une d'elles s'y était mal prise, et
dòkò yé takamó. miyá bén túrò	' les gens ont crié au secours.
kòà, yá ba nésè bù fáábá kòomà.	' Ce matin Bata Boura venait de se ré-
yé Bátá Búrámé yánná búrù búrù	' veiller, il était coiffé d'un petit
gé. àná fúròwá u doké u win	' bonnet et habillé d'un grand boubou am-
Kúmboro sébuwa u Kilótù doké. u	' ple et d'une culotte. Il s'est appro-
nésè méná i sere mò ra ?	' ché des hommes qui s'affairaient autour
ba nésè éé wérá wés wa u séré	' du puits et dit : "Mais , que faites-
dòkò dù.	' vous pour sortir cette fille du
u nésè, éé, ya wá mè.	' puits ?"
ásé yé duro géruá mé, gari yí yú	' On lui répondit qu'on attendait la cor-
n sáá kúkum burún gari.	' de pour descendre dans le puits -

Texte en baatonum.

Traduction en français.

TEXTE N° 9 (suite) 2.

yá u win àná fùrò gé potà má u	" Ah bon, c'est bien ça !" dit-il.
wùre u kùmboro yi, má u àná	Mais cette appréciation n'était du
fùrò gé sónni.	genre à plaisanter.
u kpa kpa téèré kòà u dòkò	Après avoir oté son bonnet et son bou-
yé bùlám.	bou qu'il déposa l'un sur l'autre, il
sanám mē ba nēè sēù gbèrù yaa	sauta et d'un coup, plouf dans le puits.
gbèrù.	Au moment où on assimilait la situation
Ì dé bēè àgbálá miyò, yá dūrò	à celle d'une flèche perdue avec sa
nēè :	victime, de tout un autre endroit, on
bēè wēè géègia : bìi ním	l'entendait dire : "Nous voici par
dāaramó, bátá bure ním dāakùmo.	ici"; il revenait la main dans la main
dǎmá téré ba win bìi kùrò ká.	en compagnie de la fille, tous trempés.
wí ká win bìi wí ba tēè bibù mo	C'est ce jour là que la main d'une fil-
yiru. ita sēewá ba tēè kasú.	le a été accordée à son fils. Le couple
u wāà saoro kereró a nēè bátá	a déjà deux enfants ; ils en auront un
bùrari. bārà kāràngú giiwá, asa	troisième bientôt. Ce personnage est
mú ñ kùkum u mo. Bata burams tím	encore en vie à Tchaourou, Bata Bourari
mo mén dāà nōrobù.	de son vrai nom. C'est un griot. N'est-
	ce pas un personnage peu ordinaire ?
ādūna na yiyò géémá gina gurún	Ah oui Bata Bourame est un illustre
māre atukpanteere kù rà win	pratiquant de l'occultisme.
gbáká sobe.	
atukpanteere wiyá win mērò bārò.	Mais je suis persuadé que cet autre
sanam méná bāātònú kpúró kù rà	Peulh de Guinagourou nommé Atoukpantééré
ñ mēà dobi mo.	ne s'inclinera pas devant celui-là.

Texte en baatonum.Traduction en français.TEXTE N° 9 (suite) 3.

sanam méná báátɔn ba rá ñ mɔ́ , C'est lui dont la **mère** était malade.
 dɛkiábirúbau. Atukpanteere wiyá , Elle en est venue à mourir à une période
 u rá ñ nɛ násiɔ́, sá ginágurúndi u , où les paysans ne sont plus nombreux à
 tam nɔ́ra ná. Nde mɛ sa tɛɛ sɔ́ , avoir encore des vivres en réserve ; la
 sa fáagi ye mɔ́. sánám mená duro , période de soudure. Mais au moment où ce
 win kɔ́fú mɔ́ géá. sáá yérá merɔ́ , drame se produisait dans son domicile,
 sáriru kɔ́á. , Atoukpantééré n'était pas à la maison :
 gina gúrú gibá ménná gáá mi ba , il était allé "prendre un pot" dans le
 woru gbá kpuro ba báá yéré kɔ́á. , village voisin à Nasi. Les habitants de
 sáá yérá ba win kúrò bikiá. ma- , de son village assistèrent sa famille
 giá bɛn duro dá ra. ba nɛɛ sa náá , pour les premiers travaux d'enterrement.
 má waamó nási swáá ta wári ni. , Ils avaient même creusé le tombeau ;
 wiyá ba sòmò gora. yè worú kpáí , puis ils envoyèrent un émissaire le
 déémá ba kúrámá, yérá u nɛɛ éé , chercher. Dès qu'il vit l'émissaire se
 na má túbá kò mɛ. kúro tókò wiyá , diriger vers lui, il déclara : "Ah ! Je
 u gú. ba nɛɛ atukpantéere bá ñ , sais déjà ; ma mère n'est plus, n'est-
 ká nún yé soká. ba de nɛɛ su ná , ce pas !" Le garçon lui répondit qu'il
 sánnú. u nɛɛ wíri náá tam na u , n'était pas demandé pour ça mais qu'on
 nɛɛ ááwò. u win tam nora. yè u , avait besoin de lui/^{tout}de suite. Il vida
 win tam nora u kpá, sannáá bā , son verre et suivit le garçon.
 swína. yè ba tura u nes gina , Arrivé à son domicile, il remercia tou-
 guru gibu wi bɛ siarà. báá yè wi , te la population venue assister sa fa-
 aréwá, gúsúndɔ́ dɛ win bíi bɛ u , mille. Il salua et émit le voeu de
 áárá kpúró, bú kú ra bú , pouvoir intégrer la communauté du vil-
 , lage de Guinagourou, ainsi que toute sa

Texte en baatonum.Traduction en français.TEXTE N° 9 (suite) 4.

gina guru yinã. àdãmã wí kòò dù	progéniture, quand bien même il est
ù kã kũro tókò wín goru kã	d'ethnie Peulh.
nonu wa.	Il demanda à voir le corps de sa mère.
ba nêè, éé bã kũrãã kã nún góru	Or même en se saoulant de temps à autre,
nãrà woru kpaï á ñ kú n déème bá	il sait se prémunir contre des éventua-
síkãã, sã ba wórù gba ba kpã ba	lités aussi déshonorantes que celles de
bãã yéré kòã nòò.	ne pas pouvoir, faute de vivres en cette
yè woru kpaï dùã àsé wòru busika	période de soudure, organiser des obsè-
sã swããhdi u nêè éé wín méréwã	ques dignes de la mémoire de sa mère,
téè àmãdiré gu.	il ^y /pensait sérieusement en venant à la
wí kòò nãã man dobi kè ñ kã sobu	maison.
nãnc ù ñ mãã dobi mó. wí kòò	Il rentra dans la case de la défunte.
man tán gbákã kè go wãã kòò kpíã	Puis un instant après, on l'entendit
wè, bã ñ tasu gbéúbú kpãã.	converser en langue peulh avec sa mère ;
ásé woru rà ñ kã tam mé nomó,	il lui dit alors d'aller saluer les gens
géãmã ñ ñ kũkũm u mo u berúa. yè	du village venus dans la maison pour
u yããra u dùã diró, yérã u nêè	s'enquérir de l'état de sa santé et
wín yãyi dáã gina guru gibu to-	leur dire donc que sa santé s'est amé-
tírfi, wesi yi yu be dúiyã. ba	liorée. Sa mère fut ainsi ressuscitée
abã kã wín méréò ba mãrem kòã.	et a vécu encore jusqu'aux prochaines
bosuwã ba go ba wórù gé kpèc ba	récoltes. C'est après ces récoltes que
sika. yè sòkũrà yé ta táàyã, sãã	la mère d'Atoukpantééré mourut défini-
yérã atoukpantéérén méréò sée gu.	tivement cette fois-ci. Mais à ce mo-
woru sée go woòrù kòã. mãnnã	ment déjà, il y avait de quoi organiser
are wí gim kèkũmãã ré ?	les funérailles de la défunte.

TEXTE N° 9 (suite) 5.

ǎdǎmǎ sǐmbo gómèd, ú kù rà win ' Admettez que Atoukpantééré est d'une
 gbǎkǎ sobe, ná ñ nódre. ' puissance sans bornes. Ah oui, cet hom-
 wǐ rà mǎ win sòd kásiribù dewǎ. ' me a le contrôle de l'occultisme (de la
 sǎkǎ yè u weru tura, saka yérá ' magie).
 win kùro rà win sòkùrù súnì. sòkù ' Mais Simbo qui habite à Gommè "ne lui
 téré bá rà nésè sǎo surakú. sánám ' transporte pas saalebasse" ; je ne
 mè u gbèrù wéè, kùrò wǐ rà ñ mǎ ' l'ai jamais appris. Ce cultivateur va
 sòkù té wianówǎ mǎ. ù kǎ túnúmǎ, ' habituellement au champ. Et c'est quand
 ù kǎ woburó ù kpéè, kpá ù mǎ ' il s'apprête à en revenir que son épou-
 sòkù té wǐa ù kpéè. ' se commence la préparation de son repas
 yérá kǎ yòrù ba yanu ménnè. yòrù ' d'igname pilée.
 gérá ga gòǎ mo, gòǎ yé ya kòǎ ' Simbo partageait la maison avec un voi-
 ñdè bǐnún sǎo ita sè gǐsò tǎè. ' sin d'ethnie yoruba. Celui-ci élevait
 wéè ka déémǎ mǐ kùrò wǐ kòd sòkù ' des poulets dont une mère poule et des
 té súnì, sòkù soru mǐ ba ráǎ ' poussins de trois jours.
 mǎdǎbubǎ súnǎ súnǎ, yén sǐsǐ wǎǎ ' La femme de Simbo s'apprêtait à piler
 mǐ. gòd bù gia kòd diibu de mǐ ? ' l'igname pour le repas de son époux.
 ya dimó. sǎa yè wǐ soru tǎa u nǐm ' Elle nettoya le mortier et le rinça
 dóke u kpákǎǎ. yè u soo té yǎrà ' ensuite à l'eau, et pour jeter cette
 siǎ mésun u nǐm yárimó, yérá gòǎ ' eau, elle fit couler de côté le mor-
 yé ya ná ya dúǎ kǎ yén bǐnù kers. ' tier qui s'abattit sur la poule et ses
 sǎá yè wǐ kùn wǎ. u wúre u soru ' poussins venus entre temps picorer les
 wésǎ. gòd méré yǎ ñ yǎrà bǐnu ' grains de maïs autour du mortier. Les
 nu busi mó nù kǎ yarǐ ní ? ' volailles furent tuées alors sur le
 sǎá yérá yòrù ka nésè éé, gǐsò ' champ.
 gari ná. u nésè win gòǎ yè u soru ' Mais leur propriétaire refusa toute
 ' proposition lui offrant d'autres vo-
 ' lailles en remplacement. Il ne voulait
 ' plus autres poussins que ceux-là qui
 ' ont été écrasés sous le mortier.
 ' Simbo revint trouver sa femme dans un

Texte en baatonum.

Traduction en français.

TEXTE N° 9 (suite) 6.

<p>gèrè u gò mí bàási, wí kùn gaa kí yè ba wíí kosiré wè kpuro. Ñ mènà tòn kùrò sónu, wín duro gbèrù wóò ú ñ kòò noma gbinnàà ? Simbo gbèrù womà. kùrò da u sò- kùru djo kérià. Simbo wòmà u nées mèn wuu gíàndi bá kà gò na ya, m̀i nèn yenu mí ná ñ b̀arò deriì m̀i kà gbèrù déè nòò. u nées á, t̀sèn yòrùh gòà á ñ wá na gò mí, sá mà wíí yèn kosiré wè, yèn bi- nu mà ñ kpááru kére mé, nu mà gèrù néwà. u nées wí kùn gaa kí m̀i kú ñ wín gòà yè ya gu mí. u sèè ya wà mè. ñ ñ i sée gòà kpa- klàwá á kà yè á ñ kà nèn sòkùrù súnà. sàá yè ñ gòà kpákùè, a m̀i nèn sòkùrù súnio kà b̀óósi. ñ mènà, kùrò kùn dàm sosíi. u m̀ròn nim wia. u sòkùrù súnimó. Simbòh d̀i konòò u rà ñ wín yàsù- rò kpikùbu bwéé mí. asée n kùn kùkum mu wáà mí. yè duro sèèwà, snom mé u wobura u kpà u wín dà kòn gbéúbú mó asée garí yù ñ kòà kùrù kùrù mé yèn soná</p>	<p>tel état de torpeur qu'il lui demanda : "Mais enfin, y a-t-il eu décès dans ta famille ?" Non ! Répondit-elle ; il n'y a pas eu décès dans ma famille ; mais c'est là, les poussins de notre voisin yoruba que j'ai écrasés par négarde sous le mortier. Alors qu'on lui a proposé d'au- tres poussins plus grands que les siens et en nombre égal, il a refusé et exige qu'on lui rende ses propres poussins. C'est bien, oui ! dit Simbo. Mais as-tu déjà mangé les poussins tués pour que tu arrêtes de préparer mon repas ? Puisque les cadavres des poussins sont encore là entiers, prépare-moi mon re- pas plutôt que de t'occuper de ces fu- tilités. Ces paroles galvanisèrent la femme qui poursuivait sa cuisine tandis que son époux alla prendre son bain. Simbo avait, accroché à un clou fixé sur le bord supérieur de la porte de sa case, un sachet en tissu tradition- nel contenant une poudre qui était loin d'être des plus vulgaires. Après s'être lavé, il décrocha le sachet et en préleva le contenu qu'il répandit sur trois braises prises dans un mor- ceau d'écorce d'arbre conservé à cette fin.</p>
--	---

Texte en baatonum.Traduction en français.TEXTE N° 9 (suite 7 et fin).

<p>duro rá ñ dāa kón gbéúbú gé mo. yè u dāa kómmu gé yàrà u da kúrón sòkù doo mí u dōo geru dókè wesí itá. u nà u tūràré kòà. yè Simbo sèèwà yérá u dà mí ba pòà yé hí- réru wikírí. yérá u tāsù bùm sáá yérá gòà yén méré ya sèèwà, bìnù ní nú ñ kòò see rò. yórù ka nésé ká ñ gòà kí. Simbo nésé wúnén gòàñ yinabù gísò, wúnén yenún yáríbu gísò. mènnà Simbòñ gím kùkumáà ré ?</p>	<p>La poudre mise sur le feu, provoqua une fumée qui embauma la maison. Il s'appro- cha ensuite du panier qui recouvrait la mère poule et ses poussins morts ; Il donna un violent coup de pied au panier et aussitôt, la mère poule se releva suivie de ses petits. Mais le voisin yoruba refusa à nouveau de prendre ce qui est pourtant sa propriété. Simbo lui répondit alors qu'il ne pouvait refuser les volailles et continuer d'habiter encore sa maison. Pensez-vous que Simbo a posé là un acte ordinaire ?</p>
--	--

N° 10.

Le texte N° 10 rassemble toutes les mésaventures que peut connaître un joueur de "TETE". Les différentes scènes évoquées n'ont pas été vécues par la même personne contrairement à ce que laisse entendre la chanson.

TEXTE N° 10.

<p>bāgí fēnfēn yòkòssi dokírí tatau fòóforù bòrá ta rá ñ mää be sakí mo yé kpúró bāāgíwá kòà.</p>	<p>Homme sans égards pour ses beaux pa- rents. Jeu qui dépouille l'homme de ses biens. Objet d'aboiements des chiens des villages voisins ; quand tu t'adon-</p>
--	---

Texte en baatonum.

Traduction en français.

TEXTE N° 10 (suite) 1.

wúú tũkũ bõo wõríru.	nes à ce jeu, les chiens des villages
á ñ bé bãägin yáribù tura,	environnants aboient contre toi.
wúú tũkũn bonu rà ñ be nun woriwà,	Et lorsque la chicotte du "tets" te frap-
yérá bãägin sena yá ñ nún so	pe une fois, tu te plains d'avoir été
yá ñ kúrà kpà á n mò tets be nún	ruiné ; n'est-ce pas du mensonge ça ?
di ánná wéesu nóó.	Penses-tu vraiment avoir été ruiné
tets nun dĩ a wén yàbèrũ seuwa,	quand tu portes encore une chemise, un
má fũrõ doké ma sòkõtò doké, má	pantalon, quand tu es encore coiffé et
bàràndũ doké kpà á ñ mò tets be	que tu es chaussé ?
nun dĩ.	Ne sais-tu pas que quand l'arbre de
á ñ yé bãägin bõku ta nún sèrè.	"tets" s'abat sur toi, tu sors de ce
ká wén yè a mo kpuro tètèrá rà	lieu tout nu ?
yérĩ mindĩ, yén kòkòrò ká yén	Enfin tu fais de ta natte un colis
fintĩ á ñ kúrà púrà púrà no fówá	pour un voyage dont personne n'est in-
rà bõkò a tĩ sòbĩ gó kũ rà ñ ká,	formé. Tu tombes sur la piste de pâtu-
yĩ dābarũ. bārũ kètèkũn yĩira rà	rage du bétail, et les paysans, se
ègrè sáá dibirũndĩ mè. kpà a kó-	levant tôt le matin au champ, distin-
nũ gbĩĩkĩn yerĩ tááki. sibá ñ ná	gant les empreintes de tes pieds entre
be bõn gbèá dõdõ mè. kpà á n	celles des premiers et celles des der-
nõdõ dõmmá winĩ doona, sá giá	niers passages des renards, s'interro-
wõkũrũ ndiá ré ?	gent : "Depuis quand cet homme est-il
bá ñ yé yèndũ sèébé mé. á n dõ	passé ici ?" Ils ne s'imaginent pas
wõkũrũkã yèndũ sèebu kpáná.	qu'un homme puisse être aussi matinal
wèc a sèe kpũná ñ ñ ká nu do ní	en temps normal. Quand on ne dort pas
ká sibũn gũnõ marũ gbèrówá rà	la nuit, c'est évident qu'on se lève à

Texte en baatonum.

Traduction en français.

TEXTE No 10 (suite) 3.

sgrè kírím, mánnà bààgí kún kóò ' abandonnant là, tous les objets qu'il
wín dà kō rò. bjo ká ráá nún yg a ' avait volés et qui lui sont tombés des
ká gè sgrè yè ka dóm náára dà, ' mains.
ánná u sáa ñ sé ko ká ñ nun yg, a ' Au lieu de renoncer à son aventure, sa
ká gè sgrè. bjo dca yé yá ñ kóo ' fuite le conduisit devant la porte de
se yù wíí kákírí rò. bjo ka wíí ' la case d'une vieille dame qui, tou-
kakira, mè. yá ñí u síbú yám gbe- ' te la nuit durant, avait profité de
nima mí u ñí yári ú ñ ká bááru. á ' son insomnie habituelle pour filer du
ñ ka wén dónám komé sge ká wén ' coton. Ce n'est qu'à l'aube qu'elle re-
bosúú ? yá mí kúro toko ka gén ' trouva le sommeil, aidée par la frai-
djo sorúá, a yg kúro tókò / ^{bíí ní} nu ' cheur matinale - A travers la porte en
kára wòkúrú dóm wá sé gòò fiiru. ' paille tressés de la vieille personne,
yé yam sareru woo gé ka tókó so ' il aperçut la flamme tramblotante du
faa faa mésu, yérá toko yén dom ' feu qui servait à réchauffer sa case.
náára yé da u wín djo sòwáá/kere. ' Il eut l'idée de s'en approcher afin
Toko náá séré tárímówá u ká dom ' de voir et d'apprécier la gravité des
náára yé da. yérá u ginò kórúndí ' blessures que lui a causées le chien.
djo yandu waamó sere sere. yá u ' Il s'approcha et prit le morceau de
néé wí ù be da toko wín mí djo yán ' seko qui servait de porte qu'il dépo-
ta wáá mí yaá, wí ù wín boosi túke ' sa de côté comme si c'était lui qui
ñ wá mè bjoó gé ka wíí bosu kòà n ' l'avait placé. Il entra et, au lieu de
se. yé u sín ginè té sùá sge u da ' regarder ses blessures, il vit la tête
yí ' toute blanche de la vieille femme
t/dika ndé wiyá náá te séri, u ' qu'il assimila à un rouleau de fil ^{de coton}
gáá, yé u duá, ka boo sí tókè á ñ ' dont la vente pourrait lui procurer de
náá sí tukée. yé u kuro tókò tén ' quoi payer la mise au jeu de "tats".
Il trouva que la vieille dormait et
qu'elle avait à côté, un rouleau de

Texte en baatonum.

Traduction en français.

TEXTE No 10 (suite) 4.

wii kpikürü waamó ta yi mé, yérá ' fil de coton. Il bondit sur la tête de
 u nésè kuro tóko be tárímówá u dom ' la dame qu'il saisit vigoureusement.
 náára dà, wé taará ta be yií mi ' Celle-ci sursauta et lança un cri de
 wi kóò sùá u dáá dórà ká wín bàagi ' détresse qui alerta aussitôt ses fils
 kò, mà wé taa tá rá ñ gobi mo nòo. ' et ses petits-fils qui accoururent vers
 yérá u yóá u kuro tóko tén wíí ' la case de leur mère. L'homme a juste e
 kpikü té sèrè kírím. kürò toko ka ' eu le temps de s'enfuir en sautant par-
 dóm nánnà ka sísíya kòà. kuro tò- ' dessus la palissade qui servait de clô-
 lón bí koddáábà ká wín níi kürò ' ture sans plus faire attention à ses
 bínú daku buya kürémá, u yóá kárá ' blessures
 sérá, ú ñ máá wín boosín dásabú ' Sorti de là, son aventure le conduisit
 koè. ' dans la maison de son ami qui, lui, ne
 yérá u da wín bórò díyò. bórò wí ' dormait plus à cette heure - Comme mé-
 síi ku rá ñ séré dò wí. síi wín ' tier, celui-ci fait la teinture à l'in-
 sínnú yí. sín ní nu géá wúra. ' digo. Il avait même déjà préparé le
 ' produit.
 bàagíwá síimó mesu ra nòo. woru ' Ecoute-moi bien, ce sont là les consé-
 bórò á ñ wén bíí mo, á ñ mà wén ' quences de ce jeu dangereux : tete.
 wónò mo a kú ra wúra ù tete tò fa. ' Worou Bérou, si tu as un enfant, ne le
 tété kún yanu woru sero. tetén ' laisse pas s'adonner à ce jeu. N'auto-
 dáwá na nún soomó mí. ' rise non plus ton frère à le faire,
 ' car c'est une activité bien ruineuse.
 yé u da wín bórò wí déémá, yérá u ' Je te raconte là comment l'homme peut
 ' souffrir de ses effets.
 ká síi wéyánamó neke neke. a yé ' Ainsi arrivé chez son ami, il lui pro-
 bàagíí nún yíná wén wésíyanó dóbu ' posa sa collaboration dans la teinture
 náa. sí ba kú rá nún ká, kpá á ñ ' des pagnes.
 ká só síbu wésíyáno baasí. yá wíí ' Tu sais, quand on se fait ruiner par
 ' le tete, on recherche la compagnie des
 wúra. ée, wén bórò gurowá nòò, bá ' gens pour s'attirer leur attention afin

Texte en baatonum.

Traduction en français.

TEXTE No 10 (suite) 5.

ù ñ dà goba ga mò a kpé kà wí
 nóá téerù yina mée ? ba wésyána
 neke neke mé, u sèewa ba dèùrè
 mwán dà yè ba dèùrè yé mwà ba wo-
 ma, yè ba sìn ní wókúá ba tonna,
 yérá u nées wí ú ñ kòò kà be dèùrè
 yén sùkám wúràa ; wí ù ñ yè kurùá
 u kà wúrà bèn gobi yú ñ kòò noni
 yáril. kpá bèn sǒò tò sùáya. ma wí
 nésé óo géema á kà dóo. u dèùrè
 kúrùá mè ú kà wúrà. dèùrè gíba
 kún kà bèn deure, sinnù gí kún kà
 wín sinnù. bààgí gari yina swaó.
 yén wée téra ú rà ñ wée u busiku-
 no. yérá u kà kuro tókò yinná ka
 gèn píre binu wùrù wunans
 ka kósá toramó
 ka gón dà kpíribu táman dóò,
 gúrú woo ka mò.
 ya u nésé, éé, áá kuro toko,
 tonu gǒò téra mészú i kó kà sun
 borisít. éé, bá bésé bè sa tiè
 tia tia mí, sú ñ ko be noo nim
 taréyá i ñ kà sé, dóò.
 ù ñ tée dà gúrú woo gè kà yàkà

de contrarier la désapprobation et le
 mépris éventuel de son entourage -
 L'homme fut admis à travailler ensemble
 avec son ami. Celui-ci l'avait accepté
 plus par complaisance que par excès de
 confiance -
 Ils se sont donc entendus et allèrent
 à la collecte des pagnes à teindre.
 Après avoir teint une bonne partie des
 pagnes, il proposa à son ami de lui
 permettre d'aller les rendre à leurs
 propriétaires pour ensuite récupérer
 les sommes dues.
 Il obtint l'aval de son ami.
 Il partit aussitôt ; mais les pagnes
 ne sont jamais parvenus à leurs desti-
 nataires, et son ami non plus n'a ja-
 mais reçu les fruits de son travail.
 L'intérêt et l'importance qu'il accor-
 de au jeu le détournèrent du droit
 chemin -
 Sur le chemin du retour, il rencontra,
 drapée dans des pagnes usés, une vieil-
 le dame allant, ce soir, chercher du
 bois au champ en s'appuyant difficile-
 ment sur sa canne ; alors qu'un orage
 s'annonçait imminent. Cette situation
 lui inspira une autre idée :

Texte en baatonum.

Traduction en français.

TEXTE No 10 (suite) 6 et fin.)

<p>bwésé tē nōo, bā nūn tōra ba sūra, wāāi kōò nun wa mī. kpā a besira a sun bgrisi- mōo. a wén pirèn damgi té tāmara. h kà dá nun wén dā kpīribu tamá na wa mī a nāá tē yi. kon maá nun kpáo soniyáméa n nā ká gé dōo sómè. ó a wūrò ra a da a n ma mārà kuro tōko ta bekuru yanlōo./pota ta wē. ta yīrā ta domārū sūrē kpētērkē, kuro tōkō tá ñ ká tén pirèn dán girú tá ñ mā ká tén dā kpīribu, bāagi gari yina swáó ní. kuro tōkō ta sō diró ta tén dū wiyá doona ta dā kpīribu mārà. yá sáá súbà mī. bāagi gari yina. ánná dómá té wa tē u kasu mī nāá.</p>	<p>' Oh maman ! dit-il, où peux-tu aller ce ' soir sous ce temps menaçant dans cette ' brousse. Est-ce parce que tu n'as per- ' sonne chez toi que tu ne peux pas ' demander à quelqu'un dans le village ' d'aller te chercher ton bois de chauf- ' fage ? ' Toi qui n'as plus l'usage de tes forces, ' si tu venais à être terrassée dans ' cette brousse par ce vent, qui peut te ' venir en aide ? A moins que ceci ne ' soit un prétexte à une intention mal- ' veillante de nous maudir tous. Sinon, ' remets-moi un de tes pagnes, le plus ' solide, afin que j'aie te prendre ' ce bois tout de suite - Je pourrais ' même t'en chercher d'autres pour ré- ' chauffer ta case. ' Retourne m'attendre à la maison. ' La vieille dame, rendue confuse par ' les paroles de l'homme se convainc ' de sa bonne foi. Elle s'agenouilla ' gentiment, lui remit le pagne et le ' remercia sincèrement. Elle le bénit ' ensuite et retourna à la maison. ' Mais la vieille dame ne retrouvera plus ' ni son pagne, ni le bois. Une fois en- ' core "bāagi" lui barra le chemin dans ' son intention de réaliser la parole ' donnée à cette vieille personne. ' Et c'est par un tel comportement qu'il ' espérait conjurer la malédiction de ses ' parents qu'il voyait en la personne ' de la vieille femme.</p>
---	--

Texte en baatonum.Traduction en français.No 11.

Cette chanson No 11 est l'oeuvre de ces chanteurs humoristiques qui composent leurs farces autour de l'image de la femme.

TEXTE No 11.

a swa gári nóð.	Ecoute-moi
kón nún tià sḡ.	Je vais te dire une chose.
à ñ wén kùrò dāuru dḡ.	Si tu vas chercher femme,
à kùrò komyèkú bḡngò fée kò. ù ñ	méfie-toi d'une femme trop courte.
nún yinabu sèewa	Dès qu'elle ne veut plus de toi,
wín nóð u rà nun yari wà	elle ne te ménage plus.
a nèn yḡobàn gári nóð.	Les femmes, écoute leurs histoires -
nín sum kù rà bḡrún dobu gòð.	L'eau chaude ne diminue en rien le
kù n gòðmò yén wḡndó nà.	plaisir que procure le sexe féminin.
yén nukùrò tím bwàra wāāmí.	Même quand elle peut l'abîmer, ce
tḡn kùrò kù gau bwabu yḡ.	n'est qu'à la périphérie tout au plus.
ú rà meriwà díi kḡsāñdi.	Car en profondeur, tu as une ruche de
à ñ kà kùrò kḡsò kpḡ	miel.
kà goribá í rà ñ gári mò.	La jeune femme qui ne sait pas se dé-
má kà kùro búró kpḡ.	hancher peut l'apprendre en remuant la
wén wíndé ká rà ñ dákà dḡ.	pâte. Quand tu couches avec une femme
a nèn gári nóð, kón nún tià sḡ.	laide, tu communique avec les morts.
má ká rà mán dū. yḡ na bíi kḡa	Quand tu couches avec une belle femme,
pḡlba yḡ u kpénya ba sḡà ba go wḡ.	tu acquiers longévité.
é, dabudu, né na gari boko kòà.	Ecoute mes mésaventures ;
yá na bḡrún gḡo gḡrùà.	j'ai aimé une fille toute jeune,
	quand elle grandit, elle fut donnée en
	mariage à quelqu'un d'autre.
	J'ai été bien naïf par ailleurs.

Texte en baatonum.Traduction en français.TEXTE No 11 (suite et fin).

na siirã na tantãñ bghíá.	' J'ai fabriqué un tam-tam sur le sexe
kón yén bñrá támá,	' féminin. Je l'ai confié ensuite à un cé-
tãntãñ nésé wíí gén bñrá mó kò.	' libataire. Je voulais lui remettre un
yè sa yãrà bakaru túrá,	' bâton pour s'en servir. Mais il me ré-
yó gññ dengí kòá :	' pondit qu'il en avait déjà un qu'il
mèrè mèrè ká n dógúndò.	' sait utiliser au mieux.
a wa yè gññ ra yaúre,	' Arrivé sur la place publique, au pre-
yén góngonó yãa sansá.	' mier coup d'essai, le tam-tam fut per-
	' cé. Celui-ci ne montre plus que
	' quelques poils à la périphérie.

No 12.

Cette chanson est le produit d'un griot généalogiste qui chante les louanges d'un homme. Il évoque dans cette chanson, les hauts faits et autres exploits réalisés par les membres vivants ou non du lignage de la personne louée.

TEXTE No 12.

Fãrà kãra wo dúsi kaya nafi	' Oh toi, roc, charge combien lourde.
gidè wo dúsi sabi sero.	' Oh, roc, sabi sùko (nom clanique des forgerons).
Fãrà kãrá wo dúsi sabi sesi.	' Oh, roc, sabi sesi (référence clanique).
Téera màkèri dúsi sabi sesi	{bis, Forgeron toi sabi sesi, le roc !
gide wo dúsi sabi sero	' Oh ! gidè ! sabi sero le roc !
guuru kpara safari dúsi sabi	' Transformateur du fer blanc, sabi
sero	sero, le roc !
guuru bíí safari dúsi sabi sero,	' Transformateur du fer noir, sabi
	sero, le roc.

Texte en baatonum.

Traduction en français.

TEXTE No 12 (suite) 1.

Fara kara wo dushi kaya nafi (Hausa)	Oh roc, quelle charge combien lourde !
Sabi wure a seku bu ka go go.	Sabi woure (reference genealogique),
Sabi sesi kpa a wure a seku bu ka go	tu sais forger de quoi donner la mort,
Sesi. Fara kara wo dushi fa kaya nafi	tu sais également forger de quoi donner la vie.
	Oh sesi, charge bien lourde !
Fara kara wo dushi kaya nafi	Oh roc, charge combien pesante !
Sabi wure baaton bi wi u noo dora	Sabi woure, l'enfant qui affirme que
na u nee djo kaka sowa	le caillou
u dera kpee sara ya bo,	expose au soleil tient sa durete de la
da u nim giru ni kaka meni sabi	chaleur solaire,
Sero.	Sabi woure qu'il essaie de rayer a
	l'ongle,
	celui qui se trouve alors au fond
	de l'eau.
Fara kara wo dushi wo kaya nafi.	Oh roc, charge bien lourde !
Sabi wo dushi fa kaya nafi.	gidé, oh, charge pesante.
na wii dohu wa dushi sabi wure sero	Nous avons été bien chanceux sabi
ba ka seku gbaburo djo yiyi sabi	woure.
Sero	C'est bien la chance qui a epargné la
na wii dohu kpénya noo,	forge d'un incendie au moment où la
Sabi wure ba deema yaro koobun	fumée s'élève de la case du cordon-
gburo wee wi ta yora sabi sero.	nier Sabi Sero.
gidé wo dushi fa kaya nafi	gidé oh roc combien lourd.
baaton bi wi u noo dora sabi sero	l'enfant qui est assez naïf pour af-
na u nee kpera n bunum,	firmer
ton pibuwa u sula noo isaka.	qu'un caillou ne pese pas, peut seule-
	ment se venter d'avoir affaire a un
	petit.

Texte en baatonum.

Traduction en français.

TEXTE No 12 (suite) 2.

Fàrà kàrà wo dúsì kàya nafi	' Oh, roc, charge combien pesante.
Bani soru simè boto kpuno su woo noo	' Bani sorou simè, tombé à Boto, ventons-nous.
Sabi kpéé dúsì wákùrù d'òró wùrè.	' Sabi chef le roc, c'est entre sonra et kpérékou
sóra kà kpérékúó rà bwéra bwéra.	' que l'esprit s'éteignit.
hàrù b'òrò màmúdu debu kam kúme	' Petit-fils de Mamoudou,
Màmúdu wákùrù wùrè g'èrora bwéra bwéra.	' Mamoudou du groupe généalogique wouré, c'est à guiyinrou que l'esprit s'éteignit.
á tíf k'è màmúdu doona g'ásowá u wàrùmá	' Il est parti, Mamoudou qui se donne ce qu'il veut, c'est à guiyinrou qu'il tamba.
S'èro tíf k'è sùmarù kpuno wùrè wáárùn norá mí sabi sero.	' Sero qui s'approprie tout, sache que la vie se limite ici seulement, sabi séro.
g'ide wo, g'ide wo dúsì fà kaya nafi	' Oh gidè, roc bien lourd.
sùno kùntúrùn debu kpáa w'òddó wà n'òó	' Petit-fils du chef kountourou à kpan-kpanré.
sùno kùntúrùn debu saka w'òrówà n'òó.	' Petit-fils du chef kountourou à kpan-wondon
kúbùré g'ùné geru g'òbu.	' Petit-fils du chef kountourou à koubouré
sàbí wùrè ka kú rà t'ùkò g'oo s'ònnè.	' Petit-fils du chef kountourou à saka "w'òró (chez)
wì u k'òá n'òó sàbí wùrè	' Oiseau dangereux que celui de koubouré.
wiyá k'ará n w'asii.	' Sabi, cet oiseau ne s'en prend jamais à l'innocent.
énná m'engo g'ùné g'òbu wa,	' Il s'en prend aux vrais auteurs des actes, Sabi.
isááká kaya nafi.	' Quel dangereux oiseau est-ce qu'il est celui-ci ?
g'érá ká ñ m'érò bisin buraru d'ùá.	' C'est bien cet oiseau qui installe la suspicion
má a g'ùné wiyábul dá sabi wùrè	' au sein d'une famille Sabi wouré.
bá rà n'èé a m'érò bisibú d'òbùnú dá wá!	' Quand il entre dans le grenier d'un parent et
á ñ doona á ñ g'ùné deri kpá-kpáarés	' que tu y/entres pour le sortir, on t'accuse de vouloir empoisonner tes parents.
kpá bú n'èé a m'érò bisibú d'òbùnú déria	' Quand tu refuses de le sortir, on t'accuse de ne pas assister un parent dans
woru b'ir'òó k'antúrùn debu yá kpá.	' ses malheurs.

Texte en baatonum.

Traduction en français.

TEXTE No 12 (suite) 3.

sú sinà temegibà wùnàná, sabi	' Worou Biriso, petit-fils de kountourou.
wure nóo kaya nafi.	' De tous, il convient de distinguer le
sinà temagi tamu yanga wùrè su woo	' chef de Timmin, chef de Timmin, tamou
noo sero. gide wo sabi kaya nafi.	' de
wáàru yáfu búwá sa káàbù ná.	' yanga, enorgueillissons-nous/notre nais-
àndunyá kù rà gae máà nóò, sabi	' sance ; séro gidè charge bien lourde !
wùrè, ka tilè sùuru sabi sero.	' La vie sur terre, est comme un marché,
Fara kara wo dúsi fa kaya nafi	' où nous sommes venus pour un temps.
gide fara kara kòyo dusi sabi séro(bis)	' La patience est une vertu du peuple sabi
Fara kàrà wo dúsi sabi sèrò.	' wouré
yáàrú yèrúmà kúnugii wùrè.	' Oh, roc charge bien lourde !
su woo noo sabi sèro.	' gidè, le sauveur d'enfants, sabi séro
sabi wùre bà ñ nésè	' le roc.
ba kù rà kúnugii sike	' Yarou Yérima, le bossu, énorgueillis-
sero, kunnugii wí kù n goo mǎwà.	' sons-nous de notre naissance ! Sabi Sero.
na yg ni ; má yáàrú yèrúmà kunnu...	' Sabi wouré, quand on affirme qu'on n'en-
Fara kara wo dúsi fa kaya nafi	' terre pas un bossu, je comprends désor-
gide wo dúsi sabi sero (bis)	' mais que c'est parce que celui-ci n'a
sabi sero kǎrà kùn wúu bíin	' personne.
arubaruká kpéemo nóò sabi.	' Car lorsque Yarou Yérouma le bossu...
Fara kara wo kaya nafi.	' (le griot est interrompu pour l'empêcher
sabi sero, kǎra kùn wúu bíin àrúba-	' de lever le voile sur ce pan de l'histoire
ruka kpéémó nóò. kǎru béréwà, sabi	' familiale).
wùrè. goburu má sékúru sàrira sabi	' Oh, roc charge bien lourde.
Fara kara wo dúsi wo kaya nafi.	' Oh gidè, Sabi Sero (bis).
	' Sabi Sero ; la prodigalité n'est point
	' source d'appauvrissement.
	' Oh, charge lourde !
	' Oh, Sabi la prodigalité ne saurait ap-
	' pauvrir un digne fils. La prodigalité
	' est plutôt signe de magnanimité, et
	' l'avarice est le fond des âmes cupides
	' et éhontées.

Texte en baatonum.

Traduction en français.

TEXTE No 12 (suite) 4.

kón nún sṣṣ yá sabi wúrè,	' Je te dirai ceci :
má kèrá rá sībún báruká kpéè sabi	' si la prodigalité était source d'ap-
sero bona dèrèró wà nṣṣ,	' pauvrissement, à Bonna-Dèrou,
boni gòbigo kún máà yàbèrù séúmó.	' Bani Gobigo ne porterait même plus une
asáká bānkásà u man kà .	' chemise ;
bona dèrṣwà u girè.	' il m'a fait des dons ; pourtant,
á ñ wá mē ba kù rá sààrén dàà sáàrì.	' à Bonnaderou, il vit encore.
kòkà bontṣṣ tóórú.	' Figure-toi qu'on n'imite jamais cet il-
bá kù rá sààrén dàà sáàrì.	' lustre homme. Il est inimitable dans
yaro daanió tóórú.	' ses faits,
bá kù rá sààrén dàà sáàrì.	' A yanro dani, boni est inimitable !
giro boni yṣarswà nṣṣ.	' A giroboni yanré,
duma nṣrṣbù gòbigo u mán kà nī	' il est inimitable.
ásáká bānkásà bírakì sààrè man kà	' Il m'a fait don de cinq chevaux.
gide wo dusi na woma sabi sero.	' Il est vraiment exceptionnel par ce geste.
a kú ra ko bù bura bù gérébān gari	' Oh gidè le roc, je suis de retour.
nṣṣ,	' Ne prête aucune attention aux fausses
sabi kpāi bù nun bē giru tiā.	' rumeurs
dā sàarinā tátárūn debu na wunən	' car tu seras détourné du droit chemin.
kèrù sīārā.	' J'apprécie tes présents à moi
Fārā kàra wo dūsi fa kaya nafi.	' offerts.
gide wo dūsi sabi sési.	' Oh roc, charge lourde !
sabi wúrè bá kù rá wúnən debún dàà	' gidè oh, roc sabi sési.
sáàrì.	' Sabi wouré ton grand parent est inimi-
á ñ kī a wúnən debu dàà sáàrì.	' table.
	' Si tu veux imiter les faits de ton
	' grand père,
	' à Bona Dèrou, tu cours le risque de te

Texte en baatonum.

Traduction en français.

TEXTE No 12 (suite) 5.

boná móríó kpá á ká gándáru nim noo.	' faire mettre les fers. C'est bien lui
wiyá ba mó dūá sààriná tatarun debu.	' qu'on appelle "l'inimitable chef 'Aarou"
à ñ yé ba kù rà dī sabi wure kpa	' n'est-ce pas un nom ?
a man sɔɔ	' Lorsque je dis toujours de nous énor-
yè na rà ñ ká mó su woo noo,	' gueillir ici-bàs c'est parce qu'il ne
bá kù rà góríó woo kánè, na yé .	' sera plus possible de le faire dans
gide wo dúsi fa kaya nafi	' l'au-delà.
na wóma wúnén bwéé gúrúó sabi sesi.	' Oh guidé, roc bien lourd.
su da bwéé gúrúó sabi sesi.	' Je suis enfin de retour à Bouégourou -
sabi yaburán basi na siàrà.	' Allons à Bouégourou, sabi sesi.
yabura bora kpéémówá wondiakús	' Sabi, "l'aiguille" je te félicite -
sabi yabura,	' L'aiguille disparaît-elle à Wondiakou?
wuu kpasá sabi yaburán basi debu.	' Sabi Yabura
yaburán bora kpéémówá sambù gabo,	' Au village de Kpasa, petit-fils de
sabi yabura,	' Sabi Yabura
atákpúrán sabi yaburán básin debu.	' la tige de l'aiguille disparaît-elle
yabura bora kpéémowa són gúú boríó,	' sous le caritier,
sabi yabura.	' Sabi Yabura.
són gúú borín sabi yaburán basi debu.	' Petit-fils de Sabi Yabura d'Atacora -
sabi yabura guu sikáku kpùndè.	' L'aiguille disparaît-elle à Songou
wúre na wome sabi sesi.	' bonri ?
yè ba rà/sɔɔ kèbè, sabi wúrè,	' Sabi Yabura -
ba kù rà ká yè sɔɔ suuríí sabi sero.	' Petit-fils de Sabi Yabura de Songou-
má ká yè sɔɔ súúri, sabi wúre	' bonri
kòkóná, wure, ka gosi.	' Sabi Yabura tombé à Coussikakou -
	' Wouré, je suis de retour.
	' Ce qu'il faut sécher au soleil, il ne
	' peut longtemps être gardé à l'abri du
	' soleil. Si tu le gardes longtemps hors
	' du soleil, il pourrira.

Texte en baatonum.

Traduction en français.

TEXTE No 12 (suite) 6.

<p>Fará kárá wo dúsi kaya nafi isaáká kaya nafi. Sabi wúre báá wuburún sanam sírú wòkúru tá n kòá gáa kpiká kún berúmó sabi sesi</p> <p>Fara kara wo dúsi fa sabi sesi àntúmááná dǒóná tábareó noo sabi àntúmááná doona wómbówò nóó. àntúmááná doona sse kúrǒó nóó. àntúmááná doona buaréó sabi sesi tá n di ya sabi ma tá kún debun kpáá tá ku rá n yáa kìnè sam goba giru ya tú sée tú kónno kánè àndiníáó sabi tá n di ya sabi wúre má tá kún debun kpáá ta kú rá n kǒtè bèru ya. tu sée tú kónno kanc taruká korǒró sabi dóógó mǎsrún wúre ya sa siàrà. wunán debuwá ghèèru yééwa sabi sero à n yén wùrú káná tòn wóbùrá ta rá bweri. à n kòó má ká yén kóru kámè bú wunán yenu kénè tabaréó, àntúmáánán debu, debu konitongo.</p>	<p>' Oh roc, charge combien lourde - ' Isaka, charge lourde ! ' Sabi Wouré, même en temps de pluie, ' un objet blanc ne saurait être imper- ' ceptible dans la nuit - ' Oh, roc, Sabi Sési. ' Antoumana a disparu à tabaré. ' Antoumana a disparu à wombon. ' Antoumana a disparu à sésè kouro. ' Antoumana a disparu à Ewaré. Sabi sési. ' Quand elle mange et qu'elle n'est pas ' rassasiée, elle n'épargne plus le bétail ' de "mauvais poil." ' Quand elle mange et qu'elle n'est pas ' rassasiée, ' elle n'épargne même plus le taureau ' de "mauvais poils" ' Sabi dogo, nous t'apprécions - ' C'est ton grand-père qui fit son champ. ' dans un endroit réputé dangereux ; ' Quand tu sollicites le concours des gens ' pour y travailler, des têtes disparaís- ' sent - et lorsque ton entêtement te ' pousse au coeur du danger, ta famille ' est alors décimée - Petit-fils de ' Antoumana.</p>
--	--

Texte en baatonum.Traduction en français.TEXTE No 12 (suite) 7.

Tékáté bārā bārā fūtu.	' Les habitudes de l'homme ne le quit-
bīi gobo kù gú wīn dāa kù rā kpéè.	' tent qu'à sa mort.
kīsi yēruma doona sōn sārōwā	' Kissi Yerouma est parti, mais c'est à
ú gú sabi sero.	' Sonsarou qu'il mourut.
Isaka fa kaya nafi.	' Isaka, charge si pesante -
ali náá sakīn debu yaro yīnōo nōó.	' Petit-fils de Ali Nassaki à yarro yinon.
ali náá sakīn debu kēru téèréó nōó.	' Petit-fils de Ali Nassaki à kērou tērou.
ali náá sakīn debu gbanturēó nōó.	' Petit-fils de Ali Nassaki à gbanture,
wunēn debuwá sgo nōrobu nora ya,	' Ton grand-père a réalisé cet exploit :
Sabi wūre yē u ygka yérá kēnda yōrā	' fait pousser un plan de raphia (X). c'est lui qui a
mīyá ba mō keru téèréó.	' à l'endroit où il a uriné après cinq
Sabi saamān debu fa gaatan kure.	' jours de breuvage ; c'est ce lieu
gbántúdéó ali saaman debu gaatan-	' qu'on appelle aujourd'hui kērou tērou.
kure. Fara kara wo dúsi fa kaya nafi.	' Petit-fils de Ali Nassaki à gbantoundé.
gide wo dúsi sabi sero (bis)	' Guidé oh roc.
Sabi wūrè na yē à n yē yē ya.	' Ce que je sais, si tu le savais aussi !
wī a wa u rā kōsán kōwó sière	' Celui qui apprécie le malfaiteur,
Sabi wūre ygrón bìl ù ñ būrā kōà	' c'est par hasard que son enfant
sānmáwá ya kōà sabi sero.	' fait du bien.
Fara kara wo dúsi fo kaya nafi	' Oh roc, charge si lourde !
Mūnō subékúó wá u wōrūmā.	' C'est à Mounon soubekou qu'il tomba.
bīó dōkō dōn donnūn sārē yáà,	' Bio Doko, le dormeur,
dākā kōkōo rā u wōrūmā.	' c'est aux abords d'un ruisseau qu'il
ba mwamó son saaro wá,	' tomba. La troupe se dirigeait à l'ombre
na bāá dēri sesi.	' d'un néré, c'est là qu'il fut abandonné.

Texte en baatonum.

Traduction en français.

TEXTE No 12 (suite) 8.

bíó dǎkò àdǎ donnu wúre sabi sesi.	' Bio Doko, le dormeur Wouré Sabi Sesi.
bíó dǎkò yǎm gere saara yáá.	' Bio Doko le voyant.
muno súbǎkǎ rá bwgra bwera sabi	' C'est à Souberou que cet esprit s'é-
gide wo dúsi fa kaya nafi	' teignit.
Fàrà kǎrà wo dúsi sabi (bis)	' Oh roc, charge bien lourde, guidé.
téérǎ makèèrǎ dúsi sabi sero	' Oh, roc, sabi.
a seku bú kǎ go góò sabi wúrè.	' Brave forgeron -
kpǎ a seku bú kǎ go sèèsiǎ sabi sesi.	' Tu sais forger de quoi donner la mort,
Fàrà kǎrà wo dúsi kaya nafi	' Tu sais forger également de quoi
téérǎ makèèrǎ dúsi sabi sesi.	' donner la vie
bagana sóm bibú giribu siku	' Sabi sesi.
wúre na siǎrà sabi sesi	' Oh charge combien pesante.
yè wunén debu som bibú girùbù sika.	' Brave forgeron,
guu sǎdro bǎrò ba kpèà yoa kpúrò.	' Bagana le fossoyeur d'hommes vivants,
Fàrà kǎrà wo dúsi sabi sèrò.	' je te félicite.
baganá wòrù fiiko wúre na siǎrà	' Oui ton grand-père enterra vivants les
sabi wúre	' somba, tous leurs
bagana swǎgabún debu, wǎaru nora mi	' malades ont gravi les collines pour
sabi sero	' sauver leur vie.
tentǎgǎn baganá bǎndù dio mǎ sabi	' Oh, roc charge oh, combien lourde.
wunén debu wíyá ãnkadirerún sǎ	' Bagana, fossoyeur d'hommes vivants,
bǎndù yína, sǎkaréó wǎ sabi gire.	' je te félicite.
Fàrà kǎrà wo dúsi fa kaya nafi	' Je parle de l'actuel successeur au
bǎá gunu goni kǎnkè yóowo, na wunen	' trône.
kǎru siǎrà bǎ ñ kǎnkè yóà sabi wúre	' C'est ce grand-père qui préféra ses
bǎ rá sare bú wéé yenúó isaaka kaya nafi.	' fonctions d'encadreur rural au pouvoir
	' royal,
	' il est encore en vie à Sakaré.
	'
	' Gounou "monteur" du banc public.
	'
	' Quand on s'assied sur le banc public,
	' il faut descendre et rentrer à la
	' maison.

Texte en baatonum.Traduction en français.TEXTE No 12 (suite) 9.

à wúnén debu kènkè yǎà bona wáaro	' Mais cet autre grand-père monta sur le
ò. yè u sàrà ba n sikumó ;	' banc, à sa descente, il fut aussitôt
lnín bona wáarówá u kpúná.	' enterré.
ra kara wo dúsi fa kaya nafi.	' C'est à bonawaro qu'il fut enterré.
yi bake siná téérén duro wúrè ya	' Oh roc, charge bien pesante.
bi sesi bǎǎréo nǎǎ sabi sesi.	' Epoux de la vaillante baké, l'unique
kirikiri ná bǎǎréo / goburu wa sabi wúrè.	' princesse de Boré.
rá ta bǎǎréo gbáan búru búru	' Mais quel dangeureux rat est-ce qu'il
rá wúrè	' est ce rat de Boré. C'est bien ce rat
ta gbán bém dí kpuro bǎǎréowá	' qui a épargné le manche de la hache
gu.	' pour s'attaquer à la lame.
yi bǎke bǎǎré wúre na siàrà sesi.	' Mère Baké à Boré, je te félicite sési.
yi bǎkén / ^{bii} wúrè na siàrà.	' Fils de Baké, je te félicite wuré,
u birekúowá u gu sabi sesi.	' c'est à Birekou qu'il mourut, sabi sesi.
kún bǎréǎ duro wúrè, gáná téèreowá	' Epoux de la valeureuse femme,
gra bwéra.	' c'est à Ganatéré que l'esprit a
au geeru táàré wúrè kǎyáowá u gu.	' disparu.
ra kara wo dúsi fa kaya nafi	' Oh roc, charge bien lourde.
ro goobi máre wódré na wunen kǎru	' Toi Séro, j'apprécie ton cadeau.
rá a dǎrà á ñ dore sǎàre wée	' Que tu vendes ou pas, Saré achètera.
ni sǎaré mare wódré wure na	' Saré wouré, j'apprécie ton cadeau.
en kǎru siàrà.	' Yarou wouré de Tobré,
yi fǎrú tobure wúrè.	' j'apprécie ton cadeau.
wúnén kǎru siàrà.	'

Texte en baatonum.

Traduction en français.

TEXTE No 12 (suite) 9.

à wúnán debu kènkè yòà bona wáaro	' Mais cet autre grand-père monta sur le
ò. yè u sárà ba n sikumó ;	' banc, à sa descente, il fut aussitôt
ínin bona wáarówà u kpúnà.	' enterré.
ara kara wo dúsi fa kaya nafi.	' C'est à bonawaro qu'il fut enterré.
yi bake sínà téèrén duro wúrè ya	' Oh roc, charge bien pesante.
bi sesi bôôréo nóò sabi sesi.	' Epoux de la vaillante baké, l'unique
kirikiri	
ná bôôréo / goburu wa sabi wúrè.	' princesse de Boré.
ará ta bôôréo gbáan búru bôru	' Mais quel dangeureux rat est-ce qu'il
ará wúrè	' est ce rat de Boré. C'est bien ce rat
ta gbán bém dí kpuro bôôréowà	' qui a épargné le manche de la hache
gu.	' pour s'attaquer à la lame.
yi báké bôôré wúre na siàrà sesi.	' Mère Baké à Boré, je te félicite sési.
bli	
yi bákén / wúrè na siàrà.	' Fils de Baké, je te félicite wuré,
u birekúowà u gu sabi sesi.	' c'est à Birekou qu'il mourut, sabi sesi.
kún bérén duro wúrè, gánà téèréowà	' Epoux de la valeureuse femme,
era bwéra.	' c'est à Ganatéré que l'esprit a
gu geeru tээрé wúrè kóyaowà u gu.	' disparu.
ara kara wo dúsi fa kaya nafi	' Oh roc, charge bien lourde.
po goobi mare wóôré na wunen kèru	' Toi Séro, j'apprécie ton cadeau.
ará a dórà á ñ dore sàare wée	' Que tu vendes ou pas, Saré achètera.
áni sàaré mare wóôre wure na	' Saré wouré, j'apprécie ton cadeau.
nen kèru siàrà.	' Yarou wouré de Tobré,
yádrú tobure wúrè.	' j'apprécie ton cadeau.
wúnén kèru siàrà.	'

Texte en baatonum.

Traduction en français.

TEXTE No 12 (suite) 10.

ba nésé wunén debu kú ká sobu di	: On "refusa à ton grand-père de manger
sabi wúrè, yá u morú bara	: avec les étrangers", il protesta et se
á u boní kpààrà maro síá.	: retira à Banikoara.
yá ba mǎ báá yáaru tòbùré wure sabi	: C'est lui qu'on appelle báá yarou
sesi.	: Tobré.
fàrà kàrà wo dúsí kaya nafi	: Oh roc, charge bien lourde !
ǒnín baa warowa nǎ.	: A banwaro,
á a ra wáá sabi wure.	: de ton vivant, efforce-toi d'éviter
ú ra de bú wunén wáaru wome ya.	: l'infamie :
sabi wúrè bá ñ wunén wáaru wónwa	: efforce-toi de te faire un renom, de
á wunén síkúru ba rá ñ na wómówá.	: ton vivant.
á baa dómma ni	: Car, de ton vivant si tu es sans hon-
ú worukón síkúru bǎre ya sabi nǎ.	: neur, après ta mort, ta tombe est sans
ǎndón síkúru gbèè sube bakara sabi	: gloire.
ǒnín síkúru noma bǎré sààré.	: Pourtant la tombe d'un illustre person-
ǎarún nǎrá mǎ sabi sero	: nage est lieu sacré à jurer.
ǎèè wǎkáówá sabi kpúná.	: La tombe d'un lâche s'abandonne au
ǒnín síkúru dómáru saars ya,	: milieu de la brousse.
ǎarún nǎrá mǎ sabi,	: C'est ici donc que la vie se limite et
ǎèè wǎkáówá u kpúná.	: se dote d'un sens. A kpéwonka, sabi
ǒnín síkúru duro búrǎ sààré ya.	: est tombé.
ǎèè wǎkáówá duro búrǎ u kpúná sabi.	: La tombe d'un illustre homme est lieu
ára kara wo, dúsí kaya nafi	: de prière, c'est à kpéwonka qu'on en a
áde wo dúsí fa kaya nafi	: un exemple.
baku báári doona gbèè swáówá	: La tombe d'un illustre homme est le
	: modèle de beauté. A kpéwonka, on en a
	: un exemple.
	: Oh, roc, charge bien lourde !
	: Guidé, oh roc bien pesant.
	: Utilisateur de pinces (forgeron).

Texte en beatonum.Traduction en français.TEXTE No 12 (suite) 12.

bani bāsiru, bāā taaru kūrūrū	Bani Basirou (nom) père tarou.
nāā kōō sānā wūrē.	Attention au combat du buffle !
kpēē goosiō a sanna baura.	A kpégosso ce combat eut lieu.
yabu tén bārō rā gōō nāā ta tāārū	Malade, le buffle peut encore tuer.
kūrūrū.	En parfaite santé, il tue également.
tén gīrō rā gōō nāā ta tāārū kūrūrū.	Même mort, il est dangeureux.
yēn gora rā goo nāā ta taaru kururu.	Blessé, il est encore plus redoutable
yabu yēn giro sārō fa bio wūrē,	que lorsqu'il est indemne.
kā yā ñ bāro kōā,	Sa respiration est aussi brûlante qu'une
ngsiā foorū, djo gērā gōsin baura.	braise.
yara tākōbiwa gōsin baura.	Sa langue aussi tranchante qu'un sabre.
siru bumanā gōsin baura.	Sa queue, un bon fouet.
tūkū bāndū bāra bakara.	Les bruits produits dans sa course, sont
oo nim biru kpāro bau.	assimilables aux sons de grands tambours.
ñ yabu tén gonu noba yiru wa	Sa salive au contact de ton dos te dés-
ñ n nūn mwā ñī bio wūrē kpa bñ kā	quame la peau.
ñ gēso sūā.	Si tu veux dénombrer sept de ses cadavres,
tāāso mārū ya wūrē na siārā.	tu te feras transporter en brancard.
aura tāārū bāā tāaru kūrūrū	Tu as donné jour à un véritable guerrier,
adaré fāfārē tabu koo wūrē u	Tarou, père tarou.
ññma baura.	Il est arrivé, celui qui emploie l'éven-
unēn debuwā kā fafaru tabu koa	tail comme arme à la guerre.
haru.	Ton grand-parent s'est servi d'un éventail
ññi gbārārēōwā nōō.	comme arme ; c'est à birni (gbanraru)
	que la mort l'empêcha de poursuivre.

Texte en baatonum.Traduction en français.TEXTE No 12 (suite) 13 et fin.)

ya sãars, goo bio kũn gari wũre,	' C'est dans les ruines de kouboure qu'il
kuburũn bãnsõ, miyã sabi kpũnã.	' tomba.
tããso bãã taaru, baura tããrũ.	' Grand chasseur, toi Tarou.
bãã yãã yããku wũre nãã gosin baura.	' Ton grand-père vendit le piment,
wunsn debu ũ yããku dora bio wũre ;	' pour récolter la guerre comme bé-
mã u tabũ yãã sũã. yira wo tããru	' néfice.(1)
tunumã bio sesi.	' Il est arrivé bio sesi,
bãã kũrãn debu, Tõgku wũre u tũnũmã.	' Petit-fils de Koura,
	' Koura tounkou, il est arrivé.

(1) Pour signifier l'intérêt total qu'il porte aux activités guerrières au détriment de son propre corps : refusant parfois de s'alimenter.