

UNIVERSITE D'ABOMEY- CALAVI

FACULTE DES LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE

FILIERE : HISTOIRE

OPTION : CULTURE ARTISTIQUE



**LES DANSES DANS LA SOCIETE *BAATONU* :
DES ORIGINES AU XIX^{ème} SIECLE**

Nom et prénoms de l'étudiant

TAMOU BARTHELEMY Chabi Gani

Directeurs de recherche

A. Félix IROKO

(Professeur titulaire)

Djibril M. DEBOUROU

(Maître de Conférences)

ANNEE ACADEMIQUE 2009-2010

REMERCIEMENTS

Nous témoignons notre reconnaissance à toutes les personnes dont le soutien et la sollicitude ont contribué à la réalisation de ce travail, en particulier à

- nos directeurs de recherche, A. Félix Iroko et Djibril Mama Débourou ;
- nos amis, Kossi Dodzi Missihoun et Osséni Ouorou-Coubou.

INTRODUCTION

On ne peut nier aujourd'hui le rôle de ferment que joue la culture dans le processus de développement : « *La culture est, dans toutes ses dimensions, une composante essentielle du développement durable* »¹. L'Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture (UNESCO) l'a expressément affirmé dans la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles². En effet, l'un des objectifs de ladite convention est « [...] *de réaffirmer l'importance du lien entre culture et développement, et d'encourager les actions menées au plan national et international pour que soit reconnue la véritable valeur de ce lien* »³. Cette initiative de l'UNESCO a été précédée de plusieurs autres, depuis les années quatre-vingts, à l'échelle internationale⁴.

Concernant les initiatives prises dans ce sens par l'Union Africaine (UA), soulignons l'adoption, en 2006, de la Charte de la renaissance culturelle africaine⁵ qui remplace du coup la Charte culturelle de l'Afrique datant de 1976. A travers la nouvelle charte, les Etats membres de cette organisation se sont assignés, entre autres objectifs, d'« *intégrer les objectifs culturels aux stratégies de développement* »⁶.

Malgré les initiatives et les textes normatifs posant les fondements d'un cadre juridique favorable à la prise en compte de la dimension culturelle dans les politiques de développement, l'incalculable richesse culturelle dont disposent les Etats africains reste encore largement sous-exploitée. En fait, le véritable problème réside surtout dans le niveau et l'ampleur des actions menées pour traduire en réalité concrète la relation entre la culture et le développement dans ces Etats.

¹ UNESCO : *Le pouvoir de la culture pour le développement*, p.1. Brochure consultée le 24/02/11 sur <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001893/189382>.

² Cette convention a été adoptée au cours de la 33^{ème} session de l'UNESCO, tenue à Paris du 03 au 21 octobre 2005.

³ Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, article premier (objectifs).

⁴ Il y a eu, entre autres, la Conférence mondiale de Mexico sur les politiques culturelles (1982), la Décennie mondiale du développement culturel (1988-1998), la Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles pour le développement (Stockholm, 1998), la Conférence intergouvernementale sur le thème « La culture compte : financements, ressources et économie de la culture dans le développement durable » (Florence, 1999), la Déclaration universelle sur la diversité culturelle (2001).

⁵ Les chefs d'Etats et de gouvernements de l'Union Africaine ont adopté cette charte au cours de la 6^{ème} session ordinaire de leur conférence, tenue à Khartoum (République du Soudan), les 23 et 24 janvier 2006.

⁶ Charte de la renaissance culturelle africaine, titre 1, article 3, alinéa 8.

Au nombre des initiatives, combien importantes mais encore assez insuffisantes, pour donner plus d'effet au binôme culture-développement, figure en bonne place la recherche. Nous pensons, en effet, que la recherche dans le domaine de la culture est fondamentale pour sa prise en compte effective dans le processus de développement :

« [...] analyser les cultures africaines avec toute la rigueur scientifique qu'elles méritent, voici l'une des premières tâches, même si elle s'avère longue et difficile. En effet, trop souvent reléguées au rang de folklores ou de manifestations de circonstance, les anciennes cultures ont été négligées, alors qu'elles constituent encore de nos jours l'expression de l'identité des peuples africains et de leur intégration au monde, même pour ceux qui les rejettent ou les combattent au nom du progrès ou d'une idéologie politique, par ignorance aussi chez les Occidentaux des villes ou parmi ceux qui se disent « évolués » »⁷.

Mieux connaître les chants, danses, religions endogènes, modes vestimentaires, forme architecturale et autres productions matérielles et immatérielles de notre passé, de même que les modes de productions culturelles du passé, pour mieux les exploiter ou les adapter aux réalités de notre époque, est sans doute l'une des clés d'un développement endogène qui, seul, peut sortir les Etats africains de l'ornière du sous-développement. Cette conviction nous a poussé, dans le cadre du présent mémoire de DEA et probablement de la thèse, à jeter notre dévolu sur un thème d'histoire culturelle. Il se rapporte précisément à la danse. Deux raisons essentielles en justifient la pertinence. D'abord, la place et l'importance de la danse dans presque tous les aspects et moments de la vie de l'individu et de la société en Afrique. Cela est souligné, abusivement certes, par Léopold Sédar Senghor : « *Le « cogito » nègre serait, d'après Léopold Sédar SENGHOR : « Je danse, donc je suis »* »⁸⁹. Ensuite, la relative marginalisation de ce phénomène en tant qu'objet d'étude dans le monde des historiens africains et surtout ceux francophones. Ces derniers ne se sont pas inscrits dans la mouvance des études sur la danse qui, investies par de nombreuses disciplines, l'anthropologie notamment, ont pris une ampleur considérable depuis le milieu des années 1980¹⁰.

⁷ HUET (Michel), SAVARY (Claude) : *Danses d'Afrique*, Paris, éditions du Chêne, 1994, p.13.

⁸ Léopold Sédar Senghor (*Liberté I*, Paris, Editions du Seuil, 1964) cité par Abdou Sylla, *Création et imitation dans l'art africain traditionnel : Eléments d'esthétique*, Dakar, IFAN Ch. A. Diop, 1988, p.92.

⁹ SYLLA (Abdou), *Ibidem*, p.92.

¹⁰ REED (Susan A.): "The politics and poetics of dance", *Annual Review of Anthropology*, Vol.27:503-532, October 1998. DOI:10.1146/annurev.anthro.27.1.503.

Le thème que nous avons choisi est intitulé “*Les danses dans la société baatonu : des origines au XIX^{ème} siècle*”. Par cette étude, nous entendons prolonger et élargir le travail que nous avons initié sur les danses *Baatombu* traditionnelles et présenté dans notre mémoire de maîtrise soutenu en 2009 sur le thème : “*Le tɛkɛ, danse traditionnelle des Baatombu*”. Nous pensons ainsi contribuer, spécifiquement, à une meilleure connaissance de ces danses à travers les fonctions multiples qui sont les leurs dans la société *baatonu*.

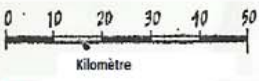
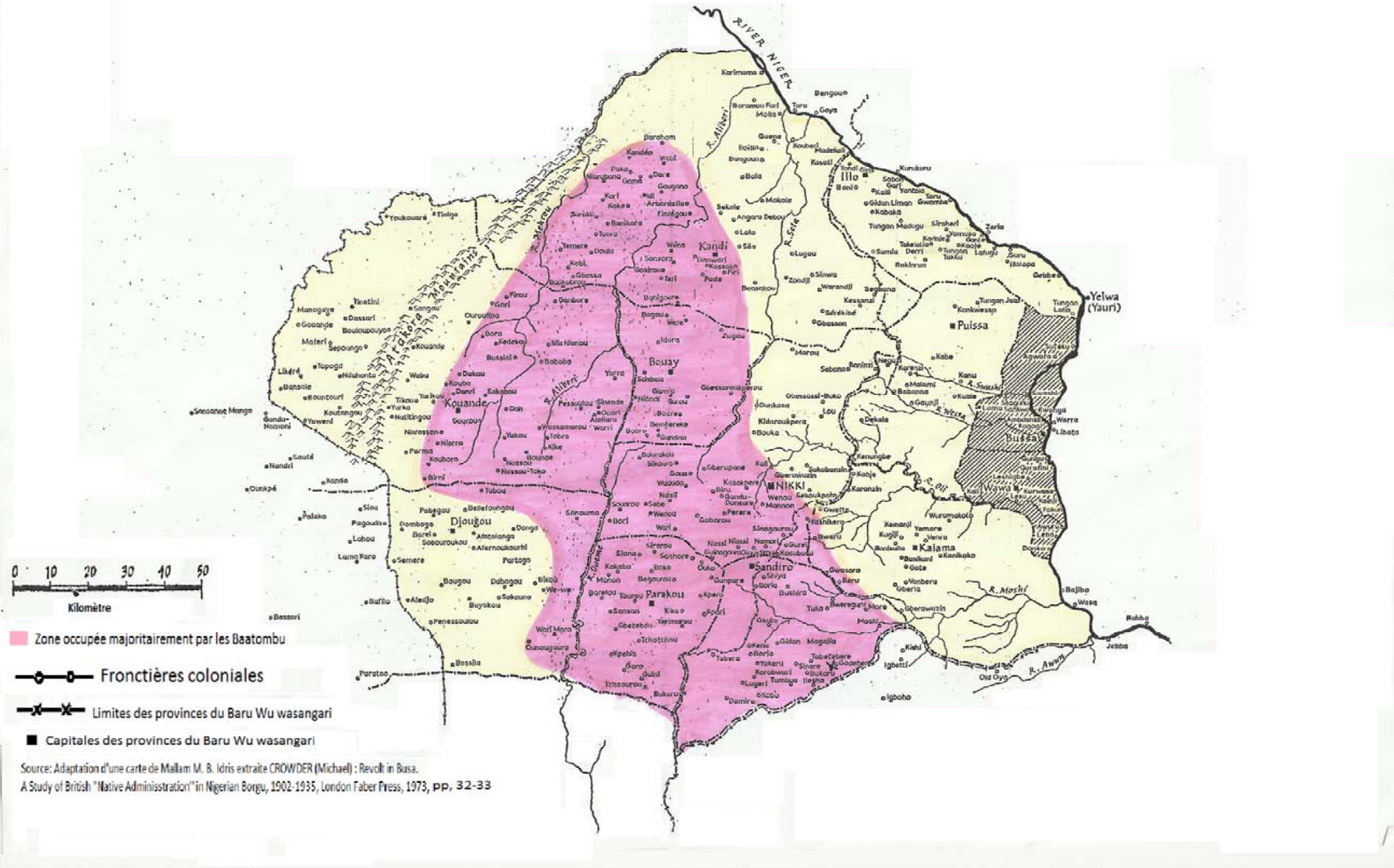
L’espace concerné par notre étude est la partie du *Baru wu* (*Borgu* historique¹¹) occupée majoritairement par les *Baatombu*. Il est partagé¹², depuis l’occupation coloniale franco-britannique, entre la République du Bénin et la République fédérale du Nigeria (voire carte, page suivante). Quant au cadre chronologique, il commence des débuts de l’installation des *Baatombu* dans le *Baru wu*¹³ et s’arrête au XIX^{ème}. Le XIX^{ème} siècle a été retenu comme borne supérieure de la période considérée car il marque une rupture majeure dans l’histoire politique et socioculturelle de cet espace, et de l’Afrique en général, en raison de l’implantation coloniale dont les débuts remontent à cette époque.

¹¹ Le *Borgu* historique se présente au XIX^{ème} siècle comme ce « *Morceau de l’Afrique soudanaise [...] entouré par une ceinture de peuples [...]. Il s’agit des Yoruba du Sud au Sud-Est, des Nupe à l’Est, des Haoussa du Nord-Est au Nord, des Zerma et Dendi au Nord, des Gurma et de leurs voisins au Nord-Ouest, et de nombreux peuples dits voltaïques (Waba, Yowa...) d’Ouest au Sud-Ouest* », BAGODO (Obarè), *Le royaume borgou wasangari de Nikki dans la première moitié du XIX^{ème} siècle. Essai d’histoire politique*, mémoire de maîtrise d’histoire, FLASH, UNB, 1978, 1978, p. 12.

¹² Ce partage a été consacré *de jure* par l’accord franco-britannique du 14 Juin 1898.

¹³ A l’époque actuelle des recherches, les débuts de cette installation demeurent imprécis.

Croquis: Zone de peuplement *baatonu* dans le Baru Wu wasangari



- Zone occupée majoritairement par les Baatonu
- Frontières coloniales
- Limites des provinces du Baru Wu wasangari
- Capitales des provinces du Baru Wu wasangari

Source: Adaptation d'une carte de Mallam M. B. Idris extraite CROWDER (Michael) : *Revolt in Bussa. A Study of British "Native Administration" in Nigerian Borgu, 1902-1935*, London Faber Press, 1973, pp. 32-33

1^{ère} PARTIE :
APPROCHE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE

PROBLEMATIQUE

Le concept de danse n'est pas aisé à définir ; non seulement il est complexe, donc difficile à appréhender dans toutes ses dimensions, mais aussi sa définition varie selon le centre d'intérêt de chaque auteur. Toutefois,

« La danse peut être définie le plus utilement comme un comportement humain composé, du point de vue du danseur, 1) de séquences volontaires qui sont 2) intentionnellement rythmiques et 3) culturellement structurées ; ces séquences étant formées (4a) de mouvements corporels non verbaux (4b) différents des activités motrices ordinaires et (4c) possédant des valeurs inhérentes et esthétiques »¹⁴.

La danse est une activité propre à toutes les sociétés humaines. Pratiquée depuis la préhistoire¹⁵, son histoire épouse celle de ces sociétés dans leur diversité, leur complexité, leur spécificité, leur mentalité, leur évolution et les relations de toute nature entre elles. Dans les sociétés noires africaines, elle joue un rôle important et diversifié :

« En Afrique, la danse constitue à la fois, une histoire symbolique, une forme de méditation, un art spectacle, un passe-temps distrayant, un jeu, un sport, un art de vivre, une manière d'exprimer intensément les rapports de l'homme avec; la nature, la société, un langage universel, un dialogue des civilisations, une thérapie »¹⁶.

Cette assertion sur l'importance des danses en Afrique est largement partagée par Michel Huet qui en dit autant de la musique, qui lui est parfois indissociable, dans les sociétés traditionnelles notamment : *« [...] la musique et la danse étaient tout autre chose qu'une simple distraction [...] l'une comme l'autre étaient l'expression même de tout ce qui fait la trame de la vie africaine. Qu'il s'agisse de mariage, de funérailles, de récolte ou d'initiation [...] »¹⁷.*

¹⁴ Judith Hanna citée par Edwin Roubanovitch in "La danse", <http://www.ethnomusicologie.com>. Page consultée le 17/08/2011.

¹⁵ « L'homme de Cro-Magnon dansait sur un accompagnement de percussions d'os, comme l'ont prouvé des fouilles récentes en Ukraine », TIEROU (Alphonse) : *La danse africaine c'est la vie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1983, p. 12.

¹⁶ TIEROU (Alphonse), *Ibidem*, p. 12.

¹⁷ HUET (Michel), SAVARY (Claude), *Ibidem*, pp. 7-8.

A partir de l'opinion de ces deux auteurs, on remarque que l'art pour l'art prôné par Théophile Gautier¹⁸ et les parnassiens¹⁹ ne peut s'appliquer à la danse dans les sociétés africaines et, *a fortiori*, dans celles antérieures au XIX^{ème} siècle : elle y avait incontestablement un caractère fonctionnel. Ainsi en était-il dans la société *Baatɔnu*. Quelle était alors la place de la danse dans la vie sociopolitique, économique et religieuse des *Baatɔmbu* des origines au XIX^{ème} siècle ? Comment participait-elle au fonctionnement et à la régulation de la vie sociale sous toutes ses formes ? Ces interrogations constituent l'essentiel des questions auxquelles nous commencerons à tenter de répondre dans la présente étude qui sert d'amorce à nos recherches prochaines pour la thèse.

REVUE DE LITTERATURE

Il existe plusieurs travaux de recherche historique sur les *Baatɔmbu*, même si, comparés à ceux réalisés sur d'autres groupes socioculturels de l'espace béninois (exemple des groupes de l'aire culturelle *adja-tado*), ils paraissent bien maigres. Ces travaux sont inégalement répartis. Beaucoup sont consacrés au domaine politique. Le domaine culturel, par contre, demeure le parent pauvre du champ d'étude historique sur ce groupe socioculturel. Au nombre des indications bibliographiques se rapportant à celui-ci, les études suivantes portent entièrement ou en partie sur les danses.

BIO BIGOU (Léon Bani)

- *Bref aperçu sur les valeurs socio-culturelles du peuple baatonu "Bariba" : musique et religions traditionnelles, artisanat*, Cotonou, Département de géographie et d'aménagement du territoire, UNB, 1994a, 55 p.

Cet opuscule aborde divers aspects de la vie traditionnelle *baatɔnu*, notamment la musique, l'artisanat et les religions. Il fournit des informations intéressantes sur les danses sacrées et religieuses que sont le *bukakari* et surtout le *sambani*.

¹⁸ Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872) est un poète, romancier, peintre et critique d'art français du XIX^{ème} siècle. Il est l'un des précurseurs du mouvement poétique "Le Parnasse" apparu en France dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Pour les partisans de ce mouvement, l'art ne doit être au service de quelque cause que ce soit. Seule la beauté doit être sa finalité.

¹⁹ Partisans du mouvement "Le Parnasse" (Voir note de bas de page précédente).

- *La civilisation baatonu assassinée*, Cotonou, 2^e édition revue et corrigée, 1994b, 26 p.

Dans cet opuscule, l'auteur s'insurge contre l'attitude de l'élite *baatonu* dont il engage la responsabilité dans la perte des valeurs culturelles en milieu *baatonu*. Son intérêt pour notre travail réside dans la présentation sommaire que l'auteur fait de certains éléments de la culture *baatonu*, notamment des danses.

HUSSAINI (Lafia) : *The Baatombu and their culture*, Nigeria, 2005, 140 p.

Cet ouvrage est un aperçu sur la culture *baatonu*. Une brève description des principales danses *baatombu* traditionnelles y est faite.

SACCA (Marc) : *Le wuuru : danse folklorique baatonu*, mémoire de maîtrise de sociologie, FLASH, UNB, 1987, 92 p.

Ce mémoire donne un aperçu des danses *baatombu* traditionnelles de façon générale : leurs origines, leur classification par catégories. Evidemment, l'auteur s'est appesanti sur le *wuuru*, objet de son étude. Son mémoire nous a été d'un précieux apport dans nos recherches sur les danses *baatombu* traditionnelles.

SEMINAIRE CONSTITUTIF DE LA SOUS-COMMISSION NATIONALE DE LINGUISTIQUE BAATONU (du 1^{er} au 4 Septembre 1980), rapport, 66 p.

Ce rapport contient aussi des informations sur divers aspects de la vie culturelle des *Baatombu*. Les danses citées y sont classées par sexe : danses d'hommes, danses de femmes, danses mixtes. Toutefois les indications données sur chacune d'elles sont très laconiques.

TAMOU BARTHELEMY (Chabi Gani) : *Le tɛkɛ, danse traditionnelle des Baatombu*, mémoire de maîtrise d'histoire, FLASH, UAC, 2009, 125 p.

Dans cette étude, nous avons essayé de retracer l'origine du *tɛkɛ* et son évolution dans le temps et dans l'espace en milieu *baatonu*. Nous y avons aussi esquissé l'étude de certaines de ses figures chorégraphiques suivant une approche technique.

TAMOU YATAHOU (Abraham) : *Portée socioculturelle de la danse « Têkê » dans l'aire culturelle baatonu : Cas de la commune de Nikki*, mémoire de maîtrise de sociologie, FLASH, UAC, 2004, 116 p.

L'auteur aborde divers aspects de la danse *téké*, notamment les circonstances au cours desquelles elle est pratiquée, l'accoutrement des danseurs, les instruments de musique et les chansons l'accompagnant, sa portée socioculturelle, politique et psychologique. Néanmoins, les points sur l'origine de cette danse et la signification de l'objet dansant²⁰ (bâton) avec lequel elle est pratiquée sont discutables.

ZOUMAROU (Issa) : *Approche qualitative des messages vestimentaires en milieu baatonu : le cas de la commune de Pèrèrè*, mémoire de maîtrise des sciences du langage et de la communication, FLASH, UAC, 2004, 83 p. +8 pages annexes.

Quelques pages de ce travail ont été consacrées à l'accoutrement pour les danses *baatombu* traditionnelles. En fait, l'auteur s'est intéressé à trois danses. C'est peu, lorsqu'on considère la multitude de danses traditionnelles *baatombu* que nous nous proposons d'étudier.

Les travaux ci-dessus présentés nous ont permis d'aborder notre étude. D'autres, non moins importants, y ont aussi contribué de façon appréciable ; il s'agit d'écrits suivants sur les danses africaines.

LASSIBILLE (Mahalia) : "La danse africaine, une catégorie à déconstruire. Une étude des danses des WodaaBe²¹ du Niger", *Cahiers d'études africaines*, 2004, <http://etudesafriaines.revues.Org/Document4776.html>. Consulté le 01/02/2007.

A partir de cette étude ethnographique des danses d'un groupe de *Fulbe* nomades du Niger, le *geerewol* en particulier, l'auteur invite à reconsidérer les acceptions communément admises de "danse africaine" et de "danse africaine traditionnelle".

²⁰ « Un objet dansant est un objet que le danseur tient dans ses mains pendant qu'il danse.

« Il n'est ni objet de décoration, ni complément du costume des danseurs et ne sert nullement à marquer le rythme ou à battre la mesure. Il fait partie intégrante de la danse comme les mouvements du danseur, joue un rôle précis et a une signification propre », TIEROU (Alphonse), 1989, op. cit., p. 119.

²¹ Nous avons écrit ce mot (lettres majuscules et minuscules à l'intérieur du même mot) tel que l'auteur l'a fait tout au long de son article.

TCHIMOU (Famedji-Koto) : *L'art de danser en Côte-D'ivoire*, Paris, L'Harmattan, 1996, 301p.

Cet ouvrage est un essai d'étude technique des danses africaines. Son auteur propose une transcription des mouvements caractéristiques des danses africaines à partir de termes et de signes spécifiques, de façon synchronique avec la rythmique qui les accompagne.

TIEROU (Alphonse)

- *La danse africaine, c'est la vie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1983, 142 p.

Etude théorique sur les danses africaines, cet ouvrage renseigne sur leurs origines, leurs typologies, leurs caractéristiques générales, leurs fonctions... Bref, il donne une vue d'ensemble remarquable de ce qu'on entend par 'danse africaine'.

- *Dooplé. Loi éternelle de la danse africaine*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1989, 129 p.

Cet ouvrage se situe dans la continuité du premier. Mais ici, l'auteur donne plus de profondeur à son œuvre. Celle-ci porte essentiellement sur les dispositions dans l'espace et les dispositions du corps caractérisant les danses africaines traditionnelles. L'aspect technique y est donc prédominant.

Nous ont été aussi d'un grand apport, des travaux sur les *Baatombu* de façon générale. Les ouvrages ci-dessous font partie de ceux que nous avons déjà consultés.

BAGODO (Obarè) : *Le royaume borgou wasangari de Nikki dans la première moitié du XIX^{ème} siècle. Essai d'histoire politique*, mémoire de maîtrise d'histoire, FLASH, UNB, 1978, 233 p.

Ce mémoire donne des renseignements sur le *Baru wu* précolonial, surtout sur l'histoire politique du royaume de Nikki depuis l'avènement des *Wasangariba* dans le *Baru wu* jusqu'à la veille de l'invasion coloniale européenne. L'auteur met l'accent sur les institutions et événements politiques de ce royaume au XIX^{ème} siècle. Il donne aussi quelques renseignements sur son organisation socio-économique.

DEBOUROU (Djibril Mama) : *Commerçants et chefs dans l'ancien Borgou (des origines à 1936)*, thèse de doctorat de 3^e cycle, Paris-I-Panthéon Sorbonne, U.E.R. d'histoire, 1979.

Cette étude présente l'origine et l'évolution des rapports entre commerçants étrangers majoritairement islamisés et les chefs *wasangariba* dans le *Baru wu*. Divers aspects de la vie politique, économique, sociale, religieuse, artistique y ont été abordés.

LOMBARD (Jacques) : *Structures de type féodal en Afrique Noire. Etude des dynamismes internes et des relations sociales chez les bariba du Dahomey*, Paris, Mouton et Cie., 1965, 544 p.

Cet ouvrage est une référence sur la société *baatonu*. Il donne une vue d'ensemble de la structure sociale et politique du *Baru wu*. Il est la somme d'une série de publications réalisées par son auteur sur ce groupe socioculturel.

METHODOLOGIE DE COLLECTE ET D'ANALYSE DES DONNEES

La démarche méthodologique que nous avons adoptée pour la collecte des informations comprend deux volets : la recherche documentaire et la recherche empirique (enquête de terrain).

La recherche documentaire a consisté à consulter des ouvrages, articles, rapports, thèses, mémoires et autres travaux de recherche ayant quelque intérêt pour notre étude. Ce volet de notre travail de recherche nous a amené à faire le tour de quelques bibliothèques et centres de documentation de notre pays, notamment des trois grandes villes que sont Cotonou, Porto-Novo et Parakou. A l'Université d'Abomey-Calavi, où nous ont aussi conduit nos recherches, nous avons consulté des documents disponibles à la bibliothèque centrale ainsi qu'au centre de documentation de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines (FLASH). Nous avons aussi recouru à Internet. Grâce à cet outil de recherche, nous avons consulté de nombreux ouvrages et articles en ligne auxquels nous n'aurions pas pu accéder autrement.

Le second volet, l'enquête de terrain, est celui que nous avons privilégié compte tenu de la pauvreté du répertoire des sources et documents écrits touchant directement à notre thème, c'est-à-dire se rapportant spécifiquement aux danses *baatombu* traditionnelles. Concernant ce volet, nous avons utilisé essentiellement la technique de l'entretien semi-directif non enregistré. Nous avons élaboré un questionnaire à cet effet, conformément aux objectifs à atteindre. La liste des informateurs ciblés se décline en catégories : griots, danseurs (anciens ou en activité), chefs et adeptes de culte (pour les danses religieuses), chefs traditionnels, autres. Parallèlement, nous avons aussi eu recours à l'observation des danses lors des manifestations auxquelles nous avons eu la chance d'assister ainsi qu'à la prise de photographies.

Le corpus des informations recueillies (fiches de lecture, contenus d'entretiens, description des danses observées) a été soumis à la critique historique. Cette phase d'analyse des données a consisté à confronter, entre elles et avec des sources et documents écrits, les données de la tradition orale et celles issues de l'observation. Dans la présente étude, nous exposons une partie des résultats auxquels nous sommes parvenu.

DIFFICULTES RENCONTREES ET ESSAIS DE SOLUTION

Les difficultés que nous avons rencontrées au cours de nos recherches sont de plusieurs ordres. Celles auxquelles nous avons fait face au niveau de la recherche documentaire bibliographique concernent la qualité de l'accueil et la disparition de certains documents utiles à notre travail.

Au centre de documentation de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines (FLASH) par exemple, nous avons eu droit à un accueil des plus froids. Pas seulement nous. Beaucoup d'étudiants en quête d'informations ont aussi eu à faire face au dédain incompréhensible de l'agent du centre. Ce dernier ne respecte pas non plus les heures d'ouverture et de fermeture du centre pourtant affichées à la porte. Il nous a donc fallu non seulement supporter ses humeurs, mais aussi et surtout faire plusieurs tours dans ce centre de documentation pour y faire le travail de collecte.

A la bibliothèque universitaire d'Abomey-Calavi, des mémoires et ouvrages pourtant référencés dans les catalogues sont restés introuvables. Pour contourner cette difficulté, nous

avons parcouru d'autres bibliothèques et sollicité l'aide de nos collègues, de nos enseignants et de bien d'autres personnes.

Concernant la recherche sur Internet, outre les problèmes récurrents de connexion et sa lenteur, il nous a été difficile et parfois impossible de consulter certains documents, soit par faute de logiciels appropriés dans les centres de navigation que nous avons fréquentés, soit à cause du codage de l'accès à certaines données.

La difficulté majeure au niveau de l'enquête de terrain est liée à la disponibilité des informateurs. Certains d'entre eux n'ont pas toujours respecté les rendez-vous qu'ils nous ont donnés. Il nous a donc fallu réaménager constamment notre calendrier de recherche. Cela a été pour nous une source d'inquiétude presque permanente. En effet, il nous fallait gérer de façon efficiente les temps libres que nous laissaient nos occupations professionnelles afin de ne pas accuser trop de retard dans la rédaction de ce mémoire.

Par ailleurs, par une fausse manipulation de notre appareil photo numérique, nous avons supprimé des photos récentes utiles à notre travail. Il s'agit surtout des photos sur les danses *tskε* et *Sεsεru* prises à *Sasɔ* (Tchatchou) en 2010 lors de la deuxième édition du festival culturel "*Imolε*".

PLAN PROVISOIRE DE LA THESE

INTRODUCTION

PREMIERE PARTIE : GENERALITES SUR LES DANSES AFRICAINES TRADITIONNELLES

Chapitre premier : Les catégories de danses africaines traditionnelles

- A- Le concept de « danses africaines traditionnelles »
- B- Les danses profanes
- C- Les danses sacrées

Chapitre II : Les danses africaines traditionnelles : caractéristiques et fonctions

- A- Les caractéristiques
- B- Fonctions sociales
- C- Fonctions culturelles et rôle dans la thérapie

Chapitre III : Aperçu sur les danses *baatɔmbu* traditionnelles

- A- Origines
- B- Danses profanes
- C- Danses sacrées

DEUXIEME PARTIE : LES DANSES DANS LA VIE SOCIOPOLITIQUE DES *BAATɔMBU* DES ORIGINES AU XX^{ème} SIECLE

Chapitre IV : Danses et fondement des institutions politiques *baatɔmbu* dans le *Baru wu* ancien et *wasangari*

- A- Le *tayaru* et la *gaani* : deux fondements des institutions politiques *baatɔmbu*
- B- Les danses pendant le *tayaru*
- C- Les danses pendant la *gaani*

Chapitre V : Danses *baatɔmbu* et réjouissances sociales

- A- Danses et mariage
- B- Danses et fêtes périodiques
- C- Danses et autres occasions de divertissement

Chapitre VI : Danses et manifestations funèbres

- A- Conception de la mort chez les *Baatɔmbu*

B- Danses et inhumation

C- Danses et funérailles

TROISIEME PARTIE : LES DANSES DANS LA VIE ECONOMIQUE ET
RELIGIEUSE DE LA SOCIETE *BAATONU* DES ORIGINES AU XX^{ème} SIECLE

Chapitre VII : Les composantes de l'économie et de la religion

A- Les principales activités économiques

B- Les activités économiques secondaires

C- Les croyances religieuses

Chapitre VIII : Danses et rites liés aux activités économiques

A- Danses et rites liés à l'activité de forge

B- Danses et rites liés à la chasse et à la boucherie

C- Danses et rites liés aux activités agricoles

Chapitre IX : Danses et pratiques religieuses

A- Danses et d'initiation

B- Danses et cultes religieux

C- Danses et fêtes religieuses

CONCLUSION

2^{ème} PARTIE :
PRESENTATION DES PREMIERS RESULTATS A TITRE
ILLUSTRATIF

CHAPITRE III

APERÇU SUR LES DANSES *BAAT ÒMBU*

TRADITIONNELLES

« *En Afrique, c'est la danse qui est au commencement de toutes choses. Si le verbe l'a suivi, ce n'est pas le verbe parler, mais le verbe chanter, rythmer. Danser, chanter, porter des masques constituent l'art total, un rituel pour entrer en relation avec l'indicible et créer le visible* ». ²²

Cette affirmation de Léopold Sédar Senghor illustre fort bien l'ancienneté des origines de la danse et le rôle primordial de celle-ci dans les sociétés africaines.

Ces danses peuvent être regroupées en deux catégories correspondant à la catégorisation générique des danses africaines : les danses profanes et les danses sacrées. Concernant précisément les origines des danses *baatòmbu* traditionnelles, on peut distinguer une origine endogène et une origine exogène

A- ORIGINES

1- Origine endogène

Par danses d'origine endogène, nous entendons les danses créées par les *Baatòmbu* ²³. Les plus anciennes parmi elles sont l'œuvre des *Baatòn'gebu* ou *Baatombu* autochtones c'est-à-dire ce peuple aux origines encore assez imprécises, installé dans le *Baru wu* depuis l'époque pré-*wasangari* ²⁴. Ces danses (danses pré-*wasangari*) sont donc probablement antérieures au XIV^{ème} siècle. Elles ont certainement été influencées par les cultures des

²² Léopold Sédar Senghor cité par Babette dans *La danse africaine, phénomène de mode ?* Mémoire non paginé mis en ligne sur <http://www.danse-africaine.net>. Page consultée le 02/03/2011. L'auteur a beaucoup plagié Alphonse Tiérou (op. cit.).

²³ Les *Baatòmbu* (*Baatònu* au singulier) sont un groupe socioculturel assez homogène du point de vue linguistique (ils parlent le *baatònum*) mais hétérogène de par l'origine des sous-groupes identifiables en son sein, les activités économiques de ses membres, leurs statuts sociaux et certains de leurs traits culturels. *Grosso modo*, on distingue les *Baatòn'gebu* ou autochtones et les assimilés (peuples du *Baru wu* complètement ou fortement intégrés, dont les *Wasangariba*, groupe mandéphone s'étant emparé du pouvoir politique dans le *Baru wu*, et par extension sa descendance).

²⁴ L'époque pré-*wasangari* est celle qui précède l'émergence du pouvoir *wasangari* dans le *Baru wu*. Elle est antérieure au XIV^{ème} siècle.

peuples cohabitant avec eux à cette époque dans le *Baru wu* : « [...] avant l'émergence du pouvoir *wasangari*, les *Baatombu* cohabitaient avec les *Waba*, des *Yowa*, des *Gurma*, voire des *Nupé* [...] »²⁵.

A l'époque pré-*wasangari*, les *Baatɔn'gebu* avaient donc déjà développé une civilisation originale riche de l'apport d'éléments culturels d'autres peuples du *Baru wu* et de la diversité et des particularismes propres aux différents sous-groupes²⁶ auxquels ils appartiennent. Il est ainsi permis de croire que nombre de danses *baatɔmbu* d'origine autochtone datent de cette période.

A l'étape actuelle de nos recherches, nous ne saurons faire part des mutations que ces danses ont subies par la suite surtout dans le cadre des bouleversements sociopolitiques subséquents à l'affirmation du pouvoir *wasangari*. En guise d'hypothèse, nous retenons que la nouvelle donne sociopolitique n'a pas eu un impact majeur sur les pratiques culturelles des *Baatɔn'gebu*. Nous nous fondons à cet effet sur le fait qu'il y a plutôt eu assimilation culturelle de l'élément *wasangari* par l'élément *baatɔnu*.

Les danses pré-*wasangari* ont sans doute évolué en fonction des catégories auxquelles elles appartiennent. Il est plausible que celles à caractère sacré (danses funèbres, danses religieuses) se soient perpétuées sans connaître de grandes transformations. Certains objets et éléments d'accoutrement pour la danse de même que les pas de danse donnent des indices à ce propos. En réalité, les danses sacrées requièrent une observance plus ou moins stricte des règles, principes et mouvements ou pas de danse qui les régissent ou les caractérisent.

Le caractère moins rigide des danses profanes fait qu'elles connaissent généralement une évolution différente. Contrairement aux danses sacrées, « Elles offrent aux danseurs de larges possibilités d'improvisation »²⁷. Certes l'improvisation en danse africaine traditionnelle ne dénature pas la danse. Il n'empêche que :

« Il arrive parfois, lorsqu'un danseur est particulièrement doué (avec une expression perçue comme juste pour l'ensemble), qu'on adopte ses

²⁵ BAGODO (Obarè), op. cit., p. 24.

²⁶ D'après Léon Bani Bio Bigou, on dénombre au moins 28 clans de *Baatɔmbu* autochtones (*Les origines du peuple baatɔnu (bariba)*, Cotonou, Flamboyant, 1995, pp. 18-26).

²⁷ TIEROU (Alphonse), op. cit., 1989, p. 57. Nous avons développé cet aspect dans la partie consacrée aux danses profanes.

fantaisies [entendons pas improvisés] dans la danse traditionnelle à condition que celles-ci n'aient altéré en rien les principes fondamentaux et la structure de cette danse. Ainsi, la danse traditionnelle évolue à son rythme propre, en fonction de la réalité »²⁸.

2- Origine exogène

Les danses d'origine exogène ou étrangère appartiennent au groupe des danses empruntées par les *Baatombu* à d'autres peuples. Elles sont nombreuses. A l'étape actuelle de nos recherches, nous en avons identifiées quatre. Il s'agit du *nεε nε*, du *togorogbe*, du *gumbe* et du *bukakari*.

Le *nεε nε* est une danse religieuse liée au culte du même nom. Ce culte est l'un des nombreux avatars du culte à la divinité *Nana buruunku*. Il s'agit d'une divinité originaire du Ghana actuel, dans un village du nom de Siaré : « *Nana Buruunku est la divinité protectrice du village de Siaré, en pays adjuti, au Ghana, juste à la frontière avec le Togo, légèrement au-dessous du 8^{ème} parallèle nord* »²⁹. A la faveur des migrations des *Tchala*, peuple s'étant installé près de Siaré et l'ayant adoptée, cette divinité s'est implantée dans plusieurs régions du Togo et du Bénin actuels :

« Au Bénin, les Tchala ont investi les anciens itinéraires entre Bassila et Abomey : Pira (où le fondateur semble bien venir du pays adjuti), en continuité avec la région de Kusuntu ; puis, plus au sud, au niveau de Doumé, Tchetti, et Dassa. Plus à l'est, Savè a également ses dévots à Nana Buruunku. Enfin, beaucoup plus au nord-est, on trouve le même culte à la chefferie bariba de Parakou sous le nom de Buruku-Asoko (Bertho 1945 : 8) »³⁰.

²⁸ «La danse africaine», article extrait de NGANOU (Annie) : *Danse-thérapie et traumatisme psychique : restauration narcissique et réappropriation de soi chez la femme présentant des troubles post-traumatiques, à travers la pratique de la danse*, thèse d'exercice de médecine, Paris, Université Paris 7- Xavier Bichat, 2007, 272 f (Article non paginé consulté le 24/02/2011 sur le site www.daamu.com).

²⁹ BARBIER (Jean-claude) : «Nana Buruunku ou les avatars extraterritoriaux d'une divinité de terroir : du Ghana au Togo, du Togo au Brésil» in VINCENT (Jeanne-Françoise), DORY (Daniel), VERDIER (Raymond) (dir) : *La construction religieuse du terroir*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.151.

³⁰ Idem, *ibidem*, p.158.

Nεε nε est sans doute plus proche de *Buruku-Asoko* ou *Buku Atchoko* dont Madeleine Leclair a étudié les chants sacrés en milieu *itcha*³¹. La pratique de son culte en milieu *baatonu* n'est pas antérieure au XVIII^{ème} siècle quand on tient compte du fait qu'au Bénin actuel, les *Itcha* sont l'un des premiers groupes socioculturels l'ayant adopté. En effet, ces derniers, à en croire Fabien Affo³², se sont installés sur l'actuel site de Bantè après avoir dû quitter les régions de Kpokpo et de Kpessi au Togo sous la pression des soldats du roi *ashanti* Okpokou Wari³³.

Le *togorogbe* est présenté par Léon Bani Bio Bigou comme une « danse "brutale" d'origine voltaïque dans la région de Banikpara »³⁴. Bien que succincte, cette définition évoque clairement son origine et son ancrage dans une aire géographique très restreinte : *Bani n'kparu* (Banikoara), la partie ouest-septentrionale du *Baru wu* la plus proche de sa zone de provenance, le Burkina Faso actuel. Les contacts très anciens entre *Gulmanceba* et *Baatonbu*³⁵ laissent supposer qu'elle date de la période pré-*wasangari*.

À en croire Jacques Bagoudou³⁶, le *gumbe*, quant à lui, est une danse acrobatique nécessitant agilité et endurance. Il serait originellement une danse des *Anago*. Ces derniers sont les voisins et "cousins" des *Baatonbu* avec lesquels ils partagent la frontière sud du *Baru wu*. Par ailleurs, le *gumbe* est aussi un instrument de musique (tam-tam) et un rythme qu'on observe chez plusieurs peuples d'Afrique de l'Ouest. Un lien avéré entre ceux-ci et la danse dont il est question dans notre étude ouvrira de nouvelles pistes à la recherche de son origine.

³¹ LECLAIR (Madeleine) : "Quand la musique donne à voir. La représentation de la montagne dans les chants des initiés itcha (Bénin), *Terrain*, n° 53. Extraits consultés le 17/08/2011 sur <http://www.cairn.info>. Dans son étude, l'auteur confond *Buku*, nom d'une divinité, avec *nwin* ou *iwini*, terme générique signifiant "divinité" chez les *Itcha* ou les *Ifè* : « Les Itcha utilisent le terme générique *boukou*, qu'on peut traduire en français par «divinité», pour désigner ce que d'autres populations yoruba appellent *orisha* [...]. Au plan local, les *boukou* qui ont le statut de grande divinité protectrice d'un village sont désignés par le terme spécifique *nwin* » (*ibidem*).

³² AFFO (Fabien) : *Déterminants socioculturels de la persistance de l'excision à Pira (Bénin)*, DES, Université de Lomé, 2007, <http://www.memoireonline.com>. Page consultée le 17/08/2011.

³³ Okpokou Wari a régné au XVIII^{ème} siècle. D'après René Kouamé Allou, il est monté au trône en 1718. Lire ALLOU (Kouamé René) : "Eclairage sur l'histoire précoloniale des Baoulé de Côte D'Ivoire" in <http://www.histoire-afrique.org/artile194.html>. Page consultée le 17/08/2011.

³⁴ BIO BIGOU (Léon Bani) : *La civilisation baatonu assassinée*. Cotonou, 2^{ème} édition revue et corrigée, 1994, p. 4.

³⁵ Ces contacts très anciens ont eu pour conséquence l'assimilation totale de certains groupes *gulmanceba*. C'est le cas des *Koburo* ou *Koro* originellement apparentés à l'ethnie *Kabore* de l'actuel Burkina Faso, et dont la zone d'expansion est la région de Banikoara, de Bagou et de Soukarou. Lire BIO BIGOU, op. cit., 1995, pp.26-27.

³⁶ Entretien dans les locaux de la radio nationale en avril 2006.

En ce qui concerne le *bukakari*, il est une danse du culte *bori*. C'est un culte de possession qui entraîne des trances violentes. Il est d'origine *hausa*. Mais la pratique du *bukakari* dans la société *baatonu* y a été introduite par les communautés *dendi-zarma* (l'initiation des adeptes de ce culte se fait en *dendi*). Leur introduction dans ce milieu semble postérieure à l'ère *wasangari*.

D'après Marc Sacca, le *bukakari* est « [...] entré dans le monde *baatonu* à une date relativement récente »³⁷. L'auteur fait sans doute allusion au *hauka* (*Sondoro*, chez les *Baatombu*³⁸), forme de *bori* apparue à Chical (Niger) en réponse à la violence de la colonisation française³⁹. En réalité, l'apparition du *bukakari* en milieu *baatonu* remonte à une époque beaucoup plus ancienne, probablement entre le XVI^{ème} et le XVIII^{ème}, période pendant laquelle des groupes *dendi* ont occupé la frontière nord du *Baru wu* faisant partie de ce que Olivier Walther appelle « 'contemporary Dendi border region' »⁴⁰.

B- LES DANSES PROFANES

1- Quelques caractéristiques

Les danses africaines profanes sont des « [...] danses populaires de réjouissances accessibles à tous. Elles ont dans ce cas une véritable fonction sociale et conviviale de distraction, d'amusement, de défoulement, de divertissement »⁴¹. L'expression « accessible à tous » employée ici doit être comprise dans son double sens de participation de l'individu à la danse en tant que danseur ou spectateur. Elle peut porter à croire que les danses africaines profanes ne tiennent compte d'aucune restriction, notamment de classe ou de catégorie sociale, de sexe ou d'âge. Tel n'est pourtant pas le cas. Dans la société *baatonu*, objet de la

³⁷ SACCA (Marc), op. cit., p. 23.

³⁸ BIO BIGOU (Léon Bani) : *Découverte du peuple baatonu 'bariba'*. *La vie religieuse des Baatombu*, inedit, Cotonou, janvier 1988, 11 pages dactylographiées. Lire la partie « le culte du Bori et ses origines lointaines » (pp.1-6).

³⁹ DAN-INNA (Chaibou) : Communication : « Naissance et dramaturgie du haouka dans le contexte de la colonisation ». Communication au colloque international « *Le projet Jean Rouch. Vers une connaissance hors texte. Croiser les regards, partager les interrogations* », 14-20 novembre 2009. Communication mise en ligne sur <http://www.comite-film-ethnie.net>. Document consulté le 27/04/2011.

⁴⁰ WALTHER (Olivier) : « Sons of the soil and conquerors: The historical construction of the Dendi border region (West Africa) », *Working paper*, n°2011-20, February 2011, p.4.

⁴¹ BABBETTE (?), op. cit., document non paginé.

présente étude, la prise en considération des critères sus-évoqués est nécessaire pour mieux comprendre les danses.

Ainsi, les princes *wasangari* ne pratiquent pas la danse pour, dit-on, ne pas s'abaisser au rang de la roture. En fait, cette attitude pourrait corroborer le fait que les danses *baatɔmbu* d'origine autochtone sont créées par les *Baatɔn'gebu*. Sauf exception, le privilège de la pratique de la danse appartient donc à la roture chez les *Baatɔmbu*.

Le critère de sexe conduit à distinguer les danses de femmes et les danses d'hommes. Les danses mixtes sont rares dans cette catégorie.

Généralement, le critère d'âge et le critère de sexe se chevauchent dans la classification des danses profanes. On peut, par conséquent, identifier les sous-catégories suivantes :

- danses de jeunes femmes ;
- danses de jeunes hommes ;
- danses de femmes âgées ;
- danses d'hommes âgés.

Au sein des tranches d'âge inférieures, surtout parmi les filles (moins de quinze ans environ), on observe des danses ludiques dont la plus célèbre est le *non taki*⁴². Cette danse est aussi pratiquée par des femmes plus âgées.

Les principales occasions de pratique des danses profanes sont les mariages, les fêtes annuelles – *dɔnkɔnru*, *gaani* –, et les événements à portée sociopolitique tels que le *tayaru*. Selon les cas, ces événements mobilisent toute une famille (dans son sens le plus large), un ou plusieurs villages ou l'ensemble de l'aire culturelle *baatɔnu*. Les danses profanes ont donc un caractère festif. Elles sont des danses de réjouissance par excellence. Pour Alphonse Tiérou, elles appartiennent au *glo*⁴³, le premier niveau dans l'enseignement de la danse africaine :

⁴² *Non taki* signifie « battement des mains » en *baatɔnum*. Le battement des mains est l'une des caractéristiques de la danse *non taki*. Elle est généralement exécutée au clair de lune.

⁴³ Terme en langue *ueulu*, un dialecte de la Côte d'Ivoire. C'est le cercle dans lequel sont effectuées les danses dites concrètes. Celles-ci portent chacune un nom, sont caractérisées par des mouvements précis, une musique spécifique et offrent de larges possibilités d'improvisation.

« *Le Glo (village, ville et, par extension, foule) traduit l'idée de divertissement, de récréation, de dépense du trop-plein d'énergie.*

« *Danser en glo correspond au plus large des cercles concentriques⁴⁴, il englobe le village. C'est l'expression de la détente et du défoulement. Peuvent y participer tous les habitants du village qui savent danser* »⁴⁵.

A l'instar de la plupart des danses africaines profanes, les danses *baatombu* profanes sont toutes des danses rapides⁴⁶. Elles ont en commun l'improvisation. Celle-ci se définit comme l'exécution, par le danseur, de mouvements nouveaux, mais prenant appui sur les mouvements de base caractérisant la danse exécutée. Elle suppose donc, au préalable, une maîtrise parfaite de cette danse. Remarquons toutefois que les danses à mouvements individuels⁴⁷ et semi-collectifs⁴⁸ se prêtent plus facilement à l'improvisation que les danses à mouvements collectifs⁴⁹. L'improvisation est donc une dimension essentielle des danses *baatombu* profanes. En effet, elles sont pour la plupart des danses à mouvements individuels et semi-collectifs. Elles se pratiquent pieds nus. Le mouvement de base principal des danseurs est le *doople*. Un danseur dans cette position est « [...] *debout, le torse penché en avant, formant avec le bassin un angle de près de 135° ; il a les genoux fléchis, les cuisses légèrement écartées, les pieds écartés et parallèles, posés à plat sur le sol* »⁵⁰.

⁴⁴ Selon Alphonse Tiérou, en dehors du *glo*, les deux autres cercles concentriques sont le *caillo*, cercle intermédiaire où s'effectuent les danses sacrées, et le *gla* (le plus petit des cercles) dans lequel s'inscrivent les danses dites spirituelles comme les danses des masques. Compris dans ce sens, il n'existe pas de danses spirituelles chez les *Baatombu*: la sculpture chez ce peuple n'est pas portée à la production de masques et de statuettes.

⁴⁵ TIEROU (Alphonse), op. cit. 1989, p. 57.

⁴⁶ Ce sont des danses qui exigent du danseur résistance, souffle et souplesse. Voir TIEROU (Alphonse), op. cit., 1983, p. 118.

⁴⁷ Les danses à mouvements individuels sont celles au cours desquelles le danseur danse seul sur la piste de danse ou exécute des mouvements non synchronisés avec ceux d'autres danseurs exécutant au même moment la même danse que lui.

⁴⁸ Les danses à mouvements semi-collectifs ont la particularité de permettre des séquences de mouvements collectifs et des séquences de mouvements individuels au cours de la danse.

⁴⁹ Les danses à mouvements collectifs sont des danses qui excluent tout mouvement individuel du danseur, non synchronisé avec ceux de ses partenaires. Même l'improvisation dans ces types de danse est collective. Mais elle peut se révéler désastreuse lorsqu'elle est poussée à l'extrême.

⁵⁰ TAMOU BARTHELEMY (Chabi Gani), op. cit., pp.91-92. Cette citation résume la description faite de cette position par Alphonse Tiérou, *ibidem*, pp.75-77.



Schéma n°1 : -Danseur en *doople*

Source : -L'auteur, 2009

2- Présentation sommaire de quelques danses

Notre présentation sommaire de quelques danses tient compte de la catégorisation des danses par sexe : danses de femmes, danses d'hommes. Elle est un peu plus détaillée à certains égards que celle des danses présentées dans notre mémoire de maîtrise⁵¹. De même, selon les informations dont nous disposons, elle est plus précise au sujet de certaines danses. Elle l'est moins concernant d'autres. Elle tient aussi compte, dans l'ensemble, de leur état actuel (pour celles qui sont encore pratiquées), résultat des transformations subies dans le temps et dans l'espace.

Pour certaines des danses présentées, il reste à apporter des précisions sur la période de leur apparition.

Les danses de femmes

Elles sont plus nombreuses et témoignent de la place de la femme dans l'animation de la vie sociale chez les *Baatombu* et en Afrique en général : « *deux éléments sont*

⁵¹ TAMOU BARTHELEMY (Chabi Gani), op. cit, 125 p.

déterminants dans ces danses [danses profanes], d'une part les femmes jouent un grand rôle, d'autre part les critères esthétiques sont essentielles »⁵². Malgré les apparences qui tendent à donner une place souvent exagérée à l'homme dans les sociétés patrilineaires, la femme y tient et y joue un rôle considérable. Comme le constate Didier Gondola, « Dans l'histoire, les femmes ont été peu souvent investies d'autorité, tandis qu'au contraire elles ont eu tendance à concentrer un pouvoir dont la nature et l'exercice restent souvent insaisissables »⁵³. Et s'il est un domaine où ce pouvoir est manifeste, c'est celui de la culture. Sont ci-dessous présentées quelques danses de femmes .

Bwaan

Ce mot dérive de *bwaanru* qui signifie “gourde” en *baatɔnum*. Il s'agit d'un ensemble constitué d'une gourde contenant une bouillie de maïs, de mil autrefois, et ornée de pagnes, perles, miroirs et d'une poupée. Le tout repose au fond d'un récipient évasé d'où débordent des pagnes disposés à l'entour. Le *bwaan* est en fait un rite en rapport avec le *Tayaru*, cérémonie de sortie d'un chef traditionnel chez les *Baatɔmbu*. Il date de la période pré-*wasangari*. Le miroir, qui en est l'une des composantes, a été un des articles du commerce caravanier⁵⁴. Son ajout au *bwaan* remonte au moins au XVI^{ème} siècle, siècle à partir duquel on note une réelle intégration du *Baru wu* dans ce commerce⁵⁵. Quant à la poupée, elle n'a probablement pas fait partie des composantes de cet ensemble avant la période coloniale.

Le *bwaan* est porté sur la tête par une jeune fille ayant plusieurs rangées de grosses perles autour des hanches. On lui adjoint une autre pareillement accoutrée. La première tient un petit miroir dans la main gauche, la seconde, des deux mains, un grand miroir en face de la première. Toutes d'eux dansent sur une musique produite par des tam-tams joués par deux batteurs au moins et les chants du groupe de femmes qui les accompagne.

⁵² BEBETTE (?), op. cit. (Document non paginé).

⁵³ GONDOLA (Didier Ch.) : “Unies pour le meilleur et pour le pire. Femmes africaines et villes coloniales : une histoire du métissage”, *Clio*, numéro 6-1997, *Femmes d'Afrique*, [En ligne], mis en ligne le. URL : <http://clio.revues.org/index377.html>. Consulté le 15/11/2009.

⁵⁴ BREGAND (Denise) : *Commerce caravanier et relations sociales au Bénin. Les Wangara du Borgou*, Paris, L'Harmattan, p.63.

⁵⁵ DEBOUROU (Djibril Mama) : *Commerçants et chefs dans l'ancien Borgou (des origines à 1936)*, thèse de doctorat de 3^e cycle, Paris-I-Panthéon Sorbonne, U.E.R. d'histoire, 1979, p.128.



Photo n°1 : -Le *bwaan*

Cliché : -L'auteur (*tayaru*, Guessou-sud 2006)



Photo n°2 : -Jeune fille portant le *bwaan*

Cliché : -L'auteur (*tayaru*, Guessou-sud 2006)

Fɔɔ Kpai

C'est une danse de jeunes femmes à mouvements individuels. Les danseuses tiennent un foulard dans chacune des mains ou dans une seule. Elles se succèdent à tour de rôle sur la piste où elles dansent, le buste incliné en avant, les genoux fléchis, les mouvements en accord avec le rythme des tam-tams. Elles dansent en face d'une jeune fille qui leur présente un grand miroir. Le miroir comme objet dansant chez les *Baatɔmbu* est le propre des danses au cours desquelles le danseur met son physique en valeur. Entre autres, il a une valeur esthétique.

Gida

C'est une danse de femmes apparue dans la partie nigériane du *Baru wu*. Elle est spécifique aux cérémonies de mariage. Mais elle est sollicitée de nos jours au cours d'autres événements à caractère festif. C'est une danse à mouvements individuels pratiquée par des femmes jeunes. Elles se disposent en demi-cercle. La musique accompagnant la danse est produite principalement par les chants et les battements des mains des danseuses-chanteuses. Elles ont à leur tête une responsable. Elles répètent les chants (chants de louange de leurs bien-aimés) que cette dernière scande. A tour de rôle, elles se détachent du groupe pour aller

sur la piste de danse. A ce moment, les battements des mains montent d'un cran. Quand arrive le tour de danse du leader, elles s'agenouillent toutes pour lui témoigner leur déférence.

Kobi

Originellement danse des femmes âgées, le *kobi* est pratiqué aussi par des femmes plus jeunes. Il est l'une des plus anciennes danses de femmes. Il date probablement de la période pré-*wasangari*.

Le *kobi* est dansé lors des cérémonies de mariage. C'est aussi une danse à mouvements individuels exécutée avec beaucoup de grâce au son de tam-tams et de chants. Dans certains cas, lorsque le groupe de danse comprend des danseuses d'un certain âge et des danseuses plus jeunes, ces dernières, avant de remplacer leurs aînées sur la piste de danse, s'agenouillent devant elles en guise de demande d'autorisation.

Koo sonan

Cette danse est pratiquée par des femmes n'appartenant pas forcément à la même classe d'âge. Elle est exécutée en couple, mais les mouvements des danseuses sont individuels. Elle apparaît comme une danse de séduction au cours de laquelle les femmes attirent le regard sur leurs fesses, un des attributs physiques de la beauté féminine en Afrique noire.

Pour danser, les danseuses s'alignent les unes après les autres, en file indienne. Ensuite, la femme en tête de la file s'en détache, talonnée par celle qui vient après elle. Sans s'éloigner l'une de l'autre, elles font quelques pas de danse et, se tournant le dos, elles se heurtent fesses contre fesses. Elles reprennent ce scénario un certain nombre de fois puis la première à se détacher de la file rejoint la queue ; sa partenaire se voit associer celle qui est restée à la tête de la file pendant leur tour de danse. Les couples de danse se font et se défont suivant ce schéma jusqu'à ce que la danse prenne fin.

Nɔn taki

Il s'agit d'une danse ludique réservée aux adolescentes. Elle est un cadre d'apprentissage de la vie associative féminine. Elle est pratiquée de préférence la nuit, au

clair de lune. Le nombre des danseuses est variable. Cependant, un minimum de trois personnes est nécessaire. Les danseuses forment un demi-cercle. Elles se mettent à chanter.

Sortant du groupe, l'une d'elles bondit devant ses camarades. Elle danse un moment, se rapproche de ses partenaires, pirouette et se laisse choir de dos dans leurs bras. Celles-ci la saisissent par ses bras écartés et la projette derechef devant elles. Le même scénario se poursuit un certain nombre de fois puis elle cède la place à d'autres pour ne pas se faire rappeler à l'ordre par celles qui attendent impatiemment leur tour.

Les danses d'hommes

Moins nombreuses que les danses de femmes, elles sont pratiquées pour la plupart aux mêmes occasions. Elles sont plus riches de par les accoutrements des danseurs ; elles comprennent les danses ci-dessous.

Kia goro

C'est une danse de jeunes-hommes à mouvements semi-collectifs. La séquence collective est faite de mouvements de danse en cercle. Par moments, l'un des danseurs quitte la file pour se mettre au milieu du cercle. Là, sont exécutés les mouvements individuels.

Kiaru

Il s'agit d'une danse à mouvements individuels. La principale composante de l'accoutrement du danseur est un boubou traditionnel (*tako*) ample, aux manches larges, dont le bas est légèrement évasé. Il laisse découvrir les pieds, les doigts et la tête de celui qui le porte. L'objet dansant approprié est un éventail ou des chaussures appelées *sankpata*. Ces éléments, surtout les deux premiers, boubou et éventail, attestent que cette danse étaient réservée à des adultes, aux personnes mariées et d'un certain âge.

Les acteurs de *kiaru* se placent au premier rang de la foule, souvent non loin des batteurs. Ils se succèdent sur la piste de danse tour à tour. Ils dansent à pas rapides, jetant les pas l'un derrière l'autre, les bras levés au-dessus de la tête et pirouettant de temps à autre.

Seseru

Nos enquêtes nous ont révélé que le *seseru* est apparu dans la région de Pèrèrè. Sa pratique est antérieure à celle du *tskε*, donc au XVII^{ème} ou XVIII^{ème} siècle (voir infra, présentation du *tskε*). En effet, dans plusieurs localités *baatombu*, le *seseru* était pratiqué bien avant le *tskε*.

Le *seseru* est une danse d'hommes à mouvements semi-collectifs. Le nombre de danseurs n'est pas forcément pair. Variable, il tourne autour de six en moyenne. Les danseurs se travestissent. Ils portent des habits de femmes : chemises et pagnes, ou pagnes uniquement quand ils sont torsés nus. Les pagnes sont noués autour de la taille. Ils s'arrêtent au niveau des genoux pour faciliter le jeu des jambes. Celles-ci sont entourées de jambières de la cheville à une certaine hauteur en-dessous des genoux. Les jambières sont constituées de sortes de chaînons dont les maillons creux contiennent des grains secs. Elles libèrent un son particulier à chaque mouvement du pied.

Lorsqu'il est sollicité pendant le *tayaru*, le *seseru* donne lieu à une compétition acharnée au cours de laquelle la détermination de l'emporter fait intervenir des forces mystiques, notamment par le truchement des protecteurs des danseurs que sont les *bagudu* (*samani* dans d'autres localités).

A l'origine, cette danse est sans doute pratiquée en hommage au sexe opposé. Elle est dansée sur un air de flûte accompagné du rythme de tambourins à aisselle (*bararu*) et de gros tam-tams (*gon*).



Photo n°3 : -Danseur de *sɛsɛru*

Cliché :- L'auteur (*tayaru*, Guessou-sud 2006)

Tɛkɛ

Le *tɛkɛ* est une danse ayant probablement fait son apparition à *Sasɔ* (Tchatchou) entre le XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècle⁵⁶. C'est une danse à mouvements collectifs pratiquée autrefois dans le cadre exclusif du *tayaru*. Tout comme le *sɛsɛru*, elle fait l'objet d'une compétition acharnée entre troupes de danse au cours de cette cérémonie.

Théoriquement, elle comprend trois sections : la section rythmique, la section vocale et la section chorégraphique. La section rythmique comprend en moyenne trois batteurs : un batteur de tambourin à aisselle et deux batteurs de gros tam-tams. La section vocale comprend un chanteur principal, généralement l'un des danseurs, et le chœur regroupant les autres danseurs. La section chorégraphique est constituée de tous les danseurs. Leur nombre est variable mais toujours pair : quatre au minimum, six ou huit en moyenne, douze au maximum.

⁵⁶ Dans notre mémoire de maîtrise, ces périodes sont celles que nous avons avancées comme périodes probable d'apparition du *tɛkɛ* dans la chefferie de *Sasɔ*. Lire TAMOU BARTHELEMY (Chabi Gani), op. cit., p.38.

Au début, l'accoutrement traditionnel du danseur était constitué principalement du *sibi* (pantalon très bouffant de la ceinture au-delà de la mi-jambe, un peu avant la cheville, et cintré de cette partie à la cheville). Suite aux évolutions qu'il a connu, cet accoutrement comprend de nos jours, de la tête au pied du danseur, une chéchia rouge (*tekε furo*) enturbannée d'une pièce d'étoffe blanche ; des sortes de lanières tressées (*Amina*) portées en sautoir sur le torse nu (éléments accessoires) ; le *sibi* ; plusieurs étoffes de pagnes (*bekunu*) multicolores autour de la hanche ou un pagne noué tout autour.

Chaque danseur a dans sa main droite le bâton de *tekε*, objet dansant cylindrique de cinquante centimètres environ de hauteur terminé par un nœud conique. Il a l'aspect de la verge circoncise et en érection d'un homme. Etant donné qu'un chef n'ayant pas bénéficié de cette cérémonie est traité d'incirconcis, l'aspect phallique du bâton est sans doute un message symbolique pour signifier qu'il l'est désormais.

La chorégraphie du *tekε* comprend une variété de figures. Le jeu rapide des jambes, parfaitement coordonné avec le croisement des bâtons, donne un spectacle très plaisant. Là, réside le secret de la célébrité de cette danse qui a conquis toutes les contrées du *Baru wu* et qui a acquis une notoriété à l'échelle nationale voire internationale.

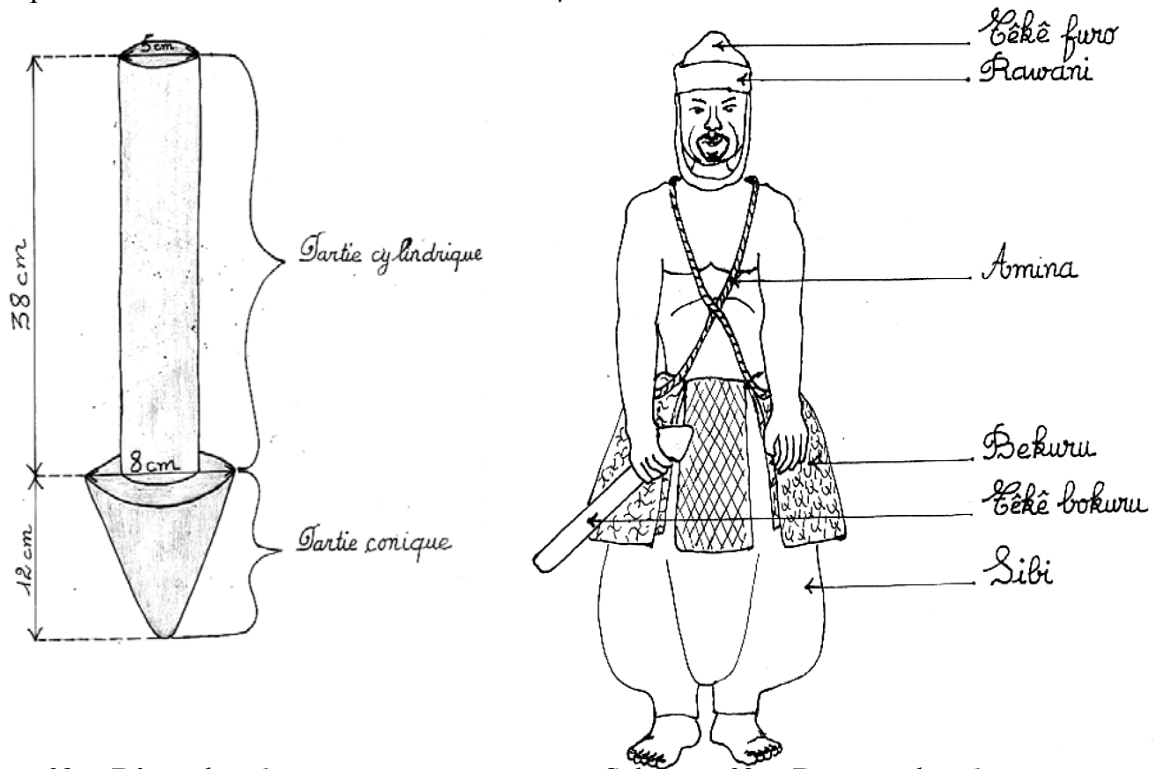


Schéma n°2 : -Bâton de *tekε*

Schéma n°3 : -Danseur de *tekε*

Source : -L'auteur, 2009

Source : -L'auteur, 2009

LES DANSES SACREES

1- Quelques caractéristiques

« *La danse sacrée est l'une des expressions les plus nobles de l'Afrique, comme de toutes les cultures de haute époque [...] »*⁵⁷. Noblesse ici s'identifie à originalité, à un certain degré d'authenticité c'est-à-dire de fidélité aux aspects sacralisés de la tradition. La danse sacrée en est un élément fondamental de manifestation et de perpétuation.

La conscience du sacré, en effet, est très aigüe chez l'Africain. Selon celui-ci, le monde est peuplé d'êtres visibles et invisibles. Ces derniers sont des esprits, des dieux, les ancêtres avec lesquels le contact, mieux, la communication est nécessaire pour la normalité ou la normalisation du cours de la vie dans le monde visible :

« [...] *l'homme africain noir ne compose pas seulement avec les réalités apparentes, celles du monde visible, pour vivre ou survivre. Autrement dit, vivre véritablement en terre négro-africaine, c'est négocier aussi avec les vivants invisibles « du village sous la terre [...] » qui, socio-culturellement parlant, sont pris et vus comme les détenteurs véritables de la « violence légitime » et de l'équilibre social toujours et partout souhaité »*⁵⁸.

Kashemwa Cishugi⁵⁹ pense que cette communication avec le « monde invisible » – ce qui dénote par ailleurs du fort ancrage du sentiment religieux dans la mentalité de l'Africain – explique l'importance numérique des danses sacrées en Afrique. Cela est à nuancer quand on se réfère aux *Baat ombu*.

⁵⁷ Extrait du discours prononcé par André Malraux (homme de la culture et ministre d'Etat des Affaires Culturelles) à la séance d'ouverture du colloque organisé à l'occasion du premier Festival mondial des Arts Nègres ; Dakar, 30 mars 1966 in <http://www.quellehistoire.com/docu/malraux-dakar-pdf>. Consulté le 04/06/2011.

⁵⁸ N'DIAYE (Lamine) : « La place du sacré dans le rituel thérapeutique négro-africain », *Ethiopiennes* n°81. *Littérature, philosophie et art*. 2^{ème} semestre 2008, mis en ligne sur <http://www.ethiopiennes.fr>. Consulté le 26/02/2011.

⁵⁹ CISHUGI (Kashemwa) : « La danse : Langage et moyen de communication », *Ethiopiennes* n° 46-47, *Revue trimestrielle de culture négro-africaine*. Nouvelle série, 3^{ème} et 4^{ème} trimestres 1987 – Volume 4. <http://www.ethiopiennes.fr>. Consulté le 26/02/2011.

Dans la société *baatonu* traditionnelle, en effet, l'inclination au sacré n'est pas empreinte de la ferveur que l'on peut constater chez d'autres peuples africains. Comme le résume si bien Osséni Ouorou-Coubou, « [...] les *baatombu* croient, mais sans passion, ni exaltation et par conséquent, ne s'embarrassent que peu des cultes »⁶⁰. Comparativement aux danses profanes, les danses sacrées ou rituelles sont donc moins nombreuses.

Ces danses sont pratiquées à diverses occasions : inhumation, funérailles, cultes aux ancêtres ou aux défunts, cérémonies d'initiation, fêtes religieuses, cultes aux divinités, préparatifs d'une guerre importante. La périodicité de leur exécution et le lieu dépendent des événements auxquels elles sont liées et de la manière dont ces événements se manifestent.

Les danses *baatombu* sacrées se répartissent essentiellement en deux catégories : les danses funèbres et les danses religieuses. Tout comme les danses profanes, elles demeurent l'apanage des roturiers.

Les critères d'âge et de sexe sont déterminants pour certaines d'entre elles, sans importance pour d'autres. Des danseurs, elles exigent une initiation préalable pour certaines, qu'ils appartiennent à un clan ou à une catégorie socioprofessionnelle pour d'autres. Des précisions sur ces critères sont données pour chacune dans la partie consacrée à leur présentation sommaire.

Nous avons eu à dire que les danses sacrées, à cause de la codification plus ou moins rigide des figures chorégraphiques les caractérisant, ne tolèrent pas du danseur qu'il s'en écarte. Nous tenons ici à nuancer cette affirmation. En effet, pour les danses de transmutation, celles liées au culte de possession et à la transe (*bukakari*, *sambani* par exemple), les mouvements du danseur en transe se confondent à ceux du génie qu'il incarne et dont il devient la monture⁶¹. N'étant plus maître de son être et ne pouvant plus commander à son corps, on ne peut, par conséquent, attendre qu'il exécute des mouvements préconçus dans le cadre d'une chorégraphie orientée vers un but précis.

⁶⁰ OUOROU-COUBOU (Osséni) : *L'Islam en pays baatonu au XIXème siècle*, mémoire de maîtrise d'histoire, FLASH, UAC, 1997, p. 20.

⁶¹ DAN-INNA (Chaibou), op. cit.

2- Présentation sommaire de quelques danses

Exceptées les danses liées aux cultes de possession – encore faut-il que le danseur soit possédé – les danses *baatɔmbu* sacrées sont des danses rapides. Les mises au point faites à propos de la présentation des danses profanes sont valables aussi pour celles-ci.

Les danses funèbres

« *Les vivants restent reliés à leurs ancêtres morts par un faisceau d'obligations. D'abord on doit assurer, dans des conditions convenables, leur passage difficile de ce monde à l'autre. Ce sont les funérailles. Ensuite il faut s'assurer leur protection, entretenir leur force vitale par des offrandes et des sacrifices* »⁶².

Dans la société *baatɔnu* traditionnelle, les rites funéraires prennent plusieurs formes selon l'origine clanique de l'individu, sa profession, son âge, son statut social, le genre de mort dont il est victime...

Certains de ces rites interviennent lors de l'inhumation, d'autres au cours des funérailles. Ces dernières se déroulent en deux phases : le *gɔ wɔru* (premières cérémonies) et le *gɔ yeru* (les secondes). Plusieurs années peuvent s'écouler entre les deux phases. A chaque phase du processus funéraire, correspondent des danses spécifiques. Nous présentons ici quelques-unes d'entre elles.

Baatɔn'koro ou *Durɔ bwãnu*⁶³

C'est l'une des deux formes du *sambani* (culte rendu aux défunts ou aux génies selon le cas). Le *baatɔn' koro* est une danse funèbre pratiquée pour célébrer les mérites des *Baatɔn' gebu* décédés à un âge avancé. Il date de la période pré-*wasangari*. Son origine est à rechercher, sans doute, dans l'activité de chasse et les mystères qui lient les animaux sauvages aux chasseurs dans la société *baatɔnu*, comme dans d'autres sociétés humaines.

⁶² H. Deschamps (*Les religions de l'Afrique noire*, Paris ; 1970) cité par Marc Sacca, op. cit., p. 20.

⁶³ Présentation faite à partir des informations tirées de l'ouvrage de Léon Bani Bio Bigou (*Bref aperçu sur les valeurs socio-culturelles du peuple baatonu "Bariba" : musique et religions traditionnelles, artisanat*, Cotonou, Département de géographie et d'aménagement du territoire, UNB, 1994a, pp.23-38) et de l'entretien avec Lamatou Dama (le 31/10/2010 au quartier Guèma à Parakou).

C'est une danse d'hommes encore pleins de vigueur. Elle est très physique. Les danseurs utilisent un produit pharmacologique (“*Suunu tim*” ou “médicament d'éléphant”) qui les dotent d'une force surhumaine. L'état dans lequel ils se muent les rend capables de poser des actes extraordinaires. Ils peuvent ainsi arracher à mains nues, sans se servir d'instruments en fer, des arbres reconnus pour leur résistance. Ils peuvent aussi attraper des serpents de tailles respectables et aller les jeter devant les *sasaku* (griots) pour leur prouver leur force. En fait, ce sont ces derniers qui les poussent à poser des actes toujours plus grandioses. Ils peuvent ainsi toucher l'orgueil de tel ou tel en lui déclarant, sur un ton dont ils ont le secret, que ce qu'il pense avoir accompli comme prouesse soutient à peine la comparaison avec les actes posés par son père, son grand-père ou son arrière-grand-père. Le *baatɔn'koro* est accompagné d'une musique jouée par les *sasaku*. Cette musique est composée de chants de louanges et du son produit par des gourdes contenant des grains secs.

Gbangba

Originellement, le *gbangba* est un appel à la mobilisation de guerre émis par le son particulier d'un tam-tam. L'expression “*gbangba sobu*” (“jouer le *gbangba*”) est assez évocatrice. Il est aussi un message tambouriné pour annoncer le décès d'un chef dans la société *baatɔnu* traditionnelle. Ce dernier aspect a donné naissance à la danse qui en porte le nom. Elle a pris une forme plus ou moins élaborée selon les cas.

D'après la première forme, il est construit, sur la cour de la concession du défunt, une sorte de case en matériau précaire (bois). Les jeunes, filles comme garçons, en font le tour en dansant, chaque soir après le dîner, du septième jour à la veille des funérailles. Toute délégation ou personne venue témoigner sa compassion en fait aussi le tour⁶⁴. Selon la seconde forme, la danse est pratiquée par des hommes en tenues de guerre. Leur visage, grave, est enduit d'une substance de couleur noire⁶⁵.

Tintɔninbu

Le *tintɔninbu* est une danse dont l'origine est liée au métier de boucher. Il s'agit d'une danse funèbre qui a lieu après le décès d'un *Baatɔn'geu* mort dans la vieillesse. Il est dansé par les membres (hommes et femmes) des familles de bouchers. Il est dansé à l'intérieur du

⁶⁴ Entretien avec Sokodouro Ibrahim Koto N'Gobi à son domicile le 25/02/2011.

⁶⁵ Version donnée par Lafia Hussaini, op. cit., p.34.

cercle formé par les spectateurs. Une ouverture est laissée pour permettre aux danseurs d'y entrer.

Le *tint̄ninbu* est une danse à mouvements individuels. Il ne nécessite pas un apprentissage préalable. En effet, les danseurs exécutent les pas de danse en état de transe. Ils répondent à l'appel de la danse dès que les tam-tams émettent le rythme particulier l'accompagnant. Le danseur dans le cercle de danse tient un couteau spéciale (*yarari woru*) en main, symbole du métier de boucher. Ce couteau, l'unique, passe de la main d'un danseur à celle d'un autre. Il ne peut donc y avoir plus d'un danseur dans le cercle de danse. Au cours de la danse, avec la main libre, certains danseurs prennent un instrument de boucherie (hache par exemple). Ils s'assènent des coups avec ces objets. Ils ne subissent pour autant aucun dommage corporel.

Wuuru

« *Le Wuuru fut créé en même temps que le monde* ». Cette affirmation d'un informateur rapportée par Marc Sacca⁶⁶ donne une idée de l'ancienneté de cette danse. Danse pré-*wasangari*, elle fait partie des plus anciennes pratiquées par les *Baat̄mbu*. C'est une danse extraordinaire d'endurance pratiquée par des jeunes-hommes lors des secondes funérailles (*go yeru*) d'un roturier mort vieux. Les clans dont les membres bénéficient de cette danse sont les *Yaari, Buro, Go yinro, W̄onko, Sako-Wure, K̄nu, Boro, Sen̄, Mako*⁶⁷.

Le nombre des danseurs varie généralement entre la dizaine et la quinzaine. Leur accoutrement est très particulier et prégnant. Il comprend, partant de la tête du danseur, un chapeau de forme conique (*wuuru fur̄*) orné de cauris, une sorte de gilet (*ganḡen̄*) ou *tarapk̄*) cousu dans une toile traditionnelle, partiellement ou entièrement recouvert de cauris, une sorte de jupe (*wuu saalu*) à base de peau d'animal, une épaisse ceinture de peau (*wuu b̄ka*), de forme plus ou moins cylindrique, et des chaussures (*sanpkata*) fabriquées avec des nervures du rônier (*Borassus aethiopicum*).

⁶⁶ SACCA (Marc), op. cit., p.13.

⁶⁷ En dehors du *wuuru geu*, il y a le *wuu swambu*, danse symbolique, fort simple, exécutée par deux ou trois danseurs après l'inhumation d'une personne répondant aux critères sus évoqués (cf. description), et le *bature wuuru* ("wuuru du blanc") de création beaucoup plus récente. Lire SACCA (Marc), *ibidem*.

Le groupe de danse a en son sein un meneur (*wuu fuko*) et a à sa tête un chef (*wuu sunɔn*). Ce dernier est pour les danseurs de *wuuru* ce que le *bagudu* ou le *samani* est pour les danseurs de *teke* ou de *seseru* : seuls ses pouvoirs mystiques lui confèrent ce titre.

Au moment de la danse, les danseurs se disposent en cercle. Ils dansent en martelant le sol avec une certaine rapidité. La musique est une combinaison du chant du griot *Koroku*⁶⁸, des airs d'une flûte et du son produit par les gourdes (contenant des graines secs) que les danseurs frappent contre un objet dans la main opposée. La musique monte d'un cran dès que le *wuu fuko*, ou l'un d'eux, entre dans le cercle de danse.

Pendant la danse, les *wuu sinambu* (pluriel de *wuu sunɔn*) rivalisent de démonstration de pouvoirs (faire s'abattre le tonnerre sur un arbre, cracher un bébé vivant, faire jaillir du sol une source d'eau...)



Photo n°4 : -Danseurs de *wuuru*

Cliché : -L'auteur (*gaani*, Nikki 2006)

⁶⁸ Griot jouant un rôle important dans les manifestations à caractère socioreligieux concernant les *Baatɔn'gebu*.

Les danses religieuses

Les danses sont pratiquées lors de nombreux rites religieux. Il est attesté qu'elles font partie intégrante des premières manifestations de religiosité. Platon l'exprime à sa manière. La danse, dit-il, « *est un don des dieux. Elle doit être consacrée aux dieux qui l'ont créée* »⁶⁹.

Certes, les *Baatombu* ne sont pas très religieux. Il n'en demeure pas moins qu'ils ont recours aux divinités tant qu'elles apportent des solutions concrètes à leurs problèmes ou à ceux de leur communauté. La religion a donc une fonction éminemment sociale dans cette société.

Les génies sollicités au cours des cultes sont les *būnu* et les *wεrεkūnu*. Ceux-là sont des esprits habitant les éléments physiques de la nature (cours d'eau, arbres, collines). Ils ne s'incarnent pas. Ceux-ci sont des génies possesseurs, des esprits considérés comme « [...] des « souffles », des « vents » qui peuvent pénétrer le corps des hommes et provoquer la transe »⁷⁰. Les *wεrεku*, autres génies, ne font l'objet d'aucun culte⁷¹.

Les danses *baatombu* religieuses sont liées essentiellement aux cultes rendus aux génies possesseurs. Sont ci-dessous présentées, le *bukakari*, le *nεε nε* et le *soro koro*. Nous avons donné quelques informations sur les deux premiers dans la partie consacrée à l'origine exogène des danses *baatombu*. Pour cela, leur présentation à ce niveau est descriptive et quelque peu laconique.

Bukakari

Le culte faisant appel à la danse *bukakari* est la version *baatombu* du culte *bori*. C'est un culte de possession. Le *bukakari* est donc une danse au cours de laquelle les adeptes entrent en transe. Les instruments de musique utilisés sont un violon (*googe*) et une grandealebasse vide renversée sur le bord et jouée avec des bâtonnets.

⁶⁹ Platon, cité par Roger Garaudy (*Danser sa vie*, Paris, éditions du Seuil, p.35). Citation reprise par Kashemwa Cishugi, op. cit., (non paginé).

⁷⁰ DAN-INNA (Chaibou), op. cit., p.2.

⁷¹ OUOROU-COUBOU (Osséni), op. cit., p.20.

Nεε nε

C'est une danse religieuse dont les adeptes sont majoritairement des femmes. Leur accoutrement comprend un pagne traditionnel (*baru bekuru*) noué à hauteur de la poitrine, une écharpe blanche, faisant office de ceinture, nouée autour de la taille, des colliers de perles au cou et une chaîne de cauris autour de la tête. Elles tiennent à la main droite une sorte de balai, le *bun yiru*. Quand elles sont dans le cercle de danse, elles ont le buste penché vers l'avant, le bras droit légèrement plié, le *bun yiru* presque perpendiculaire au buste. Elles dansent dans cette posture en se déplaçant à pas rapides. Le tam-tam accompagnant la danse est appelé *buruku bararu*.



Photo n°5 : -Danseuses du culte *nεε nε*

Cliché : -L'auteur (Fête du *vodun*, Parakou 2010)

Soro koro ou kurɔ bwānu

C'est la seconde forme du *sambani*. Postérieure à la première, elle en est issue. Marc Sacca⁷² pense que le *kurɔ bwānu* est la forme évoluée du *durɔ bwānu* ou *baatɔn'koro*.

⁷² SACCA (Marc), op. cit., p.24.

Nous pensons qu'elle en est une variante née des apports et de la forte influence du culte *bori* d'origine *hausa*. La similitude, sur plusieurs plans, entre le *soro koro* et le *bukakari*, autre danse *baatonu* religieuse issue du *bori*, est frappante. Les cultes au cours desquels ces deux danses se manifestent sont très proches, selon Bio Bigou⁷³, d'un troisième (*so'n doro*) qu'il estime d'origine sonrai. En reconnaissant que « *Ces trois cultes s'extériorisent par les mêmes danses de possession, attestant l'incarnation des génies dans leur créature, leur "cheval" »*⁷⁴, nous pensons qu'il nous rejoint dans l'idée qu'ils sont rattachés au *bori*.

Le *soro koro* est dansé par des adeptes majoritairement de sexe féminin. Pendant la danse, ils ont les yeux rivés au sol, les genoux fléchis et le buste penché en avant. Ils se déplacent à pas rapides en balançant les bras dans le même sens, de la gauche vers la droite et vice versa. La musique accompagnant la danse est produite principalement par les mêmes instruments que ceux joués au cours du *baaton'koro*.



Photo n°6 : -Danseuses de *soro koro*

Cliché : -L'auteur (*gaani* 2006)

⁷³ BIO BIGOU (Léon Bani), op. cit., 1994b, p.22.

⁷⁴ Idem, *Ibidem*, p.22.

CONCLUSION

Le développement du chapitre qui donne un aperçu des danses *baatɔmbu* traditionnelles nous révèle qu'elles présentent des caractéristiques communes, à maints égards, avec celles des danses africaines traditionnelles de façon générale.

Le caractère particulier, atypique même, de certaines d'entre elles – elles ne répondent pas à toutes les caractéristiques des danses profanes, encore moins à celles des danses sacrées – nous porte à envisager de les classer dans une catégorie intermédiaire que nous désignerons, à la suite d'Annie Nganou⁷⁵, par “danses semi-profanes”. Dans nos recherches ultérieures, nous essayerons de donner un contour et un contenu plus précis à la catégorie ainsi qualifiée.

De cette étude, il apparaît clairement que les danses *baatɔmbu* traditionnelles ont subi de nombreuses influences. Des influences très anciennes pour les danses auxquelles nous donnons une origine autochtone et des influences plus ou moins tardives, traduites par l'apparition de danses *baatɔmbu* traditionnelles d'origine étrangère. Aussi, une étude des danses *baatɔmbu* traditionnelles implique-t-elle une incursion dans l'histoire ancienne du *Baru wu* et des peuples avec lesquels les *Baatɔmbu* ont entretenu des relations depuis des siècles. Ces influences ne se limitent pas seulement à la danse dans son aspect gestuel. Elles s'observent aussi au niveau de l'accoutrement, des instruments de musique voire des chansons.

Prélude aux recherches que nous effectuerons dans le cadre de la thèse, cette partie n'aborde pas explicitement les multiples fonctions de la danse dans la société *baatɔnu* précoloniale. Y transparaissent quand même ses fonctions sociale et culturelle notamment à travers la présentation sommaire de quelques danses.

En définitive, ce travail est une entrée dans l'univers des danses *baatɔmbu* traditionnelles. Il nous servira de point de départ pour explorer cet univers qui permet d'appréhender, sous un angle particulier, la complexité de la société *baatɔnu*.

⁷⁵ NGANOOU (Annie), op. cit.

SOURCES ET ELEMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

I- SOURCES

1- Traditions orales

La tradition orale a été d'une importance capitale dans la réalisation de ce travail. Nous indiquons à l'intérieur des tableaux ci-dessous les informateurs qui nous ont fait l'honneur de nous accorder des séances d'entretien.

1-1- Traditionnistes (griots)

N°	Nom et Prénoms	Date, lieu de l'entretien et/ou domicile	Age au jour de l'entretien	Substance ou intérêt des informations recueillies
1	MAMA CHABI Adam alias <i>Baa bu</i>	23 juillet 2005 à son domicile au quartier Gah (Parakou)	63 ans (né le 1 ^{er} janvier 1942)	Nous avons obtenu de lui des renseignements sur les occasions au cours desquelles sont pratiquées les danses suivantes : <i>gbangba, seseeru, teke</i> .
2	MAMA CHABI Imorou (chef suprême des griots, <i>Woru tokura</i>)	12 avril 2006 à son domicile au quartier Woré (Nikki)	90 ans environ (né vers 1916)	Il nous a donné des indications sur l'origine de la danse <i>teke</i> à Nikki.

1-2- *Danseurs et associés*⁷⁶

Le tableau ci-dessous prend en compte les danseurs des danses profanes.

N°	Nom et Prénoms	Date, lieu de l'entretien et/ou domicile	Age au jour de l'entretien	Substance ou intérêt des informations recueillies
1	AMADOU Moumouni (ancien danseur et <i>bagudu</i> de <i>tskε</i>)	21 juillet 2006 à Tchaourou	69 ans environ (né vers 1937)	Ses connaissances sont assez étendues sur la danse <i>tskε</i> dont il nous a décrit certaines des figures chorégraphiques.
2	ASSOUMA Adam (ancien danseur de <i>tskε</i>)	12 avril 2006 à son domicile à Sémarou (Nikki)	71 ans environ (né vers 1935)	Il nous a cité et présenté sommairement les danses souvent sollicitées pour la <i>gaani</i> .
3	BAWA Orou Yari (ancien chanteur et danseur de <i>tskε</i>)	09 avril 2007 à N'Dali	87 ans environ (né vers 1920)	Il nous a livré des informations sur la manière dont les danses de réjouissance sont exécutées pendant le <i>tayaru</i> .
4	GUERA Dama Alias Dama Morokou (ancien danseur de <i>ssεru</i> et de <i>tskε</i>)	1 ^{er} et 2 février 2005 et en novembre 2010 à son domicile au	78 ans (né le 10 octobre 1932)	Ses connaissances sur les danses <i>baatombu</i> sont assez étendues. Les

⁷⁶ Par “associés”, nous entendons ceux dont la présence aux côtés des danseurs est nécessaire, voire indispensable. Par exemple, les percussionnistes, le *bagudu*, la *iya gbε* (responsable de l'association des femmes accompagnant le *bwaan*).

		quartier Wansirou (Parakou)		fructueux entretiens que nous avons eus avec lui nous ont été utiles pour la présentation de la plupart des danses profanes.
5	LAFIA KANDI Garia (<i>iya gbε</i> de l'association des femmes de Guessou-Sud)	12 septembre 2006 à Guessou-Sud	Décédée en avril 2007 à l'âge de 68 ans	Elle nous a fourni de précieux renseignements sur le <i>bwaan</i> .
6	YAROU BONI Salamatou (ménagère, pratiquante de plusieurs danses profanes de femmes)	10 avril 2010 à Tchatchou dans le cadre de la 2 ^{ème} édition du Festival des arts et cultures " <i>Imolε</i> "	25 ans environ (née vers 1985)	Les informations recueillies auprès d'elle portent sur la description des danses de femmes suivantes : <i>kobi, fɔɔ kpai, gida</i> .

1-3- Autres informateurs

N°	Nom et Prénoms	Profession	Date, lieu de l'entretien et/ou domicile	Age au jour de l'entretien	Substance ou intérêt des informations recueillies
1	BAGOUDOU Jacques	Journaliste animateur en <i>baat num</i> à l'Office de radiodiffusion et de télévision du Bénin (ORTB) de Cotonou (Il est	Avril 2006 dans les locaux de la radio nationale	61 ans environ (né vers 1945)	Nous lui devons d'avoir découvert qu'il existe une danse du nom de <i>gumbe</i> (danse ayant disparu).

		à la retraite)			
2	DABA Lamatou	Ménagère	31 octobre 2010 à son domicile au quartier Guèma (Parakou)	80 ans environ (née vers 1930)	Elle nous a entretenu sur le <i>bwaan</i> et sur la danse sacrée <i>tint̄ninbu</i> pratiquée par les familles de bouchers appartenant aux clans des <i>Baat̄n' gebu</i> . Elle en est membre.
3	DABA Yérïma	Etudiant en première année de sociologie à l'Université de Parakou	09 juin 2011 à notre domicile au quartier Zongo (Parakou)	23 ans (né le 18 décembre 1987)	Les informations qu'il nous a livrées sur le <i>tint̄ninbu</i> complètent utilement celles recueillies auprès de Lamatou Daba, sa tante.
4	KOTO N'GOBI Sokodouro Ibrahim	Maire de l'ancienne commune de Kpébié (Parakou), ancien député (de 1996-1999)	25 février 2011 à son domicile au quartier Kpébié (Parakou)	71 ans environ (né vers 1945)	Ses points de vue sur la danse <i>gbangba</i> (danse funèbre) nous ont permis de nuancer l'idée qu'on en avait.

2- Sources imprimées

Rapport du Séminaire constitutif de la sous-commission nationale de linguistique *baatɔnu*, Parakou, du 1^{er} au 4 septembre 1980.

Rapport du deuxième séminaire de la sous-commission nationale de linguistique *baatɔnu*, Nikki, du 03 au 08 avril 1982.

Rapport du troisième séminaire de la sous-commission nationale de linguistique *baatɔnu*, Kouandé, du 18 au 22 juillet 1983.

Rapport des travaux du premier séminaire sur le développement économique et social de Banikoara (“*Sutiikua*”), Banikoara, du 26 au 29 décembre 1985.

II- ELEMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

1- Ouvrages généraux et brochures

1-1 Ouvrages généraux

BEAUD (Michel),

L'art de la thèse, Paris, La Découverte et Syros, 2^{ème} éd., 2001.

BOESSEN (Elisabeth), HARDOUNG (Christine), KUBA (Richard) édés,

Regards sur le Borgou. Pouvoir et altérité dans une région ouest-africaine, Paris, L'Harmattan, 1998.

BREGAND (Denise),

Commerce caravanier et relations sociales au Bénin. Les Wangara du Borgou, Paris, L'Harmattan, 1998.

CAUVIN (Jean),

Comprendre la parole traditionnelle, Issy-les-moulineaux, Saint-Paul, coll. « Les classiques africains », 1980.

- CORNEVIN (Robert),
La République Populaire du Bénin, des origines dahoméennes à nos jours,
 Maisonneuve et Larose, Paris, 1981.
- CROWDER (Michael),
Revolt in Bussa. A Study of British ‘Native Administration’ in Nigerian Borgu, 1902-1935, London, Faber Press, 1973.
- DIOP (Cheikh Anta),
 - *Nations nègres et culture*, Paris, Présence Africaine, 1955.
 - *L’Unité culturelle de l’Afrique*, Paris, Présence Africaine 1959.
- LAFIA (Hussaini),
The Baatombu and their culture, Nigeria, 2003.
- KI-ZERBO (Joseph) dir.,
Histoire générale de l’Afrique ; Vol. 1 : Méthodologie et préhistoire africaine, Paris,
 Jeune Afrique/UNESCO, 1984.
- LOMBARD (Jacques),
Structure de type ‘féodal’ en Afrique Noire. Etude des dynamismes internes et des relations sociales chez les Bariba du Dahomey, Paris, Mouton et Cie., 1965.
- LOUCOU (Jean Noël),
La tradition orale africaine : guide méthodologique, Abidjan, Nester, 1994.
- SYLLA (Abdou),
Création et imitation dans l’art africain traditionnel : éléments d’esthétique, Dakar,
 IFAN Ch. A. Diop, 1988.
- TRIACA (Bianca) éd.,
Itinéraires au Bénin. Traduit de l’italien par l’éditeur et Olivier Laurent Béguin,
 Milan, Stephanoni/ COE, 1997.

1-2 Brochures

BIO BIGOU (Léon Bani),

- *Bref aperçu sur les valeurs socio-culturelles du peuple baatonu "Bariba" : musique et religions traditionnelles, artisanat*, Cotonou, Département de géographie et d'aménagement du territoire, UNB, 1994a.

- *La civilisation baatonu assassinée*, Cotonou, 2^{ème} édition revue et corrigée, 1994b.

- *Les origines du peuple baatonu (bariba)*, Cotonou, Flamboyant, 1995.

2- Ouvrages spécialisés

AKESSON (Birgit),

Le masque des eaux vives : danses et chorégraphies traditionnelles d'Afrique noire, Paris, l'Harmattan, 1994.

APPRILL (Christophe),

Sociologie des danses de couples : une pratique entre résurgence et folklorisation, Paris, L'Harmattan, 2005.

BABATUNDE (Lawal),

The gèlèdè spectacle. Art, gender and social Harmony in an African Culture, Washington, University of Washington Press, 1996.

BOURCIER (Paul),

Danser devant les Dieux : la notion du divin dans l'orchestrique, Paris, Danse en Sorbonne, 1989.

BUCKLAND (Thereas J.) ed.,

Dance in the field3: Theory, methods and issue in dance ethnography, Basingstoke, Macmillan Press, 1999.

DESMON (Jane C.) ed.,

Dancing desires: choreographing sexualities on and off the stage, Madison, the University of Wisconsin Press, 2001.

- FAURE (Sylvia),
Apprendre par corps : socio-anthropologie des techniques de danse, Paris, la Dispute, 2000.
- GRAU (André) dir.,
Anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline, Plantin, Centre national de la danse, 2005.
- HUET (Michel); SAVARY (Claude),
Danses d'Afrique, s.l., éditions du Chêne, 1994.
- KESSEL (Juan Van),
Danseurs dans le désert : une étude de dynamique sociale, La Haye, Mouton, 1980.
- MONTANDON (Alain) dir.,
Sociopoétique de la danse, Paris, Anthropos, 1998.
- NGUEMA-OBAM (Paulin),
Fang du Gabon : les tambours de la tradition, Paris, Karthala, 1997.
- TCHIMOU (Famedji-Koto),
 - *Langage de la danse chez les Dogons*, Paris, l'Harmattan, 1995.
 - *L'art de danser en Côte-d'Ivoire*, Paris, l'Harmattan, 1996.
- TIEROU (Alphonse),
 - *La danse africaine, c'est la vie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1983.
 - *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1989.
 - *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.
- SACH (Curt),
World history of the dance, London, Allen and Unwin, 1957.
- SIBONY (Daniel),
Le corps et sa danse, Paris, éditions du Seuil, 1995.
- THOMAS (Helen) ed.,
 - *Dance, Gender and culture*, Basingstoke, MacMillan press, 1993, 219.

- *Dance, modernity and culture*, London, Routledge, 1995.

WILLIAMS (Drid),

Anthropology of the dance: ten lectures, Urbana, University of Illinois Press, 2004.

WOSIEN (Maria G.),

La danse sacrée: rencontre avec les Dieux, Paris, éditions du Seuil, 1974.

3- Articles

DEBOUROU (Djibril Mama),

“Importance de la vallée du Niger dans l’explication du peuplement du Borgou” in *Afrika Zamani*, Yaoudé, n°1, nouvelle série, 1993, pp. 149-160.

DONOHUE (Maura Nguyen),

“Between two worlds” in *Dance Magazine*, June 2005, Vol. 79, Issue 6, pp. 48-51.

DRAMANI-ISSIFOU (Zakari),

“Routes de commerce et mise en place des populations du Nord du Bénin actuel” in *Mélanges en hommage à R. MAUNY*, Paris, Société française d’histoire d’Outre mer, pp. 655-672.

REED (Susan A.),

“The politics and poetics of dance”, *Annual Review of Anthropology*, Vol. 27: 503-532, October 1998. Doi: 10.1146/annurev.Anthro.27.1.503.

SPORTON (Gregory),

“Dance as cultural Understanding: Ideas, Policy, and Practice” in *Dance Research Journal*, Winter 2004, Vol. 36, Issue 2. pp. 80-90.

WALTHER (Olivier),

“Sons of the soil and conquerors: The historical construction of the Dendi border region (West Africa)”, *Working paper*, n°2011-20, February 2011, 23p.

4- Mémoires et thèses de doctorat

4-1- Mémoires de maîtrise et de DEA

BAGODO (Obarè),

Le royaume borgou wasangari de Nikki dans la première moitié du XIX^{ème} siècle. Essai d'histoire politique, mémoire de maîtrise d'histoire, FLASH, UNB, 1978.

BIO GUENE (Kouman'yo),

La généalogie des rois de Nikki de Sunon Séro à l'invasion coloniale française (1897), mémoire de maîtrise d'histoire, FLASH, UNB, 1978.

OROU YORUBA (Robert),

La Gani et ses implications socio-économiques, mémoire de maîtrise de sociologie, FLASH, UNB, 1982.

OUOROU-COUBOU (Osséni),

L'Islam en pays baatonu au XIX^{ème} siècle, mémoire de maîtrise d'histoire, FLASH, UNB, 1997.

SACCA (Marc),

Le Wuuru : danse folklorique baatonu, mémoire de maîtrise de sociologie, FLASH, UNB, 1987.

TAMOU BARTHELEMY (Chabi Gani),

Le Têkê, danse traditionnelle des Baatombu, mémoire de maîtrise d'histoire, FLASH, UAC, 2009.

TAMOU YATAHOU (Abraham),

Portée socioculturelle de la danse Têkê dans l'aire culturelle baatonu du Bénin : cas de la commune de Nikki, mémoire de maîtrise de sociologie-anthropologie, FLASH, UAC, 2004.

ZOUMAROU (Issa),

Approche qualitative des messages vestimentaires en milieu baatonu : le cas de la commune de Pèrèrè, mémoire de maîtrise des sciences du langage et de la communication, FLASH, UAC, 2004.

4-2- Thèses de doctorat

DEBOUROU (Djibril Mama),

- *Commerçants et chefs dans l'ancien Borgou (des origines à 1936)*, thèse de doctorat de 3^{ème} cycle, Paris-I- Panthéon- Sorbonne, 1979.
- *La société baatonnu du Nord-Bénin : son passé, son dynamisme, ses conflits et ses 2innovations, des origines à nos jours. Essai sur l'histoire d'une société de l'Afrique occidentale*, thèse de doctorat d'Etat ès lettres et sciences humaines, Université d'Abomey-Calavi. 3 volumes.

5- Textes et conventions

UNESCO,

Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles (adoptée à Paris le 20 octobre 2005).

U.A. ,

Charte de la renaissance culturelle africaine (adoptée à Khartoum le 24 janvier 2006).

6- Webographie

AFFO (Fabien),

Déterminants socioculturels de la persistance de l'excision à Pira (Bénin), DES, Université de Lomé, 2007, <http://www.memoireonline.com>. Page consultée le 17/08/2011.

ALLOU (Kouamé René),

“Eclairage sur l'histoire précoloniale des Baoulé de Côte d'Ivoire” in <http://www.histoire-afrique.org/artile194.html>. Page consultée le 17/08/2011.

BEBETTE (?),

La danse africaine, phénomène de mode ? in <http://www.danse-africaine.net>. Consulté le 03/02/2011.

CISHUGI (Kashemwa),

“La danse : Langage et moyen de communication” in *Ethiopiennes. Revue trimestrielle de culture négro-africaine*, n° 46-47, nouvelle série, 3^{ème} et 4^{ème} trimestres 1987, Vol. 4. Consulté le 26/02/2011 sur <http://www.ethiopiennes.fr>.

DAN-INNA (Chaibou),

“Naissance et dramaturgie du haouka dans le contexte de la colonisation” in *Le projet Jean Rouch. Vers une connaissance hors textes. Croiser les regards. Partager les interrogations*, colloque international, Paris 14-20 novembre 2009. Page consultée le 27/04/2011 sur www.comite-film-ethno-net.

Discours prononcé par Monsieur André Malraux, ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles, à la séance d'ouverture du colloque organisé à l'occasion du premier Festival mondial des Arts Nègres, Dakar, 30 mars 1966 in <http://www.quellehistoire.com/docu/malraux-dakar-pdf>. Page consultée le 04/06/2011.

GONDOLA (Didier Ch.),

“Unies pour le meilleur et pour le pire. Femmes africaines et villes coloniales : une histoire du métissage” in *Clio*, n° 6-1997, *Femmes d'Afrique*. Page consultée le 15/11/2009 sur <http://www.clio.revues.org>.

LECLAIR (Madeleine),

“Quand la musique donne à voir. La représentation de la montagne dans les chants des initiés itcha (Bénin) ”, *Terrain*, n° 53. Extraits consultés le 17/08/2011 sur <http://www.cairn.info>

MANGUIER (Cicéron),

“La Danse camerounaise d'hier et d'aujourd'hui”, octobre 2009, in <http://www.kamerculture.com>. Page consultée le 04/06/2011

NDIAYE (Lamine),

“La place du sacré dans le rituel thérapeutique négro-africain” in *Ethiopiennes. Littérature, philosophie et art*, n° 81, 2^{ème} semestre 2008. Page consultée le 26/02/2011 sur <http://www.ethiopiennes.fr>

NGANOU (Annie),

“La danse africaine” article extrait de *Danse-thérapie et traumatisme psychique : restauration narcissique et réappropriation de soi chez la femme présentant des troubles post-traumatiques, à travers la pratique de la danse*. Thèse d'exercice de médecine. Paris : Université Paris 7. Xavier Bichat, Paris, 2007, 272f. Page consultée le 26/02/2011 sur <http://www.damu.com>.

N NOH (Francine Yveline),

“Rôle de la danse sacrée dans la thérapie” in *Danse, Guérison et le Sacré en Afrique*, Séminaire international, Libreville, 17-19 janvier 2001. Page consultée le 04/06/2011 sur <http://www.eboga.fr>

SCHAEFFNER (André),

“Introduction à musique et danses funéraires chez les Dogons de Sanga” in *L'Homme* 1/2006 (n° 177-178), pp. 207-244. Page consultée le 27/04/2011 sur www.cairn.info/revue-l-homme-2006-1-page-2007.htm.

UNESCO,

Le pouvoir de la culture pour le développement (brochure), Paris, UNESCO, 16 p. Document consulté le 24/02/2011 sur <http://unesdoc.unesco.org>.

VERGER (Emilie),

La danse africaine, mémoire de maîtrise, Université Sorbonne nouvelle-Paris-III, 2001-2002 (Les pages “remerciements”, “introduction” et “bibliographie” sont disponibles sur www.terminalf.net. Consulté le 01/09/2007

TABLE DES ILLUSTRATIONS

CARTE

Régions de peuplement *baatɔnu* dans le *Baru wu wasangari*.....p. 5

SCHEMAS

Danseur en *doople* p. 25

Bâton de *tɛ kɛ* p. 32

Danseur de *tɛ kɛ* p. 32

PHOTOS

Le *bwaan* p. 27

Jeune fille portant le *bwaan*..... p. 27

Danseur de *sɛsɛ ru*..... p. 31

Danseur de *wuuru* p. 38

Danseuses de *nɛɛ nɛ* p. 40

Danseuses de *sɔ ro koro*p. 41

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	p.1
INTRODUCTION.....	p.2
PREMIERE PARTIE : APPROCHE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE.....	p.6
PROBLEMATIQUE.....	p.7
REVUE DE LITTERATURE.....	p.8
METHODOLOGIE DE COLLECTE ET D'ANALYSE DES DONNEES.....	p.12
DIFFICULTES RENCONTREES ET ESSAIS DE SOLUTION	p.13
PLAN PROVISoire DE LA THESE.....	p.15
DEUXIEME PARTIE : PRESENTATION DES PREMIERS RESULTATS A TITRE ILLUSTRATIF.....	p.17
CHAPITRE III : APERCU SUR LES DANSES <i>BAATOMBU</i> TRADITIONNELLES.....	p.18
A- ORIGINES.....	p.18
1- Origine endogène.....	p.18
2- Origine exogène	p.20
B- LES DANSES PROFANES.....	p.22
1- Quelques caractéristiques	p.22
2- Présentation sommaire de quelques danses	p.25
C- LES DANSES SACREES.....	p.33
1- Quelques caractéristiques	p.33
2- Présentation sommaire de quelques danses	p.35
CONCLUSION	p.42
SOURCES ET ELEMENTS DE BIBLIOGRAPHIE	p.43
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	p.56
TABLE DES MATIERES	p.57