REPUBLIQUE DU BENIN

UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI

FACULTE DES LETTRES, LANGUES, ART ET COMMUNICATION

ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE « ESPACES, CULTURES ET DEVELOPPEMENT»

LABORATOIRE D'ETUDES AFRICAINES ET DE RECHERCHE SUR LE FA (LAREFA)

THESE DE DOCTORAT UNIQUE DE LETTRES MODERNES

TOME I

FILIERE : Lettres Modernes **OPTION : Etudes culturelles africaines**

SUJET

POESIE ORALE SACREE CHEZ LES BÀÀTɔBÙ DU NORD-BENIN : DE LA LAMENTATION AU CHANT FUNEBRE

Soutenue par
Gniré Tatiana DAFIA

Sous la direction de
Mahougnon KAKPO
Professeur Titulaire de Littérature Africaine

JURY

Président : Pr. Maxime da CRUZ (Professeur Titulaire, Université d'Abomey-Calavi)

Rapporteur : Pr. Mahougnon KAKPO (Professeur Titulaire, Université d'Abomey-Calavi)

Examinateurs

1. **Pr. Kolea Paulin ZIGUI (Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara)**
2. **Pr. Salaka SANOU (Professeur Titulaire, Université Pr Joseph KI-ZERBO/ Ouaga 1)**
3. **Dr. Djibril M.DEBOUROU (Maître de Conférences, Université d'Abomey-Calavi)**

Mention ; Très honorable avec félicitations du jury

Décembre 2018

REPUBLIQUE DU BENIN

UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI

FACULTE DES LETTRES, LANGUES, ART ET COMMUNICATION

ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE « ESPACES, CULTURES ET DEVELOPPEMENT»

LABORATOIRE D'ETUDES AFRICAINES ET DE RECHERCHE SUR LE FA (LAREFA)

THESE DE DOCTORAT UNIQUE DE LETTRES MODERNES

TOME I

FILIERE : Lettres Modernes **OPTION : Etudes culturelles africaines**

SUJET

POESIE ORALE SACREE CHEZ LES BÀÀTɔ̃BÙ DU NORD-BENIN : DE LA LAMENTATION AU CHANT FUNEBRE

Soutenue par
Gniré Tatiana DAFIA

Sous la direction de
Mahougnon KAKPO
Professeur Titulaire de Littérature Africaine

JURY

Président : Pr. Maxime da CRUZ (Professeur Titulaire, Université d'Abomey-Calavi)
Rapporteur : Pr. Mahougnon KAKPO (Professeur Titulaire, Université d'Abomey-Calavi)

Examinateurs

1. **Pr. Kolea Paulin ZIGUI (Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara)**
2. **Pr. Salaka SANOU (Professeur Titulaire, Université Pr Joseph KI-ZERBO/ Ouaga 1)**
3. **Dr. Djibril M.DEBOUROU (Maître de Conférences, Université d'Abomey-Calavi)**

Mention *; Très honorable avec félicitations du jury*

Décembre 2018

SOMMAIRE

DEDICACE ……..... ii
REMERCIEMENTS……..... iii
LISTE DES PHOTOS……..... iv
INTRODUCTION GENERALE……..... 1
PREMIERE PARTIE : PROLEGOMENES A L'ETUDE DES RITES FUNERAIRES DES BÀÀTƷBÙ..... **14**
Chapitre premier : De l'origine, du peuplement et de l'organisation socio-politique des *Bààtƹ̀bù*..... 18
Chapitre deuxième : De la culture des *Bààtƹ́bù* : la langue, la religion et la *gáání*..... 68
Chapitre troisième : De l'eschatologie chez les *Bààtƹ́bù*..... 112
DEUXIEME PARTIE : DE LA POESIE ORALE SACREE DES *BÀÀTƷBÙ*..... **158**
Chapitre premier : De la littérature orale, de la poésie orale et du chant funèbre..... 160
Chapitre deuxième : La littérature orale des *Bààtƹ̀bù*..... 176
Chapitre troisième : Des paroles littéraires orales sacrées *bààtɔ́nù*..... 228
TROISIEME PARTIE : LA LAMENTATION ET LE CHANT FUNEBRE *BÀÀTƷNÙ* : UNE POESIE ORALE SACREE ?..... **251**
Chapitre premier : De la taxinomie et de la thématique des chants funèbres *bààtɔ́nù*.....…..... 254
Chapitre deuxième : Sémiologie de la poésie orale funèbre des *Bààtƹ̀bù* ..... ……...…… 272
Chapitre troisième : le chant funèbre *bààtɔ́nù* : une consolatio ou une herméneutique de la résurrection ?..... 327
CONCLUSION GENERALE……..... **358**
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES……..... **371**
INDEX DES AUTEURS..... **387**
INDEX DES NOTIONS..... **390**
TABLE DES MATIERES……..... **391**

DEDICACE

Pour les ***Miens*** qui sont aujourd'hui de l'Eternité ;

pour ***Mahougnon KAKPO****,* qui me portes comme *le bélier porte le Soleil au creux de ses cornes : pour congédier définitivement la loi binomiale ;*

et pour **Osiris** et **Ramsès,** ce credo *: aller plus loin, chaque jour, davantage.*

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en premier lieu, le Professeur Mahougnon KAKPO, d'une part, du paternalisme avec lequel il m'a dirigée, conseillée et aidée durant ces années de recherche, de la générosité avec laquelle il partage son savoir et la disponibilité dont il a fait preuve ; d'autre part, pour toutes les valeurs qu'il incarne et sans lesquelles je ne serais pas parvenue à achever cette thèse.

Je veux également remercier mes sœurs et mon frère ainsi que mes amies (Christelle Ouassa, Comfort Capo-Chichi, Ernestine Atchanhouin) non seulement pour la patience avec laquelle ils m'ont soutenue et supportée dans les moments d'abattement, d'anxiété et d'enthousiasme qui ont marqué le cheminement de la doctorante que j'ai été, mais aussi pour leur accompagnement spirituel.

Cette thèse doit en outre beaucoup à la confiance que m'ont accordée, durant mes années de formation et de recherche, un grand nombre d'enseignants, et qui, grâce à l'intérêt qu'ils ont manifesté par rapport au sujet, ont maintenu en éveil ma curiosité littéraire et ont consolidé ma réflexion. Que les Professeurs Ascension Bogniaho, Gabriel Bio Sénon Orou Bagou, Gabriel Boko, et tous les chercheurs et enseignants qui ont accompagné ce travail de leurs conseils ou de quelque façon que ce soit, trouvent ici l'expression de ma profonde gratitude.

Je souhaite remercier entre autres César Gaba, l'aîné, pour sa patience extraordinaire, sa vivacité d'esprit à comprendre les situations, sa disponibilité et surtout pour sa générosité. Qu'il trouve dans ces mots toute ma gratitude et mon admiration pour le travail d'illustration remarquable qu'il a accompli.

Que soit enfin remerciée toute l'équipe du LAREFA (Laboratoire d'Etudes Africaines et de Recherche sur le Fa) et notamment, mes amis Doctorants – et déjà Docteurs – parmi lesquels Romain Houzandji, Mathieu Ayessi, Jean-Pierre Dotché et Roger Koudoadinou, pour leur soutien constant, leurs relectures et leurs encouragements.

LISTE DES PHOTOS

Photo 1 : Exposition du corps au cimétière en attendant la fin de l'aménagement de la fosse.....134

Photo 2 : Transport de la dépouille vers la fosse.....135

Photo 3 : Demi-pilon au bout taillé……..138

Photo 4 : Lame fixée sur l'embout du pilon et qui sert à creuser la fosse……..…...…...…….. 138

Photo 5 : *« kpɑ̃́síkúrù »*, outil utilisé par les fossoyeurs pour creuser la tombe en pays *bààtɔ̰̀nù*....139

Photo 6 : Début de l'arrangement de la fosse……..……. …….139

Photo 7 : Mise en place de l'excavation latérale.....139

Photo 8 : Chambre funéraire……139

Photo 9 : Tombe proprement dite.....139

Photo 10 : Etapes chronologiques de la mise en terre du cadavre.....145

Photo 11 : Rituel de *Sérénù*.....146

Photo 12 : Fermeture de la tombe au moyen des interstices des branches 147

Photo 13 : Matériau nécessaire à l'ensablement de la tombe.....148

Photo 14 : Rituel de *Sérénù* au cimetière joué par des femmes ménauposées.....152

INTRODUCTION GENERALE

Plusieurs chercheurs (francophones comme africains) tels que Samuel-Martin Eno Belinga([1]), Birago Diop([2]), Marie-Louise Tenèze([3]), Pie-Claude Ngoumou([4]),... se sont assignés comme mission d'œuvrer à la connaissance de la tradition et de la littérature orale africaine. Aussi, beaucoup d'œuvres ont été écrites pour synthétiser les connaissances socioculturelles des peuples africains. Aujourd'hui plus endogènes, les différents travaux publiés sur la littérature orale permettent d'avoir un nouveau regard pour le moins réaliste sur la culture et les sociétés africaines et favorisent ainsi des études plus approfondies.

C'est justement dans cette perspective que s'inscrivent, par exemple les travaux de Sanou Salaka([5]), Alain Joseph Sissao([6]), Marie-Rose Abomo-Maurin([7]), Jean-Norbert Vignondé([8]) ... dont les apports louables révèlent non seulement l'importance de la littérature orale africaine et sa richesse mais aussi son caractère transversal et pluridisciplinaire qui offre bien de possibilités d'études. La littérature orale béninoise s'inscrit dans cette dynamique. Aussi peut-elle être considérée dans une perspective sémiotique ou littéraire comme le montrent les travaux de Bienvenu Koudjo([9]), Ascension Bogniaho([10]), Félix Iroko([11]),

---

[1]- Samuel-Martin Eno Belinga, *Comprendre la littérature orale africaine*, Issy les Moulineaux, Editions Saint-Paul, 1978, 145 p.

[2]-Birago Diop, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, ed Fasquelle, 1947, 188 p.

[3]- Marie-Louise Tenèze, *Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte*, in *Annales. Economie, Sociétés, Civilisations*, 24e Année, N° 5, 1969, pp. 1104-1120. Marie-Louise Tenèze est maître de Recherche au Centre National de la Recherche Scientifique. Elle est spécialiste des contes populaires français et francophones.

[4]- Pie-Claude Ngoumou, « *Poésie chantée béti* », in *Notre Librairie : littérature camerounaise, 1.L'éclosion de la parole*, 1989, n° 99, Oct-Déc.

[5]-Salaka Sanou, *La littérature burkinabè : l'histoire, les hommes, les œuvres* (Préface de Jean-Marie Grassin), Limoges, Presses universitaires de Limoges (PULIM), 2000, 220 p.

[6]- Alain-Joseph Sissao, *La littérature orale moaaga comme source d'inspiration de quelques romans burkinabé* (sous la direction de Jacques Chevrier), Créteil Val de Marne (UPEC), Université Paris-Est, 1995.

[7]- Marie-Rose Abomo-Maurin, elle est l'auteur de nombreux articles sur la littérature écrite et orale, notamment

[8]-Jean-Norbert Vignondé, « *Le hanlo ou la chanson satirique* », in *Notre Librairie*, n°124, oct.-déc. 1995.

[9]- Bienvenu Koudjo, La *chanson populaire dans les cultures "Fon" et "Gun" du Bénin : Aspects sémiotique et sociologique*, Thèse de Doctorat, Paris, Université de Paris XII, Tome 1, 1989, 458 p.

[10]- Ascension Bogniaho, *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud-Bénin : Forme et Style*, Thèse de Doctorat, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, Tome I, 1995, 374 p.

[11]- Félix Iroko, « *Littérature orale : panégyrique clanique du souvenir* », in *Notre Librairie*, n°124, oct.-déc. 1995.

Mahougnon Kakpo([1]) et bien d'autres encore. Mais s'il est vrai, que l'ensemble de ces travaux réalisés porte particulièrement sur la littérature orale du Sud Bénin, il est aussi vrai, même s'ils ne l'épuisent nullement, que ces travaux tissent, d'une manière ou d'une autre des rapports avec la poésie orale sacrée chez les *Bààtɔ̃bù* du Nord-Bénin, thème que nous avons choisi. Car, s'il est une littérature que les chercheurs n'ont pas beaucoup explorée : c'est bien la littérature orale *bààtɔ́nù* du nord-Bénin.

Des travaux existent et attestent que nous ne sommes pas sur un terrain vierge. Seulement, ceux-ci sont généralement sociologiques, anthropologiques, historiques, ethnologiques, philosophiques ou linguistiques ainsi que l'illustrent les différents travaux (mémoires, thèses, essais...) de Mama Djibril Débourou([2]), Léon Bio Bigou([3]), Jacques Lombard([4]), Sacca Marc([5]), Yatahou Abraham([6]), Abdou Maman Djobosso([7]), ... Toutefois, il est une sphère où les recherches sur cette communauté sont quasi inexistantes : la littérature. Il existe, avons-nous pu constater, quelques tentatives d'approches littéraires, mais elles sont toujours déduites des analyses linguistiques. Il s'agit par exemple des travaux de mémoire d'Abdou Maman Djobosso et d'Ahmed Bio Nigan. Or, la littérature, surtout dans une civilisation où le mode privilégié de communication est la parole, est un vecteur essentiel d'identification et de connaissance d'un peuple. Ainsi, afin de révéler l'esthétique littéraire des *Bààtɔ̃bù*, nous avons décidé d'étudier les chants de deuil, destinés à accompagner le défunt (*gɔ́rì*) dans le lieu de son existence (*gɔ́riɔ́*). Aussi avons-nous formulé notre sujet ainsi

---

[1]-Mahougnon KAKPO, *Introduction à une poétique du Fa,* 2ème Edition revue et augmentée, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2010, 191 p.

[2]- Djibril Mama Débourou, *La société baatonnu du Nord-Bénin, son passé, son dynamisme, ses conflits et ses innovations*, Paris, L'Harmattan, 2012, 705 p.

Djibril Mama Débourou, *« Importance de la vallée du Niger dans l'explication du peuplement du Bargu* », in *Afrika Zamani*, numéro spécial sur le Bénin, n°1, Nouvelle série, Yaoundé, juillet 1993, pp. 149-160.

[3] - Léon Bio Bigou, *Les origines du peuple baatɔnu(Bariba)*, Cotonou, Ed. Du Flamboyant, 1995, 102 p.

[4]-Jacques Lombard, *Structures de type « féodal » en Afrique Noire : Etude des dynamismes internes et des relations sociales chez les Bariba du Dahomey,* Paris-La Haye, Mouton, 1965, 544 p.

[5]- Marc Sacca, *Le Wuuru : danse folklorique baatɔnu*, (Mémoire de Maîtrise), U.N.B., 1987, 93 p.

[6]-Abraham Yatahou, *Portée socioculturelle de la danse « têkê » dans l'aire culturelle baatɔnu du Bénin : cas de la commune de Nikki*, U.N.B., 2003, 116 p.

[7]- Abdou Maman Djobosso, *Mécanismes didactiques en tradition orale : Aspects de la chanson baatonum,* (Mémoire de Maîtrise), UNB, 1992, 114 p.

qu'il suit : ***Poésie orale sacrée chez les Bààtɔ̃bù du Nord-Bénin : de la lamentation au chant funèbre***.

Le choix de ce sujet vient du fait qu'il se démarque des sentiers battus pour répondre à un besoin littéraire. Cette étude a donc pour motivation essentielle de favoriser d'une part, une meilleure connaissance de la communauté *bààtɔ́nù* à travers sa littérature orale puis, d'autre part, d'introduire dans les études sur la littérature orale du Nord-Bénin, une perspective réellement littéraire en décrivant le fonctionnement des paroles littéraires que sont la lamentation et le chant funèbre à l'intérieur des rites mortuaires. Nous nourrissons alors la légitime ambition de contribuer à combler le vide théorique littéraire qui caractérise cet aspect de la littérature orale béninoise.

Dans le champ littéraire oral et les rites funéraires, de façon générale, le chant apparaît en effet comme la parole la plus pratiquée pour rendre compte des moments de grande détresse que constituent les périodes de deuil. Joseph J. Lévy faisait d'ailleurs remarquer dans ce sens que la musique ou le chant « *remplit une fonction rituelle* »([1]).

A l'évidence, le chant fait partie des funérailles et reflète les croyances religieuses (d'où sa fonction rituelle). Il est également le reflet de l'expression des sentiments et des impressions de la société humaine devant des situations données. Et la mort, dans ses multiples manifestations (socioculturelles, philosophiques ou anthropologiques) suscite certes la crainte et l'angoisse. Toutefois, elle favorise également l'expression d'émotions et de sentiments divers grâce aux chants qui soutiennent la plupart des rites qui composent le protocole funèbre. On se rend dès lors compte que le chant funèbre constitue un champ idéal pour la recherche sur l'imaginaire collectif d'un groupe social resté, dans son ensemble, attaché à ses traditions. C'est donc à juste titre que nous nous intéressons à la poésie orale funèbre *bààtɔ́nù*, en l'occurrence celle des *Bààtɔ̃́géòbù*.

[1]- Joseph J. Lévy, « *Les musiques et la mort* », in *Frontières*, vol. 20, n°2, 2007, p. 7. Consulté en ligne le 14 juin 2016, sur le site URI: http://id.erudit.org/iderudit/018326ar.

Ainsi, parler de *poésie orale funèbre, précisément de chant funèbre bààtɔ́nù, revient à s'interroger sur l'intention poétique qui régente la création de ces chants de deuil*. Une question diversément formulée se pose : dans quelles mesures le chant funèbre et la lamentation *bààtɔ́nù peuvent–ils être* considérés *comme* étant des poèmes oraux sacrés ? Comment d'une part, les griots-poètes (interprètes, recréateurs ou compositeurs) de même que les veuves expriment-ils la thématique de la mort dans leurs textes chantés ? Existe-il une poéticité orale particulière dans ces chants ? Si oui, comment se manifeste-t-elle ? Comment exprime-t-elle, de manière spécifique l'être et la pensée du *Bààtɔ́nù* ?

Autant d'interrogations qui ont permis non seulement de révéler que les différentes pièces orales chantées recueillies relèvent de la poésie orale sacrée funèbre mais aussi de décrire leur fonctionnement à l'intérieur du protocole funèbre *bààtɔ́nù*. On le comprend bien, l'objectif principal de cette étude est donc de montrer, à partir des récurrences, des différentes modalités discursives et énonciatives autant que des différents axes de création que le chant funèbre *bààtɔ́nù* relève de la poésie orale sacrée puisque découlant de la liturgie de la mort.

Cet objectif principal est sous-tendu par deux objectifs spécifiques dont le premier est de montrer que le chant funèbre *bààtɔ́nù* est un genre générique qui comporte plusieurs formes de paroles orales sacrées que sont la lamentation, la poésie tambourinée et le panégyrique. Ensuite, il s'agit de montrer que ces différents types de chants non seulement sont une expression de la poésie orale sacrée mais aussi qu'ils remplissent une fonction à la fois thérapeutique et rituelle. Enfin, il nous revient de montrer que la poésie orale sacrée des *Bààtɔ̃́géòbù* reflète leurs croyances et leurs attitudes sur la vie et la mort.

Pour répondre de manière anticipée à la question centrale de l'étude qui cherche à savoir si le chant funèbre et la lamentation *bààtɔ́nù* sont des poèmes sacrés oraux, trois hypothèses de recherche ont été formulées. L'hypothèse principale est que le chant funèbre *bààtɔ́nù* est une parole littéraire intentionnellement conçue et élaborée recèlant de techniques d'expression

du deuil qui en font *une poésie orale sacrée.* Nous postulons également que le chant funèbre *bààtɔ́nù* est un genre qui se décline sous trois formes littéraires essentielles à savoir la lamentation, la parole tambourinée et le panégyrique. Enfin, nous présumons, d'une part, que la poésie orale sacrée *bààtɔ́nù* manifeste toute une idéologie funéraire, réflétant ainsi les structures mentales et sociales des *Bààtɔ̃́géòbù* ; et d'autre part, qu'elle fonctionne comme une herméneutique de la résurrection mettant ainsi en exergue le pouvoir thérapeutique et curatif du langage oral.

Pour mener à bien la présente étude, il s'avère nécessaire de décrire le protocole mortuaire *bààtɔ́nù*, le canevas qui le porte avec les moments où le chant intervient. A cet effet, nous avons adopté une démarche de recherche sur le terrain qui a consisté à recueillir les textes, à les transcrire et à les traduire avant de les analyser.

La méthodologie de cette étude sera structurée en deux étapes fondamentales que sont les enquêtes sur le terrain et l'analyse des données.

L'enquête sur le terrain. Comme l'exigent les recherches en littérature orale, il nous a fallu aller à la rencontre des sources orales afin d'établir le corpus de référence qui nous intéresse. En premier lieu, l'enquête sur le terrain a été consacrée à la collecte des textes, collecte qui est préalable à toute recherche en littérature orale et à tout travail de mise en forme des textes. Par conséquent, la collecte, la transcription et la traduction des chants funèbres ont été réalisées au regard des spécificités du groupe social concerné, de l'environnement socioculturel, de la langue *bààtɔ́nù* et des normes scientifiques en ce qui concerne la phonétique, la phonologie et même la grammaire française. Mais aussi, il a fallu tenir compte des avis des informateurs pour que la compréhension des textes soit plus facile et l'étude plus fournie. Le groupe social qui a fait l'objet donc de cette étude est celui des *Bààtɔ̃́géóbù*([1]). La raison en est qu'à l'examen, nous nous apercevons que les rituels

[1]- Les *Bààtɔ̃́géóbù* représentent les premiers occupants du « *Bàrùwù* », c'est-à-dire le pays *bààtɔ́nù.* Ils sont donc considérés comme les chefs de terre. Ils se différencient des « *Bààrùmandé* » et des « *Wásãgáríbà* » par leurs

funéraires de ce groupe social, sont demeurés homogènes et endogènes. En effet, nous avons pu observer la dévotion que les *Bààtɔ̃́géóbù* manifestent à l'endroit de leurs défunts. Celle-ci passe par le soin et le respect dû aux morts, d'une part, et par la multiplicité et la complexité des rituels qui composent l'ensemble du protocole funèbre de l'autre. L'ensemble est soutenu par des textes chantés dont les qualités esthétiques sont incontestables.

Ainsi, en ce qui concerne la collecte des textes, elle s'est faite dans les zones dialectales du *bààtɔ́nù* et surtout en fonction de l'importance géographique et humaine des *Bààtɔ̃́géóbù* dans ces zones. Par conséquent, nous avons circonscrit nos recherches aux Départements de l'Alibori, du Borgou et de la Donga notamment dans les régions de Parakou, de Baadin-kparu, de Gogounou, de Bani-Guré, de Nikki, de Suya, de Pèrèrè, de Kouandé et de Banikoara. Il faut souligner que les débuts de cette collecte ont été très pénibles, essentiellement à cause des réticences que nous rencontrions sur le terrain auprès des dépositaires de la tradition orale et des personnes indiquées à exécuter les chansons (une certaine superstition entoure le phénomène de la mort : en effet, chanter ces pièces mortuaires reviendrait à convoquer la mort dans la mentalité *bààtɔ́nù*). En réalité, ce n'est donc que depuis 2014, deux années pratiquement après notre inscription en thèse, que les conditions de collecte nous sont devenues plus faciles et les informateurs plus accessibles.

Nous avons, c'est le lieu de le dire, bénéficié de deux catégories d'assistance. D'une part, nous avons joui de la précieuse collaboration de certains étudiants compatriotes, inscrits en Lettres Modernes et partageant la même préoccupation. Ils ont formé autour de nous une équipe dévouée. Sans eux, nous n'aurions sans doute pas pu atteindre toutes ces régions sus citées. D'autre part, nous avons bénéficié de l'inestimable soutien de M. N'Gobi Cha Toko, actuel proviseur du Lycée Mathieu Bouké de Parakou qui a pris les devants sur le terrain et s'est constitué en notre guide. Grâce à lui, nous avons pu faire la connaissance d'un nombre

---

pratiques funéraires (enterrement marqué de nombreuses cérémonies religieuses entrecoupées par des manifestations culturelles spécifiques, surtout cynégétiques) et l'architecture tombale.

considérable d'informateurs avertis des questions funéraires. Il a également non seulement mis à notre disposition des documents et des archives audio d'émissions réalisées sur la *Radio Déeman Fm,* mais aussi et surtout, pour nous faciliter la collecte et réduire les coûts, il a mis à notre disposition les agents de cette Radio avec lesquels nous avons sillonné plusieurs régions du Borgou pour des entretiens avec les dignitaires traditionnels et les chefs de culte *bààtɔ́nù*. Nous avons pu ainsi rencontrer au cours de l'un de nos voyages de collecte en avril 2013, l'Imam de Suya, Zimé Moussa, à Nikki. De cet entretien, nous en sommes sortie très édifiée. Il faut également signaler à nos côtés, la présence de César Gaba, journaliste photographe, chroniqueur très investi de la culture *bààtɔ́nù* qui a su recueillir au vif les images de certains rituels des obsèques *bààtɔ́nù*.

En septembre 2013, nous avons encore, au cours d'un voyage, réussi à nous entretenir avec des fossoyeurs qui nous ont apporté les informations nécessaires à la compréhension des rituels funéraires des *Bààtɔ̃́géóbù*. Nous avons par ailleurs, assisté et collecté en circonstances réelles, c'est-à-dire sur le vif, à la profération de certaines pièces orales à Sirarou. Là, nous avons pu saisir quelques images des instruments qui accompagnent ces pièces chantées. Dans le cas échéant, nous avons dû recourir à la dramatisation, en l'occurrence pour recueillir les « *bũu wòm* », c'est-à-dire les chansons rituelles destinées aux fidèles et aux divinités. Des simulations de cérémonie d'enterrement ont été mises en place à notre demande, dans l'intimité d'un salon ou d'une cour comme à Sébou, village situé à une cinquantaine de kilomètres de Parakou.

La méthode adoptée, comme on peut s'en rendre compte, est totalement expérimentale et a consisté, dictaphone ou enregistreur en main, à enregistrer les textes chantés auprès des femmes déjà veuves, des griots ou des préposés aux rituels([1]). Au cours de ces séances, sous la forme d'entretiens libres et sans questionnaire préétabli, nous demandons aux exécuteurs

[1]- Les appareils utilisés dans la mobilisation du corpus sont des appareils enregistreurs de la Marque SONY ® CASSETTE –CORDER TCM-150 (/BATTERY SUPPLY : 1 ,5 V*2/cc) et de la Marque GRUNDIG GWX 20 (ULTRA BASS SYSTEM GDF81).

des textes d'expliciter telle ou telle séquence de la chanson ou alors de nous dire, le plus lentement possible, les paroles qui composent les chansons afin de noter celles qui nous paraissent inaudibles et incompréhensibles. Plusieurs questions de précision ou de confrontation d'informations précédemment reçues terminent toujours les séances de collecte des textes sur le terrain. Ce travail de collecte sur le terrain nous a permis ainsi de recueillir à cette étape des recherches, un ensemble d'environ 80 pièces, tous genres confondus : les lamentations, les pièces instrumentales, les chants exécutés par les griots, les chants rituels et les chants funéraires. Cette collecte brute terminée, nous avons d'abord procédé à une analyse linguistique. Cette analyse réside principalement dans le découpage syntagmatique des textes recueillis. Cela nous a permis également de dépouiller les textes recueillis des doublons et des textes incohérents. Ce toilettage a réduit notre corpus à 65 pièces orales chantées composées comme suit : trente-cinq chants du rituel de « *górù wɔ́rù dókèbù* », neuf chants de « *górúsíkúbù* » et vingt-et-un chants de « *gɔ́ɔ kpérù* ». Nous avons, ensuite, procédé à leur transcription phonétique puis à leur traduction.

Pour ce qui est de la transcription, elle a pris appui sur l'alphabet des langues nationales béninoises, en l'occurrence celui du *Bààtɔ́nù* mais en respectant les normes universellement reconnues en phonétique et en phonologie. Cet alphabet, il faut le préciser, comporte quatorze consonnes, sept voyelles orales et cinq voyelles nasales.

Mais avant comment s'est effectuée la transcription des textes ? D'abord, la transcription s'opérait au fur et à mesure de la collecte. En fin de journée en effet, nous nous employons à réécouter les textes. Après les avoir réécoutés, plusieurs fois, déchiffrant mentalement les mots et les messages, nous passons ensuite à la transcription, mot après mot, texte après texte. La transcription d'un chant de 20 à 30 versets par exemple, pouvait s'étaler sur deux à trois jours, voire plus. Cela dépend en effet de la qualité du son recueilli, c'est-à-dire si les paroles sont clairement audibles ou non ; si des bruits en fond sonore ne rendent pas

l'écoute du chant et le décodage des mots difficiles. Cette phase achevée, afin de s'assurer de la fiabilité et de la fidélité des paroles transcrites, nous recourons à l'assistance des dépositaires sur place. En revanche, lorsque la transcription s'opère loin du terrain de collecte, nous sollicitons l'aide des collègues linguistes, locuteurs de la langue ou les maîtres « alphabétiseurs ». De façon sommaire, voilà comment nous avons procédé pour la transcription de ces textes.

La traduction de ce corpus d'une soixantaine de chants s'est faite en deux étapes. La première a été la traduction mot à mot ou littérale alors que la seconde, en plus de s'inspirer comme la première du dictionnaire *bààtɔ́nù*-français([1]), a puisé amplement dans le contexte socioculturel les données permettant d'améliorer la traduction des textes tant sur le plan linguistique, stylistique que culturel. *In fine*, la seconde traduction, celle littéraire, a veillé à assurer la fidélité contextuelle des chants funèbres. Cette dernière traduction est suivie d'un commentaire qui permet de cerner les aspects généraux du chant à travers le contexte de communication avec ses composantes que sont le cadre, l'émetteur, le récepteur, le temps, les données sociologiques ainsi que les éléments textuels qui en construisent le sens.

Comme on le remarque, les deux phases de traduction se fondent sur les données aussi bien ethnologiques que sociologiques qui sous-tendent ces pièces chantées. Pour finir, nous avons codifié tous les textes en les numérotant en fonction de leur circonstance de profération. Leur code d'identification se termine par l'initiale du contexte d'emploi. Tel est le cheminement suivi pour l'analyse du corpus qui a permis de procéder à la classification et à la codification de ces textes collectés.

---

[1]- Nous nous référons particulièrement aux ouvrages de :

- Père Pierre Marchand & Jean-Pierre Grossenbacher, *Lexique baatɔnum-français, Nouveau tirage avec les tons des mots et complément*, Bénin, Ed. Père Pierre Marchand, 1989, 307 p.
- Daniel Mellier & Père Tiburtius, *Dictinnaire Français-Bariba, Lettre A*, Parakou, Ed. Centre Guy Riobé, 1989, 92 p.
- Daniel Mellier & Père Tiburtius, *Dictinnaire Français-Bariba, Lettre B*, Parakou, Ed. Centre Guy Riobé, 1990, 103 p.
- Daniel Mellier & Père Tiburtius, *Dictinnaire Français-Bariba, Lettre C*, Parakou, Ed. Centre Guy Riobé, 1992, 142 p.

L'analyse des données. L'analyse textuelle reposera sur la méthode sémiologique. Inventée par Hippocrate, la sémiologie en sciences médicales étudie non seulement les symptômes et signes d'une maladie, mais aussi la façon de les relever et de les présenter afin de poser un diagnostic. Mais en linguistique, sens qui nous intéresse ici, la sémiologie est « *la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale* »([1]). Dans le cadre de cette recherche, la sémiologie apparaît en effet comme l'outil théorique le mieux indiqué dans la mesure où le texte oral qui en est l'objet, est en général dit ou déclamé dans une sorte de théâtralité qui sollicite aussi bien le linguistique que le non-linguistique, c'est-à-dire la voix et le geste. Il s'agira donc, pour une exégèse optimale et pertinente de la lamentation comme du chant funèbre *bààtɔ́nù*, de faire appel aux différentes sciences (comme la linguistique, la sémiolinguistique, l'ethnolinguistique, la sociolinguistique, la stylistique, etc) qui étudient les systèmes signifiants et font de l'étude du signe leur préoccupation principale.

La signification textuelle, ainsi qu'on pourra s'y attendre, sera alors examinée à l'aune des référents sociaux à la fois linguistiques, sociologiques et culturels, car « *le contexte linguistique seul permet de préciser la valeur exacte des termes* »([2]). En termes clairs, il sera question de procéder à *« l'étude du langage en contexte* »([3]). Cette démarche sémiologique permettra une meilleure appréciation de l'oralité des chants funèbres, car, nous l'avons dit *supra*, l'oralité implique le linguistique et le non-linguistique. Nous convoquerons également, la sociologie, l'anthropologie, l'eschatologie, l'herméneutique et l'histoire (des peuples comme des religions). Ces approches théoriques aideront d'une part, à cerner le sens et la symbolique des chants mortuaires *bààtɔ́nù* et, d'autre part, saisir la portée du chant en tant que texte poétique sur les endeuillés de façon générale et, particulièrement sur les veuves. Pluridisciplinaire et interdisciplinaire, on s'en rendra compte tout au long de l'étude, cette

[1]- Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1966, (1ère édition en 1916), p. 33.
[2]- Julien Algirdas GREIMAS, cité par LOCHA MATESO, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala/A.C.C.T, 1986, p. 224.
[3]- Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le texte littéraire*, Paris, Hachette, 1990, p. 3.

approche sémiologique permettra non seulement de révéler et d'examiner le caractère poétique des lamentations et du chant funèbre, mais aussi de mettre en lumière leur fonctionnalité esthétique, idéologique et thérapeutique autant que les différentes représentations et visions eschatologiques *bààtɔ́nù*. C'est donc une démarche qui offrira une lecture plus judicieuse des rapports qui lient tout signe à son utilisateur.

Notre étude s'organise en trois parties subdivisée chacune en trois chapitres.

La première partie s'articule autour des généralités. Intitulée **«*Prolégomènes à l'étude des rites funéraires des Bààtɔ̃́bù* »**, cette partie tente de dresser un tableau synoptique du peuple *bààtɔ́nù*. Nous avons abordé donc dans ce cadre, non seulement les considérations générales liées au milieu physique mais aussi, nous avons fait ressortir à cet effet les croyances et les rituels funéraires propres aux *Bààtɔ̃́bù*. Cela nous a permis, dans le premier chapitre de faire le point des travaux effectués sur l'origine des *Bààtɔ̃́bù* à travers une étude socio-anthropologique. Nous avons également parlé du peuplement puis, de l'organisation sociale et politique des *Bààtɔ̃́bù*, depuis la société *bààtɔ́nù* pré-*wasãgari* à la société *bààtɔ́nù*, de la colonisation à nos jours en passant par le périple de Kisira et l'expansion du pouvoir *wasãgari* dans le *Bárùwù*. Dans le deuxième chapitre, nous nous sommes intéressée à la langue *bààtɔ́nù*, afin de fournir des matériaux linguistiques permettant d'opérer une lecture plus aisée des textes transcrits. En outre, nous nous sommes interrogée sur comment le *Bààtɔ́nù* appréhende le monde et l'homme puis, ce qu'il en est de ces croyances avant de terminer sur le plus grand phénomène culturel *bààtɔ́nù* : la ***Gàáni***. Ici, nous avons rappelé l'origine de cette fête de même que ses différentes implications dans la société *bààtɔ́nù*. Enfin, notre troisième chapitre est consacré à l'eschatologie chez les *Bààtɔ̃́bù*. Nous avons répertorié dans ce sens les rituels qui ponctuent les obsèques et les funérailles *bààtɔ́nù*. Toutes ces données permettent donc de mieux cerner la philosophie qui fonde l'existence et la mort chez cette population de même que les différentes visions qu'elle a de ces deux concepts.

La deuxième partie traite ***De la poésie orale des Bààtɔ̃́bù*** et tente de procéder, dans le premier chapitre, à une clarification des notions de *poésie orale*, *littérature orale* et de *chant* pour en cerner les différents contours. En d'autres termes, il s'agit, à partir des études les plus récentes, de faire ressortir les différences et les points de conjonction, d'une part, entre *poésie orale* et *littérature orale* puis, de l'autre, entre *chant* et *chanson*. Cette clarification peut permettre un meilleur cadrage du sujet. Dans le second chapitre, nous envisageons établir, d'une part, un état des lieux des études réalisées sur la littérature orale *bààtɔ́nù*. L'intérêt d'une telle démarche, c'est de permettre non seulement une meilleure appréciation du dynamisme de cette littérature orale à travers les différentes approches qui en sont proposées, mais aussi de déceler les différents genres littéraires qui la constituent de même que le caractère multiforme et multifonctionnel la caractérisant. D'autre part, nous avons cherché à mettre en lumière les différents acteurs de cette littérature dont nous avons révélé les différentes catégories et la place au sein de la société *bààtɔ́nù* et dans la production de la littérature orale. Le dernier chapitre fait état des formes de la poésie orale sacrée chez les *Bààtɔ̃́bù* ainsi que de leurs différentes fonctions. Aussi, avant de procéder à une taxinomie des différents genres de la poésie orale sacrée *bààtɔ́nù* et de nous focaliser sur la lamentation et les variantes du chant funèbre, nous avons tenté de définir la notion de « sacré », puis de « poésie sacrée ».

La troisième partie de cette étude embrasse le sens du chant funèbre transformé en une esthétique de la douleur, en un discours épidictique et enfin en une herméneutique de la résurrection. Cette partie a en fait pour objet de révéler le caractère poétique de la lamentation et du chant funèbre *bààtɔ́nù* puis, de faire ressortir les différentes conceptions et attitudes que les *Bààtɔ̃́bù* ont face à la mort. Elle comporte trois chapitres : le premier porte sur la taxinomie des pièces orales chantées recueillies ainsi que sur leur étude morphologique et thématique. Le second, quant à lui, est consacré à l'analyse sémiologique de la lamentation et

du chant funèbre. A cette étape, il s'est agi de montrer comment les éléments textuels participent à la fois à l'esthétique du texte ainsi qu'à l'expression de l'état d'âme et de la pensée du *Bààtɔ́nù*. Nous avons donc procédé respectivement à l'analyse de la lamentation ainsi qu'à celle du chant funèbre. Nous avons alors montré, d'une part, que l'éloge et le blâme structurent le chant funèbre *bààtɔ́nù* alors que le pathétique et la douleur caractérisent la lamentation. Ce faisant, nous en avons extrait l'idéologie funéraire et les différentes attitudes des *Bààtɔ̃́bù* devant la mort. Toutes ces modalités expressives représentent en réalité, avons-nous réalisé, une démarche thérapeutique contre la douleur et les souffrances du deuil. Le dernier chapitre constitue le prolongement du second et met l'accent sur la fonction thérapeutique du chant. Ici, le chant funèbre *bààtɔ́nù*, se présente comme un discours consolatoire reposant sur une rhétorique de la consolation et comme une poésie du souvenir qui découle sur une philosophie de la résurrection. En d'autres termes, il nous revient de prouver comment la rhétorique de la *consolation* et celle du souvenir concourent à l'expression du deuil sans fin ainsi qu'à celle d'une philosophie *post mortem*.

PREMIERE PARTIE :

PROLEGOMENES A L'ETUDE DES RITES FUNERAIRES DES BÀÀTƆ̀BÙ

Une étude sur la poétique de l'oralité dans les chansons mortuaires chez les *Bààtɔ́bù*([1]) exige, prioritairement et ce notamment sur les plans sociologique, anthropologique, historique, philosophique et linguistique que l'on circonscrive le cadre d'étude qui, ici, est le peuple *bààtɔ́nù*. C'est pourquoi, au début de la présente étude, et avant d'aborder la nécessaire question de l'esthétique du chant funèbre, nous allons réaliser une analyse synoptique sur le cadre d'étude et la population cible qui sont au cœur de cette recherche. Non seulement cette analyse nous permettra de faire l'état des lieux sur la littérature produite sur cette communauté, mais encore de cerner la problématique générale qui fonde les croyances des *Bààtɔ́bù* et de préciser que chez ce peuple, les défunts constituent une passerelle incontestable entre le monde visible et celui invisible, d'autant plus que les morts sont au centre de la foi religieuse de ce peuple. Dans cette première partie, nous allons donc présenter le peuple *Bààtɔ́nù* en rappelant non seulement son histoire, sa situation géographique et son organisation sociale, mais également en décrivant sa langue et ses croyances. Car, il est nécessaire d'insister, au départ, sur la spécificité de cette recherche qui repose en fait sur son objet même, c'est-à-dire sur la communauté des *Bààtɔ́bù* et le système de classes qui la caractérise.

Nous avons observé en effet la présence d'éléments étrangers dans les chants *bààtɔ́nù* répertoriés dans le cadre de cette étude. D'où l'importance de mieux expliciter l'origine et le peuplement de cette communauté et de décrire son organisation sociale. L'intérêt d'une telle démarche est de permettre de faire ressortir davantage la différence de structure sociale mais encore cultuelle qui existe au sein même de cette communauté. C'est justement cette différence cultuelle qui fonde notre discours.

D'une façon générale, on peut stratifier la société *bààtɔ́nù* en trois groupes : les *Bààtɔ́géóbù*, c'est-à-dire les premiers occupants du Borgou([2]), les *Bààtɔ́bù Wásɑ́gárìbà* et les *Bàrumɑ́de* (tous les autres qui, au fil du temps, se sont assimilés aux *Bààtɔ́bù*). Toutes ces

[1]- Les *Bààtɔ́bù* (singulier *bààtɔ́nù*) désignent les habitants du *« Bárúwú* », c'est-à-dire le pays *bààtɔ́nù*. C'est un mot générique qui regroupe les trois groupes sociaux à savoir les *Bààtɔ́géóbù*, les *Wásɑ́gárìbà* et les *Bàrumɑ́de*.
[2]- Le Borgou est une partie du Nord du Bénin, du côté sud-ouest du fleuve Niger.

couches ont en commun un espace territorial et une langue. Mais chacune d'elles a ses rites. Toutefois, en se fondant sur la théorie ethno-anthropologiste des « chefferies africaines » développées par Henri Lavondès et Jean-Claude Penrad([1]) sur la question de la stratification sociale en Afrique noire, il est possible de ramener la stratification de la société *bààtɔ́nù* à deux grandes classes : la classe des esclaves et celle des hommes libres.

La première rassemble tous les hommes considérés comme esclaves : il s'agit des *Gɑ̃́dò* et des *Márèyóbù*. La seconde comprend, quant à elle, trois groupes : les Peul qui appartiennent à la catégorie des hommes libres, les *Bààtɔ̃́bù Wásɑ̃́gárìbà*([2]) qui constituent la noblesse et les *Bààtɔ̃́géóbù*([3]) (littéralement les « *vrais Bààtɔ̃́bù* »). Ces derniers encore appelés les « *Bààtɔ̃́bù* de souche » sont identifiés comme les autochtones, c'est-à-dire comme les premiers occupants du *Bárúwú* (pays du *Bààtɔ́nù*)([4]) et, à ce titre, sont considérés comme les chefs de terre. C'est sur eux que reposent les professions manuelles et les charges religieuses. Les *Bààtɔ̃́bù Wásɑ̃́gárìbà* forment la classe supérieure. Leur mode de vie ne présente guère dans son ensemble aucune particularité. En revanche, l'observation des pratiques culturelles et cultuelles des *Bààtɔ̃́géóbù*, révèle des divergences, notamment dans le protocole funéraire qui accompagne tout défunt.

Si donc nous avons ciblé spécifiquement le clan des *Bààtɔ̃́géóbù*, c'est-à-dire les premiers habitants du Borgou, la raison en est qu'à l'examen des rites funéraires des

---

[1]- Henri Lavondès & Jean-Claude Penrad, « *Chefferie* » in *Encyclopaedia Universalis*, consulté en ligne le 10 juillet 2015 sur le site www.universalis.fr /encyclopedie.

[2]- Pluriel de *Wásɑ̃́gárí*. Les *Bààtɔ̃́bù-Wásɑ̃́gárìbà* se réclament (à ce niveau des preuves archéologiques, paléolinguistiques et historiques avérées manquent pour confirmer cette thèse) de la lignée de *Kisira*. C'est non seulement l'aristocratie *bààtɔ́nù* mais aussi l'élite politique. C'est en leur sein que les rois et les chefs sont choisis. Ils président donc aux destinées des royaumes et des chefferies. Les traits distinctifs entre les autres groupes sociaux et les *Wásɑ̃́gárìbà* sont l'origine, la naissance et le mode de vie. Nous reviendrons plus en profondeur sur ces deux classes sociales dans la suite de la réflexion.

[3]- Il est composé de deux mots : « *Bààtɔ̃́bù* » (il convient de souligner qu'en langue *bààtɔ́nù*, lorsqu'un nom est suivi d'un adjectif, celui-ci subit une transformation avec généralement la suppression de la syllabe finale ou du suffixe final. Ainsi, au lieu de dire / y*ɛ̄nù bākárù* / (grande maison), on dira plutôt */ yɛ̄n bākárú /)* et « *géóbù* ». *« Géóbù* » (singulier « gia ») est un adjectif qui signifie « vrai, véritable ». Littéralement donc « *Bààtɔ̃́géóbù* » signifie les « vrais *Bààtɔ̃́bù* », c'est-à-dire les autochtones, ceux qui ont occupé les premiers l'espace géographique appelé « *bárùwúu* ».

[4]- Nous reviendrons plus en détails sur cet aspect du débat qui concerne en réalité l'origine de cette autre communauté béninoise.

Bààtɔ́géóbù, nous nous apercevons que ceux-ci sont demeurés homogènes et endogènes, propres à la culture de cette communauté. L'étude de cette partie permettra donc en définitive de mieux aborder l'objet de notre recherche en ceci qu'elle mettra en lumière toutes les particularités qui caractérisent les *Bààtɔ́bù* dans leur ensemble et en l'occurrence, celles des *Bààtɔ́géóbù*.

CHAPITRE PREMIER : DE L'ORIGINE, DU PEUPLEMENT ET DE L'ORGANISATION SOCIO-POLITIQUE DES BÀÀTɔ̃BÙ

Tout projet dans le domaine de la recherche en littérature, qu'elle soit orale ou écrite, s'inscrit dans un espace. Il s'agira progressivement de présenter le problème pour mettre en exergue le sujet choisi à travers une présentation des *Bààtɔ́̃géòbù* que suivra une rétrospective sur l'état de la question. C'est pourquoi, dans ce premier chapitre, nous allons décrire et situer l'origine des *Báàtɔ́̃bù*, puis indiquer leur organisation sociale, en nous fondant sur les différents travaux de certains historiens et linguistes occidentaux et béninois, en l'occurrence Jacques Lombard(1), Obarè Bagodo(2), Koumanyo Bio Guénè(3), Bio Bigou Léon(4), Maman Abdou Djobosso(5), Djibril Mama Débourou(6). Ces auteurs, comme nous le verrons, ont consacré des mémoires, des thèses et des essais à ce peuple peu connu mais qui est réparti sur la majeure partie du nord-Bénin.

Ce chapitre nous permettra ainsi de répondre à une série de questions auxquelles un chercheur en littérature orale est confronté lorsqu'il se décide à s'intéresser à un peuple donné : d'où vient-il ? Comment en est-il arrivé à s'installer dans telle région ou telle autre ? Qui en fut l'instigateur ? Quelles sont aujourd'hui les limites de l'espace qu'il occupe ? Celui-ci a-t-il été agrandi depuis la première installation ? Quelle langue parle ce peuple ? C'est donc à une étude du périple migratoire du peuple *bààtɔ́nù* et de sa culture que nous nous attèlerons dans ce chapitre. Cette description nous aidera, dans une démarche analytique, à mieux comprendre la philosophie

---

[1]- Jacques Lombard, *Structures de type « féodal » en Afrique Noire. Etude des dynamismes internes et des relations sociales chez les Bariba du Dahomey*, Paris / La Haye, Mouton, 1957, 544 p.
[2]- Obarè Bagodo, *Le royaume Wasangari de Nikki dans la première moitié du XIXème siècle*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire Politique, Cotonou, UNB, 1978, 189 p.
[3]- Koumanyo Bio Guénè, *La généalogie des Rois de Nikki, de Sounon Séro à l'invasion coloniale* (1897), Mémoire de Maîtrise en Histoire, Cotonou, UNB, 1978, p.
[4]- Bio Bigou Léon, *Les origines du peuple baatɔnu (Bariba)*, Cotonou, Flamboyant, 1995, 102 p.
[5]- Maman Abdou Djobosso, *Mécanismes didactiques en tradition orale : aspects de la chanson baatɔnu*, Mémoire de Maîtrise en Linguistique, Cotonou, UNB, 1992, 114 p.
[6]- Djibril Débourou, *La société baatonnu du Nord-Bénin, son passé, son dynamisme, ses conflits et ses innovations*, Paris, L'Harmattan, 2012, 705 p.

1. De l'origine et du peuplement des *Bààtɔ̃́bù*

L'origine précède et fonde tout. Elle constitue l'élément fondamental qui permet à tout individu de penser le monde, de le redéfinir et de se définir par rapport à lui ; elle lui permet de tracer les grandes lignes de son histoire et de suivre le cours des événements. Parler de l'origine des *Bààtɔ̃́bù*, c'est donc interroger le passé de ce peuple pour en dégager (le lieu de) sa genèse ou sa provenance ainsi que tout ce qui constitue ses mœurs et traditions. Cette étape de la réflexion constitue l'instrument auxiliaire, indispensable au critique littéraire pour une analyse judicieuse du chant mortuaire *bààtɔ́nù*. Nous espérons en tirer des informations utiles à la compréhension des textes de style oral chantés sur lesquels portent véritablement la problématique de cette étude. En effet, il est toujours plus ou moins aisé de parler d'une chose ou d'un être dont on connaît l'origine. Or, l'origine interpelle essentiellement l'histoire et, par ricochet, la tradition à travers la mémoire collective. Certes, l'histoire et la mémoire constituent des domaines d'investigation scientifique fiable ; mais elles peuvent également se montrer très imprécises et partielles. C'est ce que nous fait remarquer Pierre Nora :

> *La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente à ses déformations successives, vulnérables à toutes les utilisations et manipulations (...). L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. (...)*[1].

Par rapport à la mémoire, cette réserve de Pierre Nora montre le caractère aléatoire de cette dernière mais surtout l'incertitude qui entoure chaque projet de reconstruction de l'histoire d'une société. On comprend dès lors les écueils qui caractérisent les recherches des historiens *bààtɔ́nù*. Notre démarche doit donc se lire ici comme une synthèse des différents discours en vogue sur l'origine des *Bààtɔ̃́bù*. Qui sont alors les *Bààtɔ̃́bù* et d'où viennent-ils ?

---

[1]- Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, p 19.

1.1. La société *bààtɔ́nù* pré-*wasãgari*

1.1.1. De la graphie du terme « *bààtɔ́nù* »

Le terme *« Bààtɔ́nù »* désigne le groupe ethnique et s'écrit avec l'initiale majuscule. Le même mot s'emploie pour désigner au singulier l'individu (au pluriel, le mot devient *« Bààtɔ̃́bù »*). Les nombreuses représentations graphiques du terme sont difficilement explicables. D'abord, une observation diachronique montre que le terme « *bààtɔ́nù* » a connu différentes orthographes.

En effet, les formes orthographiques : *« baatonnu »* ou *« baatɔnum »* et *« baatombu »* sont indifféremment utilisées dans le temps. Par exemple, en 1974 et en 1976, dans les documents *Sù Baatɔn tire garibun dɔɔnɛ ko*, *Guide de lecture bariba*([1]) et *Cours d'orthographe baatɔnum*([2]), nous constatons que le mot est écrit avec un *[ɔ]*, un *[n]*, et quelquefois un *[m]* en fin de mot *(« baatɔnu »* ou *« baatɔnum »*). Cette même orthographe a été reprise en 1989 et en 1992 sous la plume de Théophile Saka([3]) et de Maman Abdou Djobosso([4]). Mais contre toute attente, en 2012, Djibril Mama Débourou([5]) l'écrit avec un *[o]*et deux *[n]* dans son essai qui constitue aujourd'hui l'un des documents de référence sur le peuple *bààtɔ́nù*. Il y a, à l'évidence, un manque d'harmonisation de l'orthographe des mots en *bààtɔ́nù*. De 1974 à 2012, des études linguistiques ont été réalisées et qui ont profondément modifié la configuration de l'alphabet de transcription établi par la Commission Nationale Linguistique au lendemain des indépendances.

---

[1]- *Sù Baatɔn tire garibun dɔɔnɛ ko, Guide de lecture bariba,* Commission nationale suisse pour l'UNESCO, Berne, 1974, p. 3, 44 p.
[2]- *Cours d'orthographe baatɔnum*, (écrit par le Comité Provincial d'Alphabétisation et de Presse rurale du Borgou), Parakou, 15 avril 1976, 30 p.
[3]-Théophile Saka, *Le système pronominal du baatɔnum*, Mémoire de Maîtrise en Linguistique, Cotonou, UNB, 19 89, 149 p.
[4]- Maman Abdou Djobosso, *Mécanismes didactiques en tradition orale : aspects de la chanson baatɔnu*, Mémoire de Maîtrise en Linguistique, Cotonou, UNB, 1992, 114 p.
[5]- Djibril Débourou, *La société baatonnu du Nord-Bénin : son passé, son dynamisme, ses conflits et ses innovations*, Paris, L'Harmattan, 2012, 705 p.

Il existe aujourd'hui l'alphabet des langues nationales béninoises réalisé par le CENALA([1]). A l'aune de ce nouvel alphabet, les chercheurs et les étudiants *bààtɔ́nù* auraient pu justifier les différents choix opérés dans leurs récents travaux de recherche (mémoire, thèse ou article). Malheureusement, la plupart se sont contentés de répéter les erreurs commises par les premiers. Très peu, comme Djibril Mama Débourou ont tenté de justifier leur choix. Dans son essai en effet, cet historien justifie ce défaut de pertinence linguistique par trois arguments :

> *(…)*
> *En somme, le* ***baatonnum*** *fut* ***« francisé »****, cédant à une simplification qui résolvait un problème particulièrement compliqué. La Commission Nationale linguistique ayant adopté l'alphabet français, les Sous-commissions, tout naturellement lui emboîtèrent le pas. Ces sous-commissions se conformèrent à la transcription internationale validée par l'UNESCO. (…).*
> *Nous ne voulions pas et ne pouvions pas nous substituer aux linguistes, mais cet aveu d'incompétence ne nous absoudra pas si toutes les précautions devraient rendre fastidieuse, la lecture de cette thèse, document élaboré dans la douleur, le sacrifice et l'exaltation*([2]).

Les arguments de Djibril Mama Débourou sont peu convaincants certes et le chercheur en est bien conscient. Toutefois, au regard de ce qui précède, on pourrait ne pas lui en tenir rigueur. Car, la transcription des mots *bààtɔ́nù* ne constitue pas l'intérêt fondamental de son étude. Il reste à espérer que des réflexions sérieuses et des recherches linguistiques en *bààtɔ́nù* menées par des chercheurs avertis du fait linguistique approfondissent la question pour dégager scientifiquement une graphie unique au mot. Cela aura pour grand intérêt d'offrir une meilleure visibilité à la langue elle-même et une meilleure lisibilité des travaux de recherche dans ce domaine. Mais en attendant cette révolution, nous nous sommes inspirée, en ce qui nous concerne, de cet alphabet et des travaux réalisés par Joseph Dindi sur le système surtout vocalique de la langue *bààtɔ́nù* pour orthograhier et pour transcrire les textes.

---

[1]- La plaquette, *Alphabet des Langues nationales béninoises*, Cotonou, 2011, 47 p. a été élaborée, comme nous l'indiquent les auteurs, à la suite des travaux d'un atelier tenu à Lokossa du 29 au 31 mai 2008 sur le thème : *La Révision des Outils d'Ecriture des Langues Béninoises.* Depuis donc 2008, nous disposons d'un alphabet des langues que nous pouvons utiliser. Il n'y a alors pas de motif pour qu'on continue d'observer dans le *bààtɔ́nù* cette disparité orthographique.

[2]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 37.

1.1.2. De l'étymologie du terme « *Bárùwú* »

Cette mise au point faite, nous revenons à notre préoccupation initiale : celle de l'origine des *Bààtɔ̃́géóbù*. En effet, les *Bààtɔ̃́bù* constituent, de façon générale, dans la hiérarchie démographique béninoise, le troisième groupe majoritaire après les Fon. Ils seraient de sept cent à huit cent mille habitants([1]), selon les derniers recensements de 2013, soit environ 8,34% de la population totale du Bénin. Au niveau sous régional, les *Bààtɔ̃́bù* se répartissent surtout entre les territoires de l'actuel Nigéria (il s'agit des régions de *Kosubosu,* de *Gbári*, de *Yasikiru*, de *Shia* et de *Ilesha*) et le Bénin, occupant en grande partie la région nord et nord-est de ce dernier, principalement les Départements de l'Alibori, du Borgou et de l'Atacora. On note également quelques villages *bààtɔ́nù* au Togo, dans la région de *Kusuntu*, au sud-est de la circonscription de *Sokodé*.

La région que les *Bààtɔ̃́bù* habitent portait, avant l'ère coloniale française, le nom de *« bárúwú* » devenu avec l'occupation coloniale française, le "Borgou". « *Bárúwú* » est un substantif composé de deux morphèmes *« bárú »* et *« wú* ». Si le second morphème [*« wú* »] lui, livre son sens et signifie *« village, région »* en langue *bààtɔ́nù*, le premier morphème, *« bárú »* lui, en revanche, semble échapper à tout essai d'explication. Plusieurs approches de définition ont été proposées à cet effet. Mais aucune, jusqu'à ce jour, n'est parvenue ni à remonter à l'étymologie du mot ni à en déceler scientifiquement le sens. Voici comment Obaré Bagodo, pour sa part, résume les différentes approches :

> *« **a) D'un schéma de dérivation donnant** :*
> - *Barum = (ma) langue (maternelle)*
> - *Baatonnu= (nem) Barumtonu = l'homme de la (ma) langue*
> - *Baatonum = Baatonum Barum = langue de Baatonu*
> - *Barutem = (nem) Barutem = terre / patrie de la (ma) langue*
> - *Baruwu = (nem) Barum Wuu = pays de la (ma) langue »*([2]).

[1]- Source : INSAE / RGPH 2013.

[2]- Obarè Bagodo, *« Jalons et perspectives pour une approche des problèmes de chronologie dans l'histoire du Baruwu (Bargu) précolonial »*, in *Afrika Zamani*, Nouvelle série N°1, Yaoundé, juillet 1993, p. 128.

Cette synthèse de définitions prend en compte les approches de Jacques Lombard([1]), de Joseph Dindi([2]) et de la Commission Nationale de Linguistique Boo([3]). Au terme de son analyse, Obaré Bagodo conclut :

> *Que retenir de ces différentes explications ? Le recours de J. Lombard à la fameuse racine Zaghawa "Bar" (= homme) est une voie d'impasse car, ainsi, le terme nodal "Baatonou" se traduirait alors par "homme-homme" (BAR = BAA = homme et TONU = homme). Avec les Boo, l'issue n'est pas plus heureuse. Entre autres questions à poser, la traduction de Balubusu par "patrie du peuple"soulève celle de savoir le peuple dont il s'agit. En outre, on se demande en quoi le mot Balubusu est plus "vraisemblable" que Baluguu dont il est dit dériver et qui a cet autre mérite de permettre de comprendre le nom générique Bargu utilisé par la plupart des voisins du "Borgu". L'attente n'est pas moins déçue avec l'approche pourtant linguistique de S. Dindi. Selon celui-ci (p.8, note 1) "Baru-wuu"est l'équivalent de "Baru-tem" et signifie "pays bariba". La traduction des suffixes "Wuu" et "Tem" respectivement par village ou pays et terre ou région, est acceptable. Le hic intervient avec la traduction erronée du radical "Baru" par la notion d'ethnie à laquelle conviendrait beaucoup mieux le terme générique de "Booseru" (=espèce, race ou ethnie…)*(4).

Nous le constatons bien, les diverses spéculations n'ont pas fait avancer la recherche de réponse à la question. Des auteurs ont avancé l'hypothèse selon laquelle *« báá »* serait une apocope obtenue à partir de *« bárúwú »*, d'où on aurait tiré le mot « Borgou ». Mais ces chercheurs ont oublié aussi qu'en *« bààtɔ́nù »*, les apocopes fréquentes laissent toujours deviner le mot concerné par la troncation. Ce qui n'est pas le cas ici. Nul, en définitive, ne semble connaître l'étymologie du mot *« bààtɔ́nù »*. Peut-être le mot appartient-il à un ancien parler dont personne n'a gardé le souvenir. Djibril Mama Débourou, à la suite de Obaré Bagodo, pense que le mot *« cache jalousement son secret ; il se refuse à toutes les explications que fournissent sociologues et linguistes. Toutes les traductions de* ***Baaru*** *apparaissent comme tautologiques lorsqu'elles ne livrent pas des images allégoriques ou*

---

[1]- Jacques Lombard, *Structures de type "Féodal" en Afrique Noire. Etude des dynamismes internes et des relations sociales chez les Bariba du Dahomey*, Paris / La Haye, Mouton, 1965, 541p. Voir les pages 41-42, en l'occurrence la note 1 de la page 43.

[2]- Joseph S. B. Dindi, *Le Baatonum. Etude phonologique suivie du système des classes nominales et leurs substituts respectifs*, Mémoire de Maîtrise de Linguistique, Cotonou, UNB, 1984, pp. 7-8 et 11-15.

[3]- Nous nous référons ici aux Actes du Premier séminaire qui s'est tenu à Kalalé du 4 au 8 septembree 1985.

[4]- Obarè Bagodo, Op. cit., pp. 127-128.

alors (le pire) ne signifient rigoureusement rien en langue ***baatonnum*** *»*(1). Et à l'historien de clore le sujet en ces termes :

> ***Et que signifierait Baru ? Personne ne saurait le dire. Le mot appartiendrait à la langue des Baatombu autochtones dont le métissage avec les envahisseurs entraîna une acculturation et une modification profonde de la langue originelle*** (sic)(2).

On s'en rend compte, ni les approches de Jacques Lombard, ni celles de Joseph Dindi ou de Djibril Débourou n'épuisent en définitive le débat sur l'épineuse question de l'étymologie et du sens de *« bárúwú* ». Il reste à espérer qu'un jour, la paléolinguistique ouvre sur le sujet, un chantier prometteur.

Retenons cependant que *« Bárúwú »* désignait l'aire géographique habitée par les *Báátɔ̃bù*. Elle était comprise approximativement entre « *8°40 et 12°30 de latitude nord et entre 2° et 3°45 de longitude est* »([3]) et se situait sur la rive droite du fleuve Niger avec une superficie de plus de 70.000 km2 dont 20.000 au Nigéria et près de 51.000 au Nord-Bénin([4]). Avec la littérature coloniale du XIXème siècle des vocables, autre que *« Bárúwú »*, apparaissent pour désigner aussi bien le pays *bàátɔ́nù* que les *Bàátɔ̃bù* eux-mêmes. Il s'agit de *« Bariba »*, *« Bargu »*, *« borgouou »*, *« Borgou »* qui seraient eux-mêmes dérivés de *« Bárúwú »*. Nombreuses explications ont été proposées à ce phénomène parmi lesquelles reviennent encore celles de Jacques Lombard, de Joseph Dindi et de la Commission Nationale de Linguistique *Boo*.

D'abord, Jacques Lombard. C'est l'anthropologue français qui a le plus écrit sur le peuple *bàátɔ́nù*. Professeur émérite de l'Université de Lille I, et surnommé « le sociologue des *Bàátɔ̃bù »*, Jacques Lombard part de la déduction selon laquelle le *« Bariba »* serait la transcription européanisée du terme *« iberba »*, qualificatif par lequel les Yoruba désignent

---

[1]- Djibril Débourou, Op. Cit., p. 63.
[2]- Djibril Maman Débourou, *Commerçants et chefs dans l'ancien Borgu (des origines à 1936)*, Thèse de doctorat de 3ème cycle, Paris, 1978, p. 28.
[3]- Djibril Débourou, Op. Cit., p.47.
[4]- Google, United Nations Human Rights Website- Treaty Bodies database – D… http : // www.unhchr.ch/tbs/ doc.nsf/ (Symbol) /HRI.CORE.1.Add.85.85.F … consulté le 29/12/2009

les habitants du *Bárúwù*. *« Bariba »* n'est donc pas un mot de la langue *bààtɔ́nù*. De plus, ce mot ne fournit aucune information relative à la communauté en jeu. Dès lors, Jacques Lombard le trouve restrictif et décide, en l'absence de tout rapport corrélatif entre le mot *« bariba »* et les réalités du terroir, de choisir le mot *« Borgou »*. Ce dernier mot désignerait à la fois les habitants et le pays qu'ils occupent. Mais Lombard n'est pas locuteur de la langue *bààtɔ́nù*. D'ailleurs, il le confesse lui-même dans l'Introduction à son essai([1]). Par conséquent, aucun critérium pertinent ne semble justifier ce choix du nom donné à l'espace géographique occupé par les *Bààtɔ̃́bù*.

Ensuite, Joseph Dindi. Pour sa part, le linguiste montre, à travers une analyse sémiologique, que le mot *« bargu »* dérive de *« bárúwù»* sans préciser clairement le processus linguistique par lequel il est parvenu à ce résultat. Dérivation ou altération du mot ? Il souligne toutefois que *« le terme Bargu (ou Borgou, de la transcription française) désigne à la fois la région habitée par les Bariba et la langue que parlent ceux-ci ; parfois, les habitants eux-mêmes* »([2]).

Enfin, la Commission Nationale de Linguistique Boo. À travers la théorie qu'elle a mise en œuvre, cette commission ne semble pas non plus faire avancer la discussion. Au contraire, les tentatives d'explication ébauchées n'ont pour résultat que de plonger le lecteur dans une totale confusion. Selon cette Commission en effet, le terme « *Borgu* » serait d'origine « *boo* » et aurait été formé à partir du mot « *baluguu* », c'est-à-dire « *parmi les hommes* » : « *balu* » désignant « *la foule, la population ou même le rassemblement des hommes* » et « *guu* » qui veut dire « *parmi* ou *au sein* ».

On le voit bien, toutes ces approches ne nous éclairent nullement sur l'origine réelle du mot *« bárúwù»*. Au contraire, chacune d'elles nous plonge dans une véritable impasse.

[1]- Jacques Lombard, Op. Cit., pp. 23-24.
[2]- Joseph S. B. Dindi, Op. Cit., pp. 7-15.

1.1.3. De l'origine et du peuplement des *Bààtɔ̃́géóbù*

Bárúwù ou le Borgou représente, nous l'avions dit plus haut, le pays tandis que les habitants sont les *Bààtɔ̃́bù* (au singulier *bààtɔ́nù*). Les *Bààtɔ̃́bù* regroupent les *Bààtɔ̃́bù* autochtones encore appelés les *Bààtɔ̃́géóbù*([1]), les *Wásɑ̃́gárìbà*([2]) et les étrangers assimilés, c'est-à-dire, ceux qui ont contracté des alliances avec les deux premières catégories.

Certes, de nombreux travaux ont été effectués depuis l'époque coloniale pour établir scientifiquement, c'est-à-dire sur la base de preuves archéologiques et historiques irréfutables, l'origine des *Bààtɔ̃́bù*. On peut à cet effet noter le développement d'une abondante production ethnologique, sociologique, historique, voire linguistique sur la question. Nous nous proposons ici de faire une synthèse de ces travaux selon le point de vue des anthropologues, sociologues et ethnologues, puis celui des historiens et archéologues.

- ✓ ***Des ethnologues, anthropologues et sociologues***.

Essai d'anthroplogie politique, *Structures de type "Féodal" en Afrique Noire* de Jacques Lombard, décrit et présente, dans une perspective diachronique, les structures sociales et politiques de la société *bààtɔ́nù* avant et après l'avènement de la colonisation. Dans cet essai structuré en trois parties, Jacques Lombard, en introduction au chapitre premier de la première partie intitulée « Diversité culturelle et unité « tribale » » écrit :

> *« Les populations que nous conviendrons de nommer d'un terme général, Bariba, habitent la région appelée Borgou.*
> *(...)*
> *Il convient d'accorder au mot Bariba, trois contenus qui peuvent correspondre à trois dimensions sociales différentes :*
> *a) Dans le sens le plus large, il pourra signifier l'ensemble de la société politique, composée d'un certain nombre de provinces dirigées par des chefs aristocratiques unis entre eux par des liens de parenté et comprenant divers groupes ethniques participant au système ou bien le subissant : le mot Bariba aura alors un contenu politique.*
> *b) Dans un sens moins large, il pourra signifier l'ensemble culturel formé par différents groupes ethniques, déjà fortement intégrés, participant au même système politique et ayant des genres de vie proches ; et il faudra alors*

[1]- Les « *Bààtɔ̃́géóbù* » sont les premiers occupants du « *Bárúwù* » considérés comme les autochtones ; ils forment la classe des notables.
[2]- Les *Wásɑ̃́gárìbà*, au singulier *Wásɑ̀̃gári* ; sont les nobles, c'est sur eux que reposent la gestion du pouvoir.

> *exclure les groupements assujettis ou étrangers : Gando, Peul et Dendi des caravansérails.*
> *c) Dans le sens le plus étroit, il correspondra au groupe ethnique bariba d'origine roturière, s'opposant, d'une part, aux autres groupes ethniques, comme les Boko, de langue mandé et les Mokollé, d'origine yoruba.* »([1])

De ces trois approches définitoires du mot « bariba » proposées par Jacques Lombard, celle qui se rapproche le plus de la question des *Bààtɔ́géóbù* est la dernière définition. En effet, comme le dit si bien Jacques Lombard, les *Bààtɔ́géóbù* sont les « *bariba d'origine roturière* ». Déjà à la page 41 de cet même essai, et parlant des différents groupes sociaux, spécialement ceux qu'il a classés dans le groupe des « roturiers », il déclare :

> *« Dans l'ouest et dans la majeure partie du Dahomey actuel, le groupe de langue bariba, celui des Bariba « stricto sensu » ; ils formaient l'élément roturier, autochtone, parlant une langue voltaïque et étaient fortement métissés d'éléments dits « paléonigritiques », existant encore actuellement dans la région de Natitingou et le long du massif de l'Atakora. Ils peuplent actuellement les cercles de Kouandé, de Parakou, de Nikki, la partie occidentale du cercle de Kandi et la zone méridionale de la région de Kayama, en Nigeria. Ils composent donc la grande majorité des groupes ayant participé au système bariba, soit plus de 150.000 personnes sur un total d'environ 340.000. Ils forment aujourd'hui l'élément dominant, leur culture et leur langue tendant même à prédominer dans les autres sous-groupes »*([2]).

On comprend à travers cette description géographique des *Bààtɔ́géóbù* que donne Jacques Lombard qu'il les considère comme les premiers occupants de ces espaces, donc les chefs de terre. Toutefois, il ne fait nulle part mention de leur origine, de leur foyer originel. D'où sont-ils partis pour échouer dans ces régions que sont Kouandé, Nikki, Parakou, Kayama ? Aucune page ne nous en donne la réponse. L'histoire dit cependant que les *Bààtɔ́bù* sont originaires de *Busa*. Ces *Bààtɔ́bù* en question, sont-ce les *Bààtɔ́géóbù* ? On se rend malheureusement compte que, Jacques Lombard ne nous apporte pas plus d'éclairage sur l'origine des *Bààtɔ́géóbù*. D'ailleurs, la réflexion sur l'origine des *Bààtɔ́géóbù* ou, comme on les appelle communément des *Bààtɔ́bù stricto sensu* ne se lit que sur ces quelques pages de l'essai. Le reste de la première partie s'articule autour des différents aspects culturels, et

[1]- Jacques Lombard, *Structures de type "Féodal" en Afrique Noire. Etude des dynamismes internes et des relations sociales chez les Bariba du Dahomey*, Paris / La Haye, Mouton, 1965, pp. 31 ; 42-43.
[2]- Jacques Lombard, op. cit., p. 41.

socio-organisationnels de la société *bààtɔ́nù*. Lombard y décrit le caractère peu homogène de cette société du point de vue des groupes ethniques, des langues parlées, des religions et des activités exercées. Mais cette complexité n'empêche pas une relative cohésion entre les différents groupes. Pour conclure cette première partie consacrée aux généralités du monde *bààtɔ́nù* et particulièrement la question de l'origine des *Bààtɔ̃́bù*, tous groupes confondus, Jacques Lombard avoue que « *l'origine de ces tribus reste encore confuse* »([1]).

La deuxième partie de cet essai traite des différents types de relations qu'entretenaient les différentes composantes sociales, particulièrement sur le plan politique. Il a également su mettre l'accent sur le type de système qui caractérise cette société et a montré que c'était une société inégalitaire.

La troisième et dernière partie de l'essai, comme l'indique son titre, « La colonisation et les changements modernes », expose, d'une part, les différentes répercussions de la colonisation sur le mode de vie et le système politique des *Bààtɔ̃́bù* et, d'autre part, les modifications de tout genre qui ont fait incursion dans le monde *bààtɔ́nù*.

Léon Bani Bio Bigou, pour sa part, dans son opuscule, *Les origines du peuple baatɔnu*([2]), ambitionne, comme on peut le lire, de retracer l'origine des *Bààtɔ̃́bù*. A propos de ce qui lui paraît relever de cette origine, l'auteur écrit :

> *L'examen des différents clans et de certaines pratiques coutumières ou religieuses donne une image approchée des origines des Baatombu. On distingue, en effet, trois types de clan en milieu baatonu : les clans des Baatombu autochtones, les clans des Baatombu d'origine wassangari et ceux des étrangers assimilés*([3]).

Mais, Léon Bio Bigou reconnaît, signe d'un aveu d'impuissance, que « *parler des origines des Baatombu est un exercice ambitieux et complexe*»([4]) ; il affirme :

---

[1]- Jacques Lombard, « *La vie politique dans une ancienne société de type féodal : Les BARIBA du Dahomey* » *in Revue Etudes et Essais*, n°3-4, 1957.
[2]- Léon Bani Bio Bigou, *Les origines du peuple baatɔnu (Bariba)*, Cotonou, Les Editions du Flamboyant, 1995, 102 p.
[3]- Léon Bani Bio Bigou, op. cit., p.17.
[4]- Léon Bio Bigou, op. cit., p.17.

> *En effet, pour traiter efficacement ce thème, il aurait fallu fonder le raisonnement sur les résultats d'une recherche archéologique fiable. L'inexistence actuelle de ces données dans la liste des documents disponibles, trace la limite infranchissable de nos investigations et préfigurent les insuffisances de la réflexion proposée. En attendant que les recherches futures livrent des résultats crédibles en matière d'archéologie, le bon sens recommande de restreindre la portée de la présente étude à certains aspects non moins importants*([1]) *pour la connaissance du peuple baatonu et l'origine du trône de Nikki*([2]).

On constate, à travers ce qui précède, que Léon Bani Bio Bigou reprend, plus de deux décennies après, la même conclusion, du moins un discours très proche de celui de Jacques Lombard([3]).

De plus, les *« aspects non moins importants »* dont parle Léon Bio Bigou ne peuvent s'appréhender indépendamment de l'origine de ce peuple, dans la mesure où l'on a forcément besoin de certaines données pour comprendre l'existence des nombreux clans qui existent au sein de ce groupe ethnique. Nous faisons, après la lecture de l'essai de Léon Bani Bio Bigou, des remarques de deux ordres, d'une part l'approche méthodologique et, d'autre part, la démarche scientifique.

En effet, l'approche ethnoarchéologique sur laquelle devait se fonder cette étude ne transparaît guère dans cet ouvrage. Léon Bio Bigou n'évoque à aucun moment de son discours ni site ni ruines d'agglomération encore moins une esquisse de datation. L'auteur ne nous a pas retracé, par une méthode d'investigation utilisant les données linguistiques, ethnologiques et toponymiques, l'origine du peuple *bààtɔ́nù*. Nous avons au contraire été introduit de plain-pied dans les éléments constitutifs de ce groupe social et de son fonctionnement politique et il n'y a aucune référence sur l'itinéraire migratoire suivi par ce peuple avant qu'il ne s'installe dans cette partie nord du Bénin. L'analyse ne se fonde sur aucune similitude ou identité de langue, de croyances religieuses, de coutumes, de noms de

---

[1]- C'est nous qui soulignons.
[2]- Ibidem.
[3]- Jacques Lombard faisait remarquer en effet déjà en 1960 dans son article « *La vie politique dans une ancienne société de type féodal : Les BARIBA du Dahomey* » *in Revue Etudes et Essais*, n°3-4, 1957, que *« l'origine de ces tribus reste confuse »*, p. 6.

personnes, de lieux et d'objets, pour démontrer le foyer originel des *Bààtɔ̀bù*. Quant à la démarche scientifique, elle n'est portée par aucun argumentaire. Au total, la démarche manque d'autant plus de scientificité qu'il n'y a souvent que des affirmations sans justification. A l'évidence, l'histoire sur l'origine des *Bààtɔ̀géóbù* souffre de beaucoup de zone d'ombre. Aucun des deux chercheurs, Jacques Lombard et Léon Bio Bigou, n'est parvenu à une conclusion claire sur l'origine des *Bààtɔ̀géóbù*. Intéressons-nous alors aux travaux des archéologues et des historiens.

- ✓ ***Des archéologues et des historiens***.

Archéologue au Département d'Histoire et d'Archéologie de l'Université d'Abomey-Calavi, Obaré Bagodo n'ignore pas les travaux assurément intéressants des ethnologues et chercheurs africanistes. Cependant, il en appelle à une prudence quant à la fiabilité des diverses thèses énoncées pour retracer et dater l'origine du peuple *bààtɔ́nù*. Dans son article *« Jalons et perspectives pour une approche des problèmes de chronologie dans l'histoire du Baruwu (Bargu) précolonial »*, il montre que le tableau historique des *Bààtɔ̀bù* qu'on peut reconstituer au fil du temps est, à certains égards, imprécis et incomplet. Il déclare à cet effet que

> *les recherches déjà menées, ou en cours d'exécution, n'ont pas encore réussi à localiser la zone présumée de l'émergence, du départ ou de la provenance des premiers occupants du Baruwu. (…) Le monde Baruwu (Bargu) semble avoir oublié, abandonné ou occulté le nom du lieu supposé de sa gestation*([1]).

En revanche, il renchérit que *« les traditions du pays regorgent de détails sur la diversité ethno-linguistique de son peuplement à la veille et au cours de l'installation du système aristocratique wasangari »*([2]). Néanmoins, cette réserve légitime de l'historien, en l'absence de preuves archéologiques, ne l'empêche pas de restituer la seule et unique

[1]- Obaré Bagodo, *« Jalons et perspectives pour une approche des problèmes de chronologie dans l'histoire du Baruwu(Bargu) précolonia*l », in *AFRIKA ZAMANI*, numéro spécial sur le Bénin, Yaoundé, juillet 1993, pp. 129-130.
[2]- Obaré Bagodo, op. cit., p. 130.

approche qui tente de définir l'origine des *Bààtɔ̃bù* : celle de l'archéologue nigérien Boubé. Gado qui soutient que

> *dans le Zarmatarey actuel…, les premières vagues de migrations connues avant probablement l'arrivée des Songhay et des Hausa, étaient celles des populations… qu'il faut prendre dans l'ensemble comme un complexe 'Moosi-voltaïque'…(côtoyant) les Yoruba et les Bariba pendant le VII*è *ou au début du VIII*è *siècle. A ceux-ci, succédèrent les Gurma… et des populations Hausa comme les Canga (Kienga)…au X*è *ou XI*è *siècle, le Haut-Dallol Bosso et le Haut-Dallol Mauri étaient occupé (sic) par les Tulmawa, la partie sud étant alors le domaine des Bariba…, des éléments Hausa, ancêtres des Canga (Kienga)… étant établis dans la partie sud-est… Ces peuples entrèrent en contact avec les Songhay lors de leur arrivée et après une période conflictuelle… Les Mossi, puis les Gurma furent rejetés derrière le fleuve, tandis que les Bariba étaient maintenus dans l'Hinterland des Dallol avant d'être bousculés par les Hausa ou Talmawa ou Cangawa (Kienga)… La grande partie des Bargance([1]) (Bariba) ira alors occuper la région de Nikki et de Bussa, s'étant métissée quelque peu avec des éléments Gurmance. Une petite partie restera sur la rive gauche du fleuve Niger et c'est ce groupe résiduel qui aurait pu s'opposer à l'Askia Mohammed*([2]).

Dans cette approche qui déblaie le terrain autour de la période d'installation des *Bààtɔ̃bù*, transparaît l'idée de lointains liens entre le *Bárúwú*, les Yoruba et le Songhay. Selon même un corpus de traditions Songhay-Zarma rapporté par l'auteur de cet article, les origines de ces liens entre le *Bárúwú* et le Songhay remonteraient à une époque mythique.

Ab origine, les *Toru* ([3]), "génies de l'eau", auraient décidé de perfectionner leur descendance. Ils choisissent alors pour cette opération la branche matrimoniale des *Dɔ̃go* qui symbolisent "les génies du tonnerre » représentant l'ethnie *bààtɔ́nù*. Cela voudra signifier que les *Bààtɔ̃bù*, par pure hypothèse, auraient une origine songhay. Mais les preuves décisives manquent encore pour confirmer cette approche.

Cependant, il est évident à partir de cette source que ces deux peuples, à un moment donné de leur histoire, ont été connectés. En outre, il ressort que les *Bààtɔ̃bù* et les Yoruba occupaient déjà cet espace depuis le VII^{è} ou tout au plus depuis le début du VIII^{è} siècle. Ce

---

[1]- Lire "Bargantché" en Zarma.

[2]- Gado, Boubé., « *Le Zarmaterey, contribution à l'histoire des populations d'entre Niger et Dallol Mawri »*, in *Etudes Nigériennes*, n°45, Niamey, IRSH-UAM, 1980, p. 49, cité par Obaré Bagodo, *« Jalons et perspectives pour une approche des problèmes de chronologie dans l'histoire du Baruwu (Bargu) précolonia*l », in *AFRIKA ZAMANI* pp. 143-144.

[3]- Ils représentent les ethnies peul, touareg, gourmance et hawsa.

qui fait donc d'eux les plus anciens occupants des rives du fleuve Niger. A défaut donc de préciser la zone présumée de l'émergence, du départ ou de la provenance des premiers occupants du *Bárúwú*, l'archéologue essaie de donner une chronologie approximative en partant des dernières migrations de populations négroïdes au lendemain du dessèchement du Sahara. Obarè Bagodo conclut son article en situant les débuts du système *wásɑ̃́gárì* à *Kabigera* et à *Busa* (au Nigeria) dans la première moitié du XV^{è} siècle. Pour ce qui concerne le *Bárúwú* ancien et ses premiers habitants qui sont les *Bàátɔ̃́géóbù*, il écrit :

> ***Le Barawu ancien***
>
> *« Période à déterminer parce que occultée par les siècles de l'époque Wasangari. Sa fin coincide avec les débuts de l'époque Wasangari vers le milieu du XV^{è} siècle.*
>
> • *Existence d'un pouvoir baatonu pré-wasangari sur un monde pluriethnique, pouvoir auquel Dobidia met fin à Niki-Wenu.*
>
> • *Les débuts restent à situer dans le temps ; de même que la durée et le mode d'organisation. Ces débuts pourraient remonter à la descente des présumés Bargu du Zarmatarey (pays Zarma) en même temps, dit-on, que les Yoruba de Oududuwa (X-XI^{è} ?). Naissanc probable de la légende Kisira (à partir de la chute du Ghana, 1076).*
>
> ***Proto-historique du Baruwu***
>
> *Epoque légendaire à déterminer. Indice de céramique et de métaux. Séjour légendaire dans le Zarma-tarey (sic), suite à des migrations probablement consécutives au dessèchement du Sahara (premiers siècles ap. J.C. ?).*
>
> ***Temps préhistoriques***
>
> *Existence des trois âges de la pierre. Silence (en attendant les réponses de l'archéologie)* »([1]).

Ce qu'il convient de retenir après analyse de ce passage de Obarè Bagodo, comme d'ailleurs de tout, est qu'il n'existe à l'heure actuelle (1993), aucun document ni aucune source archéologique fiable révélant l'origine des *Bàátɔ̃́géóbù* encore moins la voie suivie par la migration *bàátɔ́nù*. Les historiens et archéologues ne disposent pas de documents révélant clairement le chemin suivi par les *Bàátɔ̃́bù* depuis la zone présumée de leur émergence.

Djibril Mama Débourou ne dit pas le contraire dans son essai historique *La société baatonnu du Nord-Bénin : son passé, son dynamisme, ses conflits et ses innovations.* Il estime que l'étude des « *structures politiques, sociales et économiques développées et entretenues*

[1]- Obaré Bagodo, op., cit., p.147.

par les Baatombu apparaîtraient, à qui voudrait les aborder, comme un magma informe, un mélange de données confuses (…) »([1]).

Structuré en quatre grandes parties, très fourni en informations historiques, socio-politiques, philosophiques et culturelles, voire économiques sur la société *bààtɔ́nù*, cet ouvrage constitue aujourd'hui l'un des discours de référence les plus crédibles produit par un historien *bààtɔ́nù*.

La première partie intitulée « *Cadre général du pays* », aborde les éléments tels que le peuplement du Borgou et l'organisation socio-politique pré-*wásɑ̀gárì* qui sont des unités élémentaires de la formation d'un peuple. Ces précisions permettent à l'historien de retracer l'occupation du Borgou par les groupes majoritaires *bóó* et *bààtɔ́nù*. Toutefois, cet éclairage historique ne permet pas à l'auteur de remonter jusqu'à l'origine du peuple *bààtɔ́nù*, en l'occurrence des *Bààtɔ̃́géóbù*, premiers occupants du *Bárúwú*.

La deuxième partie de l'essai est consacrée à l'étude de la société *bààtɔ́nù* comme l'indique le titre. A cette étape de son étude, Djibril Mama Débourou traite de l'organisation et des structures de la société *bààtɔ́nù*. Il passe au peigne fin à la fois la question des fondements du lignage et de la famille (à travers les rites de mariage, de naissance, d'excision et de circoncision puis de ceux liés à la mort) ; celle de la stratification sociale et de l'économie traditionnelle via les activités humaines qui participent à sa dynamique avant de terminer avec les questions relatives à l'art, à la culture et à la religion *bààtɔ́nù*.

La troisième partie de cet essai est consacrée au cadre et à la vie politique au Borgou. L'auteur, à cette étape de sa réflexion, évoque les royaumes et les principales chefferies *bààtɔ́nù*. Il décrit également comment le Borgou s'est ouvert à la modernisation à travers le commerce caravanier. La dernière partie de l'ouvrage expose l'évolution du Borgou de la colonisation à la révolution béninoise. Ici, l'auteur insiste sur les grands changements que la

[1]- Djibril Débourou, op. cit., p. 22.

colonisation a provoqués au sein de la société *bààtɔ́nù* à travers la crise du pouvoir *wásɑ̃̀gárì*. On réalise, du début à la fin de la lecture de cet important essai, que la question de l'origine des *Bààtɔ̃́bù*, particulièrement celle des *Bààtɔ̃́géóbù*, n'a pas pu être élucidée. La plupart des travaux analysés, avons-nous pu observer, n'apportent pas une réponse précise quant à l'origine des *Bààtɔ̃́géóbù* et la période exacte de leur installation pouvant aider à une reconstitution chronologique de leur histoire. Cette situation suscite une profonde inquiétude et peut s'expliquer cependant par l'état actuel des recherches ainsi que par l'insuffisance des moyens.

Toutefois, qu'il s'agisse de Jacques Lombard, Léon Bio Bigou, de Djibril Mama Débourou ou d'Obaré Bagodo, le constat sur l'origine du peuple *bààtɔ́nù* reste le même. Tous s'accordent non seulement sur le fait qu'elle est diversement appréciée mais aussi sur ce qu'il est malaisé de déterminer avec précision l'origine de ceux qui constituèrent les premiers occupants du *Bárúwù*. Egalement, toutes les sources consultées et les thèses soutenues par eux concordent sur le fait que l'occupation des *Bààtɔ̃́bù* dans les régions nord-est de la République du Bénin et nord-ouest de la République fédérale du Nigeria remonte non seulement aux périples migratoires de l'ère anté-coloniale en Afrique mais aussi précède l'avènement de *Kisira*, c'est-à-dire l'arrivée des *Wasãgariba* en pays *bààtɔ́nù*. En outre, ils sont unanimes sur l'existence d'un noyau ethnolinguistique *bààtɔ́nù autochtone* appelé les *Bààtɔ̃́géóbù* dans certaines régions. Ces *Bààtɔ̃́géóbù* se perçoivent comme les propriétaires terriens par opposition aux *Wàsɑ̃̀gárìbà* qui, plus tard, vont constituer la noblesse.

En définitive, l'état actuel des recherches est insatisfaisant et ne permet pas de régler la question de l'origine et du peuplement des *Bààtɔ̃́bù*. Il reste à espérer que la lumière jaillisse un jour et permette de débrouiller cet écheveau historique, à partir d'un réseau d'analyses approfondies à travers le temps. Car, aucune mémoire collective ne peut s'éteindre ainsi. De même, il ne s'agit guère d'un phénomène d'ethnogenèse non encore identifié.

Au demeurant, ce que démontrent les travaux de Djibril Mama Débourou et ceux de Obarè Bagodo, et c'est ce qui nous aidera à mieux apprécier l'oralité et la richesse des textes funèbres, c'est la très forte présence d'autres groupes ethniques avec lesquels les *Bààtɔ̃́géóbù* cohabitaient. Il s'agit des *Boo*, des *Nupe*, des *Yowa*, des *Zarma*, des *Songhay*, des *Hausa*, des *Malinké...*, des groupes ethniques, divers par leur langue mais avec lesquels les *Bààtɔ̃́bù* entretenaient des relations pour le moins instables. C'est bien ce que décrit Djibril Débourou dans son ouvrage :

> *On peut distinguer plusieurs zones de peuplement suivant des sites identifiables disséminés ça et là à travers le Borgu ancien. Ces occupations territoriales concernaient essentiellement quatre groupes ethniques du fond ancien : les* ***Tchenga****, les* ***Boo****, les* ***Baatombu*** *et les* ***Gulmanceba****. (...). Au gré des déconvenues politiques, des querelles de succession, des conflits inter et intra-claniques, des problèmes économiques (cultures et chasse)...les* ***Baatombu*** *occupèrent par vagues successives de nombreux points du Borgou*([1]).

Les *Boo* en effet occupaient, à l'origine, l'espace qui s'étend du nord de Niki à la vallée du Niger en passant par la latitude de Ségbana. Cet immense territoire s'étendait au-delà des frontières du Borgou pour couvrir la région d'Ilo au Nigéria et celle de Gaya dans l'actuelle république du Niger, elle-même occupée alors par les *Cenga*. Quant aux *Gulmance*, ils occupent la limite sud-ouest du pays cenga jusque sur les rives de l'Alibori, se confondant ainsi aux populations de la chaîne montagneuse de l'Atacora. Mais aux XVIème et XVIIème siècles, ils sont eux-mêmes repoussés plus au nord et au nord-est par les *Bààtɔ̃́bù*.

Toutefois, du brassage culturel de ces deux groupes ethniques naît le clan *bààtɔ́nù* des *Koro*. Signalons par ailleurs dans ce vaste espace du nord et du nord-ouest Borgou, la présence du clan *bààtɔ́nù* le plus probablement ancien, puisqu'il semble appartenir au noyau primitif autochtone *bààtɔ́nù* : *les Sekobu*. Ce sont les maîtres du fer puisqu'ils se caractérisaient par une maîtrise particulière de la technique du fer qui permit de distinguer les *Seko Muguna* et les *Seko Makeri*. Les premiers étaient spécialisés dans « *l'extraction puis la*

[1]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 58.

transformation du fer en métal utilisable »([1]) et les seconds étaient des artisans fabricants de houes, de haches, de lances, de couteaux, toutes armes utilisées dans les activités cynégétiques. Cette distinction entre *Seko Muguna* et *Seko Makeri* s'accentue davantage par le modèle de sépulture. *« En effet,* affirme Djibril Débourou, *les Seko-Muguna adoptèrent très tôt (après l'arrivée des Wasangari probablement) la tombe allongée tandis que les Seko-Makeri conservèrent la tombe sphérique, rappelant les buttes d'ignames* »([2]). Cette subdivision va disparaître avec la pénétration étrangère, c'est-à-dire avec la colonisation française dont le corollaire immédiat est la destruction des fondements culturels d'une société. Progressivement donc, les *Bààtɔ̃bù* essaiment différentes zones du Borgou. Les clans se multiplient à travers le territoire. Autour de Niki, on rencontre les *Doro-Sika* ; à *Kpɛlɛ* (actuel Pèrèrè) et *Kpãnɛ̃* (région de Kouandé), *les Sesi-Baruwɔ̃ko* ; les *Nāri* à *Gúre*, …

Dans son essai sur *Les origines du peuple baatɔnu*, Léon Bio Bigou dénombre, pour sa part, vingt-huit groupes sociaux([3]) mais que nous regroupons en six grands groupes suivant leur fonction sociale :

- ***le groupe des chasseurs et agriculteurs*** : à l'origine, la chasse était surtout le fait des membres de la famille *Taanuho* et fonctionnait comme une « *institution organisée et contrôlée par un groupe spécifique* »([4]). De fait, elle se transmettait de père en fils. Mais, avec les alliances contractées par-ci, par-là, la profession s'élargit à d'autres familles et clans que sont les *Tosu*([5]) ou *Tàso*, les *Nāri*, les *Kurɔ*, les *Sesi*, les *Kpero*, les *Mena*, les *Soo*, les *Yãgo* et les *Sãw*e.

Chacun de ces clans possède des spécificités. Par exemple, les *Yãgo* sont des chasseurs d'éléphants alors que les *Kpero* sont des chasseurs d'hippopotames. La chasse avait lieu dans

[1]- Djibril Débourou, *op. cit*., p. 60.
[2]- Djibril Débourou, *op. cit*., p. 60.
[3]- Léon Bani Bio Bigou, *Les origines du peuple baatɔnu*, Les Editions du Flamboyant, Cotonou, 1995, pp. 18-25.
[4]- Djibril Débourou, *op. cit*., p. 177.
[5]- Lorsqu'un *Tosu* ou *Taso* décède, le corps est transporté à travers le village avant l'inhumation, le bras gauche ballant, en signe d'adieu aux vivants. En outre, comme les *Taso*, les *Sesi* font partie des premiers occupants du Baruwu. Ils sont également des autochtones.

la savane du Borgou décrite par Djibril Débourou comme « *une brousse mystérieuse, parfois incompréhensible, inconnaissable, secrète et sauvage* »([1]).

- ***Le groupe des maîtres de culte*** : il est composé des *Wɔ̃ko* et des *Doro Sika*. Les premiers sont les gardiens des calebasses sacrées et sont subdivisés en deux groupes : le groupe de « s*ɔ̃ gonrɔ̃ wari wɔ̃ko* » installé dans les régions de *Tankɔ̃gu*, de *Bagu* et de Sori, d'une part ; de l'autre, le groupe de « *sesi baru wɔ̃ko* » qu'on retrouve dans la région de Pèrèrè. Les *Wɔ̃ko* sont réputés pour leur puissance sur le plan occulte. Par ailleurs, les cérémonies rituelles communément appelées « *wororu* » chez les *Bààtɔ́bù* portent dans ce clan, le nom de « *sirenon* ». Pour ce qui est des *Doro Sika*, ils sont les gardiens de *Bara Karo* ou *Bara putu putu* (tambour sacré).

- ***Le groupe des forgerons*** : c'est l'un des plus anciens groupes sociaux. Il est formé par deux sous groupes : les *Seko* et les *Gɔ̃*. Les Seko se rencontrent un peu partout dans le Borgou et l'Atacora. Ils se répartissent en trois sous-groupes : les *Seko Bum-bum* ou *Seko gbem-gbem* spécialisés dans la fabrication des moulures ; les *Seko Barè* reconnus pour la fabrication des trompettes et des étriers et les *Seko Makeri* qui se démarquent par leur polyvalence à travers la fabrication d'instruments et d'outils divers.

- ***Le groupe des tradi-praticiens*** : ce sont les *Buro* qui sont spécialisés dans le traitement des fractures d'os.

- ***Le groupe des bouchers*** : il faut remarquer ici qu'il s'agit à l'origine de chasseurs ayant cessé de chasser et qui se sont reconvertis en bouchers. Nous pouvons citer les *Yari*, les *Kio* et les *Naro*.

- ***Le groupe des griots*** : il est représenté par les *Mako*. Ce groupe se retrouve un peu partout dans le Borgou.

[1]- Djibril Débourou, Op. Cit., p. 179.

Remarquons de nos jours que les groupes sociaux ne cessent de se multiplier avec les alliances qui se contractent au sein de la société. En outre, caractérisés essentiellement par deux activités, la culture des champs et la chasse qui étaient « *d'abord et avant tout le moyen qui assurait la subsistance des groupes, en vue de la continuité de la lignée et de la satisfaction corporelle et morale* »([1]), les *Baatɔ̃bu* étaient organisés autour du *Wú Súnɔ̃*([2]), c'est-à-dire le roi du village. Et, Obarè Bagodo de préciser :

> *l'existence d'un pouvoir politique Baatonu pré-Wasangari est reconnue. Le dépositaire de ce pouvoir porte le titre révélateur de Sunon Barusonga. Son second titre serait Sinaa Saaragi.*
> *Le dernier représentant de cette lignée de chefs Baatonu, régnant alors sur un monde pluri-ethnique, a d'abord été l'hôte du groupe de Sero Sikia à Niki-Wenu avant d'être vaincu (à Tasibori) et exilé (à Kueburaru) par l'alliance faite autour de Sime Dobidia*([3]).

Le roi du village (*Wú Súnɔ̃*) était lui-même assisté par les responsables de chaque corporation. Cette organisation sociopolitique primitive ne résistera pas à l'immixtion *Wásɑ̀gárì* qui va la bouleverser et la complexifier.

1.2. L'avènement des *Wásɑ̃́gárìbà*([4])

Ici, nous rappelerons les conditions d'installation de ce groupe sur le *bàrutem* (c'est-à-dire la terre *bàátɔ́nù*) ainsi que la littérature historique produite à cet effet par les chercheurs historiens et archéologues de même que par les anthropologues et sociologues.

1.2.1. Les migrations dites de *Kisira*

---

[1]- Djibril Débourou, *La société baatonnu du Nord-Bénin : son passé, son dynamisme, ses conflits et ses innovations*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.61.

[2]-« *Wú Súnɔ̃* » est formé de « *Wúu* » qui veut dire « village, pays » et de « *Súnɔ̃* », « roi ». « *Wú Súnɔ̃* » signifie alors le « roi du village ».

[3]- Obarè Bagodo, « *Jalons et perspectives pour une approche des problèmes de chronologie dans l'histoire du Baruwu (Bargu) précolonial* », Op. Cit ; p. 130.

L'auteur a réservé une note à propos de ces appelations que nous restituons ici. « *En langue Baatonum, il conviendrait mieux de dire Sunon Barussoga (Surnom : chef ; Baru (pour Barutem) ; Pays ou patrie ; Sooga ; semence (humaine) ou groupe humain originel. Il pourrait aussi convenir de voir dans le terme Baru Songa, comme le disent des informateurs dont Chabi Mama BAABU, une déformation en langue Songhay de l'expression baatonu « barutem Soobe » (= porteur ou guide de barutem). Le second titre de Sunon Barusooga, qui est Sinaa Saaragi, peut signifier « chef porteur du cache-sexe en cuir des grands chasseurs ». Il aurait son chef de culte (tem Yankuru Koo) nommé Maarubisi, selon certains informateurs* ».

[4]- Pour former le pluriel des noms réguliers en *báátɔ́nṵ̀*, on ajoute au mot au singulier les suffixes de classe / bu / et / ba / comme c'est le cas ici avec / *Wásɑ̀gáriba* /. Le singulier étant / *Wásɑ̀gári* /.

Une abondante littérature ethnologique, sociologique et historique a permis, plus ou moins, à faire la lumière sur l'arrivée des *Wásãgárìba* en territoire *bàátɔ́nù*. Plusieurs facteurs en sont responsables.

D'abord, le voisinage avec les régions hausa situées au Nord-est de Niki. Dans son essai *La société baatonnu du Nord-Bénin*, l'historien Djibril Débourou montre que contrairement aux thèses longtemps véhiculées, Niki était déjà dès le XIV^{è} siècle une plateforme commerciale. L'accès à la région n'était donc pas impossible étant donné que l'expansion et les crises socio-politiques qui caractérisaient les régions hausa situées au nord-est de Niki poussaient les commerçants par vagues successives à rechercher d'autres débouchés afin d'écouler leurs produits et fructifier leurs activités. Ensuite, l'instabilité politique régionale qui caractérisait la région du Bornou, née de l'invasion des caravaniers d'Egypte, de Cyrénaïque, de Tunis, d'Alger et du Maroc contribue à faciliter l'ouverture du Borgou au monde. Enfin, et c'est cela qui constitue un facteur déterminant dans le contact entre *Bàátɔ́bù* et *Wásà̀gáribà*, « *ce sont les caravanes des trafiquants soudano-nigériens qui ouvrirent largement les portes de Niki, puis celles du Borgu qu'on croyait toujours inaccessibles* »([1]).

Tous ces événements, comme on le constate, prédisposent désormais le *Bárúwù* à toutes formes d'invasion et d'influences. Dès lors, les vagues de migrants assiègent Niki. Au nombre de ceux-ci, figurent les hommes de *Kisira* dont l'érection sur ce site et ses environs lui défère une valeur certaine en raison justement du cosmopolitisme remarquable qui s'y développe. Ainsi, le pouvoir du noyau ethnolinguistique *bàátɔ́nù* se renforce avec l'arrivée des *Wásà̀gárìbà* au sujet desquels plusieurs hypothèses, les unes moins crédibles et moins pertinentes que les autres, sont émises.

[1]- Djibril Débourou, *idem*, p. 350.

Mais seule la thèse d'une origine yéménite, liée à la légende Kisira revient sous la plume de nombreux chercheurs comme R. Mauny([1]), H. R. Palmer([2]), Hermon-Hodge([3]), Jacques Lombard([4]) et Djibril Débourou. Ces auteurs y ont donc consacré des études pour tenter de retracer l'itinéraire de la migration dite de *Kisira*. Ainsi, résumant l'essentiel du discours de H. R. Palmer qui aurait recueilli lui-même ses informations de manuscrits arabes, Jacques Lombard écrit en note de bas de page :

> *la légende de Kisira relaterait que vers 600, après l'invasion perse de l'Egypte, un héros, Kisira, aurait conduit son peuple par le Kordofan, le Darfour, le lac Fitri, Mandara (près de la frontière camerounaise au Nigeria) et Yola, à la région de Zaria. Une division se serait produite là, certains allant sur le Niger fonder Illo et Bussa, d'autres remontant la Bénoué, sans doute pour fonder le royaume des Jukun ou Kwararafaa*([5]).

A travers cette synthèse de Jacques Lombard, il appert que fuyant l'implantation de l'Islam au Moyen-Orient, entre 624 et 661, *Kisira* et son peuple auraient quitté la région de la Mecque pour échapper à la conversion à l'Islam prêché par le prophète Mahomet et ses disciples. En outre, il ressort de cette réflexion que non seulement l'origine des *Bààtɔ́bù Wásãgárìbà* est « *orientale et se rattache aux migrations dites de Kisira* »([6]) mais aussi que cette origine semble commune aux Yoruba. Aussi, décrivant cet aspect de l'histoire des *Bààtɔ́bù* et des Yoruba, Jacques Lombard écrit :

> *Le nom de Kisira est encore souvent évoqué à Bussa, berceau des dynasties bariba, et nous avons nous-même bien des fois, eu l'occasion de l'entendre citer dans d'autres lieux historiques ou politiques. Tantôt, on en fait un guerrier de Mahomet, qui aurait refusé de se convertir à l'Islam et, chassé d'Arabie, aurait participé lui-même à la fondation des royautés africaines, tantôt au contraire, ces dernières auraient été l'œuvre de ses descendants, ayant quitté l'Arabie après sa mort. A Bussa même,* poursuit l'auteur, *ces deux versions coexistent ; il y est dit que Kisira aurait traversé l'Afrique, passé par le Bornou et serait venu à Illo, puis à Bussa où il serait mort. On*

---

[1]- R. Mauny, *Tableau géographique de l'ouest africain au Moyen Age, d'après les sources écrites, la tradition et l'archéologie*, Mémoire IFAN, Dakar, 1961, n° 61.
R. Mauny, « *Anciens ateliers monétaires ouest-africains* », *Notes Africaines*, n° 78, avril 1958.
[2]- H. R. Palmer, *Sudanese Memoirs*, Lagos, 1928, Vol. III, cité par Jacques Lombard.
[3]- Hermon-Hodge, *Gazetter of Ilorin*, Londres, 1929, chapitre consacré à Busa, cité par Jacques Lombard.
[4]- Jacques Lombard, *Un système politique traditionnel de type féodal : les Bariba du nord-Dahomey. Aperçu sur l'organisation sociale et le pouvoir central*, Bul. de l'IFAN TXIX, série B, n°3-4, 1957, p. 468, cité par D. Débourou in *La société baatonnu du Nord-Bénin*, p. 358.
[5]- Jacques Lombard, *op. cit.*, pp. 90-91.
[6]- Jacques Lombard, *op. cit.*, p. 89.

> *admet, d'autre part, que seuls ses fils seraient venus jusqu'au Borgou et qu'ils auraient donné naissance aux trois grandes provinces bariba, l'aîné s'installant à Bussa, le second à Nikki et le troisième à Illo. On associe également à cette migration les fondateurs des royautés yoruba, qui, dit-on toujours à Bussa, restèrent quelque temps dans cette ville avant de partir créer Oyo, la future capitale yoruba*([1]).

Cette position de Jacques Lombard, à bien des égards, est très proche de celle de Hogben. Les termes en sont pratiquement les mêmes : la migration de Kisira est reliée chez l'un et l'autre à l'expansion de l'Islam.

En revanche, à travers son analyse sur le rôle de la vallée du Niger dans le peuplement du Borgou, Djibril Débourou fait remarquer que la mémoire collective *bààtɔ́nù* rattache l'origine des *Bààtɔ̃́bù-Wásãgárìbà* au Yémen. Contrairement aux deux premiers, Hogben et Lombard, Djibril Débourou rapporte que c'est à Niki-Wenu, et non à Busa, que le fondateur de la dynastie *wásãgárì* s'est implanté. C'est ce que démontre ce passage de son article consacré à l'origine des *Bààtɔ̃́bù-Wásãgárìbà*.

> *L'unanimité est quasi totale sur l'origine yéménite du personnage, ou les régions voisines de la Mer Rouge. A la cour centrale de l'Etat Wasangari à Nikki, comme dans les cours périphériques, l'ensemble des griots et des anciens répètent invariablement :*
>
> Kisira atteignit Busa à la tête de ses parents et amis qui lui restèrent fidèles dans ses convictions ant-islamiques (sic). Partis de la Mecque, ces Baatombu furent pris en chasse par Mahomet. Cette course poursuite qui prit l'allure d'une persécution religieuse dura sept jours et sept nuits. Kisira et sa suite échappèrent définitivement à leurs poursuivants le jour où les Musulmans observèrent une trêve pour fêter l'anniversaire de la naissance du Prophète.
>
> Ce long voyage encombré de difficultés diverses, conduisit les organisateurs de l'Etat Baatonu sur les bords du fleuve Niger à Illo puis à Busa. Cette aventure éprouva tant et si bien le leader qu'il n'assura aucun règne à Busa([2]).
>
> *Il reste à fixer,* observe l'auteur, *les circonstances de la disparition de Kisira. Les informateurs retiennent son fils aîné, Sunon Séro, comme le fondateur de la dynastie Wasangari, non pas à Busa, mais à Nikki-Wenu situé plus à l'Ouest, dans l'actuelle République Populaire du Bénin*([3]).

Deux informations se dégagent de cette réflexion : d'une part, la présupposée origine yéménite de *Kisira* et, partant de celle des *Wásãgárìbà* et les raisons de leur migration depuis leur foyer originel.

---

[1]- Jacques Lombard, *idem.*
[2]- Cette portion du passage cité est déjà en italique, c'est pourquoi nous l'avons mis en police normale.
[3]- Djibril Débourou, *idem.*

A la lumière de tout ce qui précède, il apparaît que toutes les versions sur l'origine orientale ou yéménite des *Wásãgárìbà* ne concordent pas. Pendant que certaines se contredisent, d'autres se complètent. Toutefois, les faits décrits dans chaque version semblent situer l'implantation des *Wásằgárìbà* à Busa (Nigeria) au cours du VIIème siècle. Mais Djibril Débourou ne semble pas partager cette thèse. Voici ce qu'il écrit à cet effet :

> *Si comme l'attestent tous les informateurs et la plupart des auteurs,* ***Kisira*** *aurait atteint Busa à la tête de ses parents et de ses amis restés fidèles au leader dans ses convictions religieuses ou plutôt antireligieuses, c'est reconnaître tacitement que les* ***Wasangari*** *s'implantèrent à Busa au cours du VIIème siècle de notre ère. Mais cette thèse paraît difficilement recevable*([1]).

Malheureusement, les raisons pour lesquelles cette thèse est rejetée ne nous sont pas fournies par l'auteur. Cependant, selon nous, l'irrécevabilité de cette thèse se justifie par le fait que c'est justement à cette période que l'Islam fait son apparition. Cette période correspondrait donc aux premiers mouvements de conquête du Moyen-Orient par Mahomet et ses disciples. Par ailleurs, *La Chronique de Kano*([2]) situe l'introduction de l'islam en pays hausa au XIVème siècle sous le règne de *Sarkin Yaji* par des *Wangarawa* du Mali. Chronologiquement donc, il paraît totalement impossible que les *Wasãgariba* aient pu s'implanter à Busa au VIIème siècle.

Quoi qu'il en soit, qu'on situe les origines de l'aristocratie *bààtɔ́nù* vers la Mecque ou le Yémen ou qu'on affirme que ce sont les fils de *Kisira* qui ont fondé l'Etat *Wásãgárì*, « *le problème même de l'identification du peuplement reste entier. On ne sait pas exactement comment s'effectua l'émergence du pouvoir wasagari* »([3]).

---

[1]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 359.

[2]- Joseph Ki-Zerbo, Djibril Tamsir Niane, *Histoire générale de l'Afrique : IV. L'Afrique du XIIème au XVIème siècle*, Présence Africaine / Edicef / Unesco, Paris, 1991, pp. 191-193.
Il faut rappeler que Kano est une ville nigériane où la langue parlée est le Hausa. L'histoire de Kano est la plus connue en raison de ses chroniques et d'une tradition orale assez riche. De toutes les chroniques qui alimentaient la vie politique et sociale à Kano, *La Chronique de Kano* est celle qui présente le point de vue officiel des souverains musulmans.

[3]- Djibril Débourou, *« Importance de la vallée du Niger dans l'explication du peuplement du Bargu* », *Afrika Zamani*, *op. cit.*, p. 155.

Tout au plus, à défaut de nous fournir des réponses fiables, l'histoire nous conforte d'une part, dans l'idée que des éléments *bààtɔ́nù* autochtones ont servi de catalyseur à l'instauration et au raffermissement du pouvoir politique wásãgárì. D'autre part, elle montre à travers des preuves archéologiques la présence des *Wásə̀gárìbà* à Dosso, donc sur les rives du fleuve Niger. Ils auraient suivi le cours du fleuve *Illo* pour rejoindre *Busa* au Nigéria où le groupe se serait subdivisé en deux : une partie s'implantant à *Busa* et l'autre continuant sa longue marche qui la conduit aux portes de *Niki-Wenu,* à quelques kilomètres de la frontière nigériane.

En somme, qu'il s'agisse des *Bààtɔ́géóbù* ou des *Bààtɔ́bù-Wásãgárìbà*, force est de reconnaître que l'ombre qui couvre les origines des *Bààtɔ́bù* est loin d'être levée. Les résultats auxquels sont parvenues les différentes recherches ne permettent toujours pas, à l'heure actuelle, de déterminer, avec précision, les origines aussi bien des *Bààtɔ́géóbù* que des *Bààtɔ́bù-Wásãgárìbà*, encore moins de retracer, à partir d'une chronologie fiable, l'itinéraire qui a été le leur depuis leur présupposé foyer oriental ou yéménite. Les repères chronologiques manquent. Il reste à espérer, comme le souhaite Djibril Débourou, « *pour éclairer l'histoire des migrations de certaines populations noires, que se prononcent définitivement l'égyptologie et l'archéologie moderne* »([1]). Une interrogation sur la prise de pouvoir des *Wásə̀gárìbà* fournirait quelques pistes pour la compréhension de l'implantation de ce peuple.

1.2.2. La prise de pouvoir par les *Wásãgárìbà*

Ici deux versions s'opposent dans le processus d'implantation des *Wásə̀gárìbà* à leur arrivée. Koumanyo Bio Guéné et Obarè Bagodo avancent la thèse selon laquelle, les deux parties, c'est-à-dire les *Bààtɔ́géòbù* et les *Wásə̀gárìbà* se seraient livrés, à *Táăsíbɔ́rì*, un combat acharné au bout duquel les *Wásə̀gárìbà* auraient vaincu les *Bààtɔ́géòbù*. Mais cette

[1]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 157.

thèse nous interpelle à plus d'un titre. D'abord, comment comprendre qu'un peuple, réputé chasseur et ayant acquis l'art de chasser ait pu se laisser prendre ainsi au dépourvu ? Ensuite, en partant du postulat que la troupe de *Súnon Sérò,* fils ou frère de *Kisira*([1]) ne constituait pas une garnison de combat – les données historiques ne mentionnent que la famille et les amis fidèles – nous pouvons émettre des réserves sur une éventuelle bataille dans la prise de pouvoir. La loi du nombre en effet les desservait. Enfin, n'est-ce pas un principe de guerre que le vainqueur imposât aux vaincus sa langue et sa culture ? Où a-t-on jamais vu le vainqueur adopter la langue du vaincu et, mieux encore, accepter de se soumettre à certaines pratiques cultuelles du perdant ?

Tout ce questionnement affaiblit la thèse de l'affrontement au profit de celle pacifiste à laquelle nous adhérons à la suite de l'historien Djibril Débourou. En effet, selon Djibril Débourou, à leur arrivée à *Niki-Wenu, Súnon Sérò* et les siens, furent acceptés grâce à l'exceptionnelle emprise dont *Súnon Sérò* lui-même, a fait preuve sur le corps social.

Voilà ce qu'écrit Djibril Débourou sur l'installation et la prise du pouvoir par les *Wásɑ̀gárìbà*.

> *Tout le monde s'accorde à reconnaître que* ***Sunon Sero****, frère ou fils de* ***Kisira*** *parvint à* ***Niki-Wenu*** *où il trouva une population de chasseurs et de cultivateurs qui, par la dextérité dont ils faisaient preuve dans le maniement de l'arc et de la flèche empoisonnée, savaient garantir leur liberté et leur sécurité. Cette situation dissuada les étrangers désireux de s'imposer par la force.* ***Sunon Sero*** *arriva à la tête d'un goupe constitué de sa famille et de quelques amis. La loi du nombre les défavorisait, si bien que toute tentative belliqueuse apparaîtrait suicidaire et vouée d'avance à l'échec. (...)*([2]).

Pour Djibril Débourou, on le remarque bien, la soumission par consensus des *Bààtɔ́géòbù* aux *Wásɑ̀gárìba* peut s'expliquer par l'intégrité et le charisme du personnage de *Súnon Sérò* et des siens. Par ailleurs, il est vrai que l'historien fait la lumière sur le fondateur de Niki-Wenu, premier royaume *wásɑ̀gárì* ; cependant, il n'indique aucune précision sur la période à laquelle *Sunon Sero*, après avoir quitté *Busa*, a conquis Niki-Wenu. De même, à

[1]- Les jugements à ce niveau divergent.
[2]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 362.

travers ce récit, il apporte des éclaicissements sur le processus qui a permis à *Sunon Sero* d'être proclamé roi à Niki-Wenu. En effet, selon Djibril Débourou, les *Wásɑ̀gárìba* ont consenti à adopter, lors des cérémonies d'intronisation, un aspect des rites *bààtɔ́nù* à savoir coiffer une « *calebasse en guise de casque, épauler une houe et porter un cache-sexe en peau de bête* ». Ce rituel, semble-t-il, symbolise l'adhésion de l'étranger à la culture du *Bààtɔ́nù* car cet accoutrement ne s'observait que chez lui : chasseur et cultivateur à la fois.

Jacques Lombard ne dit pas le contraire lorsqu'il évoque dans une longue synthèse, la fondation de Niki-Wenu :

> *(…). Ce qui est reconnu par tous, c'est l'origine et le nom de son fondateur, venu de Bussa et appelé à Nikki Sunon Sero. Sa tombe, située à Nikki-Wenu, à une dizaine de kilomètres à l'ouest de la capitale, est un lieu de culte et d'intronisation des rois, les premiers wasagari ne s'étant pas installés à Nikki avant deux ou trois générations. Ce conquérant passe pour avoir été un « frère » du roi de Bussa et un chasseur d'éléphants réputé, venu d'abord dans la région de Gbaoki, village boko, important situé entre Nikki et Bussa. On pense qu'il aurait quitté la capitale à la suite de rivalités. Arrivé à Nikki-Wenu, il aurait rencontré des hommes vivant nus, qu'on donne pour être des Waba, et dont l'un des chefs de la terre actuels, à Nikki, Sina Goregi, serait descendant. Ceux-ci lui ayant d'abord infligé quelques échecs, il serait mort de honte, enfoui sous terre ; mais, par la suite, ses parents, restés sur place, auraient réussi à conclure avec eux un pacte d'alliance. Ils auraient enfin émigré vers l'ouest, créant Nikki, puis se dispersant dans toute la région et s'unissant aux habitants*([1]).

On réalise que l'itinéraire qui va de *Busa* à Niki, le nom du fondateur puis son origine font l'unanimité aussi bien au sein des informateurs que des chercheurs. Mais la question de datation ou de périodisation demeure irrésolue. De plus, on sait aussi que ce sont les descendants de *Súnon Sérò* qui ont imprimé une nouvelle architecture sociale aux *Bààtɔ̃́géòbù*. C'est avec eux que naît alors une tradition royale dont les implications socio-politiques configurèrent le Borgou avec, de part et d'autre, l'éclosion d'entités politiques formées de royaumes et de chefferies ordonnancés suivant un stéréotype exceptionnel et inédit en ces lieux.

1.3. Expansion du pouvoir *Wásɑ̀gárì* dans le *Bárúwú*

[1]- Jacques Lombard, *Structures de Type « féodal » en Afrique noire : étude des dynamismes internes et des relations sociales chez les Bariba du Dahomey*, *op. cit.*, p. 104.

1.3.1. Le royaume de Niki

Point de départ du processus d'installation du pouvoir *wásàgárì*, *Nikki-Wenu*, aurait été fondé par *Súnɔ̃ Sérò* entre le XVème et le XVIème siècle. En effet, selon Léon Bani Bio Bigou, « *l'ère wassangari dans le Baru Wu daterait de 1350 selon certains auteurs et de 1480 selon d'autres. Quoi qu'il en soit, on retient les XVème et XVIème siècles comme périodes de pénétration wassangari dans le Baru Wu à partir de Boussa (actuel Nigeria)* »([1]). Comme on peut le remarquer, le problème de datation qui entoure l'origine des *Bààtɔ́bù* persiste toujours. De sorte que ni les sources orales ni celles écrites n'apportent aucune précision sur le règne du fondateur du royaume de Niki. Et Djibril Débourou de conclure : *« Roi énigmatique, son règne fut, dit-on, celui de la sagesse, de la concorde, de la prospérité et de la paix ; autant de signes heureux qui travaillèrent pour la sauvegarde de la nouvelle institution »*(2).

A sa mort son fils *Simɛ Bãkpe* (ou *Simɛ Bankpeu)* est intronisé roi et prend le nom de *Simɛ Dobidiya*. Il contracte différentes alliances avec divers clans autochtones. Ainsi, contrairement à son père, *Simɛ Dobidiya*, roi du peuple de Niki, épouse une demi-douzaine de femmes. Celles-ci lui donnèrent une kyrielle d'enfants. Mais, la liste de prénoms attribuables à ces princes étant limitée, on ne tarda pas assigner le même prénom à plusieurs enfants ayant déjà le même nom patronymique. Il s'en suivit un imbroglio terrible auquel on mit fin en identifiant désormais chaque enfant par le nom de son clan maternel. L'usage de noms de clans maternels inaugure ainsi l'apparition des branches dynastiques. Il s'agit des branches *Karawe, Gbasi, Makararu, Lafiaru, Kɔraru* et *Tosu* qui se succèdent sur le trône de Niki. Le roi actuel de Niki*, Séro Kɔ́rà*, est de la dynastie des *Kɔ́rárù*. S'il vient à mourir, son successeur sera de la dynastie des *Lafiaru*. Avant *Séro Kɔ́rà*, son prédécesseur était *Séro Tăásù* de la dynastie des *Makararu*. *Simɛ Dobidiya* imprima à la société *bàátɔ́nù* une nouvelle

[1]- Léon Bani Bio Bigou, *Les origines du peuple baatɔ̃nu*, Cotonou, Les Editions du Flambloyant, 1995, p. 41.
[2]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 362.

configuration et légifère sur les principes de succession. Dès lors, la société connaît une remarquable stratification. Djibril Débourou fait remarquer à ce propos :

> (Il) *organisa la royauté, légiféra sur la succession et définit le statut des nobles – les bien-nés – dans une société qui comptait désormais des privilégiés, des hommes du commun et même des esclaves. (...) C'est le point de départ de la domination brutale des* ***Wasangari*** *sur l'ensemble de la population*([1]).

Simɛ Dobidiya, comme le décrit ce passage, restructure la société *bààtɔ́nù* et met sur pied un collège électoral qui définit les critères d'éligibilité du roi. Dorénavant, pour être couronné roi de Niki, il faut remplir les conditions suivantes :

- appartenir à la dynastie qui doit régner ; donc être de lignée princière ;
- ne présenter aucune marque d'infirmité physique visible (comme la cécité, la stérilité ou la surdité) ;
- la marque de sagesse, souvent la barbe, confirmée par une enquête de moralité ;
- avoir été baptisé par *Yɔ̃ Kogi* à la Gãni et avoir reçu un nom de prince ;
- être possesseur des étriers de cuivre et avoir donc un statut familial élevé ;
- être fils d'un père qui a effectivement règné à Niki ;
- enfin, être orphelin de mère([2]), ce décès étant considéré comme signe de maturité.

Généralement, le roi choisi a au-delà de 70 ans([3]). Il est intronisé sur les tombes de *Súnɔ̀ Sérò* et de ses deux sœurs *Yon Dwe* et *Bona Dwe* à *Niki-Wenu*. Par ailleurs, le rituel d'intronisation se fait toujours en langue *Boko*. Ceci peut s'expliquer par le fait que les *Bààtɔ̃́bù* et Boo (groupes roturiers), à l'arrivée des envahisseurs *wásɑ̀̃gárì*, « *s'unirent culturellement, adoptèrent les mêmes valeurs aristocratiques et participèrent au même*

[1]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p.364.
[2]- Les différentes sources consultées justifient ce dernier critère par le fait qu'en milieu *bààtɔ́nù,* la subordination et le respect à ses ascendants constituent des devoirs auxquels nul ne peut déroger, et cela quel que fût l'âge de l'individu. Aussi, redoute-on que le roi subisse une influence de la reine-mère dans l'exercice de sa fonction ou encore que ce soit la reine-mère qui se croit au-dessus des lois. Toutefois, mentionnons que ce critère a dû être violé en 1970 au cours de l'intronisation du roi de Niki, *Sero Tasu*. Cependant, du jour où il fut intronisé, il ne revit plus sa mère, jusqu'à sa mort.
[3]- L'évolution du monde aidant, le critère d'âge exigeant 70 ans n'est plus scrupuleusement respecté.

système politique »([1]). Désormais stratifiée en groupes sociaux, la société *bààtɔ́nù* se hiérarchise. Elle est organisée autour du *Síná bókò*([2]) qui réside à Niki. Là, il y assure sa fonction royale, assisté par une administration fortement hiérarchisée, constituée par des conseillers (un conseil privé composé des membres de la proche famille; un conseil regroupant des nobles, les *Sina-Won-nombu* et un troisième conseil appelé *Asakpɔ*), des ministres (*Sina Dunwiru*([3]); *Sina Gbɛrɛ*([4]) et par des *Sína bù*([5]), chefs des divers royaumes et chefferies érigés çà et là.

En effet, au moment même où le pouvoir *wásɑ̃̀gárì* atteint son paroxysme, des rivalités – incidence des multiples branches dynastiques – naissent, puis alimentent des querelles intestines entre princes qui se soldent souvent par des évictions et des bannissements. Ces rivalités, loin de fragiliser et d'affaiblir le pouvoir du *Síná Bókò*, roi de Niki leur impulsent des désirs de conquête de nouveaux espaces, hors de Niki. Dès lors, un peu partout sur le territoire *bààtɔ́nù* surgissent des espaces socio-politiques construits sur le modèle de Niki.

1.3.2. Le royaume de *Buɛ*([6])

C'est la première région à subir l'occupation des *Bààtɔ̃́bù* avec pour chef de terre *Oru Yoru*. Elle est située au nord-ouest de Niki. Elle constitue le premier royaume créé par un

---

[1]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 360.

[2]- « *Síná bókò*» est formé de "*Síná"* (lui-même obtenu à partir de la contraction de "*sinãdu* ou *sinãnu*") qui veut dire "royauté" et de "*bókò*", "grand, suprême". L'expression signifie alors « le plus grand des chefs » ou simplement le souverain.

[3]- « *Sina Dunwiru* » : « *Sina* » = « *chef* » et « *Dunwiru* » = « *tête de cheval* ». « *Sina Dunwiru* » désigne alors la « *tête de la cavalerie royale* ». En effet, au cours de la Gaani, c'est lui qui a la charge de conduire le cortège royal. A sa mort, il est enterré dans le cimetière royal à Ouénou.

[4]- « *Sina gbɛrɛ* » : Formé de « *sina* » qui renvoie à la royauté et de « *gbɛrɛ* » qui dérive de « *gberu* » (« champ°»), le titre « *Sina gbɛrɛ* » désigne « *celui qui s'occupe du champ royal* ». Par extension, c'est celui qui est chargé d'approvisionner la cour royale en vivres. C'est le ministre de l'agriculture.

[5]- « *Sínãbù* » est formé de à partir de « *Síná* » (lui-même obtenu à partir de la contraction de « *sinãdu* » ou « *sinãnu* ») qui veut dire « *chefferie* ». Ainsi, l'expression « *Sínãbù* » désigne alors le « *chef* ». Les « *Sínãbù* » (technique de mise en relief) sont comme les vassaux. Ils doivent allégeance au roi.

[6]- L'origine de ce mot est liée à l'histoire d'*Oru Yoru*, chasseur *bààtɔ́nù*, qui se retrouva en pleine campagne de chasse inopinément dans une région à peine habitée par un homme aux origines inconnues qui lui offrit l'hospitalité. Certes nous pouvons avancer l'hypothèse selon laquelle cet homme serait de la région de l'Atacora, vu la description que les informateurs et les documents écrits en donnent: «un homme nu, sans rien pour cacher ses attirails». Succombant aux attraits du paysage, *Oru Yoru* demanda à son hôte, l'autorisation d'y aménager avec sa famille *«buɛrɛgɛ»*, c'est-à-dire "modestement". Ainsi, d'apocope en apocope, le nom *«Buɛ»* fut donné à la région.

wasãgari après celui de Niki. En effet, *Sĩmɛ*, prince héritier du roi *Kpégúnú Kábàwúkò*([1]) était en quête de pouvoir. Mais ne pouvant être intrônisé parce que défavorisé par les principes de primogéniture et de rotation des branches dynastiques, *Sĩmɛ* s'installa à environ quatre kilomètres, à l'ouest de *Buɛ*. Ayant appris qu'un nouveau venu, de surcroît un *Bààtɔ́nù* avait élu domicile non loin de là, *Oru Yoru* entreprit à son endroit des rapports de bon voisinage. Coopté par *Oru Yoru,* il est choisi à l'unanimité pour être le chef de cette communauté. Il se donne comme nom de règne, *Súnon Tiga Bógò*([2]). Toutefois, signalons que c'est sous le règne de *Gúnù Bãnikpárà*, fils du roi *Sero Bɛtɛtɛ* que *Buɛ* s'institua en un véritable royaume avec des chefferies à *Sinãde*, *Saore*, *Gbɛ̃gbɛrɛkɛ*, *Gberubuɛ*, *Buãri*, *Gbɛku*, *Sɛkɛrɛ*, *Kokabo* et *Gamare*. Une dixaine donc de chefferies sont érigées sous forme de ceinture autour de *Buɛ*. Au fil du temps cependant, d'autres chefferies, de moindre envergure et d'essence roturière voient le jour dans cette ère politique.

1.3.3. Le royaume de Kika([3])

Situé au sud-ouest de Niki, le royaume de Kika fut fondé par l'un des frères de *Gúnù Gbási.* Tous les princes aspirent toujours à régner et à exercer leur pouvoir sur un territoire. C'est pourquoi, *Gúnù Gbási* dut s'exiler dans le village de sa mère pour assouvir son désir d'autorité. De la branche dynastique des *Sãwe-Makararu*, le roi de *Kika, Sina Kɛ̃gagi*([4]), mit sur pied une structure politique et sociale identique à celle de *Niki* avec l'institution de postes ministériels. Le royaume de *Kika* connut aussi une expansion territoriale avec l'érection des chefferies telles que *Kpaari*, *Wãrakperu*, W*ɛ̃ra, Bue, Kɔkɔbe, Wariya, Kabɔ, Taãnu* et

[1]- De son vrai nom *Gunu Gbasi*, il est de la branche dynastique des *Gbasi* et appartient à la cinquième génération des rois de Niki. Il était lui-même un des fils de *Simɛ Dobidiya*.
[2]- C'est un nom fort qui signifie, littéralement, le « *grand chef Tiga* » : *« Sunɔ̃* » = chef *; « bogo* » = grand et *Tiga* qui est un nom de personne.
[3]- Dérivé de « *kikisu* » qui signifie « taillis et buissons », Kika désigne un lieu rempli de taillis et de buissons.
[4]- C'est un nom assez significatif, comme pour exprimer la limite de ces pouvoirs et rassurer le souverain de Niki du fait qu'il ne représente aucun danger pour lui. La décomposition du mot donne ce qui suit : « *Sina* » qui veut dire « *chef, roi* » (c'est une altération du mot « *sunɔ̃* »). Quant à « *Kɛ̃gagi* », il est lui-même composé de deux mots, « *Kɛ̃ga* » qui signifie, « *morceau, bout de quelque chose, tesson*, etc. » Et « *gi* », porte le sens de « *propriétaire* », de « *détenteur* ». En termes clairs, le « *détenteur d'un bout de pouvoir* » si l'on considère que le mot « chef », par connotation, désigne le « pouvoir ».

Mɔ̃rawɔ̃kuru. Mais si *Sina Kɛ̃gagi* fonda le royaume, ce fut *Sina Bũyãkagi* qui inaugura véritablement le trône de *Kika*. Comme tout royaume, *Kika* amorça son déclin à partir de 1915, avec l'accession du Dahomey à la souveraineté internationale([1]).

1.3.4. Le royaume de *Sɔ̃duro* ou *Sãdiro*([2])

Il est situé à une cinquantaine de kilomètres de Niki. *Sina Boko Sãni Kpaï Asaburu* qui en est le fondateur était aussi un fils de *Sĩmɛ Dobidiya* et de *Yɔ̃ Mɔ̃ra*, une de ses épouses. Héritier du trône de droit (le pouvoir revenait en effet à son clan), *Sãni Kpaï* se retrouvait néanmoins défavorisé par le critère de primogéniture. Aussi, dès que ces frères eurent le dos tourné, *Sãni Kpaï* perpétra un coup d'Etat constitutionnel et se fait proclamer roi de Niki.

En effet, tenus par des obligations politiques et morales, celles de participer à une cérémonie funéraire d'un membre de la gande famille des princes règnants, tous les princes s'accordèrent pour confier à *Sãni*, le temps de leur absence, les rennes de Niki. Niki étant plongé dans une période d'interrègne. Ayant été informés de l'attitude usurpatrice de leur frère, tous les princes replièrent vers Niki mais l'infortuné prit la poudre d'escampette, emportant deux *kãkãgi* (trompettes) royaux. Il trouva refuge à *Taaso*([3]) où vivaient des *Báátɔ́géóbù*. Le *Dɔ̃mako,* chef de terre de *Gure*, reconnaissant en lui l'un des fils du roi de Niki, l'accueillit et accéda favorablement à la requête de celui-ci : celle de donner à leur région une renommée. C'était là un coup de force, certes accompli avec subtilité. Il bâtit alors, non loin de *Taaso,* à *Tɛ̃ra,* son palais. A sa mort, son fils *Woru Toru* lui succède et transfère le pouvoir à *Sɔ̃duro* ou *Sãdiro.* A l'instar de Niki, il organisa son royaume autour de quatre ministres et deux dignitaires.

---

[1]- Pour plus d'informations à ce sujet, se référer à l'essai historique *La société baatonnu du Nord-Bénin : son passé, son dynamisme, ses conflits et ses innovations* de Djibril Débourou.

[2]- « *Sɔ̃duro* » est formé par deux morphèmes : « s*ɔ̃mu »* ou « *sɔ̃bu »* (selon la variante dialectale) qui veut dire « karité » et de *« duro, »* qui a le sens de « est doux, délicieux ». « *Sɔ̃duro* » signifie alors le « *karité qui est doux* ». En d'autres termes, le mot désignerait un site où existe un karité dont le fruit est d'une saveur exquise. Par ailleurs, il se pourrait que ce soit par troncation que le mot « *Sɔ̃duro* » ait été obtenu.

[3]- « Taaso » est actuellement situé en territoire nigérian. Le mot lui-même signifie « *celui qui chasse* ».

1.3.5. Le royaume de Kpãnɛ̃

Dernier royaume à être fondé par un *wásɑ̀gárì*, *Kpãnɛ̃* (Kouandé) était occupé par des communautés pluri-ethniques dont la plus influente et la plus redoutée était celle des *Bàátɔ́bù*. Selon Djibril Débourou, au cours de leur migration, *Bàátɔ́bù-Sékóbù* et *Tosu* se seraient installés dans cette région après avoir découvert, dans les alentours de *Kpãnɛ̃*, une forêt giboyeuse et une terre favorables à la fois aux activités cynégétiques, agricoles et métallurgiques. Et ce n'est que beaucoup plus tard qu'un des fils de *Simɛ Dobidiya*, le nommé *Sabi Gara*, fuyant la répression lancée à sa trousse par ses frères, trouva refuge à Birni, non loin de *Kpãnɛ*, auprès de la communauté *bàátɔ́nù* déjà présente sur les lieux.

A son arrivée à Birni, prévalait une crise entre les *Bàátɔ́bù* et les différentes communautés originellement installées le long de la chaîne montagneuse de l'Atacora, en particulier, les *Yowa*, les *Tãgba* et les *Tyokosi*. Fidèle à ses origines, *Sabi Gara* trouva là une opportunité de se rendre utile et d'entrer dans les bonnes grâces de sa communauté d'adoption. Il provoqua des razzias et parvint à repousser les uns, vers le sud et les autres, vers l'ouest. D'autres encore rejoignirent le sommet de la montagne ou le flanc ouest de la chaîne. Aussi, en signe de reconnaissance, à la mort du chef de terre *Tósúnɔ̀*, unanimement, le choix se porta sur *Sabi Gara* pour lui succéder. Une fois de plus, les *Wásɑ̀gárìbà* consacrent l'extension du pays *bàátɔ́nù*. Aucune source n'indique le temps que règna *Sabi Gara*, toutefois, à sa mort, des problèmes de succession se posèrent. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, son fils Sero Yerima fut éconduit du trône par les *Bàátɔ́bù*. Ils lui préférèrent son frère Gúnù, fils de Sabi Gara et de Yɔ̃ Birisi, fille de *Tosunɔ̃* qui lui fut donnée en mariage à son arrivée.

Humilié et blessé dans son orgueil, *Sero Yerima* quitte Birni, accompagné de son frère et de quelques uns de ses compagnons. Leur périple les conduit le long du flanc-est de la

montagne à *Yĩkere-Bãsu*, une région habitée par une colonie de *Bààtɔ̃́géóbù* et de *Waaba*([1]). Ceux-ci, bien que méfiant, offrirent à Sero Yerima et ses proches l'hospitalité. Le *Kpɑ̃́nɛ̀-súnɔ̃́* qui était Wao (singulier de Waaba) l'installa sur ses terres. A la mort de celui-ci, *Sero Yerima,* soutenu par les *Bààtɔ̃́bù* de la plaine et la corporation des *Sékóbù*, s'impose aux *Waaba* et usurpe le pouvoir religieux. Devenu chef de terre, il adopta le nom de *Woru Wari*, c'est-à-dire « *Woru* le lutteur ou le combattant ». Il aspirait cependant à exercer un pouvoir comparable à celui de ses pères et fonder un royaume à l'image de Niki afin d'essuyer l'affront subi. Aussi met-il en place une stratégie qui lui permet de récupérer auprès de son frère *Gunu Kpasi*, tous les attributs de la puissance *wásɑ̃̀gárì* que leur feu père avaient emportés de Niki. Il reprit alors les six trompettes royales, les rasoirs sacrés de *Yon Kogi* et les étriers de cuivre. Ces objets régaliens conférèrent au nouveau chef de *Kpãnɛ*, une influence et une prestance complémentaires.

Consacré pleinement souverain, *Sero Yerima* alias *Woru Wari* se dote d'un nom fort, *Bãgãna,* qui signifie « buffle ». Il entreprend l'organisation du royaume en référence à Niki. Ainsi naquirent les cinq royaumes du Borgou([2]) dont Niki assumait le leadership et qui « *révélèrent un prestige, une solennité et une autorité qui inspiraient le respect à leurs voisins* »([3]). Toutefois, la fondation des différents royaumes n'altèra nullement la prééminence du *Sinaboko*. Niki demeura « *la source vive qui alimente et irradie les différents points de la constellation* ***baatonnu*** »([4]). Aucun groupe, aucun royaume ni aucune chefferie, à aucune période donnée de l'histoire, comme l'atteste la géopolitique *wásɑ̃̀gárì*, n'a cherché à dénier

[1]- Les *Waaba* sont une ethnie vivant en République du Bénin dans le Département aujourd'hui de l'Atacora et occupent les régions comme Natitingou, Toucountouna, Tanguiéta et Kouandé. Selon Martin Sakoura, les *Waaba* étaient les premiers à s'installer sur le site montagneux. Venus de Fada-N'Gourma dans l'actuel Burkina Faso, ils auraient transité par le Togo avant de s'installer à Tayaku ainsi que le long de la Mékrou. Mais avec l'arrivée des *Bààtɔ̃́bù*, ils se replièrent dans la partie Ouest de l'Atacora.
[2]- Il s'agit des royaumes de *Niki*, de *Buɛ*, de *Kika*, de *Sandiro* et de *Kpãnɛ*. Bien entendu, le royaume de Niki représentait le pouvoir central.
[3]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 345.
[4]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p.377.

ni à Niki ni au *Sínábókò,* le pouvoir séculaire institué par *Súnon Sérò* et sa descendance. Et Djibril Mama Débourou de conclure :

> *L'occupant du trône de Niki exerce un magister assumé autrefois, à l'intérieur d'un territoire plus exigu par l'ancêtre commun des princes du Borgu. Il détient seul, dans sa cour, les tambours sacrés, regalia hautement symbolique où reposent la mémoire et l'esprit des ancêtres*([1]).

Au demeurant, cette ébauche historique sur la fondation des différents royaumes entreprise par les *Wásɑ̃̀gárìbà* montre le type de pouvoir politique en vigueur dans le B*árùwù*. Car les *Bààtɔ̃́bù* distinguaient le « *sina bogoru* » (royauté) et le « *sinandu* » (chefferie). Cette distinction relevant de la concentration des pouvoirs réflète le niveau d'organisation politique et sociale du B*árùwù.* Le pouvoir politique, nous l'avons souligné, était aux mains des aristocrates. Qu'en est-il alors des autres couches sociales et de leur origine ? La configuration sociale aujourd'hui est-elle la même ? Enfin, quelles sont aujourd'hui les limites du Borgou ? Le territoire *bààtɔ́nù* d'alors a-t-il été étendu à d'autres espaces ? Quels espaces occupent les *Bààtɔ̃́bù*([2]) de nos jours ?

2. De l'organisation socio-politique des *Bààtɔ̃́bù*

Ici, nous procèderons à une description de la structure interne des *Bààtɔ̃́bù* afin de montrer la différence de structure sociale qui a existé entre les composantes de cette communauté et le rôle attribué à chacune d'elle. Nous ferons donc ressortir les deux grands groupes qui composent la communauté *bààtɔ́nù*. Le premier groupe, celui des esclaves rassemble : les *gɑ̃́do* et les *máreyobù*. Quant au groupe des hommes libres, il comprend la noblesse composée par les *Bààtɔ̃́bù-Wásɑ̃̀gárìba* et les *Bààtɔ̃́géóbù*. Leur mode de vie ne présente guère, dans son ensemble, aucune particularité. Il convient de signaler néanmoins dès à présent que la société *báátɔ̃́nɑ̃̀*, contrairement à ce que l'on pourrait croire, n'est pas une société à caste au sens où l'on peut l'entendre dans le Mali par exemple. Plusieurs auteurs ont

[1]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 372.
[2]- Nous y mettons à la fois les *Wásɑ̃́gáriba* et les *Bààtɔ̃́géóbù.*

consacré des études à la description des strates qui composent le peuple *bààtɔ́nù*. Il s'agit entre autres de Jacques Lombard([1]), de Léon Bani Bio Bigou([2]), Maman Abdou Djobosso([3]), Pierre Bakpérou Barassounon([4]), Djibril Débourou([5]), …Voyons à présent quelle composition sociale interne de ce peuple nous est livrée.

2.1. La société *bààtɔ́nù* pré-coloniale

La littérature descriptive existant sur la société *bààtɔ́nù* révèle non seulement, chez les auteurs qui ont abordé cet aspect, une différence dans la forme d'organisation socio-politique mais également une certaine disparité dans le nombre de couches sociales qui la composent. C'est pourquoi, afin de mettre en évidence les modifications politiques et sociales dues à l'influence *Wásɑ̀gárì*, nous analyserons l'organisation sociale et politique de la société *bààtɔ́nù* pré-*Wásɑ̀gárì*.

2.1.1. Stratification de la société *bààtɔ́nù* pré-*wásɑ̀gárì*

D'une façon générale, la société *bààtɔ́nù* pré-*wásɑ̀gárì* ne présente pas la même structure que celle qu'on observe à l'implantation des *Wásɑ̀gárìba*. Léon Bani Bio Bigou, s'intéressant aux caractéristiques de cette société écrit :

> *Les Baatombu avaient leur structure politique autonome. (Ils) avaient en leur sein une hiérarchie sur le plan politique, fondée sur un pouvoir héréditaire de type patriarcal. Les enfants du chef qui a règné sont d'office des princes, les priviligiés de la société. Les enfants dont les parents n'ont pas règné étaient relégués au second plan. (…)*
>
> *Ainsi, la division suivante existait avant l'ère wassangari :*
>
> *- **Makaru tem** (pays Makararou) avec à sa tête le chef supérieur qui porte le titre de Sina Sarougui. Ce pays regroupe les régions de Nikki et de N'Dali. Il fait frontière avec le pays Nagot (sic) au Sud, le pays Yoruba à l'Est, le Wassa tem à l'Ouest et Bagou tem au Nord.*
>
> *- **Bagou tem** (pays Bagou) comprenant les régions de Bagou, Gogounou, Sori, Kandi ; il est géré et commandé par le Bagou Sounon (chef de Bagou).*

[1]- Jacques Lombard, op. cit.
[2]- Léon Bani Bio Bigou, op. cit.
[3]- Maman Abdou Djobosso, *Mécanismes didactiques en tradition orale : aspects de la chanson baatɔnu*, Cotonou, UNB, 1992, 114 p.
[4]- Bakpérou Pierre Barassounon, *Le baatonu chrétien et les funérailles en pays baatonnu*, Parakou, UEEB / SIM, 2000, 34 p.
[5]- Djibril Débourou, *op. cit*.

> - ***Banikpara tem*** *(pays Banikpara) avec la dynastie des Nam Sounon avait sous sa juridiction les villages de Ounet, Gomparou, Simpérou, Founougo…*
> - ***Kpabili tem*** *(pays Kpabili) avec le chef de Kérou ou Kérou Sounon.*
> - ***Wassa tem*** *(pays Wassa) comprend : Tobré, Fo-Bouré, Sikki, Péhunco, Sinendé ; il est dirigé par le Wassa Sounon.*
> - ***Kpannè tem*** *(pays Kpannè), avec le Kpannè Sounon qui règne sur Kouandé, Birni, Gnima…*
>
> *La cour de chacun de ces chefs est constituée par des chefs sous tutelle et de certains personnages spécialistes.*
>
> *La hiérarchie se présente comme suit : le chef et sa famille, les chefs de villages et leur famille, les spécialistes, les hommes ordinaires (libres), enfin les hommes déchus de la hiérarchie sociale à cause d'une naissance anormale ou d'un comportement antisocial. Ces derniers sont assimilés aux éleveurs étrangers pour former la classe servile*([1]).

Ainsi qu'il ressort de ce qui précède, la société *bààtɔ́nù* pré-*wásɑ̀̀gárì* était une société stratifiée et hiérarchisée, fondée sur un régime patrilinéaire. Elle était organisée autour de chefferies qui, de par leur dynamisme et leur mode de vie, participeront à la réforme des structures préexistantes. Il est en outre indéniable que dans cette société, la notion d'esclaves n'existait pas encore. Somme toute, la société *bààtɔ́nù* pré-*wásɑ̀̀gárì* connaissait donc, avant l'arrivée des « *Wásɑ̀̀gárìba* », une forme primaire d'organisation sociale et politique. Celle-ci constituera le soubassement des structures politique, sociale et administrative que les « *Wásɑ̀̀gárìba* » vont imprimer à la nouvelle société *bààtɔ́nù*.

2.1.2. Organisation de la société *bààtɔ́nù* sous l'ère *wásɑ̀̀gárì*

Avec la prise des pouvoirs par les *Wásɑ̀̀gárìba*, les règles hiérarchiques se fondent désormais exclusivement sur le critère de l'origine ethnique ou familiale. Egalement, on assiste à une séparation des pouvoirs : le religieux et l'économique dépendaient des autochtones alors que le politique revenait de droit aux *Wásɑ̀̀gárìba*. Il faut préciser que la société *bààtɔ́nù* n'était ni une société homogène ni une société véritablement à caste.

Comme on peut le constater, la société *bààtɔ́nù* n'était pas une société homogène ; et nous l'avons évoqué très brièvement, elle n'était pas non plus une société véritablement à caste. En effet, les castes sont des groupes sociaux, héréditaires, souvent endogames, formés par des individus partageant un même statut hiérarchique et exerçant une activité

[1]- Léon Bani Bio Bigou, *op. cit.*, pp. 37-38.

professionnelle commune. Les groupes sociaux qui composent la société *bààtɔ́nù* remplissent, comme on pourra s'en rendre compte, deux des critères qui fondent le système de caste : il s'agit d'une part du statut hiérarchique qui est identique et, d'autre part, de l'exercice d'une activité professionnelle commune. Mais la spécificité dans cette société vient du fait que le critère d'endogamie n'est pas vérifié ici. Il n'existe aucun sentiment de rejet d'un groupe pour un autre et certains intermariages pouvaient survenir notamment entre prince et *Bààtɔ̃́géó*.

Cette stratification à trois niveaux se présente ainsi qu'il suit : du bas de l'échelle, les *Gǎdo* et les *Maréyóbù*, les hommes libres (les roturiers et les Peul), les notables et les prêtres puis les princes. Si l'on considère d'une part, que les G*ǎdo* et les Peul appartiennent à la grande catégorie des esclaves et, d'autre part, que celle des notables, prêtres et roturiers correspond aux hommes libres auxquelles s'ajoute la catégorie des princes, l'on retrouve les trois groupes dont parle l'auteur avec les attributions propres à chacun. [1]

Quant à Léon Bio Bigou, il distingue trois types de clans en milieu *bààtɔ́nù* : « *les clans des Baatombu autochtones, les clans des Baatombu d'origine wassangari et ceux des étrangers assimilés* »([2]). Maman Abdou Djobosso expose la même thèse que Léon Bio Bigou lorsqu'il dénombre trois groupes sociaux. Il écrit à ce propos : « *Ceux qui constituent aujourd'hui les locuteurs natifs du baatɔnum, peuvent être distingués en trois grands groupes : le groupe des roturiers, le groupe des wasangari et celui des étrangers assimilés à la culture baatɔnu* »([3]). Bakpérou Pierre Barassounon, quant à lui, propose une stratification en deux échelles *: « les Baatombu geobu roturiers ou autochtones et les Baatombu d'origines étrangères* »([4]). Cette classification, comme on peut s'en rendre compte, ne fait pas clairement cas des *Bààtɔ̃́bù-Wásɑ̃̀gárìbà*.

---

[1]- Lire à ce sujet Jacques Lombard, « *La vie politique dans une ancienne société de type féodal : les Bariba du Dahomey* », pp. 7-10.
[2]- Léon Bio Bigou, *op. cit.*, p. 17.
[3]- Maman Abdou Djobosso, *op. cit.*, p.12.
[4]- Pierre Bakpérou Barassounon, *Le Baatonou chrétien et les funérailles en pays baatonu*, Parakou, UEEB / SIM, 2000, p. 4.

Ainsi, si chez Jacques Lombard et Léon Bio Bigou, nous notons une divergence terminologique des groupes sociaux identifiés, chez Barassounon, la classification proposée n'indique pas nettement le sort réservé aux *Wásɑ̀gárìbà*, puisqu'on ne sait pas ce que l'auteur entend par *« Baatombu d'origines étrangères »*. Cette terminologie prend-t-elle en compte le groupe des *Wásɑ̀gárìbà* ? Par ailleurs, en parlant de « *Baatombu geobu roturiers ou autochtones »*, insinue-t-il ainsi qu'il existe au sein des *Bààtɔ́géóbù* des nobles et des roturiers ? La classification que propose donc Barassounon est loin de refléter la réalité sociologique *bààtɔ́nù.* Quant à celle de Bio Bigou et de Djobosso, tout en faisant ressortir la composition tripartite qui est celle de la société *bààtɔ́nù*, elle n'offre pas, à cause des terminologies employées, une lecture réaliste de la société *bààtɔ́nù* telle qu'elle se présente. Djibril Débourou, abordant aussi la question, écrit *:*

> *Formellement, les* ***Baatombu*** *(sic) distinguaient trois catégories ou classes sociales : la noblesse, les roturiers ou hommes du commun et les esclaves. Mais un quatrième groupe hétérogène, composé d'étrangers installés dans les caravansérails, ne participait pas au système politique des Baatombu*([1])**.**

On comprend mieux à présent, à partir de la dernière phrase de la citation de Débourou, que ce quatrième groupe dont parle Débourou n'est rien d'autre que celui que Léon Bio Bigou et Maman Abdou Djobosso désignent par les « *étrangers assimilés »*. Si tel est le cas, au sein donc de quel groupe classent-ils les esclaves qui constituent la troisième catégorie ? Il reste cependant que la stratification la plus crédible, au vu de l'histoire du peuple *bààtɔ́nù*, semble être celle que nous présente Débourou et qui n'est autre que la représentation que se fait le *bààtɔ́nù* lui-même de sa société. Soulignons néanmoins que ces diverses catégories sociales ne faisaient pas de la société *bààtɔ́nù,* une société à caste, s'opposant à toute alliance matrimoniale entre les différentes couches sociales, comme cela se voit dans d'autres sociétés. Par exemple, en pays Mandé, les griots sont ″castés" et ne peuvent pas prétendre à une princesse. En revanche, au Borgou, le griot *bààtɔ́nù* peut contracter un mariage avec une

[1]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p.156.

noble, c'est-à-dire avec une princesse. Pour notre part, nous retenons trois grands groupes : le groupe des esclaves, celui des hommes libres et celui des nobles.

2.1.2.1. La noblesse *wásə̀gárì*

Elle se donne une origine orientale et se rattache aux migrations *Kisira*. C'est non seulement l'aristocratie *bàátɔ́nù* mais aussi l'élite politique. C'est en son sein que sont choisis les rois et les chefs qui président aux destinées des royaumes et des chefferies. Les traits distinctifs entre les autres groupes sociaux et les *Wásə̀gárìbà* sont l'origine, la naissance et le mode d'existence. Ainsi, on était noble de père en fils, en d'autres termes, seul le père confère à sa descendance, la distinction sociale.

Pratiquement improductifs, les *Wásə̀gárìbà* s'investissaient beaucoup dans les activités équestres et cynégétiques et étaient plutôt enclins aux entreprises de nature violentes et peu rassurantes que sont les razzias et les guerres de rapines auxquelles semblait les prédisposer l'apprentissage, à travers la chasse, de la dextérité, de l'endurance et de la bravoure. Ces deux activités en effet, s'accordent mieux à la nature orgueilleuse, aventurière et vagabonde des *Wásə̀gárìbà* ainsi qu'à leur esprit de grande liberté. De nature très fière, ils ne reculent devant rien et sont prêts à perdre leur vie pour l'honneur. Cette particularité de l'aristocratie *bàátɔ́nù* a fait naître autour du mot générique « *Wásə̀gári* » une controverse qui, pourtant, n'est pas parvenue à épuiser la question. Nous en avons eu la preuve lors de nos investigations sur le terrain. Nos informateurs, la plupart du temps, se contredisent. Tandis que certains d'entre eux soutiennent que le mot appartient bien à la langue *bàátɔ́nù,* d'autres conjecturent une origine étrangère hausa. Et Djibril Débourou de constater à cet effet que « *Jamais mot n'a subi autant d'exégèses*»([1]).

En effet, Jacques Lombard, sur l'étymologie du mot « Wásə̀gári », écrit :

> *Le mot wasangari a un sens un peu péjoratif à l'origine, et signifie le « vagabond », celui qui mène une existence d'aventure. Par extension,*

[1]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 157.

> *comme c'était le mode de vie des nobles, wasangari a défini tous les Bariba ayant eu pour ascendant un roi. Néanmoins au début le terme wasangari eut un contenu ethnique, par la suite, il tendit à désigner le groupe social des nobles et dirigeants, par opposition aux roturiers, parmi lesquels se trouvaient parfois d'anciens wasangari déchus*([1]).

On notera à travers cette réflexion que Jacques Lombard, en lieu et place de l'étymologie du mot « *Wásə̀gári* », nous en propose une explication.

Léon Bio Bigou, estime, quant à lui, que le mot vient de l'arabe classique et signifierait *« celui qui est sans domicile* ». L'auteur, contrairement à ce qu'on attend, ne fournit aucune preuve justifiant sa théorie. Mais, les preuves de l'improbabilité de cette thèse nous sont offertes par Uta Horn dans son article publié dans *Langage et devenir* où l'auteur démontre l'origine hausa du mot.

> *En hausa, il existe un verbe wāsā avec la signification "attaquer, piller, dévaliser". (...) Le lexème gāri en hausa signifie "ville". [...] On pourrait alors expliquer l'étymologie du mot wasă̄ngari par le "fait de confisquer la ville" qui correspond à une partie du champ sémantique de ce mot en baatɔnum, c'est-à-dire "voyou, aventurier, personne qui fait des razzias"*([2]).

Cette hypothèse de Uta Horn est confirmée par les différentes informations recueillies au cours de nos investigations auprès des locuteurs de la langue Hausa. En effet, au sens dénotatif, le mot *« wásã »* en Hausa signifie, « raser la tête » et, par extension « attaquer, piller » voire même « dévaliser » ; puis *« gàri »* désignerait « village ». Un « Wásə̀gárì » serait donc quelqu'un qui « rase la tête d'un village » ; « la tête » entendue ici comme le « chef de village » ou tout au moins la « personne responsable du village ». Dans une large mesure, le *Wásə̀gárì* serait donc quelqu'un qui « attaque et pille un village afin de le soumettre à sa domination ». Le mot est donc un emprunt en *bàátɔ́nù* auquel on attribue le sens d'« étranger », c'est-à-dire « celui qui n'est pas du pays ».

---

[1]- Jacques Lombard, *op. cit.*, p. 40, note infrapaginale n°1.

[2]- Uta Horn, « *Des données linguistiques comme témoins de l'histoire ? Quelques exemples du Baatɔnum* », in *Langage et devenir*, Bulletin du C.E.N.A.L.A., n°8, août 1998, pp. 66-79. De nationalité allemande, Uta Horn est professeur à l'Université de Humboldt à Berlin. Membre du groupe Afrika-Institut de l'Université Humboldt de Berlin, elle consacre depuis quelques années des études à la langue *bàátɔ́nù.*

Du reste, le mot connaît plusieurs sens aujourd'hui. D'une part, il désigne, dans un sens dépréciatif, un aventurier, un homme sans domicile fixe et sans origine. Ensuite, il est employé pour qualifier un homme sans confiance. C'est d'ailleurs pour cette raison que les *Bààtɔ́géóbù* ne tolèrent jamais être traités de *Wásɑ̀gárì* car le faire, revient à porter atteinte à leur honorabilité. Mais, des nombreuses explications données au mot, seule celle avancée par René Faurite, offre une image plus fidèle et plus complète des *Wásɑ̀gárìbà*. René Faurite écrit :

> *Il serait facile de se méprendre sur cette volonté d'acquérir des richesses matérielles. Le Wasangari les méprisait en tant que telles. Il n'y voyait qu'un moyen qu'il était obligé de prendre pour atteindre son vrai but. Il ne les recherchait pas pour leur valeur marchande en tant que telle mais comme le moyen d'obtenir ce qu'il considérait être la vraie richesse : être reconnu par le plus grand nombre comme un vrai prétendant à la royauté*([1]).

On y lit en filigrane les qualités du *Wásɑ̀gárì* qui, désintéressé par le matériel, est en permanence à la recherche de la renommée, de la gloire et de l'honneur que lui procurent les rapines et les razzias.

2.1.2.2. Les roturiers ou les « *Bààtɔ́géóbù* »

C'est la population pré-*wásɑ̀gárì*. Elle ne se réclame pas de la lignée de *Kisira*. Les roturiers sont en réalité les *Bààtɔ́bù* autochtones ou *Bààtɔ́géóbù*, autrement dit, les propriétaires de terre. Ils s'appelaient ainsi et leur langue était le *bààtɔ́nù* qu'adoptèrent les autres, y compris les *Wásɑ̀gárìbà* à leur arrivée. Ils formaient une sorte de « classe moyenne » dans la hiérarchie sociale, non pas, l'on s'en doute, par l'existence de critère s'appliquant à une classe moyenne au sens moderne de l'expression, mais tout simplement en qualité d'hommes libres d'abord. Ensuite, il arrivait que certaines fonctions politiques leur soient attribuées. Enfin, les chargés de culte religieux (rite d'intronisation, d'enterrement, etc.) étaient désignés parmi eux. Mêlant les activités agricoles et cynégétiques à l'artisanat, les *Bààtɔ́géóbù* accompagnaient volontiers les nobles à la guerre. Cela permettait aux

[1]- René Faurite, *Le royaume de Busa. De ses origines médiévales à 1935*, Thèse de Doctorat de 3è cycle, Lyon, 1987, pp. 107-108.

Wásə̀gárìbà d'opérer facilement leurs razzias grâce au pouvoir ésotérique que détenaient les *Bààtɔ́géóbù*. A l'instar des nobles, ils avaient un même sens aigu de l'honneur et étaient d'une fierté sans égal.

Mais les « *Bààtɔ́géóbù* » se différencient des autres dans leur manière d'enterrer marquée de nombreuses cérémonies religieuses entrecoupées par des manifestations culturelles spécifiques, surtout cynégétiques. De plus, à l'opposé des *Wásə̀gárìbà,* les *Bààtɔ́géóbù* combattirent le mariage exogamique. Reconnaissons toutefois, avec Djibril Débourou, que « *la hiérarchisation de la société* ***baatonnu*** *reflétait la spécialisation de chaque groupe respecté dans ce qu'il représentait. On pouvait parler d'un partage de pouvoir dont la mise en œuvre rendait impossible l'exercice d'un pouvoir absolu, despotique et tyrannique* »([1]). Autrement dit, chaque groupe a un rôle spécifique à jouer afin d'apporter sa pierre à l'édification de la société *Wásə̀gárìbà*. Quelle est alors la part réservée aux *Maréyóbù* et *Gãdógíbù,* groupe des esclaves ?

2.1.2.3. Les esclaves : les *Gãdógíbù* et les *Maréyóbù*

o Les *Gãdógíbù*

Ils se répartissent en deux groupes selon les conditions qui ont prévalu à leur changement de statut. Deux critères fondamentaux définissent ici le statut d'esclaves : les conditions de naissance et le critère de captivité. Ainsi, on distingue les Gãdógíbù et les Maréyóbù([2]). Les *Gãdógíbù* habitent un campement appelé « *gãdó* » (il peut s'écrire également comme suit : « gaǹdò »). *Gãdó* représente en fait le lieu ou le village où vivait une catégorie d'esclaves dénommés *gãdógíbù* (les gens de *gãdó*). Que signifie alors le terme et d'où vient cette population ? Pour Jacques Lombard,

> *l'origine du mot Gando reste mal précisée. Il désignerait en bariba le « campement » et par extension, ceux qui vivent, un peu à la manière des*

[1]- Djibril Débourou, *op. Cit*., p.158.
[2]- Le mot « *Maréyóbù* » est formé de *« Mare »* qui signifie « Peul » et *« yóbu »* (yó au singulier) qui veut dire « esclaves ». L'ensemble de l'expression signifie : les « esclaves de Peul ».

> *Peul, dans des camps et non dans des villages. Mais le sens de Gando ne fait pas de doute ; ce terme désigne toujours l'esclave d'un chef ou d'un noble*([1]).

Puis apportant des précisions sur leur origine et leur fonction, Jacques Lombard complète :

> *Les Gando étaient rassemblés dans des villages de culture et travaillaient pour le compte des nobles, plus rarement pour celui de Peul ou de Bariba. Leur appartenance ethnique était variée : beaucoup étaient originaires de régions voisines (Yoruba surtout, puis Gurmantché), mais quelques uns étaient des Bariba capturés au cours de luttes intestines. Leur statut d'esclave abolissait rapidement les différences d'origine ; ils changeaient de nom clanique, au bout d'une ou deux générations, et prenaient celui de leur maître.*
> *Leur activité principale était l'agriculture et la plupart exploitaient les champs des Bariba d'origine noble ; en plus des cultures, ils devaient effectuer un certain nombre de travaux : réfection des toitures, des murs d'habitations, etc. Ils avaient cependant la possibilité de cultiver pour eux quelques parcelles de terre et dans leurs moments de loisirs, s'adonnaient au tissage. (...)*([2]).

S'il est vrai que l'étymologie du mot « gãdó » ou « gãdógí » de même que son sens échappent aux chercheurs qui s'y sont intéressés([3]), tous s'accordent sur la réalité à laquelle le mot renvoie : le *Gãdógí* n'est qu'un esclave au service des *Wásàgárìbà* et de quelques notables. Quoi qu'il en soit, lorsque l'on tente de décomposer le terme en *bààtɔ́nù*, on remarque qu'il est formé de deux morphèmes *« gãm »* et *« do »*([4]). Le premier terme signifie ''ailleurs'' et le second veut dire ''doux, bon''. Cela veut donc dire qu'ailleurs, il fait bon vivre. Mais une autre thèse avance l'explication selon laquelle le mot « gã́dò » serait une altération de *« dãm'do »* qui signifie, au sens littéral, « la force est douce ». C'est-à-dire que la force constitue un privilège.

Cette dernière interprétation ne nous paraît ni pertinente ni convaincante. Car il ne faut pas perdre de vue que les sujets dont il s'agit ici sont des captifs de razzias. Mais le traitement à eux réservé fait toute la différence. En effet, les *Wásàgárìbà* les rétrocédaient aux Peul

---

[1]- Jacques Lombard, *op. cit.*, p. 35, note infrapaginale n°1.
[2]- *Ibidem.*
[3]- Lire, pour plus d'informations et de détails, Uta Horn, « *Des données linguistiques comme témoins de l'histoire ? Quelques exemples du Baatɔnum* », in *Langage et devenir*, *op. cit.*, p. 75.
[4]- « *Gãdo* » semble en réalité être la forme concentrée ou contractée de la phrase *« gãm ya do »*, pour signifier « Ailleurs, il fait bon vivre » ou « ailleurs, c'est mieux ».

chargés de l'élevage du bétail de la famille royale. Auprès de ceux-ci, ils assumaient la fonction de pâtres. Par conséquent, changer de maître tout en gardant leur liberté devrait paraître à leurs yeux plus enviable que servir de boy à tout faire dans le palais. De surcroît, ils étaient installés en retrait, dans un quartier, hors de la ville, mais non loin de leurs maîtres et ne devaient épouser ni *Bààtɔ́nù* ni Peul. Ainsi, du moins, se sentaient-ils plus libres loin des regards condescendants des *Wásə̀gárìbà*.

Quant aux Peul, ils se considéraient eux-mêmes supérieurs à ces derniers. Ce sentiment de supériorité était si prononcé que les Peul n'admettaient aucun présent de la part des *Gãdógíbu*. Pour finir, il faut souligner que les unions se faisaient entre *Gãdógíbù*. Les femmes *gãdó* portent une coiffure spéciale qui consiste à raser tout le côté droit de la tête et à laisser pousser les cheveux du côté gauche. Seul ce trait permettait de distinguer une femme *gãdó* des autres femmes.

o *Les Maréyóbù*

Les *Maréyóbù* sont les esclaves des Peul et, contrairement aux *Gãdógíbu*, ils sont d'origine *bààtɔ́nù*. Ce sont des membres de la comunauté rejetés pour diverses raisons. En effet, selon une coutume *bààtɔ́nù*, un enfant né dans des conditions jugées anormales (sortie par le siège ou autre), ou encore un enfant qui perce les dents par la mâchoire supérieure est un enfant de malheur. Ainsi, le *Bààtɔ́nù* considère que s'il reste dans la famille, il sera source de malheur. Alors, au lieu de le tuer, il est confié à des Peul qui seront chargés de l'élever. En aucun cas, il ne devra retourner dans sa famille, qu'il soit fils de prince ou fils de paysan. Les *Maréyóbù* se considéraient supérieurs aux *Gãdógíbù* qui étaient captifs de guerre ou achetés et étaient assignés à toutes formes de besognes champêtres comme domestiques. A leurs heures libres, ils pratiquaient le tissage.

Ces deux groupes, situés au bas de l'échelle sociale, étaient fermés et n'entraient pas dans le réseau des alliances communes à toute organisation sociale. Toutes ces catégories de personnes forment en définitive la grande couche sociale des *Bààtɔ́̃bù* avec une culture riche et variée. Mais

la question qu'on pourrait se poser, à la lumière de ce qui précède, est celle de savoir si la configuration que présente le Borgou depuis la pénétration française jusqu'à aujourd'hui est la même.

2.2. La société *bààtɔ́nù* : de la colonisation française à nos jours

Un regard sur le Borgou au lendemain de la pénétration fançaise révèle de profondesmutations du point de vue social, politique et économique. On assiste à un remodelage géopolitique du Borgou qui n'épargne aucune des composantes de la société.

D'abord, avec l'introduction des religions révélées (christianisme et islam), on assiste à une désacralisation de l'autorité traditionnelle dont la fonction religieuse garantissait le bon fonctionnement de la société. Le roi, autrefois autorité morale, est devenu un chef supérieur insignifiant, sans pouvoir administratif ni ressources financières. Dès lors, l'institution politique centralisée à Niki, autour du roi perd tout prestige et toute autorité. Le roi de Niki lui-même ne représentant dorénavant que le symbole d'un passé révolu auquel le peuple reste attaché.

Ensuite, on assiste à une totale dissolution des royaumes et des chefferies. A leur place, la nouvelle organisation administrative compte désormais des districts qui ne détiennent ni puissance militaire ni pouvoir religieux encore moins celui économique. Et c'est bien ce que révèle Jacques Lombard dans son article « La vie politique dans une ancienne société de type féodal : Les BARIBA du Dahomey » :

> *L'intervention française, en diminuant les pouvoirs des chefs, a été la cause essentielle de l'affaiblissement de la chefferie ; les chefs n'ont plus aucun moyen de coercition à leur disposition et la disparition de leur ancien pouvoir militaire a entraîné la ruine de leur prestige ainsi que l'anéantissement de leur puissance économique, principalement dans les pays où l'aristocratie ne vivait que de butin et de trafic d'esclaves (…).*
> *Dans les chefferies bariba, ces trois aspects du pouvoir militaire, économique et religieux ont presque totalement disparu.*
> *Le roi est le personnage dont le prestige et la situation ont été les plus atteints par l'intervention européenne. Il est devenu un chef supérieur sans pouvoir administratif ni ressources financières et sa seule autorité n'est que morale ou symbolique* ([1]).

[1]- Jacques Lombard, « *L'expression actuelle de la vie politique dans une ancienne société de type féodal : Les BARIBA du Haut-Dahomey* », *op. cit.*, pp. 23-24.

Enfin, les transformations sociologiques impressionnantes qui se manifestent induisent la fin d'une civilisation longtemps caractérisée par des valeurs cardinales comme la solidarité, le respect des aînés et de la tradition. La nouvelle politique, "diviser pour mieux règner", mise en place par l'administration coloniale a en effet tôt fait de renforcer le processus de désolidarisation enclenché par les multiples frustrations dans le rang des princes. Nous avons vu plus haut les circonstances qui ont chaque fois prévalu à la fondation des différents royaumes et chefferies. Elles constituaient déjà des signes précurseurs d'une désolidarisation du monde bààtɔ́nù. Par ailleurs, les groupes ethniques qui composaient la société bààtɔ́nù se sont multipliés même si dans le même temps, certains parmi eux sont en voie de disparition ou ont presque disparu. Il s'agit en l'occurrence des Maréyóbù. Il apparaît clairement à la lumière de ce qui précède que les carctéristiques que présente le Borgou aujourd'hui ne sont plus celles d'hier.

Et en effet, aujourd'hui, découpé en deux Départements (Borgou/Alibori), l'ancien Borgou est compté parmi les Départements les moins peuplés du Bénin avec une densité de 25 à 30 habitants au km^2. Il abrite environ 1.600 000 âmes([1]) selon les dernières estimations. La population, grâce aux migrations et aux brassages ethniques, se compose en majorité des Bààtɔ̃́bù, les autochtones, concentrés en grand nombre dans les régions de Banikoara, Kandi et Bembèrèkè, de Nikki, Gogounou et Sinendé. Ensuite, les Fulbé (Peul), également autochtones, sont dispersés un peu partout dans les localités de Kalalé, Kandi et Bembèrèkè. Les Dendi, pour leur part, se retrouvent à Malanville, Karimama, Parakou et Pèrèrè. Enfin, les Yoruba. Ils sont présents dans la ville de Parakou. On y trouve également les autres groupes nationaux comme les Fɔn, les Adja, les Otamari et d'autres étrangers, africains, européens ou asiatiques.

[1]- Source : RGPH 4/2013.

Il s'agit d'un Département qui exerce son attrait non seulement sur les autres régions, mais également sur les pays voisins. Il est régi par une organisation socio-administrative qui repose jusque-là sur la loi N°90-008 du 13 août 1990 au lendemain de la Conférence des forces Vives de la Nation de février de la même année. Les activités économiques qui se développent dans ce Département sont notamment l'agriculture, l'élevage, la chasse, le commerce et la pêche. L'aspect que reflète en définitive le Borgou actuel n'est donc que la continuité et la consolidation de ce qui a été amorcé depuis les temps coloniaux.

Au terme de cet aperçu historique sur l'origine, le peuplement et l'organisation sociale des *Bààtɔ̃bù,* il apparaît qu'aucune source voire étude ne permet de déterminer leur origine, encore moins d'établir leur période d'installation sur ces terres. Ce que les études ont démontré cependant, c'est qu'avant la conquête *wásɑ̃̀gárì* et la prise du pouvoir qui s'en est suivie, il existait dans le *Bárùwù* des populations anciennement établies et parlant différentes langues et parmi lesquelles se trouvent les *Bààtɔ̃́géóbù*. Ceux-ci avaient conservé leur personnalité à travers l'usage de leur langue. Nous savons aussi que du fait d'une tradition orale mal établie, de même qu'en l'absence de données archéologiques fiables, les composantes de ce fond ancien *bààtɔ́nù* ne peuvent plus être objectivement ni identifiées ni constituées.

Nous avons par ailleurs constaté qu'à leur arrivée, et avec la prise du pouvoir, les *Wásɑ̃̀gárìbà* ont mis en place une organisation politique et administrative très puissante qui leur a permis de régenter la société *bààtɔ́nù*. Les descendants de Kisira ont donc imprimé une nouvelle architecture sociale au *Bárùwù*. Ainsi naquit une tradition royale dont les implications socio-politiques configurèrent le Borgou avec, de part et d'autre, l'éclosion d'entités politiques formées de royaumes et de chefferies ordonnancés suivant un stéréotype exceptionnel et inédit en ces lieux. Mais, comme nous avons pu le remarquer ausssi, les

processus d'extension territoriale *bààtɔ́nù* observés n'avaient rien de comparable avec ceux mis en place dans le sud du Bénin, notamment dans le royaume du Danxomɛ.

Le système d'extension qui a prévalu dans le *Bárùwù* était beaucoup plus le résultat de frustrations chez les princes, de scissions et de divisions politiques nées du dispositif successoral mis sur pied à Niki. Dans ce système, nous avons observé que tous les princes étaient appelés à partager le pouvoir mais que la nature des règles successorales générait des rivalités entre frères consanguins ; cette situation a souvent provoqué la remise en cause des relations hiérarchiques établies et, partant, la multiplication des chefferies. Enfin, l'étude de l'organisation de la société bààtɔ́nù nous a permis de distinguer d'une part, de façon crescendo, les esclaves (les *Gãdógíbù*, les *Maréyóbù* et les peul), les hommes libres (les *Bààtɔ̃́géóbù* au sein desquels sont choisis les chefs de terre, les chefs de culte et même les notables) et les *Wásɑ̃̀gárìbà* (les nobles). Chaque groupe social, avons-nous pu constater, remplit une fonction donnée. D'autre part, nous avons noté que la société *bààtɔ́nù* d'aujourd'hui est une société marquée par un cosmopolitisme initialement induit par le commerce des caravansérails et intensifié par la colonisation. C'est donc une lapalissade d'affirmer que l'ère coloniale et la modernité ont eu sur le peuple *bààtɔ́nù* des impacts socio-économiques et politiques considérables. Il reste à s'interroger cependant sur ce qu'il en est de la langue parlée et ce qu'il reste des croyances et des manifestations culturelles *bààtɔ́nù***.**

CHAPITRE DEUXIEME : DE LA CULTURE DES BÁÁTƆBÙ : LA LANGUE, LA RELIGION ET LA GÁÁNI

Ensemble des connaissances et pratiques propres à un peuple, la culture se définit essentiellement par la langue, la religion et toutes autres manifestations cultuelles ou culturelles. Presque universels, ces éléments permettent de penser et de définir une communauté ou un peuple. De ce point de vue, parler de la culture des *Bààtɔ́bù*, c'est toucher à un sujet bien complexe.

Dans ce chapitre, nous ambitionnons d'examiner, la langue *bààtɔ́nù* pour en préciser le continuum dialectal ou la famille linguistique à laquelle elle appartient. Ce travail aidera plus loin à opérer, d'une part, une lecture plus aisée des textes de style oral chantés recueillis puis transcrits et, d'autre part, il soutiendra leur étude littéraire.

De plus, en tant que dynamique fondamentale de la culture, le fait religieux révèle la nécessité chez l'homme de préserver des rapports vivifiants entre les vivants et les morts. Il recherche alors, à travers temps et espace, les moyens de communiquer et de rester en communion avec ces forces mystérieuses. Nous examinerons à cet effet donc les coyances propres aux *Bààtɔ́bù.* Nous nous interrogerons sur la façon dont se manifeste le fait religieux dans la société *bààtɔ́nù*.

Enfin, nous étudierons le plus grand événement culturel qui regroupe le monde *bààtɔ́nù* : la fête de la *gààni*. Nous essayerons de déterminer l'origine de cette fête, son symbolisme et sa portée culturelle voire religieuse.

1. Caractérisation de la langue *bààtɔ́nù*

Une étude sur la poétique des chants funèbres chez les *Bààtɔ́bù* ne peut se réaliser sans une analyse préalable du fonctionnement morphosyntaxique de la phrase en langue *bààtɔ́nù*. En effet, les *Bààtɔ́bù* parlent la langue *bààtɔ́nù*. Or, c'est dans cette langue que sont chantés les textes de style oral, collectés et sur lesquels porte notre étude. De ce fait, il convient, afin

de parvenir à dégager, plus loin, les qualités littéraires des chants funèbres ainsi que les lois esthétiques qui ont présidé à leur création, d'examiner aussi bien les caractéristiques grammaticales, lexicales et syntaxiques que les processus de formation de mots de cette langue. Quelles sont alors les tendances grammaticales qui agissent dans la langue ? Comment la dérivation constitue-t-elle une technique de composition du chant funéraire ?

Mais avant d'aborder à proprement parler le fonctionnement morphosyntaxique de la phrase *bààtɔ́nù*, nous nous intéresserons à la taxonomie du báátɔ̃́nṹ ainsi qu'au rapport qu'il entretient avec les autres langues. Enfin, nous traiterons, dans un premier temps, des caractéristiques phonologiques du *bààtɔ́nù* puis, dans un second temps des variantes dialectales et de la structure phrastique.

1.1. Parenté génétique et classification de la langue *bààtɔ́nù*

L'objet de cette analyse dans cette sous section est de poser les jalons révélateurs d'une parentée insoupçonnée entre la langue égyptienne pharaonique et une langue négro-africaine, le *bààtɔ́nù*. En la matière, nous nous bornerons à produire les faits, c'est-à-dire les correspodances phonétiques et sémantiques au niveau du vocabulaire. Mais avant d'en faire état, il importe de présenter brièvement l'égyptien et le *bààtɔ́nù* .

1.1.1. Parenté génétique du *bààtɔ́nù*

Plusieurs langues sont parlées au Bénin et sont toutes, en dehors du français qui est la langue officielle de travail, des langues maternelles des citoyens béninois. Pour la plupart régionales et minoritaires, certaines d'entre elles, bien que liées à un espace géographique bien circonscrit originellement, sont aujourd'hui parlées sur l'étendue du territoire national.

Les langues béninoises se répartissent essentiellement en deux groupes : les langues du groupe *kwa* qui comprennent la totalité des langues de la partie méridionale du pays, et celles du groupe *gur* ou *voltaïque* où se classent la plupart des langues de la partie septentrionale du

pays. La langue qui nous intéresse ici, le *Bààtɔ́nù* appartient au groupe *voltaïque*([1]). Le *Bààtɔ́nù*, à l'instar de toutes les langues africaines, a fait l'objet de plusieurs études. De nombreux africanistes, linguistes occidentaux ainsi qu'africains se sont appliqués à déterminer sa parenté génétique, à la classifier, à la caractériser de même, et à en étudier les traits morpho-syntaxiques. Mais avant tout, qu'est-ce qu'une « parenté génétique » ?

En effet :

> *La parenté génétique est une fonction reliant les langues : elle consiste dans le fait que chaque élément d'expression d'une langue est relié par une fonction à un élément d'expression d'une autre ; et la fonction de chaque élément est conditionnée par son entourage et par la position qu'il occupe dans le mot*([2]).

Parler donc de « parenté génétique » des langues négro-africaines de façon générale, et par voie de conséquence du *bààtɔ́nù*, c'est admettre l'existence d'une parenté culturelle entre l'égyptien pharaonique et le *bààtɔ́nù*. Il s'agit donc pour nous de montrer qu'il existe entre l'égyptien pharaonique et la langue *bààtɔ́nù*, des concordances car :

> *La parenté culturelle de l'Egypte avec le reste de l'Afrique suppose, fondamentalement, la parenté linguistique génétique de l'égyptien ancien et des autres langues du domaine négro-africain dans sa totalité temporelle et spatiale*([3]).

Ce commentaire de Théophile Obenga résume en fait l'étude de Cheikh Anta Diop consacrée à la parenté linguistique génétique de l'égyptien ancien et des langues négro-africaines. La langue est un fait de culture autant que la tradition. Elle est un *« système de signes exprimant des idées »*([4]) *;* en tant que tel le signe linguistique est lié à une communauté ou à un groupe, autrement dit, à une tradition puisque c'est elle qui infère au signe linguistique toute sa valeur. D'où le caractère « arbitaire » du signe. Mais dès lors que ces

---

[1]- Joseph Ki-Zerbo, *Histoire générale de l'Afrique : méthodologie et préhistoire africaine*, Paris, Présence / Edicef / Unesco, 1986, p. 167.

[2]- Louis Hjemslev, *Le langage*, Paris, Les Editions de Minuit, (trad. de Michel Oslen), 1966, cité par Théophile Obenga, in *« Un commentaire sur les "Réflexions" de M. Luc BOUQUIAUX »*, *ANKH, Revue d'Egyptologie et des civilisations africaines*, n°4/5, France, KHEPERA, 1996, p. 322.

[3]- Théophile Obenga, *Cheikh Anta Diop, Volney et le Sphinx*, Condé-sur-Noireau, Khepera/Présence Afriaine, 1996, p. 232.

[4]- Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1964, p. 33.

signes "arbitraires" révèlent des similitudes plus ou moins phonétiques, morphologiques voire sémantiques entre deux ou plusieurs langues, il paraît alors légitime de conclure à une même tradition linguistique donc à une parenté linguistique. Les exemples qui suivent suffisent, dans le cadre de cette réflexion, à montrer les corrélations morpho-syntaxique, phonétique et lexicologique qui peuvent exister entre l'égyptien pharaonique et les langues négro-africaines, notamment ici le *Bààtɔ́nù* :

Exemple 1([1]) :

ancien égyptien : *t3* (terre)
copte : *to, to, te-, tho*
kikuyu (Kenya) : *thau*
báátɔ̃nũ (Bénin) : *tem*

Exemple 2([2]) :

ancien égyptien : *oun* (*n*) (*wn*(*n*)) (être)
copte : ⲛϵ
duala : *nέ*
báátɔ̃nũ : *wãa*

Exemple 3([3]) :

ancien égyptien : *bâi* (palme, branche de palmier)
copte : *ba, bae, bai, bei* (palme, branche de palmier)
mofu (tchadique) : *tu-bah*
maninka (Mali/Guinée) : *ba-n, ban* (palmier raphia)
báátɔ̃nũ (Bénin) : *ban* (palmier rônier)

Exemple 4([4]) :

ancien égyptien : *iba, yiba* "danser"
wolof (Ouest atlantique) : *yiba*
báátɔ̃nũ (Bénin) : *yia* ou *ya*

Exemple 5([5]) :

ancien égyptien : *ounou* (*wnw*) (enfant)

---

[1]- Théophile Obenga, *op. cit.*, p. 231.
[2]- Théophile Obenga, *op. cit.*, p. 231.
[3]- Théophile Obenga, *op. cit.*, p. 114.
[4]- Théophile Obenga, *op. cit.*, p. 115.
[5]- Gilbert Ngom, « *Egypte ancienne-Afrique noire : pensée et légendes* », *ANKH, Revue d'Egyptologie et des civilisations africaines*, n°4/5, France, KHEPERA, 1996, p. 114.

copte : *won*

báátɔ̃nũ (Bénin) : *wɛ̃nu* (enfant, nouveau-né)

L'analyse morphologique et phonétique de ces différents exemples laisse entrevoir un ancêtre commun prédialectal entre le *bààtɔ́nù* et l'ancien égyptien. En effet, dans les exemples, il est manifeste qu'une forme primitive commune existe entre les deux langues et peut être posée comme suit :

- **"terre": + *t*(*3* ; *ta*), le "*3*" de "terre" en pharaonique a été remplacé par "*em*" en *bààtɔ́nù*.**
- **"exister", être : + *wn*, le "*n*" de "*wn*" en pharaonique a été remplacé par "*a*" en *bààtɔ́nù*.**
- **"palmier rônier"°: + *ba*, ici, la voyelle finale "i" a subi une sorte de nasalisation en *bààtɔ́nù*.**
- **"danser"°: + *yi*, la consonne "b" du pharaonique a disparu en *bààtɔ́nù*.**
- **"enfant"°: + *nu* (*nou*),** si l'on considère la forme hyéroglyphique (*wnw*), on constate que le mot a subi une vocalisation au niveau des deux premières consonnes et de la consonne finale.

Le même fait linguistique peut être noté au niveau du mot "*Nnw*" ou "*Nwmw*" (*noun* = océan primordial = eau) en ancien égyptien et le mot *« ním »* en *bààtɔ́nù*. Ici, le "*w*" fait place à un "*i*". On pourrait étendre la liste d'exemples à d'autres mots qu'on arriverait toujours à la même conclusion comme le démontre ce tableau récapitulatif inspiré de Théophile Obenga([1]) :

Ancien Egyptien	**Négro-africain**	**Báátɔ̃nũ**
1. *msí*, "mettre au monde", *mise, misi, mes-, mas-, mose, mosi.*	***miso, musu, muso, masi, sema,* (*m-s/s-m*: métathèse)**	***masia* (faire mettre au monde, enfanter) *mara* (accoucher)**
2. *rdi di*, "donner"; copte: *ti*	***di* (bambara)**	***tĩ* (donner, remettre)**
3. *nw,* (nou) "voir, regarder"	***nuní, mua, no,***	***wa* ; *nuní* ou *nonni* (yeux)**
4. *sn*, "frère"; *son, san, sn.t*, "soeur"; *sone soni*	***San saana***	***Seesu* (frère ou soeur)**
5. *mw.t*, "mère"; *maw, mew, mo*	**m*áa, móo, mò, mea mayi, mut,***	***mero*(le"w" de "*mew*" est devenu "*ro*")**
6. *grh* (g-r-h), "nuit",		***wɔ́guru* (présence de la voyelle "u" entre les consonnes "g" et "r"et en fin de mot**
7. *bâi* (palme, branche de palmier) ;	***tu-bah, (*maninka) *ba-n, ban* (palmier raphia)**	***ban* (palmier rônier)**

[1]-Théophile Obenga, « *La parenté égyptienne : considérations sociologiques* », *ANKH, Revue d'Egyptologie et des civilisations africaines*, n°4/5, *op. cit.*, pp. 162-163.

copte : *ba, bae, bai, bei*	**(Mali/Guinée)**	
8. *iba, yiba* "danser"		***yia* ou *ya***
9. *ounou* (*wnw*) (enfant)		***wẽnu* (enfant, nouveau-né)**

Ce qui ressort de clair de tout ceci, c'est qu'il y a des correspondances constantes indéniables, des similitudes régulières entre le *Bààtɔ́nù* et l'ancien égyptien. D'ailleurs, il est remarquable sans difficulté que tous les mots de base de la parenté égyptienne se retrouvent tels quels dans certains exemples. Dans le cas contraire, les mots subissent une *transformation vocalique* en passant du pharaonique au *bààtɔ́nù* comme nous avons pu l'observer. Par rapport à l'égyptien, la langue *bààtɔ́nù* a opéré une *métathèse morphologique* c'est-à-dire un changement de la position, une inversion d'un morphème Consonne-Consonne (CC) pour Consonne-Voyelle ou Consonne-Voyelle-Consonne (CV ou CVC).

En outre, comme dans l'alphabet hiéroglyphique, il n'existe pas dans le *bààtɔ́nù* la consonne liquide "*l*". Elle est prononcée comme un "*r.*" Il en va également des formes chuitantes et gutturales "*š, sh, h*" qui sont des formes typiquement sémitiques et qui font défaut en égyptien. Et justement, dans l'alphabet *bààtɔ́nù*, la forme chuitante "*sh*" et celle gutturale "*h*" n'existent pas. Au regard donc de ce qui précède, on ne peut continuer à prétendre à un hasard. L'examen comparé de quelques termes, certes en nombre très limité présentant des similitudes phonétiques et sémantiques avec l'ancien égyptien suffisent à étayer et à soutenir l'hypothèse d'une parenté génétique. Et comme le dit si bien Théophile Obenga, « *seule une profonde parenté linguistique et culturelle permet de comprendre de telles ressemblances qui ne peuvent être gratuites* »([1]). La parenté génétique de la langue *bààtɔ́nù* ainsi établie, faut-il en déduire que le *bààtɔ́nù* appartient au même groupe linguistique que l'ancien égyptien ?

[1]- Idem.

1.1.2. Classification du *bààtɔ́nù*

Au cours de ce dernier siècle, plusieurs travaux([1]) portant sur la classification des langues africaines ont été menés et ont conduit à une classification par familles. Vers 1940, en combinant les études de Westermann et de Meinhof, on aboutit à une classification en cinq groupes : ***sémitique, hamitique, soudanique, bantu, san***.

Mais à partir de 1950, sur la base des ressemblances phonique, sémantique, lexicale et grammaticale que présentent les langues négro-africaines entre elles, Joseph Greenberg propose une classification plus contemporaine en quatre ensembles : le *Niger-khordofanien*, l'*Afro-asiatique*([2]), le *Nilo-saharien* et le *Khoï-san*. Tenant compte des acquis scientifiques antérieurs, Théophile Obenga, quant à lui, propose une nouvelle classification des langues africaines qui distingue trois grandes familles : le *négro-égyptien*, le *berbère* et le *khoïsan*. La famille de langues qui nous importe ici est celle *négro-égyptienne* (selon la terminologie de Obenga ou *Niger-khordofanienne* selon celle de Geenberg), en l'occurrence le sous groupe *Niger-Congo*. Le *Niger-Khordofanien* en effet constitue la plus étendue des familles de langues africaines, tant en répartition géographique qu'en nombre de locuteurs et comprend

---

[1]- John Bendor-Samuel & Rhonda Hartell, *The Niger-Congo Languages. A classification and description of Africa's largest language family*, Lanham/Maryland, University Press of America, 1989, 505 p.

- Joseph Harold Greenberg, «*Studies in African linguistic classification: Introduction, Niger–Congo family*», in *Southwestern Journal of Anthropology*, 1949, pp. 79–100.

- Naden Anthony J., «*Gur*», in John Bendor-Samuel & Rhonda Hartell, *The Niger-Congo Languages – A classification and description of Africa's largest language family*, Lanham/Maryland, University Press of America, 1989, pp. 140-168.

- Manessy Gabriel, « *Langues voltaïques sans classes* », in *Actes du huitième congrès international de linguistique africaine*, Abidjan, Université d'Abidjan, 1971, pp. 335–346.

- Williamson Kay & Blench Roger, «*Niger-Congo*», in Heine Bernd & Nurse Derek (eds.), *African languages: an introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 11-42.

- Théophile Obenga, *op. cit.*, pp. 139-183.

« Un commentaire sur les "Réflexions" de M. Luc BOUQUIAUX », ANKH, Revue d'Egyptologie et des civilisations africaines, n°4/5, France, KHEPERA, 1996, p

- Joseph Ki-Zerbo, *Histoire générale de l'Afrique: méthodologie et préhistoire africaine*, Paris, Présence / Edicef / Unesco, 1986, pp. 163-170.

[2]- Il faut signaler à propos de cette famille de langue la position des historiens Cheikh Anta Diop et Théophile Obenga. Ceux-ci pensent que cette famille de langue ne rend pas compte du phénomène linguistique négro-africain tel qu'il se présente et se manifeste véritablement. Et Théophile Obenga écrit en effet que *« la famille linguistique, appelée "famille chamito-sémitique" ou "afro-asiatique" n'existe pas dans la matérialité des faits. Joseph H. Greenberg et ses disciples sont dans l'erreur sur ce point bien précis de la linguistique générale* », in Théophile Obenga, *Cheikh Anta Diop, Volney et le Sphinx*, Condé-sur-Noireau, Khepera/Présence Afriaine, 1996, p. 232.

notamment, le groupe bantoïde (dont les langues bantoues), le groupe kwa, le groupe mandé et le groupe gur/voltaïque.

De façon générale, comme le démontre John Theodor Bendor-Samuel, les langues nigéro-congolaises (les langues Kwa, Gur ou Voltaïque, Bantu, Mande,…) sont caractérisées essentiellement par l'emploi d'un système de classes nominales. Voici, à cet effet, les caractéristiques des langues gur selon Samuel Bendor :

> *The system of noun classes is probably the characteristic most widely found in Niger-Congo languages and best known to those interested in language phenomena In a noun class system all nouns are marked by an affix; usually one affix signals a singular noun and another signals a plural form.*
>
> *One characteristic of Gur languages is the widespread occurrence of syllabic nasals, which contrast in distribution with both consonantal nasals and nasalized vowels and occur only initially in the word, carrying their own tone and syllabic timing, as can be seen, for example, in the Dagbani words nzugu 'my head' and mbia 'my child.' Another characteristic of Gur languages is the presence of noun class systems—that is, systems in which every noun is marked by one of a set of affixes and other elements of the clause are also marked by an affix determined by the respective noun class. Also notable is the contrast between imperfective and perfective (expressing completed action) forms of the verb. There are tonal systems as well, which usually carry grammatical rather than lexical functions*([1]).

Or, Joseph Simè Dindi([2]), dans une étude portant sur les systèmes de classe démontre que la structure morphologique des noms en *bààtɔ́nù* est constituée d'une base et d'un affixe suffixé. En outre, le *bààtɔ́nù* est une langue à tons. Il en conclut que la langue *bààtɔ́nù* présente les différentes caractéristiques énoncées par John Theodor Bendor-Samuel.

---

[1]- John Bendor-Samuel, *« Niger-Congo languages»* in *Encyclopædia Britannica*, consulté le 22 septembre 2014. Nous proposons ici une traduction de cette citation :

> « *Une caractéristique des langues Gur est la présence répandue des nasales syllabiques qui, contrairement à la distribution de deux consonnes nasales et des voyelles nasalisées, se produisent seulement au début du mot tout en portant leur propre ton et leur propre timing syllabique, comme on peut le voir, par exemple, dans les mots de la langue Dagbani suivants : « nzugu » signifiant : « tête » et mbia signifiant : « mon enfant ».*
>
> *Une autre caractéristique des langues Gur est la présence des systèmes de classes nominales. Ce sont des systèmes dans lesquels chaque nom est marqué par un ensemble d'affixes et où d'autres éléments de la clause sont également marqués par un affixe déterminé par la classe nominale correspondante. On peut noter également le contraste entre les formes imperfectif et perfectif (exprimant une action achevée) du verbe. Il existe de même des systèmes sonores qui portent généralement des fonctions grammaticales plutôt que des fonctions lexicales* ».

[2]- Joseph Simè Dindi, « *Le système des classes nominales en baatonum* » in *Langage et devenir*, n°3, C.E.N.A.L.A., Cotonou, pp. 29-49.

Tous ces indices, y compris celui géographique, l'amènent à classer, à la suite des linguistes comme John Theodor Bendor-Samuel et Joseph Harold Greenberg, le *bààtɔ́nù* dans la grande famille *nigéro-congolaise* et particulièrement dans le groupe linguistique *gur* encore connu sous l'appelation de groupe *voltaïque.*

> *They are spoken in the sahelian and savanna regions of West Africa, namely: in Burkina Faso, southern Mali, northeastern Ivory Coast, the northern halves of Ghana and Togo, northwestern Benin, and southwestern Niger; with the easternmost Gur language Baatonun, spoken in the extreme northwest of Nigeria*([1]).

Naden Anthony apporte dans cette réflexion, comme on le constate, davantage de précisions sur les zones de manifestation des langues *gur*. Il s'agit des régions telles que le Burkina Faso, le sud du Mali, le nord-est de la Côte-d'Ivoire, les moitiés nord du Ghana et du Togo, le nord-ouest du Bénin et le sud-ouest du Niger, puis enfin, le « *Baatonun »*, parlé dans l'extrême nord-ouest du Nigeria. Il ne fait plus aucun doute pour le moment([2]) que le *bààtɔ́nù* satisfait aux caractéristiques générales reconnues à la famille linguistique nigéro-congolaise. Qu'en est-il alors des caractéristiques qui lui sont spécifiques ? Le *bààtɔ́nù* admet-il des variantes dialectales ? Que retenir sur le système vocalique de cette langue et son aspect phonologique ? Enfin, si le *bààtɔ́nù* est une langue à tons, les transcriptions en tiennent-elles compte ? Quelle application réelle en fait-on ? Autant d'interrogations qui nous permettront de mieux saisir les différents faits grammaticaux ou syntaxiques de cette langue ainsi que leur portée esthétique sur les chants mortuaires.

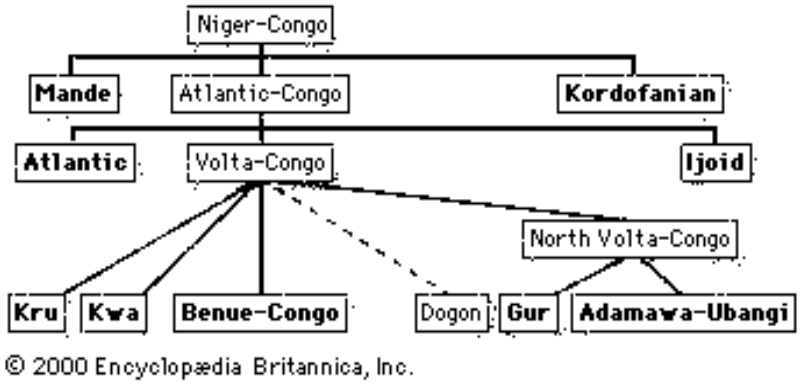
---

[1]- Naden Anthony, «*Gur languages* », in *Wikipedia the free Encyclopedia*, consulté le 23 septembre 2014. Nous en proposons ici une traduction :

> « *Elles sont parlées dans les regions sahéliennes et dans les savanes de l'Afrique de l'Ouest à savoir le Burkina Faso, le sud du Mali, le nord-est de la Cote d'Ivoire; dans les moitiés nord du Ghana et du Togo, dans le nord-ouest du Bénin et le sud-ouest du Niger, avec la forme la plus orientale de la langue Gur, le Baatonun, parlée dans l'extrême nord-ouest du Nigeria*».

[2]- Il faut en effet remarquer que cette classification du *bààtɔ́nù* dans le groupe linguistique *gur* demeure hypothétique dans la mesure où les recherches en cours, en l'occurrence celles de Bendor-Samuel, tendent à la classer dans un nouveau groupe identifié : le *« Possible Central Gur »* comme le Lobi du Burkina-Faso, le Logon de la Côte-d'Ivoire et le Kulango du Ghana. Bien entendu, ceci n'est qu'une prémisse à d'autres investigations. Cela dit, nous nous en tiendrons à la classification actuelle étant donné que la langue *bààtɔ́nù* satisfait aux différents critères caractéristiques des langues *gur*.

Diagramme de la classification des langues nigéro-congolaises proposées par John Bendor-Samuel



1.2. Caractéristiques phonologiques du *Bààtɔ́nù*

1.2.1. Le système consonantique et vocalique du *Bààtɔ́nù*

Le *Bààtɔ́nù* est une langue béninoise classée par Samuel-Bendor dans le groupe *gur*. L'alphabet utilisé pour l'écrire est fondamentalement celui de l'Alphabet Phonétique National des langues béninoises et affecté, le cas échéant, de signes diacritiques qui permettent de saisir toutes les nuances de la langue. Ainsi, en combinant les travaux de Joseph Dindi([1]), de la Commission nationale dahoméenne de Linguistique([2]) pour le *bààtɔ́nù* et ceux du Centre National de Linguistique Appliquée([3]), il apparaît que l'alphabet *bààtɔ́nù* compte quatorze consonnes, sept voyelles orales et cinq voyelles nasales réparties comme suit dans les tableaux ci-après.

[1]- Joseph Simè B. Dindi, *Le baatɔnum, étude phonologique suivie du système des classes nominales et leurs substituts respectifs,* Mémoire de Maîtrise, Cotonou, UNB, 1984, 114 p.
[2]-*Abrégé de grammaire bariba*, (sous la direction de Grossenbacher), Parakou, ED. I.P.R.A.S., 1974 suivi de Rapport de la Commission nationale dahoméenne de linguistique –n°2, *Guide de lecture bariba, Su baatɔn tire garibun dɔɔnɛ ko* publié à Berne en 1974 par la Commission nationale suisse pour l'UNESCO
[3]-*Alphabet des langues nationales béninoises*, 6ème édition, (réalisé par le CENALA), Cotonou, juin 2011, 47 p.

Tableau phonologique du système consonantique du *bààtɔ́nù*

Ordres ou Points d'articulations / *Mode d'articulation ou Séries*		**Labiales**	**Alvéo-palatales**	**Vélaires**	**Labio-vélaires**
Occlusives	**Sourdes**	**p**	**t**	**k**	**kp**
	Sonores	**b**	**d**	**g**	**gb**
Nasales		**m**	**n**		
Fricatives	**Sourdes**	**f**	**s**		
	Sonores		**y**		**w**

Source : Joseph Dindi et Théophile Saka cité par Maman Abdou Djobosso, *Mécanismes didactiques en tradition orale : aspects de la chanson baatɔnu,* p. 16.

Dans ce tableau, la vibrante /r/ ne figure pas, car elle est identifiée comme une variante contextuelle de l'occlusive alvéo-palatale / d /([1]). Par ailleurs, l'apico-alvéolaire / l / n'appartient pas à proprement parler à l'alphabet *bààtɔ́nù*, mais elle se rencontre dans des mots d'emprunt. D'ailleurs, beaucoup de locuteurs *bààtɔ́nù* ont tendance à le prononcer comme /r/. Par exemple, dans les mots comme *« dala »* = [*dara*]. De plus, notons que la plupart des mots *bààtɔ́nù* contiennent les nasales / m / et /n/ en position médiane après les voyelles ou en fin de mot. A l'intérieur des mots, ces nasales fonctionnent comme des voyelles en portant des tons. Enfin, les phonèmes /c/, /j/, /h/, /q/, /v/, /x/ et /z/ n'existent pas en *bààtɔ́nù* excepté /x/ dans certains emprunts comme [*waxala*]([2]).Quant aux voyelles, il importe de souligner, qu'excepté les voyelles /e/ et / o /, toutes sont nasalisées. En yoruba ou en fɔngbe, cette nasalisation se matérialise par l'adjonction de la lettre ″n" à la voyelle nasale [an, in, un, etc.].

[1]-L'analyse de l'emploi de ces deux consonnes montre que le /d/ se prononce en initiale de mots et après la nasale /n/ comme dans « *dóńdū* » (dent), « *túndō* » (père). Quant à la consonne /r/, elle se prononce entre deux voyelles. Par exemple dans les mots « *búrā* » (couper), « *békùrū* » (pagne), « *dirū* » (case).
[2]-Il faut remarquer que le mot « *waxala* » s'orthographie le plus souvent dans les manuels avec un « h ».

En *bààtɔ́nù,* étant donné que la plupart des mots ou des syllabes se terminent sur un ″n" prononcé, la sous-commission Linguistique pour le *bààtɔ́nù* a choisi de matérialiser la nasalisation des voyelles par le port du tilde. Aussi, comme en anglais ou en français, l'alphabet *bààtɔ́nù* comporte également des semi-voyelles. Par exemple, « *waa* » ou encore « *wuu* ». En revanche, « *y* » n'est jamais considéré comme une voyelle à part entière dans la mesure où elle se prononce toujours de façon brève, comme dans « Yolande ». Ainsi, en début de mots, « *y* » se prononce de façon légèrement nasalisée lorsqu'elle précède les voyelles / *ã, ɛ̃, ɔ̃, ĩ, ũ* / ou / a, ɛ, i, u, ɔ, / ou encore si elle est suivie de / *m* / ou / *n* /.

Tableau phonologique du système vocalique *baatɔ̃nũ*

	Voyelles orales			***Voyelles Nasales***		
Zone d'articulation / ***Zone d'articulation***	**Antérieure**	**Centrale**	**Postérieure**	**Antérieure**	**Centrale**	**Postérieure**
Fermées	**I**		**u**	***ĩ***		***ũ***
Mi-fermées	**E**		**o**			
Mi-ouvertes	**ɛ**		**ɔ**	**ɛ̃**		**ɔ̃ (on)**
Ouvertes		**a**			**ã (an ou en)**	

Source : Joseph Dindi cité par Maman A. Djobosso, *Mécanismes didactiques en tradition orale : aspects de la chanson baatɔnu*, p. 16.

Enfin, l'histoire et la langue étant deux éléments culturels indissociables, elles agissent l'une sur l'autre. Ainsi, étant donné le cosmopolitisme qui a marqué le Borgou avec tout ce qu'il induit comme corollaire (nous insistons ici sur le brassage linguistique), la langue *Bààtɔ́nù* a connu au fil du temps certaines modifications provenant d'une dégradation de la langue et qui, inconstablement, induisent des variantes dialectales. Quelles sont-elles et qu'est-ce que leur examen apporte à l'ensemble de l'étude portant sur la poétique des chansons funéraires?

1.2.2. Les variantes dialectales du *bààtɔ́nù*

D'un parler à un autre, on observe plusieurs particularités non seulement morphologiques (aussi bien nominale que verbale) mais aussi phonétiques, (principalement par rapport à l'inventaire des sons et leur distribution) et tonales. Ce phénomène n'empêche cependant pas l'intercompréhension entre les locuteurs de différentes régions. Dans son étude sur *Le système pronominal du baatonum*, Théophile Saka([1]) dénombre trois variantes dialectales. Il soutient que *« compte tenu de son aire d'extension, le Baatɔnum connaît plusieurs variantes et que dans cet ensemble, trois grandes variantes sont remarquables. Il s'agit des parlers des régions NIKKI* (sic) *–N'dali –Bèmbèrèkè qualifié de "baatɔnum classique"*([2]) *; de celui de Banikoara et du parler des régions de Kouandé –Péhunco –Kérou* »([3]). Quant à Djibril Mama Débourou, il identifie également trois variantes au parler *bààtɔ́nù* : le parler de la région du *Makararu* (il s'agit des régions comme Pèrèrè, N'Dali, Sinendé), le parler de Bagou (Sori, Zougou Kpantorosi, etc) et le parler de la région de Banikoara. A titre illustratif, prenons le verbe « prendre » : tandis que le *bààtɔ́nù* de Niki prononce « *suo* », celui de Banikoara le prononce « *fuo* ». Des exemples de ce type foisonnent et, on peut aisément comprendre que les variations sont aussi bien phoniques que morphologiques.

Dans le cadre de la présente recherche, ces variations dialectales ne facilitent ni la saisie immédiate des textes ni leur transcription. En effet, lorsqu'on n'est pas habitué à un parler, il existe toujours un risque de malcompréhension et partant, d'interprétation erronée. Par conséquent, il nous est arrivé de recourir à des locuteurs de certains parlers spécifiques pour confirmer les transcriptions et les traductions opérées sur les textes.

Au terme de cet aperçu sur la langue *bààtɔ́nù*, nous avons pu conjecturer, grâce aux corrélations et lois lexico-phonétiques, sur la parenté – peut-être éloignée – entre l'égyptien

---

[1]- Théophile Saka, *Le système pronominal du baatɔnum*, Cotonou, Université Nationale du Bénin, Mémoire de Maîtrise de Linguistique, 1989, p 149.
[2]- Théophile Saka, *op. cit.*, p. 15.
[3]- Théophile Saka, *idem*.

pharaonique et le *Bààtɔ́nù*. Nous avons à cet effet pu remarquer que pour passer de l'égyptien au *bààtɔ́nù*, il a fallu au niveau de certains mots recourir aux procédés linguistiques comme la *concaténation* ou la *métathèse morphologique*. La *métathèse morphologique* étant un procédé qui permet le changement de la position d'un morphème ou tout simplement son inversion. Nous avons pu, par ailleurs, relever grâce aux études de John Theodor Bendor-Samuel et Joseph Harold Greenberg, que le *bààtɔ́nù* appartient à la grande famille *nigéro-congolaise*, particulièrement au groupe linguistique *gur*. Ainsi, comme toutes les langues *gur*, le *Bààtɔ́nù* est caractérisé par un système de classe en ce sens qu'il

> *remplit au moins l'une des conditions suivantes : son substantif comporte d'emblée, déjà au stade notionnel, deux constituants de base, un radical et un suffixe, les affixes sont variés et les substantifs sont regroupés par affixe et, enfin l'affixe impose une marque d'accord aux déterminants et / ou des anaphoriques pronominaux du substantif auquel il est associé*([1]).

Enfin, nous avons montré que la langue *Bààtɔ́nù* a connu au fil du temps certaines modifications provenant d'une dégradation de la langue, et qui, inconstablement, a induit des variantes dialectales. Cette réflexion sur la langue *bààtɔ́nù* et ses caractéristiques n'est qu'une maigre contribution à l'étude du *Bààtɔ́nù*. Il reste à souhaiter que les lacunes de notre connaissance puissent être comblées par les investigations de spécialistes. Ainsi, en tant qu'instrument de communication et de socialisation, c'est par la langue que se transmet *a priori* le patrimoine immatériel de tout peuple. La langue porte donc la tradition comme la tradition elle-même révèle les mentalités d'un peuple. Quelles attitudes et quelles mentalités caractérisent les *Bààtɔ̃́bù*?

2. La religion des *Bààtɔ̃́bù*

Se proposer de parler de la poétique des chants funèbres chez les *Bààtɔ̃́bù* suppose de prendre en considération les croyances religieuses ainsi que la philosophie qui sous-tendent

[1]- Zachari Tchagbalé, *Les genres nominaux du kufuru et du kulango*, Séminaire Sprachwissenschaft Universität Bielefeld, novembre 2000.

l'existence au sein de cette communauté. Or la chanson, non seulement obéit à une mentalité qu'elle traduit en retour, mais aussi et surtout elle porte l'imaginaire collectif d'une société. Le philosophe chinois Kouei disait: « *Veut-on savoir si un royaume est bien gouverné et si les moeurs de ceux qui l'habitent sont bonnes ou mauvaises ? Qu'on examine la musique pratiquée* ». La musique, qu'elle soit chant ou chanson, tient donc une place importante dans le rituel religieux. C'est pourquoi, afin de procéder à une exégèse pertinente des textes oraux de notre corpus, il importe de rappeler les différentes perceptions que le peuple *bààtɔ́nù* a du monde et de l'homme voire de son environnement. Nous nous interrogerons sur comment les *Báátɔ́bù* appréhendent le monde et l'homme d'une part puis, d'autre part sur les croyances religieuses qui fondent leur univers. Croient-ils en l'existence d'un Dieu suprême ? Comment conçoivent-ils la création du monde ? Existe-t-il des mythes cosmogoniques à partir desquels ils expliquent l'apparition du monde, de l'homme voire de Dieu ? Toutes ces informations faciliteront à la fois une analyse sociologique et une herméneutique littéraire bien fournies des chants répertoriés.

2.1. La cosmogonie selon les *Bàátɔ́bù*

A un moment donné de leur histoire, tous les peuples du monde s'interrogent sur l'origine des hommes, sur la création du monde, du cosmos et indirectement sur la pratique et l'origine des rites. En effet, face à l'immensité insondable et mystérieuse qui l'environne, l'homme s'interroge. Aussi, à travers temps et espace, il recherche les moyens de communiquer et de rester en communion avec cette nature mystérieuse afin d'en capter les différentes énergies qui la composent et les liens qui la tiennent. Naît alors en lui, le besoin de croire en l'existence d'une transcendance. La quête de l'ordre cosmique, social et moral apparaît dès lors comme le soubassement des croyances ou de l'esprit religieux. Mais chez le *Bàátɔ́nù*, comme chez tout Africain, la religion ne se limite pas qu'à la recherche de l'équilibre entre l'homme et son milieu immédiat de vie et aussi entre l'homme lui-même et

son propre for intérieur : sa conscience – *d'être* – présent au monde. Elle signifie nécessité de préserver des rapports vivifiants entre les vivants et les morts. Ainsi, les croyances concernent autant la vie des vivants que celle des ancêtres.

2.1.1. De la création du monde et de l'homme

Les origines sont difficiles à imaginer, tout particulièrement la création ou le surgissement du monde. Aussi, la plupart des peuples négro-africains recourent-ils à des mythes pour expliquer l'apparition du monde, de l'homme et de Dieu. Chez les *Bààtɔ̃bù* cependant, il n'existe pas, à proprement parler, de mythe de la création du monde encore moins de l'homme. Du moins, les différentes sources (archives orales) n'ont pu apporter de réponses satisfaisantes à cette préoccupation majeure. Cependant, au regard des rites funéraires qu'ils observent, particulièrement le rite de « *nḭ́m múràbú* »([1]), on peut supposer que le *Bààtɔ́nù*, d'une façon ou d'une autre, rattache la vie, le souffle à l'eau. Ce qui justifierait alors ce rite de « retirer l'âme » de l'eau pour la ramener momentanément à la maison.

Ainsi, même s'il n'y a ni Dieu Créateur ni néant, le *Bààtɔ́nù* se représente le cosmos en

> *trois sphères : le firmament (Gusunɔ wollu) qui est le domaine du Dieu unique appelé Gusunɔ, en dessous du firmament nous avons l'espace, domaine des hommes et des esprits et génies ce domaine est appelé dunia ou andunia ou encore taara. A l'intérieur de la terre est le domaine des morts appelé Gɔri. Les morts sont toujours vivants et ont pouvoir sur nous. Entre ces trois zones il y a interpénétration* (sic)([2]).

Le *Bààtɔ́nù* distingue, comme on peut le constater, *gúsúnɔ̃ wóddù* ou *gúsúnɔ̃ wóllù*([3]), c'est-à-dire *« Dieu d'en haut »*, ensuite, *táára* (la terre des ancêtres) et enfin, *gɔ́riyérù* ou

---

[1]-Formé de « *nḭ́m* », « eau » et de « *múràbú* », « action de couper », l'expression « *nḭ́m múràbú* » signifie littéralement « action de couper l'eau ». C'est un rite, le premier que les Báátɔ̃bù exécutent dès que la mort est annoncée. Il consiste en effet à se rendre à la rivière. Trois personnes bien indiquées sont chargées de le faire : la maîtresse des cérémonies funéraires appelée « *gɔ́ɔ́ yắkú koowo* » (« *gɔ́ɔ́* » ; « mort », « *yắkú*(*ru*) », « sacrifice » et « *koowo* », « qui fait » ; donc « celle qui fait les sacrifices de la mort ») et deux orphelins, « *gɔ́ɔ́ bíbú* » (« *gɔ́ɔ́* » = « mort » et « *bíbú* » = « enfants » donc « *gɔ́ɔ́ bíbú* » désigne les « enfants éplorés ». Ce sont généralement des nièces du défunt ou de la défunte (la *"tɔ̃kurɔ bíí"*, fille d'une sœur du défunt et le *"tɔ̃durɔ́ bíí",* fille d'un frère germain ou non du défunt). Elles y vont pour ramener "l'âme du défunt ou de la défunte" car, chez les *Bààtɔ̃bù*, l'âme des morts retourne dans l'eau. Une telle croyance peut laisser supposer que l'eau est à l'origine de la vie.

[2]- Damien O. K. Bio N'Goye, *Culte des bunu à possession*, Mémoire de fin d'études, Ouidah, 1990, p. 5.

[3]- Utilisé pour désigner Dieu, le vocable « *gúsúnɔ̃* » est formé à partir de « gú », c'est-à-dire « celui qui est mort » et « súnɔ̃ », « roi, chef ». « *Gúsúnɔ̃* » désigne alors le « roi de celui qui est mort ». Quant au vocable

gɔ́rìɔ̀([1]), le pays des morts. Au total, l'univers que le *Bààtɔ́nù* identifie comme la terre des Ancêtres semble antérieur à tout. L'univers est avant la Transcendance. La pensée *bààtɔ́nù* exclut Dieu de la création du monde. De même qu'aucun texte mythique ne fonde la création du monde, de même, aucune légende, aucun conte ne permet de se représenter l'apparition de l'homme sur la terre. Mais alors, comment Dieu est-il perçu par le *Bààtɔ́nù* ? Existe-Il dans la pensée *bààtɔ́nù* ?

2.1.2. *Gùsúnɔ̃*([2]) et ses attributs

L'inexistence de mythes fondateurs chez le peuple *bààtɔ́nù* n'exclut pas *a priori* la croyance en un Dieu Suprême. Damien N'Goye ne dit pas le contraire quand il soutient que

> *Les Baatɔmbu sont foncièrement monothéistes. Il est donc impropre de parler de panthéon dans l'univers religieux des Baatɔmbu. En effet le pluriel de Dieu n'existe pas chez les Baatɔmbu, il est même inimaginable de parler de Gusunɔ au pluriel. Dieu (Gusunɔ) est l'être suprême qui est sans égal. (...). Il est unique, il est avant tout le créateur, la cause première*([3]).

A l'évidence, le *Bààtɔ́nù* reconnaît qu'il existe un Être Suprême, Dieu, « *Gúsúnɔ̃* ». Cette croyance en un Dieu primordial, créateur de toute chose, est quasi universelle en Afrique. Toutefois, il convient de souligner que chez le *Bààtɔ́nù* Dieu n'est pas le créateur de toutes choses. En effet, dans la pensée *bààtɔ́nù,* l'univers *est* avant toute chose. La matière existe. Dieu n'a pas créé le monde. Le monde est et l'action de Dieu s'exerce sur un monde déjà formé. Par ailleurs, cet être n'admet pas une représentation physique ni de culte. Il est moins craint que les ancêtres et tout le monde s'accorde à reconnaître sa primauté. Son existence est un fait. Aussi, dans leurs pratiques religieuses, Dieu est rarement invoqué à intervenir. Du moins, s'adresse-t-on rarement à Lui. Les *Bààtɔ̃́bù* préfèrent invoquer des

---

« *wóllù* » ou « *wóddù* » (selon la variante dialectale), il signifie « en haut ». L'expression « *gúsúnɔ̃ wóllù* » peut être alors comme «le roi des morts qui siège en haut ». Il s'agit en fait ici du ciel.

[1]- Les deux termes « *gɔ́riyérù* » ou « *gɔ́rìɔ̀* » désignent la même réalité, c'est-à-dire « le lieu ou l'espace du défunt », plus exactement le lieu où se rendent ceux qui meurent. En effet, « *gɔ́ri* » est un mot qui sert à désigner le « défunt, la dépouille » alors que « *yérù* » signifie « lieu ; espace ». En application à la règle du locatif, le suffixe / *ɔ* / a été adjoint au mot « « *gɔ́ri* » pour devenir « *gɔ́rìɔ̀* ».

[2]- C'est l'appelation par laquelle le *Bààtɔ́nù* désigne Dieu. « *Gúsúnɔ̃* » est formé à partir de « gú », c'est-à-dire « celui qui est mort » et « súnon », « roi, chef ». « *Gúsúnɔ̃* » désigne alors le « roi de celui qui est mort ». Dès lors, on réalise pourquoi dans la mentalité *bààtɔ́nù* les ancêtres précèdent Dieu.

[3]- Damien O. K. Bio N'Goye, *Culte des bunu à possession, op. cit.,* p. 6.

divinités ou leurs ancêtres. Cette attitude religieuse par rapport aux ancêtres semble ainsi les placer à un niveau plus élevé que Dieu. La malédiction de Dieu n'est pas aussi crainte que celle des Ancêtres par exemple. Faut-il le croire ou non, les ancêtres du *Bààtɔ́nù* passent avant Dieu. N'est-ce pas pour cette raison que le culte d'ancestralisation est considéré en Afrique comme la première religion ? Nous y reviendrons plus en détails plus loin. Comment les *Bààtɔ̃́bù* nomment et désignent alors Dieu ? Qui est-il ?

Pour les *Bààtɔ̃́bù,* Dieu apparaît comme une entité transcendantale imaginée par l'homme pour répondre à ses inquiétudes face à la mort. Selon certaines sources orales, l'idée de Dieu naquit dès le moment où l'homme prit conscience de son impuissance face à la mort. A cet instant, il réalisa qu'il existait une entité plus puissante que lui.

Dieu « *n'est ni homme, ni chose, ni lieu-temps, ni manière d'être* »([1]). Il est une entité immatérielle inclassable, inaccessible et invisible. Le *Bààtɔ́nù* le situe en haut, au-dessus du monde visible, dans le ciel. Pour Issiaka-Prosper Lalèyè, « *c'est là une façon d'affirmer la transcendance de Dieu. Il est hors-classe, au-dessus des classes, avant toutes choses* »([2]). Les *Bààtɔ̃́bù* croient donc en l'existence d'une transcendance, d'une force suprême, Dieu, nommé *gùsúnɔ̃* (« le roi de celui qui est mort ») qui détient un pouvoir dont le contrôle échappe à l'homme. Cette idée de transcendance apparaît d'ailleurs dans l'appelation *gùsúnɔ̃ Biɔ Wúré*([3]) qui signifie « *Biɔ*, l'Initial, le roi de celui qui est mort ». Et, par extension, le roi du royaume des morts.

---

[1]- Alexis Kagamé, « *La place de Dieu et de l'homme dans la religion des Bantu* », in *Cahiers des religions africaines*, Kinshasa, 1968, t.2, n°4, p. 216 cité par Issiaka-Prosper Lalèyè, « *Les religions de l'Afrique noire* », in Jean Delumeau (sous la direction de), *Le fait religieux*, France, Fayard, 1993, p.659.

[2]- Issiaka-Prosper Lalèyè, *op. cit.*, p. 659.

[3]- Chez les *Bààtɔ̃́bù*, alors que le nom *Biɔ́* désigne le troisième garçon né ; « *Wúré* » en revanche indique la place qu'occupe un individu dans la généalogie ou familiale ou dynastique. Or *Wúré* constitue la première généalogie d'où le sens d'initial, de primordial. Quant à *Biɔ*, il s'illustre par un trait de caractère spécial *:* il est d'un tempérament pétulant, impétueux, qui l'amène à être à l'origine de beaucoup de désordres, comme la mort. On compare d'ailleurs toujours cet enfant aux singes pour mettre en relief cette nature destructrice qui est en lui. De plus, *Biɔ* représentant le troisième garçon et qu'on accorde à Dieu ce rang n'est pas un fait gratuit. Cela voudra signifier sans aucun doute dans la mentalité de ce peuple que Dieu est apparu dans l'ordre des choses en troisième position : d'abord il y a eu le monde, ensuite les ancêtres et enfin Dieu.

L'étude étymologique du vocable *« gùsúnɔ̃ »*, révèle que c'est un mot composé formé à partir de deux morphèmes : *« gú »* et « *súnon* ». Le morphème *« gú »* renvoie au « mort », c'est-à-dire à celui qui est mort. Quant à « *súnon* », il signifie « le chef, le roi, le seigneur ». Le vocable « *gúsúnɔ̃* » signifierait donc « le chef de celui qui est mort » ou mieux « le chef des morts », entendu ici comme celui qui gouverne le pays où les morts se rendent. Parlant donc de cette entité, Djibril Débourou précise :

> *(…). Il n'existe qu'un Dieu suprême,* ***Gusunon****. Etymologiquement, le terme signifie* ***« le chef de l'empire des morts »****. Sa puissance s'exerce donc quand il n'y a plus rien à faire sur terre. Ce dieu tout-puissant donne la mort quand et où il veut à n'importe quel individu. Ce pouvoir redoutable le rend invisible et inaccessible*([1]).

Ces propos de l'historien, nous le voyons bien, décrivent certes avec concision la manifestation de la religion chez les *Bààtɔ́bù.* Toutefois, reconnaissons que le sens accordé à « *Gúsúnɔ̃́ »,* par Djibril Débourou relève bien plus d'un commentaire que d'une analyse sémantique du mot, au sens littéraire. Or, le risque d'un tel commentaire, c'est de nous éloigner du sens réel et, partant d'en fausser toute compréhension et toute analyse. Dans la même perspective, Pierre Barassounon écrit : « *Le peuple baatonu croit en un Dieu unique. Il est créateur de toute chose. Il est l'Etre suprême. Il a la puissance absolue. Il est omniscient et omnipotent »*([2]).

Contrairement à ces deux chercheurs, Maman Abdou Djobosso avance la thèse selon laquelle les *Bààtɔ́bù* sont des animistes([3]) qui ne croient nullement en l'existence d'un Dieu Suprême, maître de l'univers visible et invisible. Cette position est très proche de celle de Jacques Lombard. On comprend bien que le jeune chercheur *bààtɔnù* a repris à son compte, au grand dam de la science, la théorie de cet africaniste qui écrivait :

> *Les Bariba donnaient l'exemple d'une société dominée par une aristocratie animiste, au contact d'une minorité islamisée importante, dont l'influence religieuse était faible. On verra plus loin que ce fut un des caractères des*

[1]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 319.
[2]- Pierre Barassounon, *op.cit.*, p. 7.
[3]- Maman Abdou Djobosso, *op. cit.*, p. 12.

> *Etats dits du groupe Kisira d'avoir conservé, malgré la proximité de foyers musulmans, des traditions animistes, qui s'expliquent sans doute beaucoup plus par un désir d'opposition à l'Islam que par une profonde conviction religieuse. (...). Diversité religieuse et maintien par l'autorité politique d'une certaine supériorité des croyances animistes sur la religion islamique étaient les deux traits essentiels de l'organisation socio-religieuse des Bariba*([1]).

Pour notre part, il est évident que cette thèse comporte des failles. D'abord, parce que le mot pour désigner cette instance immatérielle existe dans la langue. Ensuite, si nous partons du principe que l'animisme requiert une croyance en un être supérieur, il est donc impossible que les *Bààtɔ́bù* ne croient pas en l'existence d'une transcendance suprême. Enfin, Issiaka-Prosper Lalèyè, fait remarquer au sujet des multiples sacrifices, libations et rituels réservés aux divinités, qu'en participant

> *à ces religions de l'intérieur, on acquiert la conviction de la présence de Dieu en tant qu'Être suprême ; et l'on comprend aussi que l'adoration de ce Dieu en tant qu'Être suprême passe avant toutes les adorations des dieux, celles-ci n'étant censées avoir d'efficacité que si la première est elle-même efficace*([2]).

En admettant donc ce principe, Dieu ou l'Être Suprême ne peut qu'exister dans la pensée religieuse *bààtɔ́nù*. En définitive, l'existence et l'unicité de Dieu ne font aucun doute chez le *Bààtɔ́nù*. Dieu existe : on le prend à témoin, on prononce « *gúsúnɔ̃* » pour les bénédictions, les salutations, même les malédictions ; on l'invoque presqu'en toute circonstance mais ce n'est pas à lui que le *Bààtɔ́nù* adresse ses offrandes. Aucun culte spécifique ne lui est donc rendu. Aucun temple ni sanctuaire ni autel ne lui est consacré. L'attitude du *Bààtɔ́nù* vis-à-vis de *Gúsúnɔ̃̀*, comme on peut le constater, est semblable à celle que l'on observe dans les autres civilisations africaines. C'est bien ce que met en relief le Père Moreau dans sa remarque concernant les Bambara. Il écrit à cet effet que : *« si Dieu n'a pas de culte spécial, ce n'est pas parce qu'on l'a relégué en dehors de la vie, mais à cause de sa perfection qui n'a pas besoin de rites* »([3]). Ainsi, parce que Dieu n'est pas aussi proche des hommes pour répondre spontanément à leurs sollicitations, parce qu'il est bien pur et parfait

[1]- Jacques Lombard, *op. cit.*, p. 50.
[2]- Issiaka-Prosper Lalèyè, *op. cit.*, p. 662.
[3]- Père Moreau, *Parole et Mission*, n°2, 1968.

pour que l'homme entre directement en contact avec lui, les *Bààtɔ̃bù* lui ont trouvé des intermédiaires au service des hommes. Il s'agit des *bũnũ*. Comment le *Bààtɔ́nù* manifeste-il sa foi religieuse ?

2.1.3. La création des *bű́nù*([1]) et des *wɛ́rɛ́kùnù*([2])

Révéler la poétique des chants mortuaires des *Bààtɔ̃bù* nous ramène inévitablement à la théogonie *bààtɔ́nù*. Car, toutes les religions se servent du chant pour imprimer un caractère plus religieux à leurs rites. Or, à l'intérieur du répertoire musical qui compose le protocole funèbre *bààtɔ́nù*, il existe une catégorie de chants dont l'analyse ne peut se faire sans un examen préalable du panthéon *bààtɔ́nù* : il s'agit des chants adressés aux divinités et fidèles des divinités sous forme d'invocations, d'incantations, d'hymnes ou de devises. En effet, lorsqu'un fidèle de *Bũu* (*bũnbii*) décède, la dépouille est soumise à une série de cérémonies telle la cérémonie de dé-intégration ou dé-possession. Au cours de ces cérémonies, des chants sont proférés.

L'intérêt donc de ce chapitre, c'est de nous fournir le sédiment sociologique et philosophique nécessaire à l'interprétation des pièces orales recueillies. En d'autres termes, afin d'éviter une lecture biaisée de certains chants, il importe que nous examinions de près l'ensemble du panthéon *bààtɔ́nù*. Une telle démarche favorisera une codification pertinente ainsi qu'une analyse des plus significatives du fait religieux *bààtɔ́nù*. Nous allons donc présenter les divinités qui fondent l'univers chez les *Bààtɔ̃bù* puis montrer la portée sociale et religieuse de ces dernières.

Intervenant sur la question de la création et de la manifestation des divinités (*bű́nɨ̀*([3])) dans la société *bààtɔ́nù*, Djibril Débourou affirme :

---

[1]- Au singulier, on dit *Bũu.*
[2]- Pluriel de *wɛ́rɛ́kù.*
[3]- Comme la plupart des concepts rencontrés au cours de nos recherches, le sens de celui-ci semble échapper à ses utilisateurs. Les différentes sources définissent le concept de « *bũnu*°» comme une charge, un fardeau. En effet, en *bààtɔ́nù*; le mot «*Bũnu*» désigne « ce qui est lourd». Selon ces sources, la situation de *bũnbii* (c'est-à-dire fidèle de *Bũu*) est si contraignante qu'on l'assimile à une charge difficile à porter. Quant au *wɛ́rɛ́kù*, il

> *Le panthéon* ***baatonnu*** *se composait de nombreux dieux symbolisés par un bloc de pierre, un marigot, une rivière, une source, un arbre, les ancêtres morts, un reptile ou un mammifère… Chaque clan possède son dieu,* ***Bunnu***([1]).

Ce point de vue est très proche de celui de Damien N'Goye qui soutient que

> *les Baatɔmbu croient en l'existence des génies ou esprits qui sont de plusieurs sortes, et que nous pouvons classer en deux grands groupes : ainsi il y a les Bunu (bũu singulier) et les wɛrɛkunu (wɛrɛku singulier). Mais tous ces esprits ou génies sont ordonnés au Gusuno woruko (Dieu du ciel). Les Bunu et les wɛrɛku reçoivent des cultes par l'intermédiaire de certaines confréries*(sic)([2]).

On comprend que comme un peu partout en Afrique, l'univers religieux *bàátɔ́nù* est constitué par des divinités perçues comme des intermédiaires de Dieu et qui font le lien entre les hommes et Dieu lui-même. Leur existence émane d'un besoin chez les hommes de communiquer avec des dieux plus proches d'eux. Selon l'historien Débourou, ce serait

> *pour aller vite, pour résoudre des problèmes et surmonter rapidement des difficultés qui s'imposent à l'homme, [que] les* ***Baatombu*** *passent par des dieux intercesseurs dont on sent la présence quand ils se rendent invisibles et auxquels on parle. C'est à eux qu'on voue des cultes, qu'on dédie des sacrifices qui revêtent plusieurs formes : des libations aux offrandes en passant par de simples récitations de prières adressées au pied de la divinité*([3])

De l'analyse de ce passage, il ressort que les divinités dont il est question ici sont des esprits « incarnés » dans tout ce qui est matière à l'instar des arbres, cours d'eau, pierres, etc. Ils sont accessibles à leurs fidèles grâce à l'érection d'un autel. C'est en effet au pied de cet autel que ceux-ci président des cérémonies de *yã́kùrù* (sacrifices) ou de *dɔ́nmàrù* (prières). Ils sont donc invoqués pour remédier à certaines difficultés notamment lorsque survient une épidémie, un état de famine, de manque d'eau ou à l'occasion de l'intronisation d'un chef de village ou encore pour conjurer un mauvais sort. Au cours des prières ou de la propitiation, les prêtres de ces *bű́nù̀* offrent à boire à toute personne ayant sollicité l'aide du *Bũu* une eau lustrale. Celle-ci serait dotée de propriétés bienfaitrices. Les *bű́nù̀* sont donc des « *esprits*

---

représente des génies de la brousse qui sont constamment en mouvement et qui peuvent prendre différentes formes.

[1]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 319.

[2]- Damien O. K. Bio N'Goye, *op. cit.*, p. 7.

[3]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 319.

préposés au bon fonctionnement du monde en relation étroite avec la vie de l'homme »([1]). Ainsi considéré, le concept de « *bű̃nṹ* », nom générique par lequel les *Bààtɔ́bù* désignent la divinité, s'apparente à celui du Vodun pratiqué par les peuples du golfe du Bénin et issus du foyer originel Aja-Tado.

En outre, l'importance et la place accordées aux *Bű̃nṹ* ainsi que les cultes qui leur sont rendus sont si considérables qu'on en arrive à croire que le *Bààtɔ́nù* ne croit pas en l'existence de Dieu. C'est d'ailleurs ce constat que fait Issiaka-Prosper Lalèyè quand il écrit que : *« la multiplicité des divinités, les formes souvent exubérantes des cultes qui leur sont rendus imposent l'impression que les dieux sont plus présents, plus adorés que Dieu en tant qu'Être suprême* »([2]). En substance, deux formes d'entités sustentent la foi du *Bààtɔ́nù* : les *bű̃nṹ* et les *wɛ́rɛ́kùnú.*

Nous l'avons évoqué *supra*, le vocable « *Bũu*» (singulier) ou «*bű̃nṹ* » (pluriel) est le nom générique par lequel les *Bààtɔ́bù* désignent la divinité. Les *Bű̃nṹ* sont des esprits incarnés dans les éléments de la nature (les arbres, les fleuves, les rivières ou les montagnes...), ce qui érige ainsi ces éléments en divinités. Ce sont des esprits de lieu. De même, les esprits de certains ancêtres qui ont la possibilité de s'incarner à travers les descendants de la famille appartiennent également à la catégorie des *bű̃nṹ*. C'est ce que précise Jacques Lombard :

> *Les Bun habitent la brousse, les arbres, les fleuves, les montagnes, généralement à proximité des villages: ce sont des génies de lieu, qui ne se déplacent pas, pas plus qu'ils ne se transforment ou s'incarnent: ce sont des esprits à l'état pur. Les esprits des morts, des ancêtres font aussi partie de la catégorie des Bun, mais ils ont la possibilité de se réincarner, particulièrement parmi les descendants de la famille; car il s'agit là d'une âme, qui a déjà connu l'existence humaine, et qui, après la mort, a hanté la région qu'elle a connue, jusqu'au moment où, grâce à de nombreuses offrandes ou sacrifices, elle s'est finalement fixée sur l'un de ses descendants*([3]).

---

[1]- Ahmed Bio Nigan, *L'annonce du deuil et le port du deuil dans l'aire culturelle baatɔnu,* Mémoire de Maîtrise en Linguistique, Cotonou, U.A.C., p. 18.
[2]- Issiaka-Prosper Lalèyè, *op. cit.*, p. 662.
[3]- Jacques Lombard, *op. cit.*, p. 51.

Des lieux de culte (*bűù kórú*([1])), c'est-à-dire des autels sont consacrés à leur intention. Les fidèles d'un *Bũu* ou les personnes initiées sont désignés par les expressions suivantes : *búñgíí, bűu bííbù* ou *bűu kúrɔ́*([2]). Ces trois expressions désignent la même réalité. On ne choisit pas de devenir *búñgíí*, *bűu bíí* ou *bűu kúrɔ́*. C'est en effet le *Bũu* lui-même qui élit son « fidèle » dont la consécration passe par l'initiation (*dírù dókēbù*([3])). Selon Damien N'Goye, il est important de distinguer les

> *bunu dont le culte se limite à des offrandes (sacrifices) et prières (dɔ̃maru) et ceux dont le culte est un peu développé avec des officiants, des initiations, des adeptes initiés bref ces bunu "prennent femmes". La première catégorie de bunu*, poursuit-il, *reçoit un culte limité géographiquement c'est-à-dire ce culte ne dépasse pas les limites des villages dont ils sont protecteurs, donc ne dépendent d'eux que les personnes qui ont leur origine dans ces villages*([4]).

On comprend bien que les deux formes de *Bűnǜ* dont parle Damien N'Goye sont les *Bűnǜ* à possession et les *bũnù* dont le culte se réduit aux *yǎkùrù* (offrandes, sacrifices) et *dɔ̃́màrù* (prières).

2.1.4. Les types de cultes des *Bűnǜ*

- ***Les Bűnǜ caractérisés par les offrandes et les prières***

Ces *bűnǜ* sont de loin les plus répandus et sont rattachés à un espace donné. En d'autres termes, les activités liées à ces *bűnǜ* ne franchissent généralement pas les limites des villages que les *bűnǜ* sont censés protéger. Il s'agit du *Bũu* des ancêtres et de quelques *bűnǜ* de lieux.

---

[1]- La traduction de cette expression donne « au pied » du « *bűù* », c'est-à-dire au pied de l'élément naturel ou du lieu qui a été consacré pour abriter l'esprit. En effet, le terme « kórú » signifie « au pied de ».

[2]- Ces trois termes et expressions réfèrent au même signifiant, c'est-à-dire au fidèle de la divinité. Décomposons un par un, ces mots et expressions : *bũugíí* : il est formé du radical « *bũu* », « divinité » et du suffixe « *gii* » qui exprime la possession. Donc « *bũugíí* », désigne « celui qui est possédé par la divinité » et le pluriel de ce mot est « *bũugííbu* ». Quant à « *bűu bíbù* », il est composé aussi à partir du radical *Bũu* qui signifie « divinité » et de « *bíbù* », (puriel de *bii*) qui veut dire « enfants ». Par conséquent, « *bűu bíbù* » correspond à « enfants de la divinité ». Enfin, « *bűu kúrɔ́* », à l'instar de *bũugíí* et de *bűu bííbù*, est formé à partir du radical *Bũu* (divinité) et « *kúrɔ́* », « femme »; « *bűukúrɔ́* » désigne donc la « femme de la divinité ». Ces trois expressions peuvent s'utiliser l'une à la place de l'autre puisque se rapportant tous à la même réalité.

[3]- L'expression « *dírù dókēbù* » signifie « mettre en case». « *Dírù* » signifie la « case, maison » et « *dókēbù* », « action de mettre ». Notons que le rituel initiatique des *bũugííbu* est composé de deux rites essentiels : le *surabu* (littéralement « action de faire sauter ou tomber ou encore terrasser ») et le *dírù dókēbù*. Pour plus de détails sur la description de chaque rite, se référer au document de Damien O. K. Bio N'Goye, *Culte des bunu à possession*, Mémoire de fin d'études, Ouidah, 1990, 76 p.

[4]- Damien O. K. Bio N'Goye, *op. cit*., p. 8.

Un culte local et annuel leur est rendu à travers des sacrifices sous l'égide du *yắkù kówó*([1]), c'est-à-dire un membre du clan, gardien des traditions, qui fait office de sacrificateur. Mais outre ces cérémonies annuelles, des individus peuvent se rendre au pied du *bűú* pour solliciter des grâces ou pour remercier la divinité. A ce niveau, l'intervention du *yắkù kówó* du village n'est pas obligatoire : le chef de famille ou toute autre personne peut officier les cérémonies. Dans le cas du *Bũu* des ancêtres, seul un culte familial leur est rendu.

- ***Les bűnǜ à possession***

Cette seconde catégorie de *bũnù*, spécifiquement *bààtɔ́nù* regroupe les *wɛ́rɛ́kùnù*. Beaucoup plus connu sous le nom de *Wɛ́rɛ́kúnù*([2]), ces *bűnǜ* portent aussi le nom de *bɔ̃niwɛ́rɛ̀* dans certaines régions. Les *wɛ́rɛ́kúnù* sont des esprits de la brousse ayant des traits de nain et habitant certains arbres, grottes et termitières. On pourrait préciser avec Jacques Lombard que

> les *Wereku sont des génies, qui se déplacent constamment, peuvent revêtir des formes multiples et qui mènent une existence proche de celle des humains : comme eux, ils se nourrissent et sont organisés en familles. Ils vivent dans certains arbres, de préférence le tamarinier, l'ébénier, l'iroko, mais peuvent également habiter les termitières.*
> *Ces génies sont plus ou moins bienveillants et les hommes leur font des offrandes, au pied des arbres ou sur les lieux qu'ils fréquentent. Ils peuvent prendre une forme humaine ou animale, entrer en rapport avec les morts dont ils exprimeront alors la volonté ou les désirs*([3]).

Les fidèles de ces divinités sont appelés les « *wèrɛ́kúnùgíbù* »([4]) ou les *« wènúgíbù* ». En outre, les *wèrɛ́kúnùgíbù* ne disposent pas de couvent fixe. Aussi, pour initier les néophytes, les prêtres sont souvent tenus de se déplacer pour se rendre dans la localité de ceux qui doivent être initiés. Le culte des *wɛ́rɛ́kúnù* se manifeste chez les *Bààtɔ̃́bù* par le biais de trois groupes religieux qui sont le *Bori*, le *Nã kpète* et le *biɔ́ ǹ'kúrɔ́*. Les deux premiers sont

---

[1]- « *Yắkù kowó* » est un nom composé à partir de la forme contractée du mot « *yắkùrù »* (offrandes, sacrifices) et de *kówó* (« qui fait »). « *yắkù kówó* » désigne donc le « sacrificateur » ou l'« officiant ».
[2]- « *Wɛ́rɛ́kú* » est le singulier de « *wɛ́rɛ́kúnù* ».
[3]- Jacques Lombard, *op. cit.*, p. 52.
[4]- Nous avons précédemment souligné que le mot « *wɛ́rɛ́kú »* désigne un « génie nain » ou un « esprit qui peut prendre la forme d'un nain ». Le pluriel donne « *wɛ́rɛ́kúnù »*. Les fidèles de cette divinité sont dénommés les « *wèrɛ́kúnùgíbù* ». Formé à partir de « *wɛ́rɛ́kúnù* » qui signifie « esprits » et du suffixe de propriété « *gíbù* », le nom désigne « celui qui est possédé par l'esprit » de brousse. Le même mot, à la forme contractée, est « *wènúgíbù* ». Les deux termes désignent donc la même réalité. Dans certaines régions, les fidèles de ces *bűnǜ* sont appelés « *bwãa bibu* » en référence à la forme des instruments de musique sous le rythme duquel ils s'élèvent pour atteindre « l'état possessif ».

d'origine étrangère. Aussi allons-nous focaliser notre analyse sur le culte de la divinité Bio qui est typique aux *Bààtɔ̃́bù*.

La divinité Bio. Communément appelé, et à tort, le *Bũu* des *biɔ́ǹ kúrɔ́bú*([1]) (c'est-à-dire « femmes de *Bio* »), *Bio* est un *Bũu* possessif doté non seulement d'un pouvoir ou d'une force permettant à ces fidèles de prendre l'apparence physique ou vocale d'un individu ou d'un animal mais aussi d'un pouvoir de prédiction. Les esprits honorés ici sont ceux de la brousse. C'est une divinité qui originellement n'a ni sanctuaire, ni tabernacle, ni couvent (*Bũu gbábúrù*([2])) qui matérialisent son existence et où les fidèles ou la communauté peut se rendre pour se recueillir. Cependant, un lieu de culte (*Bũu kórú*) existe et est souvent situé hors du village. A l'intérieur de ce *Bũu*, il existe toute une famille. Selon Damien N'Goye, «*il y a en tout quatre vingt treize (93) Bunu auxquels les biɔn kurɔbu vouent un culte*»([3]). Mais, ajoute-il,

> *ce n'est pas tous les quatre vingt treize bunu qui élisent des adeptes. Il y a à peine une quinzaine qui possèdent de Bun biibu : Segurun Biɔ, Biɔ Gɛkuma, Sunaru-Sabi Bada, Nari, Sina Sɔ̃yero, Biɔ Sonɔ, Biɔ Tabe, Kone, Gãaru Sabi, Sabi Bukɔ, Biɔ Yãbe*»([4]).

Tous les fidèles de ces *Bű́nṵ̀* sont appelés *biɔ́ǹ kúrɔ́bú* (ou au singulier *biɔ́n kúrɔ́*). Ils sont organisés en confrérie et subissent une longue initiation avant de devenir fidèles de la divinité *Bio*. Enfin, il est remarquable de constater que le culte du *Bũu* (*bũu sãaru*([5])) se manifeste à travers les éléments tels que la consécration, les offrandes (sārā) et le sacrifice (*yắkùrù*), les prières et incantations (*kānārù, dɔ́nmárú et nɔ́ɔmɛ́rú*), l'initiation (*dírù dókēbù*),

---

[1]- Il existe, nous semble-t-il, une certaine confusion dans les appelations utilisées pour désigner les *bű́nṵ̀*. Si en effet l'expression *biɔ́n kúrɔ́* désigne la « femme de *Biɔ́* » (puisque kúrɔ́ veut dire femme), il en résulte alors que *Biɔ́* serait le véritable nom de la divinité. Vu sous cet angle, on comprend mieux le qualificatif de *biɔ́n kúrɔ́* dans la mesure où celui-ci désigne les fidèles du *bũu Biɔ́*. En réalité, c'est ce même principe d'appelation que l'on observe dans le sud du Bénin dans l'expression « *vodunsi* » (*femme de Vodun*) ou «*sakpata si*» pour désigner les fidèles ou les initiés d'un vodun. La divinité en effet, dit-on, *"épouse l'individu qu'il habite"*.

[2]- L'expression « *Bũu gbábúrù* » signifie le « *couvent de la divinité* ». Mais au sens large, « *gbábúrù* » désigne la « *cuisine* ». Il faut remarquer que c'est souvent la maison de celui qui exerce la fonction de maître des novices qui sert de couvent ou de lieu de retraite aux novices.

[3]- Damien O. K. Bio N'Goye, *op. cit*., p. 10.

[4]- Idem.

[5]- Nous savons déjà que *Bũu* renvoie à la divinité. Quant au mot « *sãaru* », il désigne l'« action d'adorer ou de vénérer ». Donc, « *bũu sãaru* » renvoie à l'« idée d'adoration ».

la possession (*súràbū*) et la présence de fidèles (*biɔ́ ǹ'kúrɔ́bú*). Les *biɔ́ǹ kúrɔ́bú* sont également reconnaissables par leur coiffure : non seulement ils ont les cheveux rasés mais ils portent aussi autour de la tête une bandelette aux couleurs de la divinité dont elles sont les fidèles. De plus, les *biɔ́ǹ kúrɔ́bú*, femmes comme hommes, sont habillés de pagne local tissé (*báátɔ́n békúrù*) noué à la hauteur de la poitrine. L'ensemble est assorti de colliers autour du cou et des poignets. De même, la confrérie des *biɔ́ǹ kúrɔ́bú* présente une organisation très hiérarchisée dans laquelle on assigne à chaque responsable un rôle donné.

D'abord, le bű́ú kɔ́́só. « *Bũu kɔ́́só* » est un nom composé à partir de *bũu* (divinité) et de *kɔ́́só*([1]) (« celui qui garde »). Le *bũu kɔ́́só* désigne alors « celui qui veille et surveille la divinité ». C'est en fait le prêtre ou le maître des cérémonies. Sans lui, nul autre ne peut officier le culte. C'est une fonction patrilinéaire qui se transmet de génération en génération et qui exige du *bű́ú kɔ́́só* un certain nombre de qualités telles que la sagesse, la bonté, le dévouement, la fidélité au rite, l'intégrité, le don de soi, le respect de la tradition... Il ne doit pas être un individu animé de mauvaise intention ni quelqu'un qui aime nuire à son prochain. D'une façon générale, ceux qui sont choisis pour assumer cette fonction le sont de par les comportements et les qualités qu'ils possèdent. Il n'est pas non plus *búñgíí* (fidèle d'une divinité).

Ensuite, la bű́u nãnã([2]). « *Bũu nãnã* » est l'appelation par laquelle on désigne la prêtresse chargée de l'encadrement des nouvelles recrues. Cette fonction est généralement confiée à une femme d'âge mûr. Elle assume, en clair, la fonction de maîtresse des novices. C'est elle qui a la charge de l'initiation des nouvelles recrues du *bű́u*. Nous avons évoqué déjà l'absence de locaux spécialement conçus pour tenir lieu de couvent. Aussi, c'est dans la

[1]- « *Kɔ́́só* » vient du verbe « *kɔ́́su* » qui signifie « garder, veiller, surveiller ».
[2]- Le vocable « *nãnã* » n'appartient pas au stock lexical *bàátɔ́nù* et serait plutôt un emprunt à la langue ghanéenne. En effet, il semblerait que les *Bàátɔ́́bù* aient côtoyé pendant longtemps le peuple ghanéen. De sorte, ils ont pu être influencés par la culture et la langue ghanéenne. Or, l'histoire du Ghana nous apprend que c'était les grands prêtres qui étaient désignés par cette appelation. Le mot a donc subi une contextualisation dans le cas du *Bàátɔ́nù* et désigne alors une prêtresse.

maison de la *bũu nãnã* que séjournent les novices lors des rites d'initiation (*dírù dókèbú*), de *súràbù* (possession) et de *díí yáarábù*([1]) (sortie de la case) qui correspond à la fin de l'initiation. Mais elle est également assistée dans sa fonction par le *bű́ú kɔ́só* qui lui, n'intervient que pour présenter les élu(e)s à la divinité.

Vient après le *« kóró súnɔ̀ »*. L'expression signifie le « *chef* » (« *súnɔ̀* ») de *kóró*. Or, *kóró* est le nom que porte la danse rituelle funéraire exécutée à la mort d'un *bũugíí* (fidèle). Le *kóró súnɔ̀* est donc le « *chef de l'orchestre kóró* ». Il est un griot *sásàgù*([2]). La danse *kóró* est également appelée *sắbằnì*. C'est sur ce rythme sacré que les néophytes apprennent à esquisser des pas pendant leur initiation. Selon Djibril Débourou, *Sắbằnì* est un

> *nom générique appliqué à deux types de danse que ne confondaient jamais les initiés. La danse se produisait dans deux circonstances bien différentes: acte rituel destiné aux dieux ou* ***bunnu****, il adoptait la dénomination précise de* ***buanru****, tandis que la production organisée pour marquer la fin des cérémonies funéraires des* ***Baatombu-chasseurs*** *se désignait par le groupe de mots* ***durɔ buanru****. Le* ***buanru*** *constituait une phase des cérémonies funéraires d'un des proches serviteurs d'un dieu, un prêtre en quelque sorte. Il symbolisait le tam-tam du dieu tutélaire ou* ***bunnu****. Le* ***koroku****, chef d'orchestre en cette circonstance, exaltait le dieu et l'implorait pour assister et conduire l'âme du défunt vers le Dieu suprême*([3]).

On le constate bien, la danse dont il s'agit ici est celle qui, selon Djibril Débourou, porte le nom de *buãru*. C'est cette même danse qui est désignée par les vocables *sắbằnì* et *kóró*. Ainsi, le *kóró súnɔ̀* ou le *kórókù* (« chef d'orchestre ») est chargé d'animer les séances de ″possession″.

Enfin, le Sɛ́nằgìì([4]). Littéralement, le mot veut dire « *celui qui détient la chicotte* ». Il a pour mission d'assurer la discipline au sein du groupe des néophytes, de maintenir l'ordre et de veiller à la sécurité des *biɔ́ɲ kúrɔ́bú* lors des cérémonies. Par ailleurs, il est chargé de la

---

[1]- « *Díí yáarábù* » : dans cette expression, nous avons le vocable « *díí* », forme contractée de « *diru* » qui signifie « case, maison » et « *yáarábù* » formé à partir du verbe « *yáará* » désigne l'« action de faire sortir » (sortir, faire sortir). L'expression désigne donc la « fin de l'initiation ».

[2]- A l'origine, le griot *sasaku* ou *sasagu* (selon la variante dialectale) accompagnait les chasseurs en brousse pour égayer leur longue errance et chanter leur bravoure. Cette catégorie de griot ne se sert d'aucun instrument de musique et comptait parmi les chanteurs les plus prestigieux de la société *báátɔ́nù*. Dans certaines régions, on les appelle les *koroku*. D'où le second nom du chef d'orchestre qui est « *kórókù* ».

[3]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 316.

[4]- « *Sɛ́nằgìì* » est formé de « *sɛ́nằ* » qui signifie « chicotte » et du suffixe de possession / propriété « *gìì* ». Le mot désigne alors le « propriétaire de la chicotte ». Sans doute le censeur.

communication : c'est à lui que revient la tâche de prévenir les fidèles du calendrier des cérémonies . C'est également lui qui désigne non seulement celles qui vont danser au cours des soirées d'exhibition publique mais également c'est lui qui distribue, au cours des fêtes annuelles, les bols de nourriture et les gourdes de boisson aux *biɔ̀n kúrɔ́bú*. Cette fonction est toujours assignée à un non initié.

Ce que nous pouvons retenir au terme de cette étude sur la religiosité des *Bààtɔ̃́bù* est l'univers religieux du *Bààtɔ́nù* caractérisé par une croyance en l'existence d'un Dieu suprême assisté par des collaborateurs qui sont les *bũ̃nù* et les *wérékúnù*. Les *bű̃nɔ̀̃* et les *wérékúnù* sont des divinités qui revêtent des aspects anthropomorphes ou thérimorphes et parfois même, ils peuvent être identifiés à des êtres de la nature. Ainsi, les *bű̃nɔ̀̃* se présentent comme des esprits prédisposés au bien, mais que certaines personnes malveillantes peuvent utiliser pour accomplir de sombres desseins. Car, originellement, ces divinités n'ont pas été conçues par l'esprit humain pour répandre le mal. C'est d'ailleurs pourquoi le *Bààtɔ́nù* les conçoit comme les intermédiaires entre Dieu, les Ancêtres et les hommes. Ce sont eux qui transmettent, par la voix des Ancêtres, le message des hommes à Dieu. Grâce à eux donc, le *Bààtɔ́nù* cherche à maintenir l'ordre des choses dans sa vie. Ce qui revient à vouloir connaître non seulement la dualité qui caractérise le monde des vivants et celui des esprits mais aussi les rapports positifs ou négatifs qui existent entre lui et le monde entendu comme une pluralité de forces coordonnées. Mais Dieu et les *bű̃nɔ̀̃* ne constituent pas les seules références du *bààtɔ́nù*. Nous avons vu que les *Bààtɔ̃́bù* accordent une grande importance aux mânes divinisés au point où la vraie et unique religion des *Bààtɔ̃́bù* passe pour être le culte des morts.

2.1.5. De l'ancestralisation au culte des Ancêtres chez les *Bààtɔ̃́bù*

Le *Bààtɔ́nù,* comme dans la plupart des traditions négro-africaines, considère les morts ou leurs esprits comme partie intégrante du monde visible et du monde invisible, de la famille

et de la nature. Cette vision est si ancrée dans leur mentalité qu'ils en arrivent à *ancestraliser* un individu à sa mort. Cette conception de la religion chez le *Bààtɔ́nù* nous est confirmée par ces propos de Mulago Gwa Cikala parlant de la philosophie de la mort et de la vie chez les Bantou :

> *Le monde visible est uni au monde invisible ; il n'y a pas d'hiatus entre les deux, moins encore entre leurs habitants, étant donné que la famille, le clan, la tribu, la nation sont censés se prolonger par-delà la mort et former ainsi l'élément invisible et le plus important de la communauté. Celle-ci est l'ensemble de tous les membres vivants et trépassés. L'existence des vivants détachés de l'influence vitale des ancêtres est inconcevable*([1]).

Pour juger de cette influence et du soin qu'on accorde à ces rapports morts-vivants, il n'y a qu'à regarder non seulement les différents rites auxquels les *Bààtɔ́bù* soumettent leurs morts (*gɔri*)([2]) mais encore les prières que les vivants adressent aux morts lors des séances d'inhumation. On pourrait ajouter, en nous fondant sur les réflexions de Damien N'Goye, que « *sentiment de dépendance, foi, crainte, caractérisent les rapports des vivants aux morts* »([3]).

Deux conditions prédisposent un défunt à être *"ancestralisé"* à sa mort. D'abord, il y a la façon dont il a mené sa vie sur terre, puis les conditions dans lesquelles il l'a quittée : si de son vivant, il a mené une existence irréprochable, si, de quelque façon que ce soit, il a joué un rôle historique ou social impressionnant, cela déjà le prédispose à devenir un « vrai ancêtre ». C'est le cas des rois, des grands guerriers et même des individus ayant marqué leur société par une nature vertueuse exceptionnelle. Ensuite, il y a la qualité de la mort, lorsque celle-ci est considérée comme une *bonne mort*. Les deux conditions sont d'ailleurs liées, car selon la croyance populaire, seuls ceux qui ont mené une vie presque sainte meurent d'une bonne mort([4]). On ne peut donc que tomber d'accord avec Mahougnon Kakpo lorsqu'il écrit :

---

[1]- Mulago Gwa Cikala M., *La religion traditionnelle des Bantu et leur vision du monde*, Faculté de théologie catholique, Kinshasa, 1980, p. 143.
[2]- Le pluriel de ce mot « *gɔri* » est « *gɔribu* ».
[3]- Damien O. K. Bio N'Goye, *op. cit.*, p. 46.
[4]- Il convient de relever que cette croyance populaire n'est pas toujours vérifiée. En effet, un individu peut avoir mené une bonne vie et mourir d'une mauvaise mort (accident, noyade, incendie, foudre, en couche ou pendaison).

> *L'ancestralisation en effet, diffère du culte des ancêtres. S'il s'agit de deux phénomènes aussi bien cultuels que culturels différents, ils s'inscrivent cependant tous deux dans un même processus eschatologique qui les rend complémentaires. Il faut rappeler qu'en Afrique Noire la vie post-mortem n'est qu'un plan différent de la vie terrestre. L'individu, lorsqu'il aura changé de plan-mort- pourra ou non tirer bénéfice de son passage sur terre selon que celui-ci aura été conforme aux règles prescrites par l'Être Suprême et léguées par les ancêtres pour ordonnancer le monde. La nature de la mort - naturelle (ce qui, pour la mentalité négro-africaine, est considéré comme rarissime), par accident de la route, noyade, brûlure, ou mort causée par la foudre- compte beaucoup dans l'appréciation de celle-ci. Aussi entend-on parler de bonne vie et de mauvaise vie ou de bonne mort et de mauvaise mort.*
> *(…). Alors que la mauvaise mort – relevant souvent, sinon toujours, de la violation d'une loi, d'un principe du monde et, partant, d'une mauvaise vie - est perçue comme un châtiment de l'Être Suprême, la bonne vie par contre, celle qui implique une bonne mort, donne droit à l'ancestralisation. Il apparaît ainsi que n'importe quel mort ne peut pas être considéré comme ancêtre et par conséquent digne d'un culte des ancêtres*([1]).

L'ancestralisation, chez les *Bààtɔ́bù* du nord-Bénin, intervient le plus souvent lors du « *gɔ́ɔ́ kpeerù* »([2]) qui correspond aux grandes funérailles. Celles-ci durent une semaine. C'est une cérémonie pour tous les morts qui sont décédés et elle se déroule à l'ouest([3]) du village, à l'ombre d'un *sɔ́bù* (karité) ou d'un *dom̀* (néré). Se succèdent alors une série de rituels qui permettent de purifier le mort et, partant, de le préparer à une renaissance.

En effet, la mort étant perçue comme un phénomène qui rend impur, les *Bààtɔ́bù*, grâce au rituel de « *wóbèrù* » (bains rituels administrés aussi bien à la veuve qu'au veuf et enterreurs, voire à certaines personnes qui ont été en contact avec la dépouille), purifient le

---

[1]- Mahougnon Kakpo, *op. cit.*, pp. 414-415.

[2]- Cette cérémonie des deuxièmes funérailles a plusieurs appelations selon les régions où l'on se retrouve. Toutefois, elles réfèrent toutes au même culte. Lorsqu'on considère par exemple, la première appelation « *gɔ́ɔ́ yérù* », nous avons là deux morphèmes : « *gɔ́ɔ́* » qui signifie la mort et « *yérù* », forme contractée de « *yèrírù* » qui veut dire « la sortie de ». Ainsi, littéralement, l'expression signifierait « la sortie de la mort » ou simplement « la sortie du deuil ». Quant à la seconde appelation, « *gɔ́ɔ́ gbébù* », nous avons toujours le morphème de base « gɔ́ɔ́ », la « mort » auquel est associé le vocable « *gbébù* » qui est « l'action de creuser » ; d'où le sens littéral de « creusage de la mort ». Mais le même mot peut receler le sens de « sec ; assécher ». Ce second sens fait penser à un corps asséché. Les deux sens semblent en tous cas résumer l'essentiel de cette seconde inhumation dans la mesure où on assiste, au cours de cette deuxième funéraille, à une seconde inhumation symbolique au terme de laquelle le mort, déjà asséché, est supposé revenir. Enfin, la dernière appelation, « *gɔ́ɔ́ kpeerù* », a presque le même sens que la première. Nous savons déjà que le premier mot désigne la mort. Le second en revanche porte le sens d'achèvement, de ce qu'on termine : « *kpéérù* » signifie la « fin ». Donc, la « fin de la mort » ou la « fin du deuil ». En définitive, quelle que soit l'appelation considérée, on constate que chacune a rapport à un aspect des secondes funérailles.

[3]- Cette situation géographique du lieu où se dérouleront les cérémonies rappellent fort curieusement un aspect de la philosophie pharaonique. En effet, les Egyptiens situaient le royaume des morts sur la rive ouest du Nil, là où se couche le soleil. Cela voudra donc dire que comme les Egyptiens anciens, les *Báátɔ́bu* situent le royaume des morts vers l'ouest et pour célébrer les morts et les ramener, il faut franchir la distance qui sépare les deux univers ou au pire des cas, les confondre.

mort puis le milieu où il a vécu. Mais ce souci de la destinée du défunt va au-delà de la simple toilette du mort puisque celle-ci s'accompagne de paroles qui inscrivent le geste dans l'*ab origine* : « *Ce qu'on a fait aux anciens, on le fait au nouveau* ». Cette parole introductive montre bien combien le *Bààtɔ́nù* tient à sa tradition. Ensuite, la position fœtale du corps posé dans le ventre de la terre fait penser à une idée de renaissance ; le repas et les sommes d'argent offerts au mort indiquent l'idée d'un voyage et celle d'un retour. Enfin, le soin accordé à l'exécution des rituels, par exemple les « *táarà* » (louanges), les différents nombres de rondes autour du corps symbolique et l'usage de certaines plantes (« *sɔ̃bù* » (karité), *dom* (néré), *bɑ̃́* (kapokier)([1]) favorise à la fois le cheminement de l'âme du défunt et son accueil auprès des ancêtres.

Une analyse minutieuse des nombres dans le déroulement du rituel funéraire permet de saisir davantage la symbolique des rituels exécutés. On note, en effet, du début à la fin des cérémonies, une récurrence des chiffres trois, quatre et sept. Pourquoi ces nombres ? Que symbolisent-ils dans le processus d'ancestralisation ?

A en croire nos informateurs, selon que le défunt est un homme ou une femme, certains gestes rituels doivent être accomplis trois fois ou quatre fois. D'autres par contre doivent être exécutés sept fois, par exemple le rituel des feuilles qui consiste à toucher sept fois du dos de la main enduite d'un mélange de beurre de karité, de cendre et de feuilles de karité triturées, la tête du défunt ; il y a aussi le rituel des 7 cauris jetés sur la tombe par la veuve. Chiffre sacré, le sept est remarquable dans presque toutes les religions et, comme dans la plupart des cultures négro-africaines, il indique chez les *Bààtɔ́bù*, l'achèvement d'un cycle, la perfection et l'unité. Associé au nombre quatre, principe femelle et au nombre trois, principe mâle, le

[1]- Nous avons mentionné dans le chapitre portant sur la parenté linguistique du *bààtɔ́nù* les correspondances sémantiques et phonétiques qui existent au niveau du mot « *bɑ̃* ». Mais il semble que les similudes aillent plus loin que celles évoquées. En effet, « *bɑ̃* » apparaît comme un arbre sacré en raison des qualités qui sont les siennes et de l'usage qui en est fait au cours de l'enterrement : c'est un bois dur, imputrescible qui retarde le pourrissement du corps dans la tombe. C'est aussi un arbre sacré dans la mesure où il sert de passerelle vers le monde des dieux. C'est un arbre qui symbolise l'espérance et la perspective d'une vie future d'où la vertu de regénérescence et d'immortalité qui lui est attribuée par la tardition. De plus, le nom de cet arbre rappelle celui de « *Ba* » qui est une notion typique des croyances métaphysiques égyptiennes.

nombre sept symbolise chez le *Bààtɔ́nù*, comme chez les Egyptiens anciens, la résurrection, la vie éternelle. C'est, nous semble-t-il, dans cette même perspective que Jean Chevalier et Alain Gheerbrant s'inscrivent lorsqu'ils font observer que « *sept indique le sens d'un changement après un cycle accompli et d'un renouvellement positif. Sept, somme du 4 femelle et du 3 mâle, est également le nombre de la perfection* »([1]). En d'autres termes, le chiffre sept suggère l'idée d'une renaissance déjà annoncée par la position fœtale du cadavre dans la tombe. Ce tableau est complété par la forme de la tombe qui fait penser au ventre d'une femme en état. On pourrait de fait en déduire que le défunt entre dans une phase d'hibernation ou de germination. Par ailleurs, les prières adressées au mort, dans un registre interpellatif, traduisent toute la pensée religieuse du *Bààtɔ́nù* : celle de l'existence d'une vie *post-mortem*. De même, les formules d'offrandes rituelles aux morts témoignent de la foi en une vie outre-tombe. D'où la nécessité d'organiser avec soin son voyage en évitant par exemple des paroles désobligeantes. Aussi, entend-on souvent les proches tenir des propos tels que :

« A *kpunã mũ doo*	**«*Dors en paix***
Tooranɔɔ Baa tooranɔɔ	***Adieu Baa! Adieu***
A wiyo baani nɔɔ	***Rentre en paix***
A ǹ daa a bé tɔ̀ri nɔ̀ɔ»	***Arrivé là-bas, salue-les*!»**

Parfois encore, dans certains textes chantés, on entend des paroles comme :

«ń'kŭawérù nɔ̀ɔ̀, ấ n sṵ̀ yáwé nɔɔ	***« Au revoir, ne nous oublie pas !***
Ã̃ wă sá nṵ̀ nɔ̃rà ká dírà kǎ̃	***Vois, nous t'avons donné à boire ! à manger !***
Á sărà baanì	***Bon voyage !***
A kpāasibu sɔ̃ɔ bu sun nɛɛrĩ	***Dis aux amis de nous veiller »***

Comme on peut donc le constater, tout est mis en œuvre pour faciliter au mort la traversée des deux plans, *visible et invisible*. Ainsi, une fois celui-ci devenu ancêtre grâce aux différents rites qui ont permis de le purifier et de le sacraliser, il devient l'objet d'un nouveau culte, étant désormais investi d'un pouvoir et d'une puissance qui lui permettent de dispenser la paix puis de veiller au bonheur des siens. Ce culte rendu aux ancêtres se compose de

[1]- Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont, S.A. et Editions Jupiter, 1982, p. 860.

plusieurs rituels conservés et transmis de génération en génération. Ceux-ci peuvent comporter quelques différences d'un clan à un autre mais le fond commun demeure le même.

Généralement, l'autel dédié au culte des ancêtres est érigé au pied d'un arbre ou autour d'une grotte à caractère particulier ou encore un arbre entouré de cailloux. Là, sous l'autorité de *yon yắkúrù* (la gardienne des *bwéebù* (« calebasses des ancêtres ») et du *yắkù kówó* (l'officiant ou le sacrificateur), on égorge souvent des poulets([1]) en l'honneur de tous les ancêtres qu'on invoque ; on leur adresse des prières de remerciement ou de réconciliation et des « *dɔ̃̀màrú* » (prière de bénédiction) afin qu'ils veillent sur la famille et la lignée. On peut d'ailleurs remarquer avec Damien N'Goye que

> *dans chaque famille Baatɔnu digne de ce nom, il existe un petit autel appelé Gingire* (sic)*, et cet autel se trouve très souvent à côté de la porte de chef de famille. Les Baatɔmbu érigent dans leurs maisons des gîgîres (autel : pierre alignées sur une circonférence avec au milieu un pot)*([2]).

A travers cette description, transparaît l'essentiel de la pensée religieuse de cette communauté : la mort n'est pas un achèvement ; elle ne signifie pas la fin. Au contraire, « *la mort est perçue comme un retour à la maison-mère, une transition vers la maison des ancêtres* »([3]). La mentalité *bààtɔ́nù* croit donc en l'existence d'une vie *post mortem*. Quand un *Bààtɔ́nù* meurt, il rejoint *gúné*, le « *Royaume des morts* », où commence pour lui une autre vie, au milieu des siens qui l'ont précédé et qui lui serviront de guide. La mort entraîne la fin d'un règne et le début d'une tout autre vie. Le culte des morts se présente ainsi comme un code de conduite personnel et communautaire. Autrement dit, le culte des morts *« affecte, règle et codifie les aspects variés de la conduite individuelle et collective* »([4]).

Au total, toutes ces considérations sur les croyances religieuses des *Bààtɔ̃́bù* nous auront fourni les références afférentes non seulement aux allusions socio-historiques, culturelles et

---

[1]- Il arrive que quelquefois, on immole un cabri mais c'est assez rare.
[2]- Damien O. K. Bio N'Goye, *op. cit.*, pp. 45-61.
[3]- Bienvenu Koudjo, *La chanson populaire dans les cultures "Fon" et "Goun" du Bénin : aspects sémiotique et sociologique*, Thèse pour le Doctorat d'Etat ès Lettres, Université de Paris XII, 1989, p. 67.
[4]- Komla Agbetiafa, *Les ancêtres et nous. Analyse de la pensée religieuse des Bê de la commune de Lomé*, Dakar, Abidjan, Lomé, NEA, 1985, p. 86.

philosophiques, mais aussi à l'actantiel-temps et à l'actantiel-espace nécessaires à l'analyse stylistique du chant mortuaire. Nous reconnaissons à ce niveau avec Mahougnon Kakpo qu'il est fondamental que le degré de culture du récepteur « *ressortit à sa capacité d'appréhender les références socio-historiques et culturelles de l'époque dont il est question* »([1]) dans le chant. Par ailleurs, toute cette étude aidera à une juste codification des chants funéraires ainsi qu'à une approche sociologique et philosophique des plus pertinentes et des plus révélatrices.

Et comme nous l'avons énoncé, le culte des ancêtres, et de façon générale la religion, se présente comme un culte destiné à renforcer la cohésion sociale et à manifester le primat des morts sur les vivants. Mais, c'est par une autre cérémonie, se renouvelant chaque année, qu'était exaltée l'unité d'abord *Wásà̀gárì* mais ensuite *bààtɔ́nù* en général.

3. La *Gaani* : une célébration culturelle des *Bààtɔ̃́bù*

3.1. Des origines de la *Gààni*

La *Gààni* représente la plus grande et la plus notable manifestation annuelle célébrée par les *Bààtɔ̃́bù*. Elle se déroule à Niki le douzième jour du mois du même nom. Selon Jacques Lombard, la *Gáání* serait une cérémonie tribale, à caractère cultuel organisée pour remplacer la fête musulmane, *Mulud* ou *Maouloud*, célébrée dans la même période. Il écrit en effet :

> *La Gani n'était pas particulière au pays bariba et elle se célébrait, au moins dans toutes les sociétés ayant hérité des traditions Kisira. D'après Nadel, elle existait, sous le même nom, au Nupe, comme survivance de l'ancienne culture du Bornou. En pays mossi, elle était appelée filikienga et était commémorée le jour de la nativité du Prophète. C'était l'occasion pour tous les chefs d'aller offrir leurs dons au Mogho-Naba, qui recevait alors l'hommage de leur fidélité. Dans toutes ces sociétés, issues des migrations Kisira, la fête musulmane n'était qu'un prétexte pour organiser une cérémonie tribale de caractère animiste, à l'encontre des pays islamisés où le Mulud – l'anniversaire de la naissance du Prophète – avait un caractère strictement religieux*([2]).

[1]- Mahougnon Kakpo, *Introduction à une poétique du Fa*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2010 (2ème édition), p. 149.
[2]- Jacques Lombard, *op. cit.*, p. 333.

Il ressort de ce qui précède que la *gáàni* n'est pas une fête *pré-wásɑ̀̃gárì*, c'est-à-dire qui existait avant l'arrivée des *Wásɑ̃gárìbà*. Elle « *était la fête des dirigeants bariba, c'était aussi l'un des temps-forts de l'existence d'un prince, qui venait recevoir dans la capitale la bénédiction de ses ancêtres, grâce à laquelle un jour il serait digne de leur succéder* »([1]). En termes clairs, la *gáàni* semble avoir été instituée par les *Wásɑ̀̃gárìbà*. Son origine remonte donc à l'installation des *Wásɑ̀̃gárìbà* sur les terres *bààtɔ́nù*. Cette hypothèse suppose donc que durant toute la période *pré-wásɑ̀̃gárì*, les *Bààtɔ̃́géóbù* et leurs voisins n'organisaient aucune célébration de cette nature et de cette envergure.

Par ailleurs, le même Jacques Lombard définit la *gáàni* comme la fête de la danse ayant pris des formes culturelles et locales avec l'ère *wásɑ̀̃gárì*. La « gáàni » aurait donc, « *en langue dendi, le sens de "danser". Mais comme ce mot était connu par des populations autres que les Bariba ou les Dendi, il semble peu probable qu'il s'agisse là du sens originel véritable* »([2]). Mais alors que veut dire « *gáàni* » ? Dans un article intitulé *« Des données linguistiques comme témoins de l'histoire ? Quelques exemples du Báátɔnum »,* Uta Horn s'est intéressé à l'étymologie de trois termes dont le sens relève d'une importance indéniable si l'on veut mieux cerner l'origine et le fondement de la population *bààtɔ́nù*. Il s'agit de l'étymologie des mots « *wásɑ́̃ńgárí* », « g*ándó* » et « g*ààni* »([3]). Corroborant l'hypothèse de Jacques Lombard sur le sens éventuel du mot « *gáàni* », Uta Horn écrit :

> *En fait, nous trouvons gani dans le sens de 'danser' dans plusieurs langues de cette région, par exemple en nupe gàni, en songhay gan, en dendi gáàni. Curieusement ce mot n'est pas attesté dans le sens de 'danser' ni en hausa ni en kanuri et ni en baatɔnum*([4]).

Cette fête n'était pas que l'apanage des ethnies affiliées à Kisira comme on peut le remarquer. Les Hausa la célébraient aussi. Il ne fait donc aucun doute, le mot « *gáàni* » n'est

---

[1]- Jacques Lombard, *op. cit.*, p. 327.
[2]- Jacques Lombard, *op. cit.*, p. 335, note n°1.
[3]- C'est ainsi que l'auteur orthographie dans son article chacun des mots.
[4]- Uta Horn, *« Des données linguistiques comme témoins de l'histoire ? Quelques exemples du Báátɔnum »,* in *Langage et devenir*, n°8, août 1998, p. 76.

pas d'origine *bààtɔ́nù*. C'est ce que semble affirmer Uta Horn qui se réfère dans son article à d'autres travaux pour montrer la difficulté à remonter à l'origine du mot. En effet, l'auteur fait appel dans son argumentaire aux travaux d'Abraham([1]), d'Ibrahim Madauci, Yahaya Isa et Bello Daura([2]), de De Moraes Farias([3]) et de Orou Yoruba([4]) qui ont consacré des études à ce fait culturel. Elle rappelle donc d'abord la présence d'un mot apparenté à « *gààni* » dans le dictionnaire hausa publié par Abraham : il s'agit de *« gānē »* qui signifie « date d'anniversaire du Prophète ».

Ensuite, citant un passage de l'ouvrage de Ibrahim Madauci, Yahaya Isa et Bello Daura, Uta Horn conclut que « *l'anniversaire du Prophète est fêté chez les Hausa de différentes manières selon la région* »([5]) et que seul « *le déroulement de la fête, comme il est décrit pour Daura, Kebbi et Hadeja, nous rappelle le déroulement de cette fête à Nikki* »([6]). Les différentes approches, comme on peut s'en rendre compte, convergent toutes vers une commémoration du Prophète avec certes quelques particularités qui empêchent une perception claire du phénomène et que Uta Horn souligne en ces termes :

> *Si nous nous rappelons la tradition orale des Hausa qui dit que le prince légendaire Bayajidda*([7]) *s'est installé à Daura et que par la suite ses fils ont créé les pays Hausa, on pourrait appuyer l'hypothèse de MORAES FARIAS(sic) qui dit que la fête de gààni n'est pas une fête autour du Prophète mais autour de la royauté. D'ailleurs,* continue-t-elle, *Bello S. Y. AL HASSAN explique l'étymologie de* gɑni *en disant qu'il vient de* gɑ ni *'vois me' qu'auraient prononcé les gens en arrivant à la fête, c'est-*à*-dire 'vois me, je suis pour la fête.' Cela pourrait être l'origine du mot, mais cela peut être aussi une reinterpretation (sic)*([8]).

---

[1]- Abraham R. C., *Dictionary of the Hausa Language*, London, Hodder and Stoughton, 1976, p. 296.
[2]- Ibrahim Madauci, Yahaya Isa, Bello Daura, *Hausa Customs*, Zaria: Northern Nigerian Publishing Company, 1985, p. 36.
[3]- de Moraes Farias P. F., *In search of appropriate idioms to talk about Borgu: an examination of the Gaani and Dɔ̃ɔ̃ kɔ̃ru festivals*, communication présentée au colloque"Die multiethnische Gesellschaft des historischen und heutigen Borgu", Bayreuth (dact.) cité par Uta Horn ; in *« Des données linguistiques comme témoins de l'histoire ? Quelques exemples du Bɑ́ɑ́tɔnum »*, in *Langage et devenir*, n°8, août 1998, p. 78.
[4]- Orou Yoruba, *La Gani et ses implications socio-économiques*, Mémoire de Maîtrise de Sociologie, Cotonou, UNB, 1982, p. 30 cité par Uta Horn, *« Des données linguistiques comme témoins de l'histoire ? Quelques exemples du Bɑ́ɑ́tɔnum »*, in *Langage et devenir*, op. cit., p. 78.
[5]- Uta Horn, *« Des données linguistiques comme témoins de l'histoire ? Quelques exemples du Bɑ́ɑ́tɔnum »*, in *Langage et devenir*, n°8, août 1998, p. 77.
[6]- *Ibid*.
[7]- Ce serait l'ancêtre des Hausa ; ceux-ci se réclamant de l'origine de Bayajidda.
[8]- Uta Horn, *op. cit*., pp. 77-78.

Manifestement, déterminer l'origine du mot s'avère un exercice fastidieux. Aucun des auteurs auxquels se réfère Uta Horn n'est parvenu à donner une origine précise au mot encore moins un sens. En revanche, nous assistons à des interprétations qui sans se contredire ne vont pas dans le même sens. C'est ce qu'elle met en exergue une fois encore avec ce passage tiré du Mémoire de Maîtrise de sociologie de Orou Yoruba :

> *Beaucoup d'enquêtés ont cru devoir donner au mot Gani le sens de Nasara qui signifie Victoire. Aussi est-il besoin de le rappeler : Il (sic) s'agit pour tous de la Victoire tacite que les Baatombu au front contre les mahométans ont acquise du fait du retrait de ces derniers pour célébrer l'anniversaire du prophète Mahomet : Le Mulud. Cette chance sans pareille est saisie comme victoire, comme Nasara. Mais l'on reste toujours inquiet quant à savoir comment s'est fait le passage de Nasara à Gani. Certains mêmes qui ne reconaissent pas Nasara comme une première appelation de ce phénomène social qui est la Gani affirment sans pouvoir faire une analyse structurale que ce nom a toujours existé et selon que l'on passe du baatonum au haoussa, du haoussa au Dendi et même à toutes les langues c'est le même mot*([1]).

Pour conclure cet aspect de l'origine et du sens du mot « g*ààni* », il est nécessaire de rappeler que dans une civilisation où les traditions orales sont mal établies, la reconstitution de l'histoire est toujours problématique quand celle-ci n'est pas accompagnée par un arsenal archéologique fiable. Dans le cas d'espèce, à défaut de nous offrir le sens réel du mot « g*ààni* » ainsi que son origine, les différentes interprétations montrent qu'à un moment donné de leur histoire, toutes ces populations chez lesquelles se remarquent des survivances de cette fête ont cohabité ou, à tout le moins, ont entretenu des relations de quelque nature que ce soit. Que ce soit donc pour commémorer la nativité du Prophète ou pour célébrer le retrait des troupes mahométanes des terres *bààtɔ́nù*, il est évident que les uns et les autres mettent au cœur de cet événement l'islamisation.

Le paradoxe cependant est qu'aucune des interprétations ne révèle la présence de référentiels se rapportant à cet épisode historique lors de la célébration proprement dite de la g*ààni*, du moins chez les *Bààtɔ́bù*. Au contraire, ce qu'on observe au cours de cette cérémonie

[1]- Orou Yoruba, *La Gani et ses implications socio-économiques*, Mémoire de Maîtrise de Sociologie, Cotonou, UNB, 1982, p. 30 cité par Uta Horn, *op. cit.*, p. 78.

à Niki, c'est la manifestation ou plutôt l'exposition d'une puissance et d'une richesse, celle des nobles *Wásɑ̀gárì* des différents lignages. C'est pourquoi, dans l'état actuel de nos connaissances sur cette question, nous partageons l'hypothèse de Moares Farias à laquelle adhère également Uta Horn. Il serait donc pertinent d'envisager la g*ààni* sous l'angle d'une fête organisée autour de la royauté. C'est justement ce qu'explique et justifie cette réflexion de Jacques Lombard :

> *Cette cérémonie réunissait à Nikki tous les ans les nobles des différents lignages, ceux qui postulaient le trône comme ceux qui en étaient à jamais écartés, ceux qui menaient l'existence errante du Wasangari, comme ceux qui occupaient des fonctions officielles à la tête des territoires. Elle était pour chacun d'eux l'occasion de venir rendre hommage à son supérieur et aîné, le roi de Nikki, et en même temps de recevoir la bénédiction des souverains défunts.*
> *(…).*
> *La Gani avait un rôle unificateur, car elle exaltait, en même temps que l'unité de la royauté, les sentiments collectifs du groupe des dirigeants, dont l'origine commune et les liens de parenté étaient chaque fois soulignés*([1]).

Toute la cérémonie, comme on peut le constater, tourne autour de l'institution royale. Créées donc par les *Wásɑ̀gárìbà*, les festivités de la « g*ààni* » débutaient le douzième jour du mois appelé g*ààni* en *bààtɔ́nù* lequel coincidait avec celui du *Mulud*, fête par laquelle les musulmans commémorent la naissance du Prophète. L'événement était connu dès la veille par la population grâce aux battements des tambours et aux sons des trompettes. De même, il était précédé d'une veillée au cours de laquelle les âmes des ancêtres sont invoquées.

> *Ces derniers*, nous apprend Jacques Lombard, *étaient appelés individuellement par les griots, qui chantaient ou jouaient les louanges de chacun. Les grands tambours sacrés qui servaient de refuge aux âmes des rois, étaient battus pour éveiller leur attention, mais aussi pour exhorter un autre esprit qui les habitait : le génie protecteur du royaume*([2]).

Cette célébration était ponctuée par plusieurs phases.

3.2. Les différentes étapes de la *Gààni*

Voici comment en quels termes, Denise Brégand nous décrit la g*ààni* telle qu'elle a pu l'observer en 1995 :

---

[1]- Jacques Lombard, *op. cit.*, p. 330.
[2]- *Idem*, p. 338.

> *A la tombée de la nuit qui marque le commencement du premier jour, on sort les tambours sacrés qui sont battus tandis que sonnent les douze trompettes kakaki. Selon la tradition, ces tambours ont été introduits par Kpe Lafia, fils de Sime Dobidia et d'une femme hausa. Toute la nuit et le matin arrivent les délégations des lignages Wasangari accompagnées de leurs griots. Le jour de Gani, correspondant au douzième jour du mois lunaire, a lieu la procession sur les lieux sacrés : le Sinaboko sort à cheval, abrité sous un parasol et accompagné d'une suite de cavaliers, pour effectuer un parcours d'environ douze kilomètres. Il se rend sur les lieux sacrés : les tombes des fondateurs et des rois. Sur chaque lieu sacré est exécuté un rituel précis. La procession commence dans le quartier Maro où le roi rend d'abord visite à l'imam, puis à l'Anaeimi. Après la procession sur les lieux sacrés, le Sinaboko d'abord, puis les Wasangari de haut rang, viennent à tour de rôle saluer les tambours et faire des dons aux griots qui les louangent. Le deuxième jour : Kayesi, les dignitaires du royaume se mettent en scène. Ce jour est le plus important, car il revêt une signification politique dans le système traditionnel. Chaque homme adulte d'un lignage Wasangari salue le roi dans des postures codifiées : se coucher, ramper, mettre une épaule à terre, se prosterner seulement sous la surveillance attentive de l'entourage du Sinaboko et des membres des familles rivales prêts à intervenir en cas de non respect du strict protocole. La délégation des alfas, conduite par l'imam vient la dernière saluer le Sinaboko, et la prière dirigée par l'imam termine la cérémonie. Avec Kayesi s'achève la Gani « des princes ». Ensuite il est fait place aux réjouissances populaires*([1]).

On s'aperçoit que cette description faite par Denise Brégand n'est pas très différente des quatre principales phases dont parle Jacques Lombard et qu'ont corroborées nos informateurs. Il s'agit de :

- *la phase de la salutation* : c'est une sorte de pélérinage en deux temps que le roi effectue à travers la ville accompagné en principe par un groupe de *Wásằgárìbà*. D'abord, il se rend auprès des dignitaires et des notables dont la confession religieuse ne permet pas de participer à la fête (l'Imam, le chef-peul, le chef des forgerons, …) afin de leur présenter ses civilités et d'offrir à chacun une noix de kola, comme l'exige la tradition. Ensuite, il se rend sur une ancienne tombe afin de se recueillir et recevoir la bénédiction des ancêtres afin que tout se passe dans la paix. Enfin, il regagne le palais, avec un détour pour saluer les tambours. Les cérémonies peuvent alors démarrer.

- *la présentation aux tambours* : elle se déroule dans l'ordre hiérarchique, c'est-à-dire par génération et par branche sous les battements des *tufaro,* tambours sacrés royaux, et les sons des *kãkãgi*, trompettes royales ayant une longueur de trois à trois mètres et demi. Ce sont

[1]- Denise Brégand, *Commerce caravanier et relations sociales au Bénin : les Wangara du Borgou*, Paris / Canada, L'Harmattan, 1998, pp. 166-167.

les princes qui reçoivent en premier l'hommage et la bénédiction des ancêtres([1]) en commençant bien entendu par le *Yerima*([2]) du roi; il est suivi par le premier prince de chaque branche *wásằgárì*, de la plus ancienne à la plus jeune. Viennent ensuite les nobles. Les sœurs du roi ainsi que toutes les autres *wásằgárì*, présidées par *Yon Kogi*([3]) recevaient en dernier lieu les bénédictions et les hommages dûs à leur rang.

- *la phase des cavalcades* : c'est le moment le plus fascinant des festivités de la *gààni ;* presque toutes les couches de la population de la ville en sont attirées. Cette phase est marquée par un défilé des princes au cours duquel ils démontrent leur adresse de cavaliers et leur maîtrise à faire pirouetter et danser leurs chevaux. En un mot, il s'agit d'une sorte de dramatisation destinée à prouver au roi leur maîtrise dans l'art de l'équitation.

- *la phase du « Kayesi »*([4]) : il convient de préciser avant tout que le nom donné à cette phase des festivités est d'origine yoruba et signifie « remerciements ». Le *«Kayesi »* a lieu le lendemain du premier jour des festivités. La fête se poursuit avec des réjouissances populaires et des danses cultuelles organisées et présentées au public. Meublé par les chants des griots, le cérémonial consistait à ce que nobles et notables roturiers passent à tour de rôle remercier le roi. Celui-ci leur remettait, par le biais de son ministre *Bio Sonkoro*, des kolas d'usage. Musulmans et griots n'étaient pas laissés pour compte ; ils étaient aussi remerciés. Le *Kayesi* est aussi carctérisé par des réunions de notables et des apartés politiques.

---

[1]- La g*ààni,* faut-il le rappeler, a des implications religieuses. Car elle était organisée non seulement en l'honneur de la couronne mais aussi et surtout en l'honneur des souverains défunts dont les âmes trouvent refuge dans les grands tambours. Ce sont ces tambours qui abritent le génie protecteur du royaume.

[2]- Le mot « *Yerima* » est le nom que porte le premier né, évidemment de sexe masculin, du roi. L'analyse sémantique révèle que le mot est formé à partir du verbe « *yɛri* » (sortir) conjugué au passé composé et qui signifie « *je suis sorti* » ou « *je suis là* ». Le verbe « *yɛri* » semble avoir subi une modification (le /e/ est devenu /ɛ/) dont les causes sont difficilement identifiables. *Yerima* désigne en fait donc le prince héritier.

[3]-*Yon Kɔ̃gi* : en *bààtɔ́nù,* la première fille née porte le nom de *Yon*. Quant au mot « *kɔ̃gi* », il est formé du mot « kɔ̃ » qui signifie « rasoir » et du suffixe « gii » qui exprime la propriété ou l'agent. Ainsi, *Yon Kɔ̃gi* désigne la personne « qui garde ou détient le rasoir sacré » permettant de baptiser les princes. C'est donc la gardienne des rasoirs sacrés chargée de baptiser les *Wásằgáríbà*.

[4]- « *Kayesi* » est un mot d'origine yoruba. Il est formé de « *ayes*i » qui signifie « promouvoir, s'intéresser à, glorifier ou rendre grâce » et de « *ka* » qui est une particule grammaticale fonctionnant comme un pronom personnel pluriel (nous) souvent utilisée pour « inviter à faire quelque chose ». Par exemple, « *kagbadura* » pour dire « prions » ou « *kajɛhun* », « mangeons ». Ainsi, « kayesi » dans le cas d'espèce signifie « rendons grâce à » ou simplement « remercions ».

- *l'imposition du nom princier ou le baptême par Yon Kɔ̃gi*([1]) : cette phase se déroule parallèlement à celle du *Kayesi*. Notons cependant qu'elle est précédée, depuis la veille, d'une veillée composée par les griots et les princes qui sollicitent par leurs chants l'intercession des ancêtres. C'est une cérémonie de baptême où le prince né reçoit la certification d'appartenir au groupe des nobles. De bonne heure, tous les princes devant être baptisés et leurs parents assiègent les appartements de *Yon Kɔ̃gi*. A tour de rôle, *Yon Kɔ̃gi* coupait symboliquement une touffe de cheveux au front et à la nuque de chaque prince. Ce geste, accompagné de prière de bénédiction était suivi de l'attribution d'un nouveau nom. C'est alors que les griots, en chœur, chantent les louanges des ancêtres de la lignée du baptisé. *Yon Kɔ̃gi* est assistée dans cette mission par des *wãzãm* (ce sont des coiffeurs professionnels) qui achevaient de raser la tête aux princes. Djibril Débourou nous décrit cette étape de la g*ààni* en ces termes :

> *La cérémonie elle-même réunissait tout le monde au domicile de **Yon Kogi**. Les élus se couchaient par terre et rampaient en s'appuyant sur leurs coudes, en signe de respect pour cette reine. A tour de rôle, chacun passait pour que **Yon Kogui** lui coupât, symboliquement, une touffe de cheveux au front et à la nuque, tout en appelant sur les princes la grâce et la faveur des dieux et des ancêtres, pour aujourd'hui, demain et toujours. Après quoi, elle attribuait le nouveau nom que répétait à haute et intelligible voix le griot **dondon'm** ; les **kankangi** reprenaient en chœur les louanges liées aux illustres ancêtres de la lignée du baptisé qui portèrent ce nom longtemps avant lui. La célébration se poursuivait dans un coin de la demeure de **Yon Kogui** réservé au **Wanzan'm**, le coiffeur attitré qui achevait de raser entièrement la tête du jeune **Wasangari**. Le **wanzan'm** signait son œuvre en posant au milieu de la tête rasée, une boule de pâte de kola mâché. L'impétrant rampait de nouveau pour quitter **Yon Kogi**, pour ressortir (sic) de la salle des actes d'état civil. Ainsi prenait fin le processus de dation de nom des **Wasangari**([2]).*

- *deuxième Kayesi* : c'est l'étape qui met fin à l'ensemble des cérémonies. Les nobles et certains notables se rendent devant le palais du roi pour une fois encore le remercier de leur avoir offert l'opportunité de vivre des moments d'intense ferveur et de retrouvailles (car, c'est

[1]- Notons avant tout qu'initialement, le nom était *Yon Kɔ̃gi* mais, sans doute, avec l'évolution de la langue, le nom est passé à *Yon Kogi*. Elle est choisie parmi les cousines du roi. Nous n'avons malheureusement pas pu recueillir les critères qui subordonnent cette sélection. C'est la gardienne des rasoirs sacrés et l'officiante principale de la cérémonie de dation des enfants *wásɑ̀gárì*. Cette cérémonie de seconde dation de nom (ou second baptême) permet d'authentifier le statut social du *Wásɑ̀gárì*. Aucun prince ne devrait déroger à cette cérémonie au risque de voir son statut compromis. Elle avait pour charge de « raser » la tête des princes. Par cet acte, elle certifiait la naissance, au sein des nobles, de celui ou celle qui recevait cette consécration.

[2]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 123.

parfois à cette occasion que des parents qui ne se sont pas revus depuis longtemps se retrouvent).

Ainsi, la *gààni* est sans conteste l'une des marques de la pérennité du pouvoir *wásɑ̀gárì*. Certes, aujourd'hui, se remarque une forme de démembrement de cette fête annuelle de certaines communautés. Toutefois, nous pensons que la fonction que la *gààni* assure est toujours la même : favoriser le resserrement des liens sociaux, renouveler au roi l'allégeance qui lui est due, puis réitérer aux ancêtres et aux souverains défunts l'attachement et l'honneur tout en sollicitant leur bénédiction. Ainsi considérée, la *gààni* est conçue dans un souci de continuité, de protection du peuple par les ancêtres et de maintien de la structure sociale, politique et religieuse. Grâce à la célébration de la *gààni*, pendant une semaine, Niki se transforme en une cité de pèlerinage où ont lieu brassages interculturels et économiques ainsi que toutes formes de tractations politiques.

Au terme de cette étude sur quelques aspects de la culture des *Bààtɔ̃bù*, il ressort que les *Bààtɔ̃bù* parlent la langue appelée *bààtɔ́nù*. Le *bààtɔ́nù* appartient à la grande famille *nigéro-congolaise* et particulièrement au groupe linguistique *gur*. Celle-ci, comme les langues *nigéro-congolaises*, est une langue à classe nominale. L'alphabet utilisé pour l'écrire est fondamentalement celui de l'alphabet des langues nationales béninoises et affecté, le cas échéant, de signes diacritiques qui permettent de saisir toutes les nuances de la langue.

Par ailleurs, en termes de spiritualité, les *Bààtɔ̃bù* croient en l'existence d'une Transcendance, d'une force Suprême, Dieu, nommée *gùsúnɔ̃* qui détient un pouvoir dont le contrôle échappe à l'homme. L'existence et l'unicité de Dieu ne font donc aucun doute chez le *Bààtɔ́nù ;* mais aucun culte spécifique ne lui est rendu. Aucun temple ni sanctuaire ni autel ne lui étaient consacrés avant l'arrivée du christianisme([1]). En outre, étant perçu dans la mentalité *bààtɔ́nù* comme une entité subtile, inconcevable et inaccessible, les *Bààtɔ̃bù* lui

[1]- Aujourd'hui, les églises existent.

trouvèrent des collaborateurs. Il s'agit des *bũnũ* et des *wérékùnú*. Ce sont des esprits conçus comme des intercesseurs entre les hommes, les ancêtres et Dieu lui-même. Leur existence émane d'un besoin chez les hommes de communiquer avec des dieux plus proches d'eux. Ils sont des esprits incarnés dans des arbres, des cours d'eau, des pierres, etc. et qui exigent de leurs fidèles la construction ou l'érection d'un autel. C'est au pied de cet autel que ceux-ci exécutent les rituels de « *yắkùrù* » (sacrifices) ou de « *dɔ̃́màrù* » (prière de bénédiction ou d'intercession).

De plus, nous avons relevé que l'univers religieux du *Bààtɔ́nù* est caractérisé par le culte des morts. Pour le *Bààtɔ́nù,* la mort n'est pas un achèvement ; elle ne signifie pas la fin. Au contraire, le *Bààtɔ́nù* croit en l'existence d'une vie *post-mortem*. Le culte des morts se présente ainsi comme un code de conduite personnel et communautaire.

Enfin, dans ce chapitre, nous avons également parlé de la plus grande des manifestations culturelles *bààtɔ́nù*. Instituées par les *Wásɑ̃̀gárìbà*, les festivités de la g*ààni* débutent le douzième jour du mois appelé g*ààni* en *bààtɔ́nù.* La *gààni* est une célébration culturelle propre à ce groupe social *bààtɔ́nù* et constitue un culte qu'il rend à ses ancêtres par devoir de mémoire ainsi que pour les honorer.

Il faut également préciser que tout ce rappel sur les fondamentaux de la culture *bààtɔ́nù* fournit d'une part, l'arsenal linguistique et sémiotique nécessaire à la fois à une transcription phonétique, une traduction juxtalinéaire des plus fidèles et à une traduction littéraire intelligible. D'autre part, ce chapitre, à travers les référents contextuels, culturels et cultuels qui y sont développés, aidera, peu ou prou, à un commentaire qui ressortit à l'herméneutique ainsi qu'à la construction du sens du chant mortuaire *bààtɔ́nù*.

CHAPITRE TROISIEME : DE L'ESCHATOLOGIE CHEZ LES BÀÀTƆ̄BÙ

La question du chant funèbre *bààtɔ́nù* nous ramène inévitablement à la mort. Ainsi, étudier l'esthétique du chant funèbre *bààtɔ́nù* revient à visiter et à interroger le domaine de la ritualité funéraire, des rites de deuil et des croyances eschatologiques de ce peuple afin de retenir, d'une part, les idées qu'ils se font de la mort puis de la vie post mortem et, de l'autre, de révéler leurs attitudes face à la mort. Dans de nombreuses religions, ces idées sont portées par les textes sacrés ou par le folklore, entendu comme l'ensemble des productions orales d'un peuple. Or, la structure du chant épouse presque toujours le schème culturel et le mental d'une société. C'est pourquoi, afin de déceler les différents symboles contenus dans le chant mortuaire et d'indiquer leur sens pour faire ressortir la valeur esthétique que recèle celui-ci, nous nous interrogerons sur la philosophie et les différentes visions que le *Bààtɔ́nù* se fait de la mort.

De même, nous ferons ressortir les rituels funéraires qui caractérisent l'ensemble du protocole funèbre ainsi que leurs différentes fonctions. Nous nous questionnerons également sur les croyances du Bààtɔ́nù en l'immortalité de l'âme et en sa réincarnation. Une telle démarche permettra de connaître la philosophie qui fonde l'existence et la mort chez cette population de même que les différentes représentations qu'elle se fait de ces deux concepts.

En définitive, ce chapitre se donne comme horizon de visiter les rapports du monde *bààtɔ́nù* à la mort, au deuil, aux rites, aux croyances et à la transcendance et de ce qu'il charrie comme vestiges et reviviscences du passé**.**

1. Les *Bààtɔ̄́bù* et la mort (*gɔ̀ɔ̀*)

Traditionnellement, les sciences sociales et humaines appréhendent la problématique de la mort sous trois angles : le mourir (l'agonie, l'accompagnement et la préparation à la mort), la mort (le moment ultime, le passage ou le saut) et l'après-mort (ce que l'on ressent, pense,

fait, communique et croit à partir du constat de la mort)([1]). Notre recherche ne pouvant tout embrasser, étant donné l'ampleur du champ d'étude, il s'avère indispensable de préciser que notre champ d'étude concerne la mort elle-même (d'un point de vue philosophique et religieux ; les formes de mort) et l'après-mort qui porte essentiellement sur les pratiques rituelles (funéraires, de deuil et de commémoration) ainsi que les croyances eschatologiques, c'est-à-dire les croyances et attitudes du *Bààtɔ́nù* quant à la question relative à la fin de l'homme, au jugement dernier .

Ainsi, généralement ressentie comme angoissante, la mort est diversément appréciée par les peuples et s'exprime à travers les mythes ou légendes. Elle est et demeure une des grandes crises dans la vie de l'être humain et elle ne peut être ni perçue ni comprise en dehors de la vie. La mort est une entité que rien n'épuise. Par contre, elle épuise tout. Ici, nous nous interrogerons sur comment le *Bààtɔ́nù* appréhende la mort. En d'autres termes, quelles sont les différentes visions que le *Bààtɔ́nù* se fait de la mort ? Quelle explication en donne-il ?

1.1. Origine et philosophie de la mort chez les *Bààtɔ̃́bù*

Certains questionnements existentiels tels ceux que soulève la mort exigent que l'homme recourt à des récits fondateurs ou à des mythes étiologiques. En termes d'ethnographie, ces récits ou mythes « *correspondent à un besoin d'explication du monde et du groupe* »([2]). Le *Bààtɔ́nù*, comme les autres peuples, se sert des mythes pour organiser une réponse collective aux questions sur l'origine des dieux, la création du monde, l'apparition des hommes et des femmes sur terre, l'origine de la mort. Les mythes sur l'origine de la mort ont donc pour fonction et pour résultat de répondre à cette grande question sur la mort en nous donnant les moyens d'y faire face individuellement et collectivement. C'est ce que confirme le mythe suivant qui nous a été narré au cours de nos recherches par nos informateurs.

---

[1]- Louis-Vincent Thomas, *La mort*, Paris, collection Que sais-je ?, 1988.
[2]- Éric Volant, *Jeux mortels et enjeux éthiques*, Chicoutimi, Sapienta, 1992, p. 17.

> *« Au commencement, la mort n'existait pas. Un jour cependant, « Gúsúnɔ̃ », l'Être suprême intima aux hommes l'ordre de lui envoyer un émissaire porteur de leurs requêtes. Or l'homme était déjà sur terre et avait déjà l'expérience de la douleur et de la félicité. Les hommes se concertèrent. Ils ne mirent pas longtemps à décider. Car « Gúsúnɔ̃ » avait été clair : une et une seule doléance devait lui parvenir. Attachés à leur terre, à leurs chevaux et à leurs femmes, ils conclurent que s'ils vivaient éternellement, rien de tout cela ne leur manquerait. Alors, ils portèrent leur choix sur « wúndè dákàà », c'est-à-dire la longévité, littéralement, « le souffle éternel », donc la vie éternelle.*
> *Ils dépêchèrent alors auprès de Dieu deux animaux : le chien et le cabri. Les deux émissaires se mirent alors en route. En file indienne, le chien, chef de file allait très vite. Au cours de la traversée, il trouva des os et s'attarda à les croquer ; pendant ce temps, le cabri le rattrapa. Occupé à croquer les os, le chien en oublia la mission dont il était chargé. Le cabri seul poursuivit sa route. Il le devança et se présenta aux portes de la demeure de « Gúsúnɔ̃ » le premier. Mais le cabri avait la mémoire courte et peu fidèle. Aussi, dit-il à Dieu : « Les hommes m'ont chargé de vous dire, Monseigneur, de les laisser vivre très vieux et longtemps, alors, seulement qu'ils connaissent la mort.» Le cabri n'avait pas encore fini de transmettre le message que le chien fit son entrée. De mémoire plus fidèle, il s'adressa à « Gúsúnɔ̃ » en ces termes : « Monseigneur, dit-il, je viens porter à votre connaissance les requêtes des humains : ceux-ci souhaiteraient vivre pour toujours ». « Hélas ! Je ne prends en compte que la première parole que j'ai entendue !» s'exclama Dieu. Il exauça donc la parole du cabri »*([1]).

C'est pourquoi, les hommes meurent aujourd'hui définitivement sans possibilité de résurrection au sens biblique du terme([2]). C'est également pour cette raison que les *Bààtɔ̃bù* offrent un cabri ou un bouc au défunt au cours des rites funéraires. Ce mythe expliquant l'origine de *gɔ̀ɔ̀*, (la mort), à bien des égards et à quelques différences près, présente des similitudes avec celui des Mossi du Burkina Faso([3]). Comme en pays mossi, les protagonistes sont les mêmes, à l'exception du chat qui n'intervient pas dans le récit mythique des *Bààtɔ̃bu*. A l'évidence, les contes et légendes expliquant l'origine de la mort sont nombreux en Afrique et les motifs autour desquels ils sont construits varient d'un peuple à un autre. Cependant, pour les *Bààtɔ̃bu*, comme pour le reste des peuples à travers le monde, la mort

> *se situe au coeur même de la vie sociale : à la fois comme questionnement ultime sur le sens de la vie, comme symbole de notre finitude et de nos limites à la fois individuelles et sociales, comme sources de nos croyances, de nos incroyances, de*

[1]- Ce récit étiologique a été recueilli en langue *bààtɔ́nù* au cours de nos investigations.
[2]- Pour plus d'informations, consulter Joseph Kikpa, *Le chrétien face aux rites d'enterrement en milieu Bariba au Bénin*, (Travail de recherche de deuxième année de l'Ecole Normale des Catéchistes (E.N.C.)), Abidjan, 1993-1994, p. 27, 61 p. En effet, on retrouve dans cet ouvrage, cette même version du mythe de l'origine de la mort.
[3]- Pour plus d'informations sur ce mythe, se référer à l'article de Issiaka-Prosper Lalèyè, *« Les religions de l'Afrique noire »* in Jean Delumeau (sous la direction de), *Le fait religieux*, Fayard, France, 1993.

> *nos angoisses et de nos souffrances, comme acte fondateur de la socialité, comme passage d'un état connu à un état ambigu et incertain([1]).*

La mort est donc un phénomène naturel. Elle est un creuset pour tous les mortels. Car nul n'y échappe. Elle est aussi vieille que le monde et est née avec l'homme. Elle est d'abord perçue par le *Bààtɔ́nù* comme un héritage. Autrement dit, toute vie, quel que soit le règne dont elle relève (animal, végétal, minéral) est appelée à mourir un jour. Voilà pourquoi chez le *Bààtɔ́nù*, la mort naît avec la vie. Ensuite, elle est considérée comme un départ définitif par l'absence physique de celui qui n'est plus mais dont l'esprit demeure parmi les vivants. Elle est également perçue comme un retour au pays d'origine; c'est pourquoi pour dire que quelqu'un est « mort » le *Bààtɔ́nù* emploie des euphémismes comme : « *ú síã̀* »: « il est rentré chez lui » ou « il est retourné d'où il était venu ». Ceci est commun à tout les peuples négro-africains.

Enfin, la mort est considérée comme un voyage, une transition vers un autre monde, celui du royaume des esprits, puisque seule l'enveloppe charnelle se dégrade; l'autre entité, « *húndè* », immortelle, poursuit son existence. Toutes ces considérations montrent que la philosophie que le *Bààtɔ́nù* a de la mort exclut, à tout point de vue, la fin. Elle est une transition vers la maison des ancêtres. C'est ce que met en relief cette chanson populaire du sud du Bénin :

« Dɔ́n wà xwé	*C'est là-bas notre demeure*
O hwè mí ɖe ɖò gbɛ élɔ mè	*Nous sommes seulement de passage dans cette vie*
Dɔ́n wà xwé	*C'est là-bas notre demeure*
O hwè mí ɖe ɖò gbèmè fí	*Nous ne sommes que de passage dans cette vie-ci »([2]).*

La mort n'est donc pas la cessation de la vie. Elle n'est pas un achèvement. Elle est *« un retour à la maison-mère »*([1]). Aussi pouvons-nous soutenir avec Issiaka-Prosper Lalèyè que :

---

[1]- Luc Bussières, *Évolution des rites funéraires et du rapport à la mort dans la perspective des sciences humaines et sociales*, Université Laurentienne Sudbury, Ontario, 2009, p. 1, 496 p

[2]- Bienvenu Koudjo, *La chanson populaire dans les cultures "Fon" et "Goun" du Bénin : aspects sémiotique et sociologique*, Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres, Université de Paris XII, 1989, p. 67.

> *Si paradoxal que cela puisse paraître, pour le Négro-Africain, la mort ne met pas fin à la vie ; elle entraîne une profonde modification, certes, mais au lieu d'interrompre la vie, elle la renforce sous un certain angle, au moment où elle semble l'affaiblir à un autre niveau. Mourir, c'est changer d'aspect et continuer à vivre sur un autre plan*([2]).

Par ailleurs, par le désordre fondamental qu'introduit l'irruption de la mort dans la vie des humains, la mort a été surnommée « *gɔ́ɔ́ biɔ̀* »([3]), c'est-à-dire la « *mort Biɔ* ». La mort est perçue ici comme un destructeur qui surprend et qui crée le vide. Cette métaphore établit donc une première analogie entre la mort et *Biɔ̀*, troisième garçon né, réputé pour être un enfant de nature difficile : imprévisible et terrible par les actes qu'il pose. Cette image traduit déjà l'idée que les *Bààtɔ́bù* se font de la mort. Ainsi, la mort sème la désolation partout où elle passe comme le singe qui pille et détruit les récoltes, sans être puni. De même, à l'image de *Biɔ̀*, la mort est de nature insaisissable et impitoyable.

Il ne fait aucun doute que la mort, dans la conception *bààtɔ́nù*, est, d'une part, perçue et décrite comme un creuset pour tous les mortels. Mais aussi comme un retour au pays d'origine. D'autre part, elle est considérée comme une faucheuse, car elle crée non seulement un vide immense chez les proches du défunt mais aussi la désolation et la tristesse. De même, elle donne lieu à des pleurs et à des lamentations. Toutefois, il peut arriver aussi qu'elle soit perçue comme une délivrance selon les circonstances (cas de maladie incurable, de souffrance qu'on ne peut alléger…).

Quel que soit le point de vue considéré, la mort est un fossoyeur universel et peut se présenter sous plusieurs formes et susciter diverses attitudes. Dans toutes les sociétés, certaines morts provoquent l'horreur tandis que d'autres, malgré le désemparement et

---

[1]- *Ibidem.*

[2]- Issiaka-Prosper Lalèyè, *op. cit.*, p. 697.

[3]- Il faut noter dans cette expression pléonastique, une double image : en premier lieu, *Biɔ*, en milieu *bààtɔ́nù* est un prénom qui désigne dans l'ordre de naissance, le troisième garçon. A celui-ci sont attribués des traits de caractères souvent peu mélioratifs tels que la turbulence, l'entêtement et l'agressivité qui génèrent souvent des dégâts. On pourrait aussi dire que cette analogie avec le singe révèle la nature hybride (ni humaine ni animale) de la mort. En d'autres termes, l'image du singe dévoile la nature transitoire de la mort. Ce qui illustre fort bien la position de Prosper Lalèyè. En second lieu, le singe auquel la mort est comparée est lui-même un animal reconnu pour sa nature destructrice et saccageuse. Ainsi, l'association de ces deux êtres aux caractères imprévisibles et dévastateurs montre la représentation que le *bààtɔ́nù* se fait de la mort. Enfin, la mort elle-même est déjà qualifiée de faucheuse. Il est alors plus qu'évident que la mort sème la peur et le désarroi.

l'angoisse qui en découlent, sont plus ou moins mieux ″vécues.″ Se construit alors, socialement parlant, la réalité d'une opposition imaginaire entre la « *bonne mort* », celles des défunts « *honorables* » et la « *mauvaise mort* », celle dont sont victimes les « *moins chanceux* » de la société, les défunts « *exécrables* », ces morts sociaux voués à la néantisation, c'est-à-dire à l'errance éternelle.

1.2. Bonne mort et mauvaise mort

Les *Bààtɔ́bù* distinguent principalement deux types de mort : d'une part, *« sànàn túrà gɔ̀ɔ̀ »*([1]) qu'on peut traduire littéralement par « *le jour ''j'' de la mort est arrivé* », autrement dit, la mort naturelle, ″la bonne mort″ ; celle qui n'est pas inopportune et, d'autre part, *« gɔ̀ɔ̀ súmăn »*([2]), la mort brutale, qui vous prend de court ; celle qui est accidentelle et qu'on considère comme une mauvaise mort. Il s'agit des sept mauvaises morts : accident de la route, noyade, pendaison, foudre, incendie, maladie infâmante (par exemple le fait de s'enfler), mort en couche c'est-à-dire la mort survenue au cours d'une gestation pour la femme. La bonne mort est unique : c'est la mort à un âge très avancé des suites d'une simple maladie. C'est celle qui est due à des :

> *disparitions quelconques, banales et ordinaires – qui ne suscitent rien de bien nouveau dans le rituel habituel qui marque dans le village, le décès d'un membre de la communauté : pleurs affectés ou sincères, silence général et respect d'une douleur véritablement partagée*([3])

Toutes les autres circonstances de disparition sont considérées comme *« des morts terrifiantes »*([4]) ou bonnement comme une *mauvaise mort*. Ce sont des morts qui suscitent épouvante et confusion au sein de la communauté. Ceux qui meurent jeunes, ceux qui meurent par accident, ceux qui meurent par suicide, ceux qui meurent après avoir posé des

---

[1]- « *Sànàn túrà gɔ̀ɔ̀ »* : ″ *sànàn* ″ veut dire « l'heure, le jour ″J″, le moment auquel cela devrait s'accomplir » ; ″*túrà*″ signifie « a sonné, est arrivé, est venu ». L'expression veut dire alors « l'heure de la mort a sonné ».
[2]- « *Gɔ̀ɔ̀ súmăn »* : est formé du phonème ″ *gɔ̀ɔ̀* ″ désigne la mort ; quant au phonème *« súmăn »*, il un adjectif qui veut dire « chaud, inattendu » donc l'expression « *gɔ̀ɔ̀ súmăn* » ″ veut dire la « mort chaude » ou « brutale ».
[3]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 136.
[4]- *Ibidem.*

actes indignes de sorcellerie ou de profanation de tombe ou encore ceux qui meurent par foudroiement sont morts de la mauvaise mort et n'ont pas droit aux honneurs des funérailles.

De toutes ces morts, la plus effroyable et redoutée est celle qui emporte les femmes enceintes ou celles en travail. Décrivant cet aspect de l'eschatologie *bààtɔ́nù*, Djibril Débourou écrit :

> *Quand survenait ce dramatique événement, une phrase imagée et consacrée l'annonçait : « **Le mortier contenant l'igname pilée vient de tomber** »(sic). Le village affolé se vidait de tous ses habitants qui, dans un mouvement massif et désordonné, regagnaient, par groupes compacts, la brousse et les champs, emportant les tout-petits et même les vieillards valides. Car **« ce que les yeux ne peuvent voir, la nuque s'oblige à le regarder »(sic)**. Il faut détaler afin de trouver un refuge hors du village, en un lieu qui éloigne les vivants d'un spectacle consternant (...)*([1]).

Rappelons également que certaines morts, en milieu *bààtɔ́nù*, sont si honteuses que parfois, des parents pleurent, non pas pour le défunt, mais bien à cause de l'opprobre que celui-ci a jetée sur la famille par la qualité ou les circonstances de sa mort et l'impossibilité de lui organiser des funérailles honorables. Si, par entêtement ou pour d'autres raisons, la famille ne procède pas aux rituels d'isolement obligatoires prescrits pour ces cas et qu'elle organise les funérailles, alors, le tonnerre foudroie le sépulcre et le corps déjà inhumé peut se retrouver un matin posé sur la tombe sans qu'on ne sache exactement qui l'a déterré.

Mais qu'elle soit bonne ou mauvaise, la mort déclenche toujours des rites funéraires. Ceux-ci ont pour but d'aider l'âme du défunt à franchir les étapes invisibles par lesquelles il doit passer pour quitter le plan des vivants et accéder à celui des morts. La nature du rituel varie cependant selon les conditions du décès, et parfois selon la volonté du défunt mais aussi selon l'époque, le statut social du défunt et les croyances d'une société. Quels sont alors les rites funéraires observés en milieu *bààtɔ́nù* ?

---

[1]- *Ibidem.*

2. Le rite funéraire *bààtɔ́nù*

Unanimement reconnues comme un phénomène central de bien des sociétés d'Afrique subsaharienne, les funérailles sont un ensemble de gestes et de paroles qui couvrent la période d'enterrement. Le rite funéraire est donc un ensemble de rituels exécutés lors de la période de deuil. Mais qu'est-ce alors qu'un rite ? Quels sont les rituels qui composent le rite funéraire *bààtɔ́nù* ?

De nombreux critiques en sciences humaines et sociales ont consacré tout ou une partie de leurs études à la question des rites. Mais malgré les efforts consacrés à la clarification du concept de rite, les auteurs ne sont pas parvenus à un consensus sur le sens à donner au rite. De sorte, on observe des divergences et des récurrences qui ne facilitent pas toujours la distinction rite/rituel. Nous tenterons donc ici de retenir seulement les éléments utiles pour éclairer notre propos.

Le mot « *rite* » vient du Sanscrit([1]) « *riti* » qui veut dire « disposition », « usage ». Le « *rite* » est donc l'ensemble des « *usages reçus grâce auxquels se maintient l'ordre du monde* ». Selon Robert Le Gall dans le *Dictionnaire de Liturgie*, le rite n'est pas un acte machinal. Il intervient comme une action communautaire, déterminée par la divinité, et donc reçue puis transmise depuis les temps les plus lointains, qui mime ou reproduit l'action divine. Dans cette perspective, l'invention des rites remonte alors au début de la formation de la conscience de l'humanité. On peut alors remarquer avec Claude Rivière que :

> *[…] les rites sont toujours à considérer comme ensemble de conduites individuelles ou collectives, relativement codifiées, ayant un support corporel (verbal, gestuel, postural), à caractère plus ou moins répétitif, à forte charge symbolique pour leurs acteurs et habituellement pour leurs témoins, fondées sur une adhésion mentale, éventuellement non conscientisée, à des valeurs relatives à des choix sociaux jugés importants, et dont l'efficacité attendue ne relève pas d'une logique purement empirique qui s'épuiserait dans l'instrumentalisation technique du lien cause-effet*([2]).

[1]- Le Sanscrit est une langue indo-aryenne qui fut la langue sacrée et la langue littéraire de l'Inde ancienne.
[2]- Claude Rivière, *Les rites profanes*, Paris, PUF, 1995, p. 11.

Le rite est aussi l'ensemble des cérémonies et des règles qui se pratiquent dans une communauté religieuse ou dans un ordre initiatique, par exemple, le rite romain ou le rite vodun. Mais le rite peut être aussi considéré comme un ensemble de règles qui fixent le déroulement d'une cérémonie quelconque. C'est le cas des rites maçonniques. Le rite se définit encore comme une action accomplie conformément à des règles et faisant partie d'un cérémonial : rite de la remise d'une décoration. Au sens anthropologique, dans certaines sociétés, le rite désigne un acte, une cérémonie magique à caractère répétitif, destinés à orienter une force occulte vers une action déterminée. En revanche, dans le langage courant, le rite désigne tout comportement stéréotypé qui ne semble pas être imposé par quelque nécessité ou par la réalisation d'une finalité selon les moyens rationnels. Tous ces emplois du vocable « rite » renvoient en fait à l'idée d'un comportement social, collectif, qui se révèle dans toute sa spécificité dans les coutumes et traditions et faisant percevoir des rapports entre l'homme et le merveilleux. Rites initiatiques et rites religieux en représentent des exemples très illustratifs.

Mais le rite dans le sens où nous l'entendons se définit comme un ensemble de pratiques dans un culte religieux mais aussi toute coutume fixée par une tradition qui, elle-même, désigne la transmission d'un contenu culturel. Le rite n'est donc pas un acte spontané, au contraire, il est fixé, réglé et codifié. Il est un ensemble de gestes et paroles consacrés et destinés à une cérémonie précise. Par exemple, on peut parler de rite d'enterrement, le rite de *Wɛ̀rɛ̀kúnù* ou de *Búnù*. C'est sans doute ce même sens que traduisent ces propos de Gustave-Nicolas Fisher : *« Les rites sont un ensemble de règles prescrites qui structurent les relations »*([1]) entre les vivants d'une part, et entre les morts et les vivants de l'autre. Mais à l'intérieur d'un rite donné, il y a des rituels, c'est-à-dire le déroulement de la cérémonie. Par exemple, dans le rite d'enterrement, il y a le rituel du lavage du corps, le rituel de la pâte du

[1]- Gustave-Nicolas Fisher cité par Maguy Péréa, *Rites/Rituels et codes*, nov. 2005, consulté le 08 mai 2013.

mort. Par conséquent, chez les *Bààtɔ̃́bù,* il y a un rite funéraire composé de plusieurs rituels. Il existe plusieurs sortes de rites : les rites de passage qui marquent le changement de statut social ou sexuel d'un individu, les rites initiatiques qui témoignent de l'incorporation d'un individu dans un groupe social ou religieux et les rites funéraires qui sont un ensemble de gestes et de paroles accompagnant la mort d'un être humain.

Les rites funéraires, considérés dans le temps comme dans l'espace, sont très importants. Ils représentent une symbolique importante, car ils sont un moyen pour redonner un sens à la perte. Ils servent en outre à réconforter les endeuillés et à redéfinir celui ou celle qui n'est plus. En réalité, les rites sont destinés dans un premier temps au mourant et au mort lui-même.

De la façon la plus générale et universelle qui soit, les rites funéraires répondent essentiellement à trois finalités selon Louis-Vincent Thomas : d'abord, s'occuper tout à la fois du devenir corporel mais aussi spirituel du défunt. Ensuite, rassurer, apaiser et offrir aux proches un parapet contre l'angoisse existentielle, mais également permettre l'expression d'émotions intenses et déstabilisatrices pour l'individu et pour le groupe. Enfin, revivifier les solidarités d'une communauté. On pourrait insister à ce niveau sur les finalités anthropologiques des rites. Renforçant cette idée, Louis-Vincent Thomas écrit :

> *À qui profite le rite ? – Malgré leur disparité dans le temps et dans l'espace, les conduites funéraires obéissent à des constantes universelles. Leur finalité est double. En effet, au plan du discours manifeste, elles sont motivées par ce qu'elles apportent symboliquement au mort : par une série d'actions plus ou moins dramatiques, plus ou moins prolongées et parfois séparées par de longs intervalles, un lieu et des rôles lui sont assignés, en accord avec la continuité de la vie. Mais au plan du discours latent, même si le cadavre reste toujours le point d'appui des pratiques, le rituel ne prend en compte qu'un seul destinataire : l'homme vivant, individu ou communauté. Sa fonction fondamentale, inavouée peut-être, est de guérir et de prévenir, fonction qui revêt d'ailleurs de multiples visages : déculpabiliser, rassurer, réconforter, revitaliser. Socialement réglé, le rituel funéraire répond aux besoins de l'inconscient, prolongeant au plan de l'action, donc à travers les corps, les mécanismes de défense que l'imaginaire met en place pour composer avec la peur de la mort. Ces mécanismes sont si subtils qu'il est*

> *souvent difficile de saisir les désirs authentiques par-delà les détours de la symbolisation*([1]).

On peut mieux saisir, à travers cette réflexion de Louis Vincent Thomas, l'importance du rituel funéraire. Le rite en effet assure essentiellement une fonction à la fois exutoire et cathartique. Il sert de thérapie aux "deuillants" et, contrairement à ce qu'on croit, il est destiné aux vivants. On pourrait conclure que le rite, avec son soubassement symbolique, existe en tant que thérapie universelle devant la menace et la peur de la mort.

Chez les *Bààtɔ̃bù*, comme un peu partout en Afrique, les rites funéraires assurent les mêmes fonctions même s'ils varient selon les conditions du décès, de la classe sociale de la personne décédée et parfois de ses dernières volontés. Ils connotent, dans l'ensemble, toutes les manifestations de masse liées à la tradition car, il n'y a de rite qu'au travers des cérémonies et des réjouissances (baptême, naissance, initiation, mort,…). Le protocole funèbre des *Bààtɔ̃́géóbù* est marqué essentiellement par trois rituels : le rituel *górù wɔ́rù dókèbù* qui correspond aux premières obsèques, le rituel *górúsíkúbù*, les secondes obsèques et le rituel *gɔ̀ɔ kpèrù* qui représente les grandes funérailles.

2.1. Le rituel de gó*rù wɔ́rù dókèbù*

Ici, nous procèderons à une description succincte des différents rituels qui composent les premières obsèques d'un *Bààtɔ́nù* : depuis l'annonce du décès jusqu'à l'inhumation en passant par le rituel de purification, la veillée du corps et la mise en bière.

Le rituel appelé *górù wɔ́rù dókèbù* qui signifie « action de mettre dans la terre » correspond, nous l'avons évoqué, à la « *mise en terre* ». Il est précédé de l'annonce de deuil, des rituels de purification et d'emballage du cadavre puis de la préparation de la fosse. Il consiste à mettre le corps sous terre sans autre forme de cérémonie et se déroule entre seize et dix-neuf heures. A la fin de la mise en terre, on remblaie la tombe au ras du sol.

[1]- Louis-Vincent Thomas, *Les chairs de la mort*, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, 2000, p.161. On retrouve ces trois fonctions du rite funéraire dans de nombreux textes produits par Louis-Vincent Thomas et aussi chez de très nombreux auteurs qui le citent.

2.1.1. L'annonce du deuil ou *gɔ̀ɔ̀ kpàràrù*([1])

L'annonce du deuil chez les *Bààtɔ́bù* se fait dès constat du décès par une catégorie sociale de personnes, les *gɔ̀ɔ̀ kpáróbù*([2]) ou les *gɔ̀ɔ̀ túsíóbú* ([3]). Aussitôt, les lamentations et pleurs se font entendre de part et d'autre. Le veuf ou la veuve (cette pratique n'est plus aussi respectée qu'autrefois) est isolé. Les proches parents du défunt se réunissent dans la maison mortuaire (*gɔ̀ɔ̀ yèrù*([4])). Ils prennent soin de mettre le cadavre en bonne position avant de procéder à la toilette funèbre. La nouvelle se propage rapidement et chacun se précipite vers la maison funéraire. Lorsque la mort survient loin du village natal([5]), que la dépouille soit en mesure d'être rapatriée ou non, les mêmes gestes s'observent. Il ne faut en effet pas oublier que les hommes vivent toujours en communauté et qu'en terre étrangère, chez tous les peuples, la conscience d'appartenance est plus prononcée. Il y a donc toujours les représentants de culte, institués depuis le foyer originel ou non, qui perpétuent le rite par sa pratique. Entre temps, dans la plus grande discrétion, la famille fait appel au *góru síkúwò*([6]) ou « enterreur ». Celui-ci se chargera de disposer le corps dans la position fœtale. Pour annoncer un décès, les *gɔ̀ɔ̀ kpáróbù* disposent de deux signes pour le faire : le signe verbal et le signe non-verbal. Le signe verbal est fortement caractérisé par la présence des figures

---

[1]- En *bààtɔ́nù*, « annoncer » se dit « *kpárá* ». « *kpárárú* » signifie donc « action d'annoncer, d'informer, de divulguer ».

[2]- L'expression « *gɔ̀ɔ̀ kpáróbù* » signifie littéralement « annonce de la mort » ou « information de la mort ». Il est donc question de l'annonce du deuil.

[3]- Quant à « *gɔ̀ɔ̀ túsíábú* », cela renvoie à l'idée de « traduire la mort » ou plutôt « transmettre la mort ». Les deux expressions, comme on peut le constater, désignent le « fait d'annoncer la mort ».

[4]- « *Gɔ̀ɔ̀ yèrù* » signifie « lieu de la mort ». Donc, la « maison mortuaire ».

[5]- Notons que les *Bààtɔ́bù* tiennent beaucoup à ce que leur défunte ou défunt soit enterré dans son village natal au milieu des siens. C'est pourquoi, lorsqu'une personne meurt hors de son village natal, loin de sa famille, le corps est ramené par les siens le même jour si possible, quelle que soit la distance qui sépare le lieu du décès du lieu où se dérouleront les obsèques. Dans le cas contraire, nous y reviendrons en détails plus loin, certaines dispositions sont à prendre par la famille pour faire revenir le défunt parmi les siens comme par exemple le rituel de « *térà súàbŭ* » (prise de la silhouette).

[6]- *« Góru síkúwò » :* c'est un mot forgé à partir des morphèmes « *góru* » qui veut dire « cadavre, dépouille » et « *síkúwò* » lui-même composé de deux vocables : « *síkú* » qui veut dire « enterrer »et *« wò »*qui signifie « celui qui ». Ce qui donne « celui qui enterre la dépouille ». Au pluriel, le mot devient « *gó síkóbù* ». Il convient de souligner que cette fonction ne relève pas de n'importe qui. Il existe un clan d'enterreurs et cette fonction socioculturelle se transmet de génération en génération, de père en fils et même de mère à fille. Les membres de ce clan sont nés enterreurs. Par ailleurs, on ne les rencontre pas dans tous les villages. Il faut parfois faire de longues distances pour les trouver.

d'atténuation, en l'occurrence l'euphémisme. Voici quelques formules utilisées dans la langue pour signifier la mort :

- *Ú síã̀ :* il est rentré ou il s'en est allé.
- *Ú gúsúnɔ̃̀ sókúrù wúrà :* il a répondu à l'appel de Dieu.
- *Ú bárá té kpã́nà :* il n'a pas supporté la maladie.
- *Ú sárírù kúà :* il n'est plus.
- *Ú ká sɔ̃́ nṹwà :* il s'est éclipsé avec le soleil.
- *Ú kpúnã̀ / súnɔ̃̀ kpínã̀ :* il s'est couché / le roi s'est couché

Quant au signe non verbal, il se manifeste dans le recours à certains objets, gestes ou parures pour faire passer le message : il s'agit généralement, selon l'expression de Charles Sanders Peirce, du signe-indice et du signe-symbole. Ces signes permettent intentionnellement ou non d'annoncer le deuil et ils varient selon le clan auquel appartient le défunt. Mais, chez les *Bààtɔ́̃bù*, le signe-symbole est le plus manifeste([1]). Par exemple, lorsque c'est un chef qui décède, les tambourins tapent à l'entrée de la maison, le *tambour de guerre* (*tabu gon*([2])) suivi des coups de canon. En ce qui concerne les veuves, elles sont reconnaissables à leur apparence physique négligée. Dans la case réservée au veuvage, des femmes d'un âge avancé et expérimentées apprêtent la veuve : on lui enlève toute forme de parure et on la fait asseoir sur une natte en raphia étalée à l'envers, les jambes tendues, un pagne noir sur la tête, un couteau dans la main gauche et des liens (*wɔ́bà*) noués aux poignets et aux chevilles. Ces femmes initient la veuve aux lamentations qu'elle doit exécuter tout le temps du veuvage.

[1]- Pour plus d'informations se référer au mémoire de Maîtrise de Linguistique de Ahmed G. Bio Nigan, *L'annonce du deuil et le port du deuil dans l'aire culturelle baatɔnu*, Cotonou, UAC, 2002-2003, 75 p.
[2]- « *Tabu* » signifie « guerre, combat » et « *gòn* », le tambour ; d'où le sens de « tambour de guerre ».

2.1.2. Le rituel de *dísí wɔ́kábù*

Le rituel de *dísí wɔ́kábù*([1]) (« *action d'enlever la souillure* ») correspond au rituel de purification qui existe et qu'on rencontre dans toutes les religions. Pour le *Bàátɔ́nù*, deux motifs justifient la nécessité de débarrasser le mort de ses impuretés : d'abord, la mort elle-même est considérée comme impureté. Ensuite, le mort lui-même est tenu pour impur non seulement à cause des fautes et des violations contre nature qu'il aurait commises de son vivant mais aussi des contacts terrestres. Il faut donc le purifier si l'on veut lui assurer une vie céleste à Gúnɛ̀ (Royaume des morts) et le retour aux sources de la vie. Car, les rituels funéraires « *visent à purifier d'abord le mort, puis le milieu où il a vécu. L'une des fonctions des rites funéraires est donc de sortir l'âme du mort d'un état d'impureté manifeste* »([2]). Ce rituel requiert deux des quatre éléments qui fondent l'essence du monde : l'eau et le feu.

L'accomplissement de ce rituel nécessite trois personnes : deux orphelines (*gɔ́ɔ́ bíbù*), souvent deux nièces (filles du frère et de la sœur) du défunt ou de la défunte et l'hiérophante (*gɔ́ɔ́ yɑ́kù kóowó*([3])). La nièce conçue par le frère du défunt est appelée *tɔ́ndúrɔ̀ bíì*([4]) alors que celle conçue par la sœur du défunt est nommée *tɔ́nkúrɔ̀ bíí*([5]). Ce sont elles qui sont chargées de recueillir l'eau de la rivière qui devra servir à la toilette du défunt. Avec la

---

[1]- L'expression « *dísí wɔ́kábù* » est formée de deux vocables : « *dísí* » qui est la contraction du substantif « *dísínù* » qui signifie « souillure, saleté » et « *wɔ́kábù* », « action d'enlever » ou « enlèvement ». « *Dísí wɔ́kábù* » désigne alors l'« action de débarrasser des souillures ». C'est donc la toilette faite au défunt.

[2]- Issiaka-Prosper Lalèyè, *« Les religions de l'Afrique noire »* in Jean Delumeau (sous la direction de), *Le fait religieux*, Fayard, France, 1993, p. 698.

[3]- « *Gɔ̀ɔ̀* » signifie la « mort ». « *Yɑ́kù* » est la forme contractée de « *yɑ́kúrù* », qui veut dire « sacrifice ». Enfin, *« kóowó »* a le sens de « celui qui fait ». L'expression signifie donc « celui qui fait les sacrifices sur la mort ». Autrement dit, il est question de l'officiant ou du prêtre des cérémonies. Ici, la maîtresse des cérémonies. C'est elle qui a la charge des *« sérénù »* (calebasses traditionnelles qui servent au rituel).

[4]- « *Tɔ́ndúrɔ̀ bíì* » signifie « enfant garçon ». C'est une des filles d'un frère du défunt que l'on choisit (le mot frère ici peut désigner le frère comme il peut désigner le cousin).

[5]- L'expression « *tɔ́nkúrɔ̀ bíí* » désigne littéralement « enfant fille » ou l'enfant de la fille, c'est-à-dire, celle engendrée par une des sœurs du défunt. Il faut souligner que quel que soit l'âge de la fille « *tɔ́ndúrɔ̀ bíì* », (fille conçue par un frère du défunt), on lui accorde plus d'importance qu'à la « *tɔ́nkúrɔ̀ bíí* », car elle représente le côté « mâle ». De même, la « *tɔ́nkúrɔ̀ bíí* », quel que soit son âge, demeure inférieure à la « *tɔ́ndúrɔ̀ bíì* » puisqu'elle symbolise le côté « femelle ». Il faut remarquer que les deux filles représentent les lignées issues du frère et de la sœur du défunt. Il s'agit donc des cousins parallèles et des cousins croisés.

possibilité de se faire accompagner par d'autres femmes, elles se rendent donc à la rivière([1]). La *tɔ́ndúrɔ̀ bíì* porte le *bwéébù* (petit pot en argile faisant office de coupe traditionnelle et contenant toujours une eau rituelle) alors que la *tɔ́nkúrɔ̀ bíí* porte la grande calebasse appelée *gbăkà*. Quant à l'hiérophante, elle détient un couvercle de calebasse et un couteau. Avec ce couteau, elle "*coupera*" l'eau de la rivière en forme de croix suivant les points cardinaux. Ce geste sera exécuté trois fois pour un homme et quatre fois pour une femme.

Mais avant de procéder au rituel de « *nim bùràrù* » (fait de couper l'eau), elle tape sur le couvercle tout en s'écriant "*si, si, si*". Puis elle renverse dans la rivière un peu de l'eau lustrale contenue dans le *bwéébù* avant « *de couper l'eau* ». Après cela, en trois coups de couvercle, elle remplit la grande calebasse. Et c'est cette eau rapportée qui servira à faire la toilette funèbre car, pour le *Bàátɔ́nù*, quand un individu meurt, son âme se réfugie aussitôt dans la rivière (l'eau étant considérée comme la *matière première*, c'est-à-dire, l'origine de toute vie) ; c'est pourquoi l'on n'utilisait jamais l'eau de la jarre. Quelques fois, en période de sécheresse, il arrive qu'on creuse le lit de la rivière pour recueillir cette eau. Aujourd'hui, cette étape du rite n'est plus scrupuleusement observée compte tenu des exigences du monde moderne. Toutefois, cela n'enlève rien au caractère sacré et efficace du rituel.

Dans la pensée *bàátɔ́nù*, l'eau est source de vie, moyen de purification et centre de régénérescence. Aussi, comme l'âme des morts retourne dans l'eau après la mort, on vient la chercher là, dans le lit de la rivière pour la ramener à la maison. Une fois donc revenues, munies de cette eau, les trois femmes érigent un foyer de trois mottes en banco, puis y allument un feu symbolique. Entre temps, la quantité d'eau nécessaire à l'opération est renversée dans un canari. Le canari d'eau posé sur le foyer est chauffé à l'aide d'un feu de paille. En réalité, le rituel à ce niveau consiste à glisser dans le foyer un brandon de paille enflammée, trois fois avec la main gauche en répétant la parole suivante : *"yà gbísìmɔ̀*", c'est-

[1]- Autrefois, les femmes étaient obligées de se rendre à la rivière pour s'approvisionner en eau mais aujourd'hui, avec l'évolution de la technologie, l'eau est à la portée de tous. Aussi, l'eau à utiliser peut-elle être celle du puits ou l'eau courante.

à-dire « cela bout ». Cependant, lorsque c'est à une femme qu'on applique ce rituel, il faut enflammer le brandon de paille quatre fois et avec la main droite.

Après avoir chauffé l'eau à laquelle on a ajouté des herbes aux essences odoriférantes (*wúnɔ̀ yɛ̃kà*), la maîtresse des cérémonies, appelée *gɔ́ɔ́ yǎkù kóówó* transvase l'eau à peine chauffée dans le *wótírù* du défunt, c'est-à-dire la calebasse dont le défunt se servait pour se laver ou le seau de bain. Au moyen d'un bandeau, on lui bouche les narines, la bouche et le rectum. Le rituel de *dísì Wɔ́kàbù* introduit par la formule : « *yé bă gúròbú kuá, yérà bárá kpɔ́ kué* »([1]) peut alors commencer. Deux lieux peuvent se prêter à cette opération : soit dans la case du défunt, soit dans une douche. Lorsque c'est dans la case du défunt, on se sert du *sékò* de sa case (porte en bambou) sur lequel on le pose pour le laver avec le *« baru wérèm »* (savon traditionnel) et une éponge artisanale. En revanche, lorsque c'est dans une douche qu'a lieu ce bain mortuaire, on creuse un trou au fond duquel on pose une pierre d'une taille conséquente sur laquelle on allonge le corps. L'eau du bain coule ainsi directement dans le trou et partant, elle est aspirée par le sol. Tout risque pour que l'eau du bain tombe dans des mains malveillantes est ainsi écarté.

De même, nuitamment, tous les objets qui ont servi à ce bain sont brûlés : il s'agit en l'occurrence de l'éponge artisanale et du *sékò*. Car, une superstition dit en effet que ces objets sont dangereux et mortels. La particularité de ce bain est que même si l'on fait usage du savon, le bain à donner ne doit jamais être mousseux. Cette opération répond à un souci profilactique pour éviter toute contamination. Ainsi, se pratique le bain rituel pour un homme qui décède. Qu'en est-il alors lorsqu'il s'agit d'une femme qui meurt ?

Lorsque c'est une femme mariée qui trouve la mort dans la maison conjugale, on la fait sortir par-dessus la clôture. Tous les rites doivent se dérouler dans sa maison paternelle, ou dans la maison d'un membre de sa famille si son village paternel est éloigné. Ensuite, sa

[1]- « Ce qu'on a fait aux anciens, on le fait aussi au nouveau ».

famille récupère la dépouille afin que celle-ci bénéficie du rite funéraire approprié. Dans la tradition *bààtɔ́nù*, une femme, dans sa maison conjugale, est considérée comme une étrangère. Elle peut avoir eu des enfants voire de petits-enfants, elle n'a droit à aucun bien de la famille de son mari. C'était pour cette raison que les femmes, à partir d'un âge avancé, souvent aussi à cause de la maladie, regagnaient leur maison paternelle afin qu'à leur mort, elles soient honorées de tous les rites.

2.1.3. Le rituel de *górún kúrúbù*([1])

Après la toilette mortuaire, le défunt est soumis à un autre rituel, sans doute l'un des plus importants de tout le protocole funéraire *bààtɔ́nù* : il s'agit de la position à donner au cadavre. Généralement, sauf dans des conditions très particulières, les membres supérieurs et inférieurs du défunt sont repliés sur eux-mêmes de sorte à lui faire adopter la *« position de fœtus »*. En d'autres termes, le corps est placé dans une position fœtale, en posture de flexion, les jambes repliées au niveau des genoux et ramenées contre la poitrine. Cette façon d'enterrer les morts apparaît bien comme une métaphore de l'accouchement, même si elle n'est pas explicitement présentée comme telle par les interessés.

En effet, la position foetale ultime dans laquelle le mort est placé renvoie à celle de l'homme à la naissance. Certes cet accouchement, où le défunt passe de l'extérieur de la terre vers l'intérieur en état de foetus se déroule "à l'envers". Toutefois, au sein de la terre, c'est une nouvelle gestation qui débute puisque le défunt, après avoir quitté le monde des vivants, renaîtra au bout de quelques mois au monde des ancêtres. Pour les *Bààtɔ̃́bù*, l'homme est venu au monde dans la position fœtale et il doit retourner dans cette même position dans le ventre de la terre à sa mort. La terre est donc considérée comme le ventre de la mère. Cette position fœtale ou recroquevillée porte bel et bien une signification : celle *d'une naissance dans un autre monde* ou d'une renaissance. Les *Bààtɔ̃́bù* ensevelissent donc leurs morts pour qu'ils

[1]- En *Bààtɔ̃́nù*, « *kúrè* » signifie « plier » et « *górù* », la « dépouille », le « cadavre » donc l'expression *« górùn kúrúbù* » peut-être définie littéralement comme l'« action qui consiste à plier le corps du défunt ».

renaissent *à une nouvelle vie*. On retrouve ici le parallèle entre mort et naissance exposé par Hertz dans son étude de 1907 :

> *... la mort est bien pour la conscience collective le passage de la société visible à la société invisible (...). Quant à la naissance, elle accomplit, pour la conscience collective, la même transformation que la mort, mais en sens inverse : l'individu quitte le monde invisible et mystérieux que son âme habitait, il entre dans la société vivante*([1]).

Cette phase du rite peut être accomplie par un membre de la famille. Mais la plupart du temps, elle est réservée et confiée au *gɔ́ɔ́ síkɔ̀*([2]), (l'enterreur). Ainsi, dès que la mort est constatée, la famille fait appel au *gɔ́ɔ́ síkɔ̀* pour procéder, dans les plus brefs délais, à la torsion du corps avant que celui-ci ne se raidisse. Dans le cas échéant où la famille ne parvient pas à le contacter à temps, celui-ci, à son arrivée, est obligé de briser les membres au défunt pour lui faire adopter la position convenable. Une fois donc le bain terminé et la dépouille placée dans la position requise, on l'allonge sur une natte étalée à l'envers et on la recouvre soit d'un linge blanc, soit d'un linge indigo. C'est la phase de l'emballage.

2.1.4. Le rituel de *gɔ́ɔ́rìn dííbù* ou *de dí súánù kóbú*([3])

C'est le dernier repas que les vivants préparent pour le défunt. Il est uniquement réservé aux morts et marque la rupture définitive avec les nourritures terrestres. Il est apprêté à base de farine de mil ou de maïs mélangé à l'épice appelé *kpárárù*([4]). C'est donc cette épice en forme de poudre qui donne à la pâte sa couleur rouge. Préparée sans aucune finesse, celle-ci s'accompagne d'une sauce gluante. Ainsi, à peine cuite, la pâte est servie dans un morceau de

---

[1]- Robert Hertz, « *Etude sur la représentation de la mort* », in *Sociologie religieuse et folkore* (Hertz éd.), Paris, PUF, 1970, p. 74.

[2]- « *Góru síkúwò* » ou « *gɔ̀ɔ̀ síkó* » *:* la variante dialectale seule justifie ces deux prononciations. Ainsi, les deux expressions sont formées à partir des morphèmes « *góru* » qui veut dire « cadavre, dépouille » ou « gɔ̀ɔ̀ » (mort) et « *síkúwò* » lui-même composé de deux vocables : « *síkú* » qui veut dire « enterrer »et *« wò »*qui signifie « celui qui ». Ce qui donne « celui qui enterre la dépouille ». Au pluriel, le mot devient « *gó síkóbù* ». Il convient de souligner que cette fonction ne relève pas de n'importe qui. Il existe un clan d'enterreurs et cette fonction socioculturelle se transmet de génération en génération, de père en fils et même de mère à fille.

[3]- « *Gɔ́ɔ́rìn dííbù* » signifie littéralement « pâte de mort » (« *gɔ́ɔ́rì* » = le « mort » et « *dííbù* » = « pâte »). C'est la pâte du mort ; elle est appelée *« díí súàã »* à cause de sa couleur rouge (« *súàãnù* » signifie « rouge ». C'est donc un rite qui consiste à apprêter une pâte de couleur rouge à l'intention du mort en signe d'adieu.

[4]- Cette épice est obtenue à partir du safran séché et transformé en poudre.

calebasse pendant que la sauce est renversée dans un petit canari. Personne ne la mange. Elle est destinée à être jetée car elle symbolise le dernier lien du défunt d'avec les vivants.

En général, ce sont les petites filles du défunt qui apprêtent cette pâte. Elle est appelée « *díi dɔ́ɔ́bà* »([1]) et constitue un moment de théâtralisation. En effet, tout en sachant que personne n'en voudrait, les petites filles s'emparent de la pâte et la présentent à tous ceux qui sont venus à l'enterrement en disant : « *de la pâte à vendre* ! » et à l'assistance de répondre : « *nous n'avons pas faim, allez la vendre à d'autres* ». Chaque participant jette une pièce de monnaie symbolique dans le plateau de pâte. Après avoir ainsi fait le tour de l'assistance, elles la rangent dans un endroit sûr pour être jetée sur la tombe après l'inhumation. Cette dernière étape de ce rite diffère d'un clan à un autre, nous est-il revenu.

Dans certains clans, la sauce et la pâte sont emportées à la sortie du village du côté ouest. Un flûtiste qui appelle le mort accompagne les filles qui portent ce repas. Au premier croisement de chemin, le morceau de calebasse contenant la pâte et le canari de sauce sont jetés sur le sol de façon à les briser. A cet instant, les femmes se mettent à pleurer et à crier à tue-tête. Le *tábù gòn* (tambour de guerre) résonne suivi éventuellement de quelques coups de fusils. Le cortège en pleurs revient alors dans le village par un autre chemin.

En réalité, ce rituel de repas a pour objectif de « rompre l'assiette » avec le défunt afin qu'il ne revienne plus partager les repas des vivants (membres de sa famille). Tout ceci se justifie par le refus des membres de la famille de manger la pâte et par le fait d'emporter le repas à la sortie du village, pour éloigner le mort des vivants ; côté ouest (lieu des ombres), à une intersection de chemins (symbole des quatre points cardinaux et de la rencontre des contraires). Là, le repas est renversé et calebasse et canari sont brisés (symbole de la rupture d'avec le défunt) ; les pleurs des femmes (symbole de la douleur qui scelle la rupture) et enfin

[1]- « *Dí dɔ́ɔ́bà* » : « *di* » est la forme contractée de *« díbù »* qui veut dire « pâte » et « *dɔ̀ɔ̀bā* », « bouchée ». Le terme renvoie alors à la « bouchée de pâte ». Cela met en relief la quantité insignifiante de pâte à préparer.

le cortège qui revient au village par un autre chemin (pour éviter que l'âme du défunt ne les suive). Tous ces éléments traduisent bien le sens de la rupture.

2.1.5. Le rituel de *górún síkúbù*([1])

C'est la phase la plus intense des cérémonies ; elle couvre, d'une part le moment d'exposition où la famille ainsi que les proches amis viennent faire leurs adieux au mort, et d'autre part, celui de la mise en terre. C'est en réalité l'ensemble des différents gestes qui accompagnent le défunt depuis l'exposition jusqu'à l'inhumation. Le corps du défunt est d'abord exposé afin que les parents et la famille proche viennent se recueillir. Car, soulignons-le, tout le monde n'assiste pas à l'enterrement du *Bààtɔ́nù*.

2.1.5.1. Exposition du corps

Les lieux d'exposition du cadavre peuvent varier. Il peut être exposé dans la maison surtout pendant la saison de pluies ou à la devanture de la maison. Mais en général, le corps est souvent exposé sur le lieu de l'enterrement appelé « *bánsù* », c'est-à-dire sur les ruines où avaient vécu les ancêtres, donc au cimetière. Ici, se tient en même temps la veillée funèbre. Toutefois, que ce soit à la maison, à la devanture de la maison ou sur une place non loin du cimetière, le rituel exécuté est le même. Le corps est recouvert de plusieurs pagnes noirs offerts par les membres de la famille([2]). A côté de la dépouille, un feu est allumé dans lequel brûlent les graines de coton et des feuilles de néré([3]) afin de neutraliser les odeurs

[1]- « *Górù* » = « dépouille, cadavre » ; « *síkúbù* » = « enterrement » par conséquent, « *górùn síkúbù* » signifie « enterrement de la dépouille ». C'est l'inhumation.

[2]- Il est de coutume que sept pagnes, dont au moins un noir traditionnel qui a été passé à l'indigo et une somme de cinq cent francs soient réunis avant de procéder à l'enterrement proprement dit. Le suaire de couleur indigo servira à recouvrir le corps du défunt. Il est offert par un membre de la famille souvent désigné par le mort lui-même de son vivant. Mais au cas où celui-ci serait absent ou incapable de répondre à l'exigence du rituel, le pagne peut être fourni par un autre membre de la famille. Les autres pagnes ne sont pas nécessairement noirs et ils peuvent être remis par n'importe quel membre de la famille. Ils sont destinés en réalité aux fossoyeurs et au joueur du petit tam-tam : le *« bárɔ́ »*. Les cinq cent francs sont remis aux *gǎakù*, les joueurs du grand tambour.

[3]- La présence du néré dans ce rituel prouve une fois encore que le néré est bel et bien une plante funéraire par ses vertus odoriférantes (feuilles) et imputrescibles (le bois).

désagréables, car l'exposition peut durer une à trois journées voire plus([1]). Cela relève du temps que mettront les fossoyeurs pour creuser la tombe.

Ainsi enroulée dans la natte où elle reposait depuis l'étape du bain et attachée sur un *búrà sénầ*, une échelle ou un brancard artisanal, la dépouille est transportée, pour exposition par deux à trois personnes. Le plus ancien passe du côté de la tête, considéré comme le côté le plus dangereux. Ils la font tourner sur elle-même trois fois de suite pour un homme mais quatre fois pour une femme. Les pieds en avant, la tête en arrière, les deux ou trois hommes sont suivis par une femme tenant de l'eau dans une calebasse qu'elle asperge sur leur passage. Le corps du défunt peut à présent être exposé.

Sur la dépouille ou à ses côtés, on attache un poussin sur un arc. Les instruments symbolisant les activités essentielles du clan sont déposés également à ses côtés notamment un arc et une flèche, un fusil, un chasse-mouche, un faisceau de paille (*gbii*), s'il s'agit d'un chasseur. On rapporte alors les *séré káanù* ou *séé káanù* (grandes calebasses sacrées utilisées précédemment pour le rituel de l'eau) et le canari (*bwéébù*). Des grandes calebasses, l'hiérophante (*gɔ́ɔ́ yắkù* kóówó) sort quatorze cauris qu'elle dispose en deux tas de sept sur une natte déroulée le long de celle sur laquelle repose la dépouille. Elle recouvre ensuite chaque tas de cauris par un *séékáaru*. Toutefois, avant de renverser les calebasses sur chacun des tas de cauris, l'hiérophante, (*gɔ́ɔ́ yắkù kóówó*) leur fait décrire trois ou quatre cercles (selon que c'est un homme ou une femme qui est décédé(e)) au-dessus de la dépouille en veillant à ce qu'elles la touchent à chaque fois.

Les deux nièces, celles qui avaient participé au rituel de « coupage de l'eau » sont invitées à venir verser respectivement, comme l'exige la tradition, une obole symbolique de

[1]- Il convient de relever le sens de l'assainissement qui enveloppe certains aspects du rite funéraire. En effet, au-delà du fait que ces dispositions ou principes relèvent de la tradition, on note un souci permanent de préservation des autres membres de la communauté ainsi que de l'environnement.

50 F et de 100 F. C'est le *dúkà góbì*([1]). C'est alors que la maîtresse des cérémonies (*gɔ́ɔ́ yɑ̌kù kóówó*) répand un peu de l'eau contenue dans le *bwéébù* (canari) sur le sommet des calebasses sacrées renversées. Des personnes âgées veillant le corps, se détachent deux femmes qui vont éxécuter un chant à l'aide de deux autres grosses calebasses et des bagues qu'elles portent aux doigts. Un groupe de vieux et de vieilles femmes animent la veillée au moyen de hochets en frappant sur la paume de la main gauche et sur les pieds.Un autre groupe de femmes frappent également sur un morceau de fer et un morceau de calebasse avec une lame de houe ou de hache qu'elles accompagnent de parole : *« la route est longue et jonchée d'épines, il faut aller doucement »*. Cette formule rituelle apporte la preuve que pour le *bààtɔ́nù*, la mort est un voyage. C'est ainsi que le défunt est le voyageur et sa destination, le pays des ancêtres.

A l'instar du voyage dans le monde matériel qui nécessite des précautions pour parer à toutes formes d'obstacles, la famille et les amis du défunt lui font des dons en nature et en espèce (habits, argent, pagnes, cauris, etc.) afin de permettre à son âme d'effectuer un bon voyage vers le monde des ancêtres. Le défunt est donc un voyageur et sa destination est le village des morts (« *gɔ́rìɔ̀* »), un monde immatériel.

A



B



[1]-L'expression *« dúkà góbì »* est composé de deux morphèmes : « *dúkà* » qui a le sens de « course, courir » et *« góbì »* qui veut dire « l'argent ». Cela signifie « l'argent pour la traversée », « les frais de route » ou encore « pour le voyage ».

C



© César GABA

<u>Photo</u> 1 (A + B + C) : Exposition du corps au cimétière en attendant la fin de l'arrangement de la fosse.

2.1.5.2. Départ pour le s*íkúsɔ̀*([1]) ou le *bànsù*([2]) (cimetière)

Le départ pour le cimetière intervient lorsque la dépouille a été exposée au village, dans la maison ou à la devanture de la maison. Dans ce cas, on la transporte sur le lieu où aura réellement lieu l'enterrement.

Les petites filles du défunt exécutent des complaintes en frappant sur la lame d'une houe et sur un morceau de calebasse. La fille d'un frère (qui peut être un cousin) pleure en chantant : « *nɛn Báá wóo* »([3]). Quant à la fille d'une sœur (qui peut être une cousine, celle-ci se lamente en ces termes : « *nɛ́n yáyì kă bôm yíínɑ̌ gísɔ̀n* »([4]). Les griots chantent les louanges du défunt en suivant le cortège ainsi que les *gɑ̌ɑ̌kù*, c'est-à-dire ceux qui jouent le grand

[1]- Le vocable « *síkúsɔ̀* » est un mot composé à partir de « *síkúrù* », la « tombe » et de « *sɔ̀* », verbe « asseoir ». Le mot « *síkúsɔ̀* » pourrait être traduit par le « lieu où reste la tombe », donc le cimetière.
[2]- Le mot « *bànsù* », en revanche, désigne les « ruines du foyer originel ».
[3]- La phrase, « *Nɛn Báá wóo* » signifie « Mon père ! Wóo ! ». Il convient de noter que la plupart des chansons relevant de la mort se terminent par « woo ! ». « Woo ! » est un idéophone à valeur de locution interjective qui permet de traduire une exclamation de douleur. En cela, c'est un cri exprimant une grande émotion de douleur ; il a la valeur des pleurs (sur le plan phonique et sémantique). Sur la plan esthétique, il peut avoir une position variable(en début du verset, au milieu selon le rythme de celui qui pleure ou chante, ou à la fin du verset). Sur le plan musical, c'est un mélisme, d'où la réduplication de la voyelle « o » dans « woo ».
[4]- Littéralement traduit, cela donne : « ma mère m'a refusé son lait aujourd'hui » pour exprimer l'état de sevrage et de perte ; la mère symbolisant la protection, la vie, l'amour.

tambour. Les femmes pleurent à leur tour. Derrière eux, se trouve la foule. Mais, une fois le cortège sorti du village, les pleurs cessent. En silence, le cortège poursuit sa route *vers « Sìkúsɔ́ »*, c'est-à-dire le cimetière. A leur arrivée au cimetière, ils déposent le cadavre à l'ombre d'un arbre, la tête toujours tournée vers l'ouest jusqu'à l'enterrement. Les chants sont repris au cours de la veillée accompagnés par un cordophone appelé *« kúrò tɛndù »* joué uniquement pendant les cérémonies funéraires. Les chants se poursuivront durant tout le temps que durera la veillée. Nous tenons à rappeler qu'il arrive souvent que le cortège funèbre soit surpris par la nuit. Car, il arrive quelques fois que la préparation de la tombe ne tienne pas sur une journée à cause de la particularité du sol à creuser. Dans d'autres cas, lorsque l'enterrement doit se faire de nuit.

A



B



C



<u>Photo</u> 2 (A + B + C) : Transport de la dépouille et son exposition près de la fosse.

© César GABA

2.1.5.3. *Síkúrú*([1]) ou la tombe

Rappelons qu'au même moment que se déroulaient les premières phases du protocole funéraire (*dísì wɔ́kàbù* (bain mortuaire), *górù kúrúbù* (position fœtale du corps) et de *gɔ́ɔ́rì dííbù* (pâte du mort), l'arrangement de la tombe était déjà commencé. Pour le faire, l'organisateur des funérailles (*gɔ́ɔ́ yérò*([2])) procède à la prise des mensurations : il mesure d'abord le corps avec une tige de mil. Puis il les communique aux enterreurs (*gɔ́ɔ́ síkóbù*([3])) auxquels la famille a fait appel ou aux jeunes du clan chargés de creuser la fosse. Il faut en effet souligner qu'il existe au sein de la société *bààtɔ́nù*, des enterreurs professionnels qui ne sont pas des fossoyeurs, même s'ils peuvent, le cas échéant, assurer cette fonction. La plupart du temps, ce sont les jeunes d'une même génération ou du même clan qui sont retenus pour creuser la tombe.

Après avoir donc délimité l'espace où la tombe sera creusée, le maître des cérémonies (*gɔ́ɔ́ yérò*), trace un carré d'un mètre de côté environ, à l'aide toujours de la tige de mil utilisé préalablement pour mesurer le corps et, en son milieu, il creuse un trou, y verse un peu d'eau et adresse une courte prière au mort pour conjurer toute forme de difficultés que pourraient rencontrer les fossoyeurs. A la fin de la prière, il ordonne qu'on creuse la tombe. A l'exception des *Bààtɔ́bù bɯ́núgíbù* qui sont enterrés dans des tombes « *márè síkúrú* »([4]), c'est-à-dire des tombes rectangulaires, la tombe des *Bààtɔ́bù* est généralement de forme circulaire. Elle est composée d'une excavation latérale rectangulaire ou ovale dans laquelle est caché le

---

[1]- Le substantif « *síkúrú* » dérive du verbe « *síke* » qui signifie « enterrer » auquel a été adjoint le suffixe locatif « uru ». Le vocable « *síkúrú* » désigne donc l'« enterrement ».

[2]-« *Gɔ̀ɔ̀ yèrò* » : « *gɔ̀ɔ̀* » signifie la « mort » tandis que « *yèrò* » désigne « celui sur qui repose » ; c'est donc le responsable ou le maître des cérémonies.

[3]- Les « *gɔ́ɔ́ síkóbù* » constituent une corporation très respectée et très crainte dans la société *bààtɔ́nù* à cause de la fonction qu'ils assument. Ce sont en effet eux qui enterrent les morts. Autrefois, dès qu'un *Bààtɔ́nù* décédait, on dépêchait des gens pour aller les chercher. Ils n'étaient outre mesure chargés de creuser la tombe. Les « *gɔ́ɔ́ síkóbù* » intervenaient uniquement pour vérifier si la fosse répond aux normes du clan et pour y faire descendre le corps. Il ne revient donc pas à n'importe qui de jouer le rôle de « *gɔ́ɔ́ síkò* ». Il existe un clan d'enterreurs et cette fonction socioculturelle se transmet de génération en génération. On ne les rencontre pas dans tous les villages. Il faut, parfois, faire de longues distances pour les trouver.

[4]- « *Márè síkúrú* » signifie « tombe du Peul », « *márè* » en effet est le mot par lequel le *bààtɔ́nù* désigne le Peul. « *Síkúrú* » désigne la « tombe ». Les Peuls enterrent en effet leurs morts dans des tombes rectangulaires.

corps. Sa structure souterraine elle-même se présente comme un puits qui descend et au bout duquel, dans un prolongement latéral, est aménagée la chambre funéraire de 30cm de haut et de 50cm de large, un peu plus longue que le côté de la fosse. Celle-ci est située dans la paroi nord de la tombe, si c'est une défunte ou la paroi sud, si c'est un défunt. En contrebas, le sol sera de 10cm par rapport au fond de la « grande chambre ». On pourrait remarquer ici des convergences significatives entre l'architecture funéraire des *Bààtɔ̄bù* et celle des anciens égyptiens. Il s'agit bien en Egypte comme ici, du même type de tombe comportant une excavation latérale rectangulaire ou ovale dans laquelle était caché le corps.

Le cadavre n'est pas déposé directement sur le sol : il est soit couché, soit en position de fœtus, la tête reposant sur la paume du bras gauche replié et le bras droit le long du corps ou même debout au sein de certains clans, sur un lit fabriqué avec du bois de bǎ (kapokier). Le même bois est ensuite découpé et taillé en forme de piquets pour recouvrir les différentes extrémités du caveau sous forme de sarcophage taillé à l'image de la forme humaine. Enfin, l'excavation où repose le corps et le puits vertical sont bouchés avec du sable que les enterreurs (*gɔ́ɔ́ síkóbù*) piétinent jusqu'à ce que cela forme un bloc résistant. Au moyen de quels outils se creuse alors cette tombe et pendant quelle durée ?

La tombe se creuse en effet au moyen du « *kpǎ́síkúrù* » ; jamais avec une pioche ou une houe. Cet outil est fabriqué à partir d'un vieux pilon à la longueur d'une coudée et demi que l'on effile. A son bout taillé, on adjoint une lame en fer étroite, plate et pointue. Pour éviter aux fossoyeurs des ampoules à la paume des mains, il leur est apprêté un mélange de germe de maïs et de mil dans un canari contenant de l'eau. Aussi, avant de se mettre au travail, ils enduisent leurs mains de ce mélange. En équipe de deux, ils creusent la fosse au rythme du son du tam-tam car, non loin d'eux, un groupe de chanteurs assis, les encourage en chantant et en frappant des gourdes sur la paume de la main gauche et sur les pieds.

Ce travail peut durer un à trois jours. Non seulement il faut creuser sur une profondeur d'environ 1m60, mais aussi il faut compter avec la rugosité du sol. Le sol en effet peut présenter des particularités qui ne facilitent pas le travail (sol dur et caillouteux en période de sécheresse par exemple). Pendant ce temps, une équipe se charge d'aller chercher les branches de « *bắa* » (kapokier), de « *don'm* » (néré) ou de « *sɔ̃bu* » (karité) et leurs feuilles à l'aide desquelles le corps du défunt sera protégé contre la terre de remblayage. Ces plantes, nous l'avions évoqué plus haut, ont ceci de particulier qu'elles ont des vertus ; elles servent à l'embaumement du corps. Le kapokier en l'occurrence est un arbre imputrescible. Il permet donc la préservation du corps et retarde du coup sa décomposition. Dès que la fosse est prête, le maître des cérémonies (*gɔ́ɔ́ yérò*) invite l'enterreur pour vérifier l'adéquation des dimensions, car une fois le cadavre à l'intérieur du caveau, on ne le ressort plus. C'est alors à lui de s'arranger quand le cadavre ne jouit pas d'assez d'espace. Aussi, pour parer à tout cela, vérifie-t-il les dimensions du caveau, la présence des morceaux de bois de néré ou de kapokier et la quantité des feuilles qui serviront à protéger le corps contre le sable. Ces morceaux de bois et de feuilles sont posés sur le tas de sable du côté ouest. L'enterrement peut alors commencer.



<u>Photo</u> 3 : Demi-pilon au bout taillé pilon



<u>Photo</u> 4 : Lame fixée sur l'embout du et qui sert à creuser la fosse



<u>Photo</u> 5 : *kpã́síkúrù*, outil utilisé par les fossoyeurs pour creuser la tombe en pays *bàátɔ̃nù*

© Tatiana G. Tatiana

Photos montrant l'arrangement de la fosse au moyen de l'outil *kpã́síkúrù*.



<u>Photo</u> 6 : Début de l'arrangement de la fosse



<u>Photo</u> 7 : mise en place de l'excavation latérale



<u>Photo</u> 8 : Chambre funéraire



<u>Photo</u> 9 : Tombe proprement dite

© César GABA

2.1.5.4. Le rituel de *górù wɔ́rù dókèbù* ou l'enterrement proprement dit

Le rituel *górù wɔ́rù dókèbù* ([1]) même s'il correspond à l'enterrement, diffère du rituel appelé *górúsíkúbù* par le *Bàátɔ́nù*. En effet, « *górú* » désigne la « dépouille » et « *síkúbù* », l'« action d'enterrer ». *Górúsíkúbù* signifie donc l'« action d'enterrer la dépouille ». Or, ce rituel est désigné ici par l'expression *górù wɔ́rù dókèbù*. C'est le moment le plus solennel. Il survient dès la consécration de la tombe et consiste à mettre le cadavre dans la fosse. Toute la communauté, en dehors des enfants, est présente. Lorsque tout est prêt, les griots chantent les louanges du *gɔ́ɔ́síkò* (l'enterreur) et tout le monde, y compris les fossoyeurs, se met debout pour l'inhumation. Après tout ceci, *gɔ́ɔ́síkò* (l'enterreur) descend dans la tombe et donne l'ordre d'amener le corps. Deux ou trois personnes se détachent du groupe pour porter le corps. Ils le soulèvent trois fois, si c'est un homme et quatre fois si c'est une femme, puis ils se dirigent vers la tombe et le déposent sur le tas de sable au bord de la fosse. Ils le tendent ensuite aux enterreurs descendus dans le tombeau. Ceux-ci prennent le cadavre et le déposent dans le caveau.

Ensuite, ils défont la natte et la remettent à ceux qui sont assis au bord du tombeau pour contrôler la position du corps du défunt. Pour éviter d'exposer le cadavre au vu de tout le monde, ils cachent la fosse à l'aide de cette natte jusqu'à ce que les enterreurs finissent de déshabiller le cadavre et fassent passer les pagnes à travers la natte utilisée pour protéger le tombeau du regard du public. On apporte alors le pagne noir présenté par la nièce (*tɔ́ndúrɔ̀ bíì*) ; un des enterreurs ressort pour prendre ce pagne. Il le perce d'un coup de couteau en deux coins opposés puis redisparaît dans la fosse. Il en couvre le cadavre nu en accrochant le pagne, par ses fentes, à l'orteil et au pouce du cadavre de façon à recouvrir tout le corps du

[1]- A l'instar du terme « *górúsíkúbù* », l'appellation « *górù wɔ́rù dókèbù* » réfère à l'enterrement ; mais pas au sens où on l'entend. Il est formé à partir de trois substantifs : « *górú* » qui désigne la « *dépouille* » ou le « cadavre », « *wɔ́rù* » qui signifie le « trou » et « *dókèbù* » qui renvoie à l'« action de mettre dans ». L'expression traduit donc l'idée de « mettre dans le trou ». Disons que « *górù wɔ́rù dókèbù* » correspond à la « mise en terre ». Mais ici, cette mise en terre se passe sans aucune autre forme de procès.

défunt avec ledit pagne. Les enterreurs invitent alors le maître des cérémonies à vérifier la position du cadavre afin d'indiquer si tout y est pour le mieux.

Ceux désireux de donner une offrande au mort pour son voyage sont invités à se rapprocher de la tombe. Les uns et les autres remettent des pièces de monnaie à un des enterreurs resté au fond du trou. Et celui-ci les présente à la tête du mort en ces termes : *« c'est un tel qui te l'offre pour la route »*. Ce rituel accompli, les enterreurs ferment la petite chambre en disposant verticalement sur le côté ouvert, des sections de branches de néré et de karité, serrées les unes contre les autres. Les interstices entre elles sont soigneusement bouchés par le feuillage du néré. Les enterreurs sortent de la tombe et elle est à nouveau fermée par la natte.

De part et d'autre de la tombe, précisément dans l'axe Est-Ouest, se place un enterreur. Celui de l'Est cogne contre une pierre latéritique disposée à ses pieds la poule noire ou le coq noir apporté(e) pour la circonstance et attaché à un piquet au bout de la tombe. Puis il la (ou le) lance à son compagnon pointé du côté Ouest par-dessus la natte. Celui-ci ramasse l'animal et le renvoie à l'autre bout de la tombe. La scène se répète ainsi par trois ou quatre fois. La dernière fois, on vérifie la position dans laquelle l'animal est retombé. Lorsque l'animal retombe sur le dos ou sur le côté, cela confirme que les rituels ont été bien exécutés. A la fin de l'enterrement, les enterreurs emportent l'animal pour en faire une bonne cuisine. Ensuite, deux femmes, se faisant dos, déchirent au-dessus de la tombe un des pagnes qui recouvraient le corps. Enfin, la natte est retirée du trou et lavée sur-le-champ par l'une des deux nièces du défunt choisies dès le début avec de l'eau et un savon traditionnel. Ces objets ajoutés à la pierre sont jetés au fond du trou avant qu'il ne soit rebouché. Dans d'autres clans comme chez les *Wɔ̃ko*, cette étape du rituel est légèrement différente de celle que nous venons de décrire même si toutefois, le fond commun demeure le même.

En effet, les pagnes ayant servi à recouvrir le cadavre sont mis dans une calebasse ainsi que la natte qui a servi à cacher la fosse. Une fille du défunt ou une parente proche (frère ou sœur) se tient debout à côté de la tombe, la calebasse sur la tête. Elle fond en larmes et dit : *« nèn Bǎa ó »* (mon père*)*, si c'est la fille d'un cousin : *« nèn yáyí ó »* (ma mère). La famille arrose d'eau le haut du tas de sable de l'ouest et, à tour de rôle, tous les membres de la famille prennent un morceau de cette boue par la main gauche. Ils le tendent aux enterreurs qui le prennent et le jettent dans la fosse. Le même geste se répète avec le tas de l'est.

Une première couche de sable est alors déversée pour remblayer la tombe. Après cela, le maître des cérémonies (*gɔ́ɔ́ yérò*) s'agenouille au bord de la tombe. Il s'adresse au défunt ou à la défunte en ces termes : « *ǎ túrà gɔ́ríɔ̀ / ă síìnǎ yámˋ tèm ká wúnèn síkádóbù sǎnɔ̃ / Á bírù dérì bánnì* »([1]).

Cette prière terminée, il se tourne vers l'assistance et invite alors les éventuels créanciers du défunt ou ceux dont il est débiteur à se présenter pour que la famille règle ces problèmes afin que le défunt ne soit pas perturbé dans son repos éternel. Quand tout est fin prêt, l'un des enterreurs (*gɔ́ɔ́ síkóbù*) redescend dans le trou. Les deux orphelines officiant aux côtés de la maîtresse des sacrifices (*gɔ́ɔ́ yǎ́kù kóówó*) se rapprochent alors de la tombe et s'agenouillent l'une derrière l'autre sur le bord ouest, le visage tourné vers la fosse. La nièce (*tɔ́ndúrɔ̀ bíì*) avance le bras gauche et pose la main sur le sol, la paume tournée vers le sol. Quant à la seconde nièce (*tɔ́nkúrɔ̀ bíí*), elle avance le bras droit et pose également la main sur le sol, paume tournée vers le ciel. L'enterreur passe d'un côté à l'autre des mains tendues, la calebasse de bain (*wótírù*) du défunt utilisée au cours du rite de purification. Celle-ci contient à présent un peu de terre de la tombe et des feuilles de néré. A chaque passage de la calebasse, les deux deux nièces jouant le rôle d'orphelines inversent la position de leur main, tantôt vers le sol, tantôt vers le ciel. Au troisième passage, la nièce *tɔ́ndúrɔ̀ bíì* se lève et s'éloigne. La

[1]- Autrement dit, « *arrivé au royaume des morts, repose en paix aux côtés de tes ancêtres. Garde les vivants en paix* ».

nièce *tɔ́nkúrɔ̀ bíí* devra pour sa part attendre le quatrième passage de la calebasse avant de se lever.

A chaque passage de la calebasse devant l'extrémité de la tombe, on reverse un peu de terre. Les deux nièces maintenant debout portent, l'une le canari, l'autre, la calebasse contenant les pagnes retirés au mort. Au même moment, la maîtresse des sacrifices (*gɔ́ɔ́ yā́kù kóówó*) jette le contenu de la calebasse (c'est-à-dire la terre et les feuilles de néré) dans le trou. Puis l'un des enterreurs érafle en forme de croix le fond extérieur de cette calebasse qui, rappelons-le, avait servi à la toilette funèbre du défunt – afin qu'il se brise en quatre morceaux sous le coup du *kpā́síkúrù*.

Après avoir donc brisé le *wótírù*, ce dernier observe la position des morceaux de la calebasse. Lorsque les morceaux de calebasse sont à l'endroit, cela est un bon signe. En revanche, quand les morceaux sont refermés sur le sol, cela n'augure rien de bon. Aussi, des consultations et des cérémonies doivent être entreprises, dans les plus brefs délais, pour éviter d'autres malheurs. Tous les morceaux sont jetés dans le trou. Par ailleurs, après l'avoir privé de son extrémité pointue, la branche de néré effilée utilisée pour creuser la petite chambre est elle-même jetée dans la tombe. C'est alors que les enterreurs (*gɔ́ɔ́ síkóbù*) procèdent à l'ensablement de la tombe après y avoir enfoui également la pâte du défunt.

Au cours de cet ensablement, les fossoyeurs s'arrêtent trois à quatre fois, parfois plus, pour bien tasser la terre en dansant dessus et en frappant avec la tête du pilon. La terre extraite de la petite chambre et laissée à l'écart au début du creusage est ramenée au-dessus de la tombe en forme de tertre. On dépose du côté où la tête se trouve les bois qui ont servi à creuser, la petite marmite contenant le mélange de mil et de maïs.

L'enterrement se termine par un dernier geste qui consiste à jeter le *kpā́síkúrù* vers l'ouest qui doit retomber sur la pointe. Ce geste est doublement symbolique : primo, on se débarrasse du malheur en le jetant vers l'ouest, l'ouest étant pour les *Bàátɔ́bù*, ce qu'il

représentait pour les Egyptiens, le lieu où se situe le royaume des morts, là où se couche le soleil. Secondo, en s'attendant à ce que le pilon retombe sur la pointe du bon côté, c'est le mort qu'on exhorte à révéler s'il existe des risques que se produise un autre malheur. C'est donc le mort qui répond à travers la position qu'il imprimera au pilon. Les deux nièces reprennent le chemin du village en pleurs. Et la foule se disperse. Aussitôt après, on exécute une série de chants en hommage au défunt pour lui souhaiter bon voyage.

Tous ces rituels du *górù wɔ́rù dókèbù* dont le principal est la mise en terre du cadavre s'achèvent sur des chants de griots dont le but est d'honorer la mémoire du disparu puis de faciliter son accueil parmi les ancêtres à *Gúnɛ̀*. Après ce rituel, les deux rituels les plus significatifs du rite funéraire *báátɔ́nù* peuvent alors être programmés : il s'agit du *górúsíkúbù* et du *gɔ́ɔ́ kpérù*.

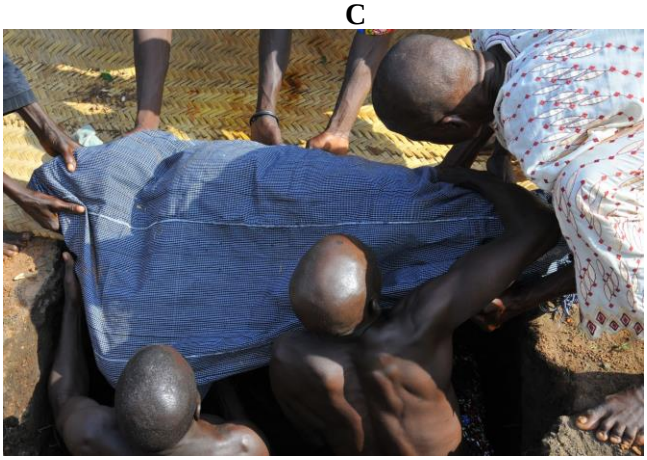
A



B



C



D



Equipe de quatre personnes prenant le corps pour le déposer dans la fosse précisément dans la chambre funéraire.

E



F



Descente du cadavre dans le caveau

G



H



Fin de la descente du cadavre dans le caveau

<u>Photo</u> 10 (A, B, C, D, E, F, G et H) : étapes chronologiques de la mise en terre du cadavre suivi du début de la fermeture de la tombe

A



B



C



D



E



F



G



H



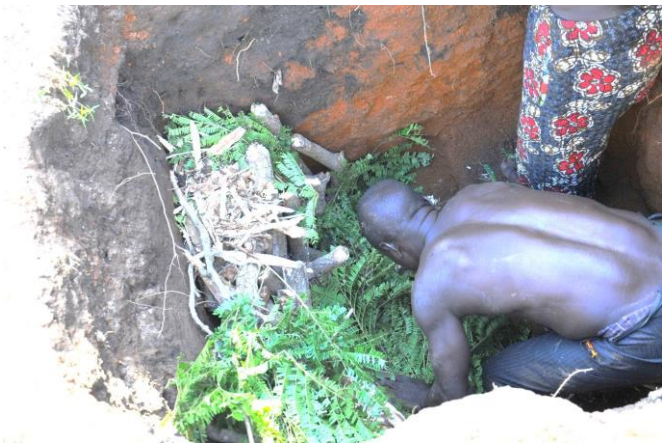
<u>Photo</u> 11 (A, B, C, D, E, F, G et H) : images successives de la fermeture de la chambre funéraire à l'aide des branches et copeaux de néré, bois utilisé dans les rituels pour ses vertus, surtout son caractère imputrescible.

© César GABA

A



B



C



D



E



F



<u>Photo</u> 12 (A, B, C, D et F) : fermeture de la tombe au moyen des interstices des branches et du feuillage de néré.

© César GABA

A



B



C



D



E



<u>Photo</u> 13 (A, B, C, D et F) : sable de la fosse recueillie et devant servir à l'ensablement suivi du rituel de la séparation des deux mondes à travers la rupture de la calebasse funèbre en mille morceaux.

© César GABA

2.2. Les rituels de *górúsíkúbù* et de *gɔ́ɔ́ kpérù*([1])

2.2.1. Le rituel de *górúsíkúbù* ou les secondes obsèques

Le *górúsíkúbù* (« *enterrement* ») correspond aux secondes obsèques et qui consistent en une mise en terre symbolique. Il se déroule un *Ázùmán bú* (dimanche) : le premier dimanche qui suit immédiatement la mise en terre ou un autre dimanche dont la date est déterminée par la famille. La cérémonie se déroule au cimetière sur la tombe. Au cours de cette cérémonie où se répètent les gestes du *górù wɔ́rù dókèbù*, les tombes restées à l'état de remblai sont construites de façon à leur donner la forme de butte qu'elles doivent avoir. Celles qui ont subi les affres des intempéries sont restaurées. Il réunit tous les membres de la communauté pour un dernier hommage au défunt et pour l'aider à effectuer son voyage dans le royaume des ancêtres([2]).

Il est essentiellement marqué par le rituel de *sěnù* ou *sérénù*. Autrefois, il débutait aussitôt l'inhumation terminée, c'est-à-dire dès le lendemain et s'étendait sur une douzaine de jours lorsqu'il s'agissait de personnes d'âge avancé ou sept jours quand il était question d'une jeune âme. Au dixième jour des cérémonies, un rituel appelé *tísɔ́nɔ̀ wɨ̋yɑ̋bù* était organisé. Celui-ci constitue un peu le répondant de la prière du septième jour que les musulmans adressent à Dieu pour implorer la miséricorde au défunt et passe par les instruments de musique utilisés à cet effet.

Les cérémonies de *górúsíkúbù* débutent avec l'arrivée, la nuit, des griots *sáságú* et *kórɔ̋gú*. Habilités à intervenir au cours des cérémonies funéraires des *Bààtɔ̋géóbù*, ils animent la veillée funéraire à travers des chansons laudatives qui retracent les exploits et l'exemplarité

[1]- Mot composé, « *gɔ̀ɔ̀ kpèrù* » signifiant la « *fin de la mort* » ; « *gɔ̀ɔ̀* » veut dire « *mort* » et « *kpèrù* » signifie « *fin* ». L'expression désigne donc la « *fin de la période de deuil* » ou de mort. Elle renvoie aux grandes cérémonies des morts, aux grandes funérailles.

[2]- Il faut néanmoins souligner que chez les *Bààtɔ̋géóbù*, il existe des décès pour lesquels on n'organise jamais le « *górúsíkúbù* » parce que c'est avant tout une fête pour honorer les défunts d'un certain âge, ayant laissé une progéniture derrière eux. En effet, chez les *Bààtɔ̋géóbù*, quand un jeune homme ou un enfant meurt, il n'y a pas de funérailles.

du défunt. Concomitamment, les femmes chantent en souvenir du défunt. Ce rituel est composé de trois phases :

- la première appelée *Séré'wúkíríbù*([1]) consiste en la mise en place d'un dispositif pour rendre le mort présent et favoriser la communication entre les deux mondes.

- La seconde prend en compte les rituels déjà rencontrés au cours du *górù wɔ́rù dókèbù* que sont : la confection du foyer, l'eau du bain à chauffer, la préparation de l'onguent qui permet d'empêcher la putréfaction de certaines parties du corps infectées à partir du kapok, du karité et du néré, la cérémonie de *wóbérűtí́* qui correspond au bain proprement dit et au « lavage des habits du défunt ».

- Le rituel de *sěnù* : le *sěnù* ou *sěrènù* est une

> *musique rituelle, rigoureusement imposée par la disparition d'un* ***Baatonnu****, cultivateur par nécessité, chasseur par vocation et par tradition. Service public et officiel réglé par une minutie liturgique, le rythme de* ***seenu*** *était un hommage rendu par les* ***Baatombu*** *à leurs morts*([2]).

C'est donc un rituel lié à la mort ; en dehors de ce contexte, il ne peut être exécuté. D'où le caractère sacré et ésotérique qu'il renferme. Il est exécuté par un orchestre singulièrement féminin, d'âge mûr : du coryphée au chœur, en passant par les danseuses, ce ne sont que des femmes qui assurent la conduite de ce rituel. Ce sont en général des femmes ménopausées car, comme elles le confessent elles-mêmes, le *sěnù* est *« une pratique cultuelle dévolue aux purs Baatɔmbu. Elle comporte des exigences sans bornes* »([3]) que seules des femmes chastes peuvent respecter. C'est un rite qui exige donc un certain état physiologique : celui de la pureté du corps. En outre, ces femmes sont choisies au sein des familles des enterreurs (*gɔ́ɔ́ síkóbù*) et se transmettaient de la tante à la nièce, et non, comme on pouvait s'y attendre, de la mère à la fille.

---

[1]- « *Séré'wúkíríbù » :* le premier terme est la forme contractée de *« sérénù »* qui désigne les calebasses. Quant au second terme, c'est un substantif formé à partir du verbe «*wúkírí »* qui veut dire « action de fermer ». C'est donc l'action qui consiste à fermer les calebasses sur elles-mêmes ou à les mettre dans le sens inverse, de sorte que le fond considéré comme l'endroit soit retourné, face contre terre tandis que l'envers de la calebasse fait face au ciel. Cette disposition se comprend puisque c'est cette face qui permet aux griots de battre la mesure.

[2]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 201.

[3]- Id., p. 204.

Les *sĕnù* ou *sérénù* (selon les variantes dialectales) désignent deux calebasses rouges à l'intérieur desquelles, la maîtresse des cérémonies (*Yon yãkúrù*) met des cauris sur lesquels elle a eu, au préalable, tout en les secouant, à dire des prières. Cet acte accompli, elle renverse les cauris dans les calebasses qu'elle retourne contre le sol. Cette étape réalisée, quatre batteuses s'asseyent, en tandem, l'une en face de l'autre, les jambes allongées. Commence alors le concert funèbre ; fredonnant une mélodie liturgique, les joueuses, des deux mains, tapent les calebasses renversées. Elles sont accompagnées par un tam-tam d'aisselle et un *gɔ́*, gros tambour. C'est une musique particulière car, quelle que soit la qualité du tableau musical mis en scène, les femmes n'esquissent pas de pas de danse. Décrivant ce tableau musical funèbre, Djibril Débourou écrit :

> *(Car) les chansons puisaient leur inspiration dans les exploits de chasse légués par tous les ancêtres morts ; cet hymne à la gloire des valeureux, indiquait une fois encore, l'attachement des* ***Baatombu*** *à la grandeur, à la dignité et à l'honneur. L'analyse des traits de leur culture nous ramène toujours à cette valeur constante.*
> *La chanteuse, tel un généalogiste à la Cour d'Abomey, n'a pas droit à l'erreur. Dans un suprême effort de mémoire, elle entonnait une chanson de geste :* ***« L'ancêtre wɔre, puissant et adroit qui affronta les buffles dans les buissons de Bɛrɛkɛ, donna naissance au valeureux Sabi dont nous célébrons aujourd'hui les obsèques. Toi qui viens de t'endormir, tu savais te montrer digne héritier de ces héros comblés de tant de louanges et de témoignages d'admiration… ».*** (…).
> *La musique de* ***seenu*** *révèle une particulatité : malgré une orchestration considérable, elle ne déchaînait nullement la passion des danseuses et des danseurs. La gravité que livre le rituel renforce son caractère religieux ; la dignité, la majesté et même le tragique étouffent l'atmosphère de fête que donnent à admirer généralement, les grandes manifestations funéraires, pour mettre en évidence le contexte sinistre de l'ensemble musical offert au public. Cette retenue témoigne de la ferveur de ce culte* ***baatonnu*** *et de son caractère sacré*([1]).

Cette réflexion de Débourou met en lumière, comme on s'en rend compte, le caractère solennel voire sacré du *sérénù.* Inspiré des parties de chasse, les chants de *sérénù*, dans un registre à la fois lyrique et pathétique, célèbrent les exploits des chasseurs émérites qui ont rejoint « le village des Ancêtres ».

[1]- Djibril Débourou, *op. cit.,* pp. 202-203.

A la fin du culte, succède une curieuse scène ; *Yon yǎ́kúrù*, en effet, équipée d'un tampon de kapok enduit de beurre de karité et prononçant le patronyme du défunt, applique un massage sur les calebasses symbolisant le corps du défunt. Il faut noter ici que pendant ce rituel, les calebasses incarnent le corps du défunt. Aussi, avec une grande solennité *Yon yǎ́kúrù* exécute la louange (*tărà*) de celui-ci. Une dernière prière précède l'ouverture des calebasses. A ce moment seulement, la maîtresse des cérémonies esquisse quelques pas de danse.

Danse spéciale accompagnée d'une musique liturgique, elle clôt cette série de rituels. Elle est très souvent exécutée par des clans *bàátɔ́bù* précis : il s'agit des *« kénùbà*, des *táúsòbà*, des *nárìbà*, des *bɛ́rɔ̀bú*, etc. Tout semble de plus indiquer que ce rythme constitue le point fort de l'ensemble du rituel puisqu'il permet de doter le défunt de ses nouveaux pouvoirs liés à son statut d'esprit. En effet, au cours de la danse, certains des membres du clan sont comme possédés par l'esprit du mort. Cette danse sacrée exécutée à la fin du rituel restaure également le défunt et le prépare à une renaissance à travers les différentes offrandes à lui faites pour le « voyage », sous forme d'obole et les différentes prières qu'on lui adresse, notamment celles de veiller sur le reste de la communauté.

A **B**



<u>Photo</u> 14 : Rituel de *sérénù* : femmes ménauposées jouant le *sérénù* au cimetière.
© César GABA

2.2.2. Le rituel de *gɔ́ɔ́ kpèrù*([1]) ou *gɔ́ɔ́ wórù*

Appelé encore *wórórù* (cérémonies) ou *gɔ́ɔ́ wórù*([2]), le rituel *gɔ̀ɔ̀ kpérù* est organisé tous les 5 à 10 ans voire plus. Les âmes sont appelées à rejoindre les ancêtres. Cette cérémonie est collective et concerne toutes les personnes décédées au cours des années précédentes.C'est la grande et dernière cérémonie publique organisée à l'endroit des morts. Elle réunit le plus grand nombre de personnes de la famille du défunt. C'est bien plus la cérémonie de tous les anciens morts du clan, car ce culte ne concerne pas d'abord les nouveaux morts. En effet, les ancêtres, en tant qu'aînés dans la mort sont chargés d'accueillir les nouveaux et de les introduire dans le « *collège des ancêtres* ».

Elles sont fixées par les parents des défunts et ont souvent lieu plusieurs années après le *górù wɔ́rù dókèbù* et le *górúsíkúbù*. Son organisation repose sur la responsabilité du patriarche de la famille ou du clan. Après concertation avec les siens, celui-ci fixe une période ou une date en fonction de la disponibilité des uns et des autres ainsi que des capacités financières à répondre favorablement aux dépenses.

Plusieurs phases ponctuent ces grandes funérailles. D'abord, nous avons le rituel de *térà múrábù* appelé dans d'autres régions *térà sùábù*([3]) qui consiste en l'invocation de l'esprit des morts qui, pour des raisons de distance ou tout autre, n'ont pu être ramenés au bercail pour y être enterrés. C'est donc un rituel pour rappeler l'esprit du défunt et le ramener dans son village, parmi les siens.

Ainsi, durant sept jours, de nuit, un groupe d'hommes accompagnés de griots, le regard orienté vers la direction où sont morts et enterrés ces défunts, invoquent leur esprit et les

---

[1]- Comme nous l'avons sus-indiqué, le rituel de *gɔ́ɔ́ kpérù* correspond aux grandes funérailles.

[2]-L'expression *gɔ́ɔ́ wórù* est formée de « *gɔ́ɔ́* », « mort » et de « *wórù* » ou « *wɔ̀rù* » qui signifie « funérailles ». « *Gɔ́ɔ́ wórù* » renvoie donc aux « funérailles », c'est-à-dire aux cérémonies funéraires.

[3]-Littéralement traduite, l'expression *« térà múrábù »* signifie « action de couper l'ombre ou la silhouette » ; *« térà »* en effet désignant « l'ombre ou la silhouette » alors que *« múrábù »* signifie « action de couper ». Le professeur Djibril Débourou fait à cet effet l'analyse suivante : *« les **Baatombu** pensent que la silhouette – l'ombre que dessine le corps vivant sous l'effet de la lumière – se confond avec l'esprit. C'est pourquoi dans les cas de transfert de dépouilles mortelles d'un lieu à un autre, ils parlent de **« Tera suabu »,** entendre **« Prise de silhouette »**.* (p. 135).

invitent à revenir au bercail. En revanche, lorsque la distance et les moyens financiers le permettent, quelques membres de la famille se rendent sur place pour prélever une motte de terre sur la tombe de leur défunt qu'on rapporte au village. Cette motte de terre sera enterrée au cimetière familial au milieu des siens. Ensuite, suit le rite du *síkù bánɑ̀* (construction de tombe) ou *síkù yáábù* (tassement de tombe). Ce rite marque la fin des cérémonies du *gɔ́ɔ́ kpěrù* et s'opère en général dans l'après-midi. Conduit par l'enterreur *górú síkŭó*, la construction de la tombe (*síkù bánɑ̀*) ou le tassement de la tombe (*síkù yáábù*) consiste en une remise en état des tombes des différents défunts dont on organise les funérailles. Cette restauration des tombes peut se réaliser sous deux formes, compte tenu des disponibilités financières de la famille : premièrement, la famille peut décider d'une reconstruction de la tombe. Dans ce cas, sans déterrer le corps, les *górú síkŏbù* (enterreurs) creusent le pourtour des tombes ayant subi les effets des intempéries naturelles et qui se sont affaissées au fil du temps puis ils en remontent la terre. Ainsi, comme au cours du *gɔ́wóbégà* (enterrement), ils procèdent de nouveau au tassement des tombes en dansant dessus au rythme des tambours.

Deuxièmement, la famille peut négocier un simple ensablement qui passe par un remblai de la couche extérieure puis un tassement. Des animaux tels que le mouton, le cabri ou le poulet sont sacrifiés sur les tombes pour contenter les ancêtres (*síkádóbù*). Le succès de ces sacrifices est symbolisé par un attroupement de fourmis sur les surfaces sanguinolentes : on en déduit alors que les ancêtres sont venus s'abreuver. Dans le cas contraire, tous les sacrifices sont à refaire.

Enfin, la danse vient couronner la fin de ces deuxièmes cérémonies. La maîtresse des cérémonies, *Yoǹ yǎ́kúrù*, au soir donc de ce septième jour des funérailles se présente dans la maison funéraire avec son instrument de musique (*séré kárù*). Alors, on joue et on chante les louanges des défunts. Les familles des défunts font des dons de toute nature aux griots. On

danse également au rythme du *wúrù* selon que le défunt est un initié, c'est-à-dire un fidèle d'une divinité, ou un profane.

En somme, il ressort de cette analyse que la vie des *Bààtɔ̃bù* est régie par des coutumes très strictes auxquelles ils restent attachés et soumis. Ainsi, au regard des attitudes qu'ils adoptent par rapport aux rites funéraires, il apparaît que ceux-ci révèlent la place de chaque clan et de chaque individu au sein de la communauté. Cela se lit en effet à travers certaines dissemblances qu'on note dans le dispositif cérémonial. Car, si le fond commun des rites demeure, dans l'ensemble, identique, de légères particularités, comme nous l'avons évoqué, s'observent d'une région à une autre. De plus, les funérailles instituent et confortent certaines valeurs comme la solidarité, la compassion et le ralliement.

Au terme de ce chapitre, il est aisé de constater, d'une part, qu'à l'instar de la plupart des populations négro-africaines, la référence à un Dieu unique témoigne littéralement de la profonde spiritualité – déjà présente et ancrée dans les mœurs – des *Bààtɔ̃bù*. Ils croient en l'existence d'un Être suprême nommé *gúsúnɔ̃̀* qui constitue la figure la plus importante de toute une série d'êtres spirituels agissant en tant que médiateurs entre Lui et les humains. Ces divers esprits que sont les *Búnù* et les *Wɛ́rɛ́kúnù* sont très importants, car Dieu est perçu, dans la mentalité *bààtɔ́nù*, comme trop lointain, pour réagir efficacement et promptement aux problèmes des hommes. C'est pourquoi, il est rarement l'objet d'une vénération ou d'un culte. Aussi, pour formuler leurs demandes et leurs prières, les *Bààtɔ̃bù* se tournent-ils vers ces esprits. Ils sont, comme on a pu le noter, de deux sortes : ceux qui ne sont pas d'origine humaine : les *Búnù* et les *Wɛ́rɛ́kúnù* et ceux qui, après avoir été des humains, sont devenus des « esprits ancestraux ». Les esprits d'origine non humaine sont souvent en rapport avec des lieux naturels. Les ancêtres appartiennent naturellement à la deuxième catégorie d'esprits. Mais il faut rappeler ici aussi que la mort ne transforme pas automatiquement un parent en ancêtre. C'est bien entendu à travers un long processus rituel que le mort parvient à être

« ancestralisé ». Ces rituels ont pour objectif de faciliter la traversée du défunt vers l'au-delà et de l'aider à assumer une nouvelle essence spirituelle. Ces rituels sont ceux des grandes funérailles (*gɔ́ɔ́wórù*) composés de toute une série d'offrandes et de prières collectives qui réconcilient le défunt avec les siens.

D'autre part, il faut se rendre à l'évidence : la pensée religieuse des *Bààtɔ̄́bù* est fondée exclusivement sur la conception négro-africaine de la mort et du royaume des ancêtres : celle selon laquelle la mort n'est pas un achèvement. La mort n'est pas ici associée au néant ; elle n'est pas non plus jugée comme une décadence. Car, si elle est considérée comme une fin, il s'agit alors d'une fin qui indique un nouveau commencement. D'où la croyance en une vie *post mortem* dont nous avons parlé.

Ainsi, en tant qu'aînés dans la mort, les ancêtres se voient confier le défunt qu'ils ont pour mission de conduire et de guider. *Mourir dans la conception bààtɔ́nù, revient à changer alors d'aspect et à continuer à vivre sur un autre plan.* Cette croyance à une survie trouve évidemment son répondant non seulement dans la complexité et la multiplicité des rituels funéraires qui accompagnent la période de deuil mais aussi dans les chants et chansons exécutés au cours de chacune des cérémonies.

En effet, on observe au sein de cette communauté, une pluralité de rituels liés à la mort dont le plus important de tous reste le culte des morts. Celui-ci intervient lors du *gɔ́ɔ́ wórù,* grandes funérailles où les morts sont supposés *revenir*. Il se manifeste à travers une série de rituels colorés par des offrandes, des libations et des prières qui, *in fine*, donnent de la puissance aux morts et les élèvent au rang de divinité. Il permet ainsi aux vivants de faire revivre le souvenir des disparus par l'évocation de leur nom et de leurs actes valorisants.

Ce qu'il faudra retenir au terme de cette étude sur les prolégomènes à l'étude des rites funéraires des *Bààtɔ̄́bù*, c'est justement qu'une étude sur la poétique des chants et chansons funéraires ne peut s'envisager sans une connaissance assez claire et précise des mentalités qui

fondent l'existence et la mort chez ce peuple. Ainsi, toutes ces données historiques, linguistiques, sociologiques et eschatologiques doivent favoriser la recherche de significations ainsi que la compréhension immédiate du texte qui débouchera sur une analyse interprétative. Prendre donc en considération les croyances religieuses ainsi que la philosophie qui sous tendent l'existence chez cette communauté aidera à une exégèse pertinente des textes oraux de notre corpus. La chanson, non seulement obéit à une mentalité qu'elle traduit en retour, mais aussi et surtout porte l'imaginaire collectif d'une société. Aussi, son analyse ne peut s'opérer sans ce rappel historique sur les éléments de peuplement, de culture et de croyances des *Bààtɔ̃́bù*. La fonctionnalité donc d'une telle démarche méthodologique est d'évaluer les référents contextuels, cultuels, culturels et linguistiques qui portent la qualité esthétique du chant funéraire *bààtɔ́nù*.

Mais pour mieux appréhender les caractéristiques du chant funéraire *bààtɔ́nù*, il convient d'examiner le champ littéraire oral *bààtɔ́nù* dans son ensemble pour en dresser un état des lieux et proposer une taxinomie des genres.

DEUXIEME PARTIE :
DE LA POESIE ORALE SACREE DES BÀÀTƆ́BÙ

Pendant longtemps, la littérature orale n'était ni moins ni plus que folklore ou tradition orale. Cette perception, malgré l'évolution des recherches, persiste encore dans certaines cultures car, les chercheurs ne parviennent pas encore à opérer la distinction nette et franche entre fait littéraire oral et fait relevant de la tradition. Or, écrivait Marcel Mauss, « *dès qu'il y a effort pour bien dire, et pas seulement pour dire, il y a effort littéraire* »([1]). C'est dire que la littérature orale constitue un moyen d'expression supérieur à celui que les hommes utilisent pour leurs besoins de communication ordinaire.

Dans cette étude sur la poésie orale sacrée *bààtɔ́nù*, nous envisageons examiner l'ensemble des règles mises au service de la beauté du chant funèbre. Autrement dit, il s'agit d'examiner le potentiel poétique du chant funèbre, de repérer et de révéler ce qui fait qu'il est littéraire. Il y a indéniablement, dans notre démarche, une intention : celle d'étudier la manifestation, mieux, la manière dont se déploie la littérarité dans la lamentation et dans le chant funèbre. C'est pourquoi, il nous revient d'analyser minutieusement la structure de ces textes et la manière dont ils se déploient. Pour y parvenir, il importe, au préalable, de jeter un regard synoptique sur la littérature orale *bààtɔ́nù* et ses différentes formes.

L'objectif de cette partie est donc de faire ressortir, en premier lieu, les perspectives définitoires proposées aux concepts de *poésie orale sacrée* / *littérature orale* et de *chant* / *chanson*. En deuxième lieu, nous établirons un état des lieux de la littérature orale *bààtɔ́nù* et de ses différentes formes. D'une part, cette démarche nous permettra de rappeler la place des acteurs de la poésie orale que constituent les griots *bààtɔ́nù*. D'autre part, elle nous conduira à un essai de définition d'une ligne méthodologique qui nous permettra de présenter le schéma global de cette étude. Que faut-il entendre donc par littérature orale *bààtɔ́nù* et poésie orale sacrée ? Pourquoi *poésie orale sacrée* et *chant funèbre*, et quelle est la réalité de la poésie aujourd'hui en littérature orale ?

[1]- Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Ed. du Seuil, Paris, 1947, p. 97.

CHAPITRE PREMIER : DE LA LITTERATURE ORALE, DE LA POESIE ORALE ET DU CHANT FUNEBRE

A l'origine, les travaux portant sur les civilisations africaines étaient, presqu'exclusivement, l'œuvre des Occidentaux francophones. L'enjeu primordial était de *faire connaître les pratiques culturelles et les traditions orales des peuples africains.* En conséquence, l'objet de ces investigations était beaucoup plus orienté vers l'anthropologie culturelle ou l'ethnologie sociale que vers l'intérêt littéraire ou esthétique. Retraçant l'historique des études sur la littérature orale africaine comme fait littéraire, Mahougnon Kakpo écrit :

> *(…).*
> […] *c'est à travers d'autres études, celles par exemple de traduction, menées notamment par des Africains eux-mêmes et destinées d'abord à définir un cadre sociologique plus original et à révéler la structure imaginative des traditions, leurs facultés créatrices ainsi que leurs aspects philosophiques, que naîtra l'intérêt spécifiquement littéraire ou esthétique pour la littérature orale* ([1]).

Ce qui focalise ici notre attention, c'est l'aspect spécifiquement littéraire ou esthétique de la littérature orale, les différents genres qu'elle regroupe et leurs caractéristiques. Cette partie du travail a ainsi pour objectif de proposer, à partir, des études les plus récentes sur le thème, les points de conjonction, d'une part, entre poésie orale et littérature orale puis, de l'autre, entre chant et chanson. Nous partirons des différentes connotations données à la littérature orale et à la poésie orale pour faire ressortir le rapport de consubstantialité qui les unit.

1. De la littérature orale et de la poésie orale : deux concepts synonymes ?

1.1. De la littérature orale africaine

Objet de nombreuses études à travers lesquelles plusieurs définitions lui ont été proposées, la littérature orale est généralement définie comme l'usage esthétique de la parole.

[1]- Mahougnon Kakpo, *op. cit.*, pp. 26-27.

C'est ce qui transparaît déjà chez Dominique Zahan([1]), dans *La dialectique du verbe chez les Bambaras* lorsqu'il définit la littérature orale comme *« la parole transfigurée »*, c'est-à-dire la parole « rendue belle ». La littérature orale, pouvons-nous résumer, est un langage non écrit donc relevant de l'oralité et ayant une valeur poétique. Cette conception est confirmée et élargie par Samuel-Martin Eno Belinga lorsqu'il décrit la littérature orale comme *« d'une part, l'usage esthétique du langage non écrit et, d'autre part, ensemble des connaissances et des activités qui s'y rapportent* »([2]). Quant à Paul Zumthor, il résume ces caractéristiques en ces termes : « *je considérerai comme orale toute communication poétique où transmission et réception au moins passent par la voix et l'ouïe* »([3]). C'est dire alors que la littérature orale est un système de communication fondé sur la voix et par lequel une communauté véhicule aussi bien l'histoire du groupe que ses croyances et ses représentations symboliques.

C'est ce que soutient également Alain Kam Sié lorsqu'il affirme que « *la littérature orale, parlée par essence, est l'ensemble de tout ce qui a été dit, généralement de façon esthétique, conservé et transmis verbalement par un peuple, et qui touche la société entière dans tous ses aspects* »([4]). Ascension Bogniaho s'inscrit dans cette perspective quand il précise que : « *la littérature orale est le bel usage du langage non écrit ou la parole pour exprimer un fait culturel ou des préoccupations diverses qui s'y rapportent* »([5]). Il se dégage, au terme de ce survol définitionnel, trois constantes essentielles à savoir la parole, l'esthétique et le fait culturel qui est puisé dans la tradition. Tous les auteurs, à quelques exceptions près, se sont intéressés aussi bien à l'aspect définitionnel de la littérature orale qu'à celui fonctionnel. Ainsi, ils s'accordent tous sur le fait que non seulement la littérature orale est le bel usage du langage non écrit ou de la parole mais aussi que son essence réside dans ce

[1]- Dominique Zahan**,** *op. cit.*, pp. 63-64.
[2]- Martin Eno Belinga, *op. cit.*, p.60.
[3]- Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 33.
[4]- Alain Kam Sié, *« Littérature du Burkina Faso »*, in *Notre Librairie*, n° 101, Avril-Juin, 1990, p. 28. (Revue *universitaire de littérature et de tradition orale*, n°4, Ouagadougou, 1988, p.10).
[5]- Ascension Bogniaho, *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud-Bénin : forme et style*, cité par Bertin Elomon, *Le NɛNSUXWE à Savalou : convergence du geste et de la parole pour l'intégration de l'être humain,* Mémoire de D.E.A., UAC, 2005-2006, p.13.

qu'elle est composée et transmise principalement par la voix. Elle est un art ayant pour but « *la transmission et la conservation orale de la somme des traditions culturelles* »([1]). On pourrait alors conclure, à la suite de ce qui précède, que la littérature orale est une partie de la tradition orale, celle-là esthétique où l'art se mêle à l'imagination à des fins diverses.

Mais la littérature orale est aussi l'ensemble des productions orales de l'esprit portant la marque de l'esthétique pour exprimer des connaissances d'ordre culturel, philosophique, sociologique et qui se transmettent de génération en génération par le truchement de la parole. Mais cette parole, ici, est d'un autre ordre. C'est en effet, selon l'expression de Papa Massène Sène, « *la belle parole* »([2]) qui procède par *mimodramie énonciative* et par *image poétique*. L'image poétique entendue comme la représentation et le vestige d'une sensation à partir de l'association de réalités éloignées et qui provoque l'émotion par son caractère incohérent, explosif et fortement suggestif. Ce qui suppose alors que l'image poétique utilise toutes les ressources de la langue depuis les figures de mots jusqu'à celles de construction (la métaphore, l'interrogation, l'exclamation, la répétition). Mais le plaisir esthétique ou la valeur poétique que recèle le poème oral ne réside pas uniquement, comme on pourrait le penser, dans ce qu'on entend ; elle provient aussi de ce qu'on voit : les gestes, la mimique, la danse voire l'accompagnement musical.

En effet, quand Massène Sène parle de « *mimodramie énonciative* », il faut comprendre par-là que l'esthétique du texte oral ne réside pas uniquement dans la parole parlée. Elle est aussi gestuelle, "**parole du corps**", devrait-on dire. Cet aspect de l'esthétique littéraire orale est d'ailleurs très perceptible dans les prières et les rituels qui s'accompagnent d'une liturgie de gestes minutieusement fixée. Ainsi, les mouvements cadencés des pieds, les battements des mains, le balancement de la tête, de même que le rythme harmonieux du corps s'apparentent à

[1]- Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard/N.R.F., 1963 cité par Bertin Elomon, *Le NɛNSUXWE à Savalou : convergence du geste et de la parole pour l'intégration de l'être humain,* Mémoire de D.E.A., UAC, 2005-2006, p.13.
[2]- Papa Massène Sène, « *La parole pensée* » in Revue *Notre Librairie*, n°81, octobre-décembre 1985, p. 5.

des parures qui apportent plus de couleurs à la parole ; ce sont des éléments qui renforcent la beauté du texte oral. Cette définition de Massène Sène apporte un nouvel éclairage sur les définitions courantes de la littérature orale : elle est expression esthétique du langage parlé (voix ou parole) et/ou du langage corporel (élément le plus souvent négligé dans les définitions qu'on en donne).

De ce point de vue, la littérature orale peut être considérée comme un acte performanciel dont la fonction essentielle est conative. L'interprète du texte et le public étant nécessairement dans une liaison de sympathie sociale ou communautaire. Mais ce n'est là qu'un aspect infime de la fonction de la littérature orale. En effet, l'existence de la littérature orale dans les sociétés de l'oralité répond, de façon générale, à un besoin psychique et à une fonctionnalité. Car, elle permet de révéler les valeurs sociales et de les transmettre aux générations à venir. Elle est en ce sens un vecteur essentiel d'identification, de connaissance et de développement. La littérature orale est constituée de plusieurs genres : on distingue les genres narratifs (conte, légende, mythe, etc), ceux poétiques notamment l'épopée, la chanson, la poésie de louange, etc. et les genres lapidaires à savoir la devinette, le proverbe, etc. Dans cette étude, le genre qui nous intéresse essentiellement est la poésie orale, spécifiquement la poésie orale sacrée chez les *Bààt5̀bù*.

En effet, l'étude de la littérarité du poème funèbre oral ne peut logiquement se faire non seulement sans une appréhension correcte de la notion de poésie mais aussi de poésie orale sacrée et des caractéristiques de cette dernière. C'est pourquoi, nous allons d'abord définir la poésie en proposant une vue condensée de ses différentes acceptions à travers le temps et l'espace. Ensuite, nous allons en venir à la poésie orale, elle-même, pour en exposer les caractéristiques essentielles et spécifiques. Enfin, nous ferons ressortir le type de rapport qui lie la littérature orale à la poésie orale.

1.2. De la poésie orale

Le vocable « *poésie* » vient de « *poiêsis* » qui signifie « *création* », lui-même dérivé du verbe grec « *poiein* » qui signifie « *faire, créer* ». Le poète est donc un créateur, un inventeur de formes expressives. Il est celui qui crée une œuvre à partir du langage. Quant à la poésie, elle apparaît comme l'art de créer la beauté avec les signes du langage. Sa définition se révèle difficile et varie selon les époques, au point que chaque siècle lui trouve une expression et une fonction différente.

Ainsi, dans la Grèce primitive, la notion de poésie était d'abord étroitement liée à l'oralité, notamment au chant et à la musique : la poésie était donc orale et chantée. Ensuite, elle apparaissait comme un art divin. Le poète était celui qui avait un rapport privilégié avec les dieux. Il était inspiré par les Muses et maniait le langage de sorte qu'il conférait aux mots une beauté étrange et un pouvoir hors du commun. C'est ainsi que la figure du poète était incarnée par Orphée, Prince Thrace légendaire, fils de la muse Calliope, poète, musicien et chanteur, dont on dit que le génie était tel qu'il charmait les êtres de tous les règnes (animal, végétal, minéral, terrestre, tellurique, etc.). Les poètes grecs, les « aèdes », (de *aoidos*, c'est-à-dire « *chanteur* ») chantaient donc leurs poèmes, en s'accompagnant d'un instrument, généralement la lyre. Ils se produisaient lors des réunions ou des concours de chants et étaient à la fois poètes et récitants. Homère par exemple en était un. On pouvait d'ailleurs remarquer que les textes d'Homère étaient subdivisés en chants, comme le sera aussi *L'Enéide*. Enfin, toute expression littéraire était qualifiée de poétique, qu'il s'agisse de l'art oratoire, du chant ou du théâtre : tout « fabricant de texte » était considéré comme un poète comme l'exprime l'étymologie.

Chez les Latins aussi, la poésie fut marquée par l'oralité dans la mesure où elle était destinée d'abord à être entendue. Elle était le fait du « *poeta* », « *poète-artisan du vers* » et du « *vates* », poète inspiré par les dieux. Le plus grand privilège revenait naturellement au

dernier. En effet, doté, par les dieux, de capacités surnaturelles, le « *vates* » tenait le rôle d'intermédiaire entre le ciel et la terre et était perçu comme une espèce humaine sacrée sujette à des accès de fureur poétique. Chez les Latins, Virgile constitue le représentant majeur de cette tendance. Que ce soit donc chez les Grecs ou les Latins, le langage des Muses a toujours apparenté Musique, plus exactement Chant et Poésie. L'*aède*, tout comme le *vates*, chantait ses poèmes, et quand, au fil des siècles, la Musique et la Poésie empruntèrent chacune leur voie, les poètes n'en continuèrent pas moins à se dire « chantres de l'humanité ».

C'est ainsi qu'au Moyen Âge, cette même conception de la poésie va se révéler avec les *troubadours* et les *trouvères* en France, termes par lesquels était désigné le poète. La poésie des *troubadours* et des *trouvères* apparaît à la fin du XIème siècle. Au départ monodique, cette poésie prend un aspect polyphonique. Avec les touvères et les troubadours, se développe l'art du chant courtois entre 1000 et 1350. Leurs compositions étaient souvent exécutées par les « jongleurs » qui sont des musiciens professionnels, ambulants et amuseurs. La poésie des *trouvères* et des *troubadours* était également assimilée à une sorte de système mnémotechnique. Comme on peut le constater, chez les Occidentaux, à l'origine, la poésie était orale et chantée. Elle était chant car portée par la voix. L'Afrique n'est pas restée en marge de ce phénomène universel.

En effet, première expression littéraire de l'humanité, la poésie orale apparaît en Afrique dans un cadre religieux et social comme un fait de culture. Elle est proférée sur un mode mi-parlé, mi-chanté ou sur un mode chanté et est le fait des griots, professionnels de la parole et des poètes traditionnels. Quelques fois aussi, elle est exécutée sur un mode récitatif. On pourrait préciser avec Sory Camara que ces griots « *sont musiciens, chantres, conteurs. Ils chantent aussi bien les gestes épiques et les généalogies que les tendres mouvements du cœur et les passions les plus violentes et les plus désespérées* »([1]). C'est l'exemple du *Kpalingan*

[1]- Sory Camara, *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, ACCT, Karthala et SAEC, 1992, p. 7.

dans le royaume de Danhomɛ d'alors ou du *Yààkpè* et du *Gèsèrè* dans le royaume de Niki. Le *Kpalingan*, comme le présente l'histoire, assumait les charges de chanteur, historien, dramaturge voire pédagogue. En un mot, c'était un poète. Il proférait des paroles qui avaient le pouvoir de changer l'âme de celui qui l'écoutait. En revanche, le griot « *Yààkpè* », griot attitré du roi, le suivait dans ses différents déplacements. Il passait pour le généalogiste de la famille royale tandis que son confrère « *Gèsèrè* », du fait de ses solides connaissances du passé des dynasties royales, jouissait de la charge d'historien et de mémoire du peuple. La poésie orale, comme le révèle cet exemple, est définie par la voix. C'est la voix qui la porte et la soutient. Ainsi, sans voix, pas de poésie orale. C'est ce qu'explique d'une manière si significative Ruth Finnegan :

> *La poésie orale circule essentiellement par les moyens oraux plutôt que par les moyens écrits. Au contraire de la poésie écrite, sa distribution, sa composition ou sa performance se réalisent par le mot de la bouche […]. Si un texte est produit oralement– encore plus s'il est principalement connu du peuple à travers une actualisation dans la performance–, il doit être considéré, dans ce sens, comme un « poème oral*([1]).

De cette analyse, il ressort non seulement que la poésie orale est définie par la voix mais aussi qu'elle peut être identifiée à partir de trois critères. Ce sont, la composition, la transmission et la performance. La performance considérée ici comme « *l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et reçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances se trouvent complètement confrontés, indiscutables* »([2]). Comme on peut le remarquer, ces trois critères portent en eux des éléments de réponse sur ce qui permet de dire d'une voix qu'elle est poétique, et pourquoi l'on est fondé à parler de poésie orale. Il est évident que pour parler de poème oral, il faut d'abord, qu'il y ait *un auditoire* et *un émetteur*. Donc, un contexte d'émission et de réception où le

[1]- Ruth Finnegan, *Oral poetry: its nature, significance and social context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 22 cité par Paul Zumthor, in *Introduction à la poésie orale*.
[2]- Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 32.

poète qui dit son texte a en face de lui son auditoire. Ensuite, comme le soutient Daniel Leuwers,

> *pour qu'il y ait poésie, il est indispensable que la voix obéisse à une structuration intentionelle et qu'elle s'adresse à un groupe dont elle épouse la conscience culturelle, voire la mémoire collective. Soulignons cette différence capitale : le message oral nécessite un auditoire, tandis que le message écrit peut être reçu dans la solitude*([1]).

L'élection du discours proféré au rang de poésie orale est donc subordonnée à l'existence de deux indices essentiels : *une structuration intentionnelle* et *un auditoire*. Cette structuration dont parle Leuwers, élaboration de la beauté « supérieure » pour paraphraser Edgar Poe, est elle-même sous-tendue par la prosodie, c'est-à-dire le rythme et le style oral.

En effet, la structuration intentionnelle dont parle Leuwers s'appuie essentiellement sur le style oral. Celui-ci se manifeste par la brièveté du discours qui se trouve dans la concentration (allusions, évocations, ellipses), l'immédiateté de la narration, l'intemporalité, l'intensité et la densité du discours. Il faut en outre ajouter que la poésie orale est à la fois dans la dramatisation et dans les tropes ainsi que dans les facteurs vocaux (les récurrences et les parallélismes, le refrain et le couplet, les manipulations sonores, les idéophones,…) et corporels (battements de mains, balancement du corps, etc.). Tous ces traits provoquent en poésie la différence entre la voix et l'écriture.

Trois traits distinctifs définissent donc essentiellement la poésie orale : la voix, la « *structuration intentionnelle* » et le contexte (acte énonciatif qui exige la présence de l'émetteur et de l'auditeur). Or, le contexte constitue la performance qui est l'action exercée par l'émetteur sur le récepteur au moyen de la voix, des gestes et des media dans un temps et dans un lieu donnés. Pour qu'il y ait donc performance, il faut des *Acteurs* (Emetteur et Récepteur), des *Moyens* (voix, gestes, media) et des *Circonstances* (temps et lieu de la performance).

---

[1]- Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, 2e édition, Paris, Nathan/Her, 2001, p. 7.

De ce qui précède, il appert que la poésie orale demeure l'une des premières formes de littérature que les civilisations du monde ont connue car la parole précède l'écriture. Au cours des siècles, celle-ci s'est constamment renouvelée avec des orientations différentes selon les époques et les civilisations. Cependant il reste indéniable que la poésie orale est liée au chant. En témoigne la poésie moderne du XIX^{è} et du XX^{è} siècles qui nous a offert des poètes musiciens. Plus qu'aucun autre, Verlaine s'est illustré comme l'un des poètes les plus nostalgiques de ″ces temps fabuleux″ où la Poésie était encore soeur de la Musique. Ainsi, orale et chantée, la poésie semble contemporaine de la parole même, et de l'existence de l'homme en ce monde.

La poésie orale renferme en son sein la poésie orale profane et celle sacrée. De loin la plus fournie, la poésie orale profane regroupe : la poésie de l'éloge ou le panégyrique ; la devise, le chant, l'épopée ; la comptine et la berceuse. Quant à la poésie orale sacrée, celle qui nous importe le plus ici, elle ne se profère qu'en des occasions exceptionnelles et en dehors de celles-ci, elle ne peut être proférée. Elle est sacrée, parce qu'elle est liée soit à la mort, soit à l'initiation, soit encore à des cérémonies rituelles. Elle comporte elle-même plusieurs genres dont le plus répandu est la chanson qui, elle-même comporte plusieurs variantes notamment la lamentation, le chant funèbre (chant d'enterrement, chant de piétinement de la tombe, chant des funérailles), les chansons rituelles liées à une divinité : recrutement et sortie des fidèles, etc. ainsi que les incantations, l'hymne ou la prière.

Toutes ces différentes formes de poésie orale remplissent plusieurs fonctions. Sources de distraction, elles ont également une valeur éducative pour les jeunes. Elles diffusent les rituels et les croyances, encouragent la conformité aux normes culturelles puis apportent un soulagement psychologique dans un cadre institutionnalisé comme celui du deuil. Dans le domaine du chant funèbre, par exemple, la poésie orale permet d'injurier la mort et de glorifier sa puissance ; de manifester l'ignorance et l'impuissance de l'homme face à la mort

puis de veiller les morts. Elle permet aussi d'assurer la médiation avec le divin, le mystère et le numineux tout en facilitant la transition vers l'autre monde : celui des esprits. La poésie orale permet en outre de soutenir un travail, de converser avec le bébé et de le bercer ; elle permet aussi de faire l'éloge de l'amour ou de dire les ressentiments de l'amour. On comprend donc pourquoi la poésie orale est bifonctionnelle. Art utilitaire, « *elle est entreprise et action* »([1]) et « *représente un creuset où tout fait culturel peut se consigner ; elle est exorcisme et libération* »([2]).

En définitive, il ressort de tout ce qui précède que la poésie orale est multiforme et multifonctionnelle. D'une part, elle s'inscrit dans le grand champ de création qu'est la littérature orale. A ce titre, elle peut être considérée comme un des genres de la littérature orale. Poésie orale et littérature orale ne sont donc pas synonymes. D'autre part, il est aisé de remarquer que le poète oral est toujours en situation, de même que le message qu'il véhicule. Plus que toute autre parole, la poésie orale subit la loi du signifiant. C'est pourquoi, la plupart des performances poétiques ont toujours été chantées et que la seule poésie orale de masse aujourd'hui est la chanson.

Notre étude étant circonscrite au chant en tant que forme de poésie orale, il convient de s'interroger sur les traits spécifiques de cette forme de poésie orale. Ainsi, peut-on affirmer que le chant et la chanson désignent le même fait littéraire oral ? Sur quel mode performanciel rencontre-t-on le chant et la chanson ? Chant et chanson sont-ils synonymes ? Peut-on utiliser l'un à la place de l'autre ? Pour donc éviter toute confusion terminologique, nous proposons de clarifier les concepts de chant et de chanson afin d'en révéler les différences et les points de conjonction. Chant et chanson remplissent-ils les mêmes fonctions ? En dernier lieu, vu que notre domaine de prédilection ici est la poésie orale funèbre, nous tenterons d'apporter quelques éclaircissements sur le chant funèbre.

---

[1]- Ascension Bogniaho, « *La littérature orale au Bénin : essai de classification endogène des types de paroles littéraires* », in *Ethiopiques*, Dakar, Nouvelles Séries, 3è et 4è trimestres, 1984, Vol. 4, n°3-4, p. 53.
[2]- Ascension Bogniaho, idem.

2. Chant et chanson : des formes de la poésie orale ?

Plusieurs études relatives à la littérature orale et, particulièrement, à la littérature orale chantée utilise indistinctement les deux notions chant et chanson. Ce que critique Bienvenu Koudjo dans sa thèse quand il soutient que :

> *plusieurs travaux universitaires et même des publications à caractère scientifique utilisent sans discernement les deux termes, passant parfois, sans ménagement aucun, de l'un à l'autre à l'intérieur d'un même ouvrage (cf A. Ouédraogo 1988 ; P. Zumthor 1983 ; etc). D'autres comme Jacques Chevrier (1986, p. 231) les différencient dans des titres mais n'en définissent pas les spécificités et semblent utiliser l'un à la place de l'autre dans le développement de leur travail. C'est qu'en réalité la différence est tenue et subtile, mais elle existe tout de même, d'autant que la langue française, dans un souci de précision, dispose parfois de deux termes pour désigner des réalités très proches*([1]).

Pour révéler donc cette nuance « *tenue et subtile* » entre chant et chanson, Bienvenu Koudjo se réfère aux différentes approches proposées par les dictionnaires et en conclut que la chanson serait une petite composition musicale à caractère populaire, sentimental ou satirique divisée en couplets et destinée à être chantée alors que le chant est le texte vocal, c'est-à-dire porté par la voix. C'est ce que révèle cette affirmation de l'auteur : « *la chanson désigne le texte chanté, la parole mise en musique tandis que le chant se rapporte à ce qui, dans la chanson, est strictement musical* »([2]). Il s'appuie sur *Le Littré* pour étayer son argumentaire. En effet, ce dictionnaire « *précise qu'à la différence de la chanson dont la profération est conçue pour être soutenue par des instruments de musique, le chant en lui seul se suffit, donc n'est pas composé pour être accompagné par les instruments* »([3]). En termes clairs, la musique du chant est portée par la voix, de façon naturelle, sans accompagnement d'instruments musicaux contrairement à la chanson. Le chant est donc toute musique qui peut s'exécuter avec la voix. La différence entre chant et chanson se situerait donc au niveau de « *voix humaine* » ou de l'appareil vocal. Outre ces définitions classiques, les travaux de

[1]- Bienvenu Koudjo, *La chanson populaire dans les cultures "Fon" et "Gun" du Bénin : Aspects sémiotique et sociologique*, p.22.
[2]- Bienvenu Koudjo, *op. cit*., p.23.
[3]- Bertin Elomon, *Créativité et esthétique des chansons sacrées des Nɛsuxwe maxi du centre-Bénin, op. cit*., p. 181.

certains chercheurs nous ont permis d'avoir des définitions plus nettes et plus approfondies notamment celles des chercheurs comme Bienvenu Koudjo, Ascension Bogniaho et Bertin Elomon.

Ainsi, pour Bienvenu Koudjo, alors que la chanson est parole, mélodie et rythme, le chant en représente *« le support musical essentiellement vocal »*. Ascension Bogniaho abonde dans le même sens lorsqu'il soutient que la chanson désigne « *une alliance plus ou moins judicieuse d'un texte et d'une mélodie, c'est la symbiose de la parole et de la mélodie* »([1]). Bertin Elomon s'inscrit dans la même logique quand, à la suite d'Ascension Bogniaho, il écrit ce qui suit :

> *La chanson et le chant constituent un type de communication orale qui privilégie par-dessus tout, la réception esthétique d'un message dont l'énoncé use des ressources phono-sémantiques comme moyens mnémoniques. La chanson tout comme le chant est un cri de l'âme. C'est le reflet de l'état d'âme, des préoccupations intérieures d'un individu, que celui-ci en soit le compositeur originel ou l'adaptateur ou bien encore un simple performatif de circonstance. En tant que telle, la chanson est l'expression artistique des sentiments profonds d'une personne. Ces sentiments sont très variés et leur expression répond à des objectifs spécifiques. Elle a son langage particulier qui est en fait, un jeu de mots articulés sur la fréquence et l'alternance de certaines sonorités. C'est de la parole mise en musique. C'est au regard de toutes ces caractéristiques qu'on est fondé à considérer la chanson comme un type particulier de poésie*([2]).

Cette définition de Bertin Elomon, comme on peut le constater, fait certes une part belle à la chanson. Toutefois, elle révèle que le chant et la chanson sont des moyens de communication orale fondés sur l'esthétique. Ce faisant, il nous conduit à soutenir avec Paul Zumthor que « *le chant* (aussi) *relève de l'art musical* »([3]). Par ailleurs, cette définition de Bertin Elomon insiste sur le fait que le chant et la chanson sont des concepts qui désignent des réalités distinctes. Cette différence évidemment est très mince. Néanmoins, elle existe. Selon Bertin Elomon, « *l'accompagnement musical* »([4]) constitue le principe fondamental *« de*

---

[1]- Ascension Bogniaho, *Histoire du "han" ou la chanson populaire dans "Wémé"*, Thèse de Doctorat de 3ème cycle, Créteil, Université de Paris XII, 1980, p. 34.
[2]-Bertin Elomon, *op. cit*., p. 182.
[3]- Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit*., p. 177.
[4]- Bertin Elomon, *op. cit.*, p. 208.

discrimination entre le chant et la chanson »([1]). Dès lors, est considéré comme chant, tout texte chanté sans le soutien d'instruments musicaux. Par exemple, les lamentations des veuves recueillies au cours de notre recherche peuvent être classées dans la catégorie des chants en ce qu'elles constituent des « cris de l'âme », pour reprendre l'expression de Bertin Elomon et, représentent un genre à part entière.

De plus, le chant est poésie. Il est poésie, par la structuration intentionnelle et le contexte énonciatif qui ont présidé à sa création de même que par le rythme qui est censé lui être consubstantiel. A ce titre, il apparaît dans le champ littéraire oral comme le genre le plus opérant par le plaisir qu'il offre à l'auditeur ainsi que par sa fonctionnalité. Chant et chanson, on s'en aperçoit, relèvent toutes deux des formes de la poésie orale. Ils peuvent être fredonnés, psalmodiés ou mi-parlés, mi-chantés ou encore chantés. Outre ces considérations définitionnelles, le chant et la chanson remplissent des fonctions locutoire et clétique (interlocutoire) dans la mesure où ils réflètent les préoccupations de toute une société ou de tout un peuple. On peut dès lors convenir avec Sim Copans que :

> *Vous pouvez apprendre plus sur les gens en écoutant leurs chansons que de toute autre manière, car dans la chanson s'expriment toutes les espérances et toutes les blessures, toutes les colères et toutes les aspirations… Le peuple y parle et a le droit de raconter sa propre histoire à sa façon*([2]).

La musique moderne africaine avec Ticken Jah Fakoly, Magic System, Alpha Blondy,… et celle traditionnelle (Alèkpéhanhoun, Alokpon, Gbéssè,…) l'attestent bien. A l'opposé de la chanson qui nous introduit dans un univers plus large et populaire, le chant nous inscrit dans un registre plus religieux. Référons-nous, à cet effet, au Pasteur Alfred Griesbeck qui répondit par l'affirmative([3]) à la question de savoir si la musique a une valeur religieuse intrinsèque, ou si la musique représente un moyen de nous « relier » plus facilement

---

[1]- *Idem*.
[2]- Sim Copans, *Chansons de revendication, reflet de l'histoire américaine*, Paris, Ed. J.M.Minard, 1964, p. 14.
[3]- Pasteur Alfred Griesbeck, *La Valeur religieuse de la musique et sa place dans le culte*, p. 132.

à Dieu. Déjà en 1538, afin de montrer la place du chant dans le culte, Martin Luther, dans sa préface à « *Harmonie de la Passion du Christ* », écrivait :

> *Je souhaite de tout coeur que chacun prenne plaisir à entendre louer et à apprécier ce don de Dieu si merveilleux, la musique. Je suis à ce point submergé par le nombre et l'excellence des qualités de cet art, que je ne sais ni par où commencer, ni par où finir, ni comment trouver de juste mesure lorsque j'en parle ; et cependant, malgré l'abondance de la matière, je fais un bien piètre et bien prosaïque panégyriste. Car qui pourrait résumer tout ce qu'est la musique...En considérant la chose en elle-même, tu trouveras que, dès le commencement du monde, la musique a été infusée à toute créature...Le Saint-Esprit nous fait deviner là des mystères enchanteurs, mais ce n'est pas le lieu d'en parler. Seul l'homme a eu, sur toute autre créature, l'avantage de pouvoir joindre la parole au chant afin qu'il sache qu'il est de son devoir de louer Dieu par la parole comme par la musique*([1]).

Le chant, on le constate fort nettement dans ces lignes, a le pouvoir merveilleux d'élever et de rapprocher les âmes de Dieu. Il rapproche les hommes pour qu'ils forment un même corps, et qu'ainsi se réalise la communion entre eux. En cela, le chant relève davantage du domaine sacré ou religieux. Et c'est certainement ce qu'ont voulu signifier les Sœurs Franciscaines de Jésus-Hostie quand elles déclaraient en 2005 à l'occasion de la fête de sainte Cécile, patronne des musiciens que :

> *Toujours et partout les hommes ont chanté et le chant semble très vite être relié à une forme de religiosité : l'homme chante pour se concilier les forces inquiétantes de la nature. Le chant mieux que le rire est le propre de l'homme. Pour dire ses émotions, ses joies et ses peines, l'homme s'est servi du plus bel instrument : la voix humaine et il a voulu faire monter vers Dieu sa louange. Aucun culte ne se passe de cantiques et d'hymnes, la musique rejoint la prière*([2]).

A partir de cet extrait, le chant s'appréhende comme un moyen de prier. Cette fonction justifie donc sa place, son omniprésence, dans les cérémonies religieuses, initiatiques et funèbres (toilette funèbre, consécration de la tombe, lamentations, etc.). Les chants exécutés au cours de ces occasions sont entourés d'un certain sens religieux, d'un caractère sacré. Dans cette étude, nous nous concentrerons spécifiquement sur les chants funèbres d'où l'importance de procéder à la définition du genre. Toutefois, dans le souci d'éviter toute

[1]- Martin Luther cité par Pasteur Alfred Griesbeck in *La Valeur religieuse de la musique et sa place dans le culte*, p. 133.
[2]- Les Sœurs Franciscaines réparatrices de Jésus-Hostie, Paris, 2005, « *Discours d'ouverture de la fête de sainte Cécile, patronne des musiciens* ». http:// www.magazine-littéraire.com., consulté le 10 juillet 2016.

équivoque, il apparaît judicieux d'examiner d'abord le sens des adjectifs « *funéraire* » et « *funèbre* ».

Généralement admis comme tout ce qui se rapporte aux funérailles, l'adjectif « *funéraire* » est utilisé pour désigner l'ensemble des cérémonies accomplies pour rendre hommage à un mort. Quant à l'adjectif « *funèbre* », il se rattache à tout ce qui touche à la mort, depuis sa survenue jusqu'à l'enterrement. Il diffère donc de l'adjectif « *funéraire* » qui désigne l'ensemble des cérémonies (celles funèbres et post-funèbres) organisées pour un mort. Le funéraire peut être ainsi considéré comme le prolongement du funèbre. Retenons, pour notre part, que le chant funèbre désigne les pièces orales chantées qui entourent les obsèques d'un individu. C'est un chant pour se lamenter et pour enterrer. De ce point de vue, il relève du sacré puisqu'il implique dans sa manifestation le rite et le rituel.

Revenant à la question du chant et de la chanson, ils constituent des formes de la poésie orale et représentent un mode de communication orale privilégiant l'esthétique. De même, ils favorisent l'expression des sentiments profonds d'un individu face aux vicissitudes de la vie. Tous deux plongent leurs racines aussi bien dans la poésie orale sacrée que profane mais le chant se distingue essentiellement par la prépondérance de la voix et l'absence d'instruments de musique. D'autre part, il ressort de tout cet ensemble que le chant, à l'inverse de la chanson, se manifeste davantage dans le domaine du sérieux, c'est-à-dire du religieux et fonctionne alors comme un acte de culte. Le sérieux qui caractérise le chant en effet découle de l'absence d'instruments musicaux étant donné que le but recherché est de parler à l'esprit, à l'âme, et non au corps avec les tambours([1]). D'où le caractère sacré qui l'entoure et notre intérêt pour le chant funèbre *bààtɔ́nù*.

Mais ce qui nous importe et sur lequel nous focalisons exclusivement cette étude, c'est essentiellement le texte et non la mélodie encore moins l'orchestration. Car, cette étude porte

[1]- Karim Traoré, *Le jeu et le sérieux, essai d'anthropologie littéraire sur la poésie épique des chasseurs du Mandé (Afrique de l'Ouest)*, Indiana University, 2000, 294 p.

sur un travail de poétique et non de musicologie ou d'ethnomusicologie. Les chants funèbres, objet de cette étude ne sont rien d'autres que les textes exécutés au cours des différents rituels qui ponctuent les obsèques du *Bààtɔ́nù*. En *bààtɔ́nù,* le chant et la chanson sont indistinctement désignés par le même mot « *wòm* ». Cependant, dans la pratique, chant et chanson existent et ne se confondent pas. Lors de la collecte des textes, nous avons pu observer qu'au cours du déroulement des rituels, certains textes sont chantés avec un accompagnement d'instrument de musique, notamment les tambours, les tambourins, les sonnailles ou les hochets tandis que d'autres sont proférés par la voix *a capela*. Chants et chansons s'alternent donc au cours des rituels funèbres *bààtɔ́nù.*

En conclusion, il apparaît clairement que le chant et la chanson ne sont pas des vocables synonymes et qu'il existe bien une différence, aussi ténue, soit-elle, entre ces formes d'expression orale. En outre, nous avons pu constater, comme dans toutes les sociétés où l'oralité est prédominante, que la poésie orale constitue le moyen le plus courant de transmission du savoir. Et partout, elle est intimement liée au chant. Le chant est, sans conteste, la forme privilégiée de la poésie orale. La poésie orale *bààtɔ́nù* déroge-t-elle à ce principe ?

CHAPITRE DEUXIEME : LA LITTERATURE ORALE DES BÀÀTƆBÙ

Dans le contexte *bààtɔ́nù,* les acteurs de la tradition orale et ceux de la littérature orale étant les mêmes, il nous revient donc de montrer, en premier lieu, si la littérature orale appartient à la matière générale appelée la « tradition orale » ou non. Auquel cas, quel genre de rapport les relie-t-il ? En second lieu, il s'agira de dresser un état des lieux des études réalisées sur la littérature orale *bààtɔ́nù*. Cette démarche permettra non seulement d'inventorier les différents genres littéraires qui la composent mais aussi de révéler la place réservée à la poésie orale funèbre pour en rappeler les différentes formes et leurs manifestations. Voici comment l'historien Djibril Débourou introduit dans son essai la problématique de la littérature orale et de la tradition orale *bààtɔ́nù* :

> *Au même degré que la tradition orale en histoire, la littérature orale eut droit de cité, d'abord dans les universités comme une curiosité de quelques professeurs occidentaux, avant de s'imposer au monde de l'écriture comme une spécialité à part entière*([1]).

D'abord, très généraliste, cette esquisse, comme l'a su bien relever l'auteur, ne permet nullement de découdre, d'une part, facilement avec la confusion qui a de tout temps existé entre les deux concepts « tradition orale » et « littérature orale ». Une tentative de résorption par des chercheurs de la polémique terminologique, à un moment donné, proposait l'expression *Tradition orale* à la place de *Littérature orale*. Faisant ainsi fi de la question esthétique. D'autre part, spécifiquement dans le contexte qui est le nôtre, où la recherche n'est pas encore assez étendue, cette remarque de l'auteur ne nous inscrit pas dans le champ littéraire *bààtɔ́nù* qui fait l'objet de cette étude. Certes, le fait littéraire oral est commun à tous les peuples d'Afrique Noire. Mais son mode de fonctionnement et de perception n'est pas partout le même. C'est pourquoi, un examen minutieux de chacune des terminologies « *tradition orale* » et « *paroles littéraires* » s'impose. Cette démarche aidera à faire ressortir

[1]- Djibril Débourou, *La société baatonnu du Nord-Bénin : son passé, son dynamisme, ses conflits et ses innovations, op. cit*., p. 256.

les rapports d'interdépendance ou de complémentarité qui lient ces deux concepts dans le contexte *bààtɔ́nù* ainsi qu'à mieux déceler les acteurs respectifs et leurs rôles. Mais la tradition orale prend en compte deux réalités : la tradition et l'oralité. Il importe donc de définir les termes de « tradition » et d'« oralité ».

Dans son ouvrage *Le vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Pierre Lalande définit la tradition comme « *ce qui dans une société et particulièrement une religion se transmet d'une manière vivante, soit par la parole, soit par l'écriture, soit par les manières d'agir* »([1]). La tradition est donc le legs culturel du passé d'un peuple ou d'une communauté. Quant à l'oralité, elle se fonde sur la parole. Dans cette perspective, la tradition orale constitue un ensemble de valeurs qui se transmettent par le truchement de la voix, c'est-à-dire la parole. Elle est un système informationnel et relationnel qui a pour fonction essentielle d'assurer la cohésion et la conservation d'un corps social.

Selon Joseph Ki-Zerbo, la tradition est « *l'ensemble de tous les types de témoignages transmis verbalement par un peuple sur son propre passé* »([2]). Dans cette même dynamique, Maurice Houis, désigne par tradition orale, « *des messages de tous ordres qu'un peuple juge dignes d'être conservés et qui sont transmis par voie orale de génération en génération* »([3]). C'est ce que semble confirmer d'ailleurs cette assertion d'Ascension Bogniaho :

> *On entend d'abord par tradition un ensemble prodigieux de connaissances de toutes catégories, amassées, ordonnées par un peuple depuis des temps immémoriaux et léguées de génération à génération : c'est l'expérience historique du peuple telle qu'elle s'exprime ordinairement ou de façon soutenue pour une perpétuation de la culture.*
> *Elle constitue une somme de savoirs, de connaissances encyclopédiques léguées à chaque génération avec plus ou moins de fidélité. Présentée de façon lapidaire sous ces angles, la tradition est synonyme de la civilisation d'un peuple. Puis accompagné de l'adjectif oral, le mot désigne la civilisation des peuples qui utilisent la parole pour transmettre leurs valeurs culturelles. Elle conserve l'histoire dans ses grands traits. On y découvre ausssi l'origine des croyances et des peuples, les relations entre chacune de*

[1]- Pierre André Lalande, *Le vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F., 2002, p. 780.
[2]- Joseph Ki-Zerbo, *La tradition orale : une source de l'histoire de l'Afrique*, in *Diogène*, n°67, pp. 127-142.
[3]- Maurice Houis, *Anthropologie linguistique de l'Afrique Noire*, Paris, P.U.F., 1971, p. 47.

> *leurs mythologies, sources des mythes religieux, des rites et des prières, des litanies, des incantations et des formules propitiatoires*([1]).

Manifestement, la tradition orale est le conservatoire des cultures de l'oralité. C'est pourquoi, le seul mode de transmission qu'elle emprunte est la parole. La parole constitue donc le moyen par lequel se transmet la tradition orale. Mais alors quand peut-on dire d'une parole qu'elle est littéraire ? A quel moment la tradition orale opère-t-elle en parole littéraire ?

1. Des paroles littéraires chez les *Bààtɔ̃́bù*

Nombreux travaux d'ethnologues, de philosophes, de philologues, de linguistes voire de littéraires ont montré l'importance de la parole dans les sociétés de l'oralité. La synthèse de ces études révèle que les traditions orales opèrent par la médiation du verbe, lui-même perçu comme une entité « *indocile, indomptable et insaisissable* »([2]). Ainsi, la parole est au commencement et à la fin de toute action humaine. Elle est un acte de langage permettant d'exprimer des besoins, des pensées et des sentiments. De ce point de vue, la parole peut être considérée comme un moyen de communication. Dans les civilisations de l'oralité, cette parole est vénérée parce qu'elle est principe de vie. On la craint aussi car, aucune parole ne demeure sans effet. Aussi, parle-t-on donc avec respect, avec prudence. C'est ce qu'explique Ascension Bogniaho dans son article *Littérature orale au Bénin : essai de classification endogène des types de parole littéraire* :

> *beaucoup de groupes humains conçoivent au Bénin la parole comme une divinité qui re-crée et anime le monde visible, l'organise et tente de camper l'invisible à travers une imagerie, fruit de la mentalité. La parole est donc essentiellement pouvoir. En tant que telle, elle s'apprend, se prend, exerce dans des limites et avec des normes prescrites par la société. […]. La parole part donc de l'homme, entre en l'homme, demeure en lui pour y mourir, ou en ressort pour se propager, ou bien encore elle part de l'homme, entre en contact avec ses homologues divines qui la répercutent vers l'homme sous une forme efficace*([3]).

---

[1]- Ascension Bogniaho, « *Oralité et écriture dans Un piège sans fin d'Olympe Bhêly Quenum* », in *GRELEF, Olympe Bhêly Quenum, l'appel de l'Afrique des profondeurs* (Mélanges pour Olympe Bhêly Quenum), pp. 37-38.

[2]- Mahougnon Kakpo, *op. cit.*, p. 33.

[3]- Ascension Bogniaho, « *Littérature orale au Bénin : essai de classification endogène des types de parole littéraire* », *op. cit.*, pp. 53-54.

Il est clair que la parole dont il s'agit ici est d'un tout autre registre. Elle n'est ni donnée ni héritée et s'acquiert parfois durant toute une vie. Aussi, rencontre-t-on des professionnels de la parole, des Maîtres de la parole qui l'enseignent aux autres, les « *gens de la parole* », pour emprunter l'expression à Sory Camara ou les griots. La parole des griots se distingue du langage ordinaire par sa forme, c'est-à-dire sa « manière d'être ». Cette manière d'être détermine l'esthétique de la parole, sa littérarité. Elle vise à atteindre une certaine beauté formelle et utilitaire ; celle qui se manifeste à travers les chants, les proverbes les devinettes, les contes, etc.

En résumé, la parole littéraire est caractérisée par une manière d'être qui la distingue du langage ordinaire et dont le but est de toucher et de plaire à l'auditeur. On s'en aperçoit, la parole littéraire découle de la parole brute, vecteur de transmission par excellence de la tradition orale. On peut dès lors remarquer qu'il existe un lien entre tradition orale, parole littéraire et littérature orale.

La notion de « littérarité » ne pouvant s'appliquer qu'à la littérature, il en ressort que le concept de « *parole littéraire* » peut être considérée comme une des ramifications que prend la littérature orale, elle-même constituant une partie de la tradition orale : celle-là esthétique où l'art et l'imagination s'entremêlent pour des buts divers. Cet aspect esthétique de la définition de « *littérature orale* », est celui que donne d'ailleurs le *Petit Larousse* : « *ensemble des œuvres orales ou écrites qui visent à une valeur esthétique* ». La littérature orale, pouvons-nous alors avancer, vit et s'éternise dans le temps, grâce aux paroles littéraires qui la portent et la vivifient. Mais dans ces sociétés où prédomine l'oralité, la littérature orale de même que la tradition orale sont le fait des griots. A ce sujet, Mahougnon Kakpo, précise :

> *Dans les sociétés traditionnelles, on rencontre des professionnels de la parole, de véritables Maîtres de la parole. Âmes de l'Afrique antique, comme le disait Camara Laye, ils sont chargés de sauvegarder le patrimoine culturel en le transmettant quasi fidèlement de génération en génération, d'égayer les assemblées par des récits et poèmes ou de chanter les louanges de leurs protecteurs. Cette mission très importante est dévolue au griot qui, considéré*

> *comme le dépositaire des archives de la communauté, tient également la fonction de poète et de musicien* ([1]).

Il est alors clair que les griots, de façon générale, occupent une place prépondérante et décisive dans la manifestation de la littérature orale en Afrique. La littérature orale des *Bààtɔ̃bù*, dans cette perspective, ne peut s'envisager indépendamment des griots. C'est pourquoi, nous proposons, à partir des informations collectées sur le terrain ainsi que sur celles que nous livre la littérature sociologique et historique produite sur la société *bààtɔ́nù*, de dresser un répertoire des griots afin d'en révéler les différentes catégories et leur place au sein, non seulement de cette société mais aussi et surtout dans la production de la littérature orale. Cette démarche nous permettra, *a posteriori*, d'identifier et d'examiner les catégories spécialisées dans la poésie funèbre. De même, elle aidera à faire ressortir la place des femmes dans cette catégorie sociale autant que leur implication dans le déroulement des rituels funèbres. Les griots font-ils partie des officiants des rituels funéraires ? Si oui, quels genres littéraires profèrent-ils en ces occasions ? Quelle est la portée littéraire et philosophique de ces pièces proférées par les griots de la poésie funèbre ?

2. Taxinomie des spécialistes de la parole chez les *Bààtɔ̃bù*

2.1. Les griots et la musique en Afrique

Connu, dans l'Antiquité gréco-romaine et française, sous le nom d'« *aède* », de « *vates* », de « *trouvère* » ou de « *troubadour* », le personnage du « *griot* » a fait l'objet de plusieurs recherches en Afrique, notamment dans le champ littéraire oral. Nombre d'auteurs lui ont consacré des études. Parmi ces auteurs, nous retenons Louis Lassana Sogodogo([2]), Sory Camara([3]), Nouréini Tidjani-Serpos([1]),Mahougnon Kakpo([2]), Camara Laye([3]),

[1]- Mahougnon Kakpo, *Entre mythes et modernités : aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, *op. cit.*, p. 34.
[2]- Louis Lassana Sogodogo, *Structures et images de la poésie négro-africaine d'expression française*, Service de reproduction des Thèses de l'Université de Lille III, 1987, 293 p.
[3]- Camara Sory, *Gens de la parole : Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké*, Paris, ACCT/Khartala/SAEC, 1992, 375 p.
Camara Sory, *Paroles très anciennes ou le mythe de l'accomplissement de l'homme*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1982, 221 p.

Kibalabala N'sele([4]), etc. Tous ces auteurs, dans leur ensemble, considèrent le griot comme un personnage influent et incontournable dans l'animation de la vie sociale, politique, religieuse et littéraire. D'une façon générale, le mot « *griot* » est utilisé en langue française pour désigner les généalogistes traditionalistes africains. Mais les griots en Afrique ne sont pas que les dépositaires de l'histoire et de la généalogie des familles ou d'une dynastie royale – autrefois, ils servaient de porte-paroles aux princes et aux rois. Ils sont aussi les artistes d'un peuple, ils sont les responsables d'une tradition orale musicale et poétique, car c'est grâce à eux que se transmettent la poésie, la musique et l'histoire, de génération en génération. En clair, ils sont « *les gens de la parole* ». Le griot détient la magie de la parole qu'il acquiert au cours d'un long apprentissage fondé sur l'observation, en un mot l'imitation. Par conséquent, le griot est un recréateur, un poète donc.

Il existe des hommes et des femmes griots, mais les femmes ont plutôt tendance à se spécialiser dans le chant. De plus, on ne devient pas griot. On naît dans une famille de griots et la charge se transmet alors de génération en génération. Le griot peut être attaché à une famille noble et vivre à ses dépens ou être indépendant et louer ses services à la demande. Historien, généalogiste, musicien ou chanteur, il anime les événements liés à la vie d'un individu ou de la communauté (dation du nom, circoncision, mariage([5])…). Les répertoires qu'il développe au cours de leurs performances peuvent être accompagnés ou non d'instruments de musique. Sans lui qui véhicule l'histoire de père en fils, le patrimoine socioculturel africain serait jeté aux oubliettes. Il faut souligner qu'il existe plusieurs catégories de griots.

---

[1]- Nouréini Tidjani-Serpos, « *L'écrivain africain, griot contemporain* », in *Notre Librairie*, n°58, Juillet-Septembre, 1989, p. 63.
[2]- Mahougnon Kakpo, *op. cit*.
[3]- Camara Laye, *Le maître de la parole. Kouma lafôlô kouma*, Paris, Plon, 1978, 314 p.
[4]- Kibalabala N'sele, « *Le "griot" : le porteur de la parole en Afrique* » in *Jeu : revue de théâtre*, n° 39, 1986, pp. 63-66.
[5]- Les exemples sont légions en littérature écrite avec les œuvres d'auteurs tels qu'Ahmadou Kourouma (*Les Soleils des indépendances*), Sembène Ousmane (*Le mandat*), Mariama Bâ (*Une si longue lettre*), etc. Ces œuvres décrivent fort bien le rôle du griot dans les sociétés à caste.

Louis Lassana Sogodogo, Camara Laye et Sory Camara repèrent deux catégories de griots : « *le griot généalogiste traditionnel* » et « le *griot chansonnier* ». Nous empruntons ces expressions à Louis Lassana Sogodogo. Mais, tout en s'inscrivant dans la même perspective que Lassana Sogododgo, Camara Laye et Sory Camara proposent des terminologies différentes. Tandis que Camara Laye, différencie « *vrais griots* » de « *griots marchands* », Sory Camara, sépare les « *Fina* » et les « *jèli* ». Certes, on le remarque, les terminologies utilisées sont différentes ; néanmoins, tous s'accordent sur un fait : le « *vrai griot* » est différent du « *griot paroleur* », c'est-à-dire du « *griot marchand* » ou du « *griot chansonnier* ». Le vrai griot, professionnel de la parole, se reconnaît par une maîtrise parfaite et profonde de l'histoire et de la tradition. Il est le chantre des coutumes ancestrales et tient « *le rôle de mémoire du peuple à travers des discours généalogistes et laudatifs, à travers contes, légendes et chants, souvent empreints de poésie* »([1]). En revanche, le « *griot paroleur* » ou *« chansonnier* » ou encore « *marchand* » joue un rôle exclusivement distractif. Il est une figure populaire. Son rôle est d'amuser et de distraire moyennant une rémunération en espèces ou en nature.

Comme on peut le remarquer, le rôle du griot est multiple : il est aussi bien informateur, porteur de traditions religieuses et profanes, généalogiste, animateur des veillées, etc. A cette classification, il faut ajouter celle liée aux métiers. Par ailleurs, nous avons pu observer que le griot est non seulement maître de la parole mais aussi musicien. Il n'est certes pas rare de constater que certains griots ne disposent que de la parole, mais la parole d'autres griots, chantée ou non, est soutenue par la musique. Il en existe, enfin, qui ne font que jouer d'instruments. On comprend alors pourquoi, les rôles poétiques et musicaux du griot sont indissociables.

[1]- Mahougnon Kakpo, *op. cit.*, p. 36.

Chez les *Báátɔ̃́bù*, comme chez la plupart des populations négro-africaines, le griot, « *bàrɔ̀* », constitue une catégorie professionnelle spécialisée dans l'art de la parole et de la musique. Quand il ne sert pas dans les cours, il est établi à son propre compte. Le griot est la mémoire vivante de la culture *bàátɔ́nù* et constitue un pont entre passé et présent, assurant ainsi une pérennité des valeurs ancestrales. Jacques Lombard, Maman Abdou Djobosso et Djibril Débourou ont consacré des études à cette catégorie sociale de l'aire culturelle *bàátɔ́nù*. Bien que de moindre envergure, ces analyses proposées sur cette catégorie sociale permettent de mieux apprécier la place des griots dans la société *bàátɔ́nù*. A l'inverse de Lassana Sogododgo, Camara Laye et Sory Camara qui distinguent le *griot généalogiste* du *griot poète*, Lombard, Djobosso et Débourou, quant à eux, proposent une classification en trois catégories à savoir les griots populaires, les griots de cour et affiliés à une famille puis les griots de l'univers funéraire.

2.2. Nomenclature des griots (*bàrɔ̀*bu) en milieu *bàátɔ́nù*

2.2.1. Les griots populaires

S'intéressant au lien de dépendance entre la classe des griots et celle des aristocrates et des *Báátɔ̃́géòbu*, Jacques Lombard propose, dans la deuxième partie de son essai intitulée « *L'ambition contre la hiérarchie* », une étude descriptive sur les griots et leur influence socio-politique. Il insiste à ce sujet sur l'importance de cet ordre social ainsi que les différentes subdivisions qui le caractérisent. Aussi, soutient-il que le griot

> *est un régulateur de la vie sociale. […]. Son rôle est multi-fonctionnel et s'étend à presque toutes les manifestations de la vie du groupe. Le griot est généralement un homme, mais il existe également des femmes qui chantaient autrefois pour les rois. Il peut être lui-même instrumentiste et s'accompagner en chantant, ou bien chanter seulement, ou bien même diriger un groupe de joueurs ou tam-tamiers à son service*([1]).

On le remarque bien, il existe une variété de griots. Ces derniers se différencient et se hiérarchisent les uns par rapport aux autres selon trois critères essentiels que sont

[1]- Jacques Lombard, *op cit.*, p. 203.

« *l'instrument utilisé, la personne qu'on loue, ceux dont on reçoit et ceux à qui l'on peut donner* »([1]). Se fondant dès lors sur ces critères, Jacques Lombard opère une classification en deux groupes : le groupe des griots populaires, c'est-à-dire qui ne sont pas attachés aux nobles ou qui les servent momentanément et celui des griots de cour. Décrivant la catégorie des griots populaires, Jacques Lombard écrit :

> *On trouvait au bas de l'échelle les griots qui pouvaient louer tous les individus, même ceux de statut le plus bas, comme les Gando. C'étaient des joueurs de flûte appelés au Borgou gasira (gasiraru = sorte de flûte traversière) et guku (guru = autre espèce de flûte). Au même niveau étaient situés les yereku, chanteurs populaires, souvent des femmes, qui avaient le droit de jouer pour tous avec un petit instrument en roseau tressé appelé sinu.*
>
> *Au-dessus de ces trois types de griots, venaient les Goge, joueurs d'un instrument du même nom, sorte de violon. Ils étaient surtout utilisés pour les danses Bori et avaient une vocation spécialement religieuse. Certains d'entre eux étaient des esclaves et aujourd'hui, ils tendent de plus en plus à jouer pour tout le monde, notamment dans les marchés. Il semble que parmi ces quatre catégories, la transmission héréditaire de la profession était assez peu appliquée et que tout le monde pouvait devenir griot à ce niveau.*
>
> *Au-dessus, on trouvait les griots du fond ancien, ceux qui se consacraient plus spécialement aux choses de la chasse, mais qui pouvaient faire les louanges de tout Bariba roturier. La plupart chantaient sans instrument et étaient appelés pour cette raison Kororu, « griots de la bouche », mais ceux qui étaient spécialisés dans la chasse, rythmaient leurs chants à l'aide de « sonnailles » en calebasse, particulièrement pour les cérémonies d'enterrement et pour les fêtes cultuelles dédiées aux génies de la brousse (danses de possession des Bio n'Kuro).*
>
> *Enfin, venaient les véritables griots, ceux que l'on rencontrait dans la plupart des cérémonies, les Barabu qui jouaient sur un tambour d'aisselle ou Karanku. Ils étaient assistés par d'autres instrumentistes, appelés gaku, possédant le grand tambour gon de forme cylindrique. Ces derniers accompagnaient généralement d'autres musiciens et se situaient à un niveau inférieur des Barabu. (…).*
>
> *Une catégorie un peu particulière parmi les Barabu était celle des Bara Turu, d'origine yoruba, et localisés dans la région de Parakou. Ils étaient considérés avec un peu plus d'égard que les griots ordinaires et utilisaient une sorte de tambour, composé d'une peau fixée sur une calebasse* »([2]).

On retient de cette longue description une classification à trois niveaux : les griots instrumentistes (*gúuru*, *gasiragaku*, *goge*), les griots chanteurs *(Yèrèkú*) et les griots à la fois chanteurs et joueurs d'un instrument musical. C'est à peu près le même son de cloche que fait entendre dans son mémoire Maman Abdou Djobosso, même si celui-ci apporte quelques précisions complémentaires. En effet, l'étude proposée par lui n'est certes qu'un aperçu sur

[1]- *Idem*, pp. 204-205.
[2]- *Idem*, pp. 205-206.

les différentes catégories de griots. Cependant, en raison des liens étroits qui les rattachent à la tradition orale ainsi qu'au domaine de la chanson, l'auteur ne pouvait envisager son étude sur la chanson sans au préalable présenter cette catégorie sociale qui vulgarise et pérennise la tradition orale, vivifiant au passage la littérature orale. Aussi, propose-t-il une nomenclature assez synthétique des griots de l'aire *bààtɔ́nù*. Ainsi, en référence aux travaux de Jacques Lombard, Djobosso rappelle les trois critères de distinction des griots puis se fonde essentiellement sur le critère *de la personne encensée* pour opérer une classification en deux groupes : le groupe des *griots spécialistes* et celui des *griots populaires*.

Le groupe des *griots populaires* est constitué, par ordre hiérarchique, des *gúùkú*, des *Yɛ̀rɛ̀kú* et des *gógé*. Ce sont des griots qui peuvent s'adresser à tout individu. Le *gúùkú* est un instrumentiste, plus précisément un flûtiste qui chante les louanges d'un individu tandis que le *Yɛ̀rɛ̀kú*, griot de sexe féminin chante et joue du *sinu*, sorte de harpe en roseau tressé et terminé par des grelots. Le « *gógé* », pour sa part, joue d'un instrument portant le même nom. Il est « *l'animateur des danses bukakarí lors du culte qu'elles accompagnent : le bòòri* »([1]). Cette approche taxinomique est confirmée et élargie par Djibril Débourou dans son essai *La société baatonnu du Nord-Bénin : son passé, son dynamisme, ses conflits et ses innovations*. Il y propose une intéressante étude sur les griots en milieu *bààtɔ́nù*. La taxinomie qui en ressort est très proche de celle observée chez Lombard et chez Djobosso.

En effet, l'historien aborde la problématique des griots dans le sixième chapitre de la deuxième partie de son essai historique. Sous-titré « *L'art littéraire Baatonnu* », ce chapitre rappelle d'abord l'étymologie de la notion de « *griot* » et sa particularité dans le milieu *bààtɔ́nù*. Il montre ici que les considérations sociologiques caractérisant le griot dans différentes régions de l'Afrique noire ne sont pas les mêmes : chez les *Bààtɔ̃́bù*, ils contractaient des alliances avec toutes les couches de la société et pratiquaient donc

[1]- Maman Abdou Djobosso, *Mécanismes didactiques en tradition orale : aspects de la chanson baatɔnu, op. cit.*, p. 33.

l'exogamie contrairement aux Malinké par exemple. C'est ce qui transparaît dans cette affirmation :

> *Les griots jouent une fonction sociale très diversifiée qui reflète les spécificités culturelles et régionales du continent noir. Chez les Malinké, le griot s'attache à une famille tandis qu'au Borgu, il se met au service d'un homme, d'un membre d'une famille noble.*
> *Au Borgu comme ailleurs, les griots sont aussi des musiciens. Par leur musique, ils parvenaient à donner au cœur la trempe d'acier, en rappelant les hauts faits des ancêtres. Chez les* ***Baatombu*** *et les* ***Boo****, les griots ne pratiquent nullement l'endogamie. Par conséquent, ils ne souffrent d'aucun mépris*([1]).

Ensuite, l'auteur propose une nomenclature des griots et musiciens du Borgou puis procède à une classification hiérarchique. En outre, il insiste sur leur place dans les manifestations populaires et sacrées. Selon le système présenté par l'auteur, dans la société *bààtɔ́nù*, les griots sont en amont et en aval de la tradition et de la littérature orale. Mémoire vivante de la culture *bààtɔ́nù*, les griots constituent un pont entre passé et présent, assurant ainsi une pérennité des valeurs ancestrales. Djibril Débourou en dénombre une dizaine qu'il s'évertue, à travers une démonstration rigoureuse, à décrire et à situer historiquement selon un ordre hiérarchique. L'un après l'autre, l'auteur expose leurs spécificités et leurs rôles dans la société. Ainsi, « *par ordre décroissant, se succèdent les* ***Baraturu****, les* ***Batabatagu****, les* ***Korogu****, les* ***Gɛsɛrɛ****, les* ***Dondon'm****, les* ***Karanku****, les* ***Baasɔwa****, les* ***Ganku****, les* ***Kankangi*** *et les* ***Guku*** »[sic]([2]). Certains sont attachés à la personne du roi ou à la famille royale tandis que d'autres sont au service et des roturiers et des nobles.

Animateurs donc de la vie sociale, les griots populaires, selon Djibril Débourou, sont des griots indépendants et souvent affiliés à un individu ou à une famille. Ils vivent de cet art. Il s'agit, d'une part, des *Kàràngú* et des *Bàasɔ̀wá*([3]) et, d'autre part, des *kànkàngí*, des *gánkù*

---

[1]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 257-258.
[2]- *Ibid*., p. 259.
[3]- Une remarque mérite d'être faite en ce qui concerne les griots « *Bàasɔ̀wá* ». Les « *Bàasɔ̀wá* » désignent une catégorie de griots où se manifeste la forte présence des femmes. En effet, lorsque le griot est de sexe masculin, il porte le nom de « *Bàasɔ̀wá* » alors que quand c'est une femme, elle est désignée par le nom de « *Yèrèkú* ». Cette catégorie de griots se sert d'un instrument de musique de la famille des harpes. De forme rectangulaire, cet instrument laisse pendre des lacets de cuir terminés par des grelots qui annoncent les changements de rythme dans les chansons.

et des *gùkù*. Les premiers, c'est-à-dire les *Kàràngú* et les *Bàasɔ̀wá* sont des griots laudateurs au service aussi bien des nobles que du commun des hommes. Ils sont les animateurs des manifestations populaires. En ce qui concerne le *gánkù* et le *gùkù*, ils apparaissent sous la description de Djibril Débourou comme des griots instrumentistes. Les *gánkù* et les *gùkù* sont des griots auxiliaires et populaires qui accompagnent les griots *Kàràngú* ou *dondon'm* dans leurs prestations, équipés les uns de leur grand tambour d'aisselle, les autres de leur flûte. Ils ne sont attachés à aucune classe sociale. C'est ce que précise l'auteur dans ces propos :

> *Aucun interdit ne limitait le champ d'intervention des* ***Gangu*** *: ils se présentaient aussi bien devant les princes et les nobles que chez les roturiers et même les esclaves, assurés d'en tirer quelque gratification. Ils s'accommodaient de toutes les situations : autant ils accompagnaient les griots* ***karangu****, autant ils s'empressaient de proposer leurs services aux joueurs de* ***kankangi*** *(longues trompettes royales) de guru (flûte) de* ***murɔgu****, guitare à deux cordes… Leur présence partout faisait d'eux des amateurs confinés dans un rôle rabaissé*([1]).

Au total, on s'aperçoit que les griots populaires dont il s'agit ici renvoient, dans une large mesure, au « *paroleur* » ou « *chansonnier* » ou encore « *marchand* » dont parlent Lassana Sogododgo, Camara Laye et Sory Camara. Ce sont des griots qui jouent un rôle exclusivement distractif. Toutefois, il faudra retenir que les pièces chantées dégagent une certaine beauté. Et c'est cela qui crée chez l'auditeur le plaisir, comme on peut le remarquer, avec le griot *Yèrèkú*. Par le plaisir qu'il donne à l'auditoire, celui-ci se rapproche du « *poète* ». N'est-ce pas d'ailleurs dans les fonctions de l'artiste-chanteur qu'est le griot de divertir tout en communiquant le beau ? Qu'en est-il alors des *griots de cour* ? Leur rôle est-il de distraire ? Quelle différence établir entre *griots populaires* et *griots de cour* ?

2.2.2. Les griots de cour et les griots affiliés à une famille

Défini par Jacques Lombard comme griots « *fonctionnaires* », c'est-à-dire des griots strictement au service des chefs et assumant des charges politiques, ce second groupe établi par l'auteur est composé, du bas au sommet de l'échelle, du griot *Kànkàngí* (joueur de

[1]- *Ibid*., p. 277.

trompettes sacrées), du *Bàràsùnɔ́n* ou chef des *Bàrɔ̀bu*, du *Yààkpé*, du *Túfàrkpé* et des *Gèsèré*. Comme le précise l'auteur, le *Kànkàngí* représente le joueur de trompettes royales alors que le *Bàràsùnɔ́n*, chef des *Bàrɔ̀bu* est attaché au dirigeant. Néanmoins, il pourrait proposer son service aux autres couches de la société notamment les roturiers, à condition de ne pas se servir de son instrument de fonction. Quant au *Yààkpé*, il est le griot particulier et exclusif du chef qu'il accompagnait partout. Ce n'est pas un griot chanteur.

> *Son instrument,* explique Jacques Lombard, *est le Sankpan, petit tambour d'aisselle. Constamment à cheval pour accompagner le chef, il ne chantait jamais et se bornait à frapper sur son tam-tam. C'est par ce langage tambouriné qu'il faisait les louanges de son « patron » et qu'il situait ce dernier dans la hiérarchie des chefferies*([1]).

Par ailleurs, la fonction de *Yààkpé* n'est ni définitive ni héréditaire. Chaque roi en effet dispose du privilège de choisir son *Yààkpé*. Vient ensuite le *Túfàrkpé*, griot instrumentiste ayant la charge des tambours royaux. Tout au sommet des griots de la noblesse, les « *gèsèré* ». Egalement au service exclusif des chefs, le *gèsèré*, au contraire du *Yààkpé* n'est pas attaché à la personne du roi mais au « trône ». Il chante la généalogie des rois sans accompagnement musical. Le *gèsèré* se distingue des autres griots de cour par un savoir supérieur ; il est le gardien de la mémoire collective, de la tradition ; il est chroniqueur de l'histoire et dépositaire de la morale. Il déclame l'histoire et l'épopée des rois dont il est le chantre. Toute cette institution formée par les griots, souligne Jacques Lombard, montre l'influence que ceux-ci exerçaient sur la société. Et on pourrait conclure avec lui que dans la société *bààtɔ́nù*, le griot,

> *d'un côté, favorisait par son action les tendances à la cohésion sociale, contribuant à renforcer certaines relations existantes et concourant à réfréner l'éclosion de sentiments individualistes, en particulier sur le plan économique, mais de l'autre il servait les forces qui tendaient à la désagrégation de la société. Il intervenait souvent, en effet, comme le porte-parole d'une famille particulière, principalement chez les nobles, et en valorisant les actions ancestrales, il excitait certaines ambitions politiques, qui ne pouvaient s'affirmer que dans l'éludation des règles et par la lutte avec des groupes rivaux*([2]).

---

[1]- Jacques Lombard, *Structures de type « féodal » en Afrique noire. Etude des dynamismes internes et des relations sociales chez les Bariba du Dahomey*, *op cit.*, p. 206.
[2]- *Idem*, pp. 213-214.

Maman Abdou Djobosso, dans le prolongement de Jacques Lombard, propose presque la même taxinomie. A la différence de Jacques Lombard, il apporte, après description de chaque catégorie, des informations complémentaires par rapport aux instruments à partir desquels chacune d'elle se définit. Le *Yàákpè*, précise-t-il, se sert du tambour d'aisselle appelé *sàngbáa* alors que les *Bàrɔ̀bu* et *Bàrá sùnɔ̀*, souvent soutenus par les *gánkùba*, chantent les louanges du roi au moyen du tambourin d'aisselle appelé *bàráru*. Enfin, le *gèsèré*, également attaché au chef, et surtout à la fonction de roi, chante dans une langue archaïque appelée *wàkpáarɛm*.

Djibril Débourou, contrairement à Jacques Lombard et Maman Abdou Djobosso, présente une nomenclature plus étendue. En effet, il regroupe dans la catégorie des *griots de cour*, les *Báràtùru*, les *Bàtàbàtàgu* et les *kòròǵú*. L'historien explique que cette catégorie de griots est exclusivement au service du roi, ou à tout le moins d'un *Wásàngárí* assumant une charge politique. Il souligne qu'« *une fois par semaine, les vendredis matins, les* ***Baraturu*** *se produisaient devant le palais royal pour chanter à la gloire de l'autorité politique suprême* »([1]) tandis que les *Bàtàbàtàgu* ne se produisent qu'en des occasions uniques comme la *gààni*. Il en va de même du *kòròǵú*, chanteur le plus prestigieux. Celui-ci effectivement est l'unique griot autorisé à assister au sacre du roi à Niki-Wenu. De même, comme le *Báràtùru*, le *Bàtàbàtàgu* a pour rôle de chanter les louanges du chef. Mais, à l'opposé du *Báràtùru*, le *Bàtàbàtàgu* ne chante ni ne joue d'aucun instrument. En lieu et place, il se sert d'une gourde ornée qu'il secoue en guise de remerciement pour les dons qui lui sont faits.

On le constate fort bien, ces trois types de griots sont attachés à la cour royale et ne servent que les souverains et les nobles *Wásàngárí*. Mais ils ne sont pas les seuls à jouir de ce privilège comme le confirme l'inventaire dressé par Djibril Débourou. En effet, le « *gèsèré* » le *kànkàngí* et le *dondon'm* sont également rattachés aux cours royales. Retraçant l'origine du

[1]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 260.

gèsèré, l'auteur montre qu'au contact des Songhaï, le *kòròɡú* du roi, fait prisonnier au cours d'une guerre, développe un nouvel art à sa libération. Dorénavant, celui-ci chante en « ***Wakparem**, langue devenue ésotérique, qui est probablement un soninko très ancien* »([1]) et se fait dénommer « *gèsèré* ». Ainsi, forme évoluée du *kòròɡú*, le *gèsèré* est un griot de cours. Il y assume le rôle de généalogiste royal. Quant au *dondon'm*, pendant qu'il chante les louanges des princes et du roi au moyen du tambour, le *kànkàngí*, lui joue les trompettes sacrées royales. Le même mot est utilisé pour désigner les joueurs. Le *kànkàngí* était exclusivement au service du roi.

En définitive, au terme de ce volet consacré au griot, il importe de reconnaître le mérite des auteurs (Jacques Lombard, Djibril Débourou et Abdou Maman Djobosso) d'avoir su révéler l'influence sociale des griots et dressé une nomenclature presque exhaustive de ce groupe social. Dans leur ensemble, ces différentes approches paraissent recevables. Néanmoins, on note chez Jacques Lombard quelques faiblesses : il s'agit fondamentalement de la prononciation de certaines appellations comme *Bàrɔbu* et *Kòròɡú* qu'il désigne par *Barabu* et *Kororu*. La dernière catégorie de griots répertoriée concerne les griots qui officient et animent les rituels funéraires ainsi que ceux initiatiques ou les cultes.

2.2.3. Les griots de l'univers funéraire

Seul à avoir répertorié la catégorie des griots funéraires, Maman Abdou Djobosso rapporte que lors du rituel funèbre, le griot intervient, avec l'orateur du jour, pour chanter les louanges du défunt et de ses proches. Le principe de base de la pratique de son métier est que chaque individu doit connaître les exploits de ses ancêtres. Chaque groupe social a donc pour devoir de transmettre oralement ses exploits et son histoire, par l'intermédiaire du griot, d'une génération à l'autre. Ainsi, Djobosso recense comme griots de l'univers funéraire les *Kòròɡú*

[1]-*Ibid*. p. 265.

ou *Sàsàgú* ainsi que certains griots populaires tels que les *gánkùba*, les *gógè*, les *Yèrèkù* et les *Bàrɔ̀bu*.

D'abord, les *Kòròg*ú, dénommés aussi *Sàsàgú* : ils sont les griots spécialisés et désignés dans l'animation des offices religieux et funèbres notamment le *bààtɔ̀n kòrò*. On les rencontre en amont et en aval des offices funèbres des *Bààtɔ̃́géòbu*. Ce sont eux qui officient par exemple le rituel *bɔ̃́u sárásiábù* des fidèles d'une divinité. On les retrouve aussi au cours du rituel *górúsíkúbù*, c'est-à-dire pendant l'inhumation, à chanter les louanges du défunt ainsi que pendant les veillées funéraires. Ils sont accompagnés au cours de ces prestations par les griots populaires instrumentistes : les *gánkùba* et les « gógè ». Il arrive aussi que les *Kòròg*ú, parce que chanteurs très prestigieux, profèrent les louanges des dignitaires et des familles royales lors du rituel d'enterrement. Enfin, les griots populaires : qu'il s'agisse de « *Yèrèkù* » ou des « *Bàrɔ̀bu* », ceux-ci ne se font pas prier pour prendre d'assaut les lieux endeuillés à la recherche de quelque don. Ils chantent alors les louanges des défunts.

En définitive, à travers cet exposé sur les différentes catégories de griots, on peut mieux saisir l'importance du rôle social et politique du griot ainsi que la richesse de la culture *bààtɔ́nù*. De fait, l'étude de la littérature orale *bààtɔ́nù* ne peut s'envisager sans celle des griots. En outre, on peut noter que cette étude taxinomique a permis, d'une part, de révéler les griots qui officient les cultes religieux et ceux funéraires. D'autre part, elle fait ressortir la portée du chant et, en général, celle de la musique dans la société *bààtɔ́nù*. Et c'est justement ce que précise Maman Abdou Djobosso dans ce passage :

> *Cette brève description du monde de la chanson et celui des griots ou des chanteurs […] a permis de constater que la chanson est un moyen de communication et d'expression utilisé dans maints domaines de la vie sociale. Elle anime les manifestations des cérémonies religieuses, initiatiques et funèbres ainsi que celles des réjouissances populaires ; ceci permet de distinguer les deux types de chansons baatɔnu : les chansons de [(sic)] caractère profane et celles de caractère sacré*([1]).

[1]- Maman Abdou Djobosso, *Mécanismes didactiques en tradition orale : aspects de la chanson baatɔnu, op. cit.*, p. 36.

On comprend ainsi que pour Djobosso, les griots sont avant tout des chanteurs, donc des artistes. On réalise aussi que les trois auteurs se rejoignent sur plusieurs points : d'abord, les griots sont répartis en fonction de leur rang à l'intérieur de leur corporation. Par conséquent, les griots de rang élevé servent les nobles alors que ceux qui sont au bas de l'échelle servent les autres couches de la société. On peut dès lors remarquer avec Djibril Débourou que :

> *L'examen des différentes catégories de griots met en évidence l'existence d'une hiérarchie qui commandait, à son tour, les positionnements sociaux. Les griots placés au sommet de la pyramide se mettaient essentiellement au service de la noblesse wasangari, tandis que les autres dédiaient leur art à la masse des humbles citoyens. Dans cette corporation, l'ordre vertical était rigoureusement respecté, même devant la mort*([1]).

Ensuite, il est loisible de constater que les 'deux auteurs Djibril Débourou et Maman Abdou Djobosso ont proposé une classification en deux parties. En effet, tous deux distinguent la catégorie des griots de cour et celle des griots populaires et mettent un accent sur le rôle du griot dans la société. Pour ces trois auteurs, les griots sont en amont et en aval de tous les événements sociaux. Aussi, Djibril Débourou fait observer à cet effet ce qui suit :

> *Au Borgu, les griots constituaient une véritable chancellerie. On ne peut évoquer les manifestations populaires sans passer par une présentation quasi exhaustive des genres chez les griots, véritables spécialistes des arts musicaux, animateurs de tous les événements sociaux du pays, poètes et historiens à la fois qui apparaissent enfin comme d'authentiques encyclopédies*([2]).

On le remarque fort bien, pour Djibril Débourou, les griots ne doivent pas être considérés uniquement comme une catégorie au service d'une autre. Au contraire, les griots *bààtɔ́nù*, en l'occurrence le *gɛ̀sɛ̀rɛ́*, le *kàràngù* et le *Yààkpɛ̀* sont généalogistes du passé, conservateurs, historiens, spécialistes des arts musicaux. En clair, ils sont des professionnels de la parole grâce auxquels le patrimoine immatériel *bààtɔ́nù* se perpétue dans le temps. De ce fait, on pourrait en conclure qu'ils sont des poètes. C'est d'ailleurs en termes de poète et

[1]- Djibril Débourou, *La société baatonnu du Nord-Bénin : son passé, son dynamisme, ses conflits et ses innovations, op. cit.*, p. 285.
[2]-*Idem*, p. 258.

d'érudit que Djibril Débourou définit le griot généalogiste. Voici la définition qu'il en donne lui-même :

> *Les griots, dépositaires de l'histoire des sociétés du Borgu sont à la fois des savants et* ***des poètes****. D'ailleurs, trois critères permettent de juger un griot : la mélodie des chansons qui accompagnent les louanges adressées au maître, la valeur poétique et philosophique des paroles formulées et la maîtrise des généalogies établies*([1]).

Cette position de Débourou est très proche de celle de Mahougnon Kakpo qui soutient que la puissance du griot dépositaire de l'histoire repose sur une mémoire infaillible :

> *Magicien du verbe, il est surtout chroniqueur de l'histoire de son peuple. Gardien de la mémoire et de la tradition et de la morale, il déclame l'histoire et l'épopée des hommes notamment des rois dont il est le chantre et le conseiller. On pourrait dire, à l'instar de Nouréini Tidjani-Serpos, que le griot est le créateur/recréateur de l'orature. Il est détenteur des mystères de la parole et de la magie de la musique, art qu'il a acquis pendant un long apprentissage-observation ?- auprès de ses ancêtres*([2]).

Quoi qu'il en soit, griots de cour ou griots populaires, généalogistes ou poètes, pour Djibril Débourou,

> (…) *les griots étaient avant tout des artistes ; et comme tous les artistes, ils laissaient parler leur cœur. Les louanges des griots plongeaient les* ***Baatombu*** *dans une griserie à nulle autre pareille : ils fascinaient, séduisaient et leur discipline imposait de la majesté. Leurs paroles dégageaient à l'intention des puissants et du peuple, des préceptes de sagesse morale et politique et mettaient en lumière certaines constantes de la nature humaine. Leur art était aussi un exercice de rhétorique où la recherche du morceau de bravoure le disputait au souci d'érudition*([3]).

La distinction entre griots dans la société *bààtɔ́nù* est évidente de même que la maîtrise du verbe et la recherche d'une expression élevée. Et comme nous avons pu l'observer, tout au long de cette analyse, certains griots présentent les qualités de poète comme le « *gèsèrɛ́* », le *kàràngù* et le *Yààkpè*. On pourrait même y adjoindre le *Kòròɡú*, dont le talent et le travail de recréation l'ont élévé au rang de chanteur le plus prestigieux. Ces griots sont des créateurs ou re-créateurs, des magiciens du verbe qui, par leur parole inspirée parviennent, au-delà du message, à atteindre le beau et à toucher le cœur de l'auditoire. Ils transmettent non seulement

---

[1]-*Idem*, pp. 257-258.
[2]- Mahougnon Kakpo, *op. cit.*, pp. 35-36.
[3]- Djibril Débourou, *La société baatonnu du Nord-Bénin, son passé, son dynamisme, ses conflits et ses innovations*, *op. cit.*, pp. 286-287.

des messages mais encore, ils créent la beauté et, ce faisant, donnent du plaisir. Ils profèrent des paroles qui transforment l'âme de l'auditeur et le transportent dans un univers où la parole prend forme, devient efficace, reçoit une structuration grâce à laquelle elle devient opérante.

Au regard de tout ce qui précède, nous retenons que la littérature orale *bààtɔ́nù* peut être considérée ici comme l'ensemble des œuvres orales de l'esprit, produites par les artistes *bààtɔ́nù*, portant la marque de l'esthétique et se rapportant à des préoccupations de tous genres. Elle est constituée par différents genres littéraires. Ainsi, pour notre propre gouverne, il importe de rappeler, que si la tradition orale, comme l'affirme Joseph Ki-Zerbo est *« l'ensemble de tous les types de témoignages transmis verbalement par un peuple sur son propre passé »*([1]), elle ne doit pas être considérée comme un tout qu'on devra concevoir aussi bien sur le plan littéraire, linguistique, sociologique et historique. La tradition orale évidemment constitue le creuset et le conservatoire des cultures des sociétés de l'oralité ; mais elle n'en est pas le véhicule réel. Ainsi, dans l'optique de mieux appréhender le dynamisme de cette littérature orale *bààtɔ́nù* et des genres qu'elle regroupe, nous nous proposons de faire le tour de la question à travers un état des lieux des études déjà réalisées. Ceci permettra de révéler les différentes approches du fait littéraire oral *bààtɔ́nù* ainsi que les genres qui la composent. Cette démarche nous aidera à mieux circonscrire notre champ de réflexion en listant et décrivant les formes de la poésie orale en général, et en particulier, celle de la poésie orale sacrée.

3. La littérature orale des *Bààtɔ̃́bù*

Nous avons souligné précédemment que la littérature orale appartient aux traditions orales et en constitue un des domaines importants. Elle se fonde sur la parole qui elle-même peut prendre des formes diverses. L'objectif de cette étude étant de montrer en quoi le chant funèbre et la lamentation peuvent être considérés comme de la poésie orale sacrée, il s'avère

[1]- Joseph Ki-Zerbo, *op. cit.*, pp. 127-142.

nécessaire de dresser avant tout un état des lieux des études et travaux réalisés sur la littérature orale *bààtɔ́nù*. Ce préalable nous permettra de mieux apprécier le dynamisme de cette littérature puis surtout de révéler les différents genres qu'elle regroupe. De cette façon, nous pensons parvenir à mieux circonscrire la problématique pour une interprétation recevable des textes.

3.1. Différentes approches du fait littéraire oral *bààtɔ́nù*

Plusieurs études, dans le domaine des sciences sociales et humaines ont été réalisées sur la société *bààtɔ́nù* du nord du Bénin et permettent de mieux appréhender les éléments de civilisation conçus par ce peuple. Cependant, il est une sphère où les recherches sont des moins abondantes : la littérature. En effet, des travaux portant véritablement sur la littérature orale, en tant que fait littéraire décrivant son fonctionnement et analysant son dynamisme restent encore à déceler. Certes, il existe quelques tentatives d'approches littéraires, mais elles sont toujours déduites des analyses linguistiques et ethnologiques. Or, la littérature, surtout dans une civilisation où le mode privilégié de communication est la parole, est un vecteur essentiel d'identification, de connaissance et de développement d'un peuple. En réalité, la littérature orale *bààtɔ́nù*, en tant qu'objet d'étude est si nouvelle que ce n'est que récemment que quelques travaux de recherche – d'ailleurs assez mineurs – lui sont consacrés. Il s'agit des travaux de mémoire et de D.E.A([1]) réalisés ou en cours de réalisation dans ce domaine. On comprend donc qu'à l'origine, l'objet des investigations ait été beaucoup plus d'ordre

[1]-

- ✓ Nassirou Sabi Mora Mohamadou, *La poéticité du panégyrique clanique : cas de quelques panégyriques claniques de la culture baatɔnu du Nord-Bénin*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, Cotonou, UAC, 2010-2011, 89 p.
- ✓ Tatiana Gniré Dafia, *L'esthétique littéraire dans les chants mortuaires en pays baatɔnu*, Mémoire de D.E.A., Cotonou, UAC, 2012, 140 p.
- ✓ Koudous Bandiri, *Théâtralité et fonctions sociales du rite funéraire goru sikubu chez les Baatɔm Geobu*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, Cotonou, UAC, 72 p.
- ✓ Abdou Maman Djobosso, *Mécanismes didactiques en tradition orale : Aspects de la chanson baatonum*, Mémoire de Maîtrise de Linguistique, Cotonou, UNB, 1992, 114 p.
- ✓ Ahmed G. Bio Nigan, *L'annonce du deuil et le port du deuil dans l'aire culturelle baatɔnu*, Mémoire de Maîtrise de Linguistique, Cotonou, U.A.C, 2002-2003, 75 p.

philosophique, anthropologique, sociologique, ethnologique et historique([1]). C'est sûrement pourquoi aussi il n'est pas aisé d'établir une frontière franche entre tradition orale et littérature orale dans les travaux des missionnaires, administrateurs coloniaux et chercheurs occidentaux qui se sont intéressés à ce peuple.

D'abord les missionnaires et les administrateurs coloniaux. Ils sont les plus nombreux à avoir écrit et publié sur les *Bààtɔ̃bù*. Ces premières études, caractérisées pour le moins par un regard exogène, n'ont fait que répertorier et décrire le legs culturel du passé qu'est la tradition orale par le biais de quelques textes oraux sans en proposer une analyse conséquente s'inscrivant dans une perspective essentiellement littéraire. Les textes oraux recueillis (proverbes, contes et chants) étaient perçus par la plupart d'entre eux comme une masse d'informations historiques, cultuelles ou culturelles sur la tradition orale et non comme des textes manifestant des critères de composition esthétique et une forme d'expression différente de celle qui se parle habituellement. Il ne pouvait en être autrement quand on sait que ceux-là qui s'y intéressaient n'étaient pas pour le mieux imprégnés des réalités et de la langue *bààtɔ́nù* pour les comprendre, les décrire et les interpréter tel que cela se devrait. Nous pouvons citer les travaux socio-anthropologiques de Jacques Lombard, de Pierre Marchand et ceux, quoique récents, de Michel Bonemaison([2]).

---

[1]- Nous avons poussé, à cette étape de notre recherche, notre curiosité à essayer de dénombrer les différents travaux consacrés sur le Borgou à partir des œuvres que nous avons pu consulter. Au total, lorsqu'on se réfère à la bibliographie indiquée par Jacques Lombard à la fin de son dernier ouvrage datant de 1965 (*Structures de type « féodal » en Afrique Noire*,…), il ressort qu'une soixantaine d'ouvrages ont été écrits et publiés sur le Borgou, entre 1830 (1832 exactement) et 1965. Ceux consacrés spécifiquement aux *Báàtɔ̃bù* étant au nombre de vingt-cinq. De plus, un examen minutieux des titres montre combien la préoccupation de ces chercheurs était loin du fait littéraire qui, à n'en pas douter, était bien manifeste dans cette société marquée par une multiplicité d'influences culturelles. Parmi ces titres, nous pouvons retenir toute la série de travaux publiés par Jacques Lombard : *« L'intronisation d'un roi bariba »* in *Notes Africaines*, I.F.A.N., n°62 ; ou encore M.M.D., *« La signalisation chez les Bariba de Kandi », Notes Africaines*, n°23, juillet 1944. Cinquante ans plus tard après le dernier ouvrage de Lombard, on se rend compte, sur la base de la bibliographie proposée par Djibril Débourou dans sa thèse – aujourd'hui ouvrage de référence dans le domaine de l'histoire des *Báàtɔ̃bù* –qu'à peine une quinzaine d'études ont été publiées sur les *Báàtɔ̃bù.* Aujourd'hui, cette tendance se corrige avec les différents travaux de recherche de maîtrise et en DEA. Certes, ces œuvres sont encore mineures mais elles témoignent de l'intérêt nouveau que la communauté *bààtɔ́nù* accorde désormais à sa propre culture.

[2]-Michel Bonemaison, « *Bénin : le monde invisible dans le monde traditionnel bariba* », in *Société des Missions Africaines*, http://www.missions-africaines.net/index.php? Consulté le 07 / 11 / 2011.

Ensuite les chercheurs Bààtɔ̃bù. C'est à peu près la même vision qui a caractérisé leurs réflexions. S'étant, à la suite des missionnaires et administrateurs coloniaux, donné pour mission de révéler la culture *bààtɔ́nù* de l'intérieur ainsi que la structure imaginative et le caractère littéraire des textes oraux, ils ne sont pas parvenus, comme on l'aurait espéré, échapper à l'imbroglio conceptuel. Ils n'ont pas su, pour la plupart, démêler tradition orale et littérature orale. Pire, la plupart ont orienté leurs recherches dans les domaines historiques, sociologiques, linguistiques ou anthropologiques au détriment de celui littéraire. De fait, les rares travaux portant sur la littérature orale *bààtɔ́nù* sont assez récents et mineurs (mémoire de Maîtrise ou article ne dépassant jamais le cadre académique) et généralement entrepris dans le domaine linguistique notamment les études de Abdou Maman Djobosso, Ahmed Bio Nigan, Nassirou Sabi Mora Mohamadou et Koudous Bandiri. En conséquence, les mêmes erreurs taxinomiques se répètent.

Pour les rares études répertoriées portant véritablement sur le fait littéraire *bààtɔ́nù*, il est aisé de constater que des faiblesses épistémologiques demeurent. L'étude réalisée par Abdou Maman Djobosso, par exemple, porte certes sur la chanson *bààtɔ́nù*. Mais elle ne s'y intéresse qu'en tant que manifestation de la tradition orale et non comme un fait littéraire oral. Cette étude est structurée en trois parties. La première partie intitulée « *Notes préliminaires* », est consacrée à la description géolinguistique du Borgou et à une ébauche historique de l'origine des *Bààtɔ̃bù*. Quant à la deuxième partie de l'étude, elle porte sur les différentes formes de chansons, leur portée socio-religieuse et leurs acteurs. A cette étape de l'étude, l'auteur, Abdou Maman Djobosso, distingue deux catégories de chansons : « *les chansons profanes et populaires* » regroupant les « *chansons de danse profanes* » et « *les chansons sacrées et ésotériques* »([1]).

[1]- Abdou Maman Djobosso, *op. cit.*, p. 22.

Les chansons sacrées relèvent exclusivement de la charge des griots professionnels et sont composées selon l'auteur par les « *chansons sacrées à caractère religieux, funèbre et initiatique* »([1]). Il énumère à ce niveau les différentes danses qui agrémentent chacun des contextes de profération de ces textes. Enfin, passant en revue les différentes fonctions de la chanson dans le milieu *bààtɔ́nù,* Abdou Maman Djobosso y décrit le système de formation de certains de ces griots comme le *gèsèré*, le *kòròɡú*. Cette deuxième partie, nous l'avons mentionné précédemment, s'achève sur une nomenclature des chanteurs *bààtɔ́nù*, c'est-à-dire les griots. La dernière partie de cette étude présente la chanson comme un moyen de transmission et de fixation du savoir. Pour le faire, Abdou Maman Djobosso se fonde sur les procédés didactiques tels la phonologie, la phonétique, la répétition, l'emploi des idéophones et du lexique. Au total, cette étude portant sur les mécanismes didactiques en tradition orale offre une large perspective sur le genre qu'est la chanson *bààtɔ́nù*.

En somme, il ressort de cette étude d'Abdou Maman Djobosso, d'une part, que la littérature orale *bààtɔ́nù*, particulièrement celle relevant de la poésie orale, est exclusivement le fait des griots. D'autre part, comme le soutient l'auteur lui-même,

> *la chanson est un moyen de communication et d'expression utilisée dans maints domaines de la vie sociale. Elle anime les manifestations des cérémonies religieuses, initiatiques et funèbres ainsi que celles des réjouissances populaires ; ceci permet de distinguer les deux types de chansons baatonu : les chansons de caractère profane et celles de caractère sacré.*
> *Au cours des différentes cérémonies, la chanson représente le canal par lequel l'homme adresse ses prières, ses aspirations, ses désirs et ses souhaits aux êtres de ses croyances*([2]).

La chanson est donc un miroir de la société. Elle révèle la mentalité et le vécu quotidien du peuple *bààtɔ́nù,* puis constitue l'une des expressions les plus vivantes de sa culture. Il faut remarquer cependant que cette étude d'Abdou Maman Djobosso comporte des faiblesses d'ordre épistémologique et taxinomique.

---

[1]-Ibidem.
[2]- Abdou Maman Djobosso, *op., cit.*, p. 36.

D'abord, si la classification du genre proposée par Abdou Maman Djobosso repose sur une approche contextuelle recevable, elle n'offre cependant aucune perspective historique de la littérature orale *bààtɔ́nù*. En d'autres termes, la littérature orale *bààtɔ́nù* en tant qu'objet littéraire n'a guère préoccupé l'auteur. Celui-ci s'est seulement concentré sur la chanson sans l'inscrire au sein de la littérature orale *bààtɔ́nù*. Cette démarche aurait pu permettre à l'auteur non seulement de répertorier l'ensemble des genres oraux qui composent cette littérature mais aussi et surtout de mettre en relief la place du genre qu'est la chanson et d'en révéler les différentes variantes. Au contraire, Abdou Maman Djobosso a procédé comme si des études antérieures avaient déjà réglé cet aspect de la problématique de la littérature orale *bààtɔ́nù*. Ce qui, évidemment, n'est pas le cas.

Ensuite, sur le plan taxinomique, certaines terminologies employées par Abdou Maman Djobosso dans sa classification paraissent inappropriées. Par conséquent, il se pose un problème de sens et de désignation des genres énumérés. Il s'agit fondamentalement de la catégorie de textes chantés que l'auteur désigne par « *chansons de danse profanes* » et qui représentent des sous genres des danses traditionnelles : « *tɛ̀kɛ̀* », « *sɛ̰̀sɛ̰̀nù* », « *fɔ̀ɔ̀ kpàì* », etc. Que faut-il comprendre par cette terminologie : « *chansons de danse profanes* » ? L'auteur n'est-il pas plutôt en train de parler des pièces avec accompagnement rythmique « corporel » ? Si l'on se réfère à l'explication fournie par l'auteur ainsi qu'à la description de ces pièces, il apparaît clairement que ce dont traite Abdou Maman Djobosso, sous cette appelation, est ce que Jean Cauvin désigne par l'expression « *le rythme immédiat* »([1]). Ce rythme réfère aux « *effets audibles, perceptibles immédiatement, et auxquels correspondent des mouvements du corps* »([2]). Ce sont les mouvements cadencés des pieds, le balancement rythmé et harmonieux du corps, le balancement de la tête, etc. Ainsi, les chansons populaires décrites par Abdou Maman Djobosso dans son étude, sont rattachées à des rythmes donnés.

[1]- Jean Cauvin, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Ed. Saint-Paul, 1980, p. 20.
[2]- Jean Cauvin, idem.

Aussi, estimons-nous qu'il est plus indiqué de parler de « *rythme tèkè* », « *rythme sɛ̱̀sɛ̱̀nù* » ou « *rythme fɔ̀ɔ̀ kpàì* » plutôt que de « *chansons de danse profanes* ». Tous ces rythmes sont soutenus par des chansons d'inspiration lyrique, satirique, ou laudative. Vu sous cet angle, et conformément aux occasions qui président à la profération de ces textes, quatre grandes catégories de chansons profanes sont à retenir :

- les chansons d'inspiration laudative soutenues par le rythme « *tèkè* » ou « *fɔ̀ɔ̀ kpàì* » ou encore « *mɔ̀ròkù* » ;
- les chansons d'inspiration satirique accompagnées souvent par le rythme « *fɔ̀ɔ̀ kpàì* » ;
- les chansons d'inspiration lyrique portées par le rythme appelé « *nɔ́ǹ tákí* » (battements des mains) ;
- les paroles tambourinées qui soutiennent certains rituels.

Enfin, l'analyse proposée par Abdou Maman Djobosso ne peut être envisagée sous l'angle littéraire, même si l'arsenal technique utilisé pour la conduire en emprunte, par ricochet, à la littérature. Il ne peut en être autrement dans la mesure où le chercheur lui-même a considéré la chanson, non comme la manifestation d'un fait littéraire, mais comme un élément de la tradition orale. Cela confirme chez le chercheur la méconnaissance des rapports corrélatifs existant entre tradition orale et littérature orale.

Djibril Débourou, non plus, ne s'attarde guère sur l'histoire de la littérature orale *bààtɔ́nù* encore moins de ses genres. Il est vrai que l'objectif essentiel de son essai : *La société baatonnu du Nord-Bénin : son passé, son dynamisme, ses conflits et ses innovations,* n'est pas de démontrer l'existence de la littérature orale *bààtɔ́nù* ni d'en répertorier les genres. Toutefois, sous le titre « *L'art littéraire Baatonnu* » (cf deuxième partie, chapitre 6), on s'attend à découvrir des informations relatives à la littérature orale, son mode de fonctionnement, les différentes formes littéraires qui la caractérisent et ses animateurs. Au

contraire, l'historien s'attache à mettre en lumière le rôle du griot dans la littérature orale *bààtɔ́nù*. Voici ce que l'auteur écrit à ce sujet :

> *les griots étaient avant tout des artistes ; et comme tous les artistes, ils laissaient parler leur cœur. Les louanges des griots plongeaient les* ***Baatombu*** *dans une griserie à nulle autre pareille : ils fascinaient, séduisaient et leur discipline imposait de la majesté. Leurs paroles dégageaient à l'intention des puissants et du peuple, des préceptes de sagesse morale et politique et mettaient en lumière certaines constantes de la nature humaine. Leur art était aussi un exercice de rhétorique où la recherche du morceau de bravoure le disputait au souci d'érudition* ([1]).

Certes, Djibril Débourou les considère comme des artistes. Mais cela suffit-il pour conclure de leur rôle dans l'animation de la vie littéraire ? La chanson à elle seule fonde-t-elle l'existence de la littérature orale ? Manifestement non. Il aurait été souhaitable que l'auteur consacre nettement un chapitre à la littérature orale *bààtɔ́nù* afin d'en retracer les origines, les acteurs et les genres. Au demeurant, Djibril Débourou soutient que depuis l'origine, les griots représentent les acteurs de la vie littéraire. Cela est d'autant vrai que ce sont eux qui avaient la charge de déclamer les généalogies, les panégyriques et les louanges dans les cours. Maîtres incontestés de la parole, les griots avaient l'art de charmer par leur belle parole. On peut donc affirmer à la suite de l'auteur que les griots contribuent à dynamiser la littérature orale. Toutefois, force est de reconnaître qu'ils ne constituent pas les seuls acteurs de la littérature orale.

En ce qui nous concerne, nous avons amorcé dans une précédente étude([2]), un aperçu sur le chant funèbre *bààtɔ́nù*, en particulier, la lamentation. Comme la plupart des travaux portant sur la littérature orale *bààtɔ́nù*, cette étude que nous avons menée comporte des insuffisances et des limites que la présente thèse compte corriger. En effet, comme Débourou ou Djobosso, nous n'avions proposé aucune analyse ni sur l'origine de la littérature orale *bààtɔ́nù* et ses différents genres ni un descriptif des acteurs de cette littérature. L'objectif essentiel de l'étude étant de décrire le fonctionnement de la parole littéraire qu'est le chant

[1]- Djibril Débourou, *op., cit*., p 286-287.
[2]- Gniré Tatiana Dafia, *L'esthétique littéraire dans les chants mortuaires en pays baatɔnu*, Mémoire de D.E.A, Cotonou, U.A.C, 2012, 137 p.

funèbre, *gɔ̀ɔ̀ wúrà* (lamentation), à l'intérieur des rites mortuaires. Pour atteindre donc cet objectif, nous avons d'abord listé puis décrit les rites mortuaires *bààtɔ́nù*, le canevas qui les porte avec les moments où le chant intervient. La dernière partie a été consacrée à l'exégèse des textes recueillis à travers les ressources stylistiques et langagières mises en oeuvre dans leur élaboration et leur profération.

Tout bien considéré, on s'aperçoit que la littérature orale des *Bààtɔ̃́bù* demeure pour l'essentiel inexplorée. Du reste, la bibliographie sur la littérature orale *bààtɔ́nù* et ses genres est encore insuffisante. La nécessité de combler cette lacune est donc, en plus de la problématique qui fait objet de cette étude, ce qui nous motive à nous investir dans le chant funèbre de ce peuple auquel nous-même nous appartenons. Et nous pensons qu'on ne peut parler de chant funèbre sans se référer d'abord à la littérature orale *bààtɔ́nù* qui est une source à laquelle on apprend les connaissances ancestrales. Dès lors, que retenir de cette littérature et de ses genres ? Quelles fonctions assure-t-elle ? A quand remonte-elle et qui en sont les véritables acteurs ?

3.2. Taxinomie des genres littéraires *bààtɔ́nù*

Système de communication, la littérature orale véhicule aussi bien l'histoire du groupe que ses croyances et ses représentations symboliques par le biais des différentes productions qui la meublent. Par conséquent, elle revêt un sens, une fonction et est sous-tendue par une esthétique. Ainsi, parler des types de paroles ou des genres pratiqués chez les *Bààtɔ̃́bù* préfigure un examen préalable des différentes approches proposées pour l'analyse du fait littéraire oral en Afrique aux fins d'une sélection judicieuse. D'emblée, il convient de rappeler que le genre n'est pas un concept universel car il englobe les valeurs culturelles de chaque communauté. Aussi, l'approche taxinomique de Léopold Sédar Senghor, reposant sur une reproduction de la grille d'identification des genres ayant cours en France, ne peut être prise en compte ici. De fait, elle ne permet pas une classification adéquate et endogène des

productions littéraires africaines, caractérisées pour la plupart par des spécificités au niveau de la dichotomie tant générique que référentielle (profane ou sacré). C'est ce qu'énonce Fatima Mendoça quand elle avance qu'en « *Afrique, la littérature orale est un système. Ce système a une configuration propre* »([1]). En d'autres termes, les productions en littérature orale se doivent d'être appréhendées sous un angle endogène. De ce fait, faisant nôtre les points de vue d'éminents chercheurs, spécialistes de la littérature orale africaine tels que Dominique Zahan, Paul Zumthor, Pierre Alexandre, Ascension Bogniaho et Bienvenu Koudjo, on pourrait classifier la littérature orale *bààtɔ́nù* en « *genres parolés* » et en « *genres musiqués* ». Mais avant de répertorier les différentes productions orales qui composent la littérature orale *bààtɔ́nù*, il importe de s'interroger sur l'origine et les acteurs de cette littérature orale.

La littérature orale *bààtɔ́nù* remonte à des temps immémoriaux, car la première forme d'expression de l'humanité a été l'oralité. Il paraît donc impossible de dater l'origine de la littérature orale chez les *Bààtɔ̃́bù*. A tout le moins, en se fondant sur des faits historiques, on pourrait postuler que la littérature orale, celle-là portée et vulgarisée par les griots, peut être rattachée à l'installation des *Wásɑ̰̀gárìbà* dans le Borgou. Elle se répartit en littérature profane et sacrée, à l'intérieur desquelles se développent des « *genres parolés* » et des « *genres musiqués* » assurant des fonctions circonstanciées et plurielles.

Les « *genres parolés* » sont des genres dits sur un mode parlé ou mi-parlé mi-chanté. Nous y regroupons les genres tels que le panégyrique, la généalogie, le mythe, la légende, le conte, le proverbe, la devinette, les noms de consécration, l'épopée, les incantations… La deuxième catégorie, celle des « *genres musiqués* », prend en compte le chant ou la chanson, la comptine, la berceuse, la lamentation ainsi que les autres genres qui se prêtent à la psalmodie notamment la prière.

[1]- Fatima Mendoça, « *La littérature orale du Mozambique* », in *Notre Librairie*, n°118, oct. 94, p. 18.

La littérature orale *bààtɔ́nù,* à l'instar de toutes les littératures orales d'Afrique, remplit plusieurs fonctions : elle éduque, distrait, informe et forme. Elle assure aussi des fonctions thérapeuthiques et cathartiques comme dans le cas de la lamentation ou du chant funèbre. Nous pourrons conclure avec Ascension Bogniaho qu'« *outre son caractère communicatif, elle est entreprise et action, représente un creuset où tout fait culturel peut se consigner ; elle est exorcisme et libération* »([1]). En définitive, la littérature orale *bààtɔ́nù* est un art utilitaire. Il ne serait pas excessif de parler de littérature orale fonctionnelle. Elle est, comme le fait remarquer Djibril Débourou, un « *trésor de poésie, de verve, de grandeur, trésor coloré et parfois émouvant, l'arsenal littéraire baatonnu n'est pas figé ; il comprend tous les genres : chansons de geste, tragédie, comédie, proverbes, contes et fables* »([2]). On comprend bien que plusieurs genres s'y développent. Mais les plus répandus et les plus connus sont : *tòmàrù* (le panégyrique), *mɔ́ndú* (le proverbe ou le dicton,), *sùkù kpírìbu* (la devinette), *sùkù déǹdému* (le conte), *gɔ̀ɔbìirù* (les noms de consécration ou la devise), *tàarà* (la généalogie), *nɔ̀ɔmɛ̀rù* (l'incantation), *kánàrù* (la prière), *dɔ́nmárú* (la bénédiction) et *wóm* (le chant ou la chanson).

3.2.1. *Tùmànù* ([3]) ou le panégyrique

Dérivé du verbe « *tùmà* » qui signifie « *louer* » ou « *célébrer* » ou encore « *glorifier* », *tùmànù désigne* l'« action de louer » ou le « fait de chanter les louanges » d'une personne. *Tùmànù* est donc un chant de louange. C'est un genre oral à mi-chemin entre la généalogie et le panégyrique. Le panégyrique étant entendu comme un texte poétique élaboré pour honorer un individu, un groupe social donné, un clan voire une communauté humaine, il peut être également un discours élogieux destiné à un personnage célèbre ou à une divinité.

---

[1]- Ascension Bogniaho, *Littérature orale au Bénin : essai de classification endogène des types de parole littéraire,* in *Développement et sociétés*, p. 53.
[2]- Djibril Débourou, *op. cit*., p. 298.
[3]- En raison des variantes dialectales, *tùmànù* se rencontre aussi sous la forme de *tòmàrù* ou encore de *tòmàrù*. Dans l'un ou l'autre des cas, le mot renvoie à la même réalité.

Généralement long, *tùmànù* est un texte ouvert, dynamique, qui n'est pas achevé. Il se présente comme le développement oral du patronyme d'un individu et retrace l'histoire de vie des aïeux, les heurs et malheurs d'une communauté ou d'un clan. C'est un texte qui rend hommage aux ancêtres à travers l'éloge de qualités exceptionnelles comme la témérité, la bravoure et l'esprit de combativité. C'est pourquoi, au-delà de la portée esthétique et historique qui en découle, il convient aussi de ne pas perdre de vue la portée pédagogique du texte. Car, l'individu loué est perçu comme héritier des actes glorieux entrepris par les illustres figures de son clan ou de sa communauté. Ainsi, à travers l'exposition de l'exploit et des qualités morales exceptionnelles des ancêtres, le locuteur espère provoquer chez les plus jeunes, le désir d'imitation et de dépassement. Nous avons pu également observer que la littérature des *Kòròɡú* puise son origine dans la chasse et rappelle les exploits des anciens chasseurs pour édifier la jeunesse. En l'occurrence, lorsqu'il s'agit des *Bààtɔ̰́ɡéòbu*, le locuteur, après les salutations d'usage, raconte une partie de chasse tout en mettant en relief les œuvres de bravoure des anciens chasseurs. De telles performances se remarquent surtout au cours des veillées funéraires organisées à l'endroit d'un défunt appartenant à la corporation des chasseurs.

Genre mi parlé mi chanté, *tùmànù* s'ouvre, en général, sur une série de formules de salutations rappelant la généalogie de l'individu loué. Dans notre corpus, on note dans le Chant d'Adieu n°7 (**CH_7AD**) la présence de versets caractérisques du panégyrique. Plus exactement, le locuteur intègre dans son chant des séquences de panégyrique au niveau essentiellement des versets 2, 5, 6, 7 et 8. Mais nous retenons quelques versts du **CH_8VF**.

Ce Chant de Veillée Funéraire (**CH_8VF**) épouse la structure du panégyrique. Dans ce texte, le locuteur, après les salutations d'usage, loue le défunt et fait des allusions à sa lignée comme l'indiquent les versets 1, 3, 8 et 22.

CH_8VF

1. ***Je glorifie Wouré, le grand chasseur des bois de Kèkèrèkou !***
2. *Qu'il en soit ainsi,*
3. ***Grand chasseur des bois de Kinibo !***
4. *Il s'en est allé,*
5. *Vois-tu ?*
6. *Le cœur pleure les yeux secs,*
7. *Qu'il en soit ainsi !*
8. ***Brave Bom'bo siriki Bona,***
9. *Couche-toi en douceur !*
10. *Car quand on vient au monde, on rentre toujours*
11. *Si nous n'avons pas refusé de venir*
12. *Nous ne pouvons non plus refuser de retourner*
13. *Comme tu pressentais le départ*
14. *Pourquoi ne m'avoir rien dit!*
15. *Je l'ai toujours dit!*
16. *Ne vois-tu pas ?*
17. *Bom'bo siriki m'a quitté réellement !*
18. *L'auteur de mon champ d'igname et de mil n'est plus !*
19. *Couche-toi en douceur !*
20. *Quand les esclaves ditamari viennent, ils rentrent toujours*
21. *C'est pourquoi le beau prince nous a quittés*
22. ***C'est lui, le fils du roi Basira***
23. *Je l'ai toujours dit*
24. *Voici une belle femme dont le fils n'est plus*
25. *Il est couché*
26. *Il est ici à Godé*
27. *Oooh ! Chasseur des bois !*
28. *Je te comprends Sabi Kpaï!*
29. *C'est toi qui nous as légué une digne lignée*

Voici un exemple de *tùmànù* que nous avons recueilli et transcrit. Ce texte, comme on peut s'en rendre compte, met en lumière le mode de fonctionnement du genre « *parolé* », *tòmànù*. Dans ce texte, on assiste au développement du patronyme de l'allocutaire, Kora Gbankokorou à partir du verset 4. Egalement, le locuteur retrace l'histoire de vie des aïeux de ce dernier comme l'illustrent les versets 12 à 18. Il y célèbre les qualités exceptionnelles du grand-père en même temps qu'il fait l'éloge de la grandeur et de la puissance de l'allocutaire de ce panégyrique. C'est ce que justifie la présence des substantifs « *buffle* » et « *roi* » qui traduisent la puissance et le rang social du défunt.

1- *Bágáná([1]) e ! Bágáná e !*
Roi buffle !/ Roi buffle !
Roi buffle ! Roi buffle !

2- *Kɔ́rà([2]) gbánkɔ̀kɔ̀rù dáara yíbà*
Kora / gbankokooru / rivière / remplir
Kora gbankokorou, la rivière en crue !

3- *Bágáná e ! Bágáná e !*
Roi buffle !/ Roi buffle !
Roi buffle ! Roi buffle !

4- *Wórù káxɛ̀ débù bùu*
Worou Kahè / petit-fils
Petit-fils de Worou Kahè !

5- *Gídà([3]) wɔ bwísì bákà ya nàa*
Homme/voici que/malice/grand/c'est / venir
Voici qu'est venu le grand malin !

6- *Yérà ya Sabi Kpaí*
C'est / cela / Sabi Kpasi
Toi, Sabi Kpaï !

7- *Kíkí ɣárɔ̀n Wórù Wúrè Kùma débù bùu*
Kiki Yaro / Worou Wouré / prêtresse/ petit-fils
Worou Wouré ! Petit-fils de la prêtresse à Kiki Yaro !

8- *Kɔ́rɔ̀kɔ́rɔ̀n Wórù kúmà débù bùu*
Korokoro/Worou / prêtresse / petit-fils
Worou ! Petit-fils de la prêtresse à Korokoro !

9- *Dɑ̃́a górù té tà bìmìrì mɔ̄*
Arbre /mort / qui / se / rouler / en train
L'arbre mort qui se roule sans cesse

10- *djímā tá kúrà té dì*
Termites / se / ne pas / le / manger
Les termites ne peuvent le ronger

11- *Kɔ́rà gbánkɔ̀kɔ̀rù dáara yíbà*
Kora / gbankokorou / rivière / remplir
Kora gbankokorou, la rivière en crue !

12- *Yàbú tè bara sɔ̃̀ɔ kéwè*
Chose/ la / qu'on / soleil / sécher
Tout ce qui doit être exposé au soleil

13- *Á nì kúgú sɔ̃́wà*
Si tu / cacher / soleil
Si tu l'en prives

---

[1]- « *Bágáná* » est un nom électif qu'un individu choisit et par lequel il se fait appeler. Généralement, cela se produit lorsqu'une nouvelle charge ou responsabilité incombe à un individu. Le mot « *Bágáná* » désigne en réalité un « *buffle* ». L'individu, en choisissant de se nommer ainsi se compare à un buffle. « *Bágáná* » était le nom fort utilisé par le roi de Kouandé quand il prit le trône. C'est un nom emblématique pour caractériser sa personne et son règne.

[2]- « *Kɔ̀ɔra* » est le nom par lequel les *Bàátɔ̃́bù* désignent le fleuve Niger. Mais c'est aussi le nom attribué au prince *wásàngárí*.

[3]- Le vocable « *gídà* » est un mot peul qui signifie « *homme* ».

14- *Bŭ̈bŭ̈sùwà yárà gɔ́sié*
Moisissure / cela / devenir
Cela moisit

15- *Yé bàrà maa nɛ̀ɛ gánà yàn wɔ̀rùmà*
Et /quand on /aussi /dire /mur/ si/ tomber /
Et quand on dit que si un mur tombe,

16- *Yen tèm kùrà túrí búgà gà bànì*
Son / sable / ne pas / suffir / pour que / bâtir
Son résidu ne suffit pas à l'érection d'un autre

17- *Wúnɛ̀n débùn gánà yà wɔ́rùmà*
Ton / grand-père/ mur / cela / tomber
Le mur de ton grand-père s'est écroulé

18- *Yén tèm mà túra ba ga ga bărùwà*
Son / sable / et / suffir /pour qu'on / autre / bâtir
Et son résidu suffit à l'élection d'un autre mur

Etc.

Traduction élaborée

1- *Roi buffle ! Roi buffle !*
2- *Kora gbankokorou, la rivière en crue !*
3- *Roi buffle ! Roi buffle !*
4- *Petit-fils de Worou Kahè !*
5- *Voici qu'est venu le grand malin !*
6- *Toi, Sabi Kpaï !*
7- *Worou Wouré ! Petit-fils de la prêtresse à Kiki Yaro !*
8- *Worou ! Petit-fils de la prêtresse à Korokoro !*
9- *L'arbre mort qui se roule sans cesse*
10- *Les termites ne peuvent le ronger*
11- *Kora gbankokorou, la rivière en crue !*
12- *Tout ce qui doit être exposé au soleil,*
13- *Si tu l'en prives*
14- *Cela moisit*
15- *Et quand on dit que si un mur tombe,*
16- *Son résidu ne suffit pas à l'érection d'un autre*
17- *Le mur de ton grand-père s'est écroulé*
18- *Et son résidu suffit à l'élection d'un autre mur*

On le remarque bien, dans cette séquence de *tòmànù*, le griot-locuteur égrène la généalogie du personnage Kora à travers les versets 4, 7 et 8. A l'observation, et en se référant aux travaux des auteurs sus-étudiés, force est de reconnaître que *Tòmànù* fonctionne comme une institution. En tant que telle, elle relève de la charge des griots notamment de *Yèrègú* ainsi que des griots laudateurs de cour : le *Kòròɡú*, le *gèsèré* et les *Bàrɔ̀bu*. Ceux-ci se rendent sur les champs de bataille pour exalter le courage et la dextérité du roi, ses exploits et sa grandeur d'âme. Les pièces créées dans ce contexte sont destinées à l'émulation du *Tàbù-Sùnɔ̀n*

(littéralement *chef de bataille*) à conduire les troupes avec vaillance et son incitation à accomplir des actes dignes de son ascendance à travers l'évocation de la bravoure de ses ancêtres. A l'inverse de « *Yɛ̀rɛ̀gú* » dont les productions manifestent une intention fondamentalement poétique, c'est-à-dire la recherche du beau et le souci de plaire, les griots de cour s'illustrent par leurs solides notions d'histoires, de sociologie et une mémoire peu commune. Ils sont historiens, orateurs, laudateurs et amuseurs. En un mot, ils sont de véritables griots.

Dans l'ensemble, il est aisé de remarquer que, généalogistes ou non, la recherche stylistique de même que l'élaboration de l'expression atteignent leur niveau le plus élevé chez ces différentes catégories de griots. De plus, il ressort que l'objectif visé des panégyriques est pluriel : louanger une personnalité pour recevoir des biens en espèce ou louer une divinité pour calmer sa colère ou recevoir une bénédiction.

3.2.1. *Mɔ́ndú([1]) : le proverbe*

Admis, en général, comme un court énoncé exprimant un conseil populaire, une vérité de bon sens ou d'expérience, le proverbe est un « *genre parlé* ». Il permet de communiquer une sagesse et une morale sociale. C'est un énoncé qui procède par une formule énigmatique et elliptique, « *une forme populaire brève,* fait remarquer Jean Vignes, *qui énonce de façon métaphorique une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse* »([2]). Mwamba Cabakulu, professeur de linguistique africaine et de philologie romane, définissant le proverbe, écrit :

> « *Les proverbes constituent des maximes énoncées en peu de mots, pour instruire sur les attitudes et les règles de conduite adaptées aux circontances de la vie. Ils dépeignent des vérités générales, universelles et des habitudes que commande l'expérience commune devant la réalité et la vie quotidienne. Ils représentent tous un code social et juridique.*
> *Les proverbes contiennent donc la sagesse humaine qu'ils mettent en valeur. Ils couvrent un vaste champ sémantique comprenant d'autres formes de parole : dicton, maxime, sentence, aphorisme…*

[1]- Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre sur la langue, il existe trois variantes du *bàátɔ́nù.* Ainsi, le mot « *mɔ́ndú* » se prononce aussi « *mɔ́nnú* » selon que l'on est dans la région de Nikki, de Banikoara ou de Kouandé. Les deux mots désignent la même réalité, c'est-à-dire le « *proverbe* ».
[2]- Jean Vignes, « *Proverbes* », in *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 146.

> *Véhicules du patrimoine culturel, les proverbes occupent en Afrique une place de choix parmi les témoignages des cultures vivantes et authentiques africaines* »([1]).

De ce qui précède, il apparaît clairement que le proverbe assure plusieurs fonctions et revêt une grande importance. En tant donc qu'outil spécifique de transmission de connaissance et de formation dans les sociétés de l'oralité, le proverbe, comme l'observent P. Crépeau et S. Bizimana, n'échappe à aucun domaine de la vie. Il est, comme le conçoit Maman Abdou Djobosso, « *soit l'expression vive d'une expérience, soit celle d'un conseil* »([2]). Quoi qu'il en soit, il est évident que le proverbe est un genre très pratiqué. Il est assez fréquent dans les chansons *bààtɔ́nù*, spécialement dans les chants de louange, les prières ainsi que les contes. Le proverbe se transmet au fil des générations et se présente sous deux formes : le proverbe à deux énoncés et celui à un énoncé. Le type le plus utilisé cependant est le "*proverbe à un énoncé*" qui permet d'illustrer d'une façon apodictique une constatation. Ce type de proverbe se rencontre souvent dans les conversations. Il « *est souvent sollicité*, comme le fait remarquer Emile Mworoha, *au cours des jugements en guise de conclusion pour conforter celui à qui le juge donne raison et débouter celui qui voudrait s'entêter dans le tort* »([3]). Par exemple, dans le panégyrique de Kora, le locuteur fait usage du proverbe dans les versets 9 et 10 : « *L'arbre mort qui se roule sans cesse* / *Les termites ne peuvent le ronger* ». Par cette formule parémique, le locuteur insiste sur le fait que les bonnes œuvres ou actions ne sont jamais perdues. L'image de « *l'arbre mort* » renvoie manifestement à l'individu qui, de son vivant n'a eu de cesse de répandre le bien et dont la mort n'a pas d'incidence sur le souvenir laissé.

Par son caractère très symbolique et sa forme poétique, le proverbe passe pour un genre très prisé par le *bààtɔ́nù*. Aussi, s'en sert-il en plein temps pour donner des conseils, mettre en

---

[1]- Mwamba Cabakulu, *Dictionnaire des proverbes africains*, Paris, Editions L'harmattan-ACIVA, 1992, p. 11.
[2]- Abdou Maman Djobosso, *op., cit.*, p. 94.
[3]- Emile Mworoha, *Préface à Dictionnaire des proverbes africains*, in Mwamba Cabakulu, Paris, Editions L'harmattan-ACIVA, 1992, p. 9.

garde la jeunesse, trancher une discussion ou lever des équivoques. Quoi qu'il en soit, son emploi est toujours contextuel, comme on peut le constater dans les exemples ci-après :

1- *níkí bíí tíá kùrà wɔ́rì dòkù*
Doigt / un / ne pas / gluant / laper
Un seul doigt ne mange pas la sauce gluante

Ce proverbe pose essentiellement la problématique de la solidarité pour dire que dans la vie, l'on a toujours besoin de compter sur l'appui des autres pour réaliser bien des œuvres.

2- *à ǹ bwɛ̃́ɛ bàkàrù mɔ̀ sèrè a tɛ̃́nú bɔ́kɔ́ kásù*
Si tu / vagin / grand/ avoir/ il faut/ tu / couche / de taille / chercher
Si tu as un grand vagin, il te faudra chercher une couche de cette taille

En d'autres termes, de la mesure et de la proportionnalité en toute chose.

On pourrait soutenir avec Ascension Bogniaho que cette catégorie littéraire « *porte les marques de l'intelligence dont l'esprit, l'idée, l'imagination constituent les manifestations patentes. Elle permet d'emmagasiner une certaine expérience de la parole* »([1]). Pour Ascension Bogniaho, le proverbe appartient à la catégorie de la « *parole sensée* », c'est-à-dire une parole qui est

> « *ramassée, courte, mais pas frustrante car riche de significations. Sa compréhension exige souvent une communauté de fonds culturel entre le délivreur et le récepteur. Ce type de parole,* précise l'auteur, *traduit un certain pragmatisme, des réalités issues de l'observation et de l'empirisme quotidiens conceptualisés par une mise en forme savante. La parole sensée est celle de l'ancien, du sage* »([2]).

En résumé, le proverbe est un message social qui décrit certaines structures de la vie. Il se caractérise par sa brièveté, sa popularité, par son langage imagé et métaphorique. C'est un procédé expressif très récurrent chez les Africains.

3.2.2. *Sùkù kpíríbu* : la devinette

Le vocable *« Sùkùru »* désigne indifféremment le conte et la devinette. Les deux genres en effet s'ouvrent par une formule d'introduction identique même si elles ne procèdent pas du même mode d'énonciation : « *I ko sùkùru yò* » / « *Sùkùru gò* ». Tous deux jouissent du même

[1]- Ascension Bogniaho, « *Littérature orale au Bénin, essai de classification endogène des types de parole littéraire* » in *Développement et Sociétés, op. cit.*, p. 55.
[2]-*Ibidem.*

moment de profération. Cependant, en référence à leur structure et à leur volume, afin de distinguer le conte de la devinette, le *Bààtɔ́nù* emploie les formules *sùkù kpírìbu*([1]) et *sùkù dɛ́ǹdɛ́mu*([2]), c'est-à-dire le *conte court* et le *conte long*.

Relevant du « *genre parlé* », *Sùkù kpírìbu* ne présente pas la structure classique qu'on connaît à la devinette en français, c'est-à-dire celle d'une question dont il faut deviner ou déduire la réponse. En *bààtɔ́nù*, la question posée n'est pas toujours construite autour d'indices ou de motifs cohérents induisant une réponse logique. Au contraire, les termes qui fondent la question sont sémantiquement dénués de sens. Cette forme de devinette exige du locutaire une connaissance préalable de la question et de sa réponse. C'est ce qu'on observe dans les exemples ci-après empruntés à Maman Abdou Djobosso (exemples 1 et 2)([3]) ainsi qu'à la tradition orale (exemple 3 et 4) :

Question $_1$: *« té kù té, bàrà bàrà fùtú »*

Réponse : « *bìì gɔbó kù ǹ guù, wín dàà kù rà kpéè* »
Enfant/ mauvais / si ne pas/ mourir/ sa / habitudes/ ne pas/ finir
Les habitudes d'un enfant indigne ne le quittent qu'après sa mort

Question $_2$: « *kpèngán sáárò* »

Réponse : *« à ǹ kà soru sànná à sɔ̀kùrù sé* »
Si tu/ avec / mortier/ se brouiller / tu / igname pilée / éviter
Si un conflit t'oppose au mortier, abstiens-toi de manger de l'igname pilée »

Question 3 : « *Grúrú má gɛ́rɛ́rɛ̀* »

Réponse : « *bá kù rà gúrú báká bèkùrù wúkírí* »
On / ne pas/ montagne / pagne / couvrir
On ne recouvre pas la montagne avec un pagne

Question 4 : « *Kótórógò wɔ́n* »

Réponse : « *á ǹ sódà tém túgè* »
Si tu / trébucher / sol / baisser la tête
Si tu trébuches, baisse ton regard vers le sol

[1]- L'expression « *sùkù kpírìbu* » est formée à partir du mot « *sùkù* », forme contractée de « *sùkùru* » qui signifie « *conte* » et de « *kpírìbu* » qui signifie « *court* », « *petit* ». Ainsi, « *sùkù kpírìbu* » désigne un « *petit conte* » ou un « *court conte* ».
[2]- L'expression « *sùkù dɛ́ǹdɛ́mu* », à l'inverse de « *sùkù kpírìbu* » désigne un « *long conte* » : « *sùkù* », comme nous l'avons dit, forme contractée de « *sùkùru* », « conte » et « *dɛ́ǹdɛ́mu* » qui signifie « *long* » ou « *grand* ».
[3]- Abdou Maman Djobosso, *op. cit.*, pp. 90-91.

Si les réponses à ces devinettes revêtent un sens, comme on peut s'en rendre compte, il n'en est pas de même des questions. Du point de vue syntaxique, les signifiants ne renvoient à aucun signifié. Les mots ayant servi à sa construction s'apparentent à des idéophones ou des onomatopées. Peut-être appartiennent-ils à un fonds commun qui s'est perdu dans le temps ? Pour réussir cet exercice, il est indispensable que l'émetteur et le récepteur aient en commun la même culture et les mêmes références culturelles.

A l'observation et en se référant au fonctionnement de la devinette, il est clair que celle-ci présente une structure ″à deux énoncés″. Elle fonctionne comme un jeu interactif, selon une modalité d'action-réaction. Ce type de parole donne lieu à une véritable mise en scène au cours de la conversation. Un locuteur A cite le premier énoncé, laissant le soin à son interlocuteur B, sensé connaître la devinette, de la compléter explicitement ou mentalement en en donnant la réponse. Deux possibilités s'offrent alors :

- ou l'interlocuteur connaît la réponse et dans ce cas, réplique le deuxième énoncé, ce qui a pour conséquence de clore la séance de devinette et de "faire avancer le débat" entre les interlocuteurs ;

- ou, ne connaissant pas la devinette, l'interlocuteur manifeste son ignorance par la formule « *nà ǹ túbà* »([1]) qui signifie « *je l'ignore* » et, dans ce cas, la réponse est donnée par l'émetteur qui restitue le second énoncé et poursuit son discours.

La devinette assure une fonction à la fois pédagogique et ludique. Elle sert à initier les jeunes esprits aux valeurs cardinales de la société *bàátɔ́nù* tout en les amusant.

3.2.3. *Sùkùru* ou *sùkù dɛ́ǹdɛ́mu* : le conte *bàátɔ́nù*

Genre parlé, le conte est désigné par l'expression « *sùkù dɛ́ǹdɛ́mu* ». Il se présente comme l'un des genres de la littérature orale le mieux connu et le plus répandu. Les contes

[1]- La phrase « *nà ǹ túbà* » littéralement traduite se présente comme suit : « *nà* », « je » « *ǹ* », particule de négation qui signifie « *ne pas* » et « *túbà* » qui signifie « *reconnaître* », « *deviner* ». Ainsi, la phrase « *nà ǹ túbà* » signifie « *je ne devine pas* » ou tout simplement, « *je ne sais pas* » ou « *je l'ignore* ».

bààtɔ́nù, comme tous les récits d'aventure imaginaires africains, mettent en scène deux catégories de personnages : les êtres humains et les animaux doués d'attributs humains. Il s'agit en fait de fables d'animaux comme l'illustre le conte intitulé *« yé wɔ́mùn nɔ̀ni Ka dùkìa »*([1]) dont le personnage central est le singe alors que le conte *« wɔ́kó Ka yémɔ̀ »* met en scène des personnages humains (*L'aveugle et l'infirme*). Le conte débouche toujours sur un enseignement. C'est ce que confirme cette réflexion de Denise Paulme dans laquelle elle avance que le but du conte : « (…) *n'est pas le seul divertissement, il transmet toujours en un langage allusif un message implicite que l'auditoire déchiffre plus ou moins aisément* »([2]). En outre, le conte aide à réguler la société et à maintenir la cohésion sociale par des voies déterminées notamment l'emploi abondant d'images et de symboles.

Quant à la technique narrative, le conte en *bààtɔ́nù* comporte une formule d'introduction à valeur participative qui fait entrer l'auditoire dans l'univers fictif du conte. Le conteur introduit donc son récit par la formule suivante : « *I ko sùkùru yò* ». Puis les auditeurs répondent : « *Sùkùru gò* »([3]). Le conte peut être émaillé de proverbes ; il peut également intégrer le chant. De fait, il n'y a pas vraiment de frontière étanche entre les genres. Ils s'imbriquent. Le conte n'est pas non plus caractérisé par une forme fixe. Ainsi, il se fait et se défait avec le verbe qui lui sert de support. Il ne nécessite aucune mise en scène particulière. Il peut être dit à l'intérieur d'une case comme en plein air ; l'essentiel est qu'il soit dit avec talent, que l'art du conteur permette à l'enseignement dont il est porteur non seulement de passer mais aussi de susciter l'adhésion des auditeurs. Chez les *Bààtɔ́bù*, dire le conte relève de la responsabilité des grand-parents. Quelques rares fois, au cours des veillées funéraires, les griots narrent l'histoire de chasseurs illustres.

---

[1]- Le titre de ce conte peut être traduit comme suit : « *Pourquoi le singe a les yeux enfoncés dans les orbites* ? » (p. 31). Nous avons emprunté cet exemple au *Guide de lecture bariba* publié par la Commission nationale suisse pour l'UNESCO en 1974.

[2]- Denise Paulme, *La mère dévorante*, Paris, Gallimard, p. 11.

[3]- Les séances de devinettes débutent par la formule introductive suivante : « *I ko sùkùru yò* ». Cette première phrase est prononcée par le conteur. « *ko* » désigne le verbe « *faire* » ; « *I* », le pronom personnel « *vous* » et « *sùkùru* », le « conte ». Ainsi, l'expression signifierait : « *faîtes le conte* ! ». Quant à l'auditoire, il répond par la formule : « *Sùkùru gò* ». Cette formule peut être traduite par « *tue le conte* » puisque « *go* » signifie « *tuer* ».

Au total, le conte en milieu *bààtɔ́nù* ne déroge pas aux fonctions qu'on lui connaît en Afrique et universellement : « *il contribue à assurer la permanence des croyances ancestrales, à donner en exemple un mode de vie qui a fait ses preuves. (…). Le conte œuvre à maintenir les assises de la pensée culturelle et religieuse* »([1]). C'est à peu près cela que met en relief Maman Abdou Djobosso lorsqu'il explique qu'« *en tant que support symbolique de la réalité, les contes ont une valeur représentative. Ils sont évoqués dans les chansons pour faire allusion à un événement dont le rapport d'analogie avec le conte en favorise la compréhension* »([2]).

3.2.4. *Wòm* : le chant ou la chanson

En *bààtɔ́nù*, « *wòm* » désigne indifféremment le « *chant* » ou la « *chanson* ». Du « *genre musiqué* », il représente un des modes d'expression les plus populaires. Son origine semble remonter *ab origine*. Aucun de nos informateurs n'a pu nous indiquer à quelle époque remonte la découverte de la chanson. Néanmoins, il est aisé de réaliser que la chanson en tant qu'art populaire et communautaire peut être rattachée aux griots professionnels. Ce sont eux qui, griots de cour ou griots particuliers, offraient des spectacles aux populations au gré de leurs inspirations. Ce sont encore eux qui animaient les manifestations religieuses, initiatiques et funèbres. Dépositaires de la tradition orale, experts généalogistes et professionnels de la parole, leurs chansons sont le reflet de l'histoire d'un peuple. Les occasions où ils pratiquent la chanson sont donc nombreuses. Aussi, existe-il diverses sortes de chansons dans la littérature orale *bààtɔ́nù* qui rendent compte de la vie quotidienne. Tous les événements et toutes les occasions de la vie sont propices à être chantés : la mort, la vie, la joie, la mélancolie, la douleur... Partant, nous pouvons distinguer les chansons profanes et les chansons circonstancielles ou sacrées. Les chansons profanes, quant à elles, regrouperaient alors toutes les chansons populaires : récréatives, satiriques, etc. alors que les chansons

[1]- Mohamadou Kane, *Les contes d'Amadou Coumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, Dakar, Présence Africaine, 1968, pp. 31-36.
[2]- Maman Abdou Djobosso, *op. cit.*, p. 91-92.

sacrées renfermeraient les chansons funèbres, initiatiques et rituelles. C'est d'ailleurs la classification proposée par la plupart des spécialistes de la chanson et qu'adopte aussi Maman Abdou Djobosso dans son étude. Analysant la chanson *bààtɔ́nù* et ses différentes catégories, il note qu' :

> *en tant que fait culturel, la chanson intéresse tous les domaines de la société. Elle est utilisée aussi bien au cours des occasions ordinaires de distraction qu'au cours des occasions exceptionnelles des cérémonies. Ceci permet de distinguer deux grands types de chansons qui concernent les domaines sacré et profane.*
>
> *Les chansons sacrées qui requièrent des conditions particulières pour leur exécution, sont objet d'exclusivité d'une corporation structurée et hiérarchisée à l'image de la société toute entière : c'est le monde des chanteurs professionnels dont la formation intègre des procédés pédagogiques originaux, mais fort édifiants.*
>
> *Les chansons profanes quant à elles, animent les activités quotidiennes dans la société. Elles incluent les comptines qui animent et accompagnent les soirées récréatives des enfants*([1]).

On le réalise, Maman Abdou Djobosso a procédé à une taxinomie par fonctionnalité. Ainsi, pendant que dans la catégorie des chansons profanes sont regroupées les productions individuelles ou collectives voire « *traditionnelles qui présentent un caractère populaire* », les chansons sacrées, fait exclusif des griots ou chanteurs professionnels, tiennent, d'une part à la compétence héréditaire du chanteur, aux circonstances d'exécution des chansons, et d'autre part, à l'identité de la personne à qui s'adresse la chanson. Il distingue les chansons sacrées à caractère religieux, funèbre et initiatique.

Pour notre part, dans le souci d'éviter toute amalgame, et en se fondant sur les occasions de production, nous retenons deux catégories de chansons : les chansons profanes et les chansons sacrées. Les chansons profanes regroupent les chansons de réjouissance (chansons nuptiales, les chansons de baptême, …), les chansons de sous-groupes socio-professionnels (par exemple, les chansons des chasseurs ou des forgerons), les chansons de jalousie et les

[1]- Maman Abdou Djobosso, op. cit., p. 106.

chansons de jeux d'enfants (les comptines appelées *bídúèbù wómúsú* ou *bíkɔ̀kɔ̀sù wómúsú*([1]), les berceuses ou *wòm dórí*)([2]).

Les comptines, *bídúèbù wómúsú*, sont souvent de courts textes qui accompagnent les activités ludiques des enfants. Elles contribuent au développement psychique de l'enfant et fonctionnent comme une récréation. Les comptines donnent l'opportunité aux enfants d'exercer leurs aptitudes mentales et constituent un support aux jeux. En d'autres termes, les comptines jouent un rôle mnémotechnique dans le développement de l'enfant. Selon Maman Abdou Djobosso, la comptine « *contribue à faire prendre conscience des valeurs distinctive, syntagmatique, paradigmatique et syntaxique des éléments phoniques ou lexicaux. Il s'agit d'un mode d'acquisition de la langue qui se fait non à partir d'un cadre théorique explicite, mais à partir d'un savoir implicite et selon un processus "d'induction"* »([3]). En général, dans les comptines *bààtɔ́nù*, la valeur didactique pour l'apprentissage de la langue prédomine. Certes, certains textes présentent une valeur morale. Cependant, lorsqu'on observe les textes, on se rend compte que l'intérêt pédagogique transparaît beaucoup plus. Le texte ci-après est chanté par les enfants au cours de leurs jeux. Non seulement, la structure allitérative de ce chant favorise l'imprégnation linguistique mais aussi cette comptine dégage une leçon de morale : le vol ne reste jamais impuni.

1- sa sạ gbɛ̀nà da
nous / arachide / voler / aller
Nous sommes allés voler des arachides

2- sa yén yàrè wa
nous / ses / bénéfices / voir
Nous en avons subi les conséquences

---

[1]- L'expression « *bídúèbù wómúsú* » signifie littéralement « *chansons de jeux d'enfants* » (« *bídúèbù* » exprime l'idée de « *jeux d'enfants* » alors que « *wómúsú* » désigne les « *chants* »). Par conséquent, l'appellation « *bídúèbù wómúsú* » désigne les « *chants qui agrémentent les jeux d'enfants* », donc la comptine. La comptine en *bààtɔ́nù* est également désignée par l'expression « *bíkɔ̀kɔ̀sù wómúsú* » : forgée à partir des vocables « *bíkɔ̀kɔ̀sù* » qui signifie « *comportements d'enfants* » et « *wómúsú* », (pluriel de « *wòm* ») désignant le « *chant* » ou la « *chanson* ». « *Bíkɔ̀kɔ̀sù wómúsú* » désigne alors les « *chants où des enfants chantent et miment des comportements* ».

[2]- Formé de « *wòm* » qui signifie « *chant* » ou « *chanson* » et de l'adjectif « *dórí* », c'est-à-dire « *tendre* » ou « *doux* », l'expression « *wòm dórí* » signifie « *doux chant* » ou « *tendre chanson* ». C'est ainsi que les femmes dénomment les berceuses qu'elles fredonnent à leurs nourrissons.

[3]- Abdou Maman Djobosso, *op. cit.*, p. 53.

3- *sa kɔ̀kɔ̀ bùrì tema*
nous / insectes / petits / mâcher
Nous avons mangé des chenilles

4- *pùpùpù pù ù ! pùpùpù pùu !*([1])

Traduction élaborée

1- Nous sommes allés voler des arachides
2- Nous en avons subi les conséquences
3- Nous avons mangé des chenilles
4-***pùpùpù pù ù ! pùpùpù pùu***

Comme les comptines, les berceuses, désignées par l'expression « *wòm dórí* »([2]), relèvent de l'oralité enfantine et constituent des chants dédiés aux enfants. Elles jouent le rôle de tranquilisant lorsque l'enfant pleure et permettent à la mère de le rassurer. Ce sont des textes assez courts, scandés à voix basse et destinés à rasséréner et à endormir le nourrisson. C'est le cas du chant ci-après que nous avons entendu plus d'une fois des mères chanter à leurs enfants.

1- *a màrió wɛ̀̃rú*([3])
tu / se taire / nourrisson
Tais-toi, nourrisson !

2- *Yàyì*([4]) *ùn wúmà nìì*([5])
maman / si / revenir / idéophone
Et si maman revient,

3- *kpá ù sùn góbi kɛ̃̀*
puis / elle / nous / argent / donner
Elle nous donnera de l'argent,

4- *sù kà kìàrù dùé*
nous / pour / beignet / acheter
Pour nous acheter du beignet

5- *kìàrà mɔ̀rū bārā*
beignet / colère / malade
Le beignet s'est mis en colère

[1]- Onomatopée exprimant l'action de cracher et, par extension, le sentiment de dégoût.
[2]- Formé de « *wòm* » qui signifie « chant » ou « chanson » et de l'adjectif « *dórí* », c'est-à-dire « tendre » ou « doux », l'expression « *wòm dórí* » signifie « doux chant » ou « tendre chanson ». C'est ainsi que les femmes dénomment les berceuses qu'elles fredonnent à leurs nourrissons.
[3]- Le vocable « *wɛ̃̀rú* » est le mot par lequel les *Bààtɔ́bù* désignent le « nouveau-né », le « bébé » ou le « nourrison ».
[4]- « *Yayi* » est un des termes par lesquels l'on désigne la « mère », la « tante » ou encore la « grand-mère ». En réalité, c'est un terme générique utilisé pour dire « maman ».
[5]- « *Nìì* » est un idéophone d'insistance.

6- *mà yà yen mɔ̀rūn kpàrù síã*
puis / ça / son / colère / village / rentrer
Puis ça a rejoint son village de colère

Traduction élaborée

1- Tais-toi, nourrisson,
2- Si maman revient,
3- Elle nous donnera de l'argent
4- Pour nous acheter du beignet
5- Le beignet s'est mis en colère
6- *Puis ça a rejoint son village*

D'une façon générale, les pièces chantées s'inscrivent dans le vaste domaine des chants qui magnifient la vie tant par ses heures de bonheur que de difficultés. Ce sont donc des chansons qui meublent les réjouissances populaires et, naturellement, expriment les événements de la vie comme la naissance et la mort. En tant que tel, elles expriment les sentiments humains, les espérances et les échecs.

Quant à la poésie sacrée, elle loge les chants funèbres, rituels et initiatiques. Ce sont des pièces anciennes, caractérisées par un certain sens religieux et sacré, transmises aux *Bààtɔ́bù* par les voix inconnues des ancêtres. Elles renferment une valeur sacrée et rituelle. Elles s'exécutent lors des cérémonies initiatiques, des cérémonies mortuaires et celles relatives au culte rendu aux divinités (par exemple l'intégration et la sortie des fidèles d'une divinité : « *bùkàkàrí* » ou « *sɑ̃̀bànì* »). Profane ou sacrée, on le remarque aisément, la chanson est un art prolifique et utilitaire. Elle assure à la fois une fonction ludique, thérapeutique, religieuse et exutoire. La chanson populaire, quant à elle, sert de tribune de critique sociale, de dénonciation. Elle embrasse une pluralité de thèmes.

3.2.5. *Kánárù* : la prière

Appelé *kánárù* en *bààtɔ́nù*, la prière est également désignée, et ceci par abus de langage, par le mot « *dɔ̀nmàrù* » qui renvoie plutôt à la bénédiction. *Kánárù* est du genre mi- parlé mi-chanté et peut être défini comme l'acte religieux par lequel un individu s'adresse à Dieu, à

une divinité ou à l'esprit des ancêtres. C'est un genre sacré populaire ; une parole liturgique et un signe de gratification. La prière, *Kánárù*, jalonne et rythme l'existence du *Bààtɔ́nù* dans la mesure où, voie de salut, le sacrifice connote le quotidien de celui-ci. Le sacrifice fait ainsi partie de la relation qui unit le fidèle à la divinité. La prière s'observe au cours des cultes religieux comme adjuvant au sacrifice (« *yánkúrù* »). Organisées donc, à l'endroit des *búnú* (divinités) ou encore au cours des cérémonies funéraires, les prières visent à l'épanouissement et au bien-être de l'homme. On pourrait préciser ici avec Issiaka-Prosper Lalèyè que « *sans la parole, le sacrifice ne peut pas être. Convaincue de sa propre puissance, mue par son élan créateur et recréateur, la parole anime le sacrifice. Mais elle est simple, claire, accessible à tous, assurée de joindre les adorateurs, les dieux et l'Être suprême* »([1]). Or, cette parole n'est autre que la prière. Au cours des rituels sacrificiels, la prière est exécutée par le *bű̃u kɔ́sɔ́*, c'est-à-dire le prêtre de la divinité, donc le maître des cérémonies, et les *Kórógú*. Ils en représentent la cheville ouvrière. Ce sont en effet eux qui dirigent les cultes et chantent les louanges aussi bien des divinités que des fidèles. Les chants expriment la grandeur et la puissance des *búnú* ainsi que leur sollicitude à l'endroit des hommes. Ils y célèbrent également les louanges des fidèles (les *búnígíbù*) ainsi que l'esprit bienveillant des ancêtres. Dans ces prières, les louanges à l'égard des divinités et des fidèles s'entremêlent et s'alternent. C'est ce que démontre Ascension Bogniaho quand il affirme que les prières *« sont mélange de supplications, de demandes, d'objurgations et de paroles génésiaques louangeuses, car il faut flatter, magnifier, parfois supplier pour fléchir le divin donateur* »([2]).

A l'observation, *kánárù* présente un canevas fixe, préétabli sur lequel l'hiérophante construit et réactualise son texte. Ainsi, le texte de prière s'ouvre sur des formules de salutation appropriées intégrant devise et généalogie de la divinité. Ensuite, le prêtre de

[1]- Issiaka-Prosper Lalèyè, « *Les religions de l'Afrique noire* », in Jean Delumeau, *Le fait religieux*, Paris, Fayard, 1993, p. 694.
[2]- Ascension Bogniaho, « *Littérature orale au Bénin, essai de classification endogène des types de parole littéraire* », *op. cit.*, p. 57.

cérémonie expose la situation puis invoque les divinités tutélaires. Enfin, on assiste à la présentation des offrandes et des sacrifices suivie de la demande de médiation à l'endroit d'autres divinités. Pour conclure, il faudra noter que la prière en *bààtɔ́nù* présente une structure en plusieurs phases. Il s'agit : de la louange de la divinité et de l'exposition de la situation ; ensuite, de l'invocation et de la supplication de la divinité (*bʉ̌u*) ; suit la présentation du sacrifice et des offrandes ; enfin, la demande de médiation à l'endroit des autres divinités. A l'intérieur de « *Kánárù* », on retrouve « *nɔ̀ɔ̀mérù* » qui renvoie à l'« *incantation* » et« *dɔ̀nmàrù* » qui désigne la « *bénédiction* » dont le contraire est « *bónɛ̀* », c'est-à-dire la malédiction.

Dans notre corpus, il est possible de repérer un à deux chants à l'intérieur desquels on remarque des passages de prière. Il s'agit du chant n°4 exécuté au cours des Grandes Funérailles. Ce chant est une litanie destinée à la divinité appelée « *Bio* ». En témoigne l'invocation de certaines divinités par le locuteur : « *Bāa Yiré* », « *Bio Sini Gogui* », « *Kpaï* ». Ce chant évoque la mort de Bourougou Bio Yari à Bagou ainsi que les sacrifices qui ont été consentis avant son rapatriement notamment dans les versets 16, 18 et 20. Manifestement, ce texte retrace un peu le parcours rituel funèbre réservé aux fidèles d'une divinité.

CH$_4$GFU

1- an hé ! hé !
2- Yárí! wóó!
3- Bourougou Bio Yari
4- an hé ! hé !
5- Bio Wouré wóó!
6- an hé ! hé !
7- Les fidèles se sont affranchis de la honte
8- an hé ! hé !
9- J'invoque la divinité Bāa Yiré !
10- an hé ! hé !
11- J'invoque la divinité Bio Sini Gogui
12- an hé ! hé !
13- Yárí! Wóó!
14- Bourougou Bio Yari !
15- an hé ! hé !
16- Les fidèles ont d'abord fait des sacrifices à Bagou
17- an hé ! hé !
18- C'est ainsi qu'ils ont ramené la dépouille de Bio Kpaï

19- an hé ! hé !
20- Baké, vois-tu ? Bio est mort !
21- an hé ! hé !
22- J'invoque d'abord Kpaï
23- an hé ! hé !
24- J'invoque Bāa Yíré kpaï
25- an hé ! hé !

Mais ce texte ne met pas assez en lumière les paroles qui se profèrent au cours de la séance de prière. C'est pourquoi, afin de permettre un repérage clair et précis de chacune des différentes phases qui caractérise la prière, nous donnons lecture en annexe n°3 d'une prière recueillie au cours d'une cérémonie à la divinité « *Tabé* ». Un autre genre assez remarquable dans la littérature orale *bààtɔ́nù* est le nom de consécration dénommé « *gɔ̀ɔ̀bírú* ».

3.2.6. *Gɔ̀ɔ̀bíirù* : entre nom de consécration et devise

D'emblée, il importe de s'interroger d'abord sur l'importance de l'imposition du nom dans la culture *bààtɔ́nù* ainsi que son fonctionnement. Cette démarche nous aidera alors à mieux cerner le fait culturel qu'est le nom de consécration de même que les circonstances et les auteurs de son attribution. Autrement dit, qui, à qui, comment et selon quels critères attribue-t-on le nom de consécration? Enfin, quelle en est la valeur, surtout littéraire?

Destiné à distinguer une personne d'une autre, le nom, « *yĩ̄tísírù* », constitue un facteur d'identification social de l'individu. Il est une réalité ethnologique et sociologique. Mais il est surtout porteur d'histoire et des aspirations passées, actuelles et futures du groupe social auquel appartient celui qui le porte. On pourrait alléguer avec Djobosso que « *le nom est l'expression par laquelle la société traduit l'espoir qu'elle place dans l'individu et dont elle attend l'accomplissement* »([1]). Dans la culture *bààtɔ́nù*, l'imposition du nom revêt une valeur cardinale : elle contribue à perpétuer la tradition ainsi qu'à maintenir vivace, dans la mémoire collective, le souvenir de ceux qui ne sont plus. De plus, cette imposition de nom est rattachée à un lieu, un événement, à une divinité ou une circonstance particulière. Par exemple, un

[1]- Maman Abdou Djobosso, *op. cit*., p. 75.

enfant prénommé « *Gání* » suppose qu'il est né le jour de la fête de *Gání* ou au cours du mois de *Gání*.

Chez les *Bààtɔ̃́bu,* on distingue les noms claniques, les noms de naissance et les noms de consécration. Le nom clanique constitue une marque identitaire qui permet de repérer l'individu dans la société et de le rattacher au groupe social ou professionnel auquel il appartient. Ainsi, lorsqu'un individu est appelé *Màkó*, cela indique automatiquement qu'il est du clan de la dynastie des *Gbàsì*, aujourd'hui clan professionnel des griots. Le nom de naissance, en revanche se rapporte au nom que l'on attribue à un individu en fonction de son sexe et de son ordre d'arrivée dans la famille. Chez les *Bààtɔ̃́géòbu,* le garçon, premier né porte le nom *Wòru* alors que la première fille s'appelle *Yɔ́ɔ*. Précisons que ce nom de naissance varie selon qu'on appartient au groupe des *Bààtɔ̃́géòbu* ou à celui des *Wásàngáríba*. Quant au *nom de consécration,* donc le *gɔ̀ɔbírù*, il désigne un nom-fort, celui que s'attribue un individu ou celui que la Yon Kogi attribue au cours de la *Gání* aux princes (les *Wásàngáríba*). De longueur variable au plan morphologique, le *gɔ̀ɔbírù* peut se présenter sous la forme d'un mot ou d'un long texte poétique.

On distingue trois grandes catégories de noms : d'abord, les noms attribués à l'individu selon son sexe, son rang ou selon qu'il est d'une catégorie sociale donnée. Ensuite, les noms qui traduisent une corrélation religieuse et enfin, les noms sélectifs, c'est-à-dire les noms qu'un individu s'attribue lui-même à un moment donné de sa vie. C'est le nom de consécration appelé en *bààtɔ́nù, gɔ̀ɔbírù*.

Dérivé de « *gɔ̀ɔ* », c'est-à-dire la « mort » et de « bírù » qui signifie « derrière », « gɔ̀ɔbírù », contrairement à la thèse avancée par Jacques Lombard ne signifie pas littéralement « l'héritage d'un nom »([1]) mais plutôt « derrière la mort ». Il s'agit donc du nom d'une personne qui n'est plus de ce monde et que l'on attribue à un nouveau-né ou qu'un

[1] -Jacques Lombard, *op. cit.*, p. 306.

individu s'approprie comme nom de règne. C'est le nom d'un ancêtre attribué à un enfant. Comme on le remarque, l'approche définitoire de Jacques Lombard tient plus d'une interprétation. En effet, tel que fonctionne le *gɔ̀ɔbírù*, il peut être effectivement considéré comme l'héritage d'un nom car il consiste à donner à un enfant, le nom de l'un de ses ascendants décédés ayant marqué la famille et la société par ses qualités exceptionnelles. Son attribution fait reléguer au second rang les autres prénoms. Le *gɔ̀ɔbírù* peut aussi être considéré comme un nom fort que s'attribue un individu à un moment donné de sa vie pour exprimer un changement de personnalité ou un nouveau mode de vie. Par exemple, lorsqu'un prince est intrônisé roi. Cela s'observe surtout chez les princes ou les rois. Ainsi, les faits et gestes posés tendent désormais à justifier le nom. Il convient donc d'admettre avec Maman Abdou Djobosso que le nom de consécration

> *est le fait de l'acceptation par l'individu d'assumer une nouvelle responsabilité dans la société* [sic]*. Aussi cette nouvelle acquisition de nom intervient-elle à un tournant important de la vie. Plus qu'une simple dénomination, cette catégorie de noms constitue une figure emblématique, une devise personnelle qui doit inspirer l'ensemble des actions dans la vie*([1]).

Et l'anthropologue et sociologue Jacques Lombard va davantage préciser l'origine, la fonction et la portée du *gɔ̀ɔbírù* en le décrivant. Il fait, à ce titre, observer qu'à l'origine, le *gɔ̀ɔbírù* était une pratique propre à la corporation des chasseurs et avait pour but de maintenir dans la mémoire collective le souvenir des exploits d'un ancêtre. Il rapporte à cet effet que le *gɔ̀ɔbírù* avait

> *un rôle de nature essentiellement religieuse et qu'elle était associée au culte des ancêtres. La coutume qui consistait à donner à un enfant le nom de l'un de ses ascendants décédés implique la croyance à une participation au moins partielle du défunt à la personnalité du descendant. (...). La transmission du nom dans les familles de chasseurs donnait la possibilité de sauver de l'oubli les exploits d'un ancêtre et en même temps de valoriser, aux yeux des autres, son héritier*([2]).

[1]-Maman Abdou Djobosso, *op. cit.*, pp. 83-85.
[2]-Jacques Lombard, *op. cit.*, p. 307.

Tel que décrit par Jacques Lombard, le *gɔ̀ɔbírù* répondait d'abord chez les *Bààtɔ̃́bù* à un devoir de mémoire : celui de maintenir vivace le souvenir des ancêtres, à travers l'attribution de leurs noms. Le *gɔ̀ɔbírù,* pouvons-nous affirmer, est alors porteur d'histoire.

Mais progressivement, cette pratique sera récupérée par les *Wásàngáríba* dans les cours royales au point de devenir une institution. Dès lors, le *gɔ̀ɔbírù* va évoluer du religieux au socio-politique et se définit comme le développement d'un nom de règne qui accompagne et explique non seulement le nom mais aussi le programme de règne. C'est désormais le nom par lequel le roi est encensé, loué. Lombard précise :

> *Pour un Wasangari, c'est un titre ancestral, ayant à la fois un contenu honorifique – grâce aux exploits accomplis par ceux qui l'ont porté – et un contenu spirituel – par la réincarnation d'une âme dans un individu –, qui donne à son titulaire un rang social élevé avec la possibilité d'accéder à de hautes fonctions politiques, et qui se transmet, sous la forme d'étriers, à un représentant particulièrement valeureux ou représentatif d'une lignée. (...). Plus que pour les chasseurs, le Gobiru intervenait comme un moyen d'exaltation de la personnalité*([1]).

On le constate, comme chez les *Bààtɔ̃́géòbu*, le principe de transmission du *gɔ̀ɔbírù* est le même ; mais chez les *Wásàngáríba*, il s'accompagne de la possession des étriers de l'ancêtre qui pouvaient être en cuivre ou en fer. Ces différents noms forts que s'attribuaient, en général, les princes ou que les griots leur attribuaient, donnaient lieu à la manifestation d'une poésie de louange. Par exemple, rapporte Djibril Débourou, après son accession au trône de Buɛ, *Yaru Banson*, treizième roi, se fit appeler S*unɔn Wɔ́gɔ́gí*. C'est-à-dire le « *téméraire roi* ». Ce nom de règne traduisait ainsi l'intransigeance avec laquelle *Yaru Banson* va diriger le royaume. Il en est de même de *Gunu Krisi Yerima*. A son intronisation, il se fait appeler *Kɛ́ngɛ́n Yíné*([2]). Autrement dit, « *celui qui recolle les morceaux* », donc l'unificateur.

De tout ce qui précède, il ressort que le nom de consécration, à l'origine propre aux chasseurs, fonctionne comme une devise depuis la prise de pouvoir et l'installation des

---

[1]- Idem, pp. 306-307.

[2]- Le nom « *Kéngén Yíné* » est un nom composé à partir du substantif « *Kéngén* » qui signifie « *morceaux* », ou « *débris* » et de « *Yíné* », « *coudre* », « *racommoder* » ou « *recoller* ». D'où le sens de « recolleur de morceaux » ou d'unificateur. Il faut surtout rappeler qu'au moment où celui-ci arrivait au trône, le royaume de *Buɛ* était divisé.

Wásàngáríba. Il est exprimé dans un énoncé court et décrit en des termes concis et précis le caractère, la vision du monde, la philosophie ou le programme de règne de l'individu qui a choisi de le porter. Il peut prendre également la forme d'un proverbe ou d'une maxime. C'est ce que traduit cette réflexion d'Ascension Bogniaho : « *les noms de consécration constituent une littérature, un genre formulaire, un poème dont la création obéit à une règle de concentration verbale où s'observent une syntaxe particulière et une rhétorique spéciale* »([1]). Toutefois, quelle que soit la forme empruntée, les noms de consécration constituent une sorte d'appellation honorifique qui exalte la partie « épique » de la personnalité en reliant l'individu au passé prestigieux de son groupe social. Ils rattachent en réalité l'individu à différents niveaux sociaux et contribuent de même à rehausser l'image sociale de ceux qui les portent. En outre, le caractère métaphorique évident de ces noms nous autorise à les identifier comme des éléments pourvus d'une valeur littéraire.

Au terme de cette esquisse sur le fait littéraire oral *bààtɔ́nù*, il ressort que la littérature orale *bààtɔ́nù*, en tant qu'objet d'étude est assez récente. C'est pourquoi, peu de travaux lui sont consacrés. Elle puise sa matière dans la tradition orale et doit son dynamisme essentiellement aux griots aussi bien de cour qu'aux griots populaires. Par ailleurs, comme toutes les littératures orales du monde, la littérature orale *bààtɔ́nù* se ramifie en littérature orale profane et en littérature orale sacrée. La littérature orale profane regroupe les genres aussi bien narrés que chantés tels que le conte (*sùkù dɛ̀ǹdɛ́mu*), le panégyrique (*tòmànù*), le proverbe (*mɔ́ndú*), la devinette (*Sùkù kpírìbu*), la chanson populaire (*wòm*), la devise (*gɔ̀ɔbírù*), etc. Quant à la littérature orale sacrée, elle prend en compte les différentes formes de la poésie orale sacrée. Il s'agit principalement des productions orales dont le contexte de

[1]-Asension Bogniaho, *Couvent, personne et nom dans Wémé*, Conférence inaugurale donnée à la FLASH-UNB le 29/ 01/ 01, Plaquette éditée par la FLASH-UNB, pp. 4-5.

profération est subordonné à une circonstance spécifique comme par exemple le chant funèbre (*gɔ̀ɔ wòm*) et toutes ses variantes, la prière (*kánárù*), l'incantation (*nɔ̀ɔmérù*)…

Dans la présente étude, le genre qui nous préoccupe est la poésie orale sacrée, en l'occurrence le chant funèbre *bààtɔ́nù* et ses différentes variantes. Afin de révéler les règles qui fondent la littérarité des textes recueillis, il importe d'abord de présenter les micro-genres qui composent en général la poésie orale sacrée.

CHAPITRE TROISIEME : DES PAROLES LITTERAIRES SACREES BÀÀTɔ́NÙ

Examiner le potentiel poétique des chants funèbres et des Lamentations chez les *Bààtɔ́bù* impose une analyse préalable des formes qui composent la poésie orale *bààtɔ́nù* et, tout particulièrement, celle sacrée. Or, l'expérience vécue du sacré se traduit, chez tous les peuples, par tout un complexe de croyances, de cérémonies et de pratiques religieuses. Chez les *Bààtɔ́géòbu* du Nord-Bénin, le protocole funèbre, dans son ensemble, tel qu'il se déroule interpelle plus d'un à cause justement de sa complexité. C'est pourquoi, dans un premier temps, nous essayerons de répertorier les différentes formes auxquelles s'applique la poésie orale sacrée avant de nous appesantir, dans un second temps, sur la lamentation et les variantes du chant funèbre. A terme, cette démarche permettra de montrer, d'une part, que la production du chant funèbre chez les Bààtɔ́géòbu, relève de la créativité littéraire et, d'autre part, de parcourir la structure du chant funèbre pour en apprécier la construction et en dégager les schèmes fondamentaux qui structurent la signification textuelle. Enfin, cette démarche aidera aussi à déterminer les thèmes essentiels pour montrer qu'ils reflètent les structures mentales et sociales du peuple *bààtɔ́nù*.

Mais d'abord, il importe de s'interroger sur ce qui confère à la poésie *orale bààtɔ́nù* sa dimension sacrée. En d'autres termes, il s'agit non seulement de rappeler les différentes acceptions de la notion de « sacré » mais aussi de déterminer la frontière entre "sacré" et "profane". Cette approche aidera à révéler les conditions qui président à la création de la poésie sacrée et à sa réception. Ensuite, nous procèderons à une analyse sémiologique des textes funèbres aussi bien selon l'axe de l'émetteur que celui du récepteur. Pour finir, nous nous intéresserons aux thèmes que privilégie la poésie orale sacrée.

1. De la poésie orale sacrée

1.1. Notion du sacré

Les différentes investigations sur les sociétés traditionnelles africaines ainsi que leurs pratiques littéraires montrent que la poésie orale existe dans toutes les cultures. Elle constitue un produit de l'art oral plus élaboré et sert à désigner les genres littéraires oraux chantés, récités, psalmodiés ou déclamés. La poésie orale,

> *recouvre toute la vie – individuelle, sociale, quotidienne, exceptionnelle, solennelle – du Négro-Africain. Elle porte sur tous les sujets, sur tous les phénomènes, de la circoncision à la mort, en passant par les rites initiatiques et les cérémonies nuptiales. Elle se présente sous de nombreuses formes : chant, message tambouriné, parole oratoire, poème déclamé, invocation, etc.([1]).*

On le constate fort bien, la poésie orale, selon Eno Belinga, est liée à la vie de tous les jours, elle ne constitue pas le privilège de quelque spécialiste. Composée pour tous, elle est destinée à soutenir les activités humaines (travaux champêtres, jeux d'enfants, cérémonies initiatiques et mortuaires, etc.). C'est donc une poésie à valeur fonctionnelle. Elle se présente sous plusieurs formes : chant, message tambouriné, parole incantatoire, poème déclamé, etc. Mais, malgré la variété de ces formes et leur complexité, on peut subdiviser la poésie orale en deux grandes catégories qui englobent chacune différentes formes : la poésie orale profane ou populaire et la poésie orale sacrée. Nous n'examinerons ici que les formes relevant du sacré. Au préalable, il importe, avant de préciser l'acception qui est ici donnée au mot « sacré », de rappeler, assez sommairement, les différentes significations qu'il admet et, cela, à travers le temps.

En effet, plusieurs chercheurs ont consacré des études à la notion du « sacré » depuis le milieu du XIXe siècle. Parmi ceux-ci, nous pouvons citer William Robertson Smith([2]), Émile

[1]- Samuel Martin Eno Belinga, *op. cit.*, p. 6.
[2]- William Robertson Smith, *Religion of the Semites*, New Brunswick / London, Transaction Publishers; 1894, 2nd Edition, 507 p.

Durkheim([1]), Rudolf Otto([2]), Mircea Eliade([3]), Roger Caillois([4]) et les phénoménologues allemands. Ces études révèlent que le sacré découle de trois facteurs essentiels : d'abord, l'inquiétante fascination qu'exerce l'univers sur l'homme ; ensuite, la reconnaissance d'une puissance supra-humaine et surnaturelle qui régente cet univers et enfin les questionnements angoissants de l'homme face à sa condition de mortel. En d'autres termes, le concept du « sacré » peut être considéré comme la réponse à un ensemble de questionnements et d'expériences auxquels les humains n'ont pu trouver des réponses rationnelles. Aussi, pour conférer un sens à la vie, chaque peuple, chaque communauté a élaboré des récits imaginaires, mythiques ou mythologiques dans lesquels évoluent des êtres visibles ou invisibles, des entités de tous les règnes, ayant eu à jouer un rôle capital dans leur.

A l'égard de ces êtres, esprits ou entités qui assurent la médiation entre l'homme et l'esprit divin, mais surtout en devoir de mémoire et de gratitude, les hommes développent une forme de religiosité. Celle-ci transparaît sous forme de dévotion à travers des cultes rendus à Dieu, à une divinité, à un ancêtre([5]). Les différents accessoires qui sont utilisés dans ces circonstances : objets, actes, espaces, parties du corps, valeurs, chants, etc. revêtent une telle importance que leur usage, hors de ce contexte, est frappé d'interdiction. L'idée du sacré est ainsi née. Qu'est-ce alors que le sacré ? Le sacré est-il forcément lié au religieux ? Quelle est la frontière entre sacré et profane ? Enfin, quel sens donne-t-on aujourd'hui à ce mot ?

---

[1]- Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1968, (cinquième édition), 647 p., Col. Bibliothèque de philosophie contemporaine.

[2]- Rudolf Otto, *Du sacré - Sur l'irrationnel des idées du divin et de leur relation au rationnel*, (première édition 1917), Payot, Petite Bibliothèque, 2015, 252 p.

[3]- Eliade Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, Rééd. « Folio essais », 1987, 185 p. Cet essai a été édité pour la première fois en allemand sous le titre de *Das Heilige Und das Profane* en 1957.

[4]- Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, texte remanié et complété de trois études, Paris, Gallimard, 1950, coll. « Folio essais », 1990, 250 p.

[5]- Il s'agit ici du mythe de la survivance après la mort où, un homme décédé est élevé au rang d'ancêtre. Il faut rappeler que l'ancestralisation répond à un certain nombre de critères. Par exemple, il faut avoir marqué sa vie par des actes exceptionnels ou être un être d'une personnalité hors du commun, un modèle en terme de comportement. En résumé, être doté de la plupart des vertus cardinales : honnêteté, intégrité, sagesse, … Investi donc de ce pouvoir, il devient esprit et peut agir sur la vie des vivants. Fort de cela, il suscite la crainte et la déférence de la part des vivants qui continuent néanmoins à espérer une intervention de leur part.

Au sens étymologique, le sacré renvoie au divin, à tout ce qui surpasse totalement, absolument l'homme et suscite un sentiment de déférence doublée d'une certaine crainte.

> *Le sacré*, écrit Philippe Borgeaud, *en latin, c'est ce qui appartient au domaine des dieux ; dans ce sens, sacer s'oppose à profanus, entendu, lui, comme ce que l'on a retiré du temple, ce que l'on a rendu à l'usage humain. Notre adjectif « sacré » n'est pas l'héritier direct du latin sacer. Mais bien le participe passé du verbe « sacrer » correspondant au latin « sacrare », lui-même dérivé de sacer. L'adjectif « sacré », qui répond au latin sacratus (et non à sacer), désigne donc ce qui a fait l'objet d'une consécration, d'un « sacre »*([1]).

Le sacré, de ce fait, est ce qui est entouré d'interdit, ce qui est craint et inviolable. C'est pourquoi, les objets qui le composent ou le définissent sont généralement considérés comme intouchables et leur manipulation, même en pensée, requiert certains rituels bien définis. On le comprend bien, le sacré désigne ce à quoi on ne touche pas, ce qui est mis hors du monde normal, en dehors des choses habituelles et communes. En cela, il s'oppose essentiellement au profane, c'est-à-dire à ce qui est accessible à tous. « *La seule chose qu'on puisse affirmer valablement est contenue dans la définition même du terme* », écrit justement Roger Caillois à propos du sacré, « *c'est qu'il s'oppose au profane* »([2]). Cette même conception transparaît dans la définition que propose Emile Durkheim :

> *les choses **sacrées** sont celles que les interdits protègent et isolent, et les choses profanes étant celles auxquelles ces interdits s'appliquent et qui doivent rester à l'écart des premières. La relation (ou l'opposition, l'ambivalence) entre Sacré et Profane est l'essence du fait religieux*([3]).

On le remarque bien, non seulement, dans cette définition, Durkheim fonde essentiellement l'opposition entre le sacré et le profane sur la notion d'interdit mais surtout, il explique que cette opposition est à l'origine du fait religieux. Ce faisant, le philosophe introduit dans les études des sciences sociales la notion de sacré / profane, précisément dans son essai La prohibition de l'inceste et ses origines publié en 1898. Dès lors, les controverses

---

[1]- Philippe Borgeaud, « *Le couple sacré / profane. Genèse et fortune d'un concept « opératoire » en histoire des religions* », in *Revue de l'histoire des religions*, Paris, Presses universitaires de France, oct.-dec. 1994, volume 211, n°4, p 390.
[2]- Roger Caillois, *op. cit.*, p. 17.
[3]- Émile Durkheim, *op. cit.*, Chapitre I-3.

s'enchaînent. Plusieurs penseurs s'évertuent à démêler, au sein du religieux, le sacré du profane. C'est dans ce contexte qu'il convient de situer les travaux des auteurs tels que William Robertson Smith, Rudolf Otto, Roger Caillois et Mircea Eliade.

Antérieur, faut-il le rappeler, à l'œuvre d'Emile Durkheim, l'ouvrage *Lectures on the Religion of the Semites* (1889) de William Robertson Smith présente le totémisme comme l'avènement des religions sémitiques. L'auteur y formule sa théorie du sacré autour des concepts d'interdit, de tabou puis de crainte. Dans la même perspective que lui, Rudolf Otto propose, dans Du sacré - Sur l'irrationnel des idées du divin et de leur relation au rationnel, une approche psychologique du sacré fondée sur le divin. En effet, il rapporte le concept de « sacré » au numineux, en référence au terme latin « *numen* » qui renvoie à la divinité. Pour Rudolf Otto, le numineux se manifeste dans toute expérience non rationnelle ainsi que tout sentiment de crainte né au contact d'une présence extérieure, mystérieuse mais bien réelle, qui traduit l'extrême finitude. On le voit bien, au centre des réflexions des deux auteurs, la permanence de la crainte à l'égard d'une trenscendance est un facteur déterminant du sacré.

A la suite de Rudolf Otto, Roger Caillois, s'appuyant sur les recherches de Marcel Mauss et d'Henri Hubert, publie en 1939, L'homme et le sacré. Il y propose une analyse sur la nature du sacré et du profane et montre que toute pensée religieuse repose sur une distinction claire du sacré et du profane. Il écrit,

> *quelque définition qu'on propose de la religion, il est remarquable qu'elle enveloppe cette opposition du sacré et du profane. Ces deux mondes, celui du sacré et celui du profane, ne se définissent rigoureusement que l'un par l'autre. Ils s'excluent et ils se supposent. (…). Le sacré appartient comme une propriété stable ou éphémère à certaines choses (les instruments du culte), à certains êtres (le roi, le prêtre), à certains espaces (le temple, l'église, le haut lieu), à certains temps (le dimanche, le jour de Pâques, de Noel, etc.)*([1]).

De ces propos de Roger Caillois, il ressort que le sacré ne peut se concevoir en dehors du profane. L'un appelle l'autre et tous les objets qui composent le sacré sont considérés également comme tels, c'est-à-dire frappés d'interdiction. Mircea Eliade n'appréhende pas

[1]- Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, pp. 23-25.

autrement le sacré dans son essai Le sacré et le profane. Il se propose en effet d'étudier dans cette œuvre, la dimension complexe du sacré à travers le concept clé de l'« hiérophanie », perçue comme la manière dont le sacré se manifeste aux hommes (sous la forme d'objets ou de lieux) dans son opposition au profane. Tout en offrant une analyse dialectique du sacré, il le présente en relation avec le profane.

En définitive, on peut retenir essentiellement de ces travaux que le sacré est une notion qui ne se laisse pas enfermer dans une seule définition. Des études, sous différents angles, avec des objectifs et des démarches diverses lui ont été consacrées. De ce fait, la définition du sacré n'est pas univoque. Cependant, certains traits semblent communs aux diverses définitions. D'abord, le sacré représente l'essence du religieux. Ensuite, le profane et le sacré forment un couple antithétique. Enfin, la puissance du sacré et les interdits qui en constituent les caractéristiques fondamentales. Aujourd'hui, la notion de sacré est utilisée dans un sens non-religieux, pour désigner des valeurs estimées essentielles. Par exemple, une nation peut définir comme sacrés ses principes fondateurs ; une société peut considérer certaines de ses valeurs comme sacrées, etc. Par exemple, "le respect de la propriété est une chose sacrée".

Au demeurant, il ressort que l'usage de la notion de « sacré », requiert discernement et précision d'autant qu'à l'intérieur du fait religieux même, on distingue le sacré exotérique du sacré ésotérique réservé à quelques initiés. De même, dans les textes sacrés comme les chants liturgiques, on distingue les chants sacrés populaires des chants sacrés solennels. C'est pourquoi, il nous importe, dans cette étude, de spécifier le sens considéré. Pour notre part, et dans la perspective où se situe la présente étude, le « sacré » renvoie au domaine eschatologique et religieux.

Plusieurs angles d'étude du sacré, comme le démontre les multiples travaux sus explorés, s'offrent aux chercheurs en littérature. Ainsi, les mythologies, les textes liturgiques et rituels sont autant de matière pour les chercheurs en littérature orale. La poésie orale sacrée

bààtɔ́nù, particulièrement le chant funèbre, qui fait l'objet de cette recherche mérite d'être clairement circonscrite afin d'éviter toute confusion. Signalons, toutefois, que bien que la notion de sacré soit bien présente dans la culture *bààtɔ́nù*, il n'existe pas dans la langue un terme englobant susceptible de traduire la notion dans toutes ses acceptions. En réalité, seul le contexte ou le cadre de performance semble déterminer le type de sacré en milieu bààtɔ́nù. Aussi, lorsque le chant est en rapport avec la divinité, on parle de *bũu wòm* alors qu'on parle de *gɔ̀ɔ̀ wòm*, quand c'est en rapport avec la mort.

La poésie orale sacrée regroupe les textes anciens, caractérisés par un certain sens religieux puis transmis aux hommes, dans le cas d'espèce aux *Bààtɔ̃́géòbu*, par les voix inconnues des ancêtres et proférés, par des spécialistes ou initiés (griots ou prêtres de culte), dans un contexte (mort, culte à une divinité) et un espace donné (temple, grotte, pied d'un arbre, ...). En d'autres termes, les formes qui logent dans la poésie orale sacrée ne peuvent être proférées ni dans un cadre différent de celui qui leur a donné naissance ni par les non initiés. Il s'agit des textes proférés au cours des cérémonies initiatiques, des cérémonies mortuaires, de celles relatives au culte rendu aux divinités (par exemple l'intégration et la sortie des fidèles d'une divinité). D'ailleurs, dans son étude sur les Mécanismes didactiques en Tradition orale : aspects de la chanson baatɔnu, Maman Abdou Djobosso, faisant la synthèse des chansons sacrées, distingue trois formes à savoir « les chansons à caractère religieux, funèbre et initiatique »([1]). On le constate bien, la notion de ″sacré″ est étroitement liée au religieux. Il en ressort, en définitive, que la sacralité de ces textes de style oral tient non seulement du contexte de leur performance et de l'identité de l'énonciataire mais aussi de la finalité de l'usage. C'est en effet le contexte de profération qui fait de ces compositions orales, des textes sacrés. Partant, nous pouvons scinder la poésie orale sacrée en poésie religieuse et en poésie funèbre.

[1]- Maman Abdou Djobosso, *op. cit*., p. 25.

1.2. Des formes de la poésie orale sacrée *bààtɔ́nù*

Comme toutes les poésies orales sacrées, la poésie orale sacrée *bààtɔ́nù* peut être divisée en deux grandes catégories : la poésie religieuse et la poésie funèbre. La poésie religieuse loge dans les textes initiatiques et rituels : chants et chansons sacrés, prières et litanies, paroles incantatoires. Il en va de même de la poésie funèbre qui regroupe les mêmes formes. A ces formes citées, il convient d'ajouter le message tambouriné. En général, tous ces textes gardent une forme figée. Cependant, il arrive que certains d'entre eux présentent un caractère flexible qui permet au chanteur ou au re-créateur du texte d'y introduire des éléments nouveaux. Afin de mieux circoncrire l'objet de cette étude, il convient de décrire et d'examiner chacune de ces formes sacrées qui compose la poésie orale sacrée.

1.2.1. De la poésie initiatique *bààtɔ́nù*

La poésie initiatique *bààtɔ́nù* regroupe l'ensemble des pièces orales chantées ou déclamées, proférées au cours des rites d'initiation. Il s'agit des cérémonies d'intégration au cours desquelles un individu, initié, change de catégorie sociale. Relatif au religieux, les rites d'initiation participent à la formation d'un type d'homme dans une société. Chez les *Bàatɔ́̃bù,* on retient trois rites essentiels : le rite de *bàngù* (la circoncision), le rite de *dìdokéru*([1]) et le rite de *dìyararu*([2]) (rite de recrutement et de sortie des fidèles d'une divinité).

Le rite de *bàngù* correspond au rite de la circoncision ou de l'excision (aujourd'hui en voie de disparition). Autrefois, le rite de *bàngù* avait lieu en dehors du village, dans un campement dénommé *bàngù tàndà* et durait deux à trois mois. Les jeunes gens circoncis étaient soumis à une formation civique, morale et physique. Des séances de classe étaient organisées et portaient soit sur les récits d'exploits de chasse, d'épopées de guerre. En un mot,

[1]- Le substantif « *dìdokéru* » est formé à partir du verbe « *doké* » qui signifie « *mettre* » et du nom *« dìrù* » dans sa forme contractée qui signifie « chambre ». Ainsi, « *dìdokéru* » signifie l'« action de mettre dans la chambre » ou d'« introduire dans la chambre ». Cela renvoie à l'admission des fidèles.

[2]- A l'instar de « *dìdokéru* », le vocable « *dìyararu* » est formé du verbe « *yara* » qui signife « sortir » ou « faire sortir » et du nom « *dìrù* », « chambre » à la forme contractée. « *Dìyararu* » désigne donc l'« action de faire sortir » ou la « sortie » des fidèles. En d'autres termes, il s'agit de la fin de l'initiation.

on les soumettait à des enseignements sur la culture bààtɔ́nù. Le rite de *bàngù* peut être décrit en trois phases : la phase de l'ablation rituelle du prépuce, ensuite celle de la retraite et enfin, la phase du retour. Cette dernière phase porte le nom de *bàngù yararu*, c'est-à-dire la « sortie de circoncision ». Chaque phase était marquée par des chants (*bàngù wom*([1])) ou des prières destinés à amoindrir les souffrances liées à cette épreuve. Pour Maman Abdou Djobosso, « *la chanson soutient la formation de l'esprit stoïcien en chacun des initiés* »([2]).

Quant au rite de *dìdokéru*, littéralement, « mise en chambre » ou « retraite », il correspond à l'admission et à l'intégration de nouveaux fidèles dans les couvents. Les néophytes sont initiés à la danse et aux chants relatifs aux divinités. Ainsi, durant tout leur séjour, sous l'oeil vigilant des griots-prêtres affiliés à ces cultes, les néophytes apprennent à esquisser les pas de danse et répètent, jusqu'à maîtrise, les chansons rituelles sensées établir le contact entre les inités et les divinités dont ils sont censés être les dépositaires. La sortie des fidèles donne lieu également à une cérémonie solennelle au cours de laquelle les nouveaux fidèles, *bùngìbù*, font des démonstrations devant la communauté. C'est le rite de *dìyararu* ou la « sortie des fidèles ».

Le rite de *dìyararu* marque la fin de l'initiation des nouveaux adeptes et leur appartenance effective à la corporation. Au total, la poésie initiatique *bààtɔ́nù* regroupe les paroles incantatoires, les paroles tambourinées et les chansons. Il convient de remarquer, d'une part, que la plupart de ces chants sont libellés dans une langue archaïque, accessible aux seuls fidèles. D'autre part, par leur caractère cultuel, les rites de *dìdokéru* et de *dìyararu*, peuvent être considérés commes des formes de la poésie religieuse. Toutefois, quelle que soit la catégorie dans laquelle s'inscrivent ces deux rites, la littérature qu'elle génère relève bien du sacré solennel, même si à des niveaux donnés de la performance, les textes tombent dans le

[1]- Littéralement, l'expression « *bàngù wòm* » signifie les « chants de la circoncision ».
[2]- Maman Abdou Djobosso, *op. cit*., p. 28.

sacré populaire([1]) : c'est l'exemple des manifestations publiques organisées à la fin de l'initiation**.**

1.2.2. De la poésie liturgique *bààtɔ́nù :* les chants des divinités (*bũu wòm*)

Nous avons vu, dans la première partie de cette étude, que l'existence de Dieu chez les *Bààtɔ̃́bù* ne fait aucun doute même si parallèlement, ils lui trouvèrent des collaborateurs : les *bũnũ* (divinités). Ils sont des esprits incarnés dans des arbres, des cours d'eau, des pierres, etc. et auxquels des rituels de *yắkùrù* (sacrifices) ou de *dɔ̃́màrù* (prière de bénédiction ou d'intercession) sont dédiés. Et comme les rites de nombreuses religions, la chanson et la danse soutiennent les différents rituels *bààtɔ́nù*. Par exemple, avant d'entrer en transe et d'être « chevauché par l'esprit », les *bũubíbù*, c'est-à-dire les fidèles entonnent d'abord des chansons spécifiques (*bũu wòm*). Alors seulement, la divinité prend possession du fidèle. Les principaux *bũu wòm* ou rythmes rituels observés au cours des manifestations religieuses bààtɔnù sont *sə̃̀bànì* et *bukakari*.

Encore connu sous le nom de *bwànu* ou *dùrɔ̀ bwànu*([2]), *sə̃̀bànì* appartient au fond culturel ancien des *Bààtɔ̃́géòbu*. *Sə̃̀bànì* est joué pour évoquer et invoquer les esprits. Pour Djibril Débourou,

> *« sə̃̀bànì » est un nom générique appliqué à deux types de danse que ne confondaient jamais les initiés. La danse se produisait dans deux circonstances bien différentes : acte rituel destiné aux dieux ou bunnu, il adoptait la dénommination précise de buanru, tandis que la production organisée pour marquer la fin des cérémonies funéraires des Baatombu-chasseurs se désignait par le groupe de mots durɔ buanru. Dans un cas comme dans l'autre, Sambanni restait une musique à vocation religieuse*([3])**.**

On le constate bien, « *sə̃̀bànì* » est un rythme qui ne peut s'exécuter en dehors des deux contextes ci-dessus évoqués par l'historien. En premier lieu, c'est un rythme qui sert

---

[1]- Le sacré populaire s'oppose au sacré ésotérique par le sérieux qui le caractérise de même que par la présence d'êtres sacrés ou de phénomènes relevant du sacré. Ainsi, les textes qui soutiennent les manifestations du sacré populaire, contrairement à ceux du sacré ésotérique proférés par une catégorie particulière de personnes dans des contextes sérieux, non récréatifs, sont proférés en présence de la communauté et au cours des festivités. Dans le cas d'espèce, au cours des grandes funérailles.

[2]- Le vocable « *bwànu* » signifie « gourdes ». En réalité, le rythme dont il est question ici porte le nom de l'instrument qui accompagne le chant du griot. Compte tenu des variantes dialectales, le même mot est prononcé « *bwàru* ». Quant à l'appelation « *dùrɔ̀ bwànu* », il désigne littéralement la « calebasse masculine » ou la « calebasse des hommes » puisque « *dùrɔ̀* » signifie « homme ».

[3]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p. 316.

d'impulseur, d'activateur pour susciter l'état de transe chez les fidèles. En effet, au cours des rituels ou des cultes, il existe un chant spécifique accompagné de pas de danse que les fidèles exécutent et qui, en principe, doit découler sur l'état de transe. C'est un chant qui a pour effet la possession du fidèle par la divinité qui se manifeste à travers la transe. On dit alors que l'esprit « chevauche » *le bũu kúrɔ̀*([1]), c'est-à-dire le fidèle. Il convient de souligner à ce niveau que dès que l'esprit quitte le corps de l'adepte, ce dernier ne se souvient de rien de ce qu'il a fait en état de transe. Car tous les actes, tous les gestes qu'il a accomplis pendant la possession et tous les messages qu'il a délivrés, ont eu lieu en l'absence de sa conscience psychique. Et c'est cet aspect cérémoniel qui imprime au rituel son caractère sacré.

En second lieu, *sɑ̃̀bànì* se joue au cours des cérémonies funéraires d'un prêtre ou d'un proche serviteur d'une divinité afin d'attirer la grâce de celle-ci sur le défunt. C'est pourquoi, les chants exécutés exaltent la divinité et l'adjurent d'assister et de conduire l'âme du défunt vers *gùsúnɔ̃*, le Dieu suprême. Au total, la sacralité de ce rythme tient du contexte de sa performance ainsi que de l'usage qui en est fait. Dans le contexte rituéliste ou funèbre, c'est le griot *kòròɡú* qui joue le rôle de chef d'orchestre.

Le *bukakari*, rythme joué par les *gògé*, est attaché à la divinité appelée *Hɔ̀lɛ̀*([2]) en Zarma et *Bóri* en *bààtɔ́nù*. C'est une divinité, explique l'historien Djibril Débourou, que les *Bààtɔ̃́bù* ont héritée de la collaboration séculaire d'avec les Zarma. Le *Hɔ̀lɛ̀*, toujours selon Djibril Débourou, vient de « *Gumamen* », en pays zarma. Au cours du culte dédié à la divinité *Bóri*, c'est le *gògé*([3]) qui anime l'office. Accompagné du *gɑ̃́gù* et des joueurs des calebasses, ils

[1]- « *Bũu kúrɔ̀* » est l'une des appelations par lesquelles on désigne les fidèles d'une divinité. Littéralement, l'expression signifie la « femme de la divinité ».

[2]- « *Hɔ̀lɛ̀* » est une divinité qui vient de la région de « *Gumamen* », en pays *zarma*. En Zarma, le vocable signifie « *folie* ».

[3]- Nous rappelons que le « *gògé* » est une catégorie de griots instrumentistes qui se sert du violon. Le vocable «˚*gògé*˚» renvoie aussi bien à l'instrument qu'à la personne qui le joue. L'instrument de musique, tel que décrit par Djibril Débourou, *« se compose d'une demi-calebasse ronde recouverte de peau de lézard. Un bâton, long d'environ cinquante centimètres se fixe sur la calebasse. Un orifice de dix centimètres de diamètre apparaît, qui sert d'acoustique en libérant les ondes sonores produites par le frottement de l'archet sur les cordes* » (p. 292). En fait, le « *gògé* » s'apparente à un violon. La musique du « *bukakari* » est obtenue par le son des calebasses retournées contre le sol. C'est ce qui vaut au « *bukakarí* », l'autre appelation, « *káánu* » qui signifie

jouent pour « appeler » l'esprit divin et, partant, déclencher l'état de transe chez le fidèle. Voilà ce qu'écrit l'historien à ce propos :

> *Sans le Gonge, il n'y a point de Bori. La musique et le chant du Gonge, exhortations adressées à l'être suprême, le touchent et provoquent sa manifestation parmi les disciples de son culte. Le Gonge demeure une pièce maîtresse du dispositif institutionnel religieux »*([1])*.*

A l'évidence, *bukakarí* est exécuté pour évoquer les *búnu*, c'est-à-dire les divinités. Il convient de faire remarquer, en outre, que le *bukakarí* est à cheval entre la poésie initiatique et la poésie rituelle. En effet, dans le contexte d'une intégration de nouvelles recrues, le *bukakarí* est exécuté. D'où le double rôle qu'il joue.

Au total, la poésie liturgique et / ou initiatique orale *bààtɔ́nù* est manifeste dans les cultes à travers les prières et litanies, les chants et les danses magnifiant les divinités ou soutenant les initiations (circoncision, excision). Mais la poésie orale sacrée n'est pas que dans les poèmes rituels ou initiatiques ; elle est aussi dans les chants de funérailles relayés depuis des siècles et transmis de génération en génération par les dépositaires de la tradition. En effet, le respect dû au mort ainsi que le culte des ancêtres, propre aux négro-africains, constituent, de façon générale, le soubassement à la littérature orale mortuaire.

Chez les *Bààtɔ̃́bù*, la déploration du mort, chantée, psalmodiée ou dramatisée de sanglots ou de cris de détresse, donne lieu à un répertoire musical qui s'intègre au rituel des obsèques. Aussi, dans la mesure où cette étude porte sur la poéticité du chant funèbre bààtɔ́nù, il importe avant tout, de s'interroger sur la notion de « chant funèbre » et des différentes formes sous lesquelles il peut se présenter. Ensuite, au regard de la diversité d'occasions auxquelles le chant rythme la vie des *Bààtɔ̃́bù*, une question diversément formulée se pose : dans quelle mesure le chant funèbre *bààtɔ́nù* peut-il être considéré comme étant un poème ?

« *calebasses* ». Signalons également que les fidèles du « *Hɔ̀lɛ̀* » sont appelés les « *káúbíbù* ». La confrérerie est dirigée par une prêtresse, « *Kʊ̃̀ba* ».

[1]- Djibril Débourou, *op. cit.*, p p. 291-292.

Dans quelle mesure valorise-t-il le signifiant ? Comment exprime-t-il, de manière spécifique, l'être et la pensée du *Bààtɔ́nù* ?

1.2.3. De la poésie orale funèbre *bààtɔ́nù* : du *gɔ̀ɔ̀ wúrà* au *gɔ̀ɔ̀ wòm*

Les chants populaires sont inhérents à toutes les cultures; cependant, il en existe un type qui, par sa forme et par son registre lyrique et pathétique, se démarque des autres : c'est le chant funèbre. Manifeste au sein de la littérature mortuaire, le chant funèbre est considéré comme sacré non seulement à cause du contexte de profération qui en constitue le soubassement, mais aussi parce que c'est une production mélique, destinée à accompagner un rite puis à célébrer un défunt. De tels chants ne sont proférés que dans le cadre strict des cérémonies funèbres. C'est pourquoi, chaque étape des rituels est associée à des chants spécifiques. L'exécution du chant funèbre, faut-il le préciser, relève de la charge d'une classe sociale donnée. Chez les *Bààtɔ̃́géòbu*, ce sont les griots de l'univers funéraire (les *Kòròg*ú, les *gógé*, les *Yèrègú*) qui sont investis de cette charge. Rappelons cependant, avant de procéder à l'examen du chant funèbre bààtɔ́nù et de ses différentes formes, que le chant funèbre renvoie aux pièces orales chantées qui entourent les obsèques d'un individu.

C'est un chant pour se lamenter et pour enterrer. Le chant funèbre, appelé *gɔ̀ɔ̀ wòm*([1]) en *bààtɔ́nù* est rite. Utilisé à des fins rituelles, donc sacrées, et entouré d'un respect religieux, *gɔ̀ɔ̀ wòm* peut-être exécuté sur un mode ou chanté ou mi-parlé mi-chanté. Le chant funèbre, *gɔ̀ɔ̀ wòm* traduit les sentiments de désolation et de détresse, d'impuissance face à la mort et de peur du lendemain. A l'instar de tous les peuples négro-africains, les *Bààtɔ̃́géòbu* vouent des cultes à leurs morts. Au cours de ces cultes, on observe la profération d'une catégorie de textes sacrés accompagnés ou non de pas de danse qui peuvent être classifiés selon leur fonction ou selon le contexte de leur utilisation ou encore selon le type d'orchestre qui les accompagne. D'une façon générale, la nomenclature endogène que considèrent les

[1]- Formé à partir de deux mots : *« gɔ̀ɔ̀ », c'est-à-dire* la « mort » et *« wòm »*, le « chant », l'expression *« gɔ̀ɔ wòm »* signifie donc le « chant de la mort ».

spécialistes de la poésie orale funèbre *bààtɔ́nù* distingue quatre sous-groupes de chant funèbre : le *gɔ̀ɔ̀ wúrà*, le *kòròrú* ou *dúrɔ́ bwànu*, *le sèrènú* ou *sèènu* et le *wùūru*. Chacune de ces formes de chant se manifeste au fur et à mesure de l'exécution des rituels funéraires. Toutefois, il importe de souligner que toutes ces formes de parole chantée, la première dans tout protocole funèbre demeure le *gɔ̀ɔ̀ wúrà*, c'est-à-dire la lamentation. Qu'est-ce alors que la lamentation et comment fonctionne-t-elle chez les *Bàatɔ̃́géòbù* ?

1.2.3.1.Le *gɔ̀ɔ̀ wúrà* ou la lamentation *bààtɔ́nù*

Du latin « *lamentatio* » qui signifie « lamentations, gémissements », la lamentation est généralement définie comme l'expression d'une plainte prolongée et accompagnée de cris de douleur –parfois de gémissements. Relevant du sacré, la lamentation traduit l'idée de vifs regrets ou une grande douleur. En littérature, la lamentation renvoie à un chant par lequel l'on déplore et pleure la mort d'un proche. C'est cette idée qu'avance Véronique Klauber quand elle soutient que la lamentation est une *« composition par laquelle le poète met en forme le topos du regret et du deuil à l'occasion d'un départ, d'une mort* »([1]). L'exemple le plus célèbre de ce genre oral funèbre nous est offert par *La Bible*, précisément avec le Livre des *Lamentations*([2]) et dont la paternité est attribuée au prophète Jérémie. Il comprend cinq complaintes dans lesquelles le locuteur déplore la destruction de Jérusalem, avec larmes, gémissements et affliction autour d'un vocabulaire tragique et pathétique.

Dans la plupart des cultures négro-africaines, la lamentation fonctionne comme une composante des rituels funéraires. Hors de ce contexte, sa pratique est condamnée par les hommes car elle est jugée comme potentiellement dangereuse. C'est l'exemple des

[1]- Véronique Klauber, « *Lamentation, genre littéraire* », in *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne], consulté le 23 août 2015. URL : http:// www.universalis.fr / encyclopedie / Lamentation-genre-littéraire/.
[2]- Rappelons que « *Les Lamentations* » sont des complaintes sur la prise de Jérusalem et la destruction du Temple en 587 par Nabuchodonosor. Celles-ci déplorent le deuil de Jérusalem, avec larmes, gémissements et affliction.

Bààtɔ́géóbù. Désignée par l'expression « *gɔ̀ɔ̀ wúrà* »([1]), c'est-à-dire les « *pleurs de la mort* », la lamentation est un chant funèbre institué en milieu *bààtɔ́nù* et dont les agents actifs sont les femmes, plus particulièrement par les femmes mariées. Il fonctionne comme un rituel. C'est pourquoi, lorsqu'un homme marié décède, sa femme doit observer ce rituel. En revanche, lorsqu'il s'agit d'un célibataire, ce rituel n'est pas observé. C'est un chant créé et institué depuis les temps immémoriaux et qui introduit la femme mariée dans le rituel du veuvage. En tant qu'institution mise en place par la société, « *gɔ̀ɔ̀ wúrà* » admet un double allocutaire : le défunt et la famille et, par extension, la communauté toute entière. Le locuteur étant bien entendu la veuve qui interprète le texte.

En général, la profération du « *gɔ̀ɔ̀ wúrà* » s'effectue dès que le décès est constaté (quel que soit le moment de la journée) et ne dure que quelques heures. La veuve, conformément à la tradition et, accompagnée de quelques veuves d'un certain âge, entonne aussitôt une lamentation. Toutefois, il existe une mélopée spécifique que la veuve est tenue de chanter tous les matins, et ce, pendant quarante-et-un jours : il s'agit du chant intitulé *« á bɔ̀siɔ̀* ».

En outre, exécutées sur un mode chanté, du moins mi-parlés mi-chantés, ponctués souvent de sanglots ou de gémissements, les ″pleurs de la mort″ (***gɔ̀ɔ̀ wúrì,* lamentations**) sont caractérisés par un registre lyrique et surtout pathétique construit autour d'interjections de douleur exprimant une absence irréversible ou un manque. La lamentation suppose également, sur le plan architectonique, la présence d'un locuteur et celle d'un auditeur, réel ou absent. Elle est construite autour de figures macrostructurales que sont l'interrogation, l'apostrophe, l'exclamation et la répétition qui traduisent la douleur. Tous ces procédés sont renforcés par l'utilisation d'un vocabulaire mélioratif à l'endroit de l'objet ou du sujet ″absent″, ce qui souligne le caractère hagiographique de la lamentation. Enfin, « *gɔ̀ɔ̀ wúrà* »

[1]- L'expression « *gɔ̀ɔ̀ wúrà* » est formée à partir de deux substantifs : « *gɔ̀ɔ̀* » qui signifie « mort » et « *wúrà* » qui désigne les « pleurs ». Ici, il faut souligner que le mot est au singulier car, au pluriel, le mot devient « *wúri* ». Ainsi, « *gɔ̀ɔ̀ wúrà* » (le pleur) dont le pluriel est ***gɔ̀ɔ̀ wúrì* (les pleurs)** signifie, littéralement, les « pleurs de la mort ». En d'autres termes, les pleurs causés par la mort, donc les lamentations.

est un chant à visée thérapeutique et cathartique. Il est un moyen de ″dégonfler″ le cœur et d'exprimer la résignation douloureuse de l'homme.

1.2.3.2.*Kòròrú* ou *dúrɔ́ bwànu*

Encore connu sous l'appellation *dúrɔ́ bwànu*, *kòròrú* est en fait un rythme que les *Bààtɔ̰́géòbu* exécutent pour rendre un culte à leurs morts ; plus exactement, c'est par ce rythme que les vivants marquaient la fin des nombreuses et longues cérémonies funéraires des chasseurs disparus. On pourrait le classer parmi l'une des cérémonies cynégétiques funéraires les plus importantes des *Bààtɔ̰́géòbu*. Voici en quels termes l'historien Djibril Débourou([1]) décrit la manifestation ***:***

> *Chaque membre du choeur des musiciens qui étaient en même temps les chanteurs se munissait d'une petite gourde à col de cygne contenant des pierres fines. Tenant la gourde de la main droite, il la cognait, dans un mouvement de va-et-vient rythmé, contre la pointe intérieure du talon droit et la paume de la main de la gauche. Ce mouvement parfaitement cadencé s'accompagnait d'un chant toujours improvisé mais développant des thèmes qui exaltaient les épopées de la chasse, la mémoire des chasseurs illustres présents ou disparus...(...).*
> *Au plus fort de la célébration, aux environs de vingt-trois heures ou minuit, les danseurs entraient en transe, quittaient la scène, et s'engouffraient isolément dans la brousse drapée d'obscurité et de mystère. Chacun rentrait deux à trois heures plus tard, emmenant dans la scène qui un buffle tué, qui un porc-épic, qui un python, ou en traînant dans le cercle de danse un énorme arbre déraciné avec pour tout outil, les doigts humains.*
> *Des cris d'admiration s'élevaient de la foule qui attendait, en résistant au sommeil, ces héros d'une autre nature. Ces démonstrations de puissance dans tous les sens du terme comblaient aussi les attentes et la séance pouvait alors s'arrêter. L'âme du défunt trouvera grâce auprès du dieu intercesseur, lequel obtiendra de Dieu*

Le rythme *dúrɔ́ bwànu* est un chant accompagné de danse pour honorer la mémoire des défunts et célébrer leur témérité de même que leurs exploits de chasse. L'objectif fondamental de cette pratique est de maintenir les disparus dans la conscience des vivants. Autrement dit, d'immortaliser, par la pensée et aux travers des rituels, ceux qui sont partis et qui néanmoins continuent de veiller sur les vivants. Ces chants mettent en relief le péril de la chasse ainsi que

[1]-Djibril Débourou, *op. cit.*, pp. 316-317.

la puissance du verbe qui caractérise les chasseurs *Bààtɔ́géòbu* et sont proférés le plus souvent au cours des veillées funèbres qui précèdent le rituel de *gɔ́ɔ kpérù*, les grandes funérailles . Du double point de vue psychologique et sociologique, pour les proches éplorés comme pour la communauté, ces cérémonies se révèlent comme étant une des « thérapeutiques » des rites funéraires permettant de perpétuer les valeurs communes et de maintenir les liens entre les vivants et les morts. Outre le *dúrɔ́ bwànu*, comme rythme funèbre chez les *Bààtɔ́géòbu*, nous pouvons rappeler également le *wùūru*.

1.2.3.3.Le rythme *Wùūru*

Originellement, *wùūru*, à l'instar de *dúrɔ́ bwànu* était un rythme joué au moyen de la flûte, *gūuru* et dansé au cours des cérémonies funéraires. C'était une manifestation rituelle organisée pour le repos de l'âme d'un chasseur défunt. *Wùūru* apparaît, de ce fait, comme un moyen expiatoire pour effacer les souillures de la vie du chasseur défunt afin de le réconcilier avec l'esprit des nombreux animaux qu'il a abattus de son vivant. Les chansons qui soutiennent le rythme *wùūru* retracent la vie des chasseurs à travers l'éloge des illustres chasseurs et le panégyrique de certains animaux réputés dangereux. *Wùūru*, en réalité, fonctionne comme la théâtralisation d'une partie de chasse. On assiste à une forme de simulation des rites dévolus à la chasse et aux chasseurs. *Wùūru*, nous dit Djibril Débourou, est un rythme mythique et mystique. « *A l'origine*, affirme l'historien, *les habits des danseurs ne devaient pas toucher un spectateur* »([1]) car cela comportait de graves conséquences**.**

1.2.3.4. *Sèrènú* ou *Sèènu*

Sèènū, forme contractée de *Sèrènū* est une musique rituelle exécutée au cours des secondes obsèques d'un *Bààtɔ́géò* et réalisée sur un mode responsoriel. Il fonctionne comme une lamentation chantée par un orchestre singulièrement féminin, d'âge mûr, ménauposées et considérées comme « pures ». Ces femmes sont sélectionnées au sein des familles des *enterreurs* (« *gɔ́ɔ́síkóbù* »). C'est une charge qui se transmet de la tante à la nièce. Le *Sèrènū*

[1]- Djibril Débourou, *op. cit.*,p. 304.

n'est pas dansé. Au cours de notre travail de collecte, nous en avons recueilli au total sept». Nous les avons immatriculés ***CH.Sèrènū***.

Les *Sèrènū* désignent deux calebasses teintes en rouge, renversées, face contre terre et jouées par quatre femmes assises, l'une en face de l'autre, en tandem. Les quatre batteuses fredonnent une mélodie liturgique tout en tapant sur les calebasses. Elles sont accompagnées par un tambour d'aisselle et un *gɔ́*, gros tambour, ainsi que par des battements de mains. Cette musique est exécutée lors du rituel *górúsíkúbù*, rituel sans lequel le *Bààtɔ́géò* ne considère pas que son défunt soit effectivement enterré. De plus, bien que soutenu par des sons bien rythmés, *Sèrènū* ne se danse pas. Le *Sèrènū* est joué pour rendre un dernier hommage au défunt et rappeler aux vivants que la mort est la réalité la plus commune entre les hommes. C'est pourquoi, certains chants exécutés sont dithyrambiques tandis que d'autres relèvent plus d'une intention philosophique. En outre, pour les *Bààtɔ́géóbù*, les *Sèrènū* facilitent le voyage de l'âme du défunt vers le royaume des ancêtres. Deux thématiques fondamentales se dégagent des chants de *Sèrènū* : d'une part, le statut de la mort et, d'autre part, l'impuissance de l'homme face à la mort et la détresse que celle-ci provoque. Dans presque tout le répertoire du *Sèrènū*, la mort est, comme la vie, un héritage. Elle est universelle et inhérente à tout ce qui vit ou existe ; elle est sans pitié, elle surprend partout et à tout moment. Enfin, elle sème le désarroi et l'angoisse dans le cœur des proches et des parents du défunt.

En somme, il apparaît clairement que la sacralité du chant funèbre tient essentiellement aux contextes particuliers de sa création et de sa profération. En outre, une remarque mérite cependant d'être notifiée au niveau de ces trois formes sacrées : c'est que ce sont des textes figés par le rythme et construits sur un fond commun. De ce point de vue, le re-créateur qu'est le griot ou la veuve a la possibilité d'imprimer au texte une nouvelle dynamique en fonction de son talent, des dispositions du moment de même que du statut et de l'origine clanique du

défunt. Mais les chants de deuil, particulièrement, relèvent quelque peu de la *composition in-performance*.

En définitive, dans cette partie de notre étude, nous avons, en premier lieu, procédé à une clarification des concepts sur lesquels repose cette étude. A ce titre, nous avons d'abord retracé, de façon générale, les différentes approches définitoires proposées à la littérature orale puis à la poésie orale. Cette succinte revue de littérature nous a révélé que la littérature orale est l'expression esthétique du langage non écrit ou de la parole mais dont l'essence réside fondamentalement dans la composition et la transmission par la bouche.

Ensuite, nous avons vu que la poésie orale apparaît comme l'une des premières formes de littérature que les civilisations du monde ont connue. Au cours des siècles, elle s'est continûment renouvelée avec des orientations différentes selon les époques et les civilisations. Cependant, chez les Grecs et les Latins, comme au Moyen Âge en France et en Afrique noire, la notion de poésie était d'abord étroitement liée à l'oralité, notamment au chant et à la musique. La poésie était donc orale et chantée. Et c'est justement pourquoi, la poésie orale reste indéniablement liée au chant ou au support musical. La poésie orale, avons-nous dit, est définie par la voix. Toutefois, elle peut être identifiée à partir de trois critères : *la composition*, *la transmission* et *la performance*.

Nous avons également noté que l'élection du discours proféré au rang de poésie orale est assujettie à l'existence d'une *structuration intentionnelle* –sous tendue par la prosodie, c'est-à-dire le rythme puis le style oral –et d'un *auditoire*. La poésie orale, renferme en son sein la poésie orale profane et celle sacrée. Elle s'inscrit dans le grand genre qu'est la littérature orale. Littérature orale et poésie orale ne se confondent pas.

Enfin, après le constat que la seule poésie orale de masse aujourd'hui est la chanson et le chant, nous en avons déduit que ce sont des formes de la poésie orale. Elles peuvent être fredonnées, psalmodiées ou simplement chantées. Toutefois, le chant et la chanson ne sont

pas des mots synonymes. En effet, est considéré comme chant, tout texte chanté sans accompagnement d'instrument musical. Il existe bien une différence, si mince, soit-elle, la voix.

En second lieu, nous avons procédé à un état des lieux de la littérature orale *bààtɔ́nù*. De cet examen, il ressort, d'une part, que la littérature orale *bààtɔ́nù* remonte à des temps immémoriaux et, d'autre part, qu'en tant qu'objet d'étude, elle est assez récente. Par ailleurs, il est aisé de constater que la littérature orale *bààtɔ́nù* se détache clairement de la tradition orale, conservatoire des cultures de l'oralité. Même s'il faut souligner que celle-ci lui apporte le matériau nécessaire à son dynamisme. La littérature orale *bààtɔ́nù* se ramifie en littérature orale profane et en littérature orale sacrée. La littérature orale profane regroupe les genres aussi bien narrés que chantés. Quant à la littérature orale sacrée, elle prend en compte les différentes formes de la poésie orale sacrée. Il s'agit principalement des productions orales dont le contexte de profération est subordonné à une circonstance spécifique.

De même, nous avons observé que tradition orale et littérature orale ont en commun la parole et le maître de la parole, c'est-à-dire le griot. En Afrique, en général, et chez les *Bààtɔ̃́bù*, les griots sont considérés comme des professionnels de la parole grâce auxquels le patrimoine immatériel se perpétue dans le temps, de génération en génération. Ils sont en amont et en aval de tous les événements sociaux. De fait, l'étude de la littérature orale *bààtɔ́nù* ne peut s'envisager sans la leur. C'est pourquoi, nous avons procédé à un répertoire des griots *bààtɔ́nù*. Ce travail nous a permis, non seulement, de distinguer les catégories de griots et de montrer leur place au sein de cette société ainsi que de la littérature orale mais aussi, il a permis de dégager l'importance du rôle social et politique du griot.

Chez les *Bààtɔ̃́bù*, avons-nous constaté, les griots sont répartis en fonction de leur rang à l'intérieur de leur corporation. Néanmoins, on en distingue trois types : les griots populaires, les griots de cour et affiliés à une famille puis les griots de l'univers funéraire. La distinction

entre griots dans la société *bààtɔ́nù* est évidente de même que la maîtrise du verbe et la recherche d'une expression élevée. Au total, on se rend compte que la littérature orale *bààtɔ́nù* puise sa matière dans la tradition orale et doit son dynamisme essentiellement aux griots aussi bien de cour qu'aux griots populaires.

En dernier lieu, nous nous sommes intéressée à la poésie orale sacrée. A ce stade, d'une part, nous avons constaté qu'en Afrique, la poésie orale est apparue dans un cadre religieux et social comme un fait de culture. D'autre part, ainsi que nous l'avons fait observer au début de ce chapitre, à l'instar de la littérature orale *bààtɔ́nù,* les études sur la poésie orale sacrée *bààtɔ́nù* sont très en retard sur les travaux consacrés aux autres genres narratifs. Nous avons vu aussi que la poésie orale sacréé *bààtɔ́nù* est le fait des griots professionnels de la parole et des poètes traditionnels.

La poésie orale sacrée *bààtɔ́nù,* regroupe aussi bien les formes chantées (chant) que les formes mi-chantées mi-parlées (prière, incantation, litanie, ...). Elle peut être subdivisée en trois grandes catégories : la poésie religieuse, la poésie initiatique et la poésie funèbre. Nous avons aussi vu que les mêmes formes littéraires logent dans chacune des catégories précédemment citées. Il s'agit des chants et chansons sacrés, des prières et litanies puis des paroles incantatoires. A ces formes citées, il convient d'ajouter la parole tambourinée. Par ailleurs, nous avons pu constater que les formes qui logent dans la poésie orale sacrée ne peuvent être proférées ni dans un cadre différent de celui qui leur a donné naissance ni par les non initiés. Là, réside la sacralité de ces textes.

La poésie orale initiatique *bààtɔ́nù* regroupe, avons-nous dit, l'ensemble des pièces orales proférées au cours des rites d'initiation. Il s'agit des chants ou textes secrets qui sont transmis aux recrues pour les préparer psychologiquement à la souffrance. Elle a également pour finalité de permettre à l'individu de franchir la phase de la mort symbolique pour renaître dans un nouveau monde. Chez les *Bààtɔ̃́géóbù,* on retient essentiellement comme rites

d'initiation, le rite de *bàngù* (la circoncision / l'excision), le rituel de *dìdokéru*([1]) et le rituel de *dìyàrārū*([2]) (rituel de recrutement et de sortie des fidèles d'une divinité). Quant à la poésie religieuse orale *bààtɔ́nù*, nous avons noté qu'elle est manifeste au cours des cultes rendus aux divinités à travers les prières et litanies, les chants et les danses magnifiant les divinités ou soutenant les initiations (*dìdokéru* et *dìyàrārū*). Les principaux *bũu wòm* ou rythmes rituels observés au cours des manifestations religieuses *bààtɔ́nù* sont *sà̰bànì* et *bukakari*. Ils permettent de susciter l'état de transe chez les fidèles et la communion avec les divinités ou Dieu.

Enfin, la poésie *bààtɔ́nù* funèbre. Elle est sacrée, parce qu'elle est liée soit à la mort soit encore à des cérémonies rituelles. Chez les *Bààtɔ̃́géòbu*, ce sont les griots de l'univers funéraire (les *Kòròɡú*, les *ɡógé* et les *Yɛ̀rɛ̀ɡú*) qui sont investis de cette charge. En outre, nous avons observé que chaque étape des rituels est associée à des chants spécifiques. La poésie orale funèbre *bààtɔ́nù* comporte trois sous-groupes de chant funèbre : le *kòròrú*, le *sèrènú* et le w*ùūru*. A ces trois formes, il faut ajouter, le *ɡɔ̀ɔ̀ wúrà*, la lamentation. C'est un chant funèbre institué en milieu *bààtɔ́nù* et pris en charge par les femmes, plus spécifiquement les femmes mariées. Tous ces textes chantés ont pour finalité d'immortaliser par la pensée et aux travers des rituels, ceux qui sont partis et qui néanmoins continuent de veiller sur les vivants. D'où les fonctions rituelle, symbolique, thérapeutique et exutoire de la poésie orale funèbre *bààtɔ́nù*.

Au regard de tout ce qui précède et de la place que le chant occupe dans le protocole funèbre *bààtɔ́nù*, une question se pose à nous : dans quelle mesure le chant funèbre *bààtɔ́nù*, peut-il être considéré comme étant un poème oral ? Dans la troisième et dernière partie de

[1]- Le substantif « *dìdokéru* » est formé à partir du verbe « *doké* » qui signifie « mettre » et du nom *« dìrù »* dans sa forme contractée qui signifie « chambre ». Ainsi, « *dìdokéru* » signifie l'« action de mettre dans la chambre » ou d'« introduire dans la chambre ». Cela renvoie à l'admission des fidèles.

[2]-A l'instar de « *dìdokéru* », le vocable « *dìyararu* » est formé du verbe « *yara* » qui signife « sortir » ou « faire sortir » et du nom « *dìrù* », « chambre » à la forme contractée. « *Dìyararu* » désigne donc l'« action de faire sortir » ou la « sortie » des fidèles. En d'autres termes, il s'agit de la fin de l'initiation.

cette étude, il nous revient donc d'analyser, au détour d'une démarche sémiologique, la valeur poétique du patrimoine culturel que sont les chants funèbres.

TROISIEME PARTIE :

LA LAMENTATION ET LE CHANT FUNEBRE

BÀÀTɔ́NÙ : UNE POESIE ORALE SACREE ?

En tant qu'« *ensemble des messages qu'un groupe social considère avoir reçu de ses ancêtres et qu'il transmet oralement d'une génération à une autre* »([1]), la tradition fournit à l'homme le creuset nécessaire à leur transmission. A cet effet, l'homme est contraint à dire seul ou en groupe des textes, généralement des textes chantés car, comme l'affirme Pie-Claude Ngoumou, la « *[*chanson*] en Afrique est un support indispensable des danses pratiquées au cours de toutes sortes de rites qui jalonnent la vie humaine de la conception aux funérailles* »([2]). Or, partout dans le monde, la mort donne lieu à des rituels funéraires qui, dans leur exécution sont ponctués de chants (particulièrement les chants rituels), de devises, de prières que l'homme crée ou interprète (cas des textes déjà existants). D'ailleurs, faut-il le rappeler, la célébration du sacré ne se conçoit pas sans l'évocation du chant. C'est pourquoi, le chant, comme on peut l'observer, représente l'un des constituants essentiels de la poésie orale africaine. Non seulement à cause des moyens matériels et esthétiques mis en jeu dans la transmission des messages oraux mais également, compte tenu de la structure discursive qui s'en dégage. La poésie orale funèbre *bààtɔ́nù*, partie intégrante de la littérature orale béninoise et africaine, ne fait pas exception. En effet, on y note la manifestation de genres oraux, signes avérés du dynamisme de cette littérature orale.

L'objectif essentiel de cette troisième partie de la réflexion est de révéler, d'une part, le caractère poétique de la lamentation et du chant funèbre et, de l'autre, le sens idéologique que les *Bààtɔ́bù* donnent à la lamentation. Autrement dit, il nous revient d'analyser les critères à partir desquels ces pièces chantées peuvent être qualifiées de "littéraires". Dans quelle mesure le chant funèbre *bààtɔ́nù* peut-il être considéré comme étant un poème oral ? Pourquoi face au deuil qui le frappe l'homme se lamente-t-il ou quelle est l'idéologie qui sous-tend le rituel des lamentations. On le remarque bien, cette dernière partie est axée sur l'approche sémiologique

[1]- Geneviève Calame-Griaule, « *Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines* », in *Langages* n°18, B. Pottier, 1970, pp. 22-47.
[2]- Pie-Claude Ngoumou, « *Poésie chantée béti* », in *Notre Librairie : littérature camerounaise 1 : l'éclosion de la parole*, n°99, oct.-déc. 1989, p. 12.

du chant funèbre et de la lamentation. C'est pourquoi, nous nous proposons, dans un premier temps, de procéder à une taxinomie des pièces orales chantées recueillies ainsi qu'à leur étude thématique. Ce préalable permettra certes de distinguer et de répertorier les formes de chants en contexte mais surtout de situer le poète –interprète– *bààtɔ́nù* par rapport aux chants et leur contexte de production ainsi que de profération. A terme, cette étude bien menée, favorisera l'analyse sémiologique des textes eux-mêmes. Il s'agit donc, dans un second temps, de parcourir la structure des chants pour en apprécier leur construction et dégager les schèmes principaux qui ordonnancent la signification textuelle. Cette démarche, à coup sûr, favorisera une meilleure appréciation du potentiel poétique de ces pièces funèbres. A cet effet, le repérage des différentes topiques qui sont respectivement laudative, pathétique, tragique et poétique de même que celui de tous les critères esthétiques qui les caractérisent montrera bien que ces textes sont des poèmes oraux funèbres.

CHAPITRE PREMIER : DE LA TAXINOMIE ET DE LA THEMATIQUE DES CHANTS FUNEBRES BÀÀTɔ́NÙ

Sans vouloir revenir sur la question de la classification des genres en littérature orale, il importe de rappeler néanmoins que depuis que la littérature orale est devenue l'objet de travaux scientifiques, les chercheurs([1]) ont essayé de trouver des moyens pour classer les genres. Ces nombreuses études ont abouti à une nomenclature classique basée sur le contenu du texte oral et sa forme. Mais face aux limites de cette dernière, certains chercheurs (Samuel Martin Eno Belinga, Alain Joseph Sissao, Marie-Rose Abomo-Maurin, ...) ont révélé dans leurs travaux que chaque culture dispose de ses propres critères et canaux de classification qui ne correspondent pas toujours à ceux utilisés par la typologie occidentale. Pour ces auteurs, il existe un substrat culturel propre à toute culture qui fonde son type de classification. Cela s'observe bien au niveau de la poésie orale funèbre *bààtɔ́nù*. En effet, l'examen de la pratique de la lamentation et du chant funèbre chez les *Bààtɔ́̃bù* montre que la profération de ces pièces orales sacrées est essentiellement liée aux circonstances de profération. On constate que chaque phase du protocole funèbre est soutenue par des chants cadencés et parfois dansés au rythme d'instruments de musique spéciaux. Dès lors, pour classer les textes de notre corpus, nous avons tenu compte du contexte de profération. Ce qui a permis de distinguer trois catégories de chants à l'intérieur desquelles peuvent s'opérer d'autres regroupements soit thématiques, soit fonctionnels. Il s'agit des chants de *górù wɔ́rù dókèbù,* de *górúsíkúbù* et de *gɔ́ɔ kpérù*. Il importe de remarquer également qu'en même temps que cette classification est fonctionnelle, elle est aussi formelle et thématique. Le thème structurateur qui coiffe l'ensemble du répertoire étant la mort**.**

[1]- Il s'agit des travaux des chercheurs tels que :

- Antti Amatus Aarne & Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A classification and bibliography* (second revision), Helsenki, Suomalainen Tiedeakatemia / Academia Scientarum Fennica, F.F.C, n° 184, 1911, 588 p.
- Bouah, Niangora, *La drummologie, c'est quoi?*, in *Notre librairie* N°86, Janvier-Mars 1987.
- Géneviève, Calame-Griaule, *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogons*, Paris, Gallimard, 1965.
- Eno Belinga, S-M, *op. cit.*

1. Morphologie du *gɔ̀ɔ̀ wòm* ou du chant funèbre *bààtɔ́nù*

1.1. Les chants de *górù wɔ́rù dókèbù*

Les chants de *górù wɔ́rù dókèbù* regroupent tous les chants qui s'exécutent depuis le constat du décès jusqu'à la mise en terre du corps. Ce répertoire de deux catégories de chants s'ouvre sur les lamentations suivies des paroles tambourinées. Nous les avons codifiés à partir des initiales de leur désignation. Ainsi, les chants du rituel de dé-intégration ont pour code **CH.DI** alors que nous avons désigné par **CH. CDT** les chants de consécration de la tombe. Quant aux paroles Tambourinées qui accompagnent le tassement de la tombe, ils sont immatriculés, **CH.TDT**. Les lamentations, en revanche, portent simplement la mention **CH.Lamentation** puisqu'elles constituent déjà un genre à part entière de la poésie orale funèbre.

1.1.1. Structure du *gɔ̀ɔ̀ wúrà*

De forme souvent longue et répétitive, les lamentations contenues dans le corpus sont construites, pour la plupart, autour de trois séquences temporelles qui rappellent fortement l'épicède([1]) : le présent, le passé et le futur. Le présent correspond à la présentation et à l'annonce de la mort tandis que le passé, lui, renvoie aux plaintes et à la louange. Par exemple, les interjections contenues dans les trois premiers versets : « *Wáyíyéé* ! » et « *Wɔ́rɔ́ɔ́* ! » qui ouvrent le texte **CH_1Lamentation** nous introduisent, d'ores et déjà dans l'univers de la mort, puisqu'elles annoncent la mort. Ces deux interjections sont en général utilisées pour traduire un grand malheur ou une catastrophe. Quant au futur, il porte sur les conséquences du vide généré par la mort et, quelques fois sur les vœux d'un séjour heureux du défunt au pays des ancêtres. Dans les versets 9 et 24 du texte **CH_2Lamentation**, la locutrice souhaite à son défunt mari un bon accueil en ces termes : « *Puisse le pays des ancêtres t'accueillir wóó* ! ».

[1]- L'épicède dérive du mot latin « *epicedia* ». Appelé ainsi par les élégiaques latins, l'*epicedia* ou l'épicède est un genre littéraire dont l'objet est à la fois le pleur (deuil) et la louange (chant).

Psalmodiés, bien davantage que chantés, les dix « *gòò wúri* » (lamentations) collectés sont de forme longue et comptent entre vingt-neuf et quarante-six versets. Tous les chants sont construits autour d'un motif récurrent : le désarroi et l'impuissance de la veuve et, en général des humains, face à la mort. Les locutrices reprochent au défunt d'avoir trépassé et d'avoir laissé les vivants à l'abandon. A cette mort jugée prématurée, elles opposent les mérites du défunt. Les veuves, pour leur part, égrènent les hauts faits de l'époux disparu, son dévouement et son affection. Enfin, elles expriment au disparu toute leur détresse et présentent la séparation entre eux comme si le voyageur entreprenait un voyage tangible.

L'analyse de l'organisation formelle qui structure le discours poétique indique que ce sont des chants caractérisés, d'une part, par une structure lexico-sémantique à la fois valorisante à l'endroit de l'allocutaire absent (le défunt) et pathétique (par rapport à la locutrice elle-même). Ce qui confirme le caractère laudatif et lyrique du chant. D'autre part, au plan syntaxique, les « *gòò wúri* » sont construits autour d'une structure prosodique marquée par la récurrence d'idéophones et de sonorités à visée impressionniste. Quant à l'ordre syntaxique, il révèle une prédominance des phrases minimales, simples, puis de la focalisation assertive et sélective. Enfin, les figures de construction (répétition, métaphore, apostrophe, etc.) et la structure phrastique (phrases exclamatives et interrogatives, interjections,…) concourent à la célébration du mari disparu et l'expression de la douleur ressentie par la locutrice. L'approche thématique, en résumé, montre que les chanteuses :

- reprochent au mort d'avoir trépassé et d'avoir laissé les vivants à l'abandon ;
- lui parlent de la mort en s'imaginant le lieu de sa destination comme d'un paradis familier, réel, peuplé par les autres morts de la famille ;
- prennent congé du défunt comme si c'était un voyageur sur le point d'entreprendre un voyage tangible ;

- lui demandent de transmettre sa mémoire et ses souvenirs personnels et ceux des présents aux absents - c'est-à-dire les autres défunts ;
- s'adressent à la Mort, instance immatérielle, en la tutoyant, en la blâmant scandaleusement comme s'il s'agissait d'une mauvaise voisine habitant deux portes plus haut.

Au total, l'analyse structurale et discursive apporte la preuve que les « *gɔ̀ɔ̀ wúri* » (lamentations) sont des poèmes oraux sacrés. La seconde catégorie de chants qui compose le répertoire musical du *górù wórù dókèbù* est celle des paroles tambourinées.

1.1.2. Morpho-syntaxe des paroles tambourinées

Les paroles tambourinées, encore désignées par l'expression « *paroles » d'instruments musicaux* », renvoient aux pièces instrumentales produites au moyen d'instruments spécifiques (tambours ; tambourins ; calebasses, sonnailles, etc.) aussi bien au cours de l'arrangement et du tassement de la tombe que du *« bũu sàràsiàbù »*([1]). Les paroles tambourinées collectées, qu'il s'agisse de celles en rapport avec l'arrangement et le tassement de la tombe ou de celle exécutée pendant la cérémonie du *bũu sàràsiàbù*, c'est-à-dire de la *cérémonie de dé-intégration*, sont de courtes compositions (deux à douze versets). Nous en avons recueilli au total cinq dont quatre qui sont proférées de façon alternative et continue (il s'agit des chants de préparation et de tassement de la tombe).

Exécutées par les griots instrumentistes, « *gúkù* » (griots flûtistes) et « *gɑ̃́kùbà* » (batteurs du grand tambour), les paroles tambourinées jouées au cours de l'arrangement et du tassement de la tombe sont construites autour d'un style parémique, caricatural et dérisoire qui découle sur une banalisation de la mort. Les chants tournent la mort en dérision, la dérision étant comprise comme le mépris qui incite à faire rire aux dépens d'une personne. Ce

[1]- Comme nous l'avons expliqué en présentant les textes dans l'Anthologie, le rituel de *« bũu sàràsiàbù »* est une cérémonie qui consiste à ″déposséder″ le défunt de l'esprit qui l'habitait de son vivant. En termes clairs, c'est une pratique rituelle qui consiste à mettre fin à l'état fusionnel opéré entre l'individu et la divinité ou l'esprit au cours de la *possession*. On pourrait parler de « *rituel de dépossession de la divinité* ».

sont des chants d'invectives proférés pour galvaniser l'effort des fossoyeurs. En outre, la valeur injonctive des phrases et leur caractère allusif sont autant d'éléments qui révélent au passage l'univers des croyances de tout un peuple ainsi que l'attitude de celui-ci face à la mort. On en a pour preuve le texte **CH_2CDT** (pp. 69-71 de l'Anthologie…). En injuriant et caricaturant la mort, au détour de la personnification, le locuteur met en lumière le caractère insatiable de la mort. On comprend ainsi que le *Bààtɔ́nù* perçoit la mort comme un être vorace, en un mot une faucheuse.

Quant au chant exécuté au cours de la « dépossession » de l'esprit, il est construit sur un fond d'invocation. Le chanteur, comme nous l'avons remarqué, invoque dans son chant, quelques unes des divinités qui composent le panthéon *bààtɔ́nù*. Le chant de dépossession ou de « dé-intégration » remplit une fonction religieuse. Il est à préciser que tous ces chants, comme nous le verrons avec les chants de « *górúsíkúbù* », participent d'une thérapie sociale.

1.2. Approche structurale des chants de *górúsíkúbù*

Regroupés selon une classification fonctionnelle, les chants qui composent ce répertoire soutiennent le rituel symbolique de la seconde obsèque dénommée « *górúsíkúbù* ». Construits autour du grand thème de la mort, ces chants se répartissent, selon la circonstance ou la fonction, en trois catégories : les chants de *Sèrènū,* les chants d'adieu puis les chants de veillée. Au nombre de vingt-trois, sur le plan morpho-syntaxique, on remarque que ces chants sont de longueur variable. Cependant, il convient de remarquer que les chants d'adieu (au nombre de sept) sont essentiellement de forme courte (huit à dix-huit versets). A l'inverse, on rencontre à la fois les formes courtes et les formes longues dans les chants de veillée (on en dénombre dix) de même qu'au niveau des *Sèrènū* (au nombre de six). Leurs identifiants respectifs se présentent comme suit : ***CH.Sèrènū*** renvoie aux chants dits par l'orchestre de vieilles femmes. Puis, viennent les chants d'adieu immatriculés ***CH.DA.*** La dernière catégorie

de chants qui accompagne les cérémonies du « *górúsíkúbù* » concerne les chants de veillée funéraire, représentés par le code ***CH.DVF*.**

Le chant est un genre oral qui exige nécessairement la présence d'un orateur et d'un auditoire. Proférés sur un mode *responsoriel*, les *Sèrènū* ont pour animatrices des femmes d'âge mûr. Exécutés au cimetière, ces chants s'adressent, *a priori* au défunt comme pour lui expliquer sa propre mort et l'amener à accepter ce fait. D'où la fonction à la fois philosophique et religieuse de ces chants : apaiser l'âme du défunt et lui permettre ainsi de trouver le repos dans le royaume des ancêtres. D'un autre côté, ces chants sont destinés aussi à la famille et à la communauté toute entière. En effet, ils portent sur le statut de la mort (essentiellement son caractèreimplacable, universel et imprévisible) puis, sur les sentiments de détresse que celle-ci induit. L'examen formel de ces chants révèle aussi la récurrence de figures métaphoriques et allusives, puis de la répétition et de la personnification. La mort, entité immatérielle y est personnifiée. De même, l'emploi abondant d'idéophones et d'interjections permet, d'une part, la mise en relief des sentiments de résignation, de consternation et d'étonnement ; d'autre part, ces figures, notamment l'interjection, en même temps qu'elle porte une charge sémantique apporte du rythme au chant.

Les chants d'adieu, au nombre de sept, sont essentiellement de forme courte (huit à dix-huit versets). Exécutés au cimetière, ils sont l'œuvre des griots *Sàsàgùbà* et sont proférés sur un mode *a capela*. Nous les avons ainsi dénommés à cause de la thématique centrale. Au moyen de ces chants, les griots adressent leur "au revoir" ou leurs ‘’adieux’’ à leurs anciens maîtres, amis ou proches. Ils les exhortent à rejoindre, « en douceur » "leur maison de repos", la tombe. La tombe est en effet considérée comme un lieu de repos pour le mort et une matérialisation de la maison pour l'âme demeurant dans l'au-delà. Dès lors, le chanteur use de divers procédés littéraires comme l'adresse, le symbolisme, la mise en emphase pour

persuader le mort de rejoindre son ultime demeure sans heurts. En réalité, ce sont des chants-prières qui invitent le défunt à rejoindre sa dernière demeure et à s'y reposer dans la douceur.

De longueur variable (18 à 144 versets), les chants de veillée funéraire, au nombre de dix, sont à la charnière du *górúsíkúbù* et du *gɔ́ɔ́kpèrù*. En effet, pendant qu'ils closent la série des cérémonies du *górúsíkúbù*, ils ouvrent celles du *gɔ́ɔ́kpèrù*. On pourrait dire que les chants de veillée funéraire servent de transition entre ces deux rituels. Les chants de veillée funéraire sont exécutés par les *Kòròɡúbà* soutenus par les sons des tambours des *gɑ́ɑ̀gùb*à. Proférés en général sur un mode responsoriel, *mi-chanté mi-parlé*, ces chants, pour la plupart, relatent des parties de chasse et sont construits, d'une part, autour de l'ironie et de la figure de la personnification. D'autre part, le locuteur recourt à des formules parémiques pour traduire un ensemble de connaissances ainsi qu'à la répétition qui se confirme ici comme la caractéristique principale du langage poétique et musical, métronome qui orchestre rythme et construction de sens.

1.3. Structure et morphologie des chants de *gɔ́ɔ́kpèrù*

Les chants de *gɔ́ɔ́kpèrù*([1]) concernent les chants qui accompagnent et animent les grandes funérailles. Ils sont proférés au cours des cérémonies de *gɔ́ɔ́kpèrù* par les griots *Kòròɡúbà*, *gɑ́ɑ̀kùbà* et *bàrɔ̀bù* sur une place publique ou au seuil du domicile du défunt. Les allocutaires sont le défunt et la communauté. L'allocutaire principal reste cependant le défunt. Exécutés sur le mode *a capela* ou *responsorial*([2]), les chants de *gɔ́ɔ́kpèrù* portent le code **CH.GFU**. Au nombre de quatorze, les chants de *gɔ́ɔ́kpèrù* sont en majorité de courtes compositions avec des versets variant de onze à trente-neuf. Seuls les chants 3 et 12 comptent respectueusement soixante-et-douze et quarante-trois versets.

[1]- Nous rappelons que le rituel de *gɔ́ɔ́kpèrù* est un ensemble de cérémonies organisées à la mémoire d'un défunt après son enterrement. C'est la grande et dernière cérémonie publique organisée à la mémoire des morts.
[2]- Les chants proférés sur un mode *a capela* sont au nombre de neuf alors que ceux chantés sur un mode *responsorial* sont au nombre de cinq. Il s'agit des chants $CH_1.GFU$, $CH_3.GFU$, $CH_4.GFU$, $CH_5.GFU$ et $CH_6.GFU$.

A mi-chemin de la généalogie et du panégyrique, les chants du *gɔ́ɔ́kpèrù* sont pour la plupart, des louanges à l'endroit du ou des défunt(s) d'une famille ou de toute une lignée. Ils sont construits autour d'un style formulaire (par exemple **CH_{12}GFU)** et de parémies qui traduisent des vérités universelles. Dans une perspective plus large, on pourrait dire que la cérémonie sert de prétexte au locuteur pour apporter des enseignements à la communauté tout entière. Egalement, on note l'utilisation abondante de la métaphore, de l'emphase (verset 1, **CH_{13}GFU**) et de la répétition qui permettent de rendre hommage au défunt et de lui exprimer des sentiments de gratitude. D'un autre côté, l'usage de l'euphémisme et de l'apostrophe mettent en relief la conception bààtɔ́nù selon laquelle l'individu ne meurt pas. Il rejoint *"le pays d'où il est venu"*. Aussi, lui parle-t-on, comme s'il avait le pouvoir d'entendre**.**

La majorité de ces poèmes chantés retracent, de façon séquentielle, l'existence du défunt dans ce qui peut servir à le vanter ou à le défendre, à l'occasion– dans son statut de personne insérée dans une parentèle. Des sous thèmes comme celui de l'apaisement se dégagent des chants : certaines de ces pièces orales ont comme but d'apaiser l'âme du disparu. On note également un réseau lexical en rapport avec les activités cynégétiques, comme pour rappeler toujours la place que fut celle du ou des défunt(s) ou de ceux qui les ont précédés « au pays des morts ».

Les chants de louange ont pour fonction d'accompagner le mort et de l'aider à opérer, sans heurts, le voyage vers les ancêtres. A ce titre, ils évoquent des parties de chasse où sont mis en parallèle le péril et la séduction. De même, le courage et la dextérité du chasseur sont évoqués.

Au terme de cette analyse taxinomique et structurale de la poésie funèbre *bààtɔ́nù*, il ressort que le chant funèbre, en tant que genre générique se caractérise par un langage dont la structuration et la potentialité sémantique diffèrent de celles du discours ordinaire. Ils sont utilisés dans des contextes spécifiques et selon l'ordre d'exécution des rituels. A chaque étape

du protocole funèbre, correspond une catégorie de chants. Ainsi, même en nous référant à la nomenclature endogène fondée sur la contextualisation de la performance, on ne peut opérer qu'une typologie fonctionnelle dans la mesure où la profération de ces chants ne peut s'envisager en dehors de la mort et des rituels qui en constituent les contextes. Ce n'est donc qu'en fonction de leur contexte d'utilisation qu'on peut les classifier. Cette typologie nous a permis de distinguer à l'intérieur du chant funèbre les lamentations du *Sèrènū*, les paroles tambourinées encore appelées « paroles d'instruments musicaux » du *Tòmàrù*.

Nous avons pu noter également, d'une part, que si les Lamentations et la majorité des « *Sèrènū* » sont de longues compositions, les Chants d'Adieu et les Paroles tambourinées, en revanche, sont de courtes compositions. Quant aux Chants de Veillée Funéraire et de *gɔ́ɔ́kpèrù*, ils sont de longueur variable. D'autre part, l'examen de leur armature révèle qu'à l'opposé des chants et chansons de l'aire culturelle fon qui présentent une structure tripartite, les *gɔ̀ɔ̀ wómúsú* ([1]), c'est-à-dire les chants funèbres *bààtɔ́nù*, du moins, ceux de notre corpus, n'ont ni introduction, ni développement. Ils présentent une structure soit unibloque soit responsorielle. Par exemple, la structure des Chants d'Adieu est unibloque alors que celle des *Sèrènū* est responsorielle.

Par ailleurs, du point de vue stylistique, il est loisible de constater le lien de ces chants à certains procédés littéraires récurrents, propres à l'oralité : les parémies, les métaphores et constructions elliptiques, l'apostrophe et les faits de répétitions. Enfin, il importe de remarquer que les messages, les contenus des chants sont liés aux contextes qui sous-tendent leur profération même si le thème général et englobant est celui de la mort. En effet, au-delà de la thématique générale qui est la mort, on peut déceler des thèmes secondaires d'une pièce chantée à une autre. Quels sont-ils ? Les thèmes s'harmonisent-ils avec les phases du

[1]-Pluriel de « *gɔ̀ɔ̀ wòm* ».

protocole funèbre ? N'y a-t-il pas de thèmes transversaux ? Si oui, leur traitement est-il identique ou voisin d'une phase à l'autre ?

2. Thématique des *gɔ̀ɔ̀ wómúsú bààtɔ́nù*

Comme nous l'annoncions, les chants qui accompagnent les rituels funèbres, au-delà du thème de la mort qui leur est commun, développent des thèmes secondaires variés. Cependant, il arrive, comme nous avons pu le constater, qu'un même thème soit repris dans un autre chant sous le même angle ou sous un angle différent. Nous procéderons par une démarche sérielle pour examiner, rituel après rituel, les différents thèmes abordés par les chants.

2.1. De l'expression de la douleur et du manque

C'est autour de ce thème que s'articulent les Lamentations. Nous l'avons dit *supra*, la thématique de la douleur et du deuil est au cœur de la problématique de ce genre funèbre. Or, l'expression discursive du deuil chez les *Bààtɔ́̃bù,* comme dans toutes les cultures négro-africaines, est prise en charge socialement par les figures féminines. Ainsi, les femmes de la famille (principalement les veuves, puis les filles, sœurs, cousines et nièces du défunt), en pleurs, y expriment leur douleur et leur détresse ; leurs inquiétudes et leurs désespoirs après la mort de celui qui est considéré comme le pilier de la famille. Elles s'interrogent sur leur sort. Le défunt étant considéré de son vivant comme le socle, le pilier de la famille. En filigrane, apparaît à travers les plaintes des veuves, le rôle prépondérant de l'homme – de l'époux en particulier – dans la société *bààtɔ́nù.* Dans ces chants, les femmes se posent en victimes, ainsi que l'évoquent les images de sorciers, de vampires ou encore de malfaiteurs ainsi que le réseau lexical de la douleur. On observe en effet que la mort, bien que naturelle, n'est pas ainsi perçue dans les textes. Les chants évoquent, par moment, des accusations formulées contre une tierce personne. Dans le texte **CH_{10}Lamentation**, nous lisons **: «** *Les sorciers m'ont anéantie ! Wóó !* » / « *Les vampires m'ont anéantie ! Wóó !* » / « *Les mauvaises gens !*

Wóó ! Ils m'ont anéantie ! Wóó ! » / « *Weeh ! Ancêtres ! Weeh ! Destin !* ». Si donc elles chantent en pleurant, c'est parce qu'il y a eu décès. La mort serait alors la première cause de l'expression de leur douleur. Dans cette expressivité, elles accusent également les sorciers, les malfaiteurs, en un mot, les personnes de moralité douteuse de s'être associées pour lui créer du tort, pour lui arracher son protecteur et maître. Dès lors, la mort et les sorciers apparaissent comme les causes essentielles de l'expression de la douleur. Presque tous les Chants de Lamentation ont en point commun, le cri de douleur dû à la perte d'un être cher, la désolation, l'impuissance vis-à-vis de la mort. Tous ces thèmes sont brodés sur l'esthétique de l'apostrophe, de l'interrogation, de l'exclamation et des interjections ou idéophones de douleur. En témoigne l'extrait du **CH_2Lamentation** suivant :

21- Mon maître wóó !
22- A qui me plaindre wóó?
23- Maître ! Tu as abandonné les enfants wóó !
24- Que les amis t'accompagnent
25- Nous n'avons jamais convenu de cela wóó !
26- Wee ! Qui m'aidera à gérer la descendance ?
27- Mon maître wóó !
28- Que vais-je dire?
29- Mon éclaireur s'est éteint wóó!
30- Maître ! Tu n'as pas résisté à la maladie !

2.2. De l'exhortation au voyage

Dans certains chants, on note une exhortation à l'endroit du défunt. D'abord, on essaie d'amadouer celui-ci, de le consoler, puis on l'exhorte à accepter sa mort et, partant à accepter de rejoindre sa dernière demeure perçue comme la « *maison de repos* ». Cela se traduit à travers l'utilisation de mots pour exprimer la séparation, l'absence mais aussi le réconfort nécessaires pour effectuer le voyage vers le *« pays des Ancêtres* ». Le thème de l'exhortation au voyage est surtout développé dans la deuxième catégorie des chants qui accompagnent le rituel górúsíkúbù et que nous avons dénommé les Chants d'Adieu. Tout en exprimant l'adieu, ces chants nous introduisent dans l'univers de la prière et de l'exhortation. Par exemple, dans le chant **CH_5DA**, le locuteur explique au défunt que « *C'est tout le monde qui retourne dans*

le pays d'où nul ne revient » (Verset 6) et que c'est un où il « *fait bon vivre* ». Aussi, l'invite-t-on à rejoindre en douceur sa nouvelle demeure dans la sérénité, sans heurts. En effet, on raconte souvent que certains morts, pour diverses raisons, mettent leurs familles dans l'embarras au cours de leurs obsèques. Pour éviter donc des situations de cette nature, on lui décrit sa nouvelle demeure comme un paradis, un lieu où il rencontrera ses parents qui l'ont précédé dans la mort. On lui transmet des messages à l'endroit de ceux-là. Les versets ci-après du texte **CH$_2$DA** en donnent une belle illustration ***:***

6. **Sabi Wouré, nous honorons ton existence !**
7. **Sabi ! Vas te coucher dans la douceur !**
8. **Si tu t'en vas,**
9. **Repose-toi dans la fosse !**
10. **Repose-toi dans la maison du paradis !**
11. **Sabi ! Entre te coucher !**

2.3. Le statut de la mort

Différentes représentations de la mort transparaissent à travers les chants, révélant ainsi la conception de la vie post mortem du mort chez les *Bààtɔ̃bù* qui s'effectue à présent dans un univers immatériel. D'abord, comme la vie, la mort, lisons-nous dans le verset 49 du **CH$_4$DVF** « *est une tradition, un héritage* ». Elle est inhérente à tout ce qui vit ou existe. Elle « *n'a pas d'égal* » (verset 51). La mort « *ne prévient jamais (et elle) tue sans préavis* » (Verset 34-36, **CH$_4$DVF**). Elle tue sans distinction d'âge ni de sexe : « *La mort ne connaît pas de frère aîné* » / « *La mort ne connaît pas d'enfant* » / « *La mort ne connaît pas de père* » (Versets 4 à 6 du **CH$_1$.TDT**). La mort surprend partout et à tout moment comme l'attestent les versets suivants du **CH$_1$Sírènù** :

50-Haan, c'est ainsi que la mort tue
51-La mort tue dans le lit wóò!
52-Haan, c'est ainsi que la mort tue !
53-La mort tue dans le restaurant wóò!
54-Haan, c'est ainsi que la mort tue !
55-La mort tue au cours des déplacements !
56-Haan, c'est ainsi que la mort tue !
57-La mort tue sur le chemin du champ !
58-Haan, c'est ainsi que la mort tue !
59-**La mort tue sur le chemin du marigot**

On le voit bien, la mort est une dévoreuse impitoyable. Elle opère n'importe où et n'importe quand. Mais elle n'est pas un achèvement. Ensuite, la mort est un voyage qu'entreprend le mort. L'âme du défunt accomplit un voyage vers le séjour des morts ou le pays des ancêtres. D'où l'expression de la vie *post-mortem* du mort qui s'effectue à présent dans un univers immatériel et marquée par l'emploi de l'euphémisme, procédé le mieux exploité par les chants et celui de l'interpellation. A travers leur discours, les *Bààtɔ́bù* expriment une forte croyance en la vie *post mortem*. Et mieux, en un voyage au « pays des ancêtres » : « *Mon père est mort* ! / *C'est un voyage sans préparatif* ! » (Versets 1/2), « *C'est un voyage sans préparatif* ! / *Voyage où tu marches sans les pieds* ! » (Verset 10/11).

On parle du mort comme de quelqu'un qui dort, plongé dans un sommeil sans trêve ni rêves. On peut lire, par exemple, dans le chant **CH_9DVF** : « *Sanwé est parti un matin*/ *Sanwé ! Il s'en est allé* !/ *Il est entré se coucher* ! ». L'emploi des verbes *partir, s'en aller, se coucher,...* met en relief la vision de la mort chez les *Bààtɔ́bù*. De même, la présence de l'apostrophe ou l'interpellation traduit la conception de la vie des morts : on parle au mort comme on parlerait à un vivant. Il est supposé entendre et comprendre le discours qui lui est adressé. Aussi le charge-t-on de transmettre les salutations à tel défunt ou tel autre notamment dans les versets 20, 21 et 22 du chant **CH_{10}Lamentation :**

20-Ne manque pas de saluer le mari de Bona de N'dali, entendu?
21-Ne manque pas de saluer ceux qui font du bien, entendu?
22-**Ne manque pas de me saluer le propriétaire des chevaux! Wóò!**

On comprend dès lors que le défunt est devenu un esprit capable d'entendre, de comprendre et d'agir. C'est pourquoi, les vivants lui attribuent une fonction de protecteur et de facilitateur.

2.4. De la dérision au blâme

Les chant les plus illustratifs de la dérision se remarquent dans les chants exécutés par les gúkù (les joueurs de flûte) pendant la préparation ou l'arrangement de la fosse, puis dans les chants de veillée funéraire. A travers certaines figures littéraires telles que l'apostrophe, l'ironie et la comparaison, le locuteur blâme la mort. Par exemple, dans le texte **CH_2CDT** (*Chant de Consécration de la Tombe*), le locuteur donne une description ridicule et méprisante de la mort : elle est présentée comme un être insatiable, avide et difforme : *« La mort au ventre ballonné / La mort au ventre gonflé »* (**CH_2CDT**, Versets 1-3). Dans les chants de veillée funéraire (notamment le texte **CH_3DVF**), le locuteur révèle le caractère impitoyable de la mort. Elle est si impitoyable que dans sa souffrance, l'homme éprouve à son égard, au lieu de la panique, de la peine. Loin donc de glorifier la mort, comme le laisse supposer le vocabulaire laudatif contenu dans le texte, le locuteur, dans ce chant, blâme la mort. A cet effet, il use de trois figures : la personnification, l'ironie et la dérision. Dans le cas d'espèce, le locuteur, usant de la personnification dresse un tableau caricatural de la mort, notamment à travers la description physique qu'il en fait. Il personnifie la mort, entité immatérielle, en lui attribuant une apparence physique comme on peut le remarquer dans les versets 45/46, 51/52 et 57/58 du texte **CH_8DVF**.

2.5. L'éloge du défunt

Manifeste aussi bien dans les textes de Lamentation que dans les textes proférés par les griots au cours des veillées funéraires et des grandes funérailles, les louanges adressées aux défunts célèbrent non seulement leur courage, leur force et leur générosité, mais aussi le rôle prépondérant que joue l'homme (perçu sous l'angle du mari ou du père dans le foyer ou au sein de la famille). Les louanges, on le voit donc, servent d'expression de témoignage de la gratitude. Elles sont proférées, d'une part, par les griots et de l'autre, par les femmes qui ont la charge d'exécuter les Lamentations.

En effet, afin de susciter chez l'allocutaire l'apitoiement, les femmes –veuve, cousine ou soeur, re-créatrices circonstancielles de ces textes anciens – se lancent dans une célébration qui passe par un discours métaphorique, des images valorisantes et l'emploi d'un vocabulaire mélioratif mettant en relief la place du défunt dans la famille. Le défunt, comme le démontrent les chants, est considéré comme le chef de maison, le garant du bien-être matériel et moral. A travers un ensemble de tropes, le texte chanté dévoile le symbole que représentent le mari et le père dans la société *bààtɔ́nù*. Ainsi, au détour du genre épidictique, les chants dévoilent le symbole que constitue le père à travers des images empruntées au règne aussi bien animal, végétal que minéral.

Il en est de même des louanges chantées par les griots au cours des veillées et des grandes funérailles. En réalité, l'analyse minutieuse de ces louanges chantées par les griots révèle que si certaines de ces louanges à l'adresse du défunt relèvent du panégyrique, d'autres représentent un mélange de séquences narratives de saga cynégétique et de séquences généalogiques comme l'illustre le texte **CH$_8$DVF**. Dans ces chants, les griots rendent hommage à leur maître disparu ; ils y expriment à la fois leur regret (« *Mais la nostalgie me tue !* », Verset 13, **CH$_9$DVF**) et leur gratitude pour tout le bien que ce dernier leur a fait de son vivant. Aussi utilisent-ils les procédés rhétoriques et un vocabulaire mélioratif pour valoriser le sujet disparu. On donne du disparu l'image la plus héroïque. C'est ce que révèlent par exemple, dans le texte **CH$_8$DVF**, les versets « *l'auteur de mon champ d'igname et de mil* » (verset 18), « *le grand chasseur des bois de Kèkèrèkou* » (verset 1), le « *brave* ». L'éloge du disparu passe également par le constraste entre la mort, personnifiée a « *la bouche pointue* » et « *disgracieuse* » et « *le beau prince* » (Verset 21) disparu. Tel qu'énoncé, ce discours met en exergue les rapports sociaux et culturels qui existent entre un griot et son maître. L'attachement du locuteur pour l'allocutaire transparaît clairement ici. On peut également mieux saisir les qualités du défunt qui sont vantées à travers l'évocation des parties

de chasse. Tout en célébrant le défunt, les textes évoquent, puis célèbrent aussi l'esprit de ruse ou les qualités de certains animaux**.**

2.6. L'existence est un marché

Ce thème est abordé dans plusieurs chants. Ici, transparaît la conception que les *Bààtɔ́bù* ont de la vie. L'existence est comparée à un marché qui s'anime et s'éteint : « *La vie est un marché que nous animons/ Si nous finissons, nous rentrons* » (Versets 9-10 du texte **CH_7DA**). Comme le dit l'adage, pour les *Bààtɔ́bù*, la vie un théâtre, une scène où chaque comédien, après avoir joué son rôle, passe derrière le rideau. On le voit bien; il y a là la conception d'un au-delà de vie, d'une existence *post mortem* que justifient tous les rituels funéraires. Dans le texte de CH_2DVF, nous lisons au verset 60 par exemple : « *L'existence est un marché !* ».

Il ressort de ce chapitre que les chants funèbres *bààtɔ́nù* dans leur ensemble, sont essentiellement destinés aux morts, puis dans une large mesure aux vivants. De fait, lorsqu'on entend ces chants, l'on réalise qu'il y a un décès. L'analyse taxinomique de ces chants a permis de procéder à une classification à la fois fonctionnelle et thématique. Conformément aux différentes étapes du protocole funéraire, trois catégories de chants se dégagent de la typologie fonctionnelle. Il s'agit des chants de *górù wɔ́rù dókèbù*, de *górúsíkúbù* et de *gɔ̀ɔ kpèrù*. Cependant, à l'intérieur de chaque catégorie, nous avons identifié diverses formes de chant funèbre. En effet, se référant à la démarche thématique, nous avons pu, d'une part, dégager les chants d'adieu, puis les chants d'éloge et de récrimination. D'autre part, partant de la démarche fonctionnelle, nous avons identifié les Lamentations ou chants de douleur, les paroles tambourinées et le *Sèrènū* (musique rituelle). On le voit bien, deux démarches classificatoires ont aidé à l'analyse de ces textes : celles fonctionnelle et thématique.

De plus, nous avons noté que les chants funèbres constituent non seulement un cadre privilégié où les *Bààtɔ́bù* expriment leurs angoisses et leurs espoirs face aux vicissitudes de la vie, mais ils réflètent également les structures mentales et sociales des *Bààtɔ́géòbù*, en

l'occurrence leurs croyances sur la vie et la mort. C'est cette idée que met en exergue Bertin Elomon lorsqu'il fait observer que

> *La chanson qui émane d'une communauté offre une certaine lecture des préoccupations et de la mentalité des membres. Elle en reflète les réalités culturelles. Celles qui relèvent de pratiques religieuses sont, dans une large mesure, le miroir de la vision pholosophique ou cosmogonique sur laquelle les pratiquants articulent leur approche de la vie ([1]).*

On a en effet pu constater au niveau des chants funèbres *bààtɔ́nù* qu'ils représentent des moyens d'expression d'idées et de sentiments. L'analyse de leur thématique, révèlent les différentes connotations que *les Bààtɔ̃́géòbù* attribuent à la mort et à la vie. Les intentions à la fois philosophique et socioculturelle, historique, métalinguistique et thérapeutique de ces chants démontrent clairement cette approche fonctionnelle de la poésie funèbre *bààtɔ́nù*.

De même, l'examen de leur charpente a révélé qu'ils ont globalement, à l'exception des paroles tambourinées, deux structures-types : unibloque ou responsorielle. En outre, nous avons vu en étudiant ces chants funèbres qu'ils diffèrent des chants profanes tant du point de vue de leurs fonctions que du point de vue de leur structure lexico-syntaxique. En effet, combinant style formulaire, parémies et procédés littéraires, les chants funèbres sont des textes fortement imagés présentant quelques fois une structure dérobée. Certains textes, avons-nous pu remarquer, sont enfilés. Aussi, la même thématique est-elle développée sur plusieurs textes.

Construits donc autour de la mort et soutenant les gestes rituels, le chant funèbre fonctionne comme un adjuvant au rite. Son fonctionnement sociologique en fait un texte sacré : d'abord, parce que c'est un chant qui ne se profère que dans un contexte de deuil. En dehors de ce contexte qui a présidé à sa création ab origine, le chant funèbre ne s'exécute pas. D'ailleurs, une superstition dit que toute personne qui exécute ces chants appelle la mort sur elle. Ensuite, le chant funèbre ne s'exécute pas n'importe comment ni n'importe quand, encore moins par n'importe qui. Sa profération, avons-nous constaté, est codifiée. A chaque

[1]- Bertin Elomon, *op. cit.*, p.

rituel, correspond un genre spécifique et un type de performateurs. Par exemple, ce ne sont pas ceux qui exécutent les Lamentations qui exécutent les *Sèrènū*. Nous avons vu que le *Sèrènū* est exécuté par des femmes ménauposées censées ne plus avoir une vie sexuelle active. Enfin, la fonction liturgique du chant funèbre l'inscrit dans le sacré. En résumé, il est évident que le contexte d'énonciation détermine fondamentalement le registre sacré des chants funèbres.

Enfin, réservés aux *gɔ̃́yibū*, les veuves (dans le cas des Lamentations), aux *Kòròǵúbà* (griots préposés aux rites funèbres) et aux *búnùgíbù* (fidèles des divinités), les différentses sortes de chants funèbres classifiées s'adressent principalement à deux catégories d'allocutaires : le défunt, énonciataire invisible et absent, puis les humains (la proche famille et toute la société). Mais étant entendu que ces textes sont composés par les hommes (même s'il n'est pas possible de déterminer leurs auteurs), on pourrait en déduire que les premiers consommateurs de ces textes sont d'abord, d'une part, les hommes et les femmes qui les profèrent et, d'autre part, les hommes et les femmes qui les écoutent.

On a, par ailleurs, remarqué que certains chants s'adressent exclusivement aux défunts tandis que d'autres s'adressent à la fois aux morts et aux vivants. En définitive, il faut noter dans l'ensemble, le lien de ces chants à un arsenal stylistique que sont les faits de répétitions, les constructions elliptiques et métaphoriques, les différentes topiques,... et qui font d'eux des poèmes. Il nous revient à présent de montrer la richesse sémiologique et partant, littéraire du patrimoine culturel que sont les lamentations et le chant funèbre *bààtɔ́nù*.

CHAPITRE DEUXIEME : SEMIOLOGIE DE LA POESIE ORALE FUNEBRE DES BÀÀTƆ̃BÙ

L'objectif fondamental de ce chapitre est de montrer dans quelle mesure les chants funèbres *bààtɔ́nù*, de façon générale, peuvent être considérés comme des poèmes. En d'autres termes, il nous revient de prouver, au moyen des choix métriques (syntaxe, lexicologie, sémantique), des modalités de référence (énonciation) et des figures de construction (métaphore, répétition, apostrophe, etc.) comment les éléments textuels participent à la fois à l'esthétique du texte ainsi qu'à l'expression de l'état d'âme et de la pensée du *bààtɔ́nù*. A cet effet, le repérage des différentes topiques qui sont lyrique et pathétique, panégyrique et poétique, permettra de révéler que le motif de la douleur et du deuil est au cœur de la problématique de la poésie funèbre *bààtɔ́nù*.

C'est pourquoi, d'une part, notre analyse portera, aussi bien sur la poétique de la douleur que sur l'éloge et le blâme respectivement dans la lamentation et dans le chant funèbre *bààtɔ́nù*. D'autre part, en nous fondant sur les informants sémantiques, nous ferons ressortir la conception plurivoque de la mort que traduit dans l'ensemble la poésie funèbre des *Bààtɔ̃́géòbù*.

1. La Lamentation *bààtɔ́nù* : une esthétique de la douleur

La lamentation, avions-nous dit, est un chant par lequel l'on déplore la mort d'un proche et qui exprime un vif regret ou une grande douleur. Elle relève d'un exercice rituel, et non pas d'une expression spontanée et débridée de la souffrance. D'abord, elle est exécutée à l'occasion d'un décès et suivant un calendrier bien défini. Très souvent, elle se déroule dans les premières heures de l'annonce du deuil. Ensuite, elle recourt à des textes traditionnels. Enfin, elle constitue une obligation religieuse dont la non exécution est supposée avoir des conséquences néfastes. D'un autre côté, elle s'adresse non seulement à des morts, mais elle est surtout institutionnalisée et, à ce titre, elle est prise en charge socialement, comme dans la

plupart des sociétés humaines, par des figures féminines([1]). Lyriques orales conçues sous l'emprise de la douleur d'un départ, souvent considéré comme injuste de l'être cher, la lamentation est caractérisée par des récurrences et des formes d'expressions littéraires qui révèlent à la fois la souffrance et l'attachement de la femme pour son mari. Les lamentations thématisent ainsi la douleur de la séparation et de la perte, et son corollaire immédiat qui est le manque. Aussi, avant même de se demander quelles sont les modalités d'expression de la douleur, il convient de clarifier le sens ou la signification que l'on donne à ce mot.

Du latin classique « *dolor, -oris* »([2]), c'est-à-dire « *souffrance, douleu*r », la douleur est une « *souffrance du corps ou de l'esprit* »([3]). En termes clairs, il s'agit d'une expérience de désagrément et/ou d'aversion physique ou psychique ; un sentiment ou une sensation physique ou psychique pénible à endurer, et induisant une souffrance. Dans le domaine scientifique et, plus précisément, médical, la douleur est définie comme une peine physique, une lésion tissulaire, c'est-à-dire physique, pénible à endurer et impliquant une souffrance. Elle peut être circonscrite à un endroit précis, et être de faible ou de forte intensité. Dans la durée, elle a de grandes chances de s'estomper et de n'être plus qu'un mauvais souvenir. En termes clairs, la douleur est une atteinte de la chair et, dans le discours de nombreux médecins, elle se distingue de la souffrance, atteinte de la psyché. Cette distinction, comme on peut le remarquer, sépare le corps de l'esprit, comme s'il s'agissait de deux réalités distinctes. Dès lors, l'individu apparaît comme le produit d'un montage entre une âme et un corps. Or, comme le révèlent les travaux de Sigmund Freud([4]) et de David Le Breton([1]), l'homme est

[1]- Nous voudrions rappeler ici l'exemple de l'Égypte ancienne où le deuil se présentait d'emblée comme un comportement socialement prescrit impliquant des états émotionnels. Autrement dit, les manifestations émotionnelles, celles des femmes en l'occurrence, s'inscrivaient dans les manifestations funéraires « strictement réglées par la coutume ». On pourrait se référer aux lamentations d'Isis pleurant son époux Osiris. Plus proche de nous, nous pouvons citer l'exemple des ″Pleureuses″ au Gabon, au Togo également.

[2]- « *Dolor,-ris* » dérive lui-même de « *dolere* » qui signifie « être affligé », c'est-à-dire éprouver une peine physique et morale pénible à endurer.

[3]- Caillon, *Dictionnaire étymologique*, Chambéry, EDSCO, 1962, p. 181.

[4]- Sigmund, Freud, *Inhibition, symptôme, angoisse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, Collection Bibliothèque de Psychanalyse, 102 p.

Un, corps et esprit. L'un ne peut s'envisager sans l'autre. Et la douleur mêle le corps et le sens. Aussi, en 1994, les membres de l'International Association for the Study of Pain (IASP)([2]), conscients de cette réalité, proposent-ils une définition qui lève toute équivoque, et dépasse le dualisme corps/esprit, faisant ainsi de la douleur « *une expérience sensorielle et émotionnelle désagréable, liée à une lésion tissulaire réelle ou potentielle, ou décrite en termes d'une telle lésion* »([3]). En d'autres termes, la douleur est un contrecoup déplaisant, d'ordre mental ou physique, éprouvé de manière ponctuelle ou récurrente dans une zone plus ou moins vaste de l'organisme.

Comme pour renchérir cette définition, le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) précise que la douleur est non seulement une

> « *souffrance plus ou moins vive, produite par une blessure, une brûlure, une lésion ou toute autre cause, qui manifeste une rupture du bien-être, de l'équilibre de la santé, la perte ou la diminution de l'intégrité physique » mais également une « souffrance de l'âme, produite par une déception, un deuil, un chagrin, une peine, qui compromet plus ou moins gravement la quiétude, le goût, le bonheur de vivre* »([4]).

Il ressort de ce passage que la notion de douleur a une profondeur qui la place au cœur de la lamentation. En résumé, la douleur renvoie à une sensation physique (comme la nausée, la détresse respiratoire, la démangeaison, etc.) et psychique (par exemple l'anxiété, le deuil, la haine, l'ennui…). Elle relève de l'ordre de l'éprouvé, du ressenti et, partant, du subjectif. De ce fait, la douleur apparaît comme le privilège et le tragique de la condition humaine ou animale.

---

[1]- David, Le Breton, « *Entre douleur et souffrance : approche anthropologique* », in *L'information psychiatrique*, 2009/4 (Volume 85), p. 323-328. URL : http://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2009-4-page-323.htm.

[2]- L'International Association for the Study of Pain (IASP) est une association professionnelle internationale à but non lucratif qui promeut la recherche, l'éducation et les politiques pour la connaissance et la gestion de la douleur. Présidée par Rolf-Detlef Treede, elle a été fondée en 1973, après la conférence de *Seattle-Issaquah*, à l'initiative de John Bonica. Sa division française est la Société française d'étude et de traitement de la douleur (SFETD).

[3]- Cette définition de la douleur a été donnée en 1979 par L'*International Association for the Study of Pain* (IASP) par Kanwaljeet Anand, in *La douleur et ces effets chez le nouveau-né et le fœtus humain,* PR Hickey, « *Pain and its effects in the human neonate and fetus.* », *The new England journal of medecine*, n 317(21), 1987, pp. 1321-1329 (consulté et lu en ligne le 18 août 2017).

[4]- Consulté en ligne sur Google : www.cnrtl.fr/definition/douleur.

Elle est, on ne peut le nier, inhérente à toute vie humaine. C'est pourquoi, elle est à l'origine de la création artistique (littérature, peinture, musique, etc.) dans laquelle elle se niche.

En effet, la douleur a inspiré, dans le temps comme dans l'espace, des oeuvres : on peut observer dans le genre tragique ou encore chez les héros d'Homère, de Sophocle ou de Virgile, différentes représentations de la douleur, aussi bien physique que psychique. En musique, en l'occurrence la musique funéraire, la douleur prend vraiment la valeur d'un thème, ou même d'un leitmotiv et son traitement relève bien de la fonction cathartique mais aussi sublimante de la littérature. Dans le cadre de cette analyse, si nous considérons avec Sigmund Freud que la douleur est « *une réaction à la perte d'une évidence d'exister à travers une brisure intérieure : un deuil, une séparation, ou une cassure de l'unité corporelle* »([1]), nous refusons alors de distinguer la douleur de la souffrance. Car, la douleur ressentie par les locutrices des Lamentations n'est pas la traduction logique d'une lésion physique mais celle d'une fracture psychologique résultant de la mort d'un être cher. Elle n'est pas réduite à un organe ou à une fonction. Au contraire, la douleur (émotions ou sentiments) est ici d'ordre moral ou psychique. Elle imprègne les gestes et traverse les pensées des locutrices qui souffrent dans toute l'épaisseur de leur être. Au total, nous entendons par douleur, toute atteinte de la psyché induisant une souffrance (regret, chagrin, désespoir, angoisse, etc.) difficilement descriptible et insupportable provoquée par la mort. La douleur est aussi, pour nous, souffrance. Aussi, s'agit-il pour nous, d'étudier la façon dont la douleur de la séparation et de la perte se reflète dans les lamentations. Notre objectif est donc, d'une part, de révéler les stratégies énonciatives, discursives voire dramatiques convoquées dans l'expression de la douleur. D'autre part, de montrer comment la mise en forme esthétique et le langage aident à assumer la douleur.

[1]- Sigmund, Freud, in *Inhibition, symptôme, angoisse*, cité par David Le Breton, in « *Entre douleur et souffrance : approche anthropologique* », L'information *psychiatrique*, 2009/4 (Volume 85), p. 323-328. URL : http://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2009-4-page-323.htm.

L'expression discursive du deuil dans les Lamentations des *Bààtɔ̃géòbù*, comme nous avons pu nous en rendre compte, passe par un discours directement adressé à l'époux ainsi que par une sorte de rhétorique de la douleur telle que l'apostrophe et le dialogue, l'exclamation et les interjections à valeur de douleur, le style euphémique et celui oratoire. La lamentation est également caractérisée par des figures de rhétorique compositionnelle à savoir l'anaphore, l'anadiplose, la périphrase… Ouvrant sur une plaintive dénonciation des affres de la mort, les textes de Lamentation de notre corpus se caractérisent, aussi bien par un motif récurrent : celui de la douleur de l'épouse que par un contexte d'énonciation presque identique. Les textes expriment effectivement, dans un tableau pathétique, toute la détresse et la déchéance causées par la disparition d'un époux. Les locutrices se lamentent, pleurent et s'adressent à leurs défunts époux.

La parole adressée au défunt représente en effet une des marques fondamentales de l'expression de la douleur des locutrices. La plupart des textes, tel que nous l'avons vu, présente un tableau saisissant fondé surtout sur l'hypotypose([1]), nous offrant ainsi une représentation vive du deuil. En effet, se situant désormais dans un autre plan, celui de l'invisible, le défunt est censé recevoir les plaintes à lui adressées. Car, dans la croyance négro-africaine, le mort entend, sent et voit. Cette conception négro-africaine qui consiste à croire que le corps d'un mort n'est pas frappé d'une perte absolue de la sensibilité, ni même de la motilité incite les locutrices à s'adresser à leurs défunts époux. C'est pourquoi, elles les apostrophent. S'instaure alors dans le texte un acte communicatif vivant et direct certes, mais surtout dramatique où la locutrice s'adresse à son allocutaire-absent, le défunt. Le caractère dramatique du discours se note ainsi dans l'apostrophe répétitive et dans l'idée que celui à qui l'on s'adresse, est réceptif au message. D'où le dialogue entre le défunt et la veuve. Aussi, convient-il d'analyser le dialogisme (en tant que rhétorique de la composition) en rapport avec

[1]- Il convient de rappeler que l'hypotypose est un procédé littéraire qui consiste à décrire une scène de manière à la rendre vivante et réaliste, à tel point qu'on croit la vivre.

l'apostrophe et l'interrogation. Une telle figure est identifiable dans la plupart des lamentations.

o *De l'apostrophe, du dialogue et de l'interrogation*

Conçue comme une figure macrostructurale, l'apostrophe est une adresse, une allocution à une personne absente. Elle est au service de la plainte et est appuyée aussi bien par le tutoiement fréquent que par un *dialogue illusoire*. Dans le texte **CH_1Lamentation**, l'expression du deuil, s'ouvre sur une situation de communication peu commune qui met en scène une locutrice, *Báké Túkúkú*, la veuve et un allocutaire-passif, *Sà̰wè*, le mari défunt. Comme l'indique la série d'apostrophes nominalisées ci-dessous, la locutrice interpelle le mort à qui elle exprime son désarroi, son regret, en un mot sa douleur :

34-« Mon maître ! wóó !
35-Maître et compagnon !
36-La mort me tue ! wóó !

25-Père des enfants ! wóó !
26-Mon vénérable ! wóó !
***30. Fils des Wuré ! wóó* ! »**

L'usage du possessif, dans ces versets, assossié à celui des procédés affectifs, marqués par la fréquence des appelatifs familiers ou en rapport avec le lien social qui lie la veuve au défunt : « *Bésɛ̀ń bāa !* » (« Notre père ! »), « *Nɛ́ń Wúré* ! » (« Mon Wuré ! »), « *Wúré bém bíbu !* » (« Fils des Wuré ! »), « *nɛ́ń sɔ̰̀m dá̰rù* » (« Mon Karité ») ou encore « *nɛ́ń díbù kà kpè* » (« Ma pâte et ma sauce ») sont autant d'indices qui mettent en evidence l'attachement de *Báké Túkúkú* pour son mari et, partant tout le désespoir et le manque qu'induit l'absence de ce dernier. En effet, les formules interpellatives et métaphoriques des versets 21 et 27 traduisent tout le symbole de l'époux, et donc la place de celui-ci dans la vie de la veuve. L'expression de cette expérience de privation et de vide est manifestée et renforcée par le recours à la symbolique botanique et culinaire.

En effet, le défunt est comparé au karité. Le karité désigne donc le mari ou le père, comme le pilier fondamental à la survie de l'épouse et des enfants. Aussi, sa disparition correspond-elle à celle de l'ombre protectrice du mari ou du père. Connu sous le nom scientifique de *butyrospermum karii*, le karité (« *sɔ̃́mù* » ou « *sɔ̃́bu* ») est un arbre de l'Afrique tropicale très répandu dans les régions *bààtɔ́nù* et dont les graines sont utilisées dans la fabrication d'une huile d'usage culinaire et cosmétique appelée « *gúm yɛ́rúm* » ou beurre de karité. Quant aux autres éléments constitutifs de cet arbre tels que les racines, l'écorce et les feuilles, ils sont utilisés à des fins non seulement médicinales mais aussi occultes (au cours des cérémonies funéraires). Le karité est alors symbole de vie et de longévité et révèle la valeur du défunt mari ainsi que le rôle fondamental qui est le sien au sein de sa famille : il apparaît comme l'arbre nourricier, le protecteur qui assure le bien-être de tous. Il est également la « pâte » et la « sauce », c'est-à-dire le tenant et l'aboutissant. Tout comme la pâte ne saurait être mangée et appréciée sans sauce, de même la sauce, à elle seule ne saurait pourvoir à la subsistance d'un individu. Il en ressort que le mari ou le père est celui qui apporte de la saveur, de la couleur dans la vie de *Báké Túkúkú.* Et quand celui-ci vient à disparaître, naît un grand vide et un manque inestimable qui ne peut que susciter regret et accablement. Cet aspect d'accablement met en relief l'aspect pathétique et tragique de la mort qui ne fait que renseigner sur la vive douleur ressentie par la locutrice.

On le note bien, l'apostrophe associée au dialogue, permet à *Báké Túkúkú* de transmettre à son défunt mari toute sa douleur et son désemparement. Aussi, s'adresse-t-elle à lui, comme s'il se fût agi d'un être dont toutes les facultés étaient encore en activité. Elle l'interpelle sur son silence (**CH$_1$Lamentation**, Versets 8/9/10), lui confie son désespoir dû à son absence ainsi que le manque et le vide qui en ont découlé. De plus, la présence des différents déictiques (pronoms personnels et toniques, adjectifs possessifs, etc.), ″je″ (« *nà* »), ″moi″ (« *n*ɛ́ń »), ″tu″ (« *mà* ») et ″toi″ (« *Wɛ́ń* »), notamment dans les versets 5/6 et 9/10 : « *Je*

t'appelle / *Et tu ne réponds pas* » ; « *Je t'appelle* / *Et tu ne viens pas* » confirme qu'il s'est établi entre *Bákέ́ Túkúkú* et son allocutaire passif *Sa̋wè*, (le défunt) un dialogue. Mais le dialogue, comme le révèle les interrogations de la locutrice, est réflexif ici, puisque constitué de questions et de propos qui ne reçoivent jamais de réponse. Les textes **CH_2Lamentation** et **CH_3Lamentation**, à l'instar du texte **CH_1Lamentation**, sont assez généreux quant à l'offre de tels exemples.

Figure qui ressortit à la lamentation et au pathétique, l'interrogation permet de communiquer et de rendre plus touchantes les émotions. Boris Tomachevski se prononçant sur la valeur fonctionnelle de cette stratégie communicationnelle, affirme d'ailleurs que l'intonation interrogative est « *utilisée seulement pour amplifier l'attention émotionnelle de la réception* »([1]). C'est justement ce qu'on observe dans ces textes de lamentation. La disparition des époux, d'une part, *Sa̋wè* et, de l'autre *Touré,* provoque en effet une décharge émotionnelle violente qui déroute les locutrices au point qu'elles se sentent elles-mêmes éperdues. Ce contrecoup émotionnel et presque démentiel se manifeste à travers des questions oratoires comme l'indiquent les versets des textes **CH_2Lamentation** et **CH_3Lamentation** qui suivent :

« CH_2Lamentation

22- wárá kón swuísì wóó ***A qui me plaindre?***
26-Wee wàrá kó kà màn bírù sɔ̃bé ***Wee ! Qui m'aidera à gérer la descendance ?***
28-Yírà kón géré wóó ***Que vais-je dire?˚»***

CH_3Lamentation

30-Wárà kó'n síàrá wóó.....Qui vais-je remercier ? Wóó!
31- ***Yírà kó n gérè wóó….....Que vais-je dire? Wóó!***
32- ***Yírà kó n gérè wóó……..Qui vais-je saluer? Wóó!˚»***

Ces interrogations oratoires, incontestablement viennent augmenter le pathétique de la situation et accentuer la tonalité tragique à travers l'image hystérique qu'ils offrent des locutrices (aussi bien *Bákέ́ Túkúkú* que les autres) et le sort déplorable qui est désormais le

[1]- Boris Tomachevski cité par Maria Chivereanu, « *L'expressivité du langage dans la poésie des Lamentations*, in Olteanu A. Gh., *Structurile retorice ale liricii orale românesti*, craiova, Editura Scistal, janvier 2010, p. 363, article consulté en ligne en février 2018.

leur. Formulées par les veuves, et repérables dans la plupart des textes, ces questions démontrent leur immense désarroi face aux nouvelles responsabilités qui leur incombent. Les locutrices insistent sur les incertitudes et les angoisses des lendemains de la mort. Certes, leurs interrogations n'appellent pas directement de réponse car, n'étant adressées à personne en particulier. Néanmoins, l'apostrophe initiale mise en exergue, par exemple, dans les premiers versets (précisément les versets 3/4 du texte **CH_2Lamentation** et 1/2 du **CH_7Lamentation**) : « *Nɛ́ń wa̋árú !* » (« *Ma vie !* ») et « *Bíbún bāa wóó !* » (« *Père des enfants ! Wóó !* ») établit le défunt comme le destinataire privilégié des questions, même si celles-ci sont destinées à rester sans réponse. Comme on s'en rend compte, l'apostrophe constitue dans la lamentation une des principales récurrences qui, au fil du texte, traduit l'intensité de l'émotion aussi bien chez la locutrice que chez l'auditoire. Ce procédé, associé aux figures de rhétorique compositionnelles que sont le dialogue et l'interrogation oratoire, tel qu'on l'observe dans les textes, ne manque évidemment pas de susciter et d'entretenir l'apitoiement de l'auditeur que sustentent l'idéophone, l'interjection et l'exclamation.

- **De l'interjection, l'idéophone et l'exclamation**

Ces trois récurrences littéraires, avons-nous pu observer, contribuent à la mise en évidence de la douleur due à la perte d'un être cher. Partie du discours ou catégorie de mot invariable, cri arraché à la suite d'un choc ou phrasillon (mot-phrase) affectif, l'interjection est, autant que l'exclamation ou l'apostrophe, un procédé typique des lamentations funéraires. Suivie généralement du point d'exclamation, elle permet à l'énonciateur d'exprimer une gamme variée d'émotions spontanées. En cela, elle constitue un indice linguistique d'une émotion. L'interjection se présente souvent sous deux formes : onomatopéique ou non-onomatopéique. Les interjections onomatopéiques reproduisent un bruit naturel d'origine humaine (par exemple, *ouille !, ha !, ouf !, hihi !*, etc.) ou non humaine (*baoum !, tic tac !, flic*

floc !, etc.) alors que celles qui sont non-onomatopéiques renvoient à un ensemble de mots ou d'expressions figées ou empruntant leur formulation à d'autres classes de mots([1]).

Quant à l'idéophone, il est, contrairement à l'interjection qui reproduit un bruit, tout élément de la langue qui associe un phonétisme et un sémantisme particuliers. En termes clairs, l'idéophone est un mot qui permet de nommer ou d'informer sur une expérience suivant une certaine forme, un certain bruit, un certain rapprochement avec un autre, etc. Appelé encore "*phonosémantisme*", il exprime une sensation ou une perception tels une odeur, une couleur, un son, un mouvement, un goût, etc. On pourrait en conclure que l'idéophone est une représentation ou une approximation des bruits qui sont censés accompagner une action ou une qualité. L'idéophone est donc un modalisateur. C'est à ce titre qu'il peut se combiner avec une modalité énonciative exclamative. On le perçoit clairement, l'idéophone comme l'interjection s'accompagnent de l'exclamation en tant qu' « expression d'un haut degré » d'émotions. Par ailleurs, dans la chaîne syntagmatique, l'interjection ou l'idéophone peuvent être positionnés en incipit, en milieu ou en expicit du texte. Leur positionnement, faut-il cependant le rappeler, qui répond à des contraintes d'ordre plutôt expressif que syntaxique, se révèle être en réalité une technique permettant de nuancer la gradation émotive. On le réalise bien à l'analyse du corpus. Employés dans le corpus sous forme non onomatopéique, l'interjection, de même que l'idéophone de douleur, avons-nous pu constater, sont positionnés, aussi bien en début, en milieu qu'en fin de versets.

Les idéophones qui ouvrent les poèmes sont repérables essentiellement au niveau des textes **CH_1Lamentation, CH_2Lamentation, CH_3Lamentation et CH_5Lamentation.** Ces

[1]- Dans le cas des interjections non-onomatopéiques, il s'agit des cas de figures où l'on fait subir un glissement de sens au mot. Par exemple, on utilise pour exprimer un sentiment ou un état d'âme, un : nom (pardon, flûte, sans blague, etc.), verbe (allez!, vive!, etc.), adjectif (hardi !), adverbe (là, comment, eh bien). Dans ce cas, les morphèmes lexicaux perdent leur relation symbolique à l'objet du monde qu'ils représentaient, pour devenir des indices de subjectivité ou de l'émotion du locuteur. Ainsi, les expressions "Mon dieu !" et "Diable !" sont marquées par un déplacement sémantique et pragmatique. Elles ne désignent plus le diable et le bon Dieu mais l'état émotionnel du locuteur. Dans ses travaux de thèse, Halté (in *Les marques modales dans les chants : étude sémiotique et pragmatique des interjections et des émoticônes dans un corpus de conversations synchrones en ligne*, Universités de Luxembourg et de Lorraine, 2013), a qualifié cette catégorie, *« d'interjections secondaires »*.

textes s'ouvrent sur des idéophones de douleur qu'on pourrait considérer comme des cris de deuil rituels. En effet chez les *Bààtɔ́bù*, le contexte d'émission des idéophones tels que « *Wáyíyéé* » (CH_1Lamentation), « *Wɔ́rɔ́ɔ́* », (CH_2Lamentation), « *Waï* » (CH_3Lamentation) et « *Wɛ́nyéé* » (CH_5Lamentation) sont particuliers d'autant que c'est surtout dans des situations de deuil qu'on entend les femmes émettre ces cris et sons, particulièrement au moment le plus pathétique (soit au moment du constat de la mort, soit au moment de la mise en terre). Pour preuve, les lamentations, avons-nous constaté au cours de leur collecte, s'exécutent aussitôt que la nouvelle de la mort est sue. Et on remarque par ailleurs que les idéophones dont il est question sont placés en incipit des textes. Cette mise en exergue confirme, non seulement l'immédiateté d'un excès émotif, mais également la tonalité pathétique énoncée précédemment et portée par la voix qui regrette. Ces idéophones fonctionnent dans la lamentation comme des interjections exprimant à la fois des cris intenses de douleur et des pleurs. On eût dit que la locutrice se retrouvait face à un évènement inattendu qui, sur-le-champ, la désoriente et la plonge dans un état hystérique. Aussi, tout en révélant la violence et la persistance de la douleur chez *Báké Túkúkú* et les autres locutrices, ces idéophones, en l'occurrence « *Wáyíyéé !* » et « *wɔ́rɔ́ɔ́ !* » ou encore « *Wai !* » et « *Wɛ́nyéé°!* » s'exécutent dans la pièce chantée comme une pointe. Celle-ci, s'organisant dans les premiers versets à travers ces informants de détresse, met en lumière le désespoir qu'inspire le sort de la veuve : c'est la douleur toute fraîche née au moment où la mort emporte le visage bien-aimé.

Le premier verset des textes **CH_1Lamentation** et **CH_2Lamentation**, nous l'annoncions, débute par les idéophones classiques *bààtɔ́nù* « *Wáyíyéé !* » et « *wɔ́rɔ́ɔ́ !* ». Ce sont des cris que l'on émet généralement en face d'une situation malheureuse inopinée (par exemple la mort, un accident mortel, etc.) pour traduire à la fois la surprise et le tourment. D'un autre côté, c'est par le biais des idéophones « *Waï* » et « *Wɛ́nyéé* » dont la puissance évocatoire et suggestive rappelle les pleurs et les cris parfois étouffés que les locutrices amorcent, dans les

textes **CH_3Lamentation** et **CH_5Lamentation**, leur plainte. Le sentiment suggéré est dans ces cas sans équivoque. La douleur du deuil, on s'en aperçoit, est aussi manifestée par les pleurs, les gémissements et les larmes. Associés à l'exclamation, ces idéophones pathétiques (cris et pleurs) évoquent la souffrance car, lorsqu'il y a décès, les cris et les pleurs fusent des cœurs comme des réflexes. De même, ils permettent aux locutrices, d'une part, de maintenir et de renforcer l'atmosphère pathétique et, d'autre part, d'insister sur la vive douleur qui les consume. Par exemple, dans le texte **CH_2Lamentation**, tandis qu'on note en dehors de l'idéophone « *wɔ́rɔ́ɔ́ !* » repris en incipit, l'introduction au verset 26 d'un nouvel idéophone, « *wee/weeh* » qui, par sa sonorité aiguë, renforce encore plus l'impression de pesance du malheur, dans le texte **CH_1Lamentation**, deux idéophones « *Wáyíyéé !* » et « *wɔ́rɔ́ɔ !* » (cf. Vs 1/3/ ; 23/25) s'alternent pour faire ressortir l'accablement de la veuve autant que l'effondrement de son monde. Comme le démontre le tableau récapitulatif ci-après, les idéophones à l'intérieur des textes, ne sont pas des éléments indifférents, parsemés au hasard dans les textes. Ils relèvent, au contraire, aussi bien de l'expression de la profonde détresse provoquée par la mort du mari que du vide qui se crée chez les locutrices. Partant, ils contribuent à augmenter le pathétique et à accentuer la tonalité tragique.

Tableau récapitulatif des idéophones dans Les Lamentation

	Termes ou Idéophones	**Versets**
CH_1Lamentation	***Wáyíyéé ! wɔ́rɔ́ɔ́ !***	**1/3 ; 23/25**
CH_2Lamentation	***wɔ́rɔ́ɔ́ !; wee !***	**1/26**
CH_3Lamentation	***Waï !***	**1**
CH_4Lamentation	***Wee°!***	**27/31**
CH_5Lamentation	***Wɛ̃nyéé°!; Wee°!***	**1/30/43**
CH_6Lamentation	***Wéé wáíyó°!***	**12**
CH_7Lamentation	***Wáíyó o wee°!; Waï°!***	**18/31/34**
CH_8Lamentation	***Anh !; Wáyíyéé !***	**22/23/42**
CH_9Lamentation	***Wɛ̃nyéé !***	**1**
CH_{10}Lamentation	***Aanh ! Weeh !***	**3/17/23/36**

Dans l'ensemble, la répétition des idéophones à l'intérieur des textes fait certainement ressortir le caractère paroxystique de la souffrance chez les différentes locutrices. Cependant, il est nécessaire de souligner que cette technique met en relief la gradation émotive des locutrices. Ainsi, de l'expression du choc ressenti par la nouvelle de la mort (de l'être cher), le sentiment évolue à la consternation, au chagrin, puis au désespoir et à la résignation. La résignation en effet est suggérée par les idéophones positionnés en fin de verset et qui expriment la chute de la tension. Il s'agit notamment des idéophones : *« Hũm »* (**CH_1Lamentation**, Verset 31), « *Waï !* » (**CH_3Lamentation**, Verset 45), « *wee / weeh !* » (**CH_4Lamentation**, Verset 31 et **CH_{10}Lamentation**, Verset 36), « *Wéé wáiyó* » (**CH_5Lamentation**, Verset 43) et *« Wáyíyéé ! »* (**CH_8Lamentation**, Verset 42). Tous ces idéophones apportent la preuve de la chute de la tension et manifestent à la fois la résignation et l'impuissance des veuves devant une situation qu'elles ne conçoivent pas et qui, manifestement, reste imparable et irréparable : la mort de leurs époux. C'est ce qu'exprime l'idéophone « *hm̀̀* » placé en début du dernier verset du texte **CH_1Lamentation**. Cet idéophone renvoie à la lassitude et à la résignation de la locutrice devant une situation irréversible. On s'en rend compte, l'idéophone et l'interjection constituent des moyens d'expressions littéraires récursifs par lesquels les veuves manifestent leurs états d'âme. Toutefois, ces deux techniques, associées à l'exclamation, concourent, au désir de la locutrice d'émouvoir l'auditoire.

L'exclamation, rappelons-le, est une modalité d'énonciation caractérisée par la subjectivité et l'émotion qui permet d'insister sur un sentiment. L'exclamation abonde dans les textes et souligne le désarroi des locutrices dû à un avenir désormais incertain. On en a pour preuve ces passages respectifs des textes **CH_2Lamentation** et **CH_7Lamentation** dans lequel les locutrices s'exclament :

> ***10-Père de mes enfants wóó !***
> ***11-La forêt nous a mangés !***
> ***12-La mort me tue wóó !***

13-Mon maître wóó !
14-Maître et compagnon !
15-La mort me tue wóó !
16-Ma vie wóó !
17-La forêt m'a mangée !
18-Mon fidèle confident wóó !
19-La forêt m'a mangée !
20-Le beurre s'est renversé wóó !
21-Mon maître wóó !
22-A qui me plaindre wóó ?
23-Maître ! Tu as abandonné les enfants wóó !

25-Nous n'avons jamais convenu de cela wóó !
26-Wee ! Qui m'aidera à gérer la descendance ?
27-Mon maître wóó !
28-Que vais-je dire?
29-Mon éclaireur s'est éteint wóó°!

37-Il n'a pas résisté à la maladie !
38-Voici que père s'en est allé !
39-Il a abandonné les enfants°! Wóó°!
40-Que les enfants sont foutus°! Wóó°!
41-Que les enfants sont perdus°! Wóó°!
42-La guerre nous a mangés ! Wóó°!

Dans ces versets, l'émotion est patente. Nous notons l'emploi de certains motifs pathétiques récurrents : les regrets, perceptibles à travers la fréquence des termes appelatifs affectifs et familiers (Versets 10/13 ; 14/16 ; 18/21, 27/29), le manque et la crainte du lendemain (Versets 20/22 ; 23/26 ; 28/29 ou encore les versets 39 à 41 du **CH_7Lamentation**). Ces phrases exclamatives soulignent, sans conteste, le couronnement du lyrisme pathétique de la locutrice d'autant que l'exclamation traduit le signe d'un élancement, d'une émotion et d'une intensité. Et dans le cas d'espèce, les exclamations de la locutrice (« *Mon éclaireur s'est éteint !* » ou « *Mon maître wóó ! »*, « *Le beurre* ») peuvent être interprétées comme des cris de cœur, traduisant l'acuité de la douleur et le désespoir dû à la disparition du mari. Mais aussi et surtout, ces exclamations révèlent la figure de l'époux et du père. La locutrice a recours, comme on peut le remarquer, à l'exclamation en tant que « *signe le plus émotif, énergique et expressif du langage : elle reproduit graphiquement l'élévation de sa voix,*

signifie sa présence, et manifeste l'emportement du lyrisme »([1]). Voilà qui ne fait que renforcer l'expression de cette expérience de privation et le caractère pathétique de la situation. Car, avec le départ du mari, se crée un grand vide que rien ne peut combler.

Le style euphémique constitue, à côté de ces modalités d'expression, un autre moyen pour les locutrices de dire leur souffrance. Pièce centrale autour de laquelle sont construits les textes de lamentation, la mort n'est point directement nommée. Nous avons, en effet, pu observer que les locutrices procèdent par figures métaphoriques, circonlocutions ou par périphrases pour désigner et/ou annoncer la mort. En premier lieu, on réalise que dans leurs poèmes, les veuves recourent à différentes images, à tout le moins dépréciatives et horribles, pour parler de la mort. Ainsi, comme l'illustrent les versets suivants du texte **CH_9Lamentation**, la mort est « *feu* », « *incendie* », « *forêt dense* », « *sable mouvant* » et « *champ de bataille* ».

14- La guerre nous a vaincus ! Wóò !
15- Le feu nous a consumés ! Wóò !
16- Voici ma vie ! Wóò !
17- La véritable forêt nous a mangés ! Wóò !

Tantôt comparée à une forêt dense (sous entendue l'univers impitoyable), comme on peut le noter dans la plupart des textes, essentiellement dans les deux premiers (**CH_1Lamentation** et **CH_2Lamentation**), la mort est également assimilée à la guerre. Par exemple, dans le verset 29 du texte **CH_3Lamentation**, la locutrice s'écrie : *« Tàbú màn dí wóó ! »*, c'est-à-dire « *La guerre m'a mangée ! Wóó!* ». La double figure métaphorique et personnifiante contenue dans ce verset n'est pas dénuée de signification. D'une part, elle permet à la locutrice de communiquer son trauma aussi bien au défunt qu'à la communauté entière et, de l'autre, elle rappelle le combat quotidien et perpétuel que l'homme mène contre la mort. D'ailleurs, dans la mentalité des *Bààtɔ́bù*, la vie est un champ de bataille et, la mort, l'adversaire le plus redoutable de l'homme. Aussi, tel dans un duel, l'homme affronte la mort,

[1]- Jean-Michel Maulpoix, « *Exclamation et développement* », in *Littérature*, Paris, Matière de poésie, n°72, 1988, p. 55.

sans presque jamais parvenir à triompher d'elle. On comprend alors le rapprochement qu'opèrent les locutrices entre la mort et la guerre. Ailleurs, notamment dans le texte **CH_9Lamentation** (Versets 4/6 ; 11/15 ; etc.), la mort est assimilée au feu qui consume. La métaphore du feu symbolise autant l'anéantissement que la destruction originelle. Comme on peut s'en rendre compte, les réalités auxquelles les locutrices se réfèrent pour établir l'analogie avec la mort ont ceci de commun qu'elles installent l'individu dans un univers caractérisé par la douleur et le pathétique. La mort est aussi surnommée « *gɔ́ɔ́ biɔ́* », c'est-à-dire la « *mort Biɔ* ». *Biɔ*, en milieu *bààtɔ́nù* est le prénom qui désigne, dans l'ordre de naissance, le troisième garçon. A celui-ci sont attribués des traits de caractères souvent peu mélioratifs tels que la turbulence, l'entêtement l'imprévisibilité et l'agressivité qui génèrent souvent des dégâts. Nous retrouvons, à travers cette analogie, une fois de plus, une des conceptions que les *Bààtɔ́bù* ont de la mort. Passage inévitable, la mort est perçue comme la forme extrême du malheur en raison du désordre fondamental (affliction, désespoir, incertitude…) qu'elle introduit dans la vie des humains. A l'instar du feu (incendie ou autre phénomène lié au feu) et de la guerre, la mort sème la panique et le désespoir sur son passage.

En second lieu, toujours dans le but d'atténuer le chagrin, puis d'aider à l'acceptation de la mort sans grand choc, les locutrices font appel à une série d'euphémismes, les uns plus suggestifs que les autres pour annoncer la mort. Ce procédé, comme on peut le constater, traduit la conception fondamentale des *Bààtɔ́bù* à savoir que la mort est un voyage vers le pays originel. Ainsi, nous pouvons relever les formules suivantes :

- **« *Mon père est rentré ! Wóò !* »** **« *Nɛ́ń bāa síàn wóò°!˚*» (Verset 25, CH_{10}Lamentation) ;**
- **« *Il n'a pas résisté à la maladie !* »** **« *ú sɔ́bùnú kpā́nà̀a !*» (Verset 5, CH_5Lamentation) ;**
- **« *Père, le tueur de boeuf s'en est allé ! Wóó !* »** **« *Bāa kɛ́tɛ̀ gòwó dɔ̃̄ɔnàa ! wóó !*» (Verset 21, CH_4Lamentation) ;**
- **« *Rentres-tu vraiment ?* »** **« *á wìyɔ́ wárè !*» (Verset 2, CH_{10}Lamentation) ;**
- **« *Père nous a quittés ! Wóó !* »** **« *Bāa sùn dérì ! wóó !*» (Verset 24, CH_4Lamentation) ;**
- **« *Voyage sans préparatifs !*»…** **« *wú dārù sɔ̀rú sāríí* !», (Verset 2, CH_{11}Lamentation).**

Dans ces passages, on se rend compte que pour annoncer ou évoquer la mort, les locutrices se servent des verbes comme *rentrer*, *s'en aller*, *quitter*, *partir*, *voyager*,… Des mots et expressions qui, considérés au sens dénotatif, montrent que la mort, dans l'imaginaire collectif *bààtɔ́nù* n'est pas un départ définitif, mais un état de repos, de veille profonde et de retour à la demeure originelle. Dans le corpus cependant, les expressions euphémiques les plus récurrentes et les plus expressives pour annoncer la mort concernent les formules métaphoriques « *gbérà màn dí* », c'est-à-dire « *La forêt m'a mangée* ! » et « *ú sɔ́bùnú kpā̀nā̀a* », « *Il n'a pas supporté la maladie* ». L'analyse sociologique de ces deux expressions montre que ce sont des formules consacrées pour désigner un grand malheur survenu de façon inattendue et dont l'impact psychologique dégénère en un sentiment de perte. Or, le plus grand malheur qui puisse frapper un homme au point de le dépouiller de tous ses sens et de lui signifier sa limite, est la mort. Aussi, sont-elles employées comme des interjections non onomatopéiques qui permettent à l'énonciatrice de dire sa détresse. Dans le verset 2 : « *La forêt m'a mangée* ! », la mort est comparée à une « *forêt* » qui dévore et qui désoriente. Ainsi, en s'écriant « *La forêt m'a mangée* ! », la locutrice révèle, à un degré inférieur, le choc induit par la nouvelle du décès de même que la vive souffrance qui en découle. Cette souffrance, on le remarque bien avec la variation répétitive de cette expression, va gagner en intensité. C'est ce que met en relief l'adverbe à valeur intensive « *vraiment* » que la locutrice introduit dans le verset 8 au verset initial « *La forêt m'a mangée* ! ». Ce mode d'énonciation permet de faire ressortir le caractère intense, continu et soutenu de la détresse et qui nous inscrit dans un univers à la fois tragique et pathétique, voire mystérieux. En outre, le modalisateur « *vraiment* » laisse supposer que la première stupéfaction passée, une sorte de constat navrée et de prise de conscience effective se manifeste chez la veuve-locutrice. Si donc au départ, la nouvelle du décès de son mari l'avait laissée incrédule et perplexe, ce n'est plus le cas. D'où

l'irruption de l'adverbe « *vraiment* » qui confirme la réalité du phénomène. Tous ces euphémismes, comme on peut le remarquer, désignent et annoncent la mort.

o Des anaphores, des épiphores et autres itérations

L'expression de la douleur du deuil est aussi contenue dans la répétition comme dans le refrain. De toutes les techniques mises au service de l'esthétique, la répétition est celle qui enveloppe le texte du chant de lamentation. Elle se définit comme un procédé consistant à employer plusieurs fois le même mot, le même tour ou le même syntagme. Son utilisation très abondante et variée renforce la poéticité du texte à travers les figures de rhétorique qu'elle engendre : l'anaphore, l'épiphore, l'anadiplose, la paronomase, etc. Dans le corpus de lamentations qui sous-tend cette étude, la répétition apparaît de façon très différenciée et se présente tantôt sous la forme de la réduplication, tantôt sous forme anaphorique, épanaphorique et épiphorique. On peut la regrouper en trois catégories selon qu'elle porte sur des sons, des mots ou expressions ou des phrases. Un examen des textes montre que la répétition des sons et des phrases est de loin la plus fréquente. On note effectivement dans les chants, une homophonie vocalique répétitive proche de l'assonance. Ce phénomène s'observe dans tout le corpus dans le jeu récurrent des sons « in » (*"ɛ̃"*), « oun » (*"ũ"*) ou « an » (*"ã"*), puis *"i"*, *"a"*, *"ɔ"* et *"o"*. Nous en avons pour preuve, les extraits des textes suivants :

CH$_4$Lamentation

1- gɔ̄ Bíɔ̀ kùn wɔ́nwɔ́ndù mɔ̄ wóó
2- gɔ̄ Bíɔ̀ kùn sékùrú mɔ̄ wóó
3- gɔ̄ Bíɔ̀ kùn wǎa wóó
4- gɔ̄ Bíɔ̀ rà yàm sánkù wóó
5- gɔ̄ Bíɔ̀ wée sùn dúrì wóó
6- ámɔ̀ná sà kó kòò
7- ámɔ̀ná sà kó déè
8- Yàm wèe mű̌u gù wóó
9- Yàm wèe tinǎn

CH$_8$Lamentation

6- Kòn bōm nɔ̀ɔ yáayì ii
7- Néń yáayì wóò
8- Yàm bùda nì yáayìi
9- Nwée yámàn bùdà ní yáayìi

10- Néń yáayì wóò
11- Néń yáayi kā bōm wíyɔ̀ wóò
12- Kòn bōm nɔ̀ yáayì ii
13- Kòn bōm nɔ̀ yáayì ii
14- Kòn bōm nɔ̀ɔ yáayì ii

Ces deux extraits, comme on le constate, sont caractérisés par une double itération : dans un premier temps, une allitération en *"m"* et *"n"* qui traduit le bruit sourd des gémissements émis par les locutrices ainsi qu'un alourdissement du rythme. Dans un second temps, on est frappé par la mise en évidence de l'émotivité pathétique des locutrices suggérée par la reprise des voyelles aussi bien aiguës [*"i"*, *"a"*, *"ɔ"*, *"o"*] que nasales [*"an", "e", "eun", "on"*…]. On comprend alors que les répétitions donnent, non seulement plus de force au discours plaintif des veuves, mais aussi et surtout, elles en éclairent et en rehaussent les termes essentiels. Toutes ces répétitions de sons et de syllabes, on le voit bien, dévoilent, d'une part, l'acuité de la souffrance et l'angoisse des locutrices. De l'autre, elles scandent les poèmes d'un bout à l'autre et concourent inévitablement tant à la rythmique qu'à la résonance du sens. L'itération la plus significative reste pourtant celle des mots et des syntagmes phrastiques comme l'illustrent les extraits ci-dessus. Dans ces extraits, les faits répétés, c'est-à-dire les mots et les phrases qui sont, à quelques différences près, les mêmes, occupent diverses positions dans les textes. Mais dans tous les cas, la reprise s'opère surtout en début et en fin des versets.

En début de verset, en position anaphorique : en tant que figure microstructurale, l'anaphore (répétition d'un même mot, segment de phrase ou toute une phrase au début d'au moins deux unités syntaxiques ou métriques) est considérablement représentée dans le corpus. Elle touche, comme dans le texte **CH_8Lamentation** indifféremment un mot (« *Mère ! Wóò!* », Verset 19), un syntagme nominal (« *Voici ma vie ! Wóò!* », Verset 25) ou des phrases tout entières (« *Je vais boire du lait, mère !* », Verset 1). C'est ce qu'on observe avec le texte **CH_4Lamentation.** Dans ce poème, on note une forte anaphorisation avec la reprise, en début

de verset, et de façon alternative, du syntagme nominal « *gɔ̄ɔ̄ Bíɔ̀* », puis des segments de phrases : « *gɔ̄ɔ̄ Bíɔ̀ kùn...* » et « *gɔ̄ɔ̄ Bíɔ̀ sùn...* ».

8- ***gɔ̄ɔ̄ Bíɔ̀ kùn wǎa wóó***
9- ***gɔ̄ɔ̄ Bíɔ̀ kùn sèkúrù mɔ̄ wóó***
10-gɔ̄ɔ̄ Bíɔ̀ rà yàm sànkù wóó
11-gɔ̄ɔ̄ Bíɔ̀ kùn wɔ́nwɔ́ndù mɔ̄
12-gɔ̄ɔ̄ Bíɔ̀ sùn kàmkúà wóó
13-gɔ̄ɔ̄ Bíɔ̀ sùn yǎarù dókè wǫ́ǫ́
*14-****gɔ̄ɔ̄ Bíɔ̀ sùn dĩànù wĩ̃ãrì nɔ̃ɔ̃ dí wóó***

Tel qu'il s'observe dans ces occurrences, ce mode de répétition, vise, d'une part, à solliciter l'attention de l'auditeur. D'autre part, il traduit, ainsi qu'on le voit, et plus que les autres, un rappel, une insistance sur le sentiment douloureux qui anime les locutrices. On pourrait en déduire que l'anaphore, dans ce contexte, représente, un acte de langage par lequel les interprètes (veuves locutrices) des lamentations interpel1ent (et donc agissent sur) l'auditeur. Car soulignons-le, dans les transports de l'âme, on répète une parole déjà émise, non pour la faire connaître encore, mais pour que cette répétition produise une confirmation. Dès lors, nous pouvons en déduire que la répétition anaphorique fait comprendre ce que ressent le locuteur. Jamais gratuite dans le discours, elle vise à agir sur le destinataire et, toujours, elle nous fait signe. L'anaphore ici, comme le confirment les occurrences suivantes, extraites du texte **CH$_3$Lamentation,** concerne tout aussi bien un mot, un groupe de mots que toute une phrase.

Par ailleurs, dans l'extrait ci-après, comme dans le précédent, on constate que chaque verset est pratiquement repris au moins deux fois dans le texte. Dire deux fois, n'est-ce pas investir le discours d'une « force » particulière. On en retiendra un seul exemple, parmi tant d'autres : le verset 8 du **CH$_2$Lamentation** : « *gbèrá màn dí wóó* ». On remarquera toutefois que dans la réitération de ce verset, celui-ci subit une légère modification. On note l'insertion d'un terme nouveau, précisément le modalisateur d'intensification « *gèrá* », c'est-à-dire « véritable », « vrai ». Avec ce modalisateur, le verset initial « *gbèrá màn dí wóó* » est

transformé en : « *gběe gèrá màn dí wóó* » donnant ainsi du relief et de la densité à la douleur exprimée.

1- Sɔ̀búnù kpḯà wóó
2- Nɛ́ń mérò bómgìí wóó
***1- Nɛ́ń bāa* wóó**
2- Sèkúrà màn mɔ̄ wóó
3- Sèkúrà màn mɔ̄ Túrèèe
4- Mànáá sà kó wè wóó
5- *Sɔ̀búnù kpḯà*
6-Gběe gèrá màn dí wóó
7- Gbèrá màn dí wóó
8- Yábà yèn sàró
9- Sèkúrà màn mwḯà
10-Sèkúrà màn mɔ̄ wóó
***11-Nɛ́ń bāa* wóó**
12-Gòbígíbùn bāabà wóó
13-Nɛ́ń Yábà yèn sàró wóó
14-Nɛ́ǹ yákà bù Wúrè wóó
15-Yábà yèn sàró wóó

Cette technique, appelée répétition ajoutée, est abondamment exploitée dans les lamentations. On peut le voir nettement à travers le corpus, la répétition ajoutée n'est en réalité qu'une forme de répétition modifiée. En poésie, où tout est rythme et cadence, la répétition ajoutée permet apparemment, aussi bien de créer que de rompre une certaine monotonie rythmique et sémantique qui pourrait résulter du retour simple du même élément ou de la même structure.

En réalité, ces deux versets, presque identiques alternent avec un autre verset répétitif « *tábù sùn dí* » (repris quant à lui six fois) pour induire un rythme au texte. C'est là un premier niveau rythmique remarquable dans les chants de lamentation. Mais, outre cet effet rythmique, ces anaphores recèlent une valeur plus expressive dans la mesure où, analysés conjointement, elles mettent en lumière, de manière particulièrement probante, le caractère pathétique et tragique de la situation des locutrices. En d'autres termes, elles permettent d'augmenter la force symbolique de l'image que les *Bàatɔ́bù* ont de la mort. Egalement, on le constatera, par leur récurrence, ces répétitions anaphoriques fonctionnent, dans les trois premiers textes du corpus, comme des refrains. Le refrain étant entendu comme la répétition d'un mot à la fin d'une strophe ou d'une phrase à l'intérieur du texte chanté, celui-ci porte le

message réel de la lamentation, c'est-à-dire « la mort m'a fait du tort ». Dès lors, il traduit, avec insistance, l'intense souffrance générée par la mort autant que l'atmosphère plaintive et pathétique sustentée par l'emploi des idéophones « *wóó* » en fin de verset. Pour stigmatiser la peine et le désespoir qui les corrodent, les veuves recourent à une autre catégorie d'idéophones qui admettent une double valeur sémantique et musicale. Il s'agit des idéophones « *wóó* » comme le témoignent les séquences suivantes du **CH_3Lamentation** et du **CH_8Lamentation :**

CH_3Lamentation

13- Sèkúrà màn mɔ̄ wóó
14- Nɛ́ń bāa wóó
15- Gòbígíbùn bāabà wóó
16- Nɛ́ń Yábà yèn sàró wóó
17- Nɛ́ǹ yákà bù Wúrè wóó
18- Yábà yèn sàró wóó
19- Tímgíbùn bíi wóó
20- Mánà kòn wè wóó
21- Gbérà màn dí wóó
22-Nɛ́ń mérò wóó

CH_8Lamentation

25-Na ǹ Kà bírù wóò
26-na ǹ kà wúswàa wóò
27-Na ǹ kà yáayì na ǹ sérè kà bāa wóò
28-Nɛ́ń wǎarù wé wóò
29-Yírà kòn gérè wóò
30-Wárà kòn swǐsì wóò
31-Nɛ́ń wǎarù wé wóò
32-Gbèrá màn dì wóò
33-Gbée géerà màn dí wóo

Positionnés, en effet, en fin de verset, sous forme épiphorique, ces idéophones, on le voit, suggèrent non seulement une sorte d'harmonie imitative, celle d'un individu qui sanglote ou qui pleure mais aussi et surtout, ils accentuent et élèvent le degré de la douleur de la locutrice. De plus, le refrain fécondé par la réitération du verset « *gbèrá* Toutes ces techniques insistent formellement, certes sur la puissance suggestive des pleurs et des drames caractérisant la perte d'un être cher, mais surtout elles mettent en exergue le déchirement et l'angoisse des locutrices (particulièrements les veuves) qui, au comble de la douleur

recherchent des boucs émissaires à qui faire porter la mort du disparu. La reduplication participe aussi de cette amplification étant donné que la même information est donnée de manière redondante.

Une manifestation de cette douleur et du vide créés par la disparition de l'époux apparaît aussi dans l'accusation formulée contre une tierce personne : le sorcier, et en général, les personnes de moralité douteuse. Les locutrices, comme l'indiquent les textes **CH_4Lamentation**, **CH_5Lamentation**, **CH_6Lamentation** et **CH_{10}Lamentation** accusent le sorcier d'avoir arraché à leur affection leur parent. L'analyse de ces chants montre que la mort, bien que naturelle, n'est pas le fruit du hasard. Comme l'énonce un proverbe latin : « *Ogni morte vole scusa* », c'est-à-dire « *toute mort recherche une excuse* », la locutrice sous-entend donc qu'il n'y a pas de décès naturel. De surcroît, dans la mentalité africaine, il n'y a, pour ainsi dire, jamais de mort naturelle. Celui qui meurt est presque toujours tué par un membre de la société (parents, amis...). C'est pourquoi la locutrice du texte **CH_{10}Lamentation** s'exclame : « *gbèrá màn dí wóó* », associé à ces idéophones créent un second niveau rythmique dans le texte qui rappelle la valeur mnémotechnique de l'anaphore et de l'épiphore.

32. Les sorciers m'ont anéantie ! Wóó ! »
33. « Les vampires m'ont anéantie ! Wóó ! »
34. Les mauvaises gens ! Wóó !

Dans d'autres textes en revanche, par exemple le texte **CH_4Lamentation**, c'est à travers une accusation indéfinie que la locutrice désigne les instigateurs supposés de la mort de son époux. Ceux-ci sont désignés à travers des vocables dépréciatifs ou le pronom impersonnel « il /on » (« *bà* ») tel que le démontrent les versets qui suivent :

28. Múnàfitì bà nɛ́ń nɔ́ɔ́ mɛ́ɛrà wóó
29. Múnàfitì bà nɛ́ń nɔ́nì̀ mɛ́ɛrà wóó
30. Kɔ́kɔ̀rɔ́sàrí bà nɛ́ń nɔ́nì mɛ́ɛrà wóó

28. Les hypocrites, ils regardent ma bouche ! Wóó !
29. Les hypocrites, ils m'épient ! Wóó !
30-Les déchus, ils 'épient ! Wóó !

Il en est de même dans les versets 20, 21, 22 et 23 du texte **CH_6Lamentation**. Dans ces versets, la locutrice impute la responsabilité de la mort de son mari à certains membres de la société qu'elle surnomme « *les hypocrites* ». On le perçoit nettement, pour les locutrices, la mort et ceux qu'elles appellent les « *hypocrites* », les « *déchus* », « *les mauvaises gens* », les « *sorciers* » seraient la cause de l'expression de leur douleur. Elles tiennent ainsi une certaine catégorie de la société pour responsable de la mort de leurs maris. Mais en réalité, ne s'agirait-il pas là, d'un désir d'obtenir une atténuation du sentiment ? Quoi qu'il en soit, nous notons que l'implication d'une tierce personne dans la perte de l'époux rend plus déchirante l'expression de la douleur.

La souffrance est encore évoquée par les différentes modalités énonciatives qui caractérisent les textes de lamentation. Les modalités énonciatives concernent les types de phrases mis au service de l'expression de la souffrance des veuves. La force et l'intensité de la douleur, à l'évidence, appellent une forme, généralement brève et un langage poétique épuré. Ainsi, on est frappé par les formes majoritairement brèves qui témoignent, d'une façon particulière, de la douleur engendrée par la mort. Nous avons décelé que dans les lamentations, la brièveté syntaxique s'observe dans les phrases courtes et nominales, les tournures exclamatives, les effets de reprise ainsi qu'un emploi abondant d'interrogations rhétoriques. Le texte **CH_2Lamentation** en est un exemple assez démonstratif. Sur trente-cinq versets, quatorze sont des phrases nominales. Les vingt-et-un restants, sont soit des questions oratoires, soit des phrases exclamatives. Cela en dit long sur leur portée sémantique. Par ailleurs, tout comme la brièveté des phrases, la syntaxe frappe le regard, car les versets fonctionnent par deux ou trois. Le verset 3, par exemple est répété aux versets 16 et 33. Le verset 12 est, quant à lui, repris au verset 15. Dans l'ensemble, la densité des répétitions alimente, comme cela s'illustre avec la plupart des versets, l'émotion dramatique mais également l'émotion esthétique. On en déduit alors que la répétition fonctionne dans ces

poèmes funèbres comme un *ornatus facilis*. Toujours dans le même texte, la locutrice crie sa douleur et sa désespérance concentrées dans deux versets brefs :

11.gbérà sún dí wóó	**La forêt nous a mangés !** ***wóó !***
12. Gɔ̄ mán góomɔ̀ wóó	**La mort me tue ! Wóó !**

Certes, le langage qui caractérise ces deux versets est à la fois métaphorique et redondant. Toutefois, il est empreint d'une simplicité et d'une sincérité poignantes. Sans détour et sans feinte, à corps perdu, la locutrice de cette lamentation évoque le sort malheureux qui l'attend – le départ de l'époux l'abandonnant à un monde hostile. Celle-ci, à l'instar de toutes les autres locutrices, pleure sur son propre malheur et sur sa propre solitude. Ce faisant, elle attire l'attention sur les conséquences que cette mort aura sur sa propre vie comme l'indiquent les versets 26, 28 et 29. Dans cette optique, on pourrait soutenir que les lamentations de ces locutrices sont représentatives de la façon dont les épouses commentent, de façon générale, leur statut dans la communauté une fois que leur mari décède.

Nombreux sont les termes qui participent du champ lexical de la douleur, de la privation ou de la perte de l'être cher. Cela est très perceptible dans les textes à travers, comme on peut le lire dans le poème **CH_4Lamentation** dont nous retenons les versets suivants :

8. Yàm wèe mű́u gù wóó
9. Yàm wèe tinɛ̃̀n

15. gɔ̄ Bíɔ̀ rà yàm sànkù wóó
16. gɔ̄ Bíɔ̀ kùn wɔ́nwɔ́ndù mɔ̄.
17. gɔ̄ Bíɔ̀ sùn kàmkúà wóó.
18. gɔ̄ Bíɔ̀ sùn yɛ̃́arù dókè wǫ́ǫ́.
19. gɔ̄ Bíɔ̀ sùn dĩ̀ànù wɛ̃́ãrì nɔ̄ɔ́dí wóó.

24. Bãa sùn dérì wóó
25. Bésèn fítìrà dɔ̄ɔ́ gù wóó

Traduction

8. Voici que le temps se meurt! Wóó!
9. Voici que le temps s'obscurcit!

15-*Bio détruit toujours tout! Wóó !*
16-*Bio est impitoyable !*
17-*Bio nous a anéantis ! Wóó !*
18-*Bio nous a plongés dans la misère ! Wóó !*
19-*Bio nous a enlevés le manger de la bouche ! Wóó !*

24. Père nous a quittés ! Wóó !
25. Notre lumière s'est éteinte ! Wóó

Dans ces trois passages, les termes et expressions tels que *« se meurt »*, *« s'obscurcit »*, *« détruit »*, *« anéantis »*, *« plongés dans la matière* », etc. renvoient, comme on peut le noter, à la perte physique, au manque et par conséquent à la souffrance et au malheur. Aussi, le discours de la locutrice s'articule-t-il ici, comme le confirment les versets 18/19 et 25, autour d'une dialectique entre passé et présent qui est typique, elle aussi, des lamentations funèbres. La locutrice, ainsi que l'indiquent ces versets, se souvient des jours de bonheur, de joie vécus aux côtés du disparu. Ce qui était attente de vie, épanouissement s'est mué en une cruelle expérience du vide, du manque. Dès lors, le goût amer de la vie, sans la vie de l'autre, c'est-à-dire de l'époux trouve son expression dans la phraséologie (non-dits, allusions, métaphores) qui décrit l'absent comme la figure de proue, celle qui subvient à tous les besoins, celle sans qui la vie n'est plus envisageable. Il incarne l'autorité morale, la clairvoyance. Le défunt est, tel un berger, celui qui indique le chemin à suivre. Il faut donc lire dans le cri de coeur lancé par la locutrice dans le verset 33 « *Ma vie ! Wóó* ! », une double signification qui accentue l'expression de son déchirement : en premier lieu, à travers ce verset, transparaît le symbolisme le plus significatif du défunt : pour son épouse, il est la Vie. En un mot, tout l'univers de la veuve est concentré autour de cet homme qui n'est plus. Sans lui, sa vie à elle ne peut se concevoir. Voilà qui nous éclaire sur la valeur et la place du défunt parmi les siens. En second lieu, il faut y lire tout le pathos de la situation de la locutrice. Ce verset nous plonge, de plain-pied, dans les angoisses qui caractérisent souvent les lendemains de deuil, essentiellement le sort qui sera désormais celui de la veuve. Ainsi, le terme appelatif et affectif « *mon maître* » (verset 21), mis en corrélation avec le verset 25 : « *Notre lumière s'est éteinte ! Wóó!* », évoque la détresse, l'émoi et, à terme, rend compte de l'intensité de la souffrance de la locutrice. Le lexique, nous l'avons vu, dans l'ensemble, est doté d'une forte charge d'affectivité (usage de termes familiers affectifs ou d'appelatifs relevant du panégyrique) et d'émotions.

La mise en emphase réalisée par la focalisation assertive([1]) constitue aussi une technique d'accentuation de l'émotion dans l'expression du deuil. Repérable dans les textes par l'emploi du phonème « *wée* » qui signifie « voici », « voilà » ou « c'est … », la focalisation assertive imprime aux textes un caractère dramatique offrant, de ce fait, à l'allocutaire un portrait mouvant et émouvant des locutrices. C'est ce qui se dégage des versets 24 et 25 du texte **CH$_8$Lamentation : «** *Voici ma mère qui m'a allaité* ! *Wóò*! »/« *Voici ma vie ! Wóò!* ». L'analyse énonciative de ces deux versets montre que les présentatifs « voici/voilà » ont un caractère démonstratif nettement affirmé, et peuvent être donc considérés comme des « présentatifs purs ». Sémantiquement, ces deux versets, et particulièrement le verset 24, contiennent un détail important, puisqu'ils précisent que la lamentation de la locutrice jaillit de la vue soudaine du cadavre. D'où la valeur énonciative et représentative qu'il faut leur attribuer. Employée pour exprimer l'insistance, la mise en emphase contenue dans le verset 13 du texte **CH$_1$Lamentation** dans lequel la locutrice interpelle le défunt sur sa destination finale nous informe sur la nouvelle demeure de ce dernier : « *c'est l'horizon* ». Mais transparaît également le sentiment d'une acceptation douloureuse de la mort du mari, voire de la résignation, un sentiment néanmoins nourri de l'espoir de revoir le défunt.

Les figures de l'asyndète et de l'apocope, assez remarquables, concourrent, entre autres, à la manifestation du deuil. L'intense souffrance découlant de la perte de l'être cher plonge, nous avons pu le remarquer, les locutrices dans un état presque hystérique qui débouche sur un débordement lyrique caractérisé, non seulement par la chute de certains sons ou certaines syllabes en fin de mots (apocope), mais aussi par une absence d'outils de liaison entre les versets (asyndète). En effet, complètement troublées et désemparées, ravagées par la

[1]- Dans le chapitre portant sur la langue *bààtɔ́nù*, nous avons expliqué que la focalisation assertive est obtenue par l'apposition du monème / *wèé* / à valeur sémantique de ″voici, voilà″. Comme la mise en emphase, elle est un procédé de mise en relief.

douleur et l'angoisse, les locutrices se confondent dans une profusion verbale lyrique, marquée par une absence de liaison et de coordination des phrases. Cette structuration syntaxique, intentionnelle ou non, signale en fait un état émotionnel intense, débouchant sur une perte de contrôle voire une déraison momentanée. A titre d'illustration, nous pouvons retenir les versets 26 à 29 du texte **CH_5Lamentation**. Bien que les idées soient reliées par une logique de causalité, on remarque que celles-ci juxtaposées, semblent indépendantes. Et nous pouvons interpréter cette démarche énonciative comme l'expression d'une perte de repère, d'une confusion émotionnelle et du désordre psychologique qui s'installe chez les éprouvées.

1. Sàbí Wúré wée dɔ̃ɔ̃nãã̀
23-ú sɔ́bùnú kpãnãã̀
24-Sɔ́bùnú Sábì Wúré kérà wóó
25-Sɔ́bùnú Sábì Wúré dɔ̃ɔ̃nãsia wóó
26-Síbà màn kámkùá wóó
27-Kɔ́kɔ́rɔ̀ sárì bà màn kámkùá wóó
28-Sèkúrà sárì bà màn kámkùá wóó
29-Múnàfítì bà màn kámkùá wóó

Traduction

22-Voici que Sabi Wouré s'en est allé !
23-Il n'a pas résisté à la maladie !
24-La maladie a eu raison de Sabi Wouré ! Wóó !
25-La maladie a emporté Sabi Wouré ! Wóó !
26-Ils m'ont anéantie ! Wóó !
27-Les déchus, ils m'ont anéantie ! Wóó !
28-Les éhontés, ils m'ont anéantie ! Wóó !
29-Les hypocrites, ils m'ont anéantie ! Wóo !

Ce passage révèle en vérité que le défunt Sabi Wouré est mort des suites d'une maladie. Mais étant donné qu'en Afrique, il n'y a pas vraiment de décès naturel, la locutrice (veuve) recherche d'autres responsables à la maladie et à la mort de son époux. On comprend dès lors que l'asyndète ou la parataxe, tel qu'elle se présente, met certes en lumière l'aspect paroxystique de la douleur chez les locutrices. Mais également, elle traduit le rythme accéléré du texte. D'autant qu'en contexte de deuil, l'on ne dispose ni du temps ni de la lucidité de réfléchir ou de raisonner. En conséquence, les paroles jaillissent de la façon la plus brute et la plus sincère qu'on puisse imaginer. Ce procédé typique de la lamentation est renforcé par un autre, l'apocope.

Utilisée en principe pour adopter le rythme de la langue parlée, l'apocope (contracture ou suppression d'un ou plusieurs phonèmes à la fin d'un mot) est employée ici d'abord, pour décrire le blocage expressif dû à l'état de choc chez les locutrices et, ensuite à des fins esthétique et mnémotechnique. On la retrouve dans l'expression « *gbee geera* » (verset 9) du texte **CH_3Lamentation**([1]) :

APOCOPE	FORME NORMALE
gbee geera **(verset 9/ CH_3Lamentation)**	***"gberu geru"***
na n'ka **(verset 31/ CH_8Lamentation)**	***"na n ma ka"***
Baa **(verset 1/ CH_{10} Lamentation)**	***"baba"***

La douleur que produit la perte définitive de l'être cher est une émotion intense et elle libère des énergies primaires qu'expriment, avec une force sans pareille, tous ces procédés littéraires passés en revue. Au total, l'énonciation, nous l'avons vu, met en valeur l'isotopie de la douleur par l'interpellation, par la brièveté de la syntaxe et la densité substantive de certains vocables ou de certaines images. La souffrance est en outre suggérée, nous l'avons montré aussi, par le champ lexical de la mort, de l'angoisse, des pleurs, etc. ainsi que par les différentes métaphores et comparaisons renvoyant au manque et à l'absence. Enfin, les figures telles que l'asyndète et l'apocope impriment aux textes de lamentation, dans leur ensemble, une puissante charge émotionnelle ainsi qu'une musicalité renforcée par l'utilisation fréquente des phatiques que nous avons appelé idéophones.

Partie du discours qui traduit le sentiment du sujet parlant, les phatiques sont repérables en fin de versets. Ils nous inscrivent aussi bien dans la fonction locutoire que dans celle interlocutoire puisqu'elles renvoient aux plaintes et à la douleur. Au-delà de ces deux fonctions, ces idéophones assurent une valeur architectonique.

[1]-Il convient de faire remarquer que la phrase « *gbée géerà màn dí* » est très récurrente dans presque tous les textes. Par conséquent, l'apocope est repérable dans chacun des textes où est présente cette phrase.

En définitive, l'analyse de l'expression discursive de la douleur et du deuil a permis de révéler que la lamentation funèbre est d'abord une manifestation discursive très codifiée, présentant des thématiques et des expressions formulaires récurrentes, mais aussi des caractéristiques et des modalités qui peuvent varier selon le locuteur et la situation d'énonciation. C'est donc à une poétique que souscrivent la composition et la profération des Lamentations dans l'aire culturelle *bààtɔ́nù*. Dans ce type de texte, ce qui est saisissant, c'est justement que tout se cristallise autour de la représentation de la personne aimée. Ensuite, la lamentation, avons-nous observé, du moins pour ce qui est du corpus de cette étude, présente une structure aussi bien syntaxique, lexicale que phonique particulière induisant une tonalité pathétique et lyrique prononcée. Pour produire un tel effet, l'interrogation, accompagnée de l'exclamation et de l'apostrophe, premier élément de toute plainte funèbre, contribuent à rendre plus saisissantes les émotions et le drame mis en scène dans chacun des poèmes. A cela, il faut ajouter la figure dérivative et la réduplication que les locuteurs ont exploitées pour offrir un tableau assez saisisssant de l'univers du deuil.

Enfin, les réflexions qui précèdent démontrent encore la diversité et la multiplicité du phénomène de répétition dans la lamentation. Dans sa complexité, la répétition va des simples sonorités (consonantiques, vocaliques ou phoniques) aux phrases entières en passant par les mots et les expressions. Dans tous les cas, la répétition, dans ses formes multiples et variées (anaphore, épiphore), se présente comme le fondement même du texte de lamentation. Les sons, les mots, les expressions et les phrases sont agencés de façon harmonieuse, créant ainsi une sensation fort appréciable qui sous-tend le rythme. Aussi, les lamentations en sont-elles doublement embellies : d'une part, par l'incontestable musicalité qu'elles impriment au texte et renforcée par une accumulation de sons s'ordonnant en des échos phoniques et, d'autre part, par les figures d'ornementation répertoriées dans les arts poétiques. Les structures répétitives revêtent donc une importance capitale dans la lamentation, au même titre sans

doute que la métaphore. C'est pourquoi, elles font l'objet d'une attention particulière, tant leur diversité et leur complexité sont frappantes. Ce procédé très récurrent est renforcé par un style hagiographique dont on sait qu'il est une caractéristique de la lamentation et, du chant funèbre en général.

2. Le chant funèbre *bààtɔ́nù* : un genre épidictique ?

Partie des trois genres de discours distingués par Aristote([1]) dans la *Rhétorique*, le genre épidictique, appelé encore genre démonstratif chez les Latins, renvoie à un discours dont la fonction est de **louer** ou de **blâmer**. Genre cérémonial, le registre épidictique s'adresse à un auditoire réuni à l'occasion d'un événement particulier tel qu'un décès, un mariage, une réception officielle. Construit autour du passé, du présent et du futur, le genre démonstratif ou épidictique consiste à louer ou à blâmer tel ou tel personnage. A cet effet, on évoque les actions passées de celui-ci et on prédit les actions à venir à partir de ses qualités présentes. Selon Benoît Sans, dans le genre épidictique,

> « *L'orateur devient alors le porte-parole de la communauté : il fait appel au souvenir des ancêtres, des héros, des mythes fondateurs, convoque les dieux, cite les auteurs et les leaders célèbres ; il redécouvre le passé pour rappeler aux auditeurs ce en quoi ils ont choisi de croire et pour quelles raisons, afin de former une communauté dans le présent, de prendre des résolutions et contrer d'éventuelles objections dans le futur. La fonction profonde de l'épidictique est donc de renforcer l'adhésion aux valeurs qui fondent la communauté et ses décisions* »([2]).

On le réalise, ces propos de Benoît Sans insiste sur le discours élogieux, notamment le panégyrique et l'oraison funèbre. Si en effet, *a priori,* le genre épidictique a pour fonction d'exalter les qualités d'un individu et de dresser de lui le meilleur des profils ou encore de dénoncer ses défauts, il permet aussi au locuteur, comme l'affirme Benoît Sans, de rappeler aux vivants les valeurs morales et sociétales qui fondent la communauté. Il convient cependant de souligner que l'éloge ne constitue pas la seule modalité de mise en avant de ces

[1]- Aristote, *Rhétorique*, Livre I, chapitre III.
[2]- Benoît Sans, « *Enseigner le genre épidictique* », in *RetSpe*, RIFL, 2015, p. 22 consulté le 23 novembre 2017 sur www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/250/239.

valeurs. Le locuteur peut procéder par parodie ou ironie. Car, le blâme est aussi une technique d'expression par laquelle se manifeste le genre épidictique. L'éloge et le blâme relèvent ainsi du genre épidictique et fonctionnent de façon symétrique. En tant que discours caractéristiques du panégyrique ou de l'oraison funèbre, le blâme et l'éloge sont manifestes dans le chant funèbre *bààtɔ́nù* (« *gɔ́ɔ́ wóm* »). L'analyse thématique de notre corpus établit en effet la récurrence de ces deux types de discours autant dans les lamentations des veuves que dans les pièces chantées des griots, panégyriques ou non. Par ailleurs, elle révèle que si l'éloge s'attache à la personne défunte, le blâme, quant à lui, est orienté vers le personnage de la Mort. On pourrait, par conséquent en déduire que le blâme et la lamentation manifestent l'être-coupable et l'être-victime. Il convient dès lors de s'interroger sur le fonctionnement de l'éloge de même que du blâme dans le chant funèbre *bààtɔ́nù*.

2.1. De l'éloge dans le chant funèbre *bààtɔ̋́nù*

Du latin « *elogium* » qui signifie « épitaphe »([1]), l'éloge est un discours laudatif que l'on tient sur une personne ou une chose. C'est un témoignage rendu à quelqu'un ou à quelque chose envisagé sous un point de vue particulier. L'éloge consiste donc à exalter les mérites et les qualités d'un individu ou d'une institution. Il peut se présenter sous la forme du panégyrique ou de l'éloge funèbre([2]). C'est en cela que l'éloge est souvent perçu comme un genre oratoire inséparable de la célébration des morts. D'autant que le panégyrique et l'éloge funèbre, comme nous le révèle le corpus, constituent un motif récurrent du chant funèbre. Considéré donc sous cet angle, l'éloge, comme les « *pleurs de la mort* » (c'est-à-dire la lamentation ou « *gɔ̀ɔ̀ wúrà* »), est une composante du chant funèbre. Appelé *tùmànù*, l'éloge, dans le chant funèbre *bààtɔ́nù*, est un discours énoncé par les proches du défunt

[1]- L'épitaphe désigne les inscriptions louangeuses, mises au bas des tombeaux. Il s'agit donc de discours assez concis dans lesquels les auteurs disaient du bien des défunts.

[2]- En Grèce, l'éloge était un genre bien défini. Prononcé dans une assemblée solennelle, il prit le nom de panégyrique. Les Grecs en effet célébraient les vertus de leur cité tandis que les latins louaient leurs empereurs. Mais la forme la plus répandue de l'éloge est l'éloge funèbre. Par exemple, à Athènes, un orateur faisait, une fois par an, l'éloge des guerriers morts pour la cité. Vu sous cet angle, l'éloge peut être défini comme un discours public fait en l'honneur de quelqu'un, après sa mort.

(particulièrement les veuves dans leurs lamentations) et par les griots. Aussi, sous forme de panégyrique ou de discours louangeux intégré à la lamentation, l'éloge est axé-t-il sur les qualités morales de la personne défunte. Il sert de modalité d'expression de la douleur et de marque de témoignage. A ce titre, l'éloge recourt à tous les procédés du registre laudatif : l'apostrophe, un vocabulaire mélioratif ; des figures par amplification (hyperbole) ou par opposition, des répétitions (anaphore, accumulation, énumération) ; des métaphores et des comparaisons valorisantes ; un rythme et une syntaxe qui donnent souvent une allure emphatique au discours.

L'analyse du chant funèbre *bààtɔ́nù* en général démontre que la séparation entre la plainte et l'éloge n'est que théorique. Ces deux formes d'énonciation se mêlent et se complètent pour exprimer dans toute son intensité la douleur de la perte de l'être cher. En effet, l'éloge est sous-jacent aux regrets qui expriment la plus vive des douleurs. Le surgissement de l'éloge dans le chant de Lamentation, est donc révélateur à double titre d'une forte affectivité et d'une prise de conscience de la rupture avec l'être cher. De cette prise de conscience, résulte, sur le ton de la plainte, des hommages au défunt, comme pour dénoncer une mort toujours considérée injuste. L'éloge donc du défunt, que nous pouvons dénommer la *laudatio,* est une constante dans le chant funèbre. Nous l'étudierons selon deux perspectives : celle des veuves, exécutantes des Lamentations et celle des griots, maître de la parole.

L'éloge, une technique d'expressivité de la douleur en même temps qu'une stratégie de mise en relief du symbolisme de l'époux dans la société bààtɔ́nù. Afin de faire ressortir et de mettre en avant, l'ampleur de la perte qu'elles subissent, partant le paroxysme de leur douleur, les locutrices passent par une célébration du défunt mari. Celle-ci est construite autour de la figure de l'époux et du père et ce, à travers des images valorisantes empruntées à la botanique ainsi qu'à travers un lexique mélioratif, qui dévoilent la place de premier plan qu'occupait le défunt. La célébration de l'époux-père, disions-nous, s'opère par le biais d'un discours

louangeux, métaphorique dans lequel les locutrices vantent les mérites de leurs époux. Référons-nous aux textes du **CH_1Lamentation** et **CH_2Lamentation**.

Dans le texte **CH_1Lamentation**, la locutrice exalte les qualités de son défunt époux, *Sa̋wè*. D'abord, elle le compare dans le verset 24 au karité, arbre spécifique aux régions du nord-Bénin et dont l'importance n'est plus à démontrer. L'arbre, le karité, désigne le mari. Aussi faut-il comprendre par l'euphémisme « *Mon karité est tombé ! wóó* ! », la mort de l'époux. Mais pour mieux cerner la puissance suggestive de cette double image, rappelons les différentes vertus du karité. Connu sous le nom scientifique de *butyrospermum karii*, le karité est un arbre de l'Afrique tropicale très répandu dans les régions *bààtɔ́nù*. Ses graines sont utilisées dans la fabrication d'une huile (beurre de karité) d'usage culinaire, cosmétique et médical appelée « *gúm mérúm* ».

La disparition de l'arbre, comme on pourrait s'y attendre, implique celle de l'ombrage qu'il apportait, et par voie de conséquence, celle de l'ombre protectrice du mari (ou du père). Les autres éléments constitutifs de cet arbre tels que les racines, l'écorce et les feuilles, sont utilisés à des fins non seulement médicinales mais aussi occultes. Le karité est donc symbole de vie et de longévité et révèle la valeur du défunt mari ainsi que le rôle fondamental qui est le sien au sein de sa famille : il apparaît comme l'arbre nourricier, le protecteur qui assure le bien-être de tous. C'est cela que reflètent et confortent les métaphores des versets 20 (**CH_2Lamentation**) et 27 (**CH_1Lamentation**) : « *Le beurre s'est renversé ! Wóó !* » et « *Ma pâte et ma sauce !* ».

Le beurre de karité, nous l'avons brièvement évoqué plus haut, est un ingrédient de cuisine dont on ne peut se défaire totalement. Lorsqu'il se renverse, il n'y a plus rien à faire. Cette image de l'huile renversée traduit, en réalité, le caractère irrévocable et pathétique de la situation dans laquelle est la locutrice. En effet, en désignant le défunt, par le vocable « *beurre* », la locutrice révèle la place du mari (de même que celle du père) dans le foyer.

C'est ce que mettent en lumière les métaphores itératives du beurre, ingrédient à multiples fonctions et composante des aliments de base du peuple *bààtɔ́nù*, de la sauce et de la pâte, puis de la « *lampe* » dans le verset 29 du **CH_2Lamentation**. Le défunt est perçu comme la lumière, l'« *éclaireur* », celui qui indique le chemin à suivre. On pourrait dire le berger. On le voit bien, la valeur du défunt se manifeste par le fait qu'il est la source qui nourrit la veuve et à laquelle, elle doit presque son existence. Les locutrices évoquent leurs époux comme source du bonheur familial. La mort de l'époux constitue de ce fait, pour chacune d'elles, une réelle perte puisqu'elle implique la privation de la tendresse et de la bonté. En témoigne l'utilisation abondante de la figure de l'élocution.

Outre qu'elle est au service de la plainte, l'élocution ou l'apostrophe sert ici de moyen privilégié pour entreprendre la description laudative du défunt. Les locutrices interpellent leurs défunts époux à travers des qualificatifs élogieux, résultat d'un élan passionnel. Autant dans le texte **CH_1Lamentation** que dans les textes **CH_2Lamentation** ou **CH_3Lamentation**, les locutrices se servent de termes affectifs. La rhétorique du superlatif ici mise en jeu se trouve alors doublée de celle du sentiment, comme dans le genre élégiaque. Une série d'appelations élogieuses et affectives, comme le prouvent les exemples suivants révèlent tout l'amour qu'inspire le défunt : « *Mon vénérable* ! » (Verset 5, **CH_2Lamentation**), « *Mon maître ! /Maître et compagnon !* » (Versets 13-14, **CH_2Lamentation**), « *Mon fidèle confident !* » (Verset 18, **CH_2Lamentation**), « *Mon cher bienfaiteur !* » (Verset 25, **CH_3Lamentation**), « *Fils des guérisseurs* ! » (Verset 18, **CH_3Lamentation**), « *Père des riches* ! » (Verset 15, **CH_3Lamentation**), etc. L'utilisation de ce lexique mélioratif et laudatif de même que le superlatif qu'on note au niveau de « *gérù bōkú* » (le « *suprême confident* »), témoignent à la fois de la place qu'occupent les défunts dans le cœur de leurs épouses et de la qualité des liens qui les unissaient. C'est le maître de céans le plus vénéré, le meilleur confident et le joueur de cartes le plus respecté. Fondées ou non, toutes ces images

valorisantes employées par les locutrices décrivent l'époux-père comme le chef de maison, le garant du bien-être matériel et moral, le pilier indispensable de la famille. Ici, le défunt se révèle dans toute sa magnificence : source de joie, de bonheur pour sa famille. On s'en rend compte, la personne défunte est mise en valeur non seulement par ses qualités morales, mais aussi à travers l'amour qu'elle inspire. Sa particularité, pouvons-nous conclure, découle de l'expressivité de l'énonciation sentimentale car, comme l'indique le verset très récursif et très révélateur *« Ma vie ! »* (Verset 3, **CH_2Lamentation**), la vie du défunt est plus chère que celle de la locutrice elle-même. Il incarne carrément la vie et sa mort annule celle (la vie) de toute la famille et de ses proches.

L'énonciation sentimentale est encore plus évidente à travers la comparaison très affectueuse du défunt avec la « *petite fleur* » et le recours aux titres nobiliaires. Dans le texte **CH_2Lamentation** par exemple, *Báké Túkúkú* use aussi du panégyrique (*tɔ̃mɑ̃́rù*) pour louer l'objet de son discours. Elle apostrophe en effet par des appellations qui rappellent la généalogie et le clan du défunt, *Sɑ̃́wè*. On peut le lire dans les versets 6 et 7 : « *Wúrébán bíí ! wóó !* » (Fils des *Wouré !* wóó !), « *Kpásíbán bíí ! wóó* » (« Fils des *kpasɨ̀* !*wóó !* »), etc. Ces titres nobiliaires évoqués dans le texte, et repérables dans d'autres textes, révèlent en fait la filiation princière du défunt. Tout ceci laisse voir la valeur du mari défunt par l'effet de son absence, sur la locutrice. Au total, on pourrait soutenir que dans les Lamentations, l'éloge est rituellement l'expression spontanée de la douleur par laquelle les veuves et les proches du défunt cherchent à se consoler. Il sert d'exutoire à la douleur des endeuillés et de canal d'hommage à l'endroit du défunt. Et comme nous l'avons mentionné, l'éloge funèbre des veuves trouve son écho dans celui des griots.

En effet, à la suite du discours louangeux des veuves-locutrices des Lamentations, on est frappé par l'attitude de certains griots habilités à intervenir dans les rituels funéraires. Officiants principaux des veillées funéraires précédant les grandes funérailles (*gɔ́ɔ́ kpèrù*), les

griots *Kòròǵúbà*, soutenus par les sons des tambours des *gǎ́gùbà* rendent hommage aux défunts à travers des textes de panégyrique. Or, d'essence, le panégyrique est un chant de louange où se mêlent récit de chasse et généalogie. Au cours de ces veillées, les griots, au détour de récits de chasse, célèbrent les défunts. A cet effet, ils recourent à une série de modalités, propres aussi bien à la lamentation qu'à l'éloge.

D'abord, l'apostrophe. L'apostrophe est très remarquable dans les chants des griots et est toujours appuyée, comme c'est le cas dans la lamentation, par le tutoiement fréquent sinon rythmique voire lyrique. Les griots, dans chacun des textes, cherchent à maintenir les liens avec les défunts. Aussi, les apostrophent-ils par leurs noms respectifs comme dans le texte **CH$_7$GFU** où le griot interpelle le défunt par son nom : « *Bio Yango, fils des Gbènon* !». Le locuteur s'adresse à *Bio Yango* comme si celui-ci avait le pouvoir de l'entendre, même mort. Il utilise à cet effet son nom généalogique. D'ailleurs, ce chant fonctionne comme un panégyrique. Il s'ouvre par la formule introductive des panégyriques : « *Bio Yango, fils des Gbɛ̀nɔ̃* ». L'allocutaire (*Bio Yango*), comme on peut le remarquer, est d'une famille royale car, « *Gbɛ̀nɔ̃* » est le nom par lequel on fait l'éloge de la famille royale de Banikoara. Ce statut social, comme l'autorise la société *bàátɔ́nù*, donne droit à quelques privilèges comme celui de disposer, par exemple, d'un griot. On comprend donc mieux les rapports qui lient le locuteur à l'allocutaire ainsi que la raison de cet hommage.

Une autre caractéristique de l'éloge de la personne défunte, c'est qu'elle est peinte en termes superlatifs. Autrement dit, on assiste à une évocation du mort dans le meilleur de ses profils. Les traits caractéristiques exceptionnels de la personne défunte à savoir sa générosité, sa bravoure, sa témérité, l'art de chasser sont mis en avant. Cela s'observe dans ce texte (**CH$_7$GFU**) à travers l'éloge de la simplicité et de l'humilité que justifient les dix premiers versets. Le griot semble louer les qualités dont le défunt a fait preuve de son vivant. Il rend donc hommage au mort et célèbre son passage sur terre. Le défunt, chasseur de profession,

était un homme exceptionnel : vaillant chasseur (versets 13 à 15) doté d'un esprit charitable et homme de grande patience. Le locuteur insiste enfin dans ce texte sur les sentiments nostalgiques qu'il éprouve face à l'absence de *Bio*, son donateur. Ce mode d'expression laudative est aussi manifeste dans le texte **CH$_8$DVF** à travers le discours du griot : « *Bom'bo siriki m'a quitté réellement ! / L'auteur de mon champ d'igname et de mil n'est plus !* » (verset 17-18) où la valeur du défunt se révèle par le fait qu'il est la source qui le nourrit. Le mil et l'igname, pouvons-nous dire, constituent la nourriture de base de l'alimentation des *Bààtɔ̃bù*. Par conséquent, le défunt apparaît ici comme une figure importante dans la vie du griot. Ce qui explique le sentiment de regret ressenti par le locuteur et exprimé dans les versets trois à six : « *Grand chasseur des bois de Kinibo* !/*Vois-tu ?/ Le cœur pleure les yeux secs* » et dans le verset 23 : « *Je l'ai toujours dit !* ». Le griot loue donc en regrettant le défunt. Tout ceci traduit l'attachement du griot à l'endroit du défunt. Rappelons à cet effet que dans la tradition *bààtɔ́nù*, le rapport entre un griot et son maître est comparable à celui d'un homme et de sa femme. La dimension élogieuse est une fois de plus soulignée dans le texte par le champ lexical de la glorification ainsi que l'emploi d'un vocabulaire mélioratif voire le superlatif mettant en relief à la fois les qualités physiques que morales du défunt. Il est décrit dès le verset liminaire du poème comme « *le grand chasseur des bois de Kèkèrèkou !* » (Verset 1), le « *Grand chasseur des bois de Kinibo !* » (Verset 3), le « *brave !* » (Verset 8) et « *beau prince !* ». Un peu plus loin, dans le texte **CH$_9$DVF**, le défunt est évoqué sous les traits de « *Dompteur de gibier !* », « *roi des chasseurs* ». On le voit bien, l'éloge des griots s'attarde sur les qualités du chasseur, sur un portrait global. Tout ceci permet de fixer les contours de la personnalité du défunt.

Enfin, résumer les qualités des défunts dans les déclinaisons de l'adjectif « bon » est aussi un moyen pour célébrer le disparu comme cela se note dans le texte **CH$_9$DVF**. Dans ce texte, le locuteur révèle la nature charitable et généreuse du défunt *Sabi*, à travers les vivres

qu'il lui garantissait à la fin de chaque mois (verset 22 à 27). C'est d'ailleurs cette qualité qui fait que le poète ne l'oublie pas comme le témoignent les versets 21 et 28 (« *C'est pourquoi, le souvenir de Sabi est toujours en moi* »). Son départ a créé un vide et ce vide est également synonyme de privation. Le caractère charitable du défunt se lit également dans le champ lexical du don. Par exemple, on peut noter l'utilisation des verbes *"offrir"* et *"donner"* dans les versets 23 et 25 du **CH$_8$GFU**. D'un autre côté, dans le texte **CH$_{11}$GFU**, l'usage du substantif *"présents"* (verset 7) renforce l'idée de bonté et de générosité chez les défunts. Au total, il est clair que la séparation entre la plainte et l'éloge dans le « *gɔ̀ɔ̀ wòm* » (chant funèbre *bààtɔ̃́nù*) n'est que conceptuel. Ces deux modes d'énonciations se mêlent et se complètent pour rendre hommage au défunt. Il faut néanmoins souligner que les lamentations mêlées aux louanges que nous venons d'observer dans le corpus, ne sont pas le seul motif qui caractérise le chant funèbre *bààtɔ́nù*. Nous avons pu observer également que le blâme constitue un autre *topos* du chant funèbre.

2.2. Du blâme dans le chant funèbre *bààtɔ́nù*

Comme l'éloge, le blâme relève du discours épidictique. C'est un genre destiné à dévaloriser, disqualifier un individu, critiquer des institutions ou des aspects de la société. Il est la forme d'expression privilégiée de l'indignation morale, de la dénonciation politique ou idéologique. Ainsi, contrairement à l'éloge qui doit susciter l'admiration, le blâme suscite le dégoût, l'indignation et dans certains cas, la pitié. En général, le blâme se manifeste à travers la satire. Il se sert des procédés inverses de l'éloge en recourant à un lexique péjoratif, d'une part, à des métaphores et des comparaisons dépréciatives (de façon générale des figures de style dévalorisantes qui accentuent la réprobation ou exagèrent la critique). D'autre part, il se caractérise par une ponctuation expressive (des phrases de type exclamatif ou interrogatif qui traduisent la colère, l'indignation, en un mot l'état d'âùe malheureux du locuteur), des comparatifs et des superlatifs d'infériorité et nombre de modalités destinées à marquer

l'indignation et parfois le dégoût. Dans notre corpus d'étude, le blâme est manifeste dans la poésie du cérémonial funèbre (particulièrement dans les chants cérémoniels d'enterrement, quelques lamentations et chants de veillées funéraires). Il apparaît principalement sous deux formes : l'injure et la caricature.

L'injure et la caricature : deux procédés d'expression du blâme dans le chant funèbre bààtɔ́nù. A l'origine du blâme, la douleur que produit la perte brusque et définitive de l'être cher. Cette douleur est si violente que les endeuillés (essentiellement les veuves, locutrices des lamentations et les griots), comme pour se soulager, s'en prennent à la mort et profèrent à son encontre des injures à travers un lexique dévalorisant et moqueur. Aussi, au détour de la personnification, ils invectivent la mort, la parodient et dénoncent tous les désastres qu'elle sème sur son passage. On comprend dès lors que le blâme naît de l'état de choc et du sentiment de révolte généré par la disparition de l'être cher. On pourrait alors affirmer que le blâme participe d'une thérapie sociale. En injuriant la mort, en se moquant d'elle, en la défiant et en la caricaturant, les intéressés espèrent conjurer ou vaincre la peur de la mort et la mort elle-même, même si cela traduit également leur faiblesse face à l'adversité que représente la mort. Cela se lit dans le texte **CH_2CDT**. Exécuté par un griot flûtiste au cours de l'arrangement de la tombe, ce texte dresse une caricature de la mort. Dans ce texte, le locuteur personnifie la mort et la présente comme un être humain difforme, au ventre bedonnant. Cette image est suggérée par les idéophones caractérisant des versets 1 et 3 ou 5 et 7 : « *kpókókó* » et « *bémbém* ». Ces deux idéophones renvoient à l'aspect ballonné et gonflé du ventre de la mort. En général, lorqu'un individu a le ventre ballonné, il est incapable d'avaler quoi que ce soit. Mais ce n'est pas le cas avec la « *mort au ventre gonflé* ». La caricature qu'en donne le locuteur la présente comme un être avide et insatiable. Et pour cause. Malgré le ballonnement de son ventre mythique, la mort continue d'opérer, de tuer, ″de se remplir le ventre″. En réalité, en tournant ainsi en dérision la mort, en la blâmant, comme on peut s'en rendre

compte, le locuteur cherche à dédramatiser la situation, pourtant tragique et pathétique, puis à chasser la peur qui pourrait s'emparer des fossoyeurs. Par ailleurs, au-delà de l'injure proférée contre la mort, il faut lire dans cette réaction du locuteur, l'expression d'une indignation, celle de l'énonciateur devant la mort de l'être cher, considérée comme injuste.

Cette même rage, cette même souffrance du locuteur se révèle également dans le texte **CH_4DVF** à travers les insultes proférées à l'endroit de la mort. Le locuteur ici s'adresse à elle (la Mort) en la tutoyant, en la condamnant scandaleusement comme s'il s'agissait d'une mauvaise voisine habitant deux portes plus haut. Pour le locuteur, la mort, on peut le lire dans le verset 42, est une voleuse. Par son mode opératoire et le trouble qu'elle provoque, elle est certes impitoyable, cruelle. Mais, aux yeux du locuteur, elle est surtout pathétique, sans scrupules et ne mérite aucune considération. C'est pourquoi « *la mort ne vaut rien* » (Versets 6/14/22). C'est d'ailleurs ce que met en lumière le verset liminaire (verset 1) qui sert de refrain au texte. Il est bien évident que dans ce texte, le locuteur procède au dénigrement de la mort et qu'il la plaint. Cette même image dévalorisante de la mort est repérable dans le texte **CH_4Lamentation** comme le démontrent les versets suivants :

> ***10- Bio est impitoyable! Wóó!***
> ***11- Bio ne connaît pas la honte! Wóó!***
> ***12- Bio n'est pas charitable! Wóó***
> ***13- Bio détruit toujours tout! Wóó!***
> ***14- Voici que Bio nous surprend!***

Entièrement personnifiée et érigée en actant au sens où l'entend Algidas Julien Gréimas, la mort dénommée « *Bio* » est décrite à travers un vocabulaire dépréciatif qui la présente comme une entité ignoble, froide et sans coeur. Cette image dépréciative dressée par la veuve est renforcée par un tableau éloquent des dégâts que génère la mort et qui se lit à partir d'un ensemble de symboles construits autour du mari, figure forte et incontournable de la famille (cf versets 17 à 21). On s'en rend compte, le blâme constitue donc un autre moyen

d'expression de la douleur ainsi qu'un procédé pour communiquer à l'auditoire la souffrance des uns et des autres.

Le style ironique, à côté de l'injure et de la caricature, est un autre moyen pour blâmer la mort et dénoncer, par conséquent tout ce qu'elle engendre comme torts. Procédé visant à laisser entendre ce que l'on pense en feignant de dire le contraire, l'ironie est employée dans certains chants pour traduire non seulement le ressentiment et la colère, mais aussi pour ridiculiser ou tourner en dérision la mort. L'exemple le plus illustratif nous est offert par le texte **CH_3DVF**. Construit autour de la répétition, de l'ironie et de la personnification, ce chant met en scène les dégâts causés impunément par la mort. En témoigne le verset itératif « *Bio n'engendre que des souffrances !* » (Verset 4). La personnification se note ici dans la désignation de la mort par le nom *Bio*. On le voit, le locuteur attribue à la mort des traits humains. Aussi, est-elle décrite comme un être insensible et indifférent à la souffrance qu'elle génère. Insouciante des conséquences de ses forfaits, la mort « *rentre se coucher au soleil couchant* », c'est-à-dire dans sa demeure. Le « *soleil couchant* » symbolisant la « *maison de la mort* » ou la mort elle-même. Phénomène inéluctable et irréversible, la mort épuise donc tout. C'est pourquoi, le locuteur « *la glorifie* » (verset 18). Mais l'emploi de ce verbe dans le texte induit la question de savoir, si le sujet de la clausule est « *je* » qui « *glorifie* », quelle est en réalité le sens de cette glorification ? Une victime peut-elle « *glorifier* » son bourreau ? Nous sommes là en présence d'une figure macrostructurale à savoir l'ironie. Dès lors, on comprend que l'émetteur souhaite, par souci esthétique et sémantique voiler sa véritable intention : *blâmer la mort*. D'ailleurs, en tant que victime, il est inconcevable que le locuteur loue son bourreau qui n'est autre que la mort. L'intention véritable du locuteur, dans ce chant, n'est donc pas de louer la mort mais de faire ressortir l'ignominie de la mort. Ce chant est un blâme contre la mort qui ne dit pas son nom.

Par ailleurs, le blâme recourt fréquemment au pathétique pour faire partager au lecteur la souffrance des victimes. C'est justement le constat qu'on fait dans le texte **CH_5DVF**. Ce texte met en relief la mort inéluctable et naturelle, la mort, aveugle et impitoyable, la mort qui ne fait aucun choix, la mort qui saisit les gens sans exception, les riches comme les pauvres et frappant les êtres les plus innocents. Dès le début, le texte s'ouvre sur une apostrophe qui traduit l'expression d'une émotion vive et profonde. Le locuteur, comme le démontrent les deux versets qui ouvrent le texte, dans un excès de rage et de douleur, interpelle violemment la Mort et profère à son encontre des propos méprisants : « *Pitoyable mort !* »/« *Mort, tu es pitoyable !* ». Le locuteur, on le constate, s'adresse à la Mort, comme à une personne. En témoigne la figure de personnification et le tutoiement, très révélateur, employés par le locuteur. Ici, on réalise que la mort, d'habitude redoutée, fait les frais du locuteur. Celui-ci s'en prend ouvertement à elle et lui manifeste sans détour son mépris et sa colère. Ainsi, approfondissant les expressions de la douleur du locuteur, ces versets annoncent le ton général du texte qui est celui du blâme. Le locuteur compare alors la Mort à un « *mauvais coupeur de pénis* » (verset 10), à un « *mauvais individu* » (verset 20), à un être « *impitoyable* » (verset 29), « *hypocrite* » (verset 30), cruel et immonde qui opère sans distinction d'âge, de classe ou de sexe. Ce faisant, il insiste sur la désolation, l'angoisse et les ruines que la mort apporte comme on peut le noter dans les versets 32 et 45 : « *Cela m'a retrouvé dans un état perturbé* » ; elle « *transforme en ruines les villages* ». Au total, le locuteur dans ce chant blâme et ridiculise la mort : elle est si impitoyable que dans sa souffrance, l'homme éprouve à son égard de la peine. Le procès contre la mort se poursuit et se manifeste également dans le texte **CH_8DVF**. Dans ce texte, le locuteur évoque les dégâts matériels et moraux que la mort engendre. Fortement pathétique, ce texte traduit avec insistance l'expression de la résignation et de la détresse du locuteur face à la mort de son maître, *Bom'bo siriki Bona*. Il se sert du champ lexical de la détresse (« *cœur* », « *pleure* », « *s'en aller* ») et de la formule « *Qu'il en*

soit ainsi ! » (Verset 7) pour exprimer sa peine et son attachement à l'endroit de son maître. Puis, il s'en prend à la mort qu'il injurie et caricature. Il use à cette étape de la prétérition (Verset 39/40) pour décrire la mort. Du verset 39 au verset 58, et au moyen de la figure de la personnification, le locuteur dresse un tableau caricatural de la mort. Désignée par le nom « *Sara* », la mort est semblable à un individu insensible, sans vergogne car, « *Sara, la mort n'a aucune honte !* » (Verset 52). Le locuteur dresse d'elle un portrait abominable et déplaisant tel qu'on peut l'observer dans les versets qui suivent.

39-Si insulter la mort relevait du ressort d'un enfant
40-J'insulterai aujourd'hui « sara », la mort.
41-Sara, la mort n'a aucune honte !
42-Et j'ai l'habitude de dire
43-Si c'était un grand trou
44-J'entrerai là-dedans
45-Et j'insulterai sara, la mort
46-Sara, tu es disgracieuse !
47-Alors, si j'entre là dedans,
48-je relayerai ainsi l'enterreur dans son travail
49-Et si je trouvais un fourré bien dense
50-J'y entrerai
51-Et j'insulterai sara, la mort
52-Sara, la mort n'a aucune honte !
53-En ce lieu se terre un boa
54-Sa morsure est mortelle
55-Et si je trouvais une haute grotte
56-Je grimperai sur son sommet
57-Et j'insulterai sara, la mort
58-Sara, tu as la bouche pointue !

Tel que l'illustrent ces versets, on note chez le locuteur une attitude ironique et moqueuse de la part du locuteur à l'endroit de l'être coupable, la mort. La description personnifiante qu'il en donne a permis de modérer le tragique de la situation par le ton léger et sarcastique qui la caractérise. En effet, dressant le portrait de la mort, le locuteur affirme que celle-ci est « *disgracieuse* » et a « *la bouche pointue* ». Sous cette ironie, la douleur transparaît pourtant, car celui qui n'est plus tient une place importante dans sa vie. En outre, la répétition du verset 40 « *Et j'insulterai sara, la mort* » associée à l'itération du verbe « *insulter* », puis l'emploi de « et » culmine sa peine dans cette pièce. On s'en rend compte, dans leurs oeuvres, les locuteurs ont réussi à mettre à nu tout le drame que vit tout individu

ayant perdu un être cher. La présence de la mort produit chez les vivants un lot de souffrances inouïes et d'émotions diverses qui peuvent évoluer du simple choc à la folie ou même à la mort en passant par des moments de colère, de révolte ou d'état dépressif.

Le choc est ressenti à l'annonce du décès et se caractérise, entre autres, par le déni, l'engourdissement ou l'agressivité, un sentiment de détresse, de déséquilibre et de désorganisation. La phase suivante, l'état dépressif, soulève de multiples émotions, contradictoires, de même qu'un fort sentiment de nostalgie associé, à la pleine prise de conscience du caractère définitif de la perte. Les versets ci-après, on le remarque bien, traduisent l'état certes dépressif mais agressif du locuteur. Choqué, mais aussi révolté, celui-ci invective et tourne la mort en dérision. Il énonce ainsi ses angoisses. Comme on le réalise, les veuves et les griots cherchent à traduire l'immensité de leur souffrance qui, du reste, demeure indicible. Toutefois, c'est un appel à la compassion qu'ils lancent à l'auditoire et à la communauté toute entière. Dans ce contexte, le chant funèbre *bààtɔ́nù* (*gɔ́ɔ́ wóm*) joue un rôle de catharsis dans la mesure où le locuteur purge ses sentiments de colère et manifeste le dessein de partager ses souffrances avec tous ceux qui ont perdu un être cher et qui souffrent.

Au regard de tout ce qui précède, il ressort que le chant funèbre *bààtɔ́nù* (*gɔ́ɔ́ wóm*) relève du genre épidictique. En effet, au-delà de la mort, thématique principale autour de laquelle est construit le *gɔ́ɔ́ wóm*, nous y avons repéré deux autres motifs récurrents : l'éloge et le blâme. Mais, tout en étant des motifs, l'éloge et le blâme, fonctionnent en réalité comme des modes de discours (précisément des stratégies argumentatives) et, à ce titre, participent à l'expression du deuil ainsi qu'à une esquisse des grandes lignes des attitudes des *Bààtɔ̃́bù* devant la mort. Le genre épidictique, avons-nous dit, est un genre cérémonial destiné à exalter les qualités ou à dénoncer les défauts d'une personne. Il s'adresse à un auditoire réuni lors de commémorations, de cérémonies officielles ou institutionnalisées, de certains évènements

marquant la vie d'un individu comme le mariage, le baptême ou le décès. Or, le *gɔ́ɔ́ wóm* est un chant de la mort. Aussi, ces deux formes de discours y sont-elles très manifestes.

D'abord, l'éloge funèbre. Appelé *tùmànù* en *bààtɔ́nù*, l'éloge funèbre, avons-nous constaté, est un discours énoncé par les proches du défunt (particulièrement les veuves dans leurs lamentations) et par les griots. Sous forme de panégyrique([1]) ou intégré à la lamentation, l'éloge est en fait focalisé sur la personne défunte. Aussi, sans exclure totalement le chant de la beauté physique, l'éloge s'attarde surtout sur les vertus du défunt et ses qualités de chasseur, ce qui ne fait que fixer les contours de la particularité de sa personne. Egalement, nous avons constaté que la personne défunte est mise en valeur à travers l'énonciation sentimentale (c'est-à-dire l'amour qu'elle inspire), les images valorisantes ou un lexique mélioratif traduisant la place de premier plan qui était celle du défunt. Nous avons noté, par ailleurs, que la célébration du disparu se matérialise par la rhétorique du superlatif doublée de celle du sentiment, de l'apostrophe et de la rhétorique de la démesure. Toutes ces techniques laissent voir la valeur du mari défunt ou du ″maître″ (dans le cas des griots) par l'effet de son absence. En somme, l'éloge funèbre, tel qu'il s'est manifesté dans les pièces chantées, est à la fois une technique d'expressivité de la douleur en même temps qu'un thème qui met en relief le symbolisme de l'homme, dans la société *bààtɔ́nù*, non seulement en tant qu'époux mais aussi en tant que ″maître″ du griot. D'un autre côté, cette analyse nous éclaire sur un aspect des comportements des veuves et des endeuillés dans la société *bààtɔ́nù*. Enfin, de ce qui précède, nous avons conclu que l'éloge funèbre est un genre oratoire inséparable de la célébration des morts et se résume, en réalité, à une évocation du mort dans le meilleur de ses profils. Il sert d'exutoire à la douleur des endeuillés et de canal d'hommage à l'endroit du défunt. Mais si le discours encomiastique s'attache à la personne défunte, le blâme, en revanche porte sur la mort, en tant que personnage antagoniste du défunt et de ses proches.

[1]-Nous rappelons que le discours élogieux composé par les griots est souvent à cheval entre panégyrique et récit cynégétique. C'est en effet un texte qui emprunte au panégyrique les éléments généalogiques qui concernent le défunt qu'on loue et auxquels le griot ajoute les récits de chasse ou les récits de vie qui justifient la louange.

Ensuite, le blâme. Pendant l'analyse de ce motif, nous avons noté que tel l'éloge, le blâme relève du discours épidictique. Utilisé par les veuves et les griots pour injurier, parodier et ironiser la mort (en un mot, blâmer la mort), le blâme est repérable particulièrement dans les chants cérémoniels d'enterrement, quelques lamentations et chants de veillées funéraires. Nous avons en plus observé que le blâme, d'une part, ne porte pas sur la personne défunte, mais sur la mort elle-même. D'autre part, le blâme nous est apparu comme l'expression de la douleur que produit la perte définitive de l'être cher. Cette douleur, corrosive et atrabilaire que les endeuillés (essentiellement les veuves, locutrices des lamentations et les griots) ressentent déclenche une avalanche de réactions, les unes plus agressives et violentes que les autres (chagrin, angoisse, colère et désapprobation). Car, nous l'avons remarqué, la mort dans certains cas est révoltante, irritante même. Ainsi, comme pour se soulager, les locuteurs s'en prennent à elle et profèrent à son encontre des injures à travers un lexique dévalorisant et moqueur. Aussi, la compare-t-on à un être difforme et cupide, imprévisible, incontrôlable et impitoyable. A cet effet, les locuteurs, avons-nous noté, se servent également de la personnification, de la caricature, de l'ironie et du pathétique comme procédés d'expression pour accuser la mort et dénoncer sa ″méchanceté″ déconcertante. Sur un ton enjoué, la mort est donc traitée comme un vrai personnage et non seulement comme un phénomène abstrait qui arrive à la fin de la vie. On le perçoit nettement, à travers le blâme, le locuteur procède au dénigrement de la mort.

Au total, on pourrait retenir que l'éloge et le blâme structurent le chant funèbre *bàátɔ́nù*. Associés à la lamentation, ils manifestent l'être-coupable (la mort) et l'être-victime (l'épouse). Par ailleurs, comme les louanges et les pleurs, les insultes traduisent le sentiment dans lequel les êtres séparés se meuvent au moment du départ. C'est ce qu'illustrent la tonalité plaintive et désespérée des exclamations et des interrogations, le mélange de discours, etc. Toutes ces modalités expressives, que constituent le blâme, l'éloge et la lamentation,

représentent en réalité, non seulement une démarche thérapeutique contre la douleur et les souffrances du deuil, mais aussi et surtout, un moyen de mise en lumière des différentes attitudes du *Bààtɔ́nù* devant la mort. On le comprend clairement, le chant funèbre *bààtɔ́nù*, au-delà de la fonction exutoire ou thérapeutique, assure aussi une fonction sociologique et philosophique par la reproduction, dans les chants, des différentes attitudes du *Bààtɔ́nù* face à la mort. Or, parler des attitudes que provoque la mort présuppose un ensemble de perceptions ou de représentations sociales que s'en font les *Bààtɔ̃́bù*. Dès lors, il nous revient d'examiner dans les chants, les différentes significations religieuses ou philosophiques que les *Bààtɔ̃́bù* attribuent à la mort et qui justifient leurs différentes attitudes face à la mort.

3. Le chant funèbre *bààtɔ́nù* : une conception plurivoque de la mort ?

S'il est évident que les représentations des attitudes devant la mort et les coutumes funéraires diffèrent d'une époque et d'un pays à l'autre, il n'en demeure pas moins vrai que les croyances et perceptions de la mort sont presque les mêmes universellement, particulièrement chez les Négro-africains. L'intérêt de cette section est donc de déceler clairement, à partir des textes recueillis, les différentes conceptions ou idées que les *Bààtɔ̃́bù* se font de la mort. Nous allons donc tenter de saisir l'idéologie funéraire des *Bààtɔ̃́bù* à partir des lamentations et des autres formes de chant funèbre. Autrement dit, nous aborderons ici, les différentes conceptions de la mort dans la société *bààtɔ́nù*, telle qu'elle est perçue et surtout chantée. Ainsi, quelles croyances *bààtɔ́nù* sur la vie et la mort reflètent ces textes ? Quelles sont les différentes images de la mort qui se dégagent du chant funèbre ? Sont-elles analogues aux conceptions thanatologiques inscrites dans l'histoire littéraire ?

Dans notre répertoire de chant funèbre, ce motif se développe, avons-nous remarqué, dans les *Sèrènū* et dans certains chants d'adieu exécutés par les griots *Sàsàgù*. Ces chants, comme on s'en rendra compte dans la suite de l'analyse, portent fondamentalement sur le statut de la mort ainsi que son mode opératoire, d'une part. De l'autre, ils démontrent, par

ricochet, l'impuissance de l'homme face à la mort et la détresse que celle-ci provoque. Les griots-locuteurs et les femmes du *Sèrènū* montrent que la Mort est là, au milieu des hommes, et elle rôde toujours, en quête de victimes. Dans l'ensemble, deux grandes tendances et visions sur la mort se dégagent des chants :

- la mort comme un voyage-retour ;
- la mort comme un héritage.

La mort, pour les Bààtɔ̄bù, est d'abord un héritage. En effet, selon eux, la mort remonte à l'origine de l'homme. Et elle leur a été léguée par leurs ancêtres qui eux-mêmes l'ont héritée de leurs ancêtres. C'est en cela que « *Bio est un héritage* » (Verset 1, **CH$_2$DA**) et qu'« *il est établi qu'en mourant l'on retourne toujours d'où l'on vient !* » (Verset 1, **CH$_3$DA**). Comme l'illustrent ces deux versets liminaires, la mort est aussi vieille que le monde et est née avec l'homme. Elle est inhérente à tout ce qui vit ou existe. Elle un creuset universel pour tous les hommes. En ce sens, elle n'est pas le contraire de la vie. D'ailleurs, comme le dit un proverbe dioula du Sénégal, la mort « *est le fruit de la vie »* autant que *« la vie est le fruit de la mort* ». On le voit donc, la mort et la vie sont deux réalités qui interfèrent, se complètent et se nourrissent réciproquement. L'existence de l'une justifie celle de l'autre. C'est ce qu'attestent ces propos de Jacques Lombard :

> « *Car, en Afrique, rien n'est fin et rien n'est commencement, la naissance est une « mort » au royaume de l'au-delà, d'où l'on est censé venir, la mort est une « naissance » au monde des ancêtres, monde qui préside à la subsistance et à la vie quotidienne des mortels et qui lui apporte protection et conseil* »([1]).

On s'en rend compte, la vie et la mort sont liées. Pour le *Bààtɔ́nù*, la mort et la vie forment une unité indissoluble. La vie est impossible sans la mort comme la mort n'est pas possible sans la vie. C'est ce que traduisent dans le chant **CH$_7$DVF,** les versets itératifs 11 et

[1]-Lombard Jacques, « *Thomas Louis-Vincent, la mort africaine. Idéologie funéraire en Afrique Noire* », In *Revue française de sociologie*, 1983, 24-4. p. 746.
http://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1983_num_24_4_6988

12 : « *Si nous n'avons pas refusé de venir / Nous ne pouvons non plus refuser de retourner* ». Le locuteur en déduit alors au verset 61 que « *Sara Bio est un héritage* »([1]). D'où son imprévisibilité et son impitoyabilité. La mort, avons-nous effectivement observé dans les *Sèrènū*, est décrite comme un phénomène imprévisible, qui prend de court et qui agit à tout moment, en toute circonstance et en tout lieu. Quand elle doit se manifester, elle ne tient nullement compte ni de l'espace ni du temps. C'est l'exemple du texte **CH$_1$*Sírènù*** dans lequel le griot-locuteur démontre que la mort est sans pitié. Elle saisit les gens sans exception, riches comme pauvres, vieux comme jeunes, femmes comme hommes, etc. et cela, de façon inopinée et n'importe où. On en a pour preuve également, les versets 34, 36 et 42 du texte **CH$_4$DVF**. Ce chant, à l'instar des *Sèrènū*, porte à la fois sur le mode opératoire et sur le statut de la mort. Le locuteur montre que la mort est une tradition et un héritage. En témoignent les versets 45 et 47 qui expriment la corrélation que le locuteur établit entre vie et mort. Par ailleurs, il insiste sur le fait que la mort n'épargne personne et qu'elle survient à tout moment, quel que soit le lieu où l'on se trouve. En résumé, les *Bààtɔ̃bù* conçoivent la mort comme un fait naturel et inéluctable qu'il faut accepter malgré la douleur qu'elle engendre.

Ensuite, pour les Bààtɔ̃bù, la mort est un voyage ad originem. Cette conception, on la rencontre chez la plupart des peuples d'Afrique([2]) comme chez les Egyptiens des temps pharaoniques. Les *Báátɔ̃bù*, en effet, tel que l'indiquent les textes, conçoivent la mort comme un voyage, un passage, une traversée vers le séjour des morts. Elle est décrite comme le retour vers l'origine, le pays des ancêtres. C'est ce que dévoilent, au fil des mots, les chants d'adieu, certains textes de Lamentation et de veillée funéraire. Ainsi, à travers un réseau lexical bien fourni du ″retour″ et les répétitions, les griots-locuteurs expriment l'idée du voyage. Les

[1]-Nous avons déjà montré précédemment pourquoi la mort est dénommée *Bio* par les *Bààtɔ̃bù*. En nommant la mort « *Bio* », les *Bààtɔ̃bù* la personnifient et la comparent au troisième garçon, par ordre de naissance. Car dans la culture *bààtɔnù*, c'est le prénom que porte le troisième né des garçons. La mort est ainsi désignée par analogie à cause de certains traits de caractère propres aux enfants ainsi prénommés. Il s'agit essentiellement de la malice, de la ruse qui lui permet de parvenir à 'atteindre ses fins. Les enfants prénommés « *Bio* » se font remarquer par leur ténacité, leur intrépidité, indifférence et leur malice. Rien n'arrête en effet la mort quand elle doit frapper.

[2]- Cf. Jean. Marc ELA, *Ma foi d'Africain*, Paris, Karthala, 1985, pp. 36-56.

verbes « *retourne* », « *repars* », « *s'en est allé* », « *rentre chez lui* », « *rejoins* », etc., le verset-refrain « *retourne dans le pays d'où nul ne revient* » (**CH_3DA** & **CH_5DA**) ainsi que les expressions et passages tels que : « *un départ sans concertation* », « *Le départ qui ne se négocie pas* », « *Il retourne dans son pays sans avertissement* » (**CH_4DA)**, « *Quiconque meurt retourne toujours* »(**CH_3DA**), « *Quand on vient au monde, on rentre chez soi* » (**CH_1DVF**)… sont autant d'indices qui confirment cette conception de la mort. La vie n'est qu'un passage, et le pays des morts, celui d'où tout homme vient et où tout homme retourne. Cette vision de la mort est également remarquable dans les Lamentations qui sont un large champ sémantique de la conception de la mort comme voyage vers le pays des ancêtres (**CH_2Lamentation)**. Dans les textes, nous avons pu remarquer que les veuves-locutrices, dans leur description du royaume des morts au défunt, parlent d'un paradis familier, concret, peuplé par les autres morts de la famille. Aussi, prennent-elles congé de lui comme si c'était un voyageur sur le point d'entreprendre un voyage tangible et lui demandent de transmettre des messages de salutations aux autres défunts. En témoignent les versets du texte **CH_{10}Lamentation** suivants **:**

8. Si tu y vas,
9. Salue les autres, entendu ?
10. Rentre en paix !
11. Bonne traversée !

14. Salue les autres, entendu ?
15. Ne manque pas de saluer le mari de Bona de N'dali, entendu !
16. Ne manque pas de saluer ceux qui font du bien, entendu !
***17. Ne manque pas de me saluer le propriétaire des chevaux ! Wóò* !**

La mort n'est donc pas la cessation de la vie. Elle n'est pas un achèvement. Elle est « *un retour à la maison-mère* ». On s'en aperçoit bien, cette conception de la mort en tant que voyage se double d'une forte croyance en la vie après la mort qui transparaît dans certains gestes lors des rituels. Il s'agit du don communautaire fait au défunt. Comme l'exige la tradition *bààtɔ́nù*, les uns et les autres remettent des pièces de monnaie à un des enterreurs resté au fond du trou. Et celui-ci les présente à la tête du mort en ces termes : *« c'est un tel qui*

te l'offre pour la route ». Appelée *dúkà góbì*, cette obole représente en fait « l'argent pour la traversée », car *« la route est longue et jonchée d'épines,* (et) *il faut aller doucement »*. Cette formule rituelle prononcée par l'hiérophante apporte la preuve que pour le *Bààtɔ́nù*, la mort est un voyage. C'est ainsi que le défunt est le *voyageur* et sa destination, *"le pays des ancêtres"*. A l'instar du voyage dans le monde matériel qui nécessite des précautions, pour parer à toutes formes d'obstacles, la famille et les amis du défunt lui font des dons en nature et en espèce (habits, argent, pagnes, cauris, etc.) afin de permettre à son âme d'effectuer un bon voyage vers le monde des ancêtres ; on lui fait des commissions orales pour les ancêtres. On lui souhaite bonne route et bon voyage. Le défunt, on peut le dire, est donc un voyageur et sa destination est le village des morts (*gɔ́rìɔ̀*), un monde immatériel. La mort, pour les *Bààtɔ̃́bù,* est vraiment un voyage, un passage, un parcours initiatique vers le royaume des ancêtres. Et les différentes attitudes qui accompagnent cette vision traduisent une forte croyance en la vie après la mort. On pourrait en conclure que si la mort est une fin en soi, celle de l'enveloppe, elle se conçoit surtout comme une « naissance » au monde des ancêtres.

Enfin, selon les circonstances, la mort peut être considérée comme une délivrance ou comme un parcours initiatique que l'individu subit afin de rentrer dans la classe des adultes quel que soit son âge réel. La mort peut également être perçue comme une délivrance lorsqu'elle libère le défunt des maux terrestres. Mais en général, c'est lorsqu'un individu décède des suites d'une longue et souffrante maladie. A ce moment alors, aussi bien le trépassé que les personnes endeuillées considèrent la mort comme une libération. Dès lors, son acceptation est bien plus aisée malgré la douleur de la perte. Pour finir, nous voudrions encore remarquer que pendant notre analyse des pièces, nous avons examiné le thème de la mort, mais presque toujours en combinaison avec un autre élément qui apparaît dans les chants. La mort est abordée de façons bien différentes. Et, même si la mort a toujours

représenté un moment important dans la vie de l'homme, il est évident aujourd'hui, que l'attitude devant elle a peu à peu changé.

Au terme de ce second chapitre, nous pouvons dire que, globalement, nous avons tenté de saisir, à travers les différents chants qui animent les rituels, l'idéologie funéraire du *Bààtɔ́nù*. Cette idéologie, centrée sur la vie, celle des *"deuilleurs"* et sur celle du trépassé, est essentiellement mise en lumière par l'expression discursive des différentes représentations que les *Bààtɔ̃́bù* se font de la mort et des attitudes qu'elle déclenche. Ainsi, dans un premier mouvement, nous avons cherché à identifier les attitudes communes que génère la survenue de la mort. Nous avons alors constaté que les *"deuilleurs"* oscillent entre le sentiment d'irréalité de la mort de l'être cher et sa réalité, la révolte et la résignation, la douleur et l'angoisse... Nous en avons conclu que le chant funèbre est d'abord et surtout expression d'un « *ensemble d'émotions et de perturbations ressenties à la suite de la perte définitive – par décès – d'une personne avec qui on est lié affectivement* »([1]). C'est d'ailleurs pourquoi nous parlons de poétique de la douleur. Aussi bien au niveau des chants de Lamentation que du chant funèbre, une constante se dégage : la mise en regard de la douleur. Celle-ci passe, nous l'avons vu, par l'utilisation de procédés, les uns plus démonstratifs que les autres. Parmi toutes ces modalités d'expression, nous pouvons citer, d'une part, la mise en emphase réalisée par la focalisation assertive, la brièveté syntaxique et la densité substantive de certains vocables ou de certaines images ; d'autre part, une rhétorique de la douleur telle que l'apostrophe et le dialogue, l'exclamation et les interjections à valeur de douleur, le style euphémique et celui oratoire. La parole adressée au défunt, la répétition ainsi que l'accusation formulée contre une tierce personne représentent toutefois les marques fondamentales de l'expression de la douleur des locutrices, avons-nous décelé.

[1]- Roger Régnier & Line St-Pierre, *Surmonter l'épreuve du deuil*, Outremont, Québécor, 1995, p. 16.

Dans un deuxième mouvement, l'étude s'est polarisée sur l'analyse du chant funèbre en tant qu'univers d'exaltation des qualités du défunt – à travers une description axée sur le meilleur des profils – et de récrimination contre la Mort. Nous avons effectivement constaté que le chant funèbre recèle de techniques d'expression du deuil autres que celles relevant de la rhétorique de la douleur. Il s'agit notamment de l'éloge et du blâme. Et ainsi que nous l'avons observé, l'éloge est une constante dans les lamentations et dans les textes d'hommage dits par les griots. Appelé *tùmànù*, il est un discours proféré par les proches du défunt. Il s'attache à la personne défunte et fonctionne, dans les textes, comme une technique d'expression de la douleur en même temps qu'un thème qui met en relief le symbolisme de l'époux dans la société *bààtɔ́nù*. L'éloge se lit dans l'emploi de vocabulaire mélioratif ; de figures par amplification (hyperbole) ou par opposition, de répétitions (anaphore, accumulation, énumération) ; de métaphores et de comparaisons valorisantes, etc. De même, nous avons vu que le blâme, symétrique de l'éloge, constitue aussi un motif récurrent dans le chant funèbre *bàátɔ́nù*. Il découle de la douleur de la perte définitive de l'être cher et est orienté vers le personnage de la Mort. Le blâme a pour but de susciter le dégoût, l'indignation et dans certains cas, la pitié. Il est remarquable dans les chants cérémoniels d'enterrement, quelques lamentations et chants de veillées funéraires. Il apparaît principalement sous deux formes : l'injure et la caricature et procède, comme nous l'avons noté, par l'emploi d'un lexique péjoratif et d'une ponctuation expressive ; de métaphores et de comparaisons dépréciatives, de comparatifs et de superlatifs d'infériorité traduisant l'indignation et parfois le dégoût. Le style ironique, à côté de l'injure et de la caricature, constitue un autre moyen pour blâmer la mort et dénoncer, par conséquent tout ce qu'elle engendre comme torts. Par ailleurs, nous avons vu que le blâme recourt fréquemment au pathétique pour faire partager au lecteur la souffrance des victimes. Nous référant à la récurrence de ces deux *topos*, nous en avons alors déduit que le chant funèbre *bàátɔ́nù* tient bel et bien du genre épidictique.

Le troisième et dernier mouvement s'est attaché à mettre en relief les différentes significations de ces textes chantés et à montrer qu'ils reflètent en réalité les structures mentales et sociales de la communauté *bààtɔ́nù*. Aussi, nous avons réalisé que les représentations de la mort qu'exposent ces chants, sont pareilles à celles des peuples négro-africains. En effet, la mort est considérée comme inévitable. Tout le monde est unanime qu'on ne peut y échapper. Elle est inhérente à la vie. Cette conception de la mort peut se résumer dans cette formule : « *Et moriemur* », c'est-à-dire « *nous mourrons tous* ». C'est en cela que le *Bààtɔ́nù* considère la mort comme un ***héritage***. Ensuite, elle est conçue comme ***un voyage vers le pays originel d'où nul ne revient***. Vu sous cet angle, la mort n'est pas l'opposé de la vie ; la vie n'est qu'un passage, le pays des morts étant celui d'où tout homme vient et où tout homme retournera. Dès lors, ***la mort se présente comme une « naissance » au monde des ancêtres, une continuité entre la vie et la mort, une vie après la vie***. La mort, pouvons-nous dire alors, est une étape, un processus de transformation qui mène le défunt vers les ancêtres. On le comprend fort bien, les *Bààtɔ̃́bù* n'acceptent pas la mort. Elle n'est pas une fin en soi, encore moins un achèvement. L'exemple des lamentations est tout à fait parlant en la matière. Les veuves autant que les griots, comme l'illustrent les textes, conversent avec les défunts. D'ailleurs, cela ne s'applique pas seulement qu'à eux. Un examen sociologique révèle que les *Bààtɔ̃́bù*, en général, dialoguent toujours avec leur mort et continuent d'entretenir leur souvenir chez les vivants. De fait, les *Bààtɔ̃́bù*, pourrait-on dire, contournent la mort et la réglementent socialement au moyen de rituels symboliques et complexes, comme pour ressusciter celui qui n'est plus ou, à défaut, l'immortaliser. Sous quelle forme et comment se matérialise alors le souvenir ou la résurrection chez les *Bààtɔ̃́bù* ?

CHAPITRE TROISIEME : LE CHANT FUNEBRE BÀÀTɔ́NÙ : UNE CONSOLATIO OU UNE HERMENEUTIQUE DE LA RESURRECTION ?

Pendant notre analyse du corpus, nous avons examiné le thème de la mort, mais presque toujours en combinaison avec un autre élément qui apparaît dans les pièces. Nous avons donc pu observer que les premiers chants relèvent du registre du *lamento* et sont assez couramment chantés lors des veillées funèbres ; d'autres concernent plus précisément la personne décédée, relatant, à travers un discours élogieux, les causes de sa mort ou évoquant ses qualités. D'autres encore mettent non seulement l'accent sur l'aspect thérapeutique de cette poésie funèbre, mais aussi ils traduisent une croyance en une certaine forme d'immortalité partagée par un grand nombre de cultures. Cette croyance en l'immortalité du défunt, voire en sa résurrection est manifeste dans le chant funèbre *bààtɔ́nù* comme l'est, le thème de la *consolatio*.

En effet, dans certains textes, nous avons pu observer que les veuves ou les griots, énonciateurs et énonciatrices des discours, cherchent à apaiser, d'une part, la douleur causée par la mort chez les vivants et, d'autre part, à réconforter et rassurer le défunt quant à sa destination. A travers une rhétorique de la consolation et un discours argumentatif, les locuteurs convainquent le défunt de l'universalité de sa nouvelle situation, l'apaisent et le rassurent. Le défunt est ainsi invité à l'acceptation de sa mort à travers une évocation de la vie bienheureuse qui l'attend dans le *"pays des morts"*. D'un autre côté, il est aisé de relever dans ces textes, le refus de la mort voire son déni. Les veuves comme les griots refusent la mort ; ils évoquent principalement les idées de repos éternel et de possibilité de retrouvailles avec, d'abord les ancêtres et ensuite les défunts eux-mêmes un jour. Cette attitude, comme on peut le comprendre, met en conséquence, en lumière une des conceptions du *Bààtɔ́nù : celle de la présence permanente des morts dans le présent des vivants*. Le présent chapitre a pour objectif de montrer comment la rhétorique de la *consolation* et celle du souvenir concourent à

l'expression du deuil sans fin ainsi qu'à celle d'une philosophie *post mortem*. Il s'agira donc de voir comment, entre *deploratio, laudatio* et *consolatio*, c'est-à-dire entre le deuil de l'être cher, l'éloge du défunt et l'apaisement de la douleur, le chant funèbre *bààtɔ́nù* participe à l'expression poétique rémanente du deuil et du souvenir. Au préalable, il nous faudra tout d'abord proposer une définition du genre qu'est la *consolatio,* ensuite le caractériser avant de poser, d'une part, la question du rapport existant entre le chant funèbre *bààtɔ́nù* et le genre consolatoire. D'autre part, nous verrons s'il est vraiment possible d'apaiser la douleur ou d'atténuer la peine par des mots et si l'intention de consoler suffit face à l'anéantissement ressenti par un individu qui fait l'expérience d'une perte ? Ensuite, nous verrons comment fonctionne l'esthétique du souvenir à travers tout le corpus. A ce titre, nous examinerons les différentes modalités rhétoriques et énonciatives par lesquelles s'exprime le souvenir du défunt. Cette démarche permettra *in fine* de montrer, si oui ou non, le topique du souvenir traduit une croyance en la résurrection chez les *Bààtɔ̃́bù*. En d'autres termes, les *Bààtɔ̃́bù* ont-ils une croyance en la résurrection ? En nous référant au sens des textes, peut-on admettre que la résurrection est matériellement envisagée par les *Bààtɔ̃́bù* ?

1. Le chant funèbre *bààtɔ́nù* ou une poésie de la *consolatio* : formes et signification

Du latin *"consolationem/consolari"*, c'est-à-dire "consoler", la consolation([1]) peut être définie à la fois comme un genre littéraire ou comme une modalité discursive. Mais quel que soit le point de vue envisagé, la *consolatio* ou *consolation* remonte à l'Antiquité gréco-latine([2]) et est inspirée de l'éloge funèbre, un discours qui suit généralement la lamentation. Nous avons d'ailleurs pu relever qu'un certain nombre des poèmes que l'on trouve dans notre corpus suit cette évolution de la lamentation à la consolation. A ce titre, la consolation apparaît comme le troisième moment du chant funèbre, après l'éloge et la lamentation. Dans

[1]- Selon Le Littré, la consolation signifie, à l'origine et en termes de jeu, « *les fiches de surcroît que l'on donne à celui qui gagne* ». Ainsi, le mot « consolation » dérive du sens qu'il a eu jadis, c'est-à-dire celui de réjouissance.
[2]- Se référer à cet effet aux œuvres de Sénèque (*Consolation à Marcia, Consolation à Helvia, Consolation à Polybe*) et de Plutarque (*Consolation* à sa femme Timoxène au sujet de la mort de leur fille).

un article récent, étudiant la place de la consolation dans les discours de commémoration des défunts, Paule Desmoulière constate judicieusement, à la suite de Giuseppe Chiecchi([1]), que :

> « *(…) la consolation peut prendre la forme d'un discours en prose, comme une lettre, un sermon, un dialogue philosophique (par exemple chez Boèce), mais peut tout aussi bien être exprimée en vers, dans une élégie, des stances ou un sonnet. Dès lors, comment définir ce qu'est une consolation ? Il n'existe sans doute pas de définition exhaustive du terme, mais on peut du moins affirmer que la consolation est un type de discours qui se distingue par la combinaison entre une situation d'énonciation particulière et un sujet ou thème. De façon générale, donc, on peut affirmer que la consolation est un discours dans lequel un énonciateur individuel ou collectif s'adresse à un destinataire pour lui apporter une forme de réconfort* »([2]).

Ce point de vue est confirmé et approfondi par Claudie Martin-Ulrich. Voilà en effet comment elle définit la consolation :

> *Liée à la lamentation, la consolation est ainsi un genre carrefour, elle-même traversée par d'autres types de discours, surtout les genres considérés comme funèbres. Construite sur le désir de toucher l'autre, d'atteindre son cœur pour le réconforter et surtout le ranimer et le ramener avec vigueur à la raison, elle est tantôt une pièce autonome, tantôt une partie exportable dans des environnements qui lui sont proches, comme la plainte ou l'éloge, parties que l'on retrouve aussi dans les oraisons funèbres et bien entendu dans les lettres par exemple. La consolation est une affaire de regards où l'on attend de l'autre qu'il change de point de vue sur le malheur qui l'accable. Porteuse d'une intention et d'un mobile, elle relève de la rhétorique*([3]).

Il ressort de ces réflexions que la consolation relève véritablement de la poésie –funèbre – et qu'elle ne peut s'envisager en dehors de la lamentation. D'abord, parce que comme la lamentation et l'éloge, elle est composée en aval de la mort. Ensuite, parce qu'elle est définie par les traités comme un discours adressé à quelqu'un. Dans le chant funèbre *bààtɔ́nù*, la plupart des consolations sont adressées d'abord au défunt, puis à un proche parent du défunt. Il peut s'agir de la veuve, de la mère ou du père, ou encore de la communauté entière. Enfin, la consolation figure comme la dernière orientation rhétorique de l'élégie ou de l'épicède, disons simplement du chant funèbre. C'est la séquence du texte ou du chant (dans notre cas)

---

[1]- Giuseppe Chiecci, *La parola del dolore, primi studi sulla letteratura consolatoria tra medioevo e umanesimo*, Rome et Padoue, Antenore, 2005.

[2]- Paule Desmoulière, « *La consolation dans les tombeaux poétiques en Italie, en France et dans les Îles britanniques (1590-1640)* », *Exercices de rhétorique* [Online], 9 | 2017, en ligne depuis le 21 Juin 2017, consulté le 19 février 2018. URL : http://journals.openedition.org/rhetorique/525.

[3]- Claudie Martin-Ulrich, « *Présentation : consolation et rhétorique* », in *Exercices de rhétorique* [En ligne], mis en ligne le 22 juin 2017, consulté le 11 février 2018. URL : http://journals.openedition.org/rhetorique/543.

où des vœux d'un séjour heureux au pays des ancêtres sont formulés à l'endroit du défunt. En outre, à l'opposé de la lamentation, le discours consolatoire relève du délibératif et tient à la fois du genre philosophique([1]) (la philosophie n'est-elle pas la médecine de l'âme ?) et de la rhétorique (qui offre des outils littéraires et linguistiques pour répondre aux différentes situations humaines).

La *consolatio* se présente sous la forme d'un échange entre deux ou plusieurs personnages. Dans le contexte du chant funèbre *bààtɔ́nù*, c'est essentiellement un dialogue à deux personnages : les endeuillés (soit les veuves, soit les griots) et le défunt. C'est ce que confirment ces propos d'Alexandre Tarrête :

> *Le dialogue de consolation est une œuvre qui donne à lire une conversation fictive entre deux personnages ou plus dont l'un au moins reçoit réconfort et consolation de la part de son (ou ses) interlocuteur (s). Comme pour le genre du dialogue en général, l'échange de propos au style direct constitue ici l'essentiel du texte (...)*([2]).

Dans ce passage, on le voit bien, le discours consolatoire dont parle Alexandre Tarrête concerne surtout les œuvres fictives écrites. Mais ce qui est valable pour l'écriture ne l'est-il pas, dans une certaine mesure, pour l'oralité ? Quoi qu'il en soit, nous retenons de cette caractérisation que le discours consolatoire met en rapport un locuteur et un allocutaire dont « *l'un au moins reçoit réconfort et consolation de la part* » de l'autre. L'objectif fondamental de la *consolatio* est donc de parvenir à soulager la peine chez ceux qui souffrent. Dans le cas du chant funèbre *bààtɔ́nù,* le dialogue est oral. Le rôle du consolateur échoit, tantôt aux veuves dans les Lamentations, tantôt aux griots dans les autres textes du corpus.

Toutefois, dans l'un ou l'autre des contextes d'énonciation, deux voix retentissent : celle de la chair, qui souffre de la séparation imposée par le deuil (la voix de la veuve ou du griot) et celle du défunt, silencieuse qui écoute l'épouse ou le griot le consoler, le réconforter

---

[1]- La philosophie, nous apprennent les stoïciens et Epicure, joue une fonction thérapeutique. Elle apprend comment vivre avec la mort et comment l'affronter.

[2]- Alexandre Tarrête, « *Remarques sur le genre du dialogue de consolation à la Renaissance* » in *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°57, 2003, p. 134.

et le convaincre de la vie bienheureuse qui l'attend au pays des ancêtres. On le remarque bien, les consolateurs s'adressent à deux différents allocutaires en même temps. Le premier, passif, est le défunt. Le second regroupe les veuves et, en général, la famille éplorée. Contrairement au dialogue consolatoire traditionnel où c'est le personnage désespéré « *en proie à des passions telles que la tristesse provoquée par le malheur, le deuil, (…)* »([1]) qui est consolé, dans notre corpus, on note que c'est justement les endeuillés qui réconfortent celui qui n'est plus. L'objectif du discours des consolateurs est en vérité, pourrait-on dire, d'aider le défunt à effectuer sereinement le voyage vers le royaume des ancêtres. Ce faisant, ils allègent, soulagent ou guérissent leurs propres douleurs. Ainsi, à défaut donc de supprimer radicalement leur chagrin, les consolateurs s'efforcent de le diminuer, voire de l'empêcher de s'étendre au moyen d'arguments tels que l'espérance de la félicité de la vie éternelle, la nécessaire acceptation de la nature, etc.

Différentes techniques sont en effet mises au service de l'expression de la consolation. Il s'agit essentiellement des topiques de la consolation, de la prédominance de certaines fonctions notamment les fonctions émotive (à la fois, expression de la douleur et effort pour persuader le personnage souffrant d'abandonner sa souffrance) et conative (effort pour persuader ou inciter le défunt à franchir le pont entre le monde des vivants et celui des ancêtres). Nous avons par ailleurs réalisé que la consolation, dans le chant funèbre *bààtɔ́nù*, est organisée autour d'un discours parénétique émaillé de maximes philosophiques reflétant les croyances, les valeurs sociales et l'humaine condition. Pour donc fixer les contours de la consolation dans le chant funèbre *bààtɔ́nù*, les veuves comme les griots, locuteurs des chants, procèdent de différentes manières. L'analyse de notre corpus révèle qu'il s'agit spécifiquement de *consolatio mortis*, c'est-à-dire de discours consolatoire visant à soulager le chagrin du deuil. Et comme nous l'avons déjà mentionné précédemment, la consolation dans

[1]- Alexandre Tarrête, *op. cit*.,, p. 137.

le chant funèbre *bààtɔ́nù* s'adresse à un interlocuteur qui ne prend pas directement la parole (une sorte de dialogue dont on n'entendrait qu'une partie, en somme). Il est surtout perceptible dans les ***Chants d'Adieu*** qui sont proférés au cimetière par les *Sàsàgùbà* au cours de la deuxième phase musicale du *górúsíkúbù*. Dans ces chants, les locuteurs cherchent à apaiser les défunts, à les tranquilliser, les rasséréner face à leur propre mort à travers des arguments consolatoires.

Justifier la mort dans le dessein de l'accepter apparaît dès lors comme un moyen de consoler et de se consoler. Dans le processus de la consolation ou de l'apaisement du défunt, les locuteurs, en l'occurrence les griots, recourent à des exemples argumentatifs et à des évidences fondatrices de la condition humaine qui concèdent à la souffrance sa juste place et la rendent supportable. Ils rappellent à nouveau, aussi bien au défunt qu'aux endeuillés, que la mort n'est pas un mal. Ils consolent donc à la fois la famille et le défunt en essayant d'éloigner de la mort son caractère tragique. Cela se note dès le premier verset du texte **CH_2DA** (p. 125) lorsque le locuteur déclare que la mort « *Bio est un héritage* ». Autrement dit, la mort est un phénomène de la nature ; le lot de tous auquel personne parmi les mortels n'échappe. C'est bien cette idée que traduisent les textes **CH_3DA** et **CH_5DA**. Les énonciateurs dans ces textes s'adressent à un interlocuteur « *tu* » qui se trouve être le défunt auquel ils associent la forme impersonnelle des dictons « il » (« *Il est établi* », **CH_3DA**, Verset 1) et « on » (« *l'on retourne toujours d'où l'on vient* », **CH_5DA**). Ainsi que le suggère le texte du **CH_5DVF** en ses versets 17/18/36, les locuteurs insistent sur le fait que la mort, en tant que sort qui n'épargne personne, est inéluctable dans toutes les conditions. Et pour donner plus de valeur à leurs arguments, ils s'emploient, d'une part, à illustrer leurs idées par *des exemples de personnages remarquables* qui, malgré leur statut (pouvoir, richesse), n'échappent pas à la mort. En témoignent les versets 4 et 5 du texte **CH_5DA** : « *Le roi des Bààtɔ́bù retourne dans le pays d'où nul ne revient* »/« *Le roi des Peul retourne dans le pays d'où nul ne revient* ». En effet, si

même le roi, qui a droit de vie et de mort sur ses sujets, qui inspire révérence et crainte, trépasse, serait-ce le simple sujet qui en échapperait ? Cet argument de force est renforcé par celui *du sort commun à tous* comme nous pouvons le lire dans les deux versets du texte **CH_5DA** ci-après :

2- Le Gourmantché retourne dans le pays d'où nul ne revient
3- Le Peul retourne dans le pays d'où nul ne revient

On s'en rend compte, la mort n'est pas sélective, elle ne tient nullement compte ni de l'ethnie ni du statut ni même du genre pour se manifester. Et le locuteur d'en conclure que « *c'est tout le monde qui retourne dans le pays d'où nul ne revient* » (Verset 6, **CH_5DA**). En procédant ainsi, le locuteur de ce texte agit à un double niveau : il cherche à dissoudre l'objet du chagrin chez les endeuillés en montrant que la mort n'a rien d'original et qu'il s'agit d'une loi implacable, universelle, inscrite dans la nature. Cette idée est traduite dans les versets 9/10 du **CH_3DA** : « *Vos aïeux sont retournés !* / *Dans le pays d'où nul ne revient* ». Il n'y a donc aucun moyen d'échapper à la mort quand elle décide d'enlever ses victimes. Cette vision de la mort très remarquable dans certains chants découle inexorablement sur sa dévalorisation ou sa banalisation. C'est l'exemple du texte **CH_8DVF** (p. 184). Dans ce texte, le locuteur rappelle aussi bien au mort qu'aux vivants que : « *quand on vient au monde, on rentre toujours* » (verset 10) et « *Si nous n'avons pas refusé de venir*/ *Nous ne pouvons non plus refuser de retourner* » (Versets 11-12). Vu sous cet angle, la mort, semble dire le consolateur, ne devrait pas plonger les humains dans un état aussi douloureux. On comprend alors qu'en dépréciant la mort (cause de la douleur et du chagrin), en montrant comment elle est de peu d'importance, combien elle est naturelle et arrive à tout le monde, le consolateur espère ainsi parvenir à adoucir, modérer la douleur des endeuillés. Ce faisant, le locuteur les exhorte à une attitude stoïcienne qui consiste à savoir se soumettre et à accepter la mort. Ce que justifie le lexique du *fatum* auquel les veuves et les griots se réfèrent (« *destin* » dans le texte **CH_{10}Lamentation**, Verset 36 ; « *sort* », …). Au regard de cette vérité universelle, le locuteur,

dans ce texte, exhorte à la fois le défunt et ses proches à accepter ce sort humain. Tandis donc qu'il invite le défunt à rejoindre le royaume des morts dans un état de quiétude, il exhorte les vivants à se réarmer de courage et à reprendre le cours de leur vie. En résumé, pour autant que nous l'ayons perçue, la justification de la mort, n'est pas seulement axée sur les réflexions de la fatalité mais également sur le bonheur qu'elle sous-tend. C'est dire que le locuteur console doublement le défunt : il lui rappelle certes le caractère inéluctable, naturel de la mort. Cependant, il le rassure quant au sort enviable qui l'attend après la mort et à l'entière prédisposition des ancêtres à l'accueillir.

La vision paradisiaque du royaume des morts ainsi que la fonction conative, une technique consolatoire. Comme on peut le lire dans le texte **CH_5DA,** texte dont nous retenons le verset **8** (« *Le pays d'où nul ne revient* ***fait bon vivre*** *!*), les griots, locuteurs principaux du discours consolatoire, évoquent dans leurs chants, la vie bienheureuse qui attend le défunt. On en a pour preuve, le groupe syntaxique « *fait bon vivre* ». Ce groupe syntaxique traduit toute la croyance en une vie *post-mortem* du *Bààtɔ́nù*. La consolation se lit dans la représentation heureuse du défunt dans le pays des morts à travers le modalisateur mélioratif « *bon* ». La présence de ce modalisateur suffit en effet à alléger la peine des endeuillés qui sont désormais convaincus que l'endroit où celui qui est mort se rend est meilleur. C'est ce qui justifie, d'une part que les locutrices des Lamentations parlent au défunt d'un paradis familier, concret, peuplé par les autres morts de la famille tels que nous l'avons indiqué à la page 387.

Ces versets, on le réalise, traduisent une des visions eschatologiques *bààtɔ́nù* de la mort : celle qui dit qu'après la mort, il y a une autre vie. Elle est manifestée par les différents messages de salutation dont la locutrice charge le défunt. Elle lui demande de transmettre sa mémoire et ses souvenirs personnels aux autres défunts. C'est dire donc que celui qui meurt rejoint un autre monde où il retrouve les siens. Voilà pourquoi, elle charge le défunt de salutation qu'il devra transmettre à ceux qui l'ont précédé dans l'autre vie. A l'évidence, la

portée majeure de cette lamentation est d'aider la locutrice à se défaire, sans trop de peine, du deuil qui la frappe. D'autre part, les veuves se consolent par la promesse de voir l'être disparu, dans un séjour heureux dans le royaume des ancêtres. Ce qui explique en conséquence les vœux de séjour d'une éternelle paix, d'un repos bienheureux. Cela se note vers la fin des textes chantés tels que l'illustrent les textes **CH_6Lamentation**, **CH_2DA**, **CH_4DA** et **CH_6DA** dont nous ne retenons que le passage le plus représentatif. Il s'agit des versets 8/10 du texte **CH_2DA** (p. 125) : **«** *Si tu t'en vas/ Repose-toi dans la maison du paradis* ! ». Le substantif « *paradis* » traduit tout. En effet, d'un point de vue théologique (que ce soit chez les chrétiens ou les musulmans), le paradis désigne aussi bien le séjour bienheureux où le croyant sans faute retrouvera les siens que l'état de bonheur dont jouissent les âmes des justes après la mort. Le sens du mot « paradis », on le constate bien, est associé ici à la notion de félicité, de paix, de bonheur éternel. Pour le *Bààtɔ́nù* donc, il existe une vie *post mortem* caractérisée par le repos éternel, la béatitude, la paix. Ainsi, formuler des vœux de séjour ou de repos bienheureux permet d'adoucir la douleur de la mort autant chez les endeuillés que chez le défunt lui-même. Ce chant, on peut le dire, est consolateur, car il émeut ceux que, par excellence, on ne peut émouvoir, les Morts. L'expression de la consolation est par ailleurs renforcée par le recours à la fonction impressive très marquée par la forte interpellation du pronom personnel de la deuxième personne du singulier « *tu* ».

La fonction impressive, une démarche consolatoire. Comme on le remarque dans les exemples cités plus haut, le consolateur s'adresse directement aux consolés, notamment le défunt. Tout en lui manifestant sa compassion, le consolateur lui fait le reproche d'avoir trépassé sans rien lui dire (verset 13/14) et d'avoir laissé les vivants à l'abandon et dans le désarroi. Le meilleur exemple en est le texte **CH_8DVF**, précisément les versets 15 (« *Je l'ai toujours dit !* ») et 14 (« *Pourquoi ne m'avoir rien dit !* »). En outre, dans son discours, le consolateur use d'euphémismes ou de périphrases pour évoquer la mort. On trouve un

exemple frappant de ce phénomène dans le texte **CH_7DA**. Ce texte en effet s'ouvre sur un acte de communication qui met en scène un locuteur et deux types d'allocutaires. Le dialogue engagé par le locuteur « *je* » est adressé à deux instances différentes : la deuxième personne (*tu/toi*) et la première personne du singulier ou du pluriel (*je /nous*). Tel qu'on peut le constater avec les premier et huitième versets, les pronoms « *toi* » et « *tu* » renvoient au même signifiant : le défunt, Sabi Wouré alors que le pronom « *je* » renvoie au locuteur à l'opposé du « *nous* » qui réfère aux endeuillés et à l'homme, de façon générale.

1- Que la paix soit avec toi !
8- Tu le sais !
9- La vie est un marché que nous animons
10-Si nous finissons, nous rentrons

L'apostrophe qui commence ce passage, en même temps qu'elle révèle le lien unissant le consolateur au défunt, manifeste la forte implication de celui-ci qui emploie alors toutes les ressources de la persuasion : procédés rhétoriques, vérités générales, comme en témoignent les versets 9/10 évoqués plus haut. L'euphémisme, par exemple, se note dans l'utilisation du verbe « *coucher* » à l'intérieur du verset « *Couche-toi en douceur !* » (Versets 9, 19 et 64). Dans ce verset répété trois fois, la mort est comparée au sommeil. C'est le lieu de souligner que, dans l'ensemble, les locuteurs utilisent un riche vocabulaire qui évoque la mort (« la mort », « le sommeil mortel », « la perte », « le voyage », …). Cette forme d'argumentation s'explique par le souci d'apaiser le défunt et de consoler les endeuillés, puis de leur faire prendre conscience que la perte qu'ils ont subie n'est pas insurmontable. S'impliquer, partager voire vivre la douleur du consolé afin de l'amener à adhérer à la théorie de la dévalorisation de la mort ne constitue pas la seule modalité expressive pour réconforter. Les prières ainsi que l'éloge, comme nous l'avons constaté, sont aussi employées dans la *consolatio*.

La laudatio, un autre procédé –rhétorique – utilisé pour consoler le vivant. Il est aisé de remarquer que le discours consolatoire s'articule également autour de l'éloge du défunt. En

effet, en tant que discours destiné à procurer du plaisir, l'éloge du disparu fonctionne comme une thérapie et agit sur le consolé comme un baume apaisant. Aussi, dans la démarche d'apporter du réconfort à ceux qui souffrent, les consolateurs dessinent le portrait d'un époux ou d'un *yĭ̀nì* (c'est-à-dire *"maître"*. C'est en effet ainsi que les griots désignent les nobles qu'ils servent) exemplaire, alliant toutes les valeurs humanistes du corps et de l'esprit. Ainsi, dans le texte **CH$_8$DVF**, le locuteur adresse ses adieux au défunt tout en vantant ses qualités : c'est le « *beau prince* », le « *grand chasseur des bois de Kèkèrèkou et de Kinibo* » (versets 1/3), le « *brave Bom'bo siriki Bona* » (verset 7), celui qui a « *légué une digne lignée* » (Verset 29). On le perçoit bien, le portrait encomiastique que le locuteur trace du défunt ne fait état que des traits significatifs de sa personnalité. Marqueurs d'éloge, ces quelques mots évoquant les qualités du défunt constituent un procédé cher à tous les consolateurs.

Ce même procédé consolatoire est notable dans le texte **CH$_7$DA**. Le locuteur de ce texte s'adresse à *Sabi Wouré*, un vaillant chasseur. Pour l'exhorter et l'encourager à effectuer le voyage vers les ancêtres, le locuteur exalte les qualités du défunt, comme nous pouvons le lire dans les versets 5, 6 et 7, puis 12. Par exemple, dans les versets 6 et 7, le locuteur décline et insiste sur les qualités qui font la grandeur du « *roi des Yɛ̄rɛ̄kú* » : la puissance, le dynamisme, la fermeté, le courage, la détermination, etc. Toutes qualités humaines qui le distinguent du commun des mortels. Ce tableau descriptif renforcé par le discours sentimental du locuteur (**CH$_8$DVF**, pp. 190-192), à l'évidence, consacre la grandeur de la perte d'un époux ou d'un *yĭ̀nì* et fait revivre, sous les yeux des auditeurs, les promesses et les espoirs qu'incarnait celui-ci. On le voit, le discours consolatoire est une parole destinée à apaiser le chagrin provoqué par le deuil. Pour alors réussir cette entreprise, ainsi que nous l'avons vu, le consolateur rend hommage et honore la mémoire de ceux qui ne sont plus. Mais également, il recourt aux preuves morales, sociales, philosophiques, aux sentences et aux maximes pour orner son discours.

La parénèse, une philosophie consolatoire mise au service du chant funèbre. Nous l'avons évoqué plus d'une fois au cours de notre analyse. Les consolateurs, afin de persuader leurs allocutaires, utilisent, entre autres, le style parénétique. Ils se réfèrent, avons-nous pu relever en effet, aux normes et valeurs sociales, morales et politiques comme arguments pour réconforter les endeuillés et apaiser le défunt. Le style parénétique, pourrait-on dire, est donc un procédé d'argumentation qui se fonde sur les principes moraux reconnus de tous. Autrement dit, le consolateur ne fait que rappeler à l'affligé des arguments que celui-ci connaît déjà comme par exemple le caractère naturel de la mort. C'est le cas des textes **CH$_2$DVF**, **CH$_7$DVF** et **CH$_8$DVF**. Dans chacun de ces chants, le locuteur insiste sur le caractère éphémère de la vie ainsi que sur l'acceptation raisonnable des lois de la nature (= nous devons tous mourir). Aussi, rappelle-t-il, à ses allocutaires que l'« *existence est un marché* » (Verset 60, **CH$_2$DVF**, p. 145) qui s'anime et s'éteint donc. Peu importe le temps qu'il dure. Ainsi, pareils à des comédiens, et comme dans un théâtre, les hommes, après avoir joué leur rôle, passent derrière le rideau. Mais également, il insiste sur la nature indissoluble de la mort et de la vie. A travers le verset 10 : « *Car quand on vient au monde, on rentre toujours* », de même que les versets itératifs 11 et 12 : « *Si nous n'avons pas refusé de venir / Nous ne pouvons non plus refuser de retourner* **»** (**CH$_8$DVF**, p.190), le consolateur démontre autant aux endeuillés qu'au défunt que la mort n'est que la suite logique de la vie. Car, nous l'avons évoqué *supra*, la mort et la vie sont deux réalités qui interfèrent, se complètent et se nourrissent réciproquement. L'existence de l'une justifie celle de l'autre. Ce même argument est repérable dans le texte **CH$_7$DVF** quand le locuteur affirme : « *Puisque tu as accepté de naître, refuseras-tu de mourir* ? » (p. 183). On le voit bien, la séquence consolatoire du locuteur est organisée autour d'un discours parénétique reflétant les croyances et les valeurs sociales *bààtɔ́nù*. En opérant de cette façon, le consolateur permet à l'endeuillé de se détacher, ne serait-ce qu'un instant, du royaume des morts où le maintient la douleur, puis de regarder à

nouveau du côté des vivants et de la vie. On pourrait dès lors en déduire que la consolation, c'est le langage poétique considéré comme instrument de thérapie. C'est ce que met en exergue l'argument traditionnel de la mort perçue comme un bien.

Au terme de cette analyse, il ressort que la consolation en tant que discours s'inscrit dans la réflexion que suscite le deuil ainsi que dans un ensemble de pratiques verbales et non verbales. A l'instar de l'éloge ou de la lamentation qu'elle accompagne, inclut ou conclut, la consolation peut être définie comme une forme de discours à visée persuasive. Elle se caractérise par une situation d'énonciation particulière, celle où un locuteur s'adresse à son destinataire (la plupart du temps un proche parent du défunt ou le défunt lui-même) pour le consoler d'une perte ou d'un chagrin (dans le cas évoqué dans cette étude, un décès). D'où sa fonction thérapeutique, sociale et sociable. La consolation suppose en outre la participation d'au moins deux voix : celle du consolé et celle du consolateur. Par ailleurs, l'étude du discours consolatoire dans le chant funèbre *bààtɔ́nù* révèle que le consolateur recourt à plusieurs procédés et arguments traditionnels pour apaiser les différents allocutaires. Parmi ceux-ci, on peut citer : le recours à des évidences fondatrices de la condition humaine qui donnent à la mort sa justification ; la perception de la mort comme un *sort commun à tous* ; la vision paradisiaque du royaume des morts, le style parénétique, l'exhortation, etc. Au regard de ce qui précède, il est clair que le chant funèbre *bààtɔ́nù* peut être considéré comme une poésie consolatoire([1]) résolue dans la construction du souvenir. Aussi, convient-il de s'interroger sur la manière dont se manifeste le souvenir dans le chant funèbre *bààtɔ́nù*.

2. Le chant funèbre *bààtɔ́nù* : de la poétique du souvenir à une herméneutique de la résurrection ?

[1]- Nous voulons cependant souligner que la perception de la mort comme un bien caractérise en outre la consolation. Dans ce cas d'espèce, les consolateurs, pour apaiser la douleur des affligés, assignent à la mort une fonction salvatrice. Ils pensent en effet que la mort va libérer le défunt de ses peines. Cet argument, bien que n'apparaissant pas dans les textes, fait partie des différents arguments utilisés par les consolateurs. C'est bien souvent dans les cas de longue maladie, de maladie infâmante,…

La question de *vie et de mort* est et demeure, *ab origine*, une préoccupation humaine qui ne laisse personne indifférent. Ainsi, face à la mort, l'homme s'est doté d'un ensemble de dispositifs et de mécanismes (rites, cérémonies, sacrifices, etc.) auxquels il recourt pour gérer ce moment de crise. De fait, les représentations sur la mort diffèrent selon les cultures, les époques, les peuples et les visions du monde. Et dans le cas qui nous intéresse, notamment celui du *Bààtɔ́nù*, la conception sur vie et mort s'articule autour de quelques considérations qui débouchent sur une croyance à la vie *post mortem* (d'ailleurs très manifeste dans toutes les religions). Celle-ci se manifeste à travers une idéologie funéraire fondée non seulement sur celle du repos éternel et de retrouvailles avec les défunts mais également sur celle de la relation de coudoiement entre vie et mort. Pour les *Bààtɔ̃́bù*, la mort est un passage vers la vie et la vie est un passage vers la mort. Autrement dit, la vie ne s'achève pas dans la mort. Elle est au contraire une continuité. Cela s'observe fort bien à travers leur manière de traiter la mort et le mort. Pour les *Bààtɔ̃́bù*, les morts sont toujours vivants quelque part ailleurs (*à gɔ̀riɔ̀*, le village des morts/ancêtres) et veillent sur ceux qui sont encore en vie. Ils sont parmi eux et avec eux, mais autrement. D'où les rites d'invocations et d'offrandes pratiqués à leur égard et qui apportent aussi bien la preuve de leur incursion dans le quotidien des vivants que de leur rémanence. C'est ce que révèlent ces propos de Louis-Vincent Thomas :

> « *En Afrique, rien n'est fini et rien n'est commencement, la naissance est une « mort » dans le royaume de l'au-delà d'où l'on est censé venir, la mort est une « naissance » au monde des ancêtres, monde qui préside à la subsistance et à la vie quotidienne des mortels et qui lui apporte protection et conseil. Car elle n'est jamais une rupture dans ces sociétés où le culte des ancêtres vient tisser des liens constamment resserrés par le sacrifice et la prière, mais aussi par la divinisation et l'écoute du message ancestral, source permanente de cette protection. La mort, au contraire, introduit le défunt au rang d'ancêtre, dont l'esprit renaîtra un jour pour insuffler une nouvelle vie dans l'un de ses descendants* »([1]).

On le comprend bien, en Afrique, la mort n'est pas une fin en soi. Elle est un cheminement (rites funéraires et rites d'ancestralisation) qui ouvre sur une nouvelle naissance.

[1]- Jacques Lombard, « *Louis-Vincent Thomas, la mort africaine. Idéologie funéraire en Afrique Noire* » [compte-rendu], in *Revue française de sociologie*, Année 1983, p.748.

Pour autant, peut-on en déduire que les Africains, en l'occurrence les *Bààtɔ̃bù*, croient en la résurrection de leurs morts ? Si oui, comment se matérialise-t-elle alors et sous quelle forme se présente-elle dans le corpus de chants ? Autrement dit, comment ressuscite-on un mort dans la pensée *bààtɔ́nù* ?

Le chant funèbre *bààtɔ́nù*, avons-nous relevé, associe la perte de l'être cher et son souvenir. Il permet, comme le traduisent les pièces chantées, de conjurer l'absence de l'être cher par son souvenir et, ce faisant de substituer la douleur de la perte par l'image de sa présence. C'est là, assurément, un moyen non seulement de lutter contre l'oubli mais aussi de ramener et de maintenir le mort parmi les vivants. Dans cette partie, nous étudierons particulièrement la façon dont se construit, dans le chant funèbre, le discours du souvenir et celui de la résurrection. Autrement dit, nous ferons ressortir les différentes modalités rhétoriques et énonciatives par lesquelles s'exprime le souvenir du défunt. Ce faisant, nous tenterons d'attester si oui ou non, le topique du souvenir traduit une croyance en la résurrection chez les *Bààtɔ̃bù*. De même une herméneutique fondée sur le processus d'ancestralisation dans la culture *bààtɔ́nù* ainsi que le symbolisme des nombres aidera à mieux rendre compte de cette croyance de la vie après la mort. Au préalable, il importe de rappeler ce qu'est, d'une part, le souvenir et, de l'autre, la résurrection. Cette démarche permettra de dégager les rapports qui lient résurrection et souvenir à travers le chant funèbre *bààtɔ́nù*.

2.1. Résurrection et souvenir

Rappelons d'abord que la croyance en la résurrection s'appuie sur l'affirmation d'une existence *post-mortem*. En effet, cette croyance en la vie après la mort, en un au-delà, se remarque presque partout chez les peuples du monde. En Afrique surtout, la mort n'est pas un achèvement. Elle fait entrer dans une autre dimension qui, tout en étant terrestre, s'inscrit dans l'invisible. Les vivants entretiennent de fait, avec les défunts, des rapports qu'on peut

considérer comme des actes d'affection, de souvenir, qui favorisent et prolongent les relations qu'ils avaient et qui maintiennent les défunts, d'une certaine façon, présents dans le monde des vivants, empêchant ainsi qu'on les en élimine totalement ou qu'ils tombent dans un oubli total. On comprend donc que refusant la mort comme fin définitive, les hommes se sont inventés, par le biais des religions, une survie qui serait éternelle : d'où l'idée de résurrection. Qu'entendons-nous alors par résurrection ?

Dérivé du latin « *resurrectio, de resurgere, « se relever », « se ranimer* »([1]), la résurrection signifie littéralement *se lever une nouvelle fois*. En mythologie et religion, c'est *le retour de la mort à la vie*. Elle est perçue comme une victoire de la vie sur la mort. Pour les auteurs du *Dictionnaire des Symboles*, elle est comme « *un symbole de la transcendance et d'une toute-puissance sur la vie qui n'appartient qu'à Dieu* »([2]). La résurrection, on s'en rend compte clairement, s'appuie sur l'affirmation que Dieu est capable de ressusciter tout corps. Elle est à ce titre le fait d'une manifestation divine. On en a pour preuve, la résurrection de Jésus. C'est d'ailleurs pourquoi, la résurrection est fortement liée aux eschatologies des trois religions monothéistes abrahamiques (christianisme, islam et judaïsme) et en constituent par là un des fondements essentiels. Mais vu ainsi sous cet angle, la résurrection semble un concept difficile à concevoir chez les *Bààtɔ́bù*, particulièrement dans la perspective chrétienne. A l'inverse, elle peut être envisagée comme une autre vie après la mort, celle qui se matérialise dans *la présence in absentia du défunt* (dans la vie des vivants).

Chez les Africains, la résurrection n'est pas celle de la chair telle qu'on l'observe dans la religion chrétienne. Elle ne se définit pas non plus comme une existence *post-mortem* où les morts se lèveraient de leur sépulcre pour renaître à la vie, et pour l'éternité. Chez les Noirs, et particulièrement les *Bààtɔ́bù*, la résurrection se comprend comme le fait de survivre à la mort sous de nouvelles formes et ce, à travers plusieurs rites et pratiques. Il ne s'agit pas de revenir

[1]- Robert Jacques Thibaud, *Dictionnaire des religions*, Nîmes, SDP Le Livre Club, 2012, p. 232.
[2]- Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 808.

ou de ramener physiquement à la vie celui qui n'est plus, au sens christique du terme. Chez le *Bààtɔ́nù*, la résurrection des morts correspond à une Renaissance qui se lit soit dans la réactualisation, à travers un nouveau-né, de caractères physiques ou psychologiques que possédait une personne défunte. Dans d'autres cultures, on parlerait de réincarnation. Mais ici, il s'agirait d'une réincarnation où toute naissance s'interprète comme la renaissance d'un ancêtre. A l'instar donc des Égyptiens (Fourche et Morlighen 2002, 213-215), les *Bààtɔ́bù* considèrent qu'après le décès, l'âme du défunt peut renaître et accéder au ″royaume des morts″ et au ″repos éternel″. Ainsi conçue, la résurrection apparaît comme l'aboutissement du culte des ancêtres. Celui-ci permet de ce point de vue d'asseoir l'idée selon laquelle *les morts ne sont pas morts* (Birago Diop). C'est, nous semble-t-il, la seule résurrection envisageable chez les Africains en général, et les *Bààtɔ́bù* en particulier. La résurrection, dans le contexte africain peut être alors définie comme le retour d'un défunt dans l'un de ses descendants. Mais, la résurrection peut se comprendre aussi comme la présence permanente et rémanente de celui qui est parti sous forme dématérialisée comme le souvenir.

Du latin, « *subvenire* » (lui-même formé à partir de *″sub″* qui signifie « sous » et de *″venire″*, « venir »), le vocable « souvenir » signifie « venir par-dessous », « venir à l'esprit ». Le souvenir se donne donc comme une évocation du passé, une réminiscence alors même qu'il est présent à notre esprit. Il exige un acte de conservation de la représentation de l'événement passé, et un acte d'actualisation de cette représentation. Vu sous cet angle, le souvenir, peut-on dire, correspond à la rémanence dans la mémoire d'une sensation, d'événements passés ou d'une personne. Grâce donc au souvenir, l'absence devient une autre forme de présence. Dans le contexte du chant funèbre, le souvenir, avons-nous relevé, ravive la douleur de la perte et, participe à l'expression d'un manque non comblé créé par la mort dans la mémoire des vivants. Il donne de ce fait vie et fait renaître celui qui est parti dans la mémoire des vivants. Cette permanence de celui qui est parti se manifeste à travers un discours laudatif. C'est

d'ailleurs ce qui justifie le caractère hagiographique, panégyrique et épique des textes. On le réalise, le souvenir permet de témoigner de la vie du disparu tout en combattant l'oubli. L'absence devient dès lors une autre forme de présence qui se traduit à travers la panégyrie du défunt et quelques rituels funéraires.

2.2. La panégyrie *bààtɔ́nù* : une poésie du souvenir

Les chants des grandes funérailles (GFU), avons-nous constaté, sont des chants du souvenir, composés in memoriam, par les griots, quelques semaines ou mois, voire années, après un décès. Et ces chants apparaissent au cours des innombrables veillées familiales ou claniques où les parents commémorent la mort d'un des leurs. Dans ces textes chantés, les locuteurs, en l'occurrence les griots, ne se résolvent pas à l'endormissement éternel et définitif de leurs défunts. Aussi, créent-ils des défunts, une image capable de générer et de maintenir un lien entre les vivants et eux. Ce faisant, ils redonnent une présence au défunt comme le témoignent la poésie de la célébration et les différentes techniques énonciatives mises en jeu tels que le lexique du souvenir, l'adresse, etc.

Le panégyrique, une modalité expressive mise au service de la célébration du souvenir. Le panégyrique, nous l'avons dit, est un texte conçu et proféré pour valoriser et encenser une personne, pour lui rendre hommage. Il est très manifeste dans les chants qui accompagnent les grandes funérailles. Au travers du panégyrique, on se rend compte que le locuteur cherche à perpétuer la mémoire de l'être cher qui n'est plus, de l'inscrire dans une durée illimitée parmi les hommes, et ce, en usant de l'art qu'est le chant. Comme on peut le noter, le chant funèbre permet aux vivants de soustraire le défunt à la menace de l'oubli ainsi que le démontrent les textes **CH_{12}GFU** (p. 246 de l'Anthologie) et **CH_{14}GFU** (p. 249). Ces textes, avons-nous noté, fonctionnent comme des hymnes à la gloire de la bonté ou de la bravoure du disparu. Par exemple, exécuté par un griot k*órókú*, le texte **CH_{12}GFU** s'ouvre par la formule introductive

des panégyriques, précisément une généalogie de la défunte. Du verset 1 au verset 5, tel qu'on peut le remarquer ci-après, le locuteur décrit la lignée de la défunte Faigo Bona Mako.

1- ***Salut ma chère Faigo Bona Mako !***
2- ***Fille de Sounon Sika Faraguéré !***
3- ***Fille du vieux Igari à Kpankpanrou !***
4- ***Fille de Sani Dagui à Korouborou !***
5- ***Ma chère Bona, si endurante !***

Dans ces versets, on note bien que le locuteur rappelle les origines et la filiation de la défunte. Ensuite, il fait état de la manière dont la disparue a acquis une renommée qui a dépassé les frontières de son village natal comme l'indiquent les versets 7 à 12. Puis, du verset 25 au verset 34, le locuteur, à travers une narration exaltée de la vie de la défunte, met en relief la suprématie de *Faïgo Bona* sur les autres femmes. Le portrait qu'il en donne en fait une belle femme inégalable, aux vertus exceptionnelles. Le poète loue ainsi la générosité, le courage et le prestige de cette femme. On comprend aisément que le locuteur rend hommage à la morte et célèbre son passage sur terre. Ce faisant, il ressuscite, d'une part, la gloire terrestre dont la défunte a joui pendant sa vie. D'autre part, il octroie, à travers son texte, une gloire posthume qui, en réalité, concourt à la survie de la défunte dans le souvenir des générations ultérieures. C'est dans cette même perspective de devoir de mémoire que s'inscrit le texte **CH$_{14}$GFU**. Composé et chanté en hommage à un chef et grand chasseur *bààtɔ̃géó*, Bio Sika, ce chant s'ouvre sur une brève généalogie telle qu'on peut le noter dès les quatre premiers versets avec la mention aussi bien de la filiation que des origines du défunt :

1- Voici les enfants du brave !
2- Voici les enfants de Yèrè Gori !
3- Fils de Bio Sika Kpiriku à Yèrè Gori
4- Le géant de Yèrè Gori !

Le locuteur, on le remarque, célèbre Bio Sika, fils de Kpirikou à Yèrè Gori. Ici, la célébration du souvenir et la célébrité s'entremêlent. En effet, le locuteur exalte les mérites du défunt. Par exemple, dans les versets 27 et 28, puis 29 et 30, il vante les qualités de chef du défunt : c'est un homme pacifique dont le règne est marqué par une croissance

démographique et économique. Au cours de son règne, le village a été envahi par les Haoussa et les Yoruba reconnus pour leurs activités commerciales. D'où l'essor économique qui s'en est suivi. Plus haut, du verset 5 au verset 20, celui-ci loue les qualités de chasseur du défunt. Du verset 10 au 22, le locuteur exalte le courage, la témérité, l'habileté, en un mot toutes les qualités qui font du défunt un chasseur réputé. Un autre trait de la personnalité du défunt dont fait état le locuteur est sa bonté. Vers la fin de son texte, du verset 35 au verset 37, le locuteur rappelle la nature généreuse et charitable du défunt. En témoignent les figures métaphorique et antithétique contenues dans l'extrait ci-après :

35. Sabi ! Les gens au nez de cuiller !
36. Nous ont arraché notre cuiller !
37. Et nous buvons à la main !

D'emblée, il est intéressant de remarquer ici le jeu connotatif opéré par le locuteur sur le mot *« cuiller »*. D'abord, dans le verset 35. Ici, on note que le locuteur parle d'une catégorie sociale qu'il désigne par l'expression *« les gens »*. Qu'il nous souvienne que l'une des modalités expressives de la douleur évoquée *supra* consistait en une accusation indéfinie formulée contre une tierce personne par les endeuillés. C'est toujours, nous semble-t-il, cette conception qui justifie cette appellation *« les gens »* employée par le locuteur. Ainsi, apostrophant son allocutaire Sabi, le locuteur, à travers l'expression caricaturale *« wɛ́rù gɔ́mɔ̀gíbù »*, donne de cette tranche sociale, une image dépréciative. Il compare en effet le nez de ces *« gens »*-là, à un type donné de cuiller que les *Bààtɔ́bù* appellent *« gɔ́mɔ̀ »*. Le *« gɔ́mɔ̀ »* désigne une cuiller en bambou au cuilleron gros et creux. Il compare donc, comme l'illustre le verset 35, le nez de ces individus à cette cuiller. Ensuite, le verset 36. A ce niveau, nous avons pu observer que contrairement au premier sens, le mot *« cuiller »* revêt un sens mélioratif. Le défunt, est perçu à travers les rôles dont il est le dépositaire : nourrir, défendre, protéger, … Cette idée est davantage mise en lumière par l'opposition *cuiller/main* qui traduit une forme de déchéance ou de recul ; tout comme si le locuteur, entrait à nouveau dans un grave cycle de manque ou de privation comme semble l'exprimer le verset 37 : *« Et nous buvons à la main »*.

On s'en aperçoit, le récit épique de la chasse (Verset 10 à 22) doublé de la description des vertus représentent le prisme à travers lequel s'observe la vie de l'homme remarquable. Incontestablement, la figure du défunt est celle d'un homme vertueux. Et c'est en écho à ce caractère exceptionnel et exemplaire, à cette valeur morale qu'est façonnée l'image de son souvenir. Cette double dimension qui souligne l'absence du défunt, tout en le dotant d'une incontestable présence, caractérise la résurrection. Vu ainsi, on comprend que la résurrection se manifeste au travers du souvenir. On pourrait alors en conclure que l'éternité de la vie *post mortem* se traduit par la présence quotidienne du défunt auprès des vivants. Un autre motif de la lutte contre l'oubli est le champ lexical.

Le réseau lexical du souvenir, un procédé de mise en lumière de la résurrection via le souvenir. Le topique du souvenir, nous l'avons déjà dit plus haut, traduit une croyance en la résurrection chez les *Bààtɔ́bù*. On enregistre, en effet une répétition du terme *"souvenir"*. Associée à la valeur itérative de l'imparfait (temps dominant du texte), ce procédé rhétorique place l'auditeur dans la perspective du souvenir à travers la représentation glorieuse du défunt. Celui-ci, plus que jamais revit par le biais du récit de sa vie et de la description que le locuteur donne de lui. C'est ce qu'on observe dans le texte **CH_8GFU** (p. 231 de l'Anthologie). On constate le retour du vocable *"souvenir" (« yáyè » en bààtɔ́nù*, c'est-à-dire « se rappeler », « se souvenir ») dans les versets 21 et 28. Ces deux versets expriment avec insistance la présence permanente voire éternelle du défunt dans le cœur et la vie des vivants. C'est ce que traduit l'adverbe *« toujours »* employé par le locuteur et qui renvoie au sens de « incessamment, constamment, ou éternellement ». Ainsi, lorsque le locuteur affirme dans le verset 21 : *« C'est pourquoi, Sabi est toujours dans mes souvenirs »*, on comprend qu'il cherche à soustraire le défunt de l'oubli et à perpétuer sa mémoire. Perpétuation de la mémoire qui passe, une fois encore, par la célébration du défunt. Le locuteur, pouvons-nous réaliser, révèle la nature charitable et généreuse du défunt. Il avait pour habitude, à la fin de

chaque mois, d'offrir soit un bélier soit un cabri, soit encore des habits de qualité au locuteur, son griot personnel. C'est d'ailleurs cette qualité qui fait que le poète ne l'oublie pas. En témoignent les versets suivants :

21. C'est pourquoi, le souvenir de Sabi est toujours en moi
22. En fin de mois
23. Il offrait toujours un cabri
24. En fin de mois
25. Il offrait un bélier
26. En fin de mois
27. Il offrait un habit de qualité
28. C'est pourquoi, Sabi est toujours dans mes souvenirs

L'absence du bienfaiteur désormais défunt se fait présence par son caractère obsédant. Or, l'absence implique un vide. Surgit alors pleinement la notion de vide, synonyme d'une privation hyperbolique laissée par « il ». Dès lors, celle-ci hante le quotidien des vivants, puis alimente le souvenir. D'où, le désir de faire revivre celui qui n'est plus mais qui s'incruste et continue de vivre dans l'esprit des vivants. Là s'origine la résurrection. Dans le désir de ramener à la vie celui qui n'est plus, par quelque moyen que ce soit. De fait, à travers son texte, le locuteur redonne une présence à l'être disparu comme le prouvent l'apostrophe et l'impératif, autre signe remarquable de bien des chants funèbres bààtɔ́nù.

La récurrence-apostrophe, un autre procédé d'expression du refus de la mort, voire de son déni. Au travers de l'apostrophe, le locuteur laisse comprendre son refus d'un mode de disparition total et affirme la permanence d'une forme de présence actualisée. Cette dimension est annoncée à la fois par la deuxième personne « tu » qui suggère la présence de l'allocutaire et l'impératif. C'est le cas des textes **CH_6GFU**, **CH_7GFU** et **CH_8DVF** qui s'ouvrent sur une apostrophe. Aussi bien dans le texte **CH_6GFU** que dans le texte **CH_7GFU**, le locuteur sollicite l'allocutaire et lui parle tout comme si celui-ci pouvait l'entendre. En attestent les passages suivants extraits respectivement des textes **CH_6GFU** et **CH_7GFU** :

1- Bio Wouré, je m'adresse à toi !
2- Yari, ne sais-tu pas que l'homme est au centre de tout ?
3- Bio Wouré, je m'adresse à toi, Yari !
4- Je t'apprécie vraiment, Bio Wouré !

1- Bio Yango, fils des Gbɛ̀nɔ̃ !
2- Je te dirai une chose, acceptes-tu

Le locuteur, on le voit, s'adresse au « tu » ou au « toi » absent. Nostalgique et, en même temps attristé, il interpelle le défunt et déplore sa mort. L'émotion profonde, qui se dégage de ce texte, n'est pas le simple résultat de la technique rhétorique qui permet de renforcer l'émotion et de la porter au plus haut degré. Elle se lit surtout dans l'expression de l'absence sous une forme déjà évoquée plus haut, celle du manque, qui est une autre forme de présence. Parce que le deuil du proche engendre l'angoisse d'une privation spéculaire et ayant perdu en la personne du défunt son bienfaiteur, son ami et son protecteur, le locuteur tente une anamnèse du disparu. Il rappelle alors les infimes détails du passé afin d'en ressusciter les impressions sensorielles. Aussi, en procédant par l'interpellation, le locuteur cherche à faire revenir le défunt et à lui redonner une présence. Alors, il lui parle in absentia. S'adressant à lui comme s'il était toujours vivant, il lui exprime ses sentiments, son attachement, de même que son chagrin et son regret. Il lui rappelle également certains préceptes d'ordre philosophico-moral comme l'illustre l'injonction du verset 18 (**CH_8GFU**) : *« Sois d'une grande patience »*. L'emploi de l'impératif, on s'en rend compte, confirme une fois encore cette croyance en la vie post mortem et renforce clairement l'intention manifeste du locuteur : celle de créer et de maintenir un lien entre le défunt et lui, mais aussi de susciter une réaction de lui. C'est ce qui justifie la présence du registre interpellatif. On a pu observer à ce niveau que l'apostrophe permet au locuteur de stimuler, d'une part, l'attention du public et de poursuivre la peinture dramatique, déjà amorcée dans les versets 6, 7 et 8 avec l'évocation des circonstances de la mort du personnage Sabi. Ce chant retraçant en effet la mort de Kotè Sabi Wouré, comme on peut l'observer, reprend les données du drame. Les circonstances en sont explicitées par les versets 6, 7 et 8 ainsi qu'il suit :

6. Sabi s'endormit et il fut réveillé par une maladie
7. Celui qui abat un animal n'a aucun problème
8. Sauf celui qui en a coupé la queue

Dans ces versets très imagés et dit *in absentia,* le locuteur apporte des précisions sur les circonstances de la mort de Kotè Sabi Wouré. Celle-ci, semble-t-il serait survenue des suites d'une maladie après une partie de chasse. Rêvée par son griot, ici interprète du texte (Verset 4), cette mort s'est confirmée comme l'illustrent les phrases affirmatives des versets 2 et 3 *(« Kotè Sabi Wouré, l'homme est parti ! »* et verset 2 *« Je n'ai ni rêvé ni dormi »*, Verset 3). Ces deux versets insistent donc sur la réalité de la mort de Kotè Sabi Wouré et démontrent qu'elle n'est ni une illusion, ni un rêve. Pour exprimer cette tragédie, le locuteur emploie alors un style formulaire qui met en exergue le symbolisme de la queue de l'animal, du bœuf et du bracelet. En effet, dans l'imaginaire des chasseurs, la mort d'un animal libère un flux ″vengeur″ qui porte atteinte à l'intégrité du chasseur et dont, seule une cérémonie purificatrice ou propitiatoire peut le délivrer. D'autre part, nous avons noté que le registre interpellatif sert de figure d'immortalisation du défunt au locuteur. Dans le texte **CH_8GFU**, le locuteur s'adresse au défunt et l'exhorte à la patience (Verset 18). La mort étant une initiation suprême, ce ne sera qu'avec la patience qu'il accèdera au trône, c'est-à-dire à la lumière. On l'aura compris, pour le *Bààtɔ́nù*, la mort du proche est un passé qui ne passe pas, et fait l'objet d'un déni. L'absence du défunt n'annule nullement sa présence, voire son existence dans l'esprit des vivants. C'est pourquoi, le locuteur s'adresse au défunt comme à un vivant. On pourrait dire alors avec David Galand que

> *le déni de la mort n'est pas l'effacement de l'événement qu'elle constitue. Il ne s'agit ni d'annuler, ni d'oublier la mort, mais de rendre à nouveau possible la relation avec le disparu, de rejouer (et donc de remettre en jeu) la relation. Il faut réinstaurer la présence du passé, combler l'absence du présent en faisant réapparaître celui (ou celle) qui a été à proximité, le plus près possible, dans la contiguïté métonymique([1]).*

On aura remarqué encore une fois, l'image du souvenir sauve l'être disparu de l'oubli. C'est dire donc que celui qui a disparu peut repasser du côté des vivants, mais en tant que

[1]-David Galand, *Poétique de l'élégie moderne, de C.-H. de Millevoye à J. Reda*, Thèse de Doctorat Unique de l'Université de Paris III, juin 2015, p. 352.

trépassé. C'est ce qu'on observe à travers le chant funèbre *bààtɔ́nù*. La mort du proche, avons-nous pu repérer, prend la forme de retour incessant à l'événement, de rappel du mort au moyen de la répétition, qui elle-même s'envisage comme un retour au visible. Force est de reconnaître que ce processus résurrectionnel convainc partiellement, ne serait-ce que par la réapparition métonymique ou symbolique du défunt. Toutefois, comme l'énonce Florence Madelpuech-Toucheron,

> *construire une image de celui qui n'est plus, empêcher qu'il ne s'évanouisse à jamais, n'est pas la seule vertu du souvenir. En effet, au-delà de l'aspect mémoriel, l'image du passé est là pour rétablir entre les vivants et le défunt le lien qu'a brisé la mort([1]).*

Le chant funèbre est donc un moyen de communication entre les membres d'une famille dispersés, et le partage d'un ressenti et d'un souvenir communs.

Au total, même si le chant funèbre perpétue le souvenir tragique d'une disparition inattendue, son intérêt principal est de constituer le mort en souvenir afin de le maintenir vivant dans la conscience des siens. Il donne de ce fait vie et fait renaître celui qui est parti dans la mémoire des vivants. Dans cette perspective, il peut être considéré comme un moyen contre l'oubli. Certes, et nous l'avons fort heureusement remarqué, la mort de l'être aimé entraîne avant tout une impression de vide et même de présence/absence. Mais chez le *Bààtɔ́nù* comme pour bien d'autres communautés humaines, l'absence devient une modalité de la présence. Elle est alors considérée comme une existence ″ailleurs″ de quelqu'un qui tourne le dos aux siens pour regarder ailleurs. Or, tourner le dos et regarder ailleurs peut être interprété comme le signe d'un changement dans le mode d'être ou comme une renaissance. Et c'est ainsi que le *Bààtɔ́nù* se représente la résurrection. Cela se comprend aisément quand on sait que les morts, en Afrique, ne sont jamais considérés comme tels. Par-delà leur trépas, ils conservent un lien avec la communauté des vivants. C'est pourquoi, les proches continuent

[1]-Florence Madelpuech-Toucheron, « *L'écriture du temps dans les Eglogues et les Elégies de Garcilaso de la Vega* », in *Temporalité à la Renaissance* : Editions Publibook Université, p. 352 consulté en ligne le 14/05/2018.

d'entretenir un commerce avec les défunts qui les protègent et les visitent. C'est en outre pour cette même raison que les vivants s'intéressent aux défunts. Ils en prennent soin par le moyen de rites funéraires. L'art, représenté par le chant funèbre, ne constitue donc pas la seule arme pour garder toujours le souvenir du disparu. Le chant célèbre l'être disparu parce qu'il est une parole qui retentit dans le temps et dans l'espace. Mais les rituels consacrés au mort, principalement celui de l'ancestralisation concourent à la survivance du disparu, à sa présence continuelle.

2.3. De l'ancestralisation à une herméneutique de la résurrection ?

En tant que phénomène inéluctable et omniprésent découlant de la déprédation des cellules d'un organisme biologique ou d'un organe vital de l'homme, la mort ne cesse de heurter la conscience des hommes et de développer chez eux toutes formes d'attitudes allant de l'acceptation du phénomène à son refus. Ainsi, les rites funéraires agrémentés le plus souvent par les chants qui accompagnent *ab origine* les funérailles d'un individu constituent en fait des moyens par lesquels les hommes manifestent leur attachement à leur disparu. Mais chez les *Bààtɔ̃bù* du nord Bénin, la place accordée à la « *vie après la mort* » est si manifeste que des cultes sont rendus aux morts dans le but de les maintenir toujours parmi les vivants, comme dans une tentative désespérée de les *ressusciter*. A travers donc des rites funéraires complexes et spécifiques, les *Bààtɔ̃bù* célèbrent la mort comme la continuité de la vie, puis entretiennent une relation quasi existentielle avec leurs ancêtres défunts. Pour autant, peut-on en conclure que les *Bààtɔ̃bù* ont une certaine croyance en la résurrection ?

Répondant à cette question, nous avons montré *supra* que la résurrection, même si certains gestes et symboles semblent indiquer le contraire, ne pouvait s'envisager chez les *Bààtɔ̃bù* au sens christique du terme. C'est-à-dire comme le fait de faire revivre le même corps que l'on vient juste de quitter ou le retour à la vie. Certes, le mythe de l'origine de la mort évoqué dans le premier chapitre de cette étude en parle comme d'une possibilité qui

échoua. De plus, des histoires insolites ou anecdotiques racontant l'expérience de certains morts qui seraient revenus à la vie existent. Mais, en vérité, personne n'en a réellement été témoin et aucun mort véritable n'est jamais revenu pour en témoigner. Dès lors, la résurrection des morts ne peut plus matériellement être envisagée chez les *Bààtɔ̃bù*. D'ailleurs, depuis l'échec mythique des hommes dans le choix entre la mort éternelle et la résurrection, il est impossible pour les *Bààtɔ̃bù* d'envisager un retour physique *post mortem*. En revanche, si on considère la résurrection comme une *autre vie après la mort*, ou comme une rémanence de l'absent au milieu des vivants, ou encore comme une renaissance à travers la réactualisation des caractères d'un ancêtre chez un nouveau-né, les *Bààtɔ̃bù* y croient. Et cela se vérifie, comme le décrivent les auteurs de *Déjouer la mort en Afrique. Or, orphelins, fantômes, trophées et fétiches* par

> *le respect dû aux ancêtres* (qui) *s'exprime ainsi au quotidien par de petites libations : avant de boire, on verse quelques gouttes au sol, geste routinier que l'on accomplit sans même y prêter vraiment attention. Pour s'attirer leur bienveillance, on peut également leur préparer un repas (habituellement des graines de courge concassées ou des arachides) que l'on ira déposer sur leur tombe. On s'adresse en outre régulièrement à eux pour leur demander leurs faveurs. Toutes ces pratiques ont en commun de conférer aux ancêtres une « présence », dans la mesure où elles les placent en position de destinataires. Adresser un discours – même mental – à quelqu'un suppose en effet nécessairement une certaine forme de présence intersubjective de l'allocutaire (qu'il soit visible ou non). En définitive, que les morts ne soient pas morts ne signifie pas qu'ils soient encore vivants, mais plutôt qu'ils maintiennent une présence par-delà leur trépas : d'une manière ou d'une autre, ils sont encore « là »*([1]).

On s'en rend compte, la mort n'est pas perçue comme une destruction totale et définitive chez les *Bààtɔ̃̃bù* ; seulement comme un passage, une transition vers une nouvelle existence, laquelle répond à une angoisse de l'invisible. Ne pouvant supporter de ne plus voir ce qui a disparu, il faut pouvoir en sentir la présence continue. Et c'est ce que symbolise par exemple, chez les peuples du sud-Bénin, la cérémonie des crânes. En effet, chez ces peuples, le processus d'ancestralisation repose sur le retour des crânes. Commencé avec la mort, l'ancestralisation s'achève avec la résurrection symbolique lors de la cérémonie des crânes.

[1]- Michel Cros & Julien Bonhomme (coll.), *Déjouer la mort en Afrique. Or, orphelins, fantômes, trophées et fétiches*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 163 (pp.159-168).

Le défunt y revient prendre une place parmi les vivants. Celle-ci est matérialisée par une case dénommée la « *case des crânes* » ou la « *case des ancêtres* ». Le crâne, plus que la case, est le symbole de la présence des ancêtres parmi les vivants. La résurrection, on le voit n'est pas matérielle mais symbolique.

Chez les *Bààtɔ̃bù*, l'idée de résurrection se dessine à travers un ensemble de gestes et de paroles. D'abord, la position fœtale du cadavre dans la tombe. Comme nous l'avions souligné, cette disposition du corps posé dans le ventre de la terre fait penser à une idée de renaissance. Le défunt est déposé dans le ventre de la terre, à l'instar du fœtus dans le ventre de la mère. Il transparaît ici le symbolisme de la terre-mère et, au-delà, une réactualisation de la cosmogonie *bààtɔ́nù*. Ensuite, les repas et les sommes d'argent offerts au mort indiquent l'idée d'un voyage et celle d'un retour. Enfin, le soin accordé à l'exécution des rituels, en l'occurrence le symbolisme du chiffre 7. Il faut en effet relever la récurrence des chiffres trois, quatre et sept. Or, nous l'avons dit, le nombre sept symbolise chez le *Bààtɔ́nù*, comme chez les Egyptiens anciens, la résurrection, la vie éternelle. Par ailleurs, à l'observation et en se fondant sur le système de dation des enfants, on se rend à l'évidence de la croyance des *Bààtɔ̃bù*, en une forme de réincarnation et qui n'est autre qu'une réactualisation de certains traits de caractères d'un ancêtre sur un nouveau-né.

En définitive, il ressort de tout ce qui précède que l'éternité de la vie ou ce que nous entendons par résurrection se manifeste par la présence quotidienne du défunt auprès des vivants. Elle se matérialise aussi sous le mode du souvenir. Ainsi, par l'image du souvenir, la personne défunte est promise à l'éternité. Devenu objet du souvenir, les défunts accèdent à une temporalité. L'art, tout comme la tradition par le biais des rituels, offre alors au défunt l'éternité. Chacun peut alors revoir, à travers les litanies, les prières et les chants, avec émotion, le disparu.

Au terme de cette dernière partie de notre étude sur la poésie orale sacrée funèbre des *Bààtɔ́bù*, il ressort que le chant funèbre *bààtɔ́nù* est un poème oral sacré en même temps qu'un moyen d'expression d'idées et de sentiments. Mais avant tout préalable, nous avons, dans le premier chapitre, proposé une analyse à la fois taxinomique et thématique du corpus recueilli.

D'abord, l'analyse typologique. A ce niveau, compte tenu de la complexité des textes, nous avons dû recourir à deux démarches classificatoires pour les classer : la démarche fonctionnelle et celle thématique. La démarche fonctionnelle nous a, de ce fait, permis de sérier les textes en chants de *górù wɔ́rù dókèbù* (chants des premières obsèques), de *górúsíkúbù* (chants des secondes obsèques) et de *gɔ̀ɔ kpèrù* (chants des grandes) qui correspondent aux trois phases du protocole funéraire. L'analyse taxinomique révèle ainsi que le chant funèbre *bààtɔ́nù* (***gɔ̀ɔ̀ wòm***) se présente sous quatre formes littéraires à savoir les Lamentations, les paroles tambourinées, le panégyrique et le *Sèrènū* (musique rituelle). La lamentation (***gɔ̀ɔ̀ wúrà***), avons-nous dit, est un chant funèbre institué et dont les agents actifs sont les femmes, notamment les femmes mariées. Elle fonctionne comme un rituel et exige la présence d'un locuteur et celle d'un auditeur, réel ou absent. Elle est construite autour de figures telles que l'interrogation, l'apostrophe, l'exclamation et la répétition qui traduisent la douleur. Enfin, la lamentation, avons-nous vu, a une valeur thérapeutique et rituelle.

Quant aux paroles tambourinées, elles sont le fait de griots instrumentistes, *gúkù* (griots flûtistes) et *gǎ́kùbà* (batteurs du grand tambour). Elles sont jouées au cours de l'arrangement et du tassement de la tombe et ont pour objectif d'encourager les fossoyeurs à travers une banalisation de la mort. Viennent enfin le *Sèrènū* qui fonctionne comme une prière ou une exhortation et les chants du *gɔ́ɔ́kpèrù* qui sont des panégyriques. Pendant que le *Sèrènū* apparaît comme un chant d'apaisement proféré à l'endroit du défunt, le panégyrique dit par les griots est une louange adressée au défunt. Par ailleurs, nous avons pu noter, exception faite

des *paroles tambourinées*, que les chants, dans leur ensemble, présentent deux structures-types : unibloque ou responsorielle.

Ensuite, l'analyse thématique. Les chants qui accompagnent les rituels funèbres, comme nous l'avons observé, sont construits certes autour de la mort et du mort. Toutefois, au- delà de ce thème central et commun, il est possible de relever des thèmes secondaires variés (par exemple, l'exhortation au voyage, le statut de la mort, la dérision, l'expression de la douleur, …) qui ont permis de distinguer les chants d'adieu, des chants d'éloge et de récrimination, les chants de douleur de ceux de la consolation et du souvenir.

Le deuxième chapitre de cette partie s'articule, en premier lieu, autour de la Lamentation. Celle-ci se déploie comme une esthétique de la douleur. A cette étape de notre analyse sémiologique, nous avons vu que, de façon générale, les lamentations thématisent la douleur de la séparation et de la perte. A travers un discours directement adressé à l'époux de même que par une rhétorique de la douleur tels l'apostrophe et le dialogue, l'exclamation et les interjections à valeur de douleur, le style euphémique et celui oratoire, les locutrices traduisent l'expression du deuil qui les frappe.

En deuxième lieu, nous avons souligné que la lamentation est un genre cérémonial qui relève du discours épidictique. En effet, nous avons remarqué, qu'outre la douleur et le manque, les textes chantés sont construits autour de deux autres récurrences : l'éloge et le blâme. L'éloge, discours énoncé par les proches du défunt et par les griots est focalisé sur l'exaltation des qualités morales de la personne défunte. Il sert de modalité d'expression de la douleur et de marque de témoignage. Il sert de technique d'expressivité de la douleur en même temps de stratégie de mise en relief du symbolisme de l'époux dans la société *bààtɔ́nù*. Le blâme, autre constante du genre épidictique naît de l'état de choc et du sentiment de révolte généré par la disparition de l'être cher. Employé par les veuves et les griots pour injurier, parodier et dévaloriser la mort, le blâme apparaît principalement sous deux formes :

l'injure et la caricature. Il représente, de plus, un moyen de mise en lumière des différentes attitudes du *Bààtɔ́nù* devant la mort.

En dernier lieu, nous avons réalisé que le chant funèbre *bààtɔ́nù* reflète les différentes conceptions ou idées que les *Báátɔ́bù* se font de la mort. Et celles-ci sont identiques aux conceptions thanatologiques inscrites dans l'histoire littéraire. De fait, deux grandes tendances et visions sur la mort se dégagent des chants : d'une part, la mort comme un héritage et, de l'autre, la mort comme un voyage-retour, « *un retour à la maison-mère* ». Cette philosophie funéraire, avons-nous pu constater, débouche sur une conception de la vie *post mortem,* de renaissance, voire de résurrection.

Le dernier chapitre de cette partie propose ainsi une analyse du chant funèbre sous l'angle délibératif. Nous avons effectivement pu constater que le chant funèbre se caractérise par une situation d'énonciation particulière, celle où un locuteur s'adresse à son destinataire (la plupart du temps un proche parent du défunt ou le défunt lui-même) pour le consoler d'une perte ou d'un chagrin. Le locuteur recourt alors à plusieurs procédés et arguments traditionnels pour apaiser les différents allocutaires et les convaincre de ce que celui qui est mort n'est pas définitivement parti. Il est toujours vivant quelque part ailleurs et veille sur ceux qui sont encore en vie. D'où la problématique du souvenir rémanent et de la résurrection. Car, nous l'avons perçu dans les textes, le chant funèbre permet aux vivants de soustraire le défunt à la menace de l'oubli, ce faisant, il perpétue le souvenir tragique d'une disparition inattendue. À travers la panégyrie, il cherche à perpétuer la mémoire de l'être cher qui n'est plus et à l'inscrire dans l'intemporel. *In fine,* nous nous sommes rendu compte que le chant funèbre *bààtɔ́nù* n'est pas seulement un poème ou une esthétique. Il est aussi l'expression d'une attitude et d'une façon de penser et de vivre. Il est l'expression vibrante d'une croyance en la renaissance.

CONCLUSION GENERALE

Au regard de tout ce qui précède, il ressort que le motif de la mort est un sujet traditionnel et un des plus traités par les artistes (chanteurs traditionnels comme modernes) et les écrivains. Ainsi, ordinairement perçue comme l'extinction de la vie, c'est-à-dire, la cessation de fonctionnement des organes biologiques, la mort connaît des traitements différents comme le montre l'histoire des civilisations. Les représentations que les hommes se font de la mort ainsi que les attitudes qu'ils développent varient, en effet, selon les cultures, les pays et les époques. Il en est de même des chants de deuil qui soutiennent chacun des rituels qui soutiennent les périodes de deuil. Chez les *Bààtɔ̃́bù*, comme chez la plupart des peuples négro-africains, on observe que la parole (chant ou prière, incantation ou panégyrique) accompagne le geste rituel destiné non seulement à aider le mort à comprendre ce qui lui arrive puis à l'accepter, mais aussi et surtout à l'aider à trouver le chemin de ses ancêtres qui sont décédés pour les y rejoindre.

Les *Bààtɔ̃́bù*, une communauté vivant sur un territoire appelé naguère *Bárùwū*, habitent aujourd'hui la partie nord-ouest et nord-est du Bénin, précisément les Départements de l'Alibori, du Borgou et de la Donga. Ils constituent le troisième groupe majoritaire après les Fɔ́n et les Gùn. On les retrouve également dans certaines régions de l'Atacora de même que sur certains territoires de l'actuel Nigéria([1]). Les *Bààtɔ̃́bù* parlent la langue *bààtɔ́nù* qui, ainsi que nous l'avons vu, appartient à la grande famille nigéro-congolaise, particulièrement au groupe linguistique ***gur***. Le *Bààtɔ́nù* est une langue à classe nominale. Conformément donc aux exigences de la méthodologie de la recherche en littérature orale, nous avons exploité fondamentalement l'alphabet *bààtɔ́nù* pour transcrire le corpus. Dans certains cas, afin de faire ressortir toutes les nuances de la langue, nous avons dû recourir aux signes diacritiques.

[1]- Le *bààtɔ́nù* est parlé au Nigeria dans le Kwara State, précisément dans les divisions d'Okuta, Ilesha, Yashikira, *Shia,* Gwanara, *Kosubosu,* Kaiama et Busa.

Nous nous sommes également rendue compte dans cette première partie, qu'aucune source ni étude ne permettent de déterminer l'origine des *Bààtɔ̃bù*, encore moins d'établir leur période d'installation sur les terres du Borgou. Ce que les études prouvent néanmoins, c'est qu'avant l'annexion *wásɑ̃́gárì* et la prise du pouvoir du *Bárùwū,* il existait des populations anciennement établies parmi lesquelles se trouvent les *Bààtɔ̃́géóbù*. Nous savons aussi que du fait d'une tradition orale mal établie, de même que par manque de données archéologiques crédibles, les composantes de ce fond ancien *bààtɔ́nù* ne peuvent plus être objectivement ni identifiées ni reconstituées. De plus, nous avons noté que les *Bààtɔ̃́bù* ont une organisation socio-culturelle et politique de type inégalitaire caractérisé par une structure politique décentralisée. Ils sont subdivisés en trois classes sociales : les *Bààtɔ̃́géóbù*, les *Wásángárìbā* et les *Bàrùmándé*. Nous avons constaté par ailleurs que les deux premiers groupes sociaux, c'est-à-dire les *Bààtɔ̃́géóbù* et les *Wásángárìbā* partagent les mêmes visions cosmogoniques et eschatologiques. La disparité substantielle entre eux se situant dans les pratiques rituelles funèbres des *Bààtɔ̃́géòbù*. Outre cela, l'étude que nous avons faite de la stratification sociale a révélé que du sommet au bas de l'échelle, nous avons les esclaves (les *Marèyobù* et les *Gãdógíbū*), les hommes libres (les Peul, les *Bààtɔ̃́géóbù* (les Notables) et les nobles (les *Wásángárìbā*).

Nous avons aussi remarqué, d'une part, qu'à l'instar de la plupart des populations négro-africaines, les *Bààtɔ̃́bù* croient en l'existence d'un Être suprême nommé *Gúsúnɔ̃̄* qui constitue la figure la plus importante de toute une série d'êtres spirituels qui sont, tel qu'on a pu le percevoir, de deux sortes : ceux qui ne sont pas d'origine humaine : les *bɑ̃́nɑ̀̃* et les *wèrèkūnū* et ceux qui, après avoir été des humains, sont devenus des esprits ″ancestraux″. Ces divers esprits sont des esprits conçus comme des médiateurs entre les hommes, les ancêtres et Dieu lui-même. Dieu étant perçu, dans la mentalité *bààtɔ́nù*, comme une entité inaccessible.

L'étude des croyances religieuses et des rites funéraires des *Bààtɔ̃́géóbù* a permis entre autres, d'une part, d'examiner puis de faire ressortir les différentes idées des *Bààtɔ̃́bù* au sujet de la mort et de la vie. Ainsi, le *Bààtɔ́nù* distingue deux formes de mort : la bonne et la mauvaise mort. De même, pour le *Bààtɔ́nù*, la mort, a plusieurs significations. D'abord, elle est héritage : elle arrive à tout le monde sans distinction. Ensuite, elle est un retour au pays d'origine car, la mort est perçue comme la porte de la vie (*Mors janua vitae*). C'est pourquoi, elle n'est considérée ni comme un achèvement, ni comme une fin en soi. Enfin, la mort peut être libératrice des peines et des soucis. Et le moins que l'on puisse dire, c'est que tout en donnant lieu à des pleurs et à des lamentations, la mort inspire psychose, trouble, angoisse et détresse…. D'autre part, l'observation du protocole funéraire *bààtɔ́nù*, révèle essentiellement deux phases : la phase des obsèques constituées elle-même par deux rituels essentiels, le *górù wɔ́rù dókèbù* (les premières obsèques, c'est-à-dire du décès du constat à la mise en terre) puis le *górúsíkúbù* (les secondes obsèques qui constituent la phase de l'enterrement proprement dit) et le *gɔ̀ɔ kpèrù* correspondant aux funérailles. L'analyse du rite funéraire d'un décès « naturel » chez les *Bààtɔ̃́géóbù* se présente alors ainsi qu'il suit :

- le constat officiel de la mort ;
- l'annonce du deuil (*gɔ̀ɔ̀ kpàràrù*) ou le traitement de l'information ;
- le rituel de *gɔ̀ɔ̀ wúrà* ou les pleurs et les lamentations ;
- le rituel de *dísí wɔ́kábù* ou la toilette funèbre ;
- le rituel de *górún kúrúbù* ou la position de fœtus (l'emballage du cadavre) ;
- le rituel de *gɔ́ɔ́rìn dííbù*([1]) ou le rituel de la pâte rouge ;
- le rituel de *górún síkúbù*([2]) ou l'enterrement :
    - l'exposition du corps ou le rituel d'honneur ;
    - le départ pour le *síkúsɔ̃́* ou le cimetière ;
    - *Síkúrú* ou la consécration de la tombe ;

[1]- « *Gɔ́ɔ́rìn dííbù* » signifie littéralement « pâte de mort » (« *gɔ̀ɔ̀rì* » = le « mort » et « *dííbù* » = « pâte »). C'est la pâte du mort.
[2]- « *Górù* » = « dépouille, cadavre » ; « *síkúbù* » = « enterrement » par conséquent, « *górùn śikúbù* » signifie *« enterrement de la dépouille* ». C'est l'inhumation.

- le rituel de *górù wɔ́rù dókèbù* ou la mise en terre ;

- le *górúsíkúbù* ou les secondes obsèques ;

- le *gɔ̀ɔ́ kpèrù* ou les grandes funérailles. A cette étape, il convient de signaler que les invariants rituels sont différents de ceux qui composent les obsèques. Ainsi, on peut retenir comme constantes de ce rituel :

- la gestion de l'information ;

- les préparatifs ;

- les veillées honorifiques et méritoires par les griots ;

- le transfert de l'esprit du défunt dans son village d'origine si l'enterrement a eu lieu sur une terre étrangère ;

- les festivités

- les remerciements qui marquent la fin d'un long deuil.

A la lumière de tous ces différents rituels, nous avons réalisé que la pensée religieuse des *Bààtɔ̃́géóbù* repose exclusivement sur la conception négro-africaine de la mort et du royaume des ancêtres. Le *Bààtɔ́nù* et, spécifiquement le *Bààtɔ̃́géó*, croit en l'existence d'une vie *post-mortem*. Pour lui, la mort est un voyage vers le pays des ancêtres. Il croit à une renaissance que traduisent bien d'ailleurs la forme de la tombe et la position fœtale donnée au cadavre. La conception de la vie chez les *Bààtɔ̃́géóbù*, est donc un cycle fermé. L'homme naît, vit et meurt dans le monde matériel pour renaître et vivre dans le monde immatériel. Cette croyance à une survie trouve son répondant dans la pratique du culte des ancêtres ainsi que dans les chants et les paroles tambourinées exécutés au cours de chacune des cérémonies. Le culte des ancêtres se présente ainsi comme un code de conduite personnel et communautaire. Comme on s'en rend compte, cet aspect de l'étude révèle certaines valeurs et richesses culturelles, voire littéraires des *Bààtɔ̃́bù*.

Dans la deuxième partie, nous avons tenté de proposer une définition des notions telles que poésie orale, chant et chanson. L'approche définitoire que nous en avons faite a révélé en premier lieu que la poésie orale s'inscrit dans le grand genre qu'est la littérature orale et elle

est, avant tout, définie par la voix. Elle regroupe les genres tels que le chant ou la chanson, la devise, le panégyrique et les litanies, les incantations voire les prières. Pour faire court, les genres chantés, psalmodiés et ou récités. Etroitement liée au religieux et aux manifestations sociales, la poésie orale est un fait de culture. A ce titre, elle constitue le moyen le plus courant de transmission du savoir. Elle est intimement liée au chant. Le chant, texte chanté sans le soutien d'instruments musicaux, apparaît ainsi, sans conteste, la forme privilégiée de la poésie orale. Et c'est en cela que nous avons porté notre choix sur elle. Nous avons en outre pu déceler que la littérature orale *bààtɔ́nù*, en tant qu'objet d'étude est assez récente. De fait, peu de recherches littéraires lui sont consacrées. Nous avons pu également constater que les principaux acteurs de cette poésie orale sont les griots professionnels de la parole et les poètes traditionnels *bààtɔ́nù* à qui elle doit tout son dynamisme. On s'est rendu compte, par conséquent que l'étude de la littérature orale *bààtɔ́nù* ne peut s'envisager sans celle des griots. D'ailleurs, c'est cette étude taxinomique des griots qui a permis de les distinguer, puis de repérer les « *Kòròɡú* » ou « *Sàsàɡú* » comme les officiants des cultes religieux et ceux funéraires.

Nous avons, en deuxième lieu, réalisé que la poésie orale sacrée *bààtɔ́nù* ne peut être proférée ni dans un cadre différent de celui qui lui a donné naissance ni par les non-initiés. Ainsi, c'est le contexte qui confère au chant sa sacralité. De même, nous avons pu constater que chaque étape des rituels est associée à des chants spécifiques qui prennent aussi bien les formes chantées que les formes mi-chantées et mi-parlées. De manière générale, avons-nous noté, on peut classer la poésie orale sacrée *bààtɔ́nù* en trois groupes : la poésie religieuse, la poésie initiatique et la poésie funèbre. La poésie orale funèbre, objet de cette étude, comme nous l'avons signalé, se décline elle-même en quatre sous-genres et porte essentiellement sur *ɡɔ̀ɔ̀ wòm* (le chant funèbre). *Gɔ̀ɔ̀ wòm* ou le chant funèbre se décompose lui-même en *ɡɔ̀ɔ̀ wúrà* (la lamentation), en *tùmɑ̃́nū* (panégyrique, avec des variantes telles que *kòròrú*, et

w*ùūru*. Ces trois dernières catégories s'apparentent sont à cheval entre panégyrique et récits épiques) et en *kãnārū* (la prière). En dernier lieu, l'examen de la poésie funèbre *bààtɔ́nù* a permis de comprendre que les chants qui soutiennent toutes ces cérémonies assument trois rôles fondamentaux : celui de l'exutoire, celui du dialogue entre les vivants et les morts et celui de la transmission des valeurs culturelles. Ce faisant, le chant funèbre s'institue comme une poésie de la douleur et du souvenir rémanent : rémanence des rituels traditionnels, rémanence de la présence du disparu, rémanence de la douleur.

Ainsi, consacrée d'une part à l'analyse taxinomique et thématique, puis d'autre part, à celle sémiologique et esthétique du *gɔ̀ɔ̀ wòm* (chant funèbre), la troisième et dernière partie de ce travail a révélé d'abord la place prépondérante qui est celle du chant dans les cérémonies funéraires non seulement à travers sa fonctionnalité mais aussi à travers une thématique diversifiée et la récurrence de certains motifs ou procédés rhétoriques.

L'analyse taxinomique du corpus, comme nous l'avons vu, dans un premier temps, s'est opérée à travers deux démarches classificatoires °: celles fonctionnelle et thématique. La démarche thématique, a permis de dégager les chants d'adieu, puis les chants d'éloge et de récrimination. Quant à la démarche fonctionnelle, non seulement elle a permis de démontrer que les textes sont présentés dans l'ordre de leur énonciation, mais aussi, elle a aidé à en saisir la progression et à identifier le *gɔ̀ɔ̀ wúrà* (les Lamentations ou chants de douleur), les *paroles tambourinées*, le *tùmā́nū* (le panégyrique) et le *Sèrènū* (le *Sèrènū* peut être perçu ici comme un chant satirique). En conséquence, deux grandes catégories de textes chantés se dégagent : les lamentations (*gɔ̀ɔ̀ wúrà*) et le chant funèbre (*gɔ̀ɔ̀ wòm*) qui regroupe en son sein *les paroles tambourinées* ou *les paroles d'instruments musicaux*, le panégyrique (*tùmā́nū*) et le *Sèrènū*. De longueur variable, ces pièces orales ont globalement, à l'exception des *paroles tambourinées*, deux structures-types : unibloque ou responsorielle. De même, nous avons noté

que chacun des genres identifiés présente des caractéristiques formelles et énonciatives spécifiques.

Nous avons alors vu que la lamentation (*gɔ̀ɔ̀ wúrà*), en tant qu'expression d'une plainte prolongée, d'une grande douleur ou de vifs regrets, est un chant funèbre institué en milieu *bààtɔ́nù* et pris en charge par les femmes mariées. Elle fonctionne comme une composante des rituels funéraires. Aussi, en dehors de ce contexte, sa pratique est-elle condamnée. Elle est en outre essentiellement destinée aux morts et, dans une certaine mesure aux éplorés (particulièrement les veuves). L'analyse structurelle et textuelle de la lamentation *bààtɔ́nù* révèle également que c'est un chant aux versets répétitifs. Et ces répétitions lui confèrent la longueur qu'on lui connaît. De façon générale, tous les textes de lamentation sont psalmodiés et s'articulent autour de la douleur avec son corollaire qui est le manque, puis l'impuissance de la veuve.

Nous avons ensuite examiné les *paroles tambourinées*. Nous avons observé que ce sont des pièces exécutées au cours de l'arrangement et du tassement de la tombe par les griots instrumentistes, *gúkù* (griots flûtistes) et *gǎ́kùbà*. De très courtes compositions (deux à douze versets), les *paroles tambourinées* sont produites au moyen d'instruments spécifiques notamment les tambours et tambourins, les calebasses, les sonnailles, etc. Elles sont caractérisées par un style parémique, caricatural et dérisoire qui découle sur une banalisation de la mort. Cette banalisation de la mort, comme nous avons pu le remarquer, n'est pas anodine. En effet, elle a pour finalité de galvaniser les fossoyeurs et de chasser la peur qui gît en eux.

Nous avons en outre pu déceler, d'une part, comme autre forme littéraire du chant funèbre *bààtɔ́nù*, le *Sèrènū*. Proféré sur un mode *responsoriel*, le *Sèrènū* est exécuté au cimetière par des femmes d'âge mûr et est destiné au défunt comme pour lui expliquer sa propre mort et l'amener à l'accepter. Il s'apparente sur le plan architectural à un chant

satirique. Le *Sèrènū* traite du statut de la mort (c'est-à-dire son caractère implacable, universel et imprévisible) puis, des sentiments de détresse que la mort induit. On y note la récurrence de figures métaphoriques et allusives, de la répétition et de la personnification.

L'étude typologique du *gɔ̀ɔ̀ wòm*, c'est-à-dire du chant funèbre *bààtɔ́nù* a révélé, d'autre part, que les griots recourent au discours laudatif pour célébrer et honorer celui qui n'est plus. Proféré donc sur le mode *a capela* ou *responsoriel*, le panégyrique (*tùmǎ́nū*) permet aux griots de rappeler les qualités aussi bien morales que physiques du défunt. Pour réussir cet exercice, les locuteurs, avons-nous constaté, font usage de la métaphore et de la comparaison, de la répétition, de l'euphémisme et de l'apostrophe, d'un style formulaire et de parémies qui traduisent des vérités universelles. L'allocutaire principal de ces louanges demeure par ailleurs le défunt. A ces trois formes funèbres que les caractéristiques formelles et énonciatives situent incontestablement dans le poème oral, il convient d'ajouter les chants d'adieu et les chants de veillée funéraire. Ces chants, avons-nous observé, oscillent tous entre *tùmǎ́nū* (le panégyrique) et *sùkùrū* (récits cynégétiques). Ils sont proférés à la fois sur un mode *responsoriel, mi-chanté mi-parlé,* et sur un mode *a capela*. Mais qu'il s'agisse des chants d'adieu ou des chants de veillée funéraire, les chanteurs usent, à quelques différences près, des mêmes procédés littéraires comme l'adresse, le symbolisme, la mise en emphase, l'ironie et la personnification pour inciter le mort à rejoindre son ultime demeure sans heurts et pour exprimer un ensemble d'enseignements ou de vérités universelles. Nous avons également remarqué que les chants d'adieu fonctionnent comme des prières formulées à l'endroit du défunt. Au total, l'étude taxinomique a permis non seulement de repérer les différentes formes littéraires qui se cachent à l'intérieur du chant funèbre *bààtɔ́nù* mais aussi de conclure que la répétition constitue la caractéristique principale du langage poétique (dans le cas d'espèce ici, il s'agit du *gɔ̀ɔ̀ wòm*) et musical, métronome qui orchestre rythme et construction de sens.

En examinant, dans un second temps, l'axe thématique, on s'aperçoit, au-delà du thème de la mort qui est le sujet principal, que des thèmes mineurs sont abordés, certes étroitement liés au motif central, mais d'un autre registre, plus anecdotiques et parfois même comiques comme la dérision ou la caricature de la mort qu'on observe dans certains textes. Et comme nous l'avons fait voir au cours de l'analyse thématique, les motifs de la douleur, puis de la célébration des vertus et des talents occupent une place sans précédent dans le chant funèbre *bààtɔ́nù*. Toutefois, outre l'expression de la douleur et l'éloge du défunt, les chants évoquent aussi les motifs du voyage et du statut de la mort. L'énonciation du deuil se lit encore à travers le topos de l'adieu et du blâme. Pour conclure, l'approche thématique a mis en lumière l'état psychologique des éplorés, les croyances religieuses, les différentes attitudes ainsi que la philosophie qui sous-tend l'existence chez les *Bààtɔ̃́bù*. Au total, l'étude thématique du chant funèbre *bààtɔ́nù* met en évidence, d'une part, l'idéologie funéraire des *Bààtɔ̃́bù* et les attitudes que déclenche la mort, puis d'autre part, les intentions à la fois philosophique et socioculturelle, historique, métalinguistique et thérapeutique qui le caractérisent.

L'axe sémiologique du *gɔ̀ɔ̀ wòm* et du *gɔ̀ɔ̀ wúrà*, comme l'ont révélé les textes, est très révélateur de l'idéologie funéraire du *Bààtɔ́nù*. En effet, à ce stade de notre analyse, nous avons tenté de mettre en avant le caractère littéraire autant du chant funèbre que de la lamentation *bààtɔ́nù* en interrogeant non seulement les rituels, mais aussi et surtout la musique funéraire dans l'ordre de son énonciation. Il en est ressorti, d'une part, que la lamentation constitue, d'un point de vue ethnologique, un aspect de la tradition orale et, d'autre part, une poésie de la douleur (d'un point de vue littéraire). L'analyse des différents éléments textuels (sémantique et stylistique) qui la composent a permis d'établir que la mort de l'être aimé entraîne avant tout une impression de vide et même de présence/absence. La lamentation se définit dès lors comme l'expression discursive du chagrin causé par la perte d'un proche. Aussi, décrit-elle avons-nous observé, du point de vue émotionnel, l'état

psychotique, profondément angoissé et désorienté des locutrices, c'est-à-dire des veuves. Cette mise en regard de la souffrance enserrant le sujet lyrique se lit alors à travers une rhétorique de la douleur (registres lyrique et pathétique, interjection et idéophones de douleur…) et l'utilisation de procédés littéraires, les uns plus illustratifs que les autres (interrogation, apostrophe, exclamation et répétition, etc.). D'un autre côté, nous avons vu que la lamentation relève du discours épidictique car, au-delà de la douleur et du manque, la lamentation (*gɔ̀ɔ̀ wúrà*) s'articule autour de deux autres occurrences à savoir l'éloge et le blâme. L'énonciation de l'éloge, comme nous l'avons démontré, sert de modalité d'expression de la douleur et de marque de témoignage. Les locutrices célébrent donc les qualités morales et les talents de la personne défunte, mettant de fait en relief le symbolisme de l'époux dans la société *bààtɔ́nù*. Quant au blâme, une autre constante de la lamentation, il est orienté vers le personnage de la Mort et résulte du trauma voire du sentiment de révolte causés par la disparition de l'être cher. Les locutrices y recourent pour injurier, parodier et dévaloriser la mort. Comme l'éloge, le blâme, avons-nous souligné, est un moyen de mise en lumière des différentes attitudes du *Bààtɔ́nù* devant la mort. Il se manifeste dans les textes sous deux formes : l'injure et la caricature et procède, comme nous l'avons noté, par un style ironique, l'emploi d'un lexique péjoratif et d'une ponctuation expressive ; de métaphores et de comparaisons dépréciatives, de comparatifs et de superlatifs d'infériorité traduisant l'indignation et parfois le dégoût. Pour finir, nous avons décelé aussi bien dans les lamentations que dans le chant funèbre, les structures mentales et sociales de la communauté *bààtɔ́nù*. En d'autres termes, nous avons réalisé que le chant funèbre *bààtɔ́nù* reflète les différentes conceptions ou idées que les *Bààtɔ́̃bù* se font de la mort. Deux grandes tendances et visions sur la mort se dégagent des chants : d'une part, la mort comme un héritage et, de l'autre, la mort comme un voyage-retour, « *un retour à la maison-mère* ». Cette philosophie funéraire, avons-nous pu constater, débouche sur une conception de la vie *post mortem*. Pour

le *Bààtɔ́nù*, mourir, c'est renaître à une autre vie d'où l'idée de renaissance, voire de résurrection.

Le chant funèbre *bààtɔ́nù*, nous l'avons compris, est un chant de deuil, un chant de beauté, un chant d'amour, un reproche, un regret. C'est aussi, comme nous l'avons fait remarquer dans le dernier chapitre de cette partie, une consolation, un souvenir. En effet, au cours de notre analyse textuelle, nous avons noté que le chant funèbre *bààtɔ́nù* relevant également du genre délibératif fonctionne, entre autres, comme une poésie consolatoire. Les locuteurs (griots comme veuves) tentent d'apaiser et de soulager la peine chez les différents allocutaires, notamment la famille éplorée. Ainsi, faute de délivrer absolument les endeuillés de leur souffrance, les consolateurs (ici les griots et les veuves) s'efforcent de l'amoindrir, voire de l'empêcher de s'étendre. Aussi, recourent-ils aux preuves morales, sociales, philosophiques, aux sentences et aux maximes pour modérer les émotions des affligés et les engager à sortir de leur deuil. L'éloge, par exemple, en dressant rapidement un tableau vivant du défunt, est perçu comme source de consolation car, en rendant hommage au défunt, le consolateur apaise, par la même occasion les affligés. Le discours consolatoire, en exaltant la grandeur du sujet perdu, permet on le voit bien, de combler le manque et la perte. On se rend alors compte de la puissance de la parole, seule solution restant aux vivants. En chantant en effet les actions et les vertus du défunt, le consolateur introduit, de façon inattendue, le plaisir au cœur de la douleur de l'endeuillé. L'éloge du disparu procure, avons-nous relevé, un plaisir à faire basculer de la détresse à la félicité. Nous en avons déduit que le discours consolatoire, non seulement exhorte à la raison et à la tempérance, mais aussi et surtout, il possède une visée thérapeutique et persuasive.

En outre, on a pu observer que le chant funèbre *bààtɔ́nù* est un chant de célébration et de souvenir. *Gɔ̀ɔ̀ wòm*, au-delà de toutes les autres fonctions qu'on lui reconnaît, permet également de soustraire le défunt de l'oubli, de conjurer son absence par son souvenir et de le

maintenir vivant dans la conscience des siens. Ainsi, chanter celui qui n'est plus le conserve du côté de la vie. L'absence devient dès lors une autre forme de présence qui se traduit à travers la panégyrie du défunt et quelques rituels funéraires. On s'en rend compte, l'énonciation du souvenir, passe par un certain nombre d'images, de procédés et de processus de persuasion tels que le panégyrique, le réseau lexical du souvenir, l'apostrophe, etc. De même, en explorant les *topoï* de la mort, à savoir le récit précis des derniers moments, la description du corps mort comme de tous les gestes à accomplir, le chant funèbre se tourne immanquablement vers la vie, au sens où il s'agit de redonner vie au défunt, de le « ressusciter ». Et d'ailleurs, l'analyse textuelle du corpus a prouvé que les *Bààtɔ̃bù* n'entrevoient pas la résurrection dans le sens d'un retour physique *post mortem*. Pour eux, la résurrection correspond à une *autre vie après la mort*. On pourrait dire qu'elle est considérée comme une rémanence de l'absent au milieu des vivants, ou encore comme une renaissance. Dans cette perspective, la résurrection chez les *Bààtɔ̃bù*, en avons-nous conclu, doit se comprendre comme *la présence permanente et rémanente de celui qui est parti sous forme dématérialisée* tel le souvenir. La résurrection se conçoit également comme le retour d'un défunt dans l'un de ses descendants à travers la réactualisation de ses caractères. Il est alors évident que le topique du souvenir traduit, d'une façon ou d'une autre, une croyance des *Bààtɔ̃bù* en la résurrection. De fait, ainsi que nous l'avons mentionné *supra*, l'éternité de la vie *post mortem* se traduit par la présence quotidienne du défunt auprès des vivants par les prières, les sacrifices, les libations, les cultes rendus aux défunts. Au terme donc de cette étude sur la lamentation et le chant funèbre *bààtɔ́nù*, il ressort, en premier lieu, que c'est un truisme d'affirmer que la mort est le destin de tous les vivants. En second lieu, il faut noter dans l'ensemble, le lien de ces chants à un arsenal stylistique que sont les faits de répétitions, les constructions elliptiques et métaphoriques, les différentes topiques,... et qui font d'eux des poèmes. En outre, selon les circonstances, ces chants recouvrent, avons-nous vu, trois

principaux rôles : celui de l'exutoire ou de la catharsis, celui du dialogue entre les vivants et les morts et celui de la transmission des valeurs culturelles et des identités. Ils participent aussi du cheminement du défunt vers sa future ancestralisation. D'où la fonction rituelle et thérapeutique. Nous avons noté, par ailleurs que le chant, non seulement obéit à une mentalité qu'elle traduit en retour, mais aussi et surtout elle porte l'imaginaire collectif d'une société. En dernier lieu, la parole poétique est vue comme un moyen de consoler ceux qui sont en deuil.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

I- SUR LA LITTERATURE ORALE, LA POESIE ORALE ET LA CHANSON

- AARNE, Antti Amatus & THOMPSON, Stith, The Types of the Folktale. A classification and bibliography (second revision), Helsenki, Suomalainen Tiedeakatemia / Academia Scientarum Fennica, F.F.C., n°184, 1911, 588 p.

- BOGNIAHO, Ascension, « *Littérature orale au Bénin : essai de classification endogène des types de parole littéraire* » in *Ethiopiques*, Nouvelle série, n°3 des 3ème et 4ème Trimestres, 1987, vol 4, http : // ethiopiques-refer.sn

- BOGNIAHO, Ascension, « *Littérature orale et Développement* » in *Littérature, Art et Société,* Cotonou, Ed. les Flamboyants, 1999**.**

- BOGNIAHO, Ascension, *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud-Bénin* : *Forme et style*, Thèse de Doctorat d'Etat ès-Lettres, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, Tome 1, 1995, 374 p.

- BOGNIAHO, Ascension, « *Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle au Bénin* », in *Revue du CAMES*, Série B., Vol. 004, Ouagadougou, 2002, pp.92-100.

- CAPO-CHICHI, Fifamè Comfort Fulberte, *Anthologie commentée des chansons sacrées et rituelles chez les Nɛnsuxwe de Savalou*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, Université d'Abomey-calavi, 2007, 187 p.

- CALAME-GRIAULE, Geneviève, « *La littérature orale* » in *Colloque sur l'Art Nègre, Rapports*, Tome I, Paris, Présence Africaine, 1967, pp.243-248.

- CALAME-GRIAULE, Geneviève, *« La recherche du sens en littérature orale »* in *Terrain, revue d'ethnologie de l'Europe*, n° 14, mars 1990.

- CALAME-GRIAULE, Géneviève, *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogons*, Paris, Gallimard, 1965.

- CAUVIN, Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Saint-Paul, 1980, 89 p.

- DEGORCE, Alice, « *Les espaces des morts dans les chants funéraires des Moose (Burkina Faso) »*, *Journal des Africanistes* [En ligne], 79-92 | 2010, consulté le 2012-11-30.

- DJOBOSSO, Abdou Maman, *Mécanismes didactiques en tradition orale : Aspects de la chanson baatonum*, Mémoire de Maîtrise de Linguistique, UNB, 1992, 114 p.

- DELAPORTE, Hélène, « *Des rituels funéraires à la fête patronale : Les miroloyia, lamentations vocales et instrumentales de l'Epire, Grèce* » in *Frontières*, vol.20, n°2, 2008, pp.55-59.

- DERIVE, Jean, « *De l'héroïque au lyrisme : la poésie orale africaine* » in *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud, « Poésie africaine »*, Paris, Ed. Dumas, n°137, mai-août1999, 176 p.

- ELOMON, Bertin, *Le Nɛnsuxwe à Savalou : convergence du geste et de la parole pour l'intégration de l'être humain,* Mémoire de D.E.A.de Lettres Modernes, Cotonou, U.A.C., 2006, 59 p.

- ELOMON, Bertin, *L'intention poétique dans les chansons laudatives Maxi*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, Cotonou, UNB, 2003-2004, 120 p.

- ELOMON, Bertin, *L'intention poétique dans les chansons laudatives Maxi*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, Cotonou, UNB, 2003-2004, 120 p.

- ENO BELINGA, Samuel-Martin, *Comprendre la littérature orale africaine*, Paris, Ed. Saint-Paul, 1978, 144 p., (Les Classiques africains)

- GUEDOU, Georges, *Xò et Gbè: langage et culture chez les Fon du Bénin*, Paris, Ed. Selaf, 1976.

- KAM SIE, Alain, *« Littérature du Burkina Faso »*, in *Notre Librairie*, n° 101, Avril-Juin, 1990, p. 28.

- KESTELOOT, Lilyan, « *Mythes et épopées en Afrique sahélienne : état des lieux* », in *Ethiopiques* n°84, 2010.

- KOUDJO, Bienvenu, *La chanson populaire dans les cultures "Fɔn" et "Gun"du Bénin : aspects sémiotique et sociologique*, Tome 1, (Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres, Etudes africaines), Paris, Sorbonne, 1989, 458 p.

- NIANGORA, Bouah, *La drummologie, c'est quoi?*, in *Notre librairie* N°86, Janvier-Mars 1987.

- VIGNONDE Jean-Norbert, « *Hanlo ou la chanson satirique* », in revue *Notre Librairie*, N° 124 d'octobre-décembre 1995, pp. 56-65.

- ZAHAN, Dominique, *La dialectique du verbe chez les Bambaras*, Paris, Armand Colin, 196**7.**

- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, 319 p.

II- SUR L'ESTHETIQUE, LA LINGUISTIQUE ET LA STYLISTIQUE GENERALE

- ADORNO, Théodor. W., *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Klincksieck, 1995, 518 p.

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p. (Coll. Tel).

- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, 126 p.

- BOLE-RICHARD, Rémy, « *La classification nominale en éga* », *Journal of west African languages XIII*, 1983, p. 53.

- BORDAS, Eric et alii, *L'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 241 p.

- CALLOIS, Roger, *Approches de la poésie*, Paris, Gallimard, 1978, 261 p.

- CENALA, *Alphabet des langues nationales*, Cotonou, 5è édition, 2005, 34 p.

- CHEVALIER, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, S.A., Editions Jupiter, 1982, 1060 p.

- COLLECTIF, *Communications, 16, Recherches rhétoriques*, Paris, Seuil, 1994, 340 p.

- CREISSELS, Denis, *Description des langues négro-africaines et théorie syntaxique*, Grenoble, ELLUG, 1991, p. 82.

- ENO BELINGA, Samuel Martin, *L'esthétique littéraire dans la littérature orale africaine*, Yaoundé, Presses Universitaires de Yaoundé, 1977.

- FODOR, Istvân, « *La classification des langues négro-africaines et la théorie de J. H. Greenberg* » in *Cahier d'études africaines*, Paris, 1968, vol.8, n°32, pp. 617-631.

- GARDES-TAMINE, Joëlle, *La stylistique,* Paris, Armand Colin/ Masson, 1997, 191 p., (Coll. Cursus).

- DINDI, Joseph, *Le Baatonum. Etude phonologique suivie du système des classes nominales et leurs substituts respectifs*, Mémoire de Maîtrise de Linguistique, Cotonou, UNB, 1984, 120 p.

- GENETTE, Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, 245 p.

- GROUPE µ, *Rhétorique générale,* Paris, Seuil, 1982, 233 p. (Coll. Points/ Essais).

- GROUPE µ, *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire,* Paris, Seuil, 1990, 368 p.

- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Traduit de l'allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, 307 p., (Coll. Bibliothèque des Idées).

- JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997, 452 p., (Coll. Folio/Essais).

- KAKPO, Mahougnon, *Entre mythes et modernités : aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, 524 p.

- MARCHAND, Père Pierre & GROSSENBACHER, Jean-Pierre, *Lexique baatɔnum-français, Nouveau tirage avec les tons des mots et complément*, Bénin, Ed. Père Pierre Marchand, 1989, 307 p.

- MELLIER, Daniel & Père Tiburtius, *Dictinnaire Français-Bariba, Lettre A*, Parakou, Ed. Centre Guy Riobé, 1989, 92 p.

- MELLIER, Daniel & Père Tiburtius, *Dictinnaire Français-Bariba, Lettre B*, Parakou, Ed. Centre Guy Riobé, 1990, 103 p.

- MELLIER, Daniel & Père Tiburtius, *Dictinnaire Français-Bariba, Lettre C*, Parakou, Ed. Centre Guy Riobé, 1992, 142 p.

- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, 713 p.

- MOLINIE, Georges, *La stylistique*, Paris, PUF, 2ème Edition corrigée, 1993, 214 p, (Coll. Premier Cycle).

- MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1992, 351 p, (Coll. Le Livre de Poche).

- MVENG, Engejbert, « *Problématique d'une esthétique négro-africaine* », in Revue *Ethiopiques*, N°64-65 des 1er et 2ème semestres 2000.

- NATA, Théophile, *Lexicologie des constituants nominaux du Ditammari*, Cotonou, CNL, 1978, 32 p.

- PARENT, Monique, « *La fonction poétique dans deux textes de Saint John Perse* » in *Revue de philologie et littérature romane*, Paris, Université de Strasbourg IX, 1971.

- SABI MORA MOHAMADOU, Nassirou, *La poéticité du panégyrique clanique : cas de quelques panégyriques claniques de la culture baatɔnu du Nord-Bénin,* Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, Cotonou, UAC, 2010-2011, 89 p.

- SACCA, Marc, *Le Wuuru : danse folklorique baatɔnu*, Mémoire de Maîtrise de Linguistique, Cotonou, UNB, 1987, 93 p.

- SAKA, Théophile, *Le système pronominal baatɔnum, Mémoire de Maîtrise de Linguistique*, Cotonou, UNB, 1989, 149 p.

- TODOROV, Tzvetan, *« Les poètes et le bon usage* », in *Revue d'esthétique*, Tome XVIII, 1965, pp. 300-305.

- TODOROV, Tzvetan et alii, *Sémantique de la poésie*, Paris, Editions du Seuil, 1979, 177 p.

- TODOROV, Tzvetan, *Théorie des symboles*, Paris, Seuil, 1977, 378p. (Coll. Points / Essais).

- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ?2. Poétique*, Mayenne, Seuil, 1968, 111 p.

- Williamson Kay & Blench Roger, «*Niger-Congo*», in *Heine Bernd & Nurse Derek* (eds.), *African languages: an introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 11-42.

III-SUR L'HERMENEUTIQUE ET LA POETIQUE

- BEKALE, Marc Mvé, Préface de Jacques Chevrier, *Pierre-Claver Zeng et l'art poétique Fang : Esquisse d'une herméneutique*, Paris, L'Harmattan, 2001, 192 p.

- *COLLECTION POETIQUE, Autobiographies*, Paris, Seuil, 123 p.

- *COLLECTION POETIQUE, Révue de théorie et d'analyse littéraires* n °46, Paris, Seuil, 1981, 256 p.

- DESSONS, Gérard, *Introduction à la poétique : Approche des théories de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, 270 p.

- DILTHEY, Wilhelm, *Ecrits d'esthétique* suivi de *La naissance de l'herméneutique*, Paris, Le Cerf, 1995, 322 p.

- GENETTE, Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, 245 p.

- GREMAS, Algidas Julien, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Librairie Larousse, 1972, 239 p.

- JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, 188 p.

- JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire* (Traduit de l'allemand par Maurice Jacob), Paris, Gallimard, 1988, 457 p. (Coll. Bibliothèque des Idées).

- KAKPO, Mahougnon, *Introduction à une poétique du Fa*, 2ème Edition revue et augmentée, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2010, 191 p.

- KAKPO, Mahougnon, *« Poétique de la paix ou Tofa : communication entre les Vodun et les vivants »*, in Mahougnon KAKPO, (textes réunis et présentés par), *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2011, pp. 175-200.

- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1985, 633 p.

- MAULPOIX, Jean-Michel, « *Exclamation et développement* », in *Littérature*, Paris, Matière de poésie, n°72, 1988, p. 55.

- NORMAND, Doiron, « *Poétique de la consolation classique. L'exemple du Recueil (1627) de Faret* », in Revue *Dix-septième siècle*, vol. 237, N° 4, 2007, pp. 779-798.

- RICOEUR, Paul, *De l'interprétation : Essais sur Sigmund Freud*, Paris, Seuil, 1995, 575 p. (Coll. Points Essais).

- RICOEUR, Paul, *Le conflit des interprétations : Essais d'herméneutique I*, Paris, Seuil, 1969, 500 p.

- RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1998, 452 p. (Coll. Points Essais).

- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, *Herméneutique. Pour une logique du discours individuel,* Paris, Le Cerf, 1987, 208 p.

- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, *Tous les hommes sont des artistes*, Paris, Le Cerf, 2004, 288 p.

- SIGMUND, Freud, *Inhibition, symptôme, angoisse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, Collection Bibliothèque de Psychanalyse, 102 p.

- SZONDI, Peter, *Introduction à l'herméneutique littéraire : De Chladenius à Schleiermacher*, Traduit de l'Allemand par Mayotte Bollack avec un essai sur l'auteur par Jean Bollack, Paris, Le Cerf, 1989, 158 p.

- TARRETE, Alexandre, « *Remarques sur le genre du dialogue de consolation à la Renaissance* » in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°57, Paris, 2003, pp.

IV-HISTOIRE, ETHNOLOGIE, SOCIOLOGIE, ANTHROPOLOGIE ET RELIGIONS

- ABAKAR, Ramadane, *Les rituels funéraires chez les Dadjo vivant au Gabon*, Master 1, Université Omar Bongo, 2004, http : //google consulté le 13 mars 2010.

- ANGANGA, Marcel, « *Vie et mort en Afrique noire* », in *Théologiques* 19/01/ 2011, pp. 87-106.

- *ANKH, Revue d'Egyptologie et des civilisations africaines*, France, Khepera, n°2, avril 1993, 255 p.

- *ANKH, Revue d'Egyptologie et des civilisations africaines*, France, Khepera, n°4/5, 1995-1996, 359 p.

- BAGODO, Obarè, *Le royaume Borgou Wasangari de Nikki dans la Première Moitié du XIX*^{ème} *siècle, (Essai d'Histoire Politique*), CNPU, UNB, 1978, 189 p.

- BAGODO, Obarè, *« Jalons et perspectives pour une approche des problèmes de chronologie dans l'histoire du Baruwu (Bargu) précolonial »* in *Afrika Zamani*, numéro spécial sur le Bénin, n°1, Nouvelle série, Yaoundé, juillet 1993, pp. 125-148.

- BARASSOUNON, Bakpérou Pierre, *Le Baatonou chrétien et les funérailles en pays baatonu*, Parakou, UEEB / SIM, 2000, 33 p.

- BAUDRY, Patrick, « *La mise en scène de l'invisible* », in *Frontières, variations sur le rite*, vol. 10, n°2, 1998, p. 7.

- BERTRAND, Régis, « *L'Histoire de la mort°: de l'histoire des mentalités à l'histoire religieuse* », In *Revue d'histoire de l'Église de France*, Tome 86, N°217, 2000, pp. 551-559.

- BIO BIGOU, Léon Bani*, Bref aperçu sur les origines du peuple baatɔnu "bariba" : musique et religion traditionnelles, artisanat*, Cotonou, UNB, 1994, 55 p.

- BIO BIGOU, Léon Bani, *Les origines du peuple baatɔnu (Bariba)*, Cotonou, Ed. du Flamboyant, 1995, 102 p.

- BIO BIGOU, Léon Bani, *Saka YEROUMA, Héros de la Résistance Baatɔnu contre la conquête coloniale du Borgou à la fin du XIX*^{ème} *siècle*, Parakou, Imprimerie Express, 1998, 39 p.

- BIO GUENE, Koumanyo, *La généalogie des Rois de Nikki, de Sounon Séro à l'invasion coloniale (1897),* Mémoire de Maîtrise d'Histoire Cotonou, 1978.

- BIO NIGAN, Ahmed, *L'annonce du deuil et le port du deuil dans l'aire culturelle baatɔnu,* Mémoire de Maîtrise de Linguistique, Cotonou, UAC, 2003, 82 p.

- BLUM, Claude, « *La représentation de la mort dans la littérature française du XVIe siècle [compte-rendu]* », in Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, Année 1980, Volume 12, Numéro 1, pp. 59-62.

- BONEMAISON, Michel, *Bénin : le monde invisible dans le monde traditionnel Bariba*, SMA, 2009 in http://www.missions africaines. net/ index.php ?id=article 8 cHash=

- BOUQUET, « *Notes sur le Borgou* » in *Bulletin de l'Enseignement de l'AOF*, N°42, février- mars, 1919.

- BREGAND, Dénise, *Commerce caravanier et relations sociales au Bénin : les Wangara du Borgou*, Paris/Canada, L'Harmattan, 1998, 271 p.

- BUSSIERES, Luc, *Évolution des rites funéraires et du rapport à la mort dans la perspective des sciences humaines et sociales*, Université Laurentienne Sudbury, Ontario, 2009, p., 496 p.

- CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1991, p. 250.

- CORNEVIN, Robert, *La République du Bénin, des origines à nos jours,* Paris, G. P. Maisonneuve et Larose, 1981, 584 p.

- CORSEGA, Joseph Pla, « *L'illa dels castanyers* » in *Les Ille*s (Obra completa, vol. XV), Barcelona, Edicions Destino, 1970, pp. 215-248.

- DEBOUROU, Djibril, *La société baatonnu du Nord-Bénin, son passé, son dynamisme, ses conflits et ses innovations*, Paris, L'Harmattan, 2012, 705 p.

- DEBOUROU, Djibril, *« Importance de la vallée du Niger dans l'explication du peuplement du* Bargu » in *Afrika Zamani*, numéro spécial sur le Bénin, n°1, Nouvelle série, Yaoundé, juillet 1993, pp. 149-160.

- DIOP, Cheikh Anta, *Antériorité des civilisations nègres, mythe ou vérité historique ?*, Dakar, Présence africaine, 1993, 300 p.

- DIOP, Cheikh Anta, *L'Afrique noire précoloniale*, Dakar, Présence Africaine, 278 p.

- DIOP, Cheikh Anta, *Civilisation ou Barbarie*, Paris, Présence Africaine, 1981, 526 p.

- ESCHLIMANN, J.P, *Rites funéraires chez les Bariba,* (présenté par), Document des Sessions SMA de Parakou, 1989, 84 p.

- FAURITE, René, *Le royaume de Busa. De ses origines médiévales à 1935*, Thèse de Doctorat de 3è cycle, Lyon, 1987, pp. 107-108.

- FAUVELLE, François-Xavier, *L'Afrique de Cheikh Anta Diop*, Paris, Karthala, 1996, 233 p.

- GOUNOU, Tamou Boko, *Intégration sociale et personnalité baatɔnu (Introduction à l'Education en milieu traditionnel),* Mémoire de Maîtrise de Sociologie, Cotonou, UAC, 1983, 111 p.

- HERTZ, Robert., « *Etude sur la représentation de la mort* », in *Sociologie religieuse et folkore* (Hertz éd.), Paris, PUF, 1970, p. 74.

- *Histoire générale de l'Afrique : I. Méthodologie et préhistoire africaine* (sous la direction de Joseph KI-Zerbo), Paris, Présence Africaine/Edicef/UNESCO, 1986, 416 p.

- *Histoire générale de l'Afrique : II. Afrique ancienne* (sous la direction de Joseph KI-Zerbo), Paris, Présence Africaine/Edicef/UNESCO, 1987, 560 p.

- *Histoire générale de l'Afrique : IV. L'Afrique du XIIè au XVIè siècle* (sous la direction de Joseph KI-Zerbo), Paris, Présence Africaine/Edicef/UNESCO, 1991, 416 p.

- HORN, Uta, «*Des données linguistiques comme témoins de l'histoire ? Quelques exemples du Baatɔnum* », in *Langage et devenir*, Bulletin du C.E.N.A.L.A., n°8, août 1998, pp. 66-79, 175 p.

- KAGAME, Alexis, « *La place de Dieu et de l'homme dans la religion des Bantu* », in *Cahiers des religions africaines*, Kinshasa, 1968, t.2, n°4, p. 216.

- KIKPA, Joseph, *Le chrétien face aux rites d'enterrement en milieu bariba au Bénin*, Abidjan, ICAO, 1994, 60 p.

- LAFIA, Foulérath Bèrèkègui, *Aspects socioculturels du développement dans la Gaani : cas de Nikki*, Mémoire de Maîtrise de Sociologie, 1996-1997, 119 p.

- LALEYE, Issiaka-Prosper, *« Les religions de l'Afrique Noire »*, in *Le fait religieux*, Paris, Fayard, 1993, pp. 643-713, 781 p.

- LAM, Aboubacry Moussa, *Les chemins du Nil, les relations entre l'Egypte ancienne et l'Afrique noire*, Paris, Khepera/Présence Africaine, 1997, 223 p.

- LOMBARD, Jacques, « *L'intronisation d'un roi bariba* » in *Notes Africaines*, n°62, 1954, pp. 45-47.

- LOMBARD, Jacques, « *Un système politique traditionnel de type féodal : les Bariba du Nord-Dahomey. Aperçu sur l'organisation sociale et le pouvoir central* », in *BIFAN XIX B*, 1957, pp. 464-506.

- LOMBARD, Jacques, *Aperçu sur l'histoire politique d'une province bariba : la chefferie de Kandi*, Document IRAD, Porto- Novo, 1957.

- LOMBARD, Jacques, *« Les bases traditionnelles de l'économie rurale bariba et ses fondements nouveaux* », in *BIFAN, XXIII, B*, 1961, pp.1-2.

- LOMBARD, Jacques, *Structures de type « féodal » en Afrique Noire. Etude des dynamismes internes et des relations sociales chez les Bariba du Dahomey*, Paris-Paris / La Haye, Mouton & Co, 1965, 540 p.

- LUCAS, Olumide, *The religion of the Yorubas*, C.M.S. Boookshop, Lagos, 1948, p. 21.

- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Seuil, 1945, pp. 180-181.

- MIRCEA, Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1991, 185 p.

- MIRCEA, Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1991, 158 p.

- MIRCEA, Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1992, 279 p.

- MORIOT, HENRI, *Notes de lecture* in *Cahier d'études africaines*, 1967, n°25, vol 7, pp. 194-210.

- MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Le Seuil, 1970.

- MULAGO GWA Cikala M., *La religion traditionnelle des Bantu et leur vision du monde*, Faculté de théologie catholique, Kinshasa, 1980, p. 143.

- NDIAYE, Lamine, « *Mort et altérité : approche socio-anthropologique d'un phénomène indicible* », in *Ethiopiques*, n°74, 2005.

- N'GOYE BIO Damien, *Culte des Bunu à possession* (monographie suivie d'Indications Pastorales), Mémoire de fin d'études, Séminaire St. Galles de Ouidah, 1990, 76 p.

- NAROU N'GOBI, Cha-Toko, *Rumeurs de la brousse profonde (Chroniques sauvages du temps où Dieu et l'Homme étaient Noirs)*, Parakou, Imprimerie Express, 2012, 135 p.

- NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, p. 19.

- OBENGA, Théophile, *La philosophie africaine de la période pharaonique : 2780-330 avant notre ère*, Paris, L'Harmattan, 1990, 567 p.

- OBENGA, Théophile, *Cheikh Anta Diop, volney et le sphinx*, Paris, Khepera/Présence Africaine, 1996, 484 p.

- OBENGA, Théophile, « *La parenté égyptienne : considérations sociologiques* », *ANKH, Revue d'Egyptologie et des civilisations africaines*, n°4/5, 1995-1996, 359 p.

- REGNIER, Roger, ST-PIERRE, Line, *Surmonter l'épreuve du deuil*, Outremont, Quebecor, 1995, p. 16.

- RIVIERE, Claude, *Les rites profanes*, Paris, PUF, 1995, pp. 21-45.

- SABI YO, Boni & ALAGBE, Soulé, *Etude de quelques principes humanitaires dans les traditions guerrières du royaume de Nikki*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire, Cotonou, UNB, 1987-1988, 59 p.

- SACCA, Kina Guézéré Chabi, *Etude juridique des systèmes matrimoniaux chez les Baatɔmbu (Bariba) de la République Populaire du Bénin*, Mémoire de Maîtrise de Sciences Juridiques, Cotonou, UNB, 88 p.

- SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan, 1998, p. 20.

- SIGMUND, Freud, *Inhibition, symptôme, angoisse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, Collection Bibliothèque de Psychanalyse, 102 p.

- SLOSMAN, Albert, *Le livre de l'au-delà de la vie*, Paris, Baudouin, 1979, 219 p.

- SORY, Camara, *Gens de la parole, essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, ACCT/Karthala/SAEC, 1992, 375 p.

- THOMAS, Louis-Vincent, « *La mort aujourd'hui : de l'esquive au discours convenu* », in *Religiologiques* n°4, 1991, p. 12.

- THOMAS, Louis-Vincent, *Les chairs de la mort*, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, 2000, p. 161.

- THOMAS, Louis-Vincent, *Rites de mort. Pour la paix des vivants*, Paris, Fayard, 1985.

- THOMAS, Louis-Vincent, *La mort*, Paris, PUF, 2003 (1988).

- THOMAS, Louis-Vincent & LUNEAU, René, *Les religions d'Afrique noire : textes et traditions sacrés*, Paris, Stock, 1995, 536 p.

- THOMAS, Louis-Vincent, *La mort africaine. Idéologie funéraire en Afrique Noire*, Paris, Payot, 1982, 273 p.

- VAN GENNEP, Arnold, Les *rites de passage*, Paris, Picard, 1981.

- VOVELLE, Michel, « *Les Attitudes devant la mort, front actuel de l'histoire des mentalités* », in *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 1975, Volume 39, Numéro 1, pp. 17-29.

- YATAHOU, Abraham, *Portée socioculturelle de la danse « Têkê » dans l'aire culturelle Baatɔnu du Bénin : cas de la commune de Nikki*, Mémoire de Maîtrise de Sociologie, Cotonou, UNB, 2002-2003, 116 p.

- ZAHAN, Dominique, *Religion, spiritualité et pensée africaines*, coll. «Petite bibliothèque Payot», Paris, Payot, 1970, 374 p.

- ZAMMIT, Jean, « *Pratiques mortuaires et traitement du cadavre ancien (Plaidoyer pour une nécro-archéologie)* » in *Revue archéologique de Picardie*, numéro spécial, 2003, vol 21, n°21, pp. 185-194.

- ZIEGLER, Jean, *Les vivants et la mort*, Paris, Editions du Seuil, 1975, 312 p.

V- WEBOGRAPHIE

- DALMAS-ALFONSI, Paul « *Les mots, les chants, les gestes pour le dire : les lamentations dans le contexte européen* », MUCEM (Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée), Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 20 septembre 2007, consulté en le 27 décembre 2017.

- KLAUBER, Véronique, « *LAMENTATION, genre littéraire* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 31 janvier 2016.

- LE BRETON, David, « *Entre douleur et souffrance : approche anthropologique* », in *L'information psychiatrique*, 2009/4 (Volume 85), p. 323-328. URL : http://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2009-4-page-323.htm

- LUCIANI, Sabine, « *Lucrèce et la tradition de la consolation* », in *Exercices de rhétorique* [En ligne], mis en ligne le 20 juin 2017, consulté le 19 février 2018. URL : http://journals.openedition.org/rhetorique/519.

- MARTIN-ULRICH**,** Claudie, « Présentation : consolation et rhétorique », in *Exercices de rhétorique* [En ligne], mis en ligne le 22 juin 2017, consulté le 11 février 2018. URL : http://journals.openedition.org/rhetorique/543

- NORMAND, Doiron, « *Poétique de la consolation classique. L'exemple du Recueil (1627) de Faret* », in *Dix-septième siècle*, 2007/4 (n° 237), p. 779-798. DOI : 10.3917/dss.074.0779. URL : https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2007-4-page-779.htm, consulté le 26 juin 2017.

- TOH BI, Ti Emmanuel, « *Etude mythocritique de la mort dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar SENGHOR* », in *Ethiopiques*, numéro spécial Littérature, philosophie et art 10e anniversaire, article publié sur http://ethiopiques.refer.sn et consulté le 18 septembre 2016

INDEX DES AUTEURS

A
Abdou Maman Djobosso, 2, 204, 210, 212, 213, 214, 215, 225, 227, 232
Ahmed Bio Nigan, 103, 212
Ahmed G. Bio Nigan, 140, 210
Alain Gheerbrant, 113, 363
Alain Joseph Sissao, 1, 269
Alain Kam Sié, 173
Alexandre Tarrête, 350, 351
Alexis Kagame, 1
Aristote, 320
Ascension Bogniaho, iv, 1, 173, 181, 183, 190, 191, 218, 219, 226, 236, 242, 257, 472, 666
B
Bakpérou Pierre Barassounon, 63, 66
Bello Daura, 118
Benoît Sans, 321
Bertin Elomon, 173, 183, 184, 287
Bienvenu Koudjo, 1, 115, 130, 182, 183, 218
Blench Roger, 85, 387
Boubé Gado, 39
C
Caillon, 291
Camara Laye, 193, 194, 195, 196, 201
Charles Eno Belinga, 1
Claude Rivière, 135
Claudie Martin-Ulrich, 349
D
Damien O. K. Bio N'Goye, 96, 97, 102, 104, 106, 111, 115
Daniel Leuwers, 178, 179
David Galand, 372
David Le Breton, 292, 293
Denise Brégand, 121
Denise Paulme, 229
Dominique Zahan, 1, 172, 218
E
Émile Durkheim, 245, 247
Emile Mworoha, 225
F
Fatima Mendoça, 218
Félix Iroko, 1
Ferdinand de Saussure, 82
Florence Madelpuech-Toucheron, 373
G
Geneviève Calame-Griaule, 172, 266
Giuseppe Chiecci, 348
H
Henri Lavondès, 13
I
Ibrahim Madauci, 118
Issiaka-Prosper Lalèyè, 98, 100, 103, 129, 131, 141, 235, 236
J

Jacques Lombard, 2, 16, 23, 24, 25, 26, 29, 48, 49, 53, 54, 63, 66, 68, 69, 72, 75, 99, 103, 105, 116, 117, 120, 121, 196, 197, 198, 201, 202, 203, 204, 210, 211, 239, 240, 241, 340, 361, 669.
Jean Cauvin, 214
Jean Chevalier, 113, 363
Jean Vignes, 224
Jean. Marc ELA, 341
Jean-Claude Penrad, 13
Jean-Michel Maulpoix, 304 , 269
Jean-Norbert Vignondé, 1
John Bendor-Samuel, 85, 87, 88
Joseph Dindi, 21, 23, 24, 25, 89, 90, 91, 669
Joseph Harold Greenberg, 85, 87, 93
Joseph J. Lévy, 2
Joseph Kikpa, 129
Joseph Ki-Zerbo, 35, 50, 81, 85, 190, 208
Julien Bonhomme, 375
K
Kibalabala N'sele, 194
Koudous Bandiri, 210, 212, ii, 415
L
Léon Bio Bigou, 2, 29, 30, 34, 44, 66, 67, 69
Louis Hjemslev, 81
Louis Lassana Sogodogo, 194, 195
Louis-Vincent Thomas, 127, 136, 137, 361
Luc Bussières, 130
M
Mama Djibril Débourou, 2
Maman Abdou Djobosso, 16, 19, 63, 66, 67, 90, 99, 196, 198, 199, 202, 203, 204, 205, 206, 224, 227, 230, 231, 232, 238, 240, 250, 251, 252
Manessy Gabriel, 85
Marcel Mauss, 169, 248
Marie-Rose Abomo-Maurin, 1, 269
Maurice Houis, 190
Michel Bonemaison, 211
Michel Cros, 375
Mircea Eliade, 173, 245, 248, 249
Mohamadou Kane, 230
Moraes Farias, 118
N
Naden Anthony J., 85
Nassirou Sabi Mora Mohamadou, 210, 212
O
Obarè Bagodo, 2, 16, 23, 28, 30, 32, 33, 46, 52
Olumide Lucas, 30, 38
Orou Yoruba, 118, 119
P
Pierre Crépeau, 224
Pasteur Alfred Griesbeck, 185
Paul Zumthor, 172, 178, 184, 218, 245
Paule Desmoulière, 348, 349
Père Moreau, 100
Philippe Borgeaud, 247
Pie-Claude Ngoumou, 267
Pierre Lalande, 190
Pierre Marchand, 7, 211, 386

Pierre Nora, 18
R
René Faurite, 70
Rhonda Hartell, 85
Robert Hertz, 145, 413
Robert Jacques Thibaud, 363
Roger Caillois, 246, 247, 248, 249
Rudolf Otto, 245, 248
Ruth Finnegan, 178
S
Sacca Marc, 2
Samuel Martin Eno Belinga, 1, 173, 245, 269
Sigmund Freud, 292, 293, 388 , 270
Sim Copans, 184, 185
Sory Camara, 177, 192, 194, 195, 196, 201
T
Tatiana Gniré Dafia, 210
Théophile Obenga, 30, 35, 81, 82, 83, 85, 86
Théophile Saka, 19, 90, 92
U
Uta Horn, 69, 72, 117, 118, 119, 120
V
Véronique Klauber, 270
W
William Robertson Smith, 245, 248
Williamson Kay, 85, 387
Y
Yahaya Isa, 118
Yatahou Abraham, 2

INDEX DES NOTIONS

C
Chant, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 257, 275, 276, 320, 338, 348, 360, 361, 373, 374, 399, 400, 401, 506.
Chanson, 1, 115, 130, 168, 182, 183, 213, 216, 235, 287, 384
Consolation, 349, 354, 360
Conte, 229, 230
D
Défunt, 149, 281, 285, 315, 324, 327, 342, 347, 368, 375, 473, 555, 640
Douleur, 292, 294, 301, 318, 517, 613
F
Funèbre, 257, 320, 338, 348, 360, 361, 373, 400, 401
G
Genre épidictique, 336
Griot, 194, 196, 197, 327, 617
L
Lamentation, 271, 290, 294, 377, 421
Langue, 4, 8, 13, 14, 16, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 38, 42, 46, 50, 52, 56, 68, 69, 70, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 99, 108, 117, 123, 125, 129, 134, 139, 174, 182, 194, 203, 204, 211, 224, 232, 250, 253, 299, 316, 318, 398, 431, 451, 461, 535, 624, 627, 632, 637, 650, 659, 669, 670, 676
Littérature orale, 1, 172, 175, 181, 192, 193, 209, 218, 243, 262, 383, 399
Littérature orale *bààtɔ́nù*, 218, 262
M
Mort, 40, 115, 127, 128, 130, 131, 167, 276, 281, 283, 284, 295, 303, 305, 314, 325, 339, 340, 342, 343, 346, 361, 372, 373, 395, 422, 428, 430, 471, 478, 479, 480, 481, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 517, 518, 519, 520, 524, 525, 526, 540, 541, 542, 545, 555, 556, 557, 558, 560, 561, 563, 564, 565, 566, 567, 571, 572, 598, 601, 666 La parole, 174, 191, 192, 226, 269, 294, 344, 383
O
Origine, 128, 398
P
Poésie, 177, 178, 180, 181, 188, 250, 251, 262, 264, 265, 267, 472, 668, 682
Poésie orale, 178, 180, 181, 188, 250, 262, 264, 265, 267
Proverbe, 225
R
Résurrection, 363, 364, 376
Religion, 38, 40, 78, 93, 95, 97, 98, 99, 110, 116, 190, 248, 363, 390, 392, 393, 394, 398
Rites, 135, 136, 394, 395, 413
Rites funéraires, 2, 8, 14, 38, 39, 95, 129, 130, 134, 136, 137, 141, 165, 167, 259, 361, 374, 391, 413
S
Sacré, 1, 245, 246, 247, 248, 249, 253, 393
T
Tradition, 190, 208

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE.....i
DEDICACE.....ii
REMERCIEMENTS.....iii
LISTE DES PHOTOS.....iv
INTRODUCTION GENERALE.....1
PREMIERE PARTIE : *PROLEGOMENES A L'ETUDE DES RITES FUNERAIRES DES BÀÀTƆBÙ*.....14
CHAPITRE PREMIER : DE L'ORIGINE, DU PEUPLEMENT ET DE L'ORGANISATION SOCIO-POLITIQUE DES BÀÀTƆBÙ.....**18**
1.De l'origine et du peuplement des *Bààtɔ̃bù*.....**19**
1.1.La société *bààtɔnù* pré-*wasãgari*.....**20**
1.1.1. De la graphie du terme *bààtɔnù*.....**20**
1.1.2. De l'étymologie du terme *Bárùwú*.....**22**
1.1.3. De l'origine et du peuplement des *Bààtɔ̃géóbù*.....**26**
1.2. L'avènement des *Wásã́gárìbà*.....**38**
1.2.1. Les migrations dites de *Kisira*.....**38**
1.2.2. La prise de pouvoir par les *Wásãgárìbà*.....**43**
1.3.Expansion du pouvoir *Wásã̀gárì* dans le *Bárúwú*.....**45**
1.3.1. Le royaume de Niki.....**46**
1.3.2. Le royaume de *Buɛ*.....**48**
1.3.3. Le royaume de *Kika*.....**49**
1.3.4. Le royaume de *Sɔ̃duro* ou *Sãdiro*.....**50**
1.3.5. Le royaume de *Kpãnɛ̃*.....**51**
2.De l'organisation socio-politique des *Bààtɔ̃́bù*.....**53**
2.1.La société *bààtɔnù* pré-coloniale.....**54**
2.1.1. Stratification de la société *bààtɔnù* pré-*wásã̀gárì*.....**54**
2.1.2. Organisation de la société *bààtɔnù* sous l'ère *wásã̀gárì*.....**55**
2.1.2.1.La noblesse *wásã̀gárì*.....**58**
2.1.2.2.Les roturiers ou les *Bààtɔ̃́géóbù*.....**60**
2.1.2.3.Les esclaves : les *Gãdógíbù* et les *Maréyóbù*.....**61**
2.2.La société *bààtɔnù* : de la colonisation française à nos jours.....**64**

CHAPITRE DEUXIEME : DE LA CULTURE DES BÁÁTƆ̃BÙ : LA LANGUE, LA RELIGION ET LA GÁÁNI.....**68**
1.Caractérisation de la langue *bààtɔ́nù*.....**68**
1.1.Parenté génétique et classification de la langue *bààtɔ́nù*.....**69**
1.1.1. Parenté génétique du *bààtɔ́nù*.....**69**
1.1.2. Classification du *bààtɔ́nù*.....**74**
1.2.Caractéristiques phonologiques du *Bààtɔ́nù*.....**77**
2.La religion des *BààtƆ̃bù*.....**81**
2.1.La cosmogonie selon les *BààtƆ̃bù*.....**82**
2.1.1.De la création du monde et de l'homme.....**83**
2.1.2. *Gùsúnɔ̃* et ses attributs.....**84**
2.1.3. La création des *bʉ̃́nù* et des *wɛ́rɛ́kùnù*.....**88**
2.1.4. Les types de cultes des *Bʉ̃́nʉ̀*.....**91**
2.1.5. De l'ancestralisation au culte des Ancêtres chez les *BààtƆ̃bù*.....**96**
3.La *Gaani* : une célébration culturelle des *BààtƆ̃bù*.....**102**
3.1.Des origines de la *Gààni*.....**102**
3.2.Les différents étapes de la *Gààni*.....**106**
CHAPITRE TROISIEME : DE L'ESCHATOLOGIE CHEZ LES BÀÀTƆ̃BÙ.....**112**
1.Les *BààtƆ̃bù* et la mort (*gɔ̀ɔ̀*).....**112**
1.1.Origine et philosophie de la mort chez les *BààtƆ̃bù*.....**113**
1.2.Bonne mort et mauvaise mort.....**117**
2.Le rite funéraire *bààtɔ́nù*.....**119**
2.1.Le rituel de gó*rù wɔ́rù dókèbù*.....**122**
2.1.1. L'annonce du deuil ou *gɔ̀ɔ̀ kpàràrù*.....**123**
2.1.2. Le rituel de *dísí wɔ́kábù*.....**125**
2.1.3. Le rituel de *górún kúrúbù*.....**128**
2.1.4. Le rituel de *gɔ́ɔ́rìn dííbù* ou *de dí súánù kóbú*.....**129**
2.1.5. Le rituel de *górún síkúbù*.....**131**
2.1.5.1.Exposition du corps.....**131**
2.1.5.2.Départ pour le s*íkúsƆ̃* ou le *bànsù* (cimetière).....**134**
2.1.5.3.*Síkúrú* ou la tombe.....**136**
2.1.5.4.Le rituel de *górù wɔ́rù dókèbù* ou l'enterrement proprement dit.....**140**
2.2.Les rituels de *górúsíkúbù* et de *gɔ́ɔ́ kpérù*.....**149**

2.2.1. Le rituel de *górúsíkúbù* ou les secondes obsèques.....**149**
2.2.2. Le rituel de *gɔ́ɔ́ kpèrù* ou *gɔ́ɔ́ wórù*.....**153**
DEUXIEME PARTIE : *DE LA POESIE ORALE SACREE DES BÀÀTɔBÙ*.....158
CHAPITRE PREMIER : DE LA LITTERATURE ORALE, DE LA POESIE ORALE ET DU CHANT FUNEBRE.....**160**
1.De la littérature orale et de la poésie orale : deux concepts synonymes ?.....**160**
1.1.De la littérature orale africaine.....**160**
1.2.De la poésie orale.....**164**
2.Chant et chanson : des formes de la poésie orale ?.....**170**
CHAPITRE DEUXIEME : LA LITTERATURE ORALE DES BÀÀTɜ̃BÙ.....**176**
1.Des paroles littéraires chez les *Bààtɔ̃bù*.....**178**
2.Taxinomie des spécialistes de la parole chez les *Bààtɔ̃bù*.....**180**
2.1.Les griots et la musique en Afrique.....**180**
2.2.Nomenclature des griots (*bàrɔ̀bu*) en milieu *bààtɔ́nù*..... **183**
2.2.1. Les griots populaires.....**183**
2.2.2. Les griots de cour et les griots affiliés à une famille.....**187**
2.2.3. Les griots de l'univers funéraire.....**190**
3.La littérature orale des *Bààtɔ̃bù*.....**194**
3.1.Différentes approches du fait littéraire oral *bààtɔ́nù*.....**195**
3.2.Taxinomie des genres littéraires *bààtɔ́nù*.....**202**
3.2.1. *Tùmànù* ou le panégyrique.....**204**
3.2.2.*Sùkù kpíríbu* : la devinette.....**211**
3.2.3.*Sùkùru* ou *sùkù dénɛ̀dému* : le conte *bààtɔ́nù*.....**213**
3.2.4.*Wòm* : le chant ou la chanson.....**215**
3.2.5.*Kánárù* : la prière.....**219**
3.2.6.*Gɔ̀ɔ̀bíirù* : entre nom de consécration et devise.....**222**
CHAPITRE TROISIEME : DES PAROLES LITTERAIRES SACREES BÀÀTɔNÙ..... **228**
1.De la poésie orale sacrée.....**229**
1.1.Notion du sacré.....**229**
1.2.Des formes de la poésie orale sacrée *bààtɔ́nù*.....**235**
1.2.1. De la poésie initiatique *bààtɔ́nù*.....**235**
1.2.2. De la poésie liturgique *bààtɔ́nù* : les chants des divinités (*bũu wòm*)..... **237**

1.2.3. De la poésie orale funèbre *bààtɔ́nù* : du *gɔ̀ɔ̀ wúrà* au *gɔ̀ɔ̀ wòm*..... **240**
1.2.3.1.Le *gɔ̀ɔ̀ wúrà* ou la lamentation *bààtɔ́nù*.....**241**
1.2.3.2.*Kòròrú* ou *dúrɔ́ bwànu*.....**243**
1.2.3.3.Le rythme *Wùūru*.....**244**
1.2.3.4.Sèrènú ou Sèènu.....**244**
TROISIEME PARTIE : *LA LAMENTATION ET LE CHANT FUNEBRE BÀÀTɔ́NÙ* : *UNE POESIE ORALE SACREE ?* 251
CHAPITRE PREMIER : DE LA TAXINOMIE ET DE LA THEMATIQUE DES CHANTS FUNEBRES BÀÀTɔ́NÙ.....**254**
́1.Morphologie du *gɔ̀ɔ̀ wòm* ou du chant funèbre *bààtɔ́nù*.....**255**
1.1.Les chants de *górù wɔ́rù dókèbù*.....**255**
1.1.1. Structure du *gɔ̀ɔ̀ wúrà*.....**255**
1.1.2. Morpho-syntaxe des paroles tambourinées.....**257**
1.2.Approche structurale des chants de *górúsíkúbù*..... ...**258**
1.3.Structure et morphologie des chants de *gɔ́ɔ́kpèrù*.....**260**
2.Thématique des *gɔ̀ɔ̀ wómúsú bààtɔ́nù*.....**263**
2.1.De l'expression de la douleur et du manque.....**263**
2.2.De l'exhortation au voyage.....**264**
2.3.Le statut de la mort.....**265**
2.4.De la dérision au blâme.....**267**
2.5.L'éloge du défunt.....**267**
2.6.L'existence est un marché.....**269**
CHAPITRE DEUXIEME : *SEMIOLOGIE DE LA POESIE ORALE FUNEBRE DES BÀÀTƆ̃BÙ*.....**272**
1.La Lamentation *bààtɔ́nù* : une esthétique de la douleur.....**272**
2.Le chant funèbre *bààtɔ́nù* : un genre épidictique ?.....**302**
2.1.De l'éloge dans le chant funèbre *bààtɔ̃́nù*.....**303**
2.2.Du blâme dans le chant funèbre *bààtɔ́nù*.....**310**
3.Le chant funèbre *bààtɔ́nù* : une conception plurivoque de la mort ?.....**319**
CHAPITRE TROISIEME : LE CHANT FUNEBRE BÀÀTɔ́NÙ : UNE CONSOLATIO OU UNE HERMENEUTIQUE DE LA RESURRECTION ?.....**327**
1.Le chant funèbre *bààtɔ́nù* ou une poésie de la *consolatio* : formes et signification.....**328**

2.Le chant funèbre *bààtɔ́nù* : de la poétique du souvenir à une herméneutique de la résurrection ?.....**339**
2.1.Résurrection et souvenir.....**341**
2.2.La panégyrie *bààtɔ́nù* : une poésie du souvenir.....**344**
2.3.De l'ancestralisation à une herméneutique de la résurrection ?.....**352**
CONCLUSION GENERALE.....358
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....371
INDEX DES AUTEURS.....387
INDEX DES NOTIONS.....390
TABLE DES MATIERES..... 391