



Mémoire
Présenté par
Grégoire KABORE

REPUBLIQUE DU BENIN
UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI
FACULTE DES LETTRES, ARTS
ET SCIENCES HUMAINES
ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE «
Espaces, Cultures et Développement »

PAROLES DU « BAAORGO » :
CORNE PARLEUSE CHEZ LES MOOSE
DU BURKINA FASO

Année académique :
2007- 2008



REPUBLIQUE DU BENIN
UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI

FACULTE DES LETTRES, ARTS
ET SCIENCES HUMAINES

ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE

« Espaces, Cultures et Développement »

MEMOIRE EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME D'ETUDES
APPROFONDIES (DEA)

Spécialité : Lettres Modernes

Option : Littérature Orale

PAROLES DU « BAAORG0 » :
CORNE PARLEUSE CHEZ LES MOOSE DU
BURKINA FASO

Présenté par :

Grégoire KABORE

Sous la direction de
Monsieur le Professeur :
Ascension BOGNIAHO

Avec le soutien du CODESRIA



Année académique 2007-2008

UNIVERSITE D'ABOMEY CALAVI

FACULTE DES LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE

« Espace, Culture et Développement »

**Paroles du *baorgo* :
Corne « parleuse » chez les Moose du Burkina Faso**

Grégoire KABORE

**Sous la direction de
Pr. Ascension BOGNIAHO**

DEA Littérature Orale

Année 2007- 2008

A mon petit frère, Aimé KABORE.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

«...les cornes sont la Lune, et la Lune, la Fécondité. »

L. S. SENGHOR

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

REMERCIEMENTS :

À tous les artistes et informateurs,

Aux **collègues de DEA**¹

À tous ceux qui m'ont soutenu,

À Monsieur l'abbé **Désiré Jean BOUDA**

À **Mohammed BIO,**

À mon cousin **Georges KABORE**

À ma tante,

À mon papa, mes frères et sœurs, ma famille,

À **Vincent SEDOGO**

À M. **Koudbi KOALA**

À M. **Oger KABORE**, Chef de service Archives Audiovisuelles,

À M. **Gérard KEDREBEOGO**, Directeur de l'INSS²,

Au Directeur du **CELHTO/UA**³ Niamey, Monsieur **Mangoné**

NIANG et à tous ses agents,

Au **CODESRIA**⁴,

À mon collègue **Alain SISSAO**,

Enfin, et mes profondes gratitudee à Monsieur le **Pr. Ascension**

BOGNIAHO, Directeur de ce travail d'études et de recherches.

¹ Diplôme d'Etudes Approfondies.

² Institut des Sciences des Sociétés.

³ Centre d'Etudes Linguistiques et l'Historique par la Tradition Orale/ Union Africaine.

⁴ Conseil pour le Développement de la Recherche en Sciences Sociales en Afrique.

INTRODUCTION

Le Burkina Faso compte plus de 60 ethnies, réparties sur une superficie d'environ 274 122 Km². Le pays des *Moose* (*singulier : Moaaga*), nommé Moogo, en occupe toute la zone centrale et méridionale, soit environ 63 500 km² ou 1/5 du territoire. C'est un vaste plateau couvert de savane, de 250 à 500m d'altitude, correspondant sensiblement au bassin de la Volta Blanche.

Les *Moose* représentent près des deux tiers de la population totale et se subdivisent traditionnellement en royaumes (*Tenkodogo, Fada, Wagdogo, Yaadtenga*) et en principautés plus ou moins vassalisées (*Bulsa, Mane, Busuma, Konkistenga, Riziam, Yako*).

Le royaume du centre dont la capitale est Wagdogo (Ouagadougou) constituait encore au début du 20^{ème} siècle l'empire aux 333 chefferies.

Les *Moose*, comme la majorité des peuples africains, ont utilisé et continuent d'utiliser des instruments pour remplacer ou imiter la voix humaine et se communiquer ou se transmettre des messages ; ce type de langage, appelé langage instrumental, est possible par le fait même que de nombreuses langues africaines sont des « langues à tons »⁵. Caractères morphosémantiques sur lesquels sont souvent basés ce langage des instruments.

Le *baorgo*, corne parleuse des *Moose* du Burkina Faso, objet de notre étude, est dans ce sens un instrument « parleur », car « il » joue une musique qui véhicule la tradition moaaga tant dans le domaine musical et verbal que dans les diverses façons de transmettre des messages sonores tels que le langage « sifflé », différent de la parole du langage parlé.

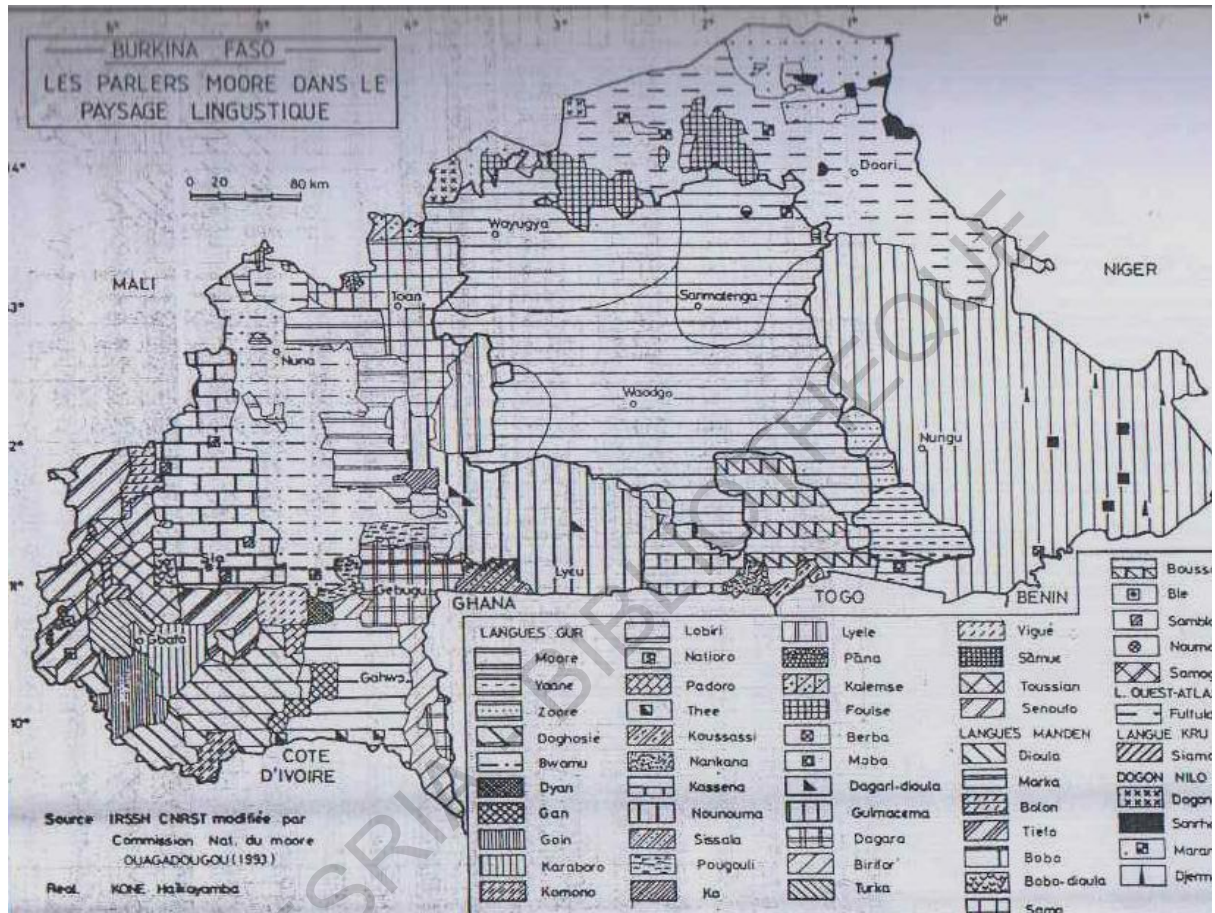
Ainsi le *baorgo* ne sera pas appréhendé uniquement en tant qu'outil producteur de sons, mais également sous ses aspects culturels et traditionnels tels que, la production musicale (technique de jeux, répertoire, échelles). Notre étude sur cet instrument de musique s'étendra aussi à ses dimensions géoculturelles ou historiques, ainsi qu'à la fonction qui lui est dévolue dans la société *moaaga*.

⁵ On entend par là des langues dans lesquelles le ton fait partie intégrante des composantes sémantiques au même titre que les phonèmes. Par son caractère distinctif, il contribue au système des fonctions grammaticales et syntaxiques.

La recherche sur cet instrument de musique (le *baorgo*) constitue donc un carrefour pour plusieurs disciplines scientifiques (musicologie, sociologie et littérature...), et ouvre, par conséquent, les horizons d'un univers plus large des dimensions cognitives des genres littéraires oraux. En effet, il s'avère par exemple que son rôle à la fois musical, social et symbolique, tout autant que ses origines, peuvent être révélateurs de la philosophie ou de l'idéologie des Moose du Burkina Faso. Et, partant, contribuer à édifier la base fonctionnelle d'un langage instrumental de communication, d'instruction, de mise en valeur de la parole elle-même en l'élevant sur un piédestal, pour d'autres dimensions. Ainsi, de la même manière qu'une fréquence modulée, la « parole du baorgo » devient une sorte de « transformation » résultant de l'instrument de musique et dont l'objectif premier est également de permettre de mieux appréhender le message transporté ; la parole alors, par ce truchement, se mue et se métamorphose. Elle rentre dans une nouvelle peau et le message acquiert une nouvelle force « fécondée » par l'instrument.

Dès lors, une série de questions se pose : Qui sont les Moose ? Comment se présente cet instrument ? Quelles sont les significations des messages transmis par cet instrument ? Est-ce de la littérature ? Peut-on même parler d'un nouveau genre littéraire (comme les contes, les panégyriques, les proverbes)?

Pour développer ce sujet, nous avons élaboré un plan divisé en deux grandes parties. Dans la première qui porte sur la démarche méthodologique, nous avons fait la revue de la littérature spécialisée, puis précisé la problématique et les objectifs de travail avant de déboucher sur les résultats attendus et les approches méthodologiques proprement dites. Divisée en six chapitres, la deuxième partie se consacre spécifiquement à la description détaillée du contenu du mémoire. Le premier chapitre permet de recadrer le sujet, de dégager les différents types de messages en fonction des instruments ; le deuxième essaie de situer les origines du baorgo, d'en déduire la portée sociologique de l'instrument, ses fonctions et sa situation au sein des instruments parleurs. Les thèmes souvent abordés, leur classement parmi les genres littéraires font l'objet du troisième chapitre. Et, enfin, un quatrième chapitre, plutôt axé sur les rapports existant entre la langue Moore et le langage du *baorgo*, son style langagier c'est-à-dire l'exploitation, sur le plan esthétique du sens, du rythme et de la sonorité des mots, clôt la livraison des résultats de la recherche.



BURKINA FASO : LES PARLERS MOORE DANS LE PAYSAGE LINGUISTIQUE

I- LA REVUE DE LA LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE

Malgré les nombreux écrits sur le langage tambouriné en Afrique Occidentale, on ne trouve, pour l'instant, que très peu d'études systémiques consacrées uniquement au langage sifflé ; au Burkina en particulier, il n'existe presque pas de littérature sur la corne musicale, encore moins sur le langage sifflé.

Cependant, quelques contributions scientifiques (articles et monographies) abordent la question et dont la lecture pourrait être utile pour la présente recherche.

REFERENCES :

A- ETHNOMUSICOLOGIE ET MUSICOLOGIE

a) Contributions scientifiques

- 1- « **Hugo ZEMP** avec la collaboration de **Sikaman SORO** » : « Parole de Balafon » dans la revue L'Homme, « Musique et anthropologie », 171-172/2004, pp. 312 à 332

L'article de **Hugo ZEMP**: *Parole de Balafon* étudie le rapport entre les hauteurs tonales de la langue sénoufo par rapport au jeu du balafon. Il fait un bref aperçu sur l'historique de la recherche sur les systèmes de substitution de la musique à la parole. Puis une revue de la littérature des années 70, y faisant référence. Il présente ensuite l'instrument de musique : le *xylophone à résonateurs*, appelé en français « balafon »⁶, instrument emblématique des Sénoufo de Côte-d'Ivoire. L'auteur, tout en présentant les premiers auteurs ayant écrit sur les rapports entre la musique de balafon et le langage, démontre la structure tonémique du langage parlé à travers l'analyse du sonogramme des fondamentales (partiels) d'une courte phrase prononcée par un maître « balafoniste » Nahoua Silué; il aboutit ainsi à la conception d'un système de transcription graphique permettant de visualiser à la fois la disposition des lames du balafon, l'impact des frappes, leur résonance, le jeu des deux mains et le mouvement mélodique.

On remarque, par exemple, que les frappes suivent les schémas « tonémiques » de la phrase. Ce qui laisse transparaître une certaine similarité avec les attaques du baorgo par rapport à la musicalité de la langue *Moore*.

⁶ Il vient du malinké *bala fo*, « xylophone/parler », c'est-à-dire « faire parler le xylophone », autrement dit « jouer du xylophone » p324.

En outre, ici, comme au niveau du langage tambouriné, l'auteur s'intéresse à l'interprétation des paroles. Le choix de l'interprétation des paroles par l'auditeur est orienté en fonction du contexte d'exécution ; à la composition d'un air ou de nouvelles paroles par le *balafoniste* et à l'étude des différentes variations ou improvisations et des transcriptions graphiques. « Un bon soliste ne se contente pas de répéter la phrase musicale principale d'un air sans en varier les paroles, sinon il aura vite perdu tous les danseurs et surtout les danseuses, qui suivront alors un autre orchestre. »⁷ Pour clore son étude, il fait une analyse comparative entre les paroles de balafon et le langage tambouriné. Il résume ici certaines descriptions de *Drumming in Akan Communities* de Joseph H. Nketia, où l'on est frappé par les similitudes entre le jeu des tambours ghanéens et la musique des balafons sénoufo.

Il s'agit bien sûr d'étude sur les rapports langue/musique du xylophone. Or ce qui nous intéresse ici est le rapport entre la littérature orale et les jeux d'un instrument de musique. En outre, le sujet est traité sous l'angle ethnomusicologique et, une fois de plus, les thèmes n'y sont pas étudiés.

Cependant, cet article nous intéresse à plus d'un titre. On y fait l'analyse des procédés de composition et de variations instrumentales, fondés sur le rythme et les tons de la langue naturelle, système utilisé dans la « communication » par le baorgo. En outre, comme dans notre étude, la relation entre la langue naturelle et le jeu du balafon va plus loin que la simple imitation, transposition, des tonèmes et de la durée des syllabes longues et brèves. Selon Zemp, «les *balafonistes* sénoufo ne font pas que reproduire des énoncés linguistiques : ils les produisent tout en faisant de la musique »⁸. Les airs de balafons, avec leurs paroles sous-jacentes, mettent en jeu les interactions de la communication, la créativité artistique et le plaisir esthétique. Ils procurent un sentiment de joie aux musiciens et à tous ceux qui participent à l'évènement. Il y a également une certaine poéticité dans leur jeu.

⁷ Op.cit. p321

⁸ Op.cit. p330

- 2- **Junzo KAWADA**, « Continuité et discontinuité dans les cultures sonores ouest-africains : rapport internes et interculturels » Cultures sonores d'Afrique II, 2001, pp147, Hiroshima City University, Japon, p3-20.

Junzo KAWADA, nous introduit dans l'univers des instruments de musique qui caractérisent les deux complexes majeurs de cultures sonores ouest-africaines, le complexe mandé et le complexe hausa. Il en présente brièvement leurs différentes fonctions.

L'auteur étudie le *biram* (harpe à arc) des Kanuri et autres harpes et harpes-luths en Afrique occidentale pour apporter une interprétation à la continuité et à la discontinuité découvertes dans les cultures sonores ouest-africaines, tout en réexaminant l'hypothèse de base des deux complexes mande et hausa. Ensuite, il étudie l'origine énigmatique du luth monocorde à archet avant de s'interroger sur les deux origines différentes des harpes à arc. Ainsi par l'analyse des rapports internes des éléments constitutifs des trois cultures sonores mande, hausa et moose, il détermine les principes de l'aspect dynamique produit par les contacts interculturels. En y ajoutant comme modèle un troisième complexe de culture sonore, celui des moose, et donc en mettant en contraste les différents rapports entre ces éléments constitutifs avec celle des autres cultures ouest-africaines, il essaie par là d'en éclaircir les caractéristiques. Alors, l'auteur analyse l'histoire culturelle des moose et de la langue moore.

Cependant, nous avons pu observer que l'auteur ici, pour vérifier ses hypothèses d'étude a mené ses recherches sur des cordophones choisis dans les trois aires culturelles de l'Afrique Occidentale tandis que nous nous intéressons aux aérophones.

Outre la démarche de l'auteur pour vérifier sa thèse, la partie de son étude sur la culture moaaga nous a éclairé sur la classification de la langue moore en rapport avec les autres langues de l'ère culturelle mande et hausa et le langage tambouriné qui présente certaines similitudes avec le langage sifflé.

- 3- **J. KAWADA**, « l'avenir du langage tambouriné chez les Moose (Burkina Faso) en tant que véhicule du message historique. » Cultures Sonores d'Afrique IV, 2008, pp 141, Université Kanagawa, Japon, p3-10.

Dans cet article, J. KAWADA traite du langage du *bendre* chez les *Moose*. Après en avoir rappelé quelques aspects essentiels, accompagnés de descriptions et notes complémentaires (classification du *bendre* parmi les autres instruments de l'Afrique Occidentale, fonction sociales des tambourinaires du *Bendre*), il étudie et analyse le jeu du *bendre* qu'il qualifie « d'écriture sonore » ; « si l'on se réfère à deux des caractéristiques de l'écriture en tant que moyen de transmission du message verbal, à savoir : une grande capacité à transmettre un message verbal dans l'espace comme dans le temps, et la répétitivité de la référence à un même message verbal. »⁹ il aborde « l'avenir de ce précieux élément du patrimoine de la culture sonore africaine »¹⁰. Cependant, l'auteur traite du sujet sous l'angle ethnomusicologique. Toutefois cela nous intéresse car il s'agit là de la thématique du langage instrumental à l'instar de la corne musicale. Pour conclure, l'auteur s'interroge sur les moyens de sauvegarde de ce patrimoine immatériel.

Là également, il ne s'agit pas du langage sifflé ; encore moins de thèmes de la tradition orale, abordés par le langage *bendre*. En effet, puisqu'il s'agit là d'une étude ethnomusicologique, J. KAWADA s'est appesanti sur les aspects liés à l'ethnologie et à l'organologie.

Cependant, le plan de recherche, sa démarche, nous ont intéressé pour notre étude ; dans son paragraphe « à la recherche du secret du langage tambouriné », il adopte une méthodologie en cinq phases qui nous a beaucoup inspiré, surtout en sa deuxième étape : apprentissage du jeu... Il fait également cas de la situation sociale des tambourinaires du *bendre* de Ouagadougou.

4- Oger KABORE, « Instruments de musique et pouvoir magico-religieux chez les Moose », in *Découverte du Burkina*, 1993, Tome 1 p 127 – 153

L'auteur nous montre par cet article que l'instrument de musique occupe une position capitale dans la vie des *Moose*. Dans une première partie, il en fait l'inventaire: de l'origine des instruments de musique, origines corporelles, origines liées aux activités des hommes et aboutit à leurs systèmes de classification. Ensuite, il examine les différents instruments de musique *moose*... De la page 130 à 131, il aborde les aérophones « la corne, dénommée *baorgo*, provient

⁹ J. KAWADA, « l'avenir du langage tambouriné chez les *Moose* (Burkina Faso) en tant que véhicule du message historique. » *Cultures Sonores d'Afrique IV*, 2008, Université Kanagawa, Japon, p5

¹⁰ Junzo. KAWADA. Op.cit. 2008 p.3

généralement d'un bœuf ou d'un buffle... » Toutefois, il est à remarquer qu'il est très difficile voire impossible de jouer avec la corne d'un bœuf¹¹. Pour terminer, l'auteur entreprend une analyse ethno-anthropologique du sujet en abordant le point : Instruments de musique et univers magico-religieux des Moose ; il traite alors la catégorie et l'acquisition des matériaux de fabrication, les conditions mystiques de la fabrication, rapport symbolique entre instrumentation et langage.

Mais il n'étudie ni les thèmes, ni les circonstances de jeu des instruments de musique en général et du baorgo en particulier. Mais si l'on est d'accord que cet exposé se limite également à la société moaaga, traite des principaux instruments de musique dont le baorgo et comment ceux-ci participent à la vie sociale, culturelle et spirituelle des Moose, il est donc évident que cet article nous a permis alors d'avoir des informations sur les instruments de musique et sur la société moaaga, thèmes de notre étude.

b) Mémoires

5- **Anne-Laure BOURGET**, « La voix de l'instrument : les musiques de louanges bwaba (Burkina Faso) et leurs langages », Mémoire de DEA, Université François-Rabelais, Tours, 2004, pp141.

Ce document est un travail de recherche sur les « *bassé* » des *bwaba*. L'auteur nous amène à la découverte du pays *bwaba*, ses instruments de musique et d'un genre musical les *bassé*. Ce sont des musiques dédiées en propre à des individus, à des familles ou à des quartiers. « Dans la région étudiée, les « *base* » font référence à un chant mais ils sont exprimés le plus souvent musicalement sur le xylophone (*tihoun*) »¹²; L'auteur décrit les circonstances de jeu des *bassé*. Elle consacre la deuxième partie de sa recherche au *Tiro* et « ses musiques », un rite d'initiation relatif à la divination au cours duquel cette musique intervient. Enfin, l'auteur étudie le langage du xylophone *Tihoun* à travers les *Bassé* du *tiro*.

¹¹ Dans mes recherches antérieures (Op.cit. p37) j'ai eu également à affirmer que l'on rencontrait des *baordo* (plur. Baorgo) faits des cornes de vaches ; les enquêtes et connaissances actuelles me permettent de nuancer cette affirmation.

¹² **Anne-Laure BOURGET**, opcit p. 15

Il s'agit d'une recherche dont les sujets d'étude sont différents : les Bwaba et les Moose. Toutefois, les thèmes se ressemblent. En revanche, les traditions orales sont différentes. En outre, l'auteur aborde le thème du langage instrumental avec un regard de musicologue. Ce qui implique un discours différent de celui du littéraire. D'abord, il ne fait pas d'une éventuelle possibilité d'utilisation d'instruments à vent pour exécuter les *bassé*. Ensuite, l'instrument, le xylophone *tianhou*, avec lequel les *bassé* sont exécutés possède une large tessiture à l'opposé de celle du *baorgo*. Enfin, cette recherche ne s'intéresse principalement qu'à l'étude de la musique elle-même (formes, agencement...); Ce qui entraîne l'absence d'une analyse thématique d'un corpus de référence.

Assurément, ce travail présente une démarche méthodologique du langage instrumental, et nous fournit des données organologiques sur les instruments à vent ; cela nous a permis alors de mieux situer le *baorgo* dans les différentes catégories d'instruments de musique. Les données socio-anthropologiques nous ont aidés également à mieux comprendre le fonctionnement des sociétés à traditions orales.

En outre, le rôle de ces compositions musicales est d'adresser un maximum de louanges au destinataire en question. Ce qui laisse entrevoir certaines similarités avec le jeu du *baorgo* ; donc cela a pu nous servir, au-delà même d'un traitement ethnomusicologique du sujet.

Enfin, cette étude, comme celle que nous avons menée sur la parole du *baorgo*, a pour objectif majeur commun de tenter de découvrir, de sauver et de revivifier nos traditions orales. Surtout, celles appelées à se transformer et celles menacées de disparition. Cela me semble pour nous, aujourd'hui, une nécessité et une urgence.

- 6- Marie-Noëlle ALHINC**, « Bendre, musicien à la cour royale de Ouahigouya, Burkina Faso », Mémoire de maîtrise en ethnomusicologie, Université Paris 8, Saint-Denis, 2005, pp.170.

Bendre, musicien à la cour royale de Ouahigouya, Burkina Faso évoque l'identité, les statuts et rôles des *benda*. De la page 97 à la page 123, elle s'intéresse au « *Gomde*: les paroles du *bendre* (tambouralebasse) », et de son jeu musical ; ici l'auteur rend compte du discours des Benda sur le plan de la technique de jeu et de la production sonore. L'étude s'intéresse également aux thématiques du *bendre* mais sous un angle plus ethnologique que littéraire.

Il s'agit du langage tambouriné, et encore du *bendre* ; mais là, l'étude se passe avec les moose de Ouahigouya et de Ouagadougou. Ce mémoire de maîtrise qui compte 170 pages comporte essentiellement trois parties: la première traite de l'Identité, statuts et rôles des *Benda* au *Yatenga*. La seconde partie s'intéresse aux joueurs du *bendre*. C'est celle là qui nous a le plus intéressé pour notre étude, et enfin, la troisième partie, dans laquelle se pose la problématique du modernisme face à ces sociétés où subsiste encore ces traditions culturelles : « Entre traditions et modernité ». Nous relevons à la page 100 cependant, une certaine confusion entre enveloppe et timbre du son que le *bendre* émet. En effet, si effectivement on découvre une harmonique fondamentale au niveau du sonogramme, au lieu de variation de timbre, comme le développe l'auteur, nous préférons plutôt déduire d'une différence de variation de l'enveloppe sonore. Car chaque instrument de musique possède un timbre propre.¹³ Cela nous paraît important car permet d'ouvrir encore plus le champ de la recherche sur les propriétés sonores du langage instrumental.

Même si le travail de Marie Noëlle ALHINC ne traite pas du langage sifflé, il nous a intéressés, de par la démarche méthodologique et de l'angle de traitement du sujet, qui semblent se rapprocher le plus à celui du littéraire. En effet, nous remarquons qu'elle a abordé un peu quelques thèmes du *bendre* pour en étudier les variations tonales des paroles qui permettent de comprendre ou de jouer le langage du baorgo. Cela fut, essentiellement, l'objet de la deuxième partie de son travail ; c'est pour cette raison que cette recherche se rapproche de notre thème d'étude.

- 7- **Marie-Noëlle ALHINC**, « Chants, danses et rites funéraires chez les Moose du Yatenga », Université Paris 8, Saint-Denis, Mémoire de DEA en ethnomusicologie, 2007.

*Chants, danses et rites funéraires chez les Moose du Yatenga*¹⁴, traite en particulier des rites mortuaires dans la société *yadéga*. La première partie s'intéresse à La mort et à ses rites dans la société en question. Ainsi, après avoir développé les trois principaux rituels : l'enterrement ou la

¹³ Timbre = série des harmoniques du point sonore

Enveloppe = variation de l'amplitude du son par rapport au temps. Elle dépend aussi de l'utilisation de l'instrument qui influence aussi la distribution des harmoniques : le toucher, le déplacement de l'archet, le souffle...

¹⁴ *Chants, danses et rites funéraires chez les Moose du Yatenga*, Université Paris 8, Saint-Denis ethnomusicologie, Mémoire de DEA, 2007

première rupture (le *kumumbu*), les fuérailles ou la rupture définitive (le *kure*) et enfin, l'héritage qui regroupe les deux cérémonies que sont le *faado* et le *kuwamde*, l'auteur évoque les enjeux qui peuvent engendrer ces différentes phases du rituel : accéder au statut d'ancêtre, rétablir et assurer la continuité de l'ordre social, les investissements humains et matériels. Puis, en quelques pages, il décrit les musiques qui sous-tendent ces manifestations. Puis avant de conclure sa recherche, il traite plus en détail dans une deuxième partie, la cérémonie des *kuwamdé* (réaffirmation de l'alliance entre deux familles) : partage matériel, partage immatériel, échanges et réciprocité. C'est là où, chaque étape est ponctuée de musique, de chants et de danses avec des *benda* (tambourinaires) comme accompagnateurs et meneurs.

Mais il s'agit là d'un travail qui s'appuie sur le langage tambouriné. L'auteur étudie plutôt, la forme des chants et musiques exécutés lors de ces cérémonies que les textes. Et, par ailleurs, dans la majeure partie du temps, les instrumentistes jouent un rôle d'accompagnateurs et non de soliste, dans le sens où ils doivent « dire quelque chose » par l'instrument seul.

Cependant, à la page 62, il consacre un point sur les *Benda*, leur rôle dans les cérémonies rituelles qui accompagnent les morts chez les *Moose* du *Yatenga*. Ces recherches nous ont servis pour ce présent mémoire par ses approches de la société moaaga, puisqu'il s'agit d'une étude ethnomusicologique. L'analyse des quelques chants, qui met en rapport la musique et la langue, a été également une piste de recherche pour nous, mais dans le sens de l'analyse de la poéticité des textes musicaux.

- 8- Grégoire KABORE**, « Les instruments à vent chez les moose : Tradition et évolution », Mémoire pour l'obtention du diplôme de Professeur de musique, Ecole de Musique et de Danse (EMD) Ouagadougou, Burkina Faso, sous la direction de M. Oger KABORE, Chargé de Recherche en ethnomusicologie, 1993-1994, 103p.

Il s'agit d'une étude sur l'ensemble des instruments à vent en milieu traditionnel moaaga. Après en avoir fait un inventaire et une description détaillée, l'auteur développe leurs différentes origines. Il aborde dans le deuxième chapitre leur importance et leur fonction dans la culture moaaga. Tandis que la première partie est exclusivement consacrée à l'étude des instruments à vent traditionnel, la seconde partie essaie de découvrir les différentes manifestations ou influences de ceux-ci dans la musique moderne burkinabè. L'auteur, après en avoir fait la

situation puis procéder à une analyse comparative de leurs utilisations techniques dans la musique moderne et traditionnelle, s'interrogera enfin sur leur avenir et la problématique de la notation de la musique traditionnelle.

Ce travail est également un travail de musicologue. Il n'est pas une étude exclusive sur le *baongo* et de ce fait, ne peut être approfondie. Il ne s'intéresse donc pas aux thèmes abordés par cet instrument de musique *moaaga*.

Cependant, cette recherche nous a aidés en nous renseignant sur les différents instruments de musique moose en général, et l'organologie de la corne musicale en particulier. L'auteur, dans ce travail, évoque également les fonctions des instruments à vent chez les Moose ; mais là encore, il s'agit d'une étude musicologique, c'est-à-dire, des aspects fonctionnels en tant qu'appareil producteur de son et non en tant qu'instrument *parleur*.

c) Thèses

- 9- **Ascension Bogniaho** : *Chants funèbres, Chansons funéraires du Sud-Bénin : forme et style*, Thèse pour le Doctorat d'Etat ès Lettres ; Université de Paris IV-Sorbonne (CIEF), Sous la Direction de Robert JOUANNY, 1995, 591p.

Ce travail de recherche porte sur un genre de la littérature orale qu'est, en terme générique, la « musique funéraire » (chants funèbres et chansons funéraire) et la classification des différentes paroles littéraire en rapport aux différents corpus de référence, des chants funèbres et chansons funéraire des populations du sud-Bénin. Ascension Bogniaho définit au début de son travail la notion de chant et de chanson. Ainsi, par la suite, l'auteur répertorie et classifie quatre principales catégories de chansons (chansons nouvelles, chansons anciennes, chansons solennelles, récréatives), en étudie les contenues.

Exemple tiré de la thèse : Les chansons récréatives

- le cycle *Ayèsi* (ou faire plaisir)- chants de départ, d'arrivée, de joie, de remerciement, de dénigrement
- le cycle *Ako* ou *Hinnou* – traite de la famille...
- le cycle *Gbè* – La vie
- le cycle *Xwè* – les fêtes cycliques.

Ensuite, il s'intéresse particulièrement au phénomène de l'Inspiration artistique en général et poétique en particulier, dans une recherche endogène : « les poètes disent qu'Apollon et les muses les inspirent. Au Bénin, l'inspiration..... Aziza : le génie de l'inspiration. »¹⁵

Ce qui intéresse notre étude ici est, non seulement, le genre de la littérature orale traité, mais aussi, l'étude de l'esthétique de création des textes exécutés, dont principalement l'inspiration poétique : Quand bien les effets de voix, la musique et les tam-tams..., l'audition des mots, si faibles soit-elle, crée chez le spectateur-récepteur, différents sentiments : il est touché, ému, il est indifférent ou il se met en colère...; pour Bogniaho, « le poétique peut être lyrique, ludique, comique, satirique, laudatif, humoristique, épique, idéologique »¹⁶ Les « paroles » de la corne parleuse renferment tous les genres littéraires de la littérature orale également. Ici tous les airs du *baorgo* ont une seule intention, un seul objectif, émouvoir d'abord l'auditoire et par le contenu des textes interprétés, et par les harmonies des sons émis.

En outre, l'auteur de la thèse étudie ces paroles littéraires comme porteuses de messages : « Sur un plan purement technique, la chanson populaire est un message ; elle exploite au maximum le vocabulaire connotatif de la langue... »¹⁷. Et toutes ces raisons nous ont amenées à nous intéresser à son travail pour mieux cerner et construire notre sujet d'étude.

10- Pierre AROZARENA, *Moos'Yuumba, une société africaine, ses Yuumba et leurs instruments de musique* 2Tomes, thèse de doctorat de 3^e cycle, Paris VII, 1986, pp.620.

C'est une thèse écrite en deux tomes et subdivisée en trois grandes parties. Dans la première partie, composée de quatre chapitres, l'auteur narre la situation des *Yuumba* (musiciens) dans la société Moose; dans le chapitre 1, il explique l'origines de ces différents termes : Moogo (territoire), Moore (langue), Mossi ou Moose (population) ; au chapitre 2, il aborde le Mythe de l'organisation sociale chez les moose; au chapitre 3, Les représentations indigènes (la cour du roi et les glyphes de la divination, ..., les forces de régulations, *Wag'doogo*, la cité de Dieu...); au chapitre 4, il traite des relations des *Yuumba* (relations matrimoniales, relations de détente,

¹⁵ Op.cit. p279

¹⁶ ibidem

¹⁷ Ascension Bogniaho : *A la découverte de la chanson populaire au Bénin* p81-88 Dans Itinéraires et contacts de cultures : chansons d'Afrique et des Antilles ; vol 8 Edition l'harmattan 1988 ; p87

relations psycho-économiques). Dans la deuxième partie, il est question de l'image du *Yuumba* à travers le matériel oral. Cette partie est constituée des chapitres : 5, la légende des *Yuumba* ; 6, les devises (*zabyuya*) des *Yuumba* ; 7, Les devises (*soanda*) des *Yuumba* ; et 8, Moos'soalma où l'auteur s'intéresse à l'image des *Yuumba* à travers les contes. « Gens de la parole » est l'intitulé de la troisième et dernière partie. Elle se subdivise en trois chapitres : le chapitre 9 évoque le rôle et la situation des *yuumba* de la cour, racontés par eux-mêmes et les *ninkêmba* (vieux); le chapitre 10, la hiérarchie des *Yuumba* : étude de la nomenclature moore, les fondements et manifestations de la hiérarchie, les *Yuumba* sont-ils « castés »? Musiciens mossi et griots malinkés. Hiérarchie des musiciens et hiérarchie sociale... Le chapitre 11, nous intéresse a retenu encore notre attention dans ce sens qu'il étudie les instruments de musique : les principes généraux de fabrication ; les membranophones, les cordophones, et autres instruments; puis suit la conclusion générale.

En résumé, cette thèse traite des musiciens traditionnels moose et par conséquent, a été un document de référence pour mon travail. En effet, nous ne pouvons étudier cet instrument de musique sans parler de ses musiciens et de la société dans laquelle il est utilisé.

B- LITTERATURE

a) ouvrages

- 1- Daniel BERBEZ, Pierre BARBÉRIS, Pierre-Marc de BIASL, Luc FRAISSE, Marcelle MARINI, Gisèle VALENCY : « Méthodes critique pour l'analyse littéraire », Nathan, 1990, 217p

A ce titre, la lecture de l'essai *Méthodes critique pour l'analyse littéraire* a été incontournable. Cet important ouvrage décrit les différentes façons d'aborder un texte littéraire. Il fait clairement le point sur une question aussi essentielle que complexe : la démarche critique dans l'analyse des textes. Grâce à l'apport des sciences humaines et de la linguistique, les méthodes d'investigation critique ont connu au XXème siècle un développement sans précédent. Sociocritique, psychocritique, critique historique, génétique, thématique, textuelle ont apporté aux commentateurs autant de voies d'accès éclairantes, enrichissant la vieille tradition de la critique des sources. Cet ouvrage nous a ouvert la voie d'une compréhension enrichie et d'une analyse pratique des textes littéraires.

2- **F. Titenga PACERE**, « Le langage des tam-tams et des masques en Afrique (Bendrologie) une littérature méconnu », L'Harmattan, Paris 1991, 341p.

Le langage des tam-tams et des masques en Afrique (Bendrologie) une littérature méconnue de Me Pacère F. Titenga, se base sur le langage tambouriné chez les Moose pour évoquer la problématique du langage des tam-tams et de la littérature Orale en Afrique. « La Bendrologie », pour lui, désigne la science, les études méthodiques, les méthodes de pensée et de parler, les figures rhétoriques, relatives au tam-tam, voire, à la culture des messages tambourinés d'Afrique. Il analyse beaucoup plus les paroles des chansons interprétées ou composées par de grands détenteurs de la culture moaga de la région du centre. L'auteur met l'accent sur le rapport entre ces tambourinaires et la chefferie traditionnelle tout en occultant les aspects sociologiques et ludiques. Il développe et explique cette littérature dans son ouvrage et propose le concept de « littérature culturelle » qui n'est pas à l'abri de la critique, mais a l'avantage de relancer le débat sur le concept de la littérature orale.

Là encore, c'est le message tambouriné qui est étudié mais, cette fois-ci, sur le plan littéraire. Cette œuvre apporte beaucoup à notre travail. En effet, elle est utile, notamment dans l'analyse de certains genres oraux pratiqués par le tam-tam et utilisés également dans le langage du baorgo, également dans une approche de l'esthétique de la littérature non écrite et de sa problématique.

A la lumière de ce parcours cursif des ouvrages, articles et monographie qui portent plus ou moins directement sur le sujet de notre travail, quelques constats s'imposent.

Le premier est que, comme nous l'avons déjà relevé, la plupart des critiques étudient soit le langage tambouriné, soit les instruments de musique en général et ce, d'un point de vue ethnomusicologique ; tout comme si les paroles de l'instrument et les manières de les constituer partageaient les mêmes options esthétiques que celles du son ou des techniques de jeu.

Le deuxième constat tient en l'absence d'une analyse plus fine, qui mettrait en évidence les relations entre les genres de la littérature orale et les structures des textes instrumentaux et surtout sifflés, motifs récurrents et, il nous semble, fondateurs de ces nouvelles approches des textes poétiques négro-africains. Nous nous sommes alors rendu compte qu'il nous serait bien difficile de réaliser cette étude sur cet aspect de la littérature orale des Moose sans nous référer à quelques ouvrages de théorie générale.

3- Paul ZUMTHOR, « Introduction à la poésie orale », Editions du SEUIL, 1983, 263p

Tout aussi indispensable pour notre travail s'est avéré l'ouvrage intitulé : *Introduction à la poésie orale*¹⁸. L'auteur s'interroge sur la poésie orale. Il traite, sur l'ensemble de cette question, de ses formes primitives (épopées chantées) jusqu'à ses manifestations contemporaines (comme la chanson, le blues ou le folklore africain et sud-américain). Paul ZUMTHOR cherche ce qui fait le propre de la poésie orale : en quoi les valeurs psychiques et symboliques attachées à la voix humaine, ainsi que la nécessaire recreation chaque fois particulière, par un interprète et dans des circonstances définies, la rendent, en elle-même et dans sa fonction sociale, foncièrement différente de la littérature, plus proche du théâtre que de la poésie écrite.

b) Contributions scientifiques

4- Sié Alain KAM, *Nouvelle approche sur les catégories principales de la littérature orale africaine : Définition, caractéristiques et catégorie principales des textes oraux*, Cours de Littérature Orale, Université de Ouagadougou, Année 2005-2006.

Enfin, l'évolution subie par la littérature africaine d'expression française, surtout pour ce qui concerne la nouvelle approche du texte poétique africain, m'a amené à me poser des questions sur ses liens possibles avec la littérature orale inspirée par le langage instrumental. La lecture de : *Nouvelle approche sur les catégories principales de la littérature orale africaine : Définition, caractéristiques et catégories principales des textes oraux*¹⁹ de **Sié Alain KAM**, axé sur l'étude de textes oraux de ces instruments et des genres oraux classiques, m'a permis de répondre à quelques-unes de ces interrogations. Ce document est un cours non publié, de 93 pages. Il définit, étudie les caractéristiques et catégories principales des textes oraux. Ce travail se dissèque en trois chapitres : le premier essaie de trouver une définition de la littérature orale ; au second, il le consacre à l'identification, les caractéristiques et utilisateurs des textes oraux ; puis au troisième, il énumère et développe les principales catégories de la littérature orale africaine.

¹⁸ **Paul ZUMTHOR**, *Introduction à la poésie orale*, Editions du SEUIL, 1983, 263p

¹⁹ **KAM Sié Alain**, *Nouvelle approche sur les catégories principales de la littérature orale africaine : Définition, caractéristiques et catégorie principales des textes oraux*, Cours de Littérature Orale, Université de Ouagadougou, Année 2005-2006 (Fascicule de cours. Non publié.)

J'ai donc choisi ici ses œuvres littéraires mais aussi, des œuvres ethnomusicologiques pour illustrer mes observations. « L'écrivain et l'ethnographe peuvent en effet travailler sur le même objet. Mais leurs discours sont différents. En effet, l'ethnographe s'en tient le plus possible à l'exactitude de la collecte et de la transcription. Or cette préoccupation dominante efface parfois le descripteur. A l'inverse, l'écrivain littéraire ethnographe remodèle les données culturelles (sans les détruire!) pour en construire une œuvre d'art- en d'autres termes une création dans laquelle la manière subjective, singulière et suggestive de relater les faits revêt une place prédominante dans laquelle le texte de tradition orale s'insère dans une logique du récit pour en faire partie intégrante »²⁰.

II- PROBLEMATIQUE

Examinant et analysant les paroles du *baorgo* qui possèdent des richesses insoupçonnées, cette recherche documente la culture *moaaga* sur son volet littérature orale. En fait, les paroles musiquées ou sifflées par la corne parleuse sont composées par les paroles de personnes. Elles leur plaisent, les touchent au plus profond de leur être. C'est dire qu'elles recèlent une beauté et un contenu qui dépassent la forme de la communication orale parlée ordinaire. Il y a lieu sans conteste, de les assimiler à la littérature musiquée ou sifflée.

La philosophie qui guide donc cette recherche est non seulement d'étudier le rapport qui se trouve entre la prosodie de la langue *Moore*, la musique du *baorgo*, le langage sifflé, mais aussi la préservation par la même occasion d'un instrument de musique qui tend à disparaître à cause de sa faible tessiture. Il s'agira également, à travers les perspectives qui pourront découler de cette étude, d'envisager le problème de la dynamique du patrimoine oral et la disparition des connaissances du passé. «Celles-ci accompagnent très souvent, hélas, les anciens dans la tombe, alors qu'elles pourraient dynamiser le présent en nous aidant à nous enraciner dans notre culture pour mieux envisager l'avenir. » (Oger K.1989 p.71)

²⁰ **Anne-Laure BOURGET**, « La voix de l'instrument : les musiques de louanges bwaba (Burkina Faso) et leurs langages », Mémoire de DEA, Université Française –Rabelais, Tours, 2004, p27.

En effet, le plus souvent les chercheurs jusque-là ne se sont intéressés qu'aux membranophones, et donc aux messages tambourinés plutôt qu'aux messages sifflés. Ce qui entraîne la méconnaissance et la disparition progressive avec toutes ses richesses artistiques, linguistiques, sociologiques et magico-religieuses de cette forme de communication. Cette étude se voudrait être notre modeste contribution à une invitation au retour aux sources par la maîtrise de cet aspect positif de la culture *moaaga* qu'est la littérature orale à travers les *paroles* de cet instrument de musique.

La problématique du sujet est l'élucidation des rapports entre les phrasés du *baorgo* et la langue *moore*, de les comparer à des « paroles » en vue d'apprécier leurs degrés de leurs qualités littéraires dans la littérature orale. Nous pouvons la résumer en une série de trois questions: Quelle est la place de cet instrument dans la société *moaaga* ? Il s'agira d'identifier l'origine et la fonction de l'instrument. Cependant, au-delà de ces considérations, la genèse de la corne en fait un instrument rituel. Ce rite fait imposer son caractère cérémoniel à l'utilisation de l'instrument. La question se pose de savoir si la fabrication et l'apprentissage sont soumis également à des cérémonies rituelles.

La seconde question peut être formulée ainsi : Quels sont les différents types de paroles musiquées ou sifflées maniées dans les jeux ou phrasés du *baorgo* et comment ces éléments de la littérature orale, véhiculés par la corne parleuse depuis la nuit des temps, ont-ils traversés le temps ? Autrement dit, quels sont les types de « mots » utilisés ? Forment-ils des paroles développées avec une unité de sens ou des paroles brisées, livrées en cascades et dont le récepteur doit assembler la signification ?

Les réponses apportées aux deux premières questions nous aideront à mieux cerner notre sujet d'étude à savoir la connaissance de l'instrument lui-même (c'est à dire la corne parleuse des Moose) dans la société *moaaga* et surtout l'identification d'un corpus de référence (paroles du *baorgo*).

Quant à la troisième question, qui découle de la problématique, elle porte sur les spécificités du langage instrumental. Elle renvoie, également, à plusieurs centres d'intérêt. Il

s'agira non seulement de préciser leur place dans la classification des genres littéraires oraux, mais aussi, le champ lexical à savoir la rhétorique, les figures de mots, de pensées, les sources d'inspirations (poétique, ludique, philosophique...). Il importe également de s'interroger sur les préoccupations thématiques qui habitent les créateurs en tant qu'elles informent sur les faiblesses et les aspirations de la société. Il n'est pas juste d'oblitérer la manière d'être de ces productions parce qu'elles sont gouvernées par des inspirations.

Ce sont là des questions de recherche qui retiennent l'attention dans cette étude.

a) Objectifs de l'étude :

Ce travail se fixe pour objectif général de collecter, de fixer par écrit et d'analyser, les créations musiquées ou sifflées de la corne parleuse afin d'en sauvegarder quelques unes et de les faire connaître au monde car :

“Tout peuple qui ne sait pas rétablir le contact avec lui-même, tout peuple qui ne peut pas rétablir la continuité psychologique, tout peuple qui ne peut pas se réconcilier avec sa propre histoire est un peuple appelé à périr. Il ne saura guère se développer, s'épanouir...”²¹

Ce grand objectif se divise en des objectifs spécifiques suivants :

- collecter des productions musiquées ou sifflées du baorgo ;
- Transcrire et traduire ces créations ;
- Analyser ces pièces orales pour en retenir les thématiques ;
- Connaitre les aspects sociologiques du baorgo ;
- Etudier l'esthétique.

²¹NGUESSAN KOTCHY (B), “ Fonctions sociales de la musique traditionnelle” in Economie et Urbanisme P. Africaine n° 93, 1975, p. 80 – 91

Ce travail pourrait constituer les prémisses d'une étude du langage instrumental sifflé au Burkina Faso, abordée dans ses dimensions littéraire et ethnolinguistique, tout en intégrant l'étude approfondie de cet instrument de musique.

De ces objectifs découlent quelques hypothèses de recherches.

b) Hypothèses

L'analyse des textes du corpus de référence et l'expérience du terrain permettent d'affirmer que :

- 1. *Etant un instrument de musique faisant partie intégrante du patrimoine immatériel moaaga, le baaorgo véhicule toujours de nos jours les traditions orales des Moose.* En effet, la musique traditionnelle, longtemps délaissée et dévalorisée par les jeunes, semble renaître de ses cendres, surtout la musique *warba*, lieu par excellence d'expression de la corne parleuse.

Mais une hirondelle fait-elle le printemps ? Force est de reconnaître que la corne parleuse devient de plus en plus rare au fil du temps. Le *koba*, animal dont on utilise les cornes pour la fabrication de l'instrument, ayant été déclaré comme espèce en voie d'extinction au Burkina n'est elle pas la cause de ce phénomène?

Notre expérience de terrain nous permet encore de postuler que le *baaorgo* devait être un instrument de médiation entre le peuple, l'artiste et les ancêtres. Autrement dit,

- 2. *la corne « parleuse » joue une fonction inestimable de communication dans la société Moaaga.* Aujourd'hui il est malheureusement beaucoup plus considéré dans son rôle le plus visible, c'est-à-dire celui d'instrument producteur de son.

Et pourtant, il est incontestable que :

- 3. *les paroles de la corne musicale sont une musique spéciale rythmée, qui ressemble au rythme « parolé » et au rythme chanté.* Elles sont de la littérature. Alors, existe-t-il une relation entre la technique de production du son et les subtilités tonales, rythmiques (articulations et débit) du *moore*, langue à tons?

c) Résultats attendus

L'étude de cet instrument de musique permet d'une part, d'aboutir à une meilleure connaissance des traditions, par une identification et une observation par région, des différents

types et pratiques du *baorgo*, de l'utilité sociale de cet instrument de musique. Ceci pourrait révéler certains aspects du mode de pensée et de vie de la population concernée.

D'autre part, ce travail permet d'atteindre également les résultats suivants :

- Une connaissance approfondie du langage littéraire du *baorgo* et des différents genres littéraires ;
- Une maîtrise du jeu du *baorgo* reconnu en tant que genre littéraire répondant aux normes ou plutôt aux critères définissant la littérature orale ;
- La description des paroles de l'instrument par thèmes et leurs classifications;
- Un mémoire de Diplôme d'Etudes Approfondies (DEA).

Pour pouvoir atteindre ces résultats, nous passerons par une méthodologie appropriée.

III- METHODOLOGIE

La méthode désigne un ensemble de procédés ou de démarches susceptibles d'aider à analyser un sujet suivant l'éclairage d'une théorie. En littérature orale, outre les théories qui permettent de mieux cerner le sujet de recherche, nous aurons également : *la méthode de collecte de données, les échantillons et l'échantillonnage, les documents, les sources, etc.* puis *l'Analyse des données, description de la méthode d'analyse de donnée.*

Le développement du sujet de recherche exige une approche pluridisciplinaire qui combine trois théories :

- la méthode expérimentale (Émile Zola, Durkheim, Descartes...)
- la sociocritique (Georges Lukács et Lucien Goldmann...)
- la méthode ethnolinguistique (Geneviève Calame Griaule...)

a) La Méthode expérimentale

La méthode expérimentale en littérature, ou **naturalisme**, est une école littéraire qui, dans les dernières décennies du XIXe siècle, cherche à introduire dans l'art la méthode des sciences expérimentales appliquée à la biologie par Claude Bernard.

Émile Zola, chef de file du naturalisme, expose cette théorie dans *Le roman expérimental* (1880). De la France, le naturalisme s'étend à toute l'Europe au cours des vingt années suivantes, fixant les recherches analogues qui existent déjà dans les différentes littératures nationales.

Pour certains, le naturalisme n'est qu'une seconde étape du réalisme, pour laquelle un nouveau terme n'est pas même nécessaire. Pour d'autres, le naturalisme constitue le courant majeur qui regroupe Honoré de Balzac et Gustave Flaubert, Léon Tolstoï et Anton Tchekhov. Nombreux sont ceux - pour ne pas dire la plupart - qui utilisent les termes *réalisme* et *naturalisme* alternativement, indifféremment ou associés. Cette confusion est due à l'absence de théorie claire du réalisme lui-même; elle est aussi imputable à Zola qui, dans sa volonté d'annexer au naturalisme de prestigieuses signatures antérieures, attribue le qualificatif de *naturalistes* à des auteurs comme Balzac, Stendhal, Flaubert (*Les Romanciers naturalistes*, 1881).

Selon le dogme littéraire, le *réalisme* constitue la notion élargie, tandis que le *naturalisme* est la notion plus restreinte puisqu'il utilise et accepte comme prémisses tous les principes fondamentaux et la thématique du réalisme. Cependant, l'école naturaliste exige, si l'on s'en tient à la théorie de Zola, que l'écrivain applique une méthode strictement scientifique qui se rapproche de celles mises en œuvre par les sciences naturelles, et qui avait été utilisée pour la première fois dans la critique positiviste des phénomènes littéraires par Sainte-Beuve et Hippolyte Taine. Auguste Comte avait, en effet, affirmé, dans son *Cours de philosophie positive* (1830-1842), que l'art, parvenu au stade « positif », obéissait aux mêmes lois que la science.

C'est dans la préface de *Thérèse Raquin* et surtout dans le *Roman expérimental* (1880) que Zola formule sa théorie. Prenant comme modèle le docteur Bernard de la *Médecine expérimentale* (1865), et suivant sa méthode pas à pas, Zola considère que «le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur». L'observateur choisit son sujet (les paroles du baorgo, par exemple) et émet une hypothèse (les paroles du baorgo sont de la littérature orale). La méthode expérimentale appliquée à notre recherche imite la démarche d'écriture de Germinal. Elle nous permet d'obtenir un échantillon de notre objet d'étude par enquête, collecte et recherche livresque. Les paroles du baorgo sont des récits, tirées de l'expérience quotidienne. Comme l'affirme Zola, « Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale. »

b) La sociocritique

L'expression est récente mais l'idée est ancienne et liée au mouvement même des sciences sociales et de la réflexion sur les inter-réalités socio culturelles. Cette méthode critique a vu le jour dès lors où, au début du XIXème siècle, l'idée [d'« expliquer » la littérature et le fait littéraire par les sociétés qui les produisent, les reçoivent et les consomment, a connu en France une époque_royale]²². « Comme on pensait avoir une idée claire de la marche des sociétés, on pensait en avoir aussi de ce produit social qu'est la littérature »²³. Cette méthode est née des bouleversements sociaux engendrés par la révolution française de 1789. Cette dernière n'a pas seulement entraîné des bouleversements sur le plan sociopolitique, elle a aussi eu de profonds impacts sur la vie intellectuelle et culturelle. Elle est un produit de l'histoire et non une simple attitude intellectuelle abstraite.

La sociocritique cherche donc à étudier la manière dont les œuvres littéraires représentent les rapports sociaux. Elle s'intéresse à la question de savoir comment des problèmes sociaux et des intérêts de groupe sont articulés sur les plans sémantique, syntaxique et narratif. Elle n'hésite pas à avoir recours aux éléments significatifs de la vie de l'auteur et du contexte social global (économique, culturel, politique...) pour mieux expliciter son objet d'étude. Pour les tenants de cette méthode, l'œuvre littéraire est un fait social, produit par une conscience plus ou moins déterminée par un contexte donné et destiné à un public lui-même placé dans des conditions socio-historiques précises.

Mais loin de réduire de manière simpliste, la littérature à un reflet de la société, la sociocritique est une contribution à la critique marxiste. Centrée sur l'étude du texte, elle se démarque de la sociologie de la littérature qui vise tout le processus littéraire. « La sociocritique désignera donc la lecture de l'historique, du social, de l'idéologique, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte... »²⁴

Au XXème siècle, plusieurs auteurs, à l'instar de Georges Luckàs et Lucien Goldmann, ont systématisé l'approche sociocritique.

« La lecture sociocritique est donc un mouvement qui ne s'opère pas uniquement à partir de textes fondateurs et d'archives mais à partir d'une recherche et d'un effort tâtonnant et

²² Daniel BERBEZ, Pierre BARBÉRIS, Pierre-Marc de BIASL, Luc FRAISSE, Marcelle MARINI, Gisèle VALENCY : *Méthodes critique pour l'analyse littéraire*, Nathan, 1990, p150.

²³ op.cit. p.152

²⁴ op.cit. p.153

découvreur qui invente un nouveau langage, fait apparaître de nouveaux problèmes et pose de nouvelles questions »²⁵.

La sociocritique nous sera d'un apport précieux car la littérature orale aborde aussi tous les phénomènes et faits sociaux qui passent par l'usage du langage pour se révéler à nous. Elle nous aidera donc à remonter le temps et à nous replacer dans un contexte historique, social et culturel de la création de ce corpus des textes préexistants utilisés par la corne parleuse ; cette méthode nous permettra également de comprendre la genèse ou origine de ces *Paroles* à savoir les préoccupations sémantiques et le choix esthétique des textes opérés par le joueur de corne parleuse par rapport aux faits sociaux. C'est, entre autres, à cela que nous nous attellerons dans la deuxième partie de notre travail de recherche consacrée au plan détaillé du contenu du mémoire.

c) Méthode ethnolinguistique

Méthode élaborée par Geneviève CALAME GRIAULE, née de la recherche menée depuis de nombreuses années sur la littérature orale de l'Afrique de l'Ouest, cette méthode s'intéresse à l'importance sociale de la littérature orale et le fait que les textes peuvent être décodés à plusieurs niveaux de signification, y compris celui des implications inconscientes. La méthode ethnolinguistique tient compte aussi bien de la forme que du contenu et du contexte.

Cette méthode s'est basée sur l'ethnographie de terrain (importance du contexte et du fonctionnement social de la littérature orale) et sur la découverte par Marcel Griaule de la pensée symbolique africaine, pour donner des orientations dans le sens d'une analyse qui prenne en compte les interprétations conscientes des usagers eux-mêmes et leur vision du monde. Mais c'est la méthode structurale qui permet, avec l'aide d'un certain nombre de notions que nous devons à la psychanalyse, de dégager les systèmes d'oppositions inconscientes qui régissent cette vision du monde traditionnelle et la logique symbolique de ces oppositions. Cependant, aucune de ces méthodes n'attire l'attention sur la forme dans laquelle sont livrés les textes. La linguistique classique, si elle donne les moyens de transcrire et d'analyser les énoncés, accorde peu d'importance aux niveaux de langue et aux recherches stylistiques. L'école formaliste nous a, par ailleurs, enseigné qu'il existe une logique dans l'enchaînement des structures narratives et un

²⁵ op.cit. p.154

certain nombre de « modèles » auxquels se conforment les contes par exemple, mais la méthode qu'elle préconise est peu efficace pour la découverte du sens.

L'ethnolinguistique, définie comme l'étude des relations entre la langue, la culture et la société, permet de faire la synthèse de ces différentes approches et de considérer la littérature orale comme un champ privilégié de manifestations langagières dans un contexte culturel précis. Pour cette approche ethnolinguistique, qui considère les textes et la culture dans leur globalité, un certain nombre d'éléments ne doivent pas être perdus de vue. Ils s'organisent autour de quatre pôles principaux qui commandent toute l'étude : texte, contexte, agent(s), langue. Entre ces quatre pôles principaux, il existe un réseau de relations. Toutes les règles d'actualisation des textes oraux sont appelées *normes* et sont en rapport avec la fonction sociale de la littérature orale [par exemple, spécificité de certains genres réservés à des occasions bien définies et à des personnes bien précises (c'est généralement le cas pour les textes sacrés)]²⁶. La non-observation de ces *normes* est menacée de sanctions précises (ex. : « Si tu contes de jour, tu feras mourir ta mère. »). Leur étude est indispensable pour comprendre le fonctionnement social de la littérature orale.

²⁶ Exemple tiré de **Geneviève Calame-Griaule**, *La recherche du sens en littérature orale*, Terrain n°14, pp.119-125.

PLAN COMMENTE DU MEMOIRE

Explication du sujet et mise en situation de recherche

Le présent mémoire vient compléter une série de recherches axée autour de l'organologie et de la Littérature Orale. En effet, des recherches sur les instruments à vent ont été précédemment réalisées et concernent une partie de la culture des Moose du Burkina Faso.

Ce travail porte sur l'étude des *paroles du baorgo, corne (musicale) parleuse*. Nous avons eu à étudier auparavant dans un autre cadre, *Les instruments à vent chez les Moose : Traditions et évolution (1994)*.

Il repose sur un premier constat selon lequel l'ensemble des sons que cet instrument distille est de la littérature et constitue un corpus important parmi les différents genres littéraires oraux.

CHAPITRE I :

CADRE GÉOGRAPHIQUE, SOCIAL ET CULTUREL

Une présentation générale du cadre géographique, social et culturel s'impose pour plusieurs raisons. L'homme vit dans la nature et en tire les ressources nécessaires à sa survie. Ce milieu physique influence donc son mode d'action et de pensée. La connaissance de ce domaine permet ainsi de comprendre certains comportements qu'il a en fonction des données naturelles. Les croyances et surtout certaines pratiques socioculturelles des Moose sont intimement liées au milieu physique où ils puisent les techniques nécessaires pour l'expression de leurs cultures mentales.

A- CADRE GEOGRAPHIQUE ET SOCIAL

1. *Présentation générale de la société Moaaga*

Le *Moogo* correspond à peu près à une plaine centrale représentant près du cinquième de la surface totale du Burkina Faso, soit 54900 km². Elle présente un relief assez plat. C'est un vaste plateau couvert de savane, de 250 à 500m d'altitude, correspondant sensiblement au bassin de la Volta Blanche. La partie du *Moogo*²⁷ la plus concernée par notre étude réunit les provinces du *Kadiogo*, du *Ganzourgou*, du *Kourittenga*, du *Sanmatenga*, du *Namentenga*, et une partie du *Boulgou* et du *Gourma*, soit le Centre et le Centre-Est du pays. Les Moose sont environ trois millions et forment un bloc compact parfaitement délimité à partir du Centre vers l'Est et le Nord.

Les Moose font frontière au Nord avec les *Dogon* et les *Kurumba*. Dans le nord-est, les villages moose abritent quelques *Peulhs* et *Touaregs*. C'est l'ensemble des populations *pré-dagomba*²⁸ et *dagomba*²⁹ qui habitaient les royaumes fondés par les *Nakomse*. Ils parlent le

²⁷ Terme désignant plutôt l'espace qu'occupe les Moose. Il signifie : « le Monde » ; en effet ils pensent que le monde se limite uniquement à leur environnement.

²⁸ Population dite autochtone. Deux principaux groupes revendiquent l'autochtonie dans le royaume de Wogdgo (Ouagadougou) : les *Yôyôse* et les *Ninsi*. Les traditions s'accordent à reconnaître que les *Yôyôse* ont collaboré avec *Naaba Wubri* tandis que les *Ninsi* ont refusé la domination *nakombga*. Ces derniers étaient connus comme de grands guerriers... En plus de la guerre, ceux-ci avaient pour principales activités la chasse, la cueillette et les travaux de forge. Quant aux *Yôyôse*, l'agriculture était leur principale activité. Dans l'imaginaire populaire, ceux-ci avaient la faculté de chevaucher le vent.

mooré, une langue du groupe linguistique Gur, comme celles des Gurmantché, des Mamprusi, des Dagomba, des Dogon et des Senufo, entre autres.

L'origine des Moose reste entourée de légendes. Leurs traditions historiques les font venir d'un lointain et imprécis Est, d'Égypte ou Éthiopie en transitant par le Tchad, le Niger puis le Ghana. Ces conquérants qu'on appelle les *Nakomse* sont des éléments du sous-groupe Dagomba du groupe Mampursi-Dagomba qu'on rencontre aujourd'hui dans le Nord du Ghana.

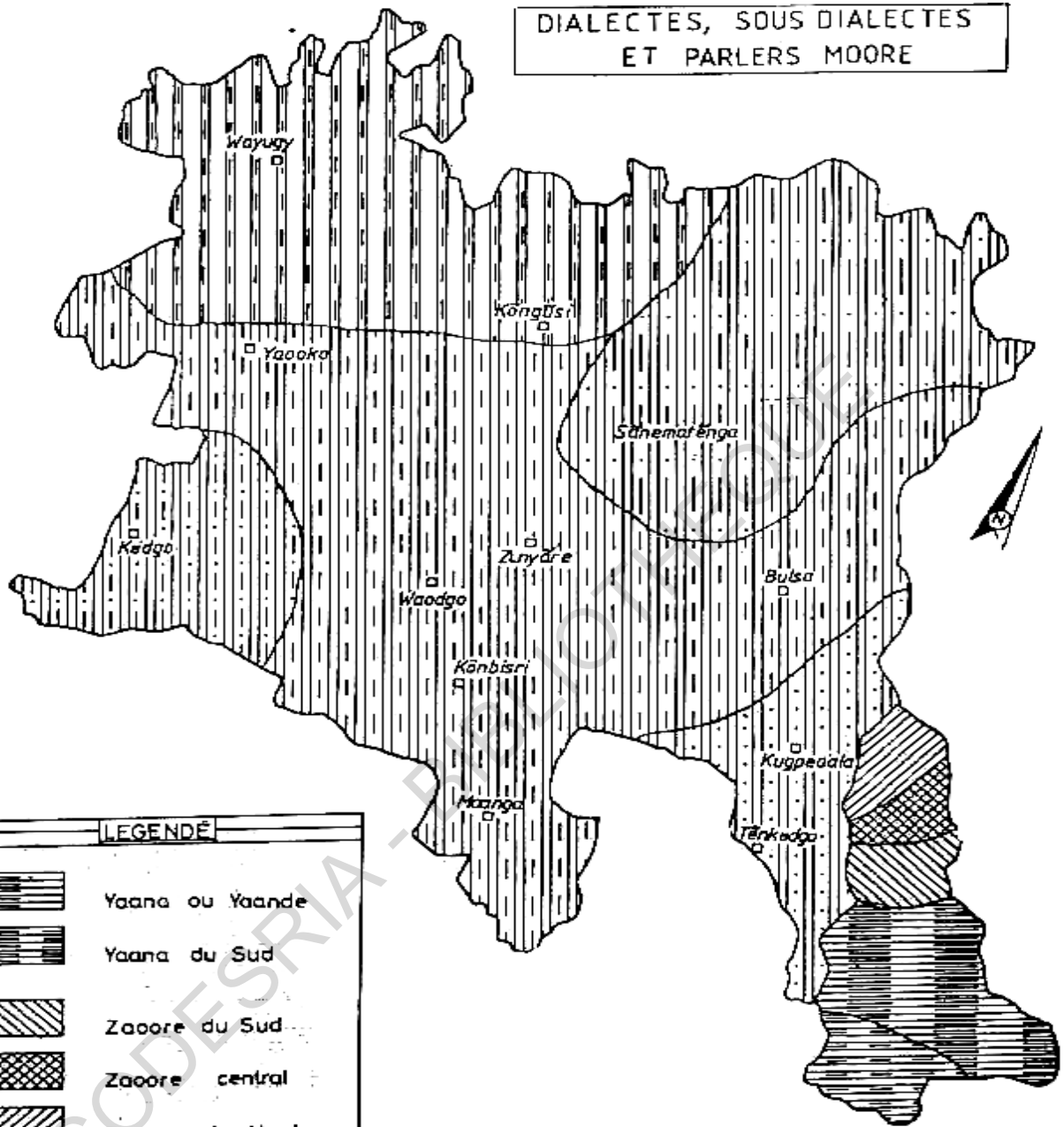
« Les Moose évoquent toujours avec fierté la légende de leur ancêtre *Yennenga*, fille du Roi Mampursi de Gambaga (Nord Ghana), amazone émérite dont la fugue sur un étalon et la rencontre avec le chasseur *Riale* donne naissance au premier roi Moaaga : Ouédraogo (l'étalon) qui régna à Tenkodogo, capitale du premier royaume moaaga. »³⁰

Ce peuple conquérant venu du nord du Ghana (Gambaga) forme, avant la colonisation (1896), un véritable empire. Ils sont des cultivateurs de la savane.

²⁹ Ce sont les descendants de la masse de cavaliers qui ont accompagné Naaba Wubri dans son entreprise de conquête du bassin de la Volta.

³⁰ Jean Baptiste KIETHEGA et Samuel SALO, « Les données de la préhistoire et de l'histoire », *Notre librairie*, 1990, n°101, p11

DIALECTES, SOUS DIALECTES
ET PARLERS MOORE



LEGENDE

	Yaana ou Yaande	
	Yaana du Sud	
	Zaore du Sud	
	Zaore central	
	Zaore du Nord	
	Yaadre	
	Taolende	□ Chef-lieu de province
	Parler central	— Limite des "parlers" moore
	Säre	
	Busumdi	

0 10 40km

Source : Enquête Commission Nat. du Moore - OUAAGADOUGOU (1993)

Real KONE Haikoyamba

Nov. 93

Source : Commission National du Moore. Ouagadougou (1983)

2. Types d'organisations sociales

Les Moose forment une société exogame et patrilinéaire (sauf les forgerons qui sont endogames). Le « yiri » est la plus petite unité familiale de la société *moaaga* avec à la tête le *yirisoba*. Mais plus qu'un foyer, un *Yiri* regroupait plusieurs ménages.

Ensuite, on a le « zaka » qui constitue l'ensemble de plusieurs *yiri* vivant dans une même cours appelée *zaka* et ayant à leur tête l'aîné de la génération la plus âgée, le *zaksoaba*.

Puis on a plusieurs *zake/zaka* dans un même quartier étant exogames et se reconnaissant d'un ancêtre commun patrilinéaire qui est le « *buudu* ». Il a à sa tête le *buudkasma*, l'aîné du clan et est le personnage le plus important dans l'unité de la société *moaaga*.

Dans cette société, chaque femme a sa propre case avec ses jeunes enfants. Les plus grands et les enfants non mariés vivent ensemble dans leurs cases. En général, on trouve en plus des cases d'habitation des constructions destinées à l'élevage des animaux domestiques.

3. Habitats

Le « Yiri » dans le royaume de Wogdo était l'unité d'habitation. C'était un espace circulaire limité par un mur de terre sur lequel s'adossaient les cases rondes en toit de chaume. Ainsi le *yiri* bénéficiait d'une autonomie grâce à la possession des champs domestiques et champs de jachère, et à la présence d'une main d'œuvre d'importance variable pour exploiter ces champs. Aussi, il se présentait comme un groupe familial étroitement lié à une structure plus grande : le *buudu*³¹, famille patrilinéaire, exogame dont la taille était variable.

B. CONTEXTE CULTUREL

1) Situation culturelle : Une communauté de culture

Les *Moose-Nakomse*, issus du légendaire personnage de *Yennega*, les *Têngembiisi*, les plus faibles, que constitue les *Yôyôose* et les *Ninisi*, groupe social conférant pouvoir, force par les armes : les forgerons. Cependant, les *têngsobendamba*, les plus faibles du système, exercent un

³¹ Famille, selon Eugène Mangin, Robert Pageard, Pierre Ilboudo et lignage, selon Michel Izard, Jean Ilboudo

grand pouvoir sur le sol et l'atmosphère. Ces trois populations constituant l'ensemble des *Moose* vivent selon le principe d'une séparation tripartite des pouvoirs politiques et religieux.

« Le pouvoir politique temporel (*Nam*) et l'exercice de la force (*pânga*) sont détenus par le *Moog'Naaba*, issu du groupe des *Nakomse*, qui est théoriquement le seul possesseur légitime. »³²

Pour ce qui concerne le pouvoir religieux, il reste commun aux trois composantes sociales des *Moose*. Après la conquête *Moose*, les autochtones continuent de rendre un culte au *Tempeelem* [Terre blanche divinisée (*Tênga*)] et les puissances numineuses éparses sur le sol et qui résident auprès des marigots (*kwilga*), dans les arbres (*tiga*) et les buissons (*kaôngo*), sur les collines (*tângo*). Les *tengsobemdamba* qu'on nomme « *faiseurs de pluie* » conserve un droit de regard sur tout ce qui concerne le sol, la graine, l'eau.

Mais les *Moose* envahisseurs ont la charge d'un culte à *Wênde* qui réside dans le soleil (*wîndga*) et ils procèdent de leur côté à des rituels appropriés. [Il en résulte que la divinité est conçue au *Moogo* selon deux hypostases (théologie : « personne distincte de Dieu »), *Naaba Wênde* ou, en simplifiant, « Dieu-Soleil-Mâle », et *Naaba Tênga* la « Déesse-Terre-Femelle », réputée « épouse du Dieu *Wênde* » (*Naba Wênd Paaga*). De l'union harmonieuse de ces deux religions sont complémentaires et c'est le *Moog'Naaba* qui en est le grand prêtre lorsqu'il associe les *Têngembiisi* (*Yôyôose* et *Ninisi*) et les *Mossi* lors des grandes cérémonies « nationales ».]³³

2) L'expression de la culture : Littérature orale et langage instrumental chez les *Moose*

La littérature orale³⁴ chez les *Moose* pourrait être subdivisée en deux principales catégories³⁵ : l'énonciation parlée et l'énonciation chantée.

³² Arozarena Op.cit. p77

³³ Ibid.

³⁴ « Le terme *littérature orale* est récent. C'est le français Paul Sébillot qui l'a inventé à la fin du siècle dernier, pour désigner les littératures sans écriture. En effet en 1881, P. Sébillot éditait son petit livre intitulé : « Littératures orale de Basse-Normandie » (Paris, Maisonneuve) » Kam Sié Alain, tiré de « De la littérature négro-africaine », article de Basile-Juléat FOUA in : « Colloque sur l'art nègre » (Rapports : tome 1). S.A.C. (société africaine de culture), Dakar 1967, p.5

³⁵ Ce qui ne fait pas l'unanimité parmi les spécialistes de la littérature orale. En effet, Chez certains auteurs, dont Alain KAM SIE, la « littérature orale africaine pourrait être divisée en cinq catégories principales : les discours

[Contes, légendes, mythes], (*Solemde/soalma*), proverbes (*Yelbundi/yelbuna*), devises (*Zabyure/Zabyuya*), etc., relèvent du caractère parlé; nous présenterons, dans la suite de notre étude, les caractéristiques et les fonctions de cette catégorie de la littérature orale.

S'agissant de l'énonciation chantée, elle est déterminante dans les sociétés africaines en général. « Chez les Moose du Burkina Faso, la chanson est sans doute le genre le plus populaire... »³⁶. On distingue selon le même auteur, des chansons enfantines, des chants de femmes, des chants de travail, des chants de cérémonies.

Pour Samuel-Martin ENO BELINGA « on peut définir la littérature orale comme, d'une part, l'usage esthétique du langage non écrit et, d'autre part, l'ensemble des connaissances et des activités qui s'y rapportent ».³⁷ Cette définition prend donc en compte les diverses formes d'expression verbale et non-verbale et donc prend en compte une partie de l'esthétique du langage des instruments de musique, un des aspects de notre étude ; en outre, par « ensemble des connaissances et des activités qui s'y rapportent », revient à dire que la « littérature orale aborde aussi tous les phénomènes et faits sociaux qui passent par l'usage du langage parlé pour se révéler à nous. »³⁸

De ce fait, la littérature instrumentale occupe une place importante chez les Moose. En effet, pour eux, en dehors du verbe qui constitue le moteur de la littérature orale, l'expression culturelle se révèle à travers d'autres formes d'art. Les codes de la communication chez les Moose s'étendent à d'autres manifestations intégrant les moyens d'expression non verbaux (langage instrumental, gestuel, danses). Ces moyens d'expression non verbaux passent par des canaux instrumentaux. Trois principaux modes sont à mentionner et ayant pour support des instruments qu'ils soient musicaux, sonores ou pas. Ainsi nous pouvons distinguer trois sortes

narratifs, les discours non narratifs, les énoncés, les « paroles » d'instruments musicaux et enfin, les « paroles » des jeux de plaisanterie ». **KAM SIE Alain**, « Nouvelle approche sur les catégories principales de la Littérature orale africaine : (Définition, caractéristiques et catégorie principales des textes oraux) », Cours, Université de Ouagadougou, 2005-2006 p.28.

Pour d'autres, comme Albert OUEDRAOGO, les Moose possèdent une importante littérature orale qui s'étend des genres narratifs (contes, mythes, légendes, fables, anecdotes) aux genres poétiques (chants, épopées) en passant par les genres lapidaires (devises, devinettes, proverbes, énigmes). **Albert OUEDRAOGO**, « En moore » Notre Librairie, p.34.

³⁶ **Oger KABORE**, « La chanson traditionnelle chez les Moose », Notes Librairie, p.37.

³⁷ *La littérature orale*, in **KAM SIE Alain** op.cit. p.12.

³⁸ **KAM SIE Alain**, Op.cit. p.13.

d'instruments utilisés en pays moaaga pour la communication non verbal : des instruments musicaux ou mélodiques [cornes (*baorgo*), luths (*koende*), vièles (*rudga*)] des instruments sonores ou rythmiques [tam-tam (*bendre*), tambour d'aisselle (*lunga*) tambour (*gangaaongo*)] des instruments (immatériels) visuels et expressifs [geste (*masques*), danse (*warba*)] jusqu'aux instruments tels que : cordelette à nœud (*winri*), sable, farine (*yongre bagre*), etc.

Si nous partons du fait que la littérature est un fait de langage, nous pouvons donc affirmer : tout langage possède sa littérature. Et si nous considérons les instruments³⁹ ayant un langage, alors par transitivité, nous pouvons encore dire qu'ils possèdent leur littérature, issue du langage verbal, que l'on doit prendre en compte dans la classification des genres de la littérature orale.

Mais pourquoi utiliser des instruments pour dire ce que la tradition vocale charrie depuis des décennies ? Pour plusieurs raisons :

- L'instrument qui, en général, constitue un relais entre les hommes et les ancêtres ou les esprits n'utilise pas n'importe quelle parole (gomde ; pl. goama) ;
- Le volume sonore ;
- Le timbre de l'instrument (exemple du rhombe dont le son est assimilé aux voix des divinités).

³⁹ *Instrument* au sens figuré selon le Petit Larousse est ce qui est employé pour atteindre un résultat

CHAPITRE II :

LE « BAOORGO » : ORIGINES, PORTEE SOCIOLOGIQUE, FONCTIONS ET SITUATION AU SEIN DES INSTRUMENTS PARLEURS.

1- ORIGINES DU BAOORGO

Selon les anciens, le baoorgo a ses origines qui remontent très loin dans le passé. La réponse la plus courante est : « Je ne peux dire que je sais exactement quand le baoorgo a commencé. Je sais seulement que c'est nos *yaab ramba* (*ancêtres*) qui ont commencé, puis, ils l'ont laissé à nos parents, ces derniers l'ont laissé à nos grands frères jusqu'à nous. »⁴⁰

Mais il semble aussi qu'on a joué du baoorgo pour « démarrer le monde » (perturber, troubler) et que c'est encore le baoorgo qui peut se jouer pour « apaiser » le monde.

Beaucoup de gens disent que le baoorgo est fait de cornes de bœuf. Mais comme l'affirmait Lankoandé Kayaba, « personne au monde ne peut souffler dans une corne de bœuf ». Le baoorgo est fait de la corne du *warpeoolgo* (*ou wilpeolgo*), (en mooré de Koupéla). Ce n'est ni la corne d'un bœuf domestiqué, ni celui d'un « bœuf sauvage » (*wenaafu*, *boeuf de la brousse*), le buffle.

Nous voyons donc deux origines : matérielle et mythique de l'instrument.

⁴⁰ Entretien avec Birwiugu joueur de *baoorgo* à Mogtédó

baorgo ou la corne musicale des Moose du Burkina Faso.



Photo de Grégoire Kaboré

a) Origine mythique

Nous avons recueilli deux croyances mythiques : l'une, de Birwiugu de Mogtédou et l'autre, de Kayaba Lankandé de Diabo mais résidant actuellement à Tanghin Dassouri (une vingtaine de kilomètre de Ouagadougou.)

La première est de Lankoandé :

Vous savez que si l'on tue un wilpeolgo (antilope) il va tomber sur un côté, la corne qui est en contact avec le sol ne sera pas un bon baorgo (donne pas de bons sons). Il est conseillé d'utiliser celle qui est pointé en haut ! Vous voyez que rien n'est fait au hasard !

Deuxième de Birwiugu :

Pour avoir un bon son, se faire comprendre de façon claire quand l'instrument s'exprime, séduire son auditoire, cela réside dans les compétences techniques et prédispositions de l'instrumentiste, mais aussi dans le choix du Wilpelgo pour en extraire sa corne. Pour avoir une corne qui réunit toutes ces qualités, il ne faut pas utiliser la corne d'un wilpelgo tué avec un fusil. Il faut plutôt utiliser celle où l'animal est mort tout seul dans la brousse. On appelle ce wilpelgo, wilpeo-wεεga ; il est soit mort de vieillesse ou attaqué par un lion mais pas tué par un humain. Si l'animal est tué par un fusil, ses kinkirsi⁴¹ (esprits : sing. Kinkirga) se dispersent. En outre, si vous utilisez sa corne et si celui qui l'a fusillé entend le son, ce dernier n'aura pas longue vie.

Le wilpelgo est comme un être humain. Quant il meurt de vieillesse tous ses Těng-kuga (sing. Těng-kúgrì) restent. Le wilpelgo et le wénafo « rentrent » dans des Těng-kúgà (autrefois au moment où les gens se tuaient pour des terres et des champs, certains hommes pouvaient s'échapper en disparaissant dans un arbre ou un animal. Cet arbre ou cet animal devient alors un Těng-kúgrì. Soit un homme pouvait disparaître (rentrer) dans un k`ngó pendant trois (3) jours et réapparaître (en sortir) et y disparaître à volonté. Ce k`ngó devient ainsi un Těng-kúgrì.

L'animal chez lequel le plus souvent on extrait la corne parleuse est l'antilope ou la biche⁴². Ces animaux sont considérés dans la société moaaga comme étant des kinkirsi. En effet, DIM DOLSOM écrivait déjà dans les années 1934 : « Outre certains animaux domestiques, le gnisri (biche) comprend, paraît-il, le langage humain et le parle. Les chasseurs affirment que les biches et les cobs (antilopes des marais de l'Afrique sub-saharienne, famille des bovidés) transforment en « kinkirsi et comme tels viennent dans les villages écouter ce que disent les hommes. »⁴³ A la lumière de ce témoignage nous pouvons en déduire l'intérêt porté par les Moose d'utiliser la corne de cet animal plutôt qu'un autre. En effet, cela nous montre que cet un animal, depuis la nuit des temps, connaît et s'intéresse à ce que disent les hommes et donc aux

⁴¹ Esprit, génie de la nature. Parfois comparés aux djinn et lutins. Demeure de cet esprit, autel où on lui sacrifie » P. Arozarena Op.cit. p574.

⁴² Espèces animalières de la même famille chez les Moose : *widpelgo* (coba), *Banéfo* (espèce de Coba : robe rousse, peau très lisse ; le mâle seul a des cornes), *Niégo* (espèce de biche à dos voûté, robe tachetée comme celle de la civette), le *Nianka* (gazelle), le *Walga* (biche-antilope), le *Gnisri* (biche et cerf).

⁴³ **OUEDRAOGO, Antoine Augustin Dim Delobsom** : « Les secrets des sorciers noirs », Paris, Librairie Emile Nourry, 1934 p213.

paroles. En outre, cela nous permet de comprendre mieux l'expression tradition aurale⁴⁴/ orale chère à certains auteurs.

b) Origine matérielle et fabrication

Pour confectionner facilement la corne, on l'enterre pendant quatre (4) ou sept (7) jours. A l'issue de cet enfouissement si vous entreprenez de la tailler, le travail de la taille et du ciselage devient très facile. Autrefois, le fabricant y pratiquait quatre (4) orifices. Mais aujourd'hui, on perfore que trois (3).

La pratique qui consiste à jouer pour exciter les gens est très récente. Elle a commencé à *Tóndó* avec un certain *Rémigæaba*. Sinon au début c'était lors des semailles, des décès, d'une pêche communautaire ou organisée (*kul-yěré*), de l'intronisation ou de l'investiture d'un chef⁴⁵.

La tradition raconte qu'il est impossible de tailler le baorgo en un seul jour, il en faut plusieurs. Si l'on commence la taille le premier le jour, il est recommandé d'interrompre le travail à un moment pour continuer le lendemain. Ce n'est qu'au deuxième jour où l'on termine de tailler et puis on le coupe. Il faut beaucoup d'attention au moment de perforer les trous ; la moindre erreur ne peut se corriger. Au cas échéant il faut changer de corne.

De nos jours, les trois trous sont les suivants: le premier trou et le plus grand est le pavillon contrôlé par la main droite, le deuxième, l'extrémité supérieure contrôlé par le pouce de la main gauche, le troisième trou est constitué de l'embouchure placé au niveau des deux tiers de l'instrument dans sa partie supérieure.

⁴⁴ « Les traditions orales sont des traditions aurales : elles sont basées sur une culture de l'oreille. Toutes les musiques possèdent une part d'oralité - dont l'importance est souvent sous-estimée dans les musiques écrites. »
Jaques SIRON, *La Partition Intérieure, Jazz, Musiques Improvisées*, p.72

⁴⁵ D'après Birwiugu, le Baorgo de Mogtédó : Celui qui m'a appris le baorgo est toujours en vie. C'est avec son baorgo que je me suis perfectionné. La première personne à m'offrir l'instrument pour que j'apprenne s'appelle *Rayíbg-rīm* ; puis *Tlib-yamba*.



Quand il était à quatre trous, le quatrième était situé entre l'embouchure et le deuxième trou modulé par le pouce de la main gauche, à l'extrémité supérieure de l'instrument. A ce propos, Birwiugu témoigne : *Mais nous n'avons pas pu jouer le baorgo à quatre trous ; celui que j'ai, je l'ai hérité, il possède quatre trous mais j'ai dû boucher le quatrième à l'aide d'un morceau de poterie taillée et polie.*

Une fois le baorgo confectionné, il faut l'entretenir en induisant l'intérieur de l'instrument avec du *bú's-káam* (l'huile ou beurre recueilli du lait), de façon périodique ; ce qui permet de protéger l'instrument contre les outrages du temps. L'extérieur, le plus souvent couvert, est embelli et protégé par un cordonnier « *zappa* »⁴⁶. Ses dimensions varient d'un animal à l'autre. Ainsi, on peut trouver des cornes mesurant entre 15 à 35 cm de longueur avec des diamètres aussi variés et proportionnels à la longueur.

⁴⁶Ceux qui travaillent la peau chez les Moose ; ils sont d'une famille (buudu) endogame...

L'apprentissage de l'instrument se fait le plus souvent au moyen de deux cornes musicales : une corne pour l'apprenant et une autre pour le maître ; cela facilite l'enseignement mais, et surtout, pour des raisons hygiéniques. L'apprenant doit suivre le maître qui lui joue des phrases au départ lents. Le pouce de la main gauche ferme plus ou moins un trou pour faire moduler avec l'embouchure le son, et la main droite le trou supérieur. Mais la bouche et la main droite « s'entendent pour pouvoir se parler », explique Kayaba Lankoandé.

Au bout d'un mois à deux mois, l'apprenant doit être à mesure d'« interpeller » les gens, c'est à dire décliner un *zabyouré*, un *naam youré*, *rogin mik youré*, *yaab singré*...

c) L'instrumentiste

Devenus très peu nombreux dans nos sociétés traditionnelles en mutation, les joueurs de la corne musicale sont en quelque sorte des griots au sens noble du terme. Ils sont la mémoire de la société. Musiciens, historiens, hommes de lettres, les joueurs de *baorgo* sont aussi les garants du calendrier des manifestations annuelles dans la société. En effet, ils diffèrent d'ailleurs en cela des joueurs de tambours, les *baorgo* ne jouent qu'au cours des organisations à caractère communautaire. Et donc ils ne se produisent pas sur la place du marché ni dans d'autres lieux publics tels que les cabarets. Cependant ces musiciens peuvent, à la différence des *benda* – joueurs de tam-tam- mener d'autres activités.

Ces musiciens assument des tâches nécessitant précisément l'usage judicieux du *gomde*, c'est-à-dire de la parole, d'abord sur le plan des relations inter-individuelles, puis lorsque les tensions sont exacerbées entre groupes sociaux, et, enfin, en ce qui concerne la communication des Mossi et de leur au-delà.

ZOUGMORE Séni surnommé Baoorgo, joueur du « baorgo » ou corne parleuse.



Photo : Grégoire Kaboré, *Semaine Nationale de la Culture*, Bobo Dioulasso 2008

2- PORTEE SOCIOLOGIQUE ET FONCTION

a) Pratiques Rituelles ou sociologie de la corne parleuse

Pour que le baorgo sonne bien, il faut sacrifier un poulet non sur un *tenkugri* mais sur le baorgo. On utilise du *dolo* (bière de mil) ou de l'eau et on dit les incantations suivantes à l'intention du baorgo : « *mam kont a foo woto baorgo, la mam baod ti fo sak maam t'm toong wilig nèba foo* » (je te donne ceci et te demande en retour baorgo de m' « accepter » pour que je puisse donner des explications aux gens sur toi); puis on verse l'eau ou la bière de mil sur l'instrument.

Il y a également des pratiques rituelles à faire avant de prétendre à l'apprentissage ou espérer une certaine maîtrise dans le maniement de l'instrument. Pour ce faire, on peut plonger

l'instrument dans du *tuim* (talismans protecteurs ou appelé improprement gri-gri). Cela dépend des prédispositions naturelles de l'instrumentiste. Si le joueur n'a pas beaucoup de connaissances, il doit nécessairement passer l'instrument dans le *tuim*. « Moi je ne l'ai jamais fait (on appelle ça : *n kí- - baoorgo*) parce que j'ai hérité de mes *Yáabà* et l'instrument *m'a accepté*. » a déclaré Birwiugu à ce propos.

Pour renforcer leurs capacités de mémorisation des faits historiques, de certaines paroles appartenant à la tradition orale des Moose, certains instrumentistes ont recours à des pratiques traditionnelles. Pour cela, l'intéressé doit se rendre chez les « *benda* », appelés également *yuumba*⁴⁷ (musiciens ayant cotoyé les chefs pendant les *tēng-kúūm*⁴⁸) ; Ce sont eux qui possèdent et peuvent délivrer ce produit. On l'appelle « *Tiēsgà* »⁴⁹, le musulman⁵⁰ l'appelle « *Fasma* ». Ce *bendre* (joueur du tambour calebasse) ou *lunga* (joueur du tambour d'aisselle) assiste à la cérémonie de *Basga* (fête traditionnelle), par exemple, au cours de laquelle on doit faire des sacrifices aux « *kúga* » des *nanamse* (représentations des chefs défunts); si en jouant, il (*bendre ou lunga*) oublie ou se trompe dans l'ordre chronologique de succession des chefs ayant régné, il mourra avant le prochain *Basga* c'est-à-dire avant l'année suivante. C'était donc une question de vie ou de mort ; et par conséquent, il fallait se prémunir de gris-gris pour rendre la mémoire infaillible. C'est ce qui explique cette pratique au niveau de ces musiciens.

Selon Birwiugu : « le *Tiēsgà* est fait à base de la cire noire⁵¹ (*súudù ou tiim*) qui délimite de façon circulaire le milieu du *bendre* de ces *yuumba*. Pour en posséder, il faut recourir à des astuces en payant quelqu'un qui est régulièrement avec ce dernier et qui peut

⁴⁷ « Ceux là ne jouent jamais au marché » (car les musiciens qui se produisent au marché sont souvent obligés de cacher la vérité pour plaire à leur auditoire et ainsi, obtenir leur pitance journalière). Ils sont du *rogen-miki* (*de la tradition*), qui jouent les grands *Rim damba*. (cf. Arozaréna p.96).

⁴⁸ Sacrifice aux dieux.

⁴⁹ **Dim-Dolbsom** en fait cas aussi dans son ouvrage, « les secrets des sorciers noirs » : « un gris-gris appelé *Tinguescé* (littéralement : se souvenir, se rappeler) permet aux magiciens de discerner...p.231

⁵⁰ Il n'est pas étonnant de retrouver ce produit chez les musulmans car ils font beaucoup d'efforts pour retenir le maximum de versets coraniques. Il est à noter que l'empire mossi a été aussi fortement islamisé sous le règne du Mogho Naba Boukary Koutou

⁵¹ On utilise la sève de l'arbre *sābga* (plur. *Sābse*) : arbre à raisins, raisinier, *Lanea microcarpa* « chaque arbre porte quelques gouttes de sève. Comme il est interdit d'inciser le tronc pour obtenir la résine, il faut parfois trois, quatre, cinq, six jours de recherches en brousse pour découvrir les *sabse* « qui ont pleuré ». Avec ce produit, on prépare un enduit, la cire noire du *bendre*. C'est un produit magique ou *tiim* très puissant. » P. Arozarena Op.cit, p478

tromper sa vigilance et extraire une partie de la cire de son instrument. On n'en trouve pas sur la place du marché. Ce produit est utilisé avec l'eau de l'abreuvoir de la volaille (*n- -sár-kòom*). On y ajoute d'autres produits, on prépare de la bouillie avec ce mélange. C'est tout. » Et pour cela, il faut un poulet, 1000 francs (*pour le transport jusqu'à Wéñgá*) et 1665 francs⁵².

b) les fonctions

i. La fonction orchestrale et ludique

Autrefois, ce n'était pas tout le monde qui comprenait le *baorgo*. Cela est en partie dû au fait qu'on le jouait uniquement dans des circonstances précises, en l'occurrence, lors des cultures, décès et du *Basga*. Par conséquent, il était compris par très peu de gens. « *Mais de nos jours, explique Burwiugu, avec l'exode rural, phénomène exacerbé par le système capitaliste (recherche du capital dans les villes), nous pouvons rencontrer ces gens là un peu partout. Pour preuve, on peut retrouver par exemple des ressortissants de Mogtédo à Manga, Kudgo, Wahiguya, Yako, Kongoussi, Zignaré, Bam, Tanghin-Dassouri, Zündweogo, Kombisri... Alors, s'il se trouve qu'on le joue ailleurs en présence d'un « initié », ce dernier le traduira pour ceux qui ne le comprennent pas. Quand on vous le traduit une fois, deux fois, trois fois, par la suite, petit à petit vous arrivez à en saisir le sens et ainsi, le nombre des initiés s'agrandit. Sinon avant, « ne comprenaient le *baorgo* que ceux qui sont "nés avec le *baorgo* "»⁵³, ceux qui vivent à côté du *baorgo* qui comprenaient ses paroles. Mais si tu es *Moaaga* et tu es « quelqu'un du *rog- n-mik* »⁵⁴, tu ne peux pas ne pas comprendre le *baorgo*.*

Par ces propos nous constatons que la pratique de l'instrument tend à se vulgariser, à devenir de plus en plus populaire. Il permet aux populations de s'en servir pour une plus grande possibilité de distraction. Ce qui n'était pas le cas à l'époque où il était limité uniquement aux cérémonies rituelles.

⁵² Cette somme représente le chiffre 333. Ce qui représente le nombre des chefs au royaume Moose tel que l'on l'a connu au début du siècle : L'empire aux 333 chefferies.

⁵³ Entretien avec **Birwiugu** en Août 2008 à *Mogtédo*.

⁵⁴ Comprenez par : si tu aimes la tradition.

Cela se passe généralement pendant les danses *warba*, devenues aujourd'hui une danse populaire et « passe-partout ». En effet, le *warba* est une danse pratiquée en pays mooaga. En fonction du tempo d'exécution de la musique qui, bien entendu, influera sur les pas de danse, on distingue une variante du *warba* que l'on appelle « *warb-yanga* » (danse *warba* accélérée).

C'est une danse de circonstances : décès, intronisation de chef... En ce qui concerne le décès, on raconte que le *warba* est né des mouvements (*langré*) rituels que les porteurs du corps font en emmenant le défunt à sa dernière demeure. Le *Kùbi-kasenga* (fils aîné du défunt) s'est laissé entraîner par une telle ambiance, un jour se mit à danser tout en imitant le mouvement de la procession funéraire.

Le *baorgo* dans le *warba* est comme le sel dans la sauce. Sinon le « *baorgo* se suffit à lui seul» (*baorg ra bè mēng yīnga*) ; Cependant si dans le *warba*, il n'y a ni *lunga*, ni *gāngāogo*, ni *baorgo*, on ne peut pas danser.

C'est souvent pendant les jeux de *warba* que le *baorgo* est plus libre dans ses expressions et peut embrasser plusieurs genres littéraires ou des formules verbales rencontrées dans la vie courante.

Autrefois, quand il y avait un grand vent qui venait pour détruire le *ténga*, si on joue le *baorgo*, ce « vent s'envole en l'air ».

On raconte également que, il ya quelques années, l'instrument était utilisé pour sonner le rassemblement de pêcheurs. En effet, les gens se rencontraient un certain nombre de fois par an pour une pêche communautaire (*Kul-yéré*); le *baorgo* allait au marigot et jouait trois longues notes soutenues et chaque note sonnait en *decrecendo* :

Ú U U... (3X)



Nuance du son émis

Ainsi chacun savait que c'était le moment de la pêche et que tous pouvaient se rencontrer au marigot pour cette activité.

ii. *La fonction sacrée de la corne parleuse*

* **La corne parleuse chez les Nyonyonse**

Il y a cependant une pratique du baorgo qui est un peu compliqué. Chez les *Nyonyonés*, les *zuga* (les *tenginbiissi* = *setb-zuga*), lorsqu'il y a un décès, le baorgo doit nécessairement jouer avant l'enterrement. Au moment où le corps est dans la chambre mortuaire, le baorgo le loue par ces paroles:

PSB31a

Y gaafara //Vous/excuses//	<i>Mes excuses</i>
Goabg gaafara //Gauche/excuses//	<i>Mes excuses à gauche</i>
Rutg gaafara //Droite/excuses//	<i>Mes excuses à droite</i>
Poorēn gaafara //Derrière/excuses//	<i>Mes excuses derrière</i>
Taor gaafara //Devant/excuses//	<i>Mes excuses devant</i>
Pagb nē dáb gaagara //Femmes/et/hommes/excuses//	<i>Mes excuses aux femmes et aux hommes</i>
nîn-kēem kudyā, pug yān kudgo //Hommes/âgés/vieux/femmes/femelles/anciennes//	<i>Ainsi aux vieux, aux vieilles,</i>
Téng tēnpélem //Terre/blancheur de la terre//	<i>Aux Bons esprits de la terre</i>

Puis il décline le *soñdré* (*Panegyriques*) des *Yonyonés* en commençant par les *Sāaba*⁵⁵

A ce moment, même si le corps n'avait pas la taille de la bouteille, il s'allonge comme pour se lever. Donc le baorgo est aussi dans le *rog-n-miki* (*tradition*) des *Yonyonse*.

⁵⁵ YONYONSE, SĀABA sont les populations autochtones du plateau moaaga. Les Sāaba forment la caste des forgerons.

3- SITUATION DU BAOORGO AU SEIN DES INSTRUMENTS PARLEURS

On rencontre plusieurs sortes d'instruments de musique qui peuvent jouer ce même rôle et sont classés par la musicologie en quatre grandes familles qui sont les suivantes :

- * **les membranophones** (tambour cylindrique, tambour d'aisselle ou tambour sablier, tambour-alebasse ou tambour-gourde...);
- * **les cordophones** (l'arc musical, le luth, la vièle...);
- * **des idiophones** (laalebasse, le hochet, le sistre et diverses sortes de métallophones plates toutes percutées par des morceaux de bois ou de métal);
- * **des aérophones** (la corne, les flûtes...).

On distingue plusieurs types d'aérophones⁵⁶ compte tenu de la technique de mise en mouvement de l'air dans l'instrument :

- * Contenu dans une cavité, l'air peut être mis en mouvement par l'arête effilée d'un tuyau (flûtes), par l'action d'une anche battante ou libre (instruments à anches) ou
- * par la pression des lèvres du joueur (cors, cornes et trompettes).

C'est dans ce dernier cas que se trouve l'objet de notre étude.

Le *baorgo* est donc un instrument à vent qui joue une musique qui véhicule les traditions des *Moose*, tant dans le domaine musical et verbal que dans les diverses façons de transmettre des messages sonores tels que le langage "sifflé", différent de la parole nue du langage parlé.

⁵⁶ Instruments de musique dans lesquels, à travers ou autour desquels, une certaine quantité d'air est mise en vibration

CHAPITRE III

THEMATIQUE DU BAOORGO ET LES GENRES LITTÉRAIRES PRATIQUÉS

I- THEMATIQUE DU BAOORGO

Les usages⁵⁷ du *baoorgo* dans la société moaaga sont divers et continuent de se diversifier. En effet, l'évolution des mœurs, la disparition de certains interdits ou de la sacralisation font que l'instrument transite des funérailles aux réjouissances. Fragilisation liée à l'évolution des mœurs (alphabétisation, religions importées), superposition des rites pour que la culture ne meurt pas. Ainsi, le Sacré et le Profane se côtoient. Dans les villes, le sacré persiste mais ne prédomine pas. Ainsi, de nos jours, à l'instar des usages traditionnels classiques que nous connaissons, le *baoorgo* est utilisé pour des cérémonies urbaines. Il voyage même à travers le monde⁵⁸. Nous pouvons énumérer plusieurs thèmes liés aux jeux du *baoorgo* tels que : La Noblesse du travail, la grandeur de l'instruction, l'amour de l'autre, l'introduction aux autres activités, la lutte contre les feux de brousse, la lutte contre la coupe abusive du bois, la protection des animaux sauvages, la puissance de la vérité, la présence et universalité de la culture, la tolérance, le pardon, la magnanimité...

Dans ce présent travail, nous allons nous contenter de choisir ici six thèmes essentiels et les plus récurrents (corpus de référence) dans la société traditionnelle moaaga, pour en faire l'analyse et en transcrire les différents textes sifflés. Ces Paroles Sifflées du Baoorgo (PSB) sont liées aux thèmes suivants: les salutations d'usage, l'hommage à des personnalités ou individus (chefferie), le travail, les fêtes, la critique sociale et la mort.

Pour la transcription du corpus, nous avons utilisé un logiciel adopté par les chercheurs du département des Langues Nationales du Burkina Faso. *Keyman Travultesoft 6.0* est un programme mis au point en 2002 acheté par la SIL (Société Internationale des Langues). Logiciel

⁵⁷ Ki panbre (le battage du mil), koobo (culture), ka keere (la recolte), waongo (battue), kuilyere (peche communautaire), pug peere (mariage), na-kiere (intronisation de chef), kigba (danse traditionnelle de rejoyissance de femme), warba (danse warba ordinaire)

⁵⁸ Troupe Warba de Mogtédo en tournée du 15 septembre – 31 octobre 1999 en Allemagne, en Belgique...

libre, il a été conçu par Gary McMullan (Australien) pour les utilisateurs non commerciaux. On peut télécharger ou avoir plus d'informations sur cette application en consultant le site : www.travultesoft.com.

1- LES SALUTATIONS (*Puusgo*)

Les salutations d'usages dans les paroles du baorgo constituent une grande part dans le langage du baorgo. Genre oral le plus souvent négligé, les salutations d'usages sont aussi importantes que les panégyriques dans le langage instrumental. Deux types de salutations : la première s'adresse à un étranger qui vient d'arriver, et le second concerne son départ.

2- HOMMAGES (exemple du *Nabasga* et *Soondre*)

Le *nabasga*, Une fête en l'honneur du chef, célèbre les nouvelles récoltes. Au moment où le chef sort s'installer, le Baoorgo le salue également (PSB7). L'analyse des textes au cours de cette cérémonie nous montre la célébration des hauts faits de personnalités (chef, dans le cas précis). Il peut concerner aussi de simples individus (*soondre* des travailleurs, afin de le stimuler pour la culture), de ceux de ses ascendants. La déclamation sifflée des *sóãdà*, des noms de guerre ou *zabyouya*, les salutations respectueuses, constituent l'un des moyens principaux des baordo (pl. de baorgo) utilisés pour rendre hommage.

Dans ces genres de textes, ces instrumentistes font parfois recours à des comparaisons d'animaux pour désigner à la fois les caractères moral et physique d'un individu : Au PSB⁵⁹3, par exemple, il compare le travailleur à un lion! Animal réputé être fort, il s'agira alors d'une allusion à la force physique, mais aussi à celle du caractère de « l'interpellé ». Cette dernière force se traduit par la pleine détermination du travailleur à achever de labourer le champ.

3- LA FETE (exemple du *Kããdem*: mariage)

Le baorgo adresse des salutations aux parents de la femme (beau père et belle mère) (PSB9 PSB10).

⁵⁹ PSB : Paroles Sifflées du Baoorgo ; voir en annexe

4-LE TRAVAIL (exemple du *Kóobò*: Cultures)

Pour les cultures, quand les musiciens arrivent ils ne commencent pas à jouer au début des travaux. Ils attendent que le soleil soit à mi-parcours de son trajet ; au moment où il se situe au dessus des têtes. Pendant ce temps là, les travailleurs se reposent en buvant le « dolo » ; c'est à ce moment que le baorgo lance des louanges (PSB 12). Puis interviennent le *gāngāogo*, le *lúnga*, le *waagà*, le chant. Quelques instants après, le Baorgo reprend d'autres paroles (PSB13).

Au demandeur de ce travail communautaire (*sosoaaga*), généralement propriétaire du champ, le baorgo lui tient un langage (PSB14) ; à ce moment précis, tous les laboureurs qui piochaient au rythme cadencé de la musique, suivent le mot d'ordre et tous ensemble ils s'accroupissent en un seul mouvement bien ordonné et marqué. Alors, le baorgo interpelle un des travailleurs (PSB16). Burwiugu raconte :

« Si c'était au moment où les gens avaient le túim (gri-gri), l'interpellé se saisirait de la manche du daba, soufflerait dessus et le transformerait en yuāgda (un bois attaqué par les insectes et devenu poreux). Puis il le plierait, le casserait en deux morceaux et le jetterait vers le joueur de corne. Dans certains cas, il le cassait de la tête. »

Il décline l'arbre généalogique de l'intéressé et les louanges de son village. Par exemple le PSB21 sera exécuté s'il est de Pouytenga. A ce moment il s'excite et se met à casser les manches des dabas que l'on remplacera au fur et à mesure.

5- LA CRITIQUE OU SATIRE SOCIALE

Le baorgo à travers ces divers thèmes prodigue également des leçons de morale et de comportement dans la vie. C'est d'ailleurs le titre d'une des œuvres de maître T F Pacéré : « Saglego ou le poème du tam-tam »⁶⁰ ; « la traduction littérale de Saglego » c'est « conseil », « prodiguer des conseils » ici dans le sens de la préservation de la vie, et de la construction de la société au Sahel »⁶¹. Nous pouvons dire que c'est un thème commun au langage instrumental

⁶⁰ Titinga Frédéric PACERE, Op.cit, p.115

⁶¹ Ibid p93

chez les Moose. Ainsi, dans les versets⁶² qui suivent nous verrons que le *baorgo* prodigue effectivement beaucoup de conseils condensés en très peu de mots, parfois en une seule phrase (PSB22).

6- LA MORT

1. *Le décès (Kū Maāsre)*

La mort est également un des thèmes rencontré dans le langage du *baorgo*. En effet, au cours du décès d'un individu d'un certain âge (*Kūmaasre*), le joueur de la corne parleuse évoque la mort comme un traître (PSB24).

2. *L'inhumation (MUmbu)*

Avant dans le « *rog- n miki* » c'est-à-dire les traditions ancestrales, on ne célébrait les funérailles que lorsque le défunt avait blanchi et qu'au moins un de ses enfant était marié. Mais de nos jours, ce n'est plus le cas. Ainsi, dans le temps si un vieux (*Nin-kēema*) ou une vieille (*Pug-yānga*) venait à mourir, l'enterrement se faisait deux ou trois jours après le décès.

Le corps est caché et l'on commence à creuser la tombe jusqu'à un certain niveau. Puis on cherche un « *s- ngo* » (natte généralement utilisée pour les toits des cases.) que l'on habille avec des vêtements. Au niveau du sommet on recouvre d'unealebasse et le tout bien attaché. Au moment où on est entrain d'attacher le « *tandéré* », le *baorgo* serait entrain de se plaindre (PSB26). Ce qui signifie que l'on s'est occupé de lui au moment de sa maladie en vain.

A la fin, au moment de prendre *le tandéré* il poursuivra avec d'autres messages (PSB27). Puis, interpelle le fils aîné du défunt « *kubi-kasēnga* » (PSB29). Ensuite, il s'adresse au défunt par son nom (PSB30).

⁶² Joués par **Zougmore Séni** de la troupe troupe « Rogon mik kon mēnen moogo » de *Tanbèla* du Département de *Andemtenga* – plus de dix ans d'existence, détenteur de la coupe du festival *Warba* de *Zorgho*, le 23 Août 2008 et enregistré par moi-même.

3. *KUURÉ (ou funérailles)*

Le *Kuuré* se joue un peu comme lors du *kũ maãsré* parce que le baorgo salue celui qui organise les funérailles en invoquant (ou en parlant) le défunt (PSB31). Ce qui fait que tout tourne autour des mêmes paroles (*Kuuré, kũ maãsré*). Il faut simplement remarquer que dans l'un ou l'autre cas, le baorgo n'a pas le même interlocuteur:

Au niveau des funérailles il s'adressera au défunt par un intermédiaire (PSB31b) tandis que pour un décès (*Kũ Maãsré*), il parlera directement au défunt (PSB31c).

II. LES GENRES LITTÉRAIRES PRATIQUES

Dans cet échantillon tiré du répertoire du langage du baorgo, nous remarquerons, après la traduction, que plusieurs genres littéraires réunis forment le plus souvent l'ensemble d'un texte. Ce sont, soit des paroles qui se disaient oralement et que le baorgo reprend et amplifie, soit des paroles que le baorgo a toujours jouées depuis la nuit des temps pour ce qui concerne certains rites.

Les exemples que nous proposons dans le présent travail sont vraiment « les classiques » en ce qui concerne les paroles et usages de l'instrument par rapport à ces circonstances et sont, par conséquent, identifiables par tout Moaaga pour peu qu'il s'intéresse simplement à sa culture, au langage du baorgo.

1. *Proverbes ou dictons*

PSB32

Paryi- g sã n digd baag
//Hyène/si/lui/chasse/chien//

si l'hyène chasse le chien

Ba rigdē n zēmzēm
//Lui/Chasse/doucement//

qu'elle le fasse doucement

Tu baag soabē n ka yiri
//Car/chien/propriétaire/lui/ne/cours//

car on ne sait jamais quand son maître sera là

Wënd kuun yiid bawdo
//Dieu/don/dépasse/recherche//

le don de Dieu surpasse toute recherche laborieuse

2. Les noms, devises ou zabyouya

PSB33

Yedg peem tûus faado
Etale/flèches/trier/vidé

Il étale les flèches afin de retirer celles qui sont défectueuse⁶³.

Poog roog yit tulli
Perce/maison/sort/à l'envers

Défonçant la case, il sort à reculons⁶⁴

3. Les panégyriques claniques

Tiré de l'exemple PSB21, thème du travail. Ici, il s'agit des travaux champêtres (Koobo ou Culture), au cours desquels le Baorgo siffle ces paroles pour stimuler le cultivateur ; ce panégyrique ou zabyouré est celui des Kaboré de Pouyt^anga :

PSB21(bis)

« Pouytēng ádg lal sáag
//Puteng/étoile/mur/ciel//

Fils de Puytenga depuis le ciel

T'a péelēm déeg zīng bíga »
//Afin que/sa/blacheur/prenne/espace/fils//

illumine l'espace

Sıgnooǵē Bugēm bíga
//Signooghın/Bugem/fils//

Fils de Bugēm de Sıgnooǵē

Kó tí d kuili
//Cultive/car/nous/rentrons chez nous//

vas'y !

Nāamaas Bugēm
//Nanmaas/Bugem//

Bugēm de Nāamaas

Kó tí d kuili;
//Cutive/car/nous/rentrons chez nous//

vas'y!

Zāndeg yà Bugēm
//Refuse/c'est/Bugem//

Que tu sois récalcitrant Tu appartiens à Bugem,

Sak yà Bugēm
//Accepte/c'est/Bugem//

Que tu sois soumis, tu appartiens à Bugem

⁶³ Une devise des *tansoab ndamba* (les chefs de guerre)

⁶⁴ Une devise de la confrérie des masques *Wandba*

Néd sē nong tá Bugēm yaglė
//Personne/qui/aimel/c'est//

Celui qui veut Bugem règne

Karat mē tá Bugēm yaglė
//Refus/aussil/et/Bugem/accroche//

Celui qui ne veut pas Bugem règne

4. *La chansonfable*⁶⁵.

PSB34

M kiënd n kiënd n kiëndà
//Moi/marche/et/marche/et/marche//

Je marchais, marchais, marchais

M ti yā ti bōpoak zō kukka
//Moi/aller/voir/et/margouillat/assis sur/caïlcédrat//

Je vois un margouillat sur un caïlcédrat

T'm sok a sor t'a sīndà
//Et/moi/demande/lui/route/et/lui/taire//

Je lui demande de me montrer la route il se tait

A sīnd sē m pa kuudà
Lui/taire/mais/moi/aller/tuer

S'il se tait, pourquoi ne pas le tuer

M ku'i sē m ná tōōgė
//Moi/tuer lui/en tout cas/moi/aller/pouvoir//

Si je le tue, est ce que je pourrai le transporter

Mka tōōg sē mka vuudà
//Moi/pas/pouvoir/en tout cas/moi/pourquoi pas/trainer//

Si je ne peux pas, pourquoi ne pas le traîner

M vu tu tā bīsr kė
//Moi/trainer/et/terre/sable/rentrer//

Si je le traîne, il y'aura du sable.

Tā bīsr kė'y sē m ka pékdà ?
//Terre/sable/rentrer/d'ailleurs/moi/pourquoi pas/laver?//

S'il y a du sable, pourquoi ne pas le laver

Pék tu nōōsm yí
//Laver/et/goût/sortir//

Si on lave il n'y aura plus de saveur

Nōōsm yí'y sē mka pōnegdà
Goût/sortir/et/moi/pourquoi pas/fumer

S'il n'y a plus de saveur pourquoi ne pas le fumer

Pōneg tu zāzuy kė
//Fumer/et/vers/rentrer//

Si on fume les vers vont l'attaquer

Zāzuy kė'y sē mka yèdėgdà

Si les vers l'attaquent je l'étale au soleil

⁶⁵ Casette numéro 1, enregistrée lors d'un entretien avec **Zougmore Séni** en Mars 2008 lors de la Semaine Nationale de la Culture à Bobo Dioulasso.

//Vers/rentrer/et/moi/pourquoi pas/étaler//

Yèdég Tɔ sɔlèg riké *Si on étale les rapaces vont le voler*
//Etale/et/l'épervier/prendre//

Sɔlèg rik'y sē mka láasdà *Si les rapaces veulent le voler je crie*
//Epervier/prendre/et/moi/pourquoi pas/crier//

Láas tɔ nōōr kēégè *Si tu cries ta bouche va se déchirer*
//Crier/et/bouche/déchirer//

Nōōr kēég'y sē mka sēēdà *Si ma bouche se déchire, je la couds*
//Bouche/déchirer/et/moi/pourquoi pas/coudre//

Sé tɔ lébg rabiūngó *Si tu couds, elle deviendra un tambour d'enfants*
//Coudre/et/devenir/tambour pour enfants//

Lébg dabiūng sē mka wēēdà *Si ça devient un tambour je vais jouer*
//Devenir/tambour pour enfant/moi/pourquoi pas/taper//

Wē tɔ kam sao kigbà *Si tu le joues les enfants vont danser le "Kigba"⁶⁶*
//Tape/et/enfants/danser/Kigba

Kam sao kigb sē m pa gétaa *Si les enfants danse le kigba, je regarderai*
//Enfants/danser/kigba/et/pourquoi pas/regarder//

Gés tɔ nīn ké kōāādà *Si tu regardes tes yeux deviendront «koaanda»⁶⁷*
//Regarde/et/yeux/rentrer/Koanda

Nīn kyé k- āād sē m ka mūmdà *Si mes yeux deviennent koanda je les ferme*
//Yeux/rentrer/koanda/et/moi/pourquoi pas/fermer//

Mūm tɔ taam zāga, tɔ taam zāga, tɔ taam zāga *Ferme et ils resteront collés pour toujours, collés...*
//Fermer/et/coller/entierrement/et/coller/entierrement//

⁶⁶ Danse moose, pratiquée généralement par les femmes ; les danseurs ou danseuses se donnent des coups de fesses suivant le rythme de la musique.

⁶⁷ Pl. *k- dré* : jaune. Maladie de la cornée attaquée par de vieilles conjonctivites et qui devient jaune rougeâtre

5. *Les prières, formules de sacrifices*

- a) Les prières, formules de sacrifices (dites samba, pl : samdâmba ou sarâmba), incantations et expressions pour la possession (on dit « attacher ») lors des rituels magico-religieux.

Prononcer de telles paroles revient-il à accomplir un acte ou à s'engager de manière difficilement révoicable⁶⁸.

- b) Influence des religions révélées.

Comme déjà souligné plus haut, l'évolution des mœurs, la disparition petit à petit des interdits ou de la sacralisation fera du baorgo un instrument passe-partout ; il transitera indifféremment du *Kããdem* (Mariage) et *soobo* (baptême) aux *Kúuré* (funérailles) et *Kúmaasré* (décès). Les deux premières étant des manifestations festives et les deux dernières des circonstances de tristesse. Ainsi, si nous nous référons au texte du baptême, nous voyons que presque tout le contenu parle de la religion catholique : Zezi (Jésus), Vers Māriam (la Vierge Marie).

Cf.PSB11

Ně y pango

//Avec/votre/avoir//

Félicitation !

Wénd na knd á taaré

//Dieu/val/donne/cela/semblable//

Que Dieu nous donne encore une telle occasion

Těnpéelem na taběndé

//La-terre-blancheur/val/coller//

Les Bons esprits vous béniront

Těnkugà na taběndé

// Les terres-pierres/Vont/Coller//

Les Ancêtres vous béniront

⁶⁸ « *Kambogo* : serment solennel d'innocence, *Pulôngo* : promesse, vœu, parole donnée, *Kâabgo*, *noore*, *zelemde* : acte d'attirer les forces bénéfiques ou maléfiques sur autrui, *Wěngo* : serment solennel qui prend à témoin Dieu *Wěnnâam*, la terre divinisée *těnga* et les ancêtres *yaabrâmba*, *n-re* : commandement, *Noor puursgu* : acte de neutraliser la parole, incantatoire et ses effets, *Maângo* : prière-incantatoire proférée lors du sacrifice. » P. ARORARENA Op.cit, p47

Wénd na kít f riε òdó //Dieu/valfaire/toilmanger/bénéfice//	<i>Que Dieu fasse que cela produise</i>
Wénd na nǐng f krist-nèb smā suka //Dieu/valmettre/toi/Christ-personnes/bonnes//	<i>Que Dieu le mette parmi les bons Chrétiens</i>
A vers Māriam òng na tabēndé //La vierge/Marie/sainte/valcoller//	<i>La Vierge Marie vous bénira</i>
A Zezi na tabēndé //Jesus/valcoller//	<i>Jésus vous bénira</i>
Tum tumdeb na tabēndé //Les travailleurs/vont/coller//	<i>Les Disciples vous béniront</i>
Fāāged soba Wénd na tabēndé //Le sauveur/celui/Dieu/valcoller//	<i>Dieu le Sauveur vous bénira</i>

.....

.....

Et au niveau des funérailles nous retrouvons ces termes:

PSB31c

Wénd ná mānega réng taoré //Dieu/valarranger/avant/devant//	<i>Que Dieu l'accueille</i>
Wénd na maa téng t'a gāāndé //Dieu/valrefroidir/terre/pour qu'il/se couche//	<i>Que la terre lui soit légère</i>
Wénd na kít t'a sak a sàāmba Téngá //Dieu/valfaire/et lui/répondre/son/père/la Terre//	<i>Qu'il réponde à son père la sous la terre</i>

Au terme de cet examen rapide (répertoire, classification, traduction littéraire, puis juxtalinéaire) du corpus de référence, nous avons pu dégager dans un premier temps un certain nombre de thématiques récurrente que développe le baorgo. En analysant ces paroles par la traduction littéraire il en ressort que le fondement de l'expression de la corne parleuse repose sur l'utilisation de genres de la littérature orale. Ainsi, après les avoir répertorié en nous basant sur le corpus de référence que distille l'instrument, il nous paraît opportun d'étudier ce qui fait la spécificité du langage du baorgo au regard des aspects de la langue et du style de jeu de notre objet d'étude qu'est la corne parleuse des moose du Burkina Faso.

CHAPITRE IV :

LES ASPECTS DE LA LANGUE ET DU STYLE DU BAOORGO

A. LA PAROLE (*GOMDE*) EN MILIEU MOAAGA

Le *gomde* que l'on définit habituellement par des expressions telles que « parole », « verbe » constitue en quelque sorte un niveau de langage des Moose, supérieur au langage ordinaire, lui-même souvent châtié. Il est le mode d'expression véhiculé par les griots ou hommes de lettres dans les sociétés de l'oralité à travers la « musique » (*le reem*, terme souvent utilisé pour désigner la musique, signifie au sens strict du terme : le jeu) ou ses instruments. Le développement de ces deux notions (*reem* et *gomde*) s'impose ici, car elles constituent les attributs essentiels du baorgo.

1- Le gomde : typologie de la parole chez les Moose

Il existe plusieurs types de paroles (*gomde*, pl. *goama*). D'après G. ALEXANDRE⁶⁹:

a) Les paroles elles-mêmes. *Gom lika* : paroles trompeuses, à double sens, *gom viuugo* : parole inutile, *gom viise* : paroles sensées (vivantes), *gom yaalse* : paroles insensées, stupide, *gom kiimse* : paroles mortes, déraisonnables, *gom weese* : mauvaises paroles, *gom yoodo* : paroles inconvenantes.

b) Discussion, dispute, mauvaise action, procès, litige, affaire

Le verbe correspondant, *gome*, signifie :

- ❖ parler, causer, ex : « *a goma ne maam zaame* » : il m'a parlé hier.
- ❖ Disputer, gronder, faire des remontrances.

Le terme *gomdentaaga*, pluriel : *gomdentaase* désigne l'interlocuteur.

2- Le Réem : terminologie qui désigne parfois la musique

⁶⁹ ALEXANDRE, G., *Dictionnaire moore-français*, p141, in Pierre AROZARENA, Op.cit, p49

Le terme *reem* signifie : jeu, spectacle, manifestation. Il est pour cela souvent utilisé pour désigner la musique. Le verbe est *reeme* : jouer, il désigne l'action de se divertir. On dira aussi: *wa tid ti keleg reem* (allons « écouter du jeu- la musique»). *Ad reema nooma* (le jeu est agréable). Je crois que dans ce sens de musique il fait plus référence à la notion de l'*art de combiner* des sons puisqu'on emploie le terme « écouter » du jeu ; et qui parle d'écoute parle de son), *l'aisance ou la dextérité avec laquelle on manipule l'instrument ou la voix pour former quelque chose de beau*. L'idée de jeu se trouve dans la relation entre le musicien et son instrument, entre l'homme et l'instrument (la nature). En effet, le même terme ne signifie-t-il pas, en d'autres circonstances, « facile » : *y a reem bumbu* (pour dire : c'est facile !)?

B. SPECIFICITE DU LANGAGE DU BAOORGO

On observe que les sons instrumentaux sont calqués sur les tons réels de la langue et l'on en déduit que le langage tambouriné et sifflé ne procède pas d'un alphabet de tons conventionnels. Bien entendu, toute variation du ton dans un mot (cause sémantique ou syntaxique) engendre une modification de la séquence tonale. C'est pourquoi le griot-émetteur et l'auditeur-destinataire doivent correctement identifier les tons exacts de la langue et les sons instrumentaux correspondants. Le système n'admet pas la médiocrité. Il suppose une parfaite connaissance du langage verbal, des abréviations conventionnelles destinées à réduire l'émission du message et prend un caractère plus ou moins ésotérique pour les profanes, les jeunes générations et les peuples parlant une autre langue. Au demeurant, le caractère monosyllabique d'un grand nombre de termes moore, les variations subtiles des tons pour un même mot, voire parfois la grande distance séparant les personnes, devraient accroître la difficulté. Mais il faut croire que la maîtrise des détenteurs de ces codes de communication est exceptionnelle car ils saisissent, d'emblée, les moindres nuances.

1- LES NUANCES TONALES DU MOORE, FONDEMENT LANGAGIER DU BAOORGO.

Le Moore, langue dans laquelle s'exprime le baorgo et dont nous entreprenons de vous faire une brève présentation, est une langue parlée par les Moose (sing. Moaaga), habitants du Moogo, c'est-à-dire du pays comprenant *Ouagadougou, Kaya, Koudougou, Tenkodogo* et

Ouahigouya. C'est de loin, la plus importante des langues de la famille voltaïque⁷⁰, « ainsi appelée parce que les peuples qui parlent les langues de cette famille habitent d'une façon générale les plateaux constituant le haut bassin de la Volta »⁷¹.

Cette famille linguistique est intéressante à plus d'un titre, et particulièrement par le nombre considérable de ses ressortissants. Selon les provinces on rencontre des variantes dialectales, mais elles sont peu nombreuses et ordinairement n'intéressent que le lexique ; la grammaire est partout la même.

Bien qu'elle se distingue très nettement des autres familles de langues négro-africaines, la famille voltaïque s'apparente à d'autres par le fait qu'elle possède, comme les langues bantoues par exemple, le système des classes nominales. Le Moore, lui, tout en conservant les suffixes de classes comme déterminatifs, comme étiquette des noms et symboles de l'accord de l'adjectif avec le nom les a remplacés comme pronoms personnels par une forme unique à toutes les classes. Il reste même des traces de l'emploi des suffixes de classes comme pronoms personnels.

En langue Moore, chaque syllabe est affectée d'un ton de hauteur variable puisqu'il peut être bas (\\), moyen (I) ou haut (/). Il en résulte que chaque phrase comporte nécessairement une série de tons ou d'accents toniques. Le baorgo en donne des équivalents, non pas tellement sous forme de notes musicales, mais d'après des sons instrumentaux dont l'ordonnance respecte la structure tonale et rythmique de la phrase.

Chaque phrase est dotée d'une structure tonale originale, liée à un certain nombre d'accents de hauteur variable. Ces derniers peuvent se prêter à une vocalise, sorte de chantonement prouvant ainsi la forme mélodico-rythmique de la langue.

Ainsi nous pouvons distinguer une sorte de polyrythmie composée à deux tempos superposés dont celui de l'intensité lié à la hauteur et à la succession des tons et celui de la durée proprement dite des accents. « En effet, lorsque certaines syllabes sont fortement accentuées, elles produisent une déflagration de la voix qui, par son retentissement, a pour conséquence

⁷⁰ On ne compte pas moins de seize familles linguistiques dans les seuls territoires, dont l'ensemble constitue le Gouvernement Général de l'AOF : R. P. Alexandre, *la langue moore*, IFAN-DAKAR, 1953, p2 (407p)

⁷¹ Ibid.

d'allonger la durée de l'émission. Ainsi, en moore, la première syllabe est toujours plus fortement prononcée que les autres si bien qu'elle a tendance à durer plus longtemps. »⁷²

2- TECHNIQUE DE COMMUNICATION DU BAOORGO

Que se passe-t-il exactement lors d'une communication par le biais du baoorgo? Le phénomène se décompose ainsi :

La corne parleuse émet une série de sons dont les modulations ressemblent aux accentuations d'une vocalise avec la syllabe « tou » et des notes ornementales « rou » placées en appoggiature des accents fondamentaux ou des articulations. C'est pour cette raison que l'on l'appelle souvent le « tuu-tu-ruu ». Le ton et les différents rythmes de la phrase sont appréhendés sans délibération de la pensée, par automatisme acquis. L'auditeur, quelles que soient ses conditions de réception, en perçoit immédiatement le sens.

Ainsi, nous pouvons dire avec P. Arozarena que, tout comme dans le phénomène de la lecture d'un mot, il y a une seule opération de la pensée où l'on distingue deux phases : dénotative et littérale. La phase dénotative est celle, au cours de laquelle, le message entendu comporte des sons instrumentaux représentatifs d'une succession de tons eux-mêmes relevant du système de la langue. Certains tons seront plus accentués et donc d'une durée plus longue ; on aura dans ce cas de figure une séquence plus précise. Dès lors, l'auditoire pourrait substituer à cette série de sons mélodico-rythmiques la phrase correspondante avec à ce moment beaucoup plus de précisions. C'est la phase dite littérale.

Ce point de vue rejoint quelque peu celui de Junzo Kawada qui écrit : « Le langage tambouriné des Moose peut être qualifié d'écriture, ou plus précisément d' « écriture sonore », si l'on se réfère à deux des caractéristiques de l'écriture en tant que moyen de transmission du message verbal, à savoir : une grande capacité à transmettre un message verbal dans l'espace comme dans le temps et la répétitivité de la référence à un même message verbal ». ⁷³

⁷² P. AROZARENA, op. cit p59

⁷³ Junzo KAWADA, *L'avenir du langage tambouriné chez les Moose (Burkina Faso) en tant que véhicule du message historique*, 2008, Cultures Sonores d'Afrique IV, Université Kanagawa, Yokoham p5, p3-10, 141p

C'est cette dernière articulation qui fait difficulté. Le profane en vient à penser que sur la structure du type peuvent venir se superposer un certain nombre de phrases admettant des tons et des rythmes sinon absolument identique du moins similaires. Sur ce point, N. S. AGLEMAGON affirme que ce n'est pas tellement la phrase littérale perçue qui importe à ce niveau mais « son thème idéogrammique. » La pensée intervient donc, « le déchiffreur doit commenter en s'inspirant du contexte de tout le système d'idéogrammes oraux et de la conjoncture du moment, pour lire de manière adéquate son message. »⁷⁴

A la lumière de ces diverses observations nous pouvons dire que le langage du baorgo est possible grâce à trois éléments principaux intimement liés d'abord au matériel physique qu'est la corne musicale, la langue et à la mémoire sociale des Moose.

La corne musicale grâce à son volume sonore et surtout, à son timbre qui se rapproche de la voix humaine ;

La langue moore, par ses diverses propriétés à savoir, une langue à tons, et donc la possibilité d'employer indifféremment la graphie musicale ou l'écriture ordinaire pour la notation tant des langages musicalisés que les langages parlés ;

La mémoire sociale à travers les clichés que la littérature orale charrie à travers les âges ;

Ainsi, « le message proprement dit nécessite l'intervention de la pensée synthétisant les informations auditives perçues et les données du contexte. »⁷⁵

C. LE CHAMP LEXICAL DU BAOORGO

Le langage du baorgo est une juxtaposition savante de mots et d'expressions complexes. Le plus souvent, c'est le musicien lui-même qui choisit ses mots à partir d'une situation particulière ou parce qu'on désire pérenniser un fait. L'artiste met en œuvre son art et sa connaissance parfaite des hommes en utilisant le champ lexical approprié.

Exemple : lors des « sosoose » (culture de champ en groupe) :

PSB21⁷⁶

⁷⁴ F. N'Sougan Agblemagon, *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noires (les Eves du Sud-Togo)*, Paris/La Haye, Mouton, 1969, p196.

⁷⁵ P. Arozarena, Op. Cit. p.63.

⁷⁶ Cf. Corpus de référence en ANNEXES.

Puytēng ádg lal sáag t'a péelēm déeg zīng bíigà *vrai fils de Puytenga*⁷⁷
//Puteng/étoile/mur/ciel/pour que/sa/blacheur/prenne/espace/fils//

Kó tí d kuili *vas'y !*
//Cutive/car/nous/rentrer chez soi//

Sɪgnɔɔgē Bugēm bíiga *Fils de Bugēm de Sɪgnɔɔgē*
//Signongin/Bugem/fils//

Kó tí d kuili *vas'y !*
//Cutive/car/nous/rentrer chez nous//

Yáaba Kūndr-Yāmb-Yologo *Grand père Kūndr-Yām-Yologo*⁷⁸

.....
Kí sabeg zolog bò zīgē gāandè
Nin puga poñdr yag péog ti load kum súuri
Balkui bu-yàng kudré *Vielle chèvre de Balkuy*
Zādēg wīr sak bānga *Refuse la corde et accepte le fer (au coup)*

Les mots du baorgo sont, entre autres références, des « zabyouya » ou « koob-yuuya » (devises individuelles), des « soanda » (devises claniques), des devinettes, des proverbes... Les connaissant bien, le baorgo combine avec une certaine esthétique (sonorité des mots, leurs rythmes...), ces formes fixes que lui fournit la tradition moaaga et les intègre dans la structure de son discours. Et lorsqu'à une séance, le joueur à l'aide de son instrument interpelle un individu par son zabyouré pour lui rendre des honneurs, ce dernier retrouve une certaine fierté. Rappelons que le « zabyoure » improprement traduit littéralement en français par l'expression « nom de guerre », est une sorte de devise que se choisit une *division administrative à son érection*, un *organe de pouvoir à son investiture* ou, simplement, *un individu qui entend être élevé au rang d'un symbole* :

Exemples de devise choisie par:

- *une division administrative* :

⁷⁷ Soñdré des gens de Puytenga : « l'Etoile de Puytenga s'est réfugiée à l'ombre du ciel pour que sa lumière puisse éclairer »

⁷⁸ Le kundri sont un fruit qui possède des crampons, des espèces de petites épines qui au contact d'un tissu s'adhèrent fortement. Donc quand vous les mettez dans un sac, il est difficile après de le vider car ils se collent aux parois du sac.

Le village de *Rommiissi* de l'ancienne allégeance coutumière de *Manéga* a pour « zabyoure », « les petits tamariniers ne produisent pas quelque chose de fade ».

On appelle donc les habitants de *Romiissi*, les « petits tamariniers » avec le sens de toujours être actifs, positifs, constructeurs.

- un organe de pouvoir :

« *Pānghĩn* » qui signifie la « Force » et qui est utilisé pour désigner le pouvoir de Ouagadougou, où règne le Mogho Naba.

- un individu :

Le plus connu des chanteurs traditionnel mooga au Burkina Faso a pour zabyure « *zugnāzagemd kō n tuk tānga* » ce qui signifie « la tête a beau gratter on n'ira pas jusqu'à porter sur elle une montagne » et on l'appelle « *Zugnāzagemda* » (la tête qui gratte). Pour dire que l'homme ne peut pas agir au-delà de ses forces.

Les *zabyouya* sont élaborés et portent sur tous les thèmes de la vie sociale. Ils deviennent des citations, que l'homme qui se dit cultivé, doit toujours extraire et utiliser à bon escient et à chaque occasion.

Aussi, « toute une philosophie, toute une vision du monde peut être représentée par un vocable désignant un animal, un phénomène naturel, ou encore un groupe de mots ou une onomatopée instrumentalisée qui prend l'allure d'un thème »⁷⁹.

A titre d'exemples :

Citons cette phrase tirée du discours du baorgo pour le *koobo* (culture) que nous avons transcrit plus haut (cf. PSB17)⁸⁰ :

- | | |
|--|--|
| 1- Sid yà guiguēmde | <i>C'est vraiment un lion</i> |
| //L'intègre/accouche un/autre// | |
| 2- Sā wëndá f sããmb bí f km báaré | <i>si tu ressembles à ton père, donne moi un baare</i> |
| //Si/ressemble/ton/père/donc/toi/donne moi/baare// | |

⁷⁹ Sèmiou BELLO, *Le langage tambouriné dans les départements de l'Ouémé et du Plateau : Portée sociologique et littéraire*, Mémoire pour l'obtention du diplôme de Maîtrise de Lettres Modernes, Université Abomey-Calavi, 2001-2002, p65-66, 73p

⁸⁰ Corpus de référence en ANNEXES : traduction juxtalinéaire.

- 3- Sā wëndá f yáab bí f km báare *si tu ressembles à ton grand père, donne moi un baare*
//Si/ressemble/ton/grandpère/donc/toi/donne moi/baare//
- 4- Guigēmdē ñ dogod Guigēmdē *c'est un lion qui met au monde un lion*
//Le lion/qui/accouche/le lion//
- 5- Burkínd dogodá tó *un intègre met au monde un intègre*
//L'intègre/accouche un/autre//
- 6- Síd yà guiguēm bilà *C'est vraiment un lionceau*
//Vérité/c'est/lion/petit//
- 7- Maan t ěm guésé. *Prouve le moi.*
//Fais/que/moi/regarder//
- 8- Síd yà guiguēmdē *C'est vraiment un lion*
//L'intègre/accouche un/autre//

Dans cette strophe de huit versets, le mot *guiguēmdē* (lion) apparaît 5 fois. L'instrumentiste l'utilise pour comparer la force du travailleur à celle du lion. En effet le lion est un animal fort mais aussi courageux. Donc par cette comparaison, c'est le courage du travailleur qui est également évoqué ici.

Aussi, « en moore, l'onomatopée est surtout employé pour la formation des verbes imitatifs :

« Kilili » *cris-joie*, vient de « kilsí » qui signifie *acclamer*. On rencontre également cette onomatopée dans le texte de culture que nous avons pu recueillir ici.

« Kab-ré » *pardon !* qui vient de « kabsé » qui signifie « *dire kabré* », *s'excuser*⁸¹

On la trouve également utilisée pour désigner certains animaux par leur cri : le « ba-kaorgo » *canepetière*⁸².

Nous remarquons que le champ lexical du baorgo est très varié. Beaucoup de possibilités de combinaisons de « paroles » s'offrent alors à l'instrumentiste qui en effectue un choix

⁸¹ R.P ALEXANDRE, « La langue Moore » Mémoire de l'Institut Française d'Afrique Noire, n°34, IFAN-DAKAR 1953 tome 1, p.88

⁸² R.P. Alexandre Op.cit P41

judicieux en fonction de plusieurs critères : tout d'abord le contexte, ensuite le contenu sémantique des référents, et parfois même leurs constitutions sonores. Il permet donc de restituer la musique qui représente pour les Moose le « siilem » (la moelle) de la langue *moore*. Selon KAWADA, C' « est un système qui permet de communiquer un message verbal, en reproduisant ses traits prosodiques ou suprasegmentaux, alors que l'écriture visuelle les efface tous, tout en marquant, quoique de façon incomplète, certains traits segmentaux.⁸³»

1. la rhétorique

La phrase du baorgo se fonde alors sur une logique différente de celle que nous avons apprise dans les livres ; elle aura une forme syntaxique construite sur des référents fixes tirés de la tradition des Moose. Il s'agira d'exploiter les différents genres oraux scandés depuis des siècles par nos arrières grands parents, nos grands parents, nos parents, nos grands frères.

La phrase du baorgo échappe à cette construction classique sujet-verbe-complément ; elle peut être sujet sans verbe, complément sans sujet...etc. ; s'agissant par ailleurs de conjonctions de concepts, mais aussi de formules figées depuis souvent un millénaire, la concordance des temps, non seulement n'est pas nécessaire, mais est même inconnue, parce que tous les zabyouya « ZAB/ YOUYA : GUERRE/NOMS » (chacun devant être pris tel, sans possibilité de modification), ne relèvent pas toujours du même temps. le poète ne confectionne pas des phrases ; il utilise des phrases que lui envoient des dieux, des phrases toutes faites que lui présentent ses ancêtres ; d'où, la révélation d'une esthétique supérieure, où l'homme de notre temps, doit faire violence sur ses propres écoles, et percevoir un possible inconnu ; l'homme de demain devient ainsi une construction de ce jour, en présence des aïeux. »⁸⁴

Premier exemple de construction sans verbe, sans sujet, non classique (cf. PSB21) :

Zāndεg/ yā/ bugēm **REFUS/ ALORS/FEU** « si tu refuses tu as chaud (le feu)

⁸³ **Junzo Kawada** : « L'avenir du message tambouriné chez les *Moose* (Burkina Faso) en tant que véhicule du message historique », Cultures sonores d'Afrique IV, Université Kanagawa, Japon, 2008, p6, 141p

⁸⁴ **Titinga Frédéric PACERE**, « SAGLEGO OU POEME DU TAM-TAM – Pour le sahel », Editions : Fondation PACERE, Manega, Avril 1984, p17-19 pp115

Sak /yà/ bugēm

ACCORD/ALORS/FEU

si tu acceptes aussi tu as chaud »⁸⁵

Deuxième exemple de construction sans verbe, non classique :

tu baag soabē n ka yiri **QUE/CHIEN/MAITRE/NE/PAS/MAISON**

car on ne sait jamais quand son maître sera là⁸⁶

2. Les figures de mots

Le baorgo utilise un genre de discours dit démonstratifs ou épideictique. Le discours porte sur une personne : il devient donc blâme ou éloge, par rapport à l'utilité et à l'honnêteté, selon la considération de ladite personne et de ce qui a trait à elle, même après sa mort. Aussi arrive-t-il qu'on loue des hommes (des dieux), parfois même, peut-être par plaisanterie, des animaux, des institutions ou des États, voire des objets inanimés.

« Ce genre de discours a pour dénomination grecque discours épideictique. L'auditoire est représenté par des spectateurs. Ce type de discours regroupe tous les discours d'apparat, les *panégyriques* (sens 1 : "Discours d'apparat prononcé devant le peuple lors des grandes fêtes religieuses, exaltant la gloire nationale et vantant les avantages de telle ou telle entreprise ou voie politique." — Source : T.L.F.I.), les oraisons funèbres, etc. On y blâme ou y loue un homme - ou une catégorie d'hommes - en mettant en avant le côté noble ou vil de son existence, de son action. L'amplification est souvent employée dans ce type de discours. Le discours démonstratif ne dicte pas un choix, mais oriente les choix futurs. Enfin, il peut être employé à des fins pédagogiques. »⁸⁷

Ce langage qui se base sur les genres oraux c'est-à-dire la langue parlée, utilise par conséquent toutes les figures de rhétorique. Cependant, le discours du baorgo se voulant un discours démonstratif, il va de soi que certaines figures de mots soient privilégiées pour pouvoir porter et remplir ces différentes missions laudatives (style élégant, plaisant), vitupératrices et éducatrices ou pédagogiques. En effet, nous remarquons, l'utilisation de prédilection de certaines figures de rhétorique, entre autres, les figures d'analogie (la métaphore, la comparaison, la

⁸⁵ Tiré de l'exemple numéro 4) Kóobo ou Culture, des différents usages du Baorgo ; ce panégyrique ou zabyouré est celui des Kaboré de Pouytēnga.

⁸⁶ Tiré de l'exemple n°1 verset 3 des Genres littéraires du baorgo ; p50

⁸⁷ Internet Alisrhetorique.com

prosopopée), de substitution (la périphrase), d'amplification (l'anaphore ou répétition, l'emphase) dans les textes recueillis.

Nous en donnerons un exemple de chaque :

1- Le texte ci-après est un exemple de *figure d'analogie* ; il s'agit d'une « comparaison » en ce sens qu'il met en rapport deux éléments

Exemple :

PSB35

Wénd na kit y wek lèê wekre *Que Dieu fasse que vous ayez des enfants comme tel oiseau*
//Dieu/va/faire/vous/éclore/Léê/eclosion//

Wénd na kit y wek zulum wekre *Que Dieu fasse que vous ayez des enfants comme tel animal*
//Dieu/va/faire/vous/éclore/Léê/eclosion//

Deuxième exemple :

Cf. PSB3

Guigēmdē ñ dogod Guigēmdē *Un lion met au monde un lion*
Burkind dogodá tó *Un homme intègre agit de la sorte*
Síd yà guiguēm bilà *C'est vraiment un lionceau*
Maan tēm guésé. *Prouve le moi.*

Pour souhaiter la fécondité aux jeunes mariés, le baorgo leur dit ces paroles.

2- L'exemple suivant nous propose une *image*. Il s'agit là d'une « périphrase » parce que la réalité est désignée ici par un ensemble de mots constituant un début de description.

Cf. PSB21

Puytēng ádg lal sáag t'a péelem déeg zīng bíigà *Fils de Puytenga*⁸⁸
//Puteng/étoile/mur/ciel/pour que/sa/blacheur/prenne/espace/fils//

Kó tí d kuili *vas'y !*
//Cutive/car/nous/rentrer chez soi//

Sɔgnɔɔgē Bugēm bíiga *Fils de Bugēm de Sɔgnɔɔgē*
//Signongin/Bugem/fils//

Kó tí d kuili *vas'y !*

⁸⁸ Sondré des gens de Puytenga : « l'Etoile de Puytenga s'est réfugiée à l'ombre du ciel pour que sa lumière puisse éclairer »

//Cutive/car/nous/rentrez chez nous//

Nāamaas Bugēm
//Nanmaas/Bugem//

Bugēm de Nāamaas

Kó tí d kuili
//Cutive/car/nous/retrons chez nous//

vas'y !

3- Et enfin, il y a des « répétitions » comme *figure d'amplification*

(Cf. PSB21)

Kó tí d kuili
Stgnɔɔgē Bugēm bíiga
Kó tí d kuili
Nāamaas Bugēm
Kó tí d kuili

vas'y !
Fils de Bugēm de Stgnɔɔgē
vas'y !
Bugēm de Nāamaas
vas'y

3. Les figures de pensée

Dès lors, les techniques de la poésie de ce milieu consiste à exprimer une idée, développer un thème, non pas avec des phrases telles que connues dans l'expression savante, mais confectionnées par une juxtaposition savante des « zabyouya », des devises, des proverbes.

Il s'agit d'un véritable montage non-linéaire, et la valeur, la grandeur d'un ancien résidait dans sa connaissance et dans sa dextérité pour une telle composition ; c'est pour cela que le langage instrumental n'est pas seulement un langage d'initiés ; il faut plus ; il s'agit d'un langage entre maîtres de la pensée, de la parole et de l'action comme l'a si bien dit Maître Pacéré F. Titinga a propos de la poésie des tam-tams. Toute phrase, tout mot, est une devise consacrée d'une circonscription administrative ou d'un organe, figée de la vie en société (chant par exemple) et passé dans le langage des tam-tams.

4. la poéticité

a. *Qu'est-ce que la poésie*

Tout effort de définition est forcément réducteur. La poésie qui est par essence infinie est justement ce qui se prête le moins à l'enfermement dans les limites figées d'une définition. Elle est peut être ce quelque chose, qui nous élève vers des sphères indescriptiblement radieuses,

envahit tout notre être et nous procure une certaine sensation d'harmonie entre le corps et l'esprit ; un message qui s'adresse à notre cœur, et que la raison ne connaît.

Pour les besoins de l'étude nous pouvons essayer de définir la poésie comme étant un discours vivant, fécond et plein de sens, qui jaillit de nulle part, que certains auteurs appellent inspiration et qui est « comme une inscription de la vérité dans l'âme »⁸⁹.

b. L'Inspiration dans la poétique du baorgo

Tout comme dans la Grèce antique ou dans l'empire romain où les poètes disent qu'Apollon et les muses les inspirent, chez les Moose, l'inspiration peut être attribuée à une puissance numineuse dans les arbres (*tiiga*), les buissons (*kaôngo*)... en l'animal (*wilpéelgo*) les cornes sont utilisées pour tailler le baorgo, dans l'instrument lui-même. N'est-ce pas pour cela que Birwiugu affirme qu'avant d'en jouer, il faut faire certains sacrifices aux génies de l'animal (*Kinkirsi*) à travers des pratiques rituels sur l'instrument lui-même. En effet, les Moose croient, nous l'avons vu plus haut, que dès que l'animal meurt de façon naturelle, il possède encore tous ses « esprits » ou génies (*kinkirsi*) dans sa corne. Ils pensent encore que ces animaux avaient le pouvoir de rentrer en harmonie parfaite, avec quelque chose de la nature (un arbre, un buisson, une termitière...) et de s'identifier même à cet objet qui deviendrait à son tour un « *Teng-kugri* » (Caillou de la Terre c'est-à-dire une Puissance numineuse de la Terre). Ces puissances sont elles même filles de « *Naba Tenga* », la « déesse-Terre-Femelle », fécondatrice, qui pourrait être symbole de la création. Ce qui signifie que ces esprits continuent de peupler éternellement leurs terres. Ainsi, on entendra souvent, quand un artiste ou un orchestre veut se produire, ce « Prélude » avant même d'asseoir le véritable répertoire :

PSB36

« Kabré Tenga ramba
Sânn kôn
.....
Tenga ramba y kabré »

« *Pardon, les gens de cette Terre
Un étranger ne doit pas débarquer quelque part
Sans s'excuser
Pardon gens de cette Terre* »

⁸⁹ Jacques Derrida, *Platon, Phèdre*, 1989, p.360

c. Poésie et Paroles du Baoorgo

Ainsi comme l'affirme Ascension Bogniaho, « Si l'idée, dans sa forme simplifiée, est le sujet ou le thème issu de l'inspiration, elle-même grosso modo fille de l'observation ou de l'empirisme, l'objectif représente le but à atteindre. »⁹⁰ Il en trouve trois sortes: didactique, mixte et poétique.

« Mais la finalité de l'objectif est d'induire une forme, un style. Ce qui se traduit en la formule lapidaire qui affirme que lorsqu'on a quelque chose à dire, on en détermine l'objectif qui, à son tour, commande le style du message. »⁹¹ L'objectif ici est d'émouvoir ; d'où ce choix du langage instrumental « musiqué » ésotérique et plein de poéticité.

En effet comme nous avons pu le remarquer dans le corpus, les airs du baoorgo ont une seule intention, un seul objectif, émouvoir d'abord l'auditoire et par le contenu des textes interprétés, et par les harmonies des sons émis par l'instrument de musique ; dès lors, nous pouvons affirmer qu'ils ont une intention poétique.

Ainsi comme le confie Lankoandé Kayaba :

« Le baoorgo peut te faire donner une femme ; tu peux même, sans t'en rendre compte, donner ta propre femme, des boeufs... Dans les champs il fait avancer la culture, la superficie que tu n'as jamais cultivée sur place tu feras ce jour là beaucoup plus que d'habitude et même achever de cultiver un champ entier ; au niveau aussi du tir à l'arc, il te permet des performances.

Le baorgo à ce niveau pourrait donc être comparé un peu à de la « drogue ». Quand tu la consommes tu te défonces, tu perds le contrôle de soi. Même quand on ne comprend pas ce qu'il dit son timbre, sa sonorité, suffisent pour vous ébranler. »

1. Le Baoorgo et les genres poétiques de la tradition orale :

Essai de classification endogène

En effet, les différents spécialistes classent, selon l'objectif du genre, la littérature orale en fonction de diverses inspirations : Belinga Eno, cité dans la thèse de Bogniaho⁹², distingue quatre principaux types d'inspiration : poétique, dramatique, didactique et mixte; Ascension Bogniaho

⁹⁰ **Ascension Bogniaho** : *Oralité et écriture dans Un Piège sans fin* p33-52 in Olympe Bhely Quenum, *l'Appel de l'Afrique des Profondeurs* ; Edition GRELEF, 2000 ; p36

⁹¹ *ibidem*

⁹² Cf. Thèse : **Ascension Bogniaho** : *Chants funèbre, Chansons funéraires du Sud-Bénin : forme et style*, Thèse pour le Doctorat d'Etat Es Lettres ; Université de Paris IV-Sorbonne (CIEF), Sous la Direction de Robert JOUANNY, 1995, 591p.

exclue l'inspiration dramatique car « tout texte d'une manière ou d'une autre est dramatique en ce sens qu'il se réalise à travers des actions liées par une progression rigoureuse »⁹³.

Ce qui intéresse notre étude ici est l'inspiration poétique ; tous ces auteurs reconnaissent son existence dans l'intention de création du texte oral. Pour Bogniaho, « le poétique peut être lyrique, ludique, comique, satirique, laudatif, humoristique, épique, idéologique »⁹⁴; Selon la classification de Jean Dérive, inspirée de celle de la tradition poétique occidentale, les différents genres poétiques de l'oralité africaine peuvent se décliner de la façon suivante : La poésie héroïque, la poésie panégyrique, la poésie satirique, la poésie bucolique et pastorale, la poésie lyrique, la poésie didactique, la poésie sacrée, initiatique ou religieuse.

Si l'on admet avec lui que les genres de la littérature orale sont des « modes culturalisés de communication », on peut essayer d'adopter pour notre part une étude endogène de la poésie du baorgo des Moose du Burkina Faso.

Alors quels types d'inspiration pour une poétique du baorgo?

2. Analyse de la poésie du Baorgo

Pour KAM SIE Alain, un des spécialistes de la littérature orale au Burkina Faso, les paroles d'instruments musicaux « utilisent beaucoup les devises et les proverbes ; c'est pourquoi la composition des textes est souvent constituée de phrases courtes mais condensées de signification. »⁹⁵. L'auteur utilise les termes ci-dessous pour évoquer en quelque sorte les types d'inspiration ; ce qui revient, après la traduction littéraire du corpus de référence, à dire qu'ils sont principalement et respectivement d'inspirations philosophique, laudative et didactique :

- i. **énoncés sentencieux**, « les énoncés sentencieux ou communément proverbes, ont une corrélation très étroite avec la sagesse »⁹⁶
- ii. **énoncés laudatifs**
- iii. **jeux de langages**, « les jeux de langage sont des énoncés oraux, parlés, à caractère énigmatique, qui donnent quelque chose à deviner. »⁹⁷

⁹³ Op.cit, p298

⁹⁴ ibidem

⁹⁵ Kam Sié Alain opcit p.52

⁹⁶ Voir page 47

⁹⁷ Voir page 48

Ainsi, pour ce qui nous concerne nous avons retenu cinq types d'inspiration. En effet, au-delà des proverbes et devises qui constituent les différents énoncés de Kam sié Alain, nous avons pu recueillir dans notre corpus des versions instrumentales de contes épiques (solemdé)⁹⁸ et avons découvert également le lien étroit que le baoorgo a dans les célébrations funéraire *yonyonse*⁹⁹, les paroles de prières, les formules de sacrifices (*kambogo, pulongo...*)¹⁰⁰. Ce qui nous permet d'ajouter la poésie dramatique ou épique et celle initiatique ou sacrée. Dans notre classement nous avons également tenu compte des « salutations » qui ont une importance capitale dans le jeu du baoorgo : « plus que de simple formalités, les salutations répondent à une éthique sociale qui facilite et tonifie les relations entre les différents membres d'un groupe humain.»¹⁰¹ Ce qui nous permet en définitif de retenir ces différentes poésies utilisées par la corne parleuse :

- i. **la poésie dramatique**¹⁰² **ou épique** (la chansonfable) : *solemdé* ;
- ii. **la poésie apologétique ou laudative** (le nom, les devises, les panégyriques claniques) : *les soanda, les zabyouya* ;
- iii. **la poésie philosophique** (nom, panégyrique, les proverbes, les contes courts) : *yuré, yelbuna, soondré ou zabyuré, solem koessé* ;
- iv. **la poésie éthico-didactique** (les salutations, les proverbes, les devinettes ou contes courts) : *puusgo, yelbuna, solem koessé*,
- v. **la poésie initiatique ou sacrée** (décès, funérailles, rites mortuaires) : *kuum, kuuré, ziga*.

d. Poésie et Musique du Baoorgo

« La poésie orale est liée à la vie de tous les jours. Elle ne dort pas dans les livres. Elle peut aussi être composée par tout le monde. La poésie est populaire comme la musique à qui elle est intimement liée. Car sa forme la plus courante est le chant »¹⁰³. En effet, Larousse définit entre autre la poésie comme étant le « caractère de ce qui touche, élève, charme » la musique est donc par excellence poésie. « *Je trouve que la musique c'est essentiel dans la vie [...] Cela participe à*

⁹⁸ Voir page 54, note 66

⁹⁹ Voir page 43 Fonction sacrée de la corne parleuse

¹⁰⁰ Voir page 55 note 69

¹⁰¹ Kam Sié Alain, opcit. p.44

¹⁰² Nous avons retenu le terme dramatique parce que les autres types de poésie ne sont en réalité qu'un ensemble de devises ou de proverbes ayant la même idée, le même thème.

¹⁰³ L. Kesteloot, *La poésie traditionnelle*, Paris, Fernand Nathan, 1971, p3 in Albert Ouédraogo, *La poésie des Griots*, Mélanges Offerts à Maître Titinga Frédéric Pacere, Harmattan, p200.

l'harmonie avec le monde environnant, et puis c'est une gymnastique de l'esprit, ça ouvre des tas de portes, ne serait-ce que dans le cerveau... Et puis bon, cela donne une culture supplémentaire. »¹⁰⁴ Aussi, nous osons affirmer que le langage du baorgo vise d'abord et uniquement une intention poétique qui s'abreuve à plusieurs sources d'inspiration.

L'homme *Moaaga* est donc naturellement sensible au rythme, à la mélodie au timbre émouvant et aux phrasés de la corne musicale ; un instrument qui transforme la parole en musique. Alors, si la musique se définit comme étant l'art de combiner les sons, la poésie serait donc l'art de combiner la musique des mots. Elle permet ainsi de donner plus de force et une toute puissance aux mots à travers les paroles d'un instrument, en l'occurrence le *Baorgo*.

Nous essaierons de développer cette partie en deux points. Dans un premier temps nous analyserons ce qui fait la spécificité de ce langage sur le plan de la musicalité en rapport avec la poéticité de la *parole* du *baorgo*. Ensuite nous aborderons la structure des textes que produit cet instrument de musique.

1. Rapport mélodie et poésie

La poésie est rythme et mélodie. Aristote écrit : « et il semblerait que notre âme ait une parenté avec les harmonies¹⁰⁵ et les rythmes. C'est pourquoi beaucoup parmi les sages prétendent les uns que l'âme est une harmonie, les autres qu'elle possède une harmonie »¹⁰⁶.

Forme mélodico verbale, le langage du baorgo donne une priorité à la syllabe sur la note où, il ne faut pas tellement voir sa valeur de durée que sa valeur de conduction mélodique, et donc ne pas chercher à la rallonger, mais à lui donner le meilleur déploiement. On peut affirmer que la note est d'abord syllabe avant d'être musique. Nous trouvons dans ce système langagier

¹⁰⁴ Recueilli par Leslie Green, 2002, L'action éducative dans l'enseignement de la musique, p.8 in **Grégoire Kaboré** «*L'enseignement de la musique au Burkina Faso : Etat des lieux* » 2006, UNESCO p12

¹⁰⁵ Dans beaucoup de théories musicales, la musique est conçue comme art des proportions ; le sens premier du mot grec *harmonia* n'est pas musical. La musique est définie dans le Petit Robert comme les Relations existant entre les différentes parties d'un tout et qui font que ces parties concourent à un même effet d'ensemble ». Ici il le mot harmonie sous-entend mélodie c'est-à-dire, agencement de hauteurs.

¹⁰⁶ **Aristote**, *Les politiques*, p. 535 in **Ketlin ADODO**, « Etude sur la poésie, la tradition orale et la littérature au Togo et Programme d'initiation pour les élèves de l'école primaire », juin 2001, 50p

une musique la plus naturelle qui sort des mots et qui en calque la liberté rythmique...! Ainsi, nous avons là un acte de communication dont la spécificité rythmique possède les trois aspects énoncés par Dom Cardine à propos de la musique grégorienne, dont les compositeurs faisaient « fleurir en musique le mot latin » selon l'expression de Dom Jean Claire.

Ainsi à la lumière de l'analyse de Maurice Tillie dans son étude de *La dynamique de l'accent Latin, source de créativité dans le répertoire grégorien*, nous aurons ces trois aspects suivants, pour ce qui concerne la corne musicale et la langue Moore chez les Moose du Burkina Faso :

Musique naturelle « parce que même dans ses formes les plus élaborées et les plus complexes elle demeure au plus proche de la musicalité naturelle dans son rythme et ses échelles.

Musique qui sort des mots, qui « jaillit » du mot dans une forme musicale adéquate en relation directe avec la disposition intérieure du compositeur, un peu comme l'enfant au berceau dont le cri diffère selon qu'il exprime sa joie ou son chagrin.

Musique qui en calque sa liberté rythmique, liberté dans le cadre du rythme verbal du moore, celui-ci étant le « garde fou » de cette liberté.

Ainsi nous pouvons convenir avec Saint Augustin qui affirmait à propos de la musique grégorienne : *Pour traduire son texte en musique avec si peu de notes, le compositeur devait vivre pleinement sa rythmique latine qu'il avait « dans le sang ». Pauvreté du grégorien parce qu'il y a si peu de notes ? Allons donc ! Disons plutôt génie de l'inspiration et de la technique verbale pour faire valoir aussi heureusement un texte sacré.*

Il est certain que les rythmes sont dans la nature de l'homme. Les cycles et les rythmes naturels conditionnent l'existence humaine. Charles Verfaillie conclut « Il est donc normal que lorsqu'il sentit le besoin ou le désir d'exprimer par la parole ou le geste les mouvements de son âme, il le fit de manière rythmée ; ainsi s'explique que dans la plupart des littératures, les premières œuvres connues aient été composées en vers »¹⁰⁷

¹⁰⁷ Charles Verfaillie, « Rythme et poésie », in : L'Agora, Revue de la Société des Poètes Français, 2001, No 15, in **Ketlin ADODO**, Op.cit., p.31.

2. Rapport rythme et poésie

Cet aspect mélodique des paroles du baorgo densifie le caractère poétique du message. En outre, nous remarquons qu'à travers ses textes, sur le plan de sa structuration, lorsqu'on en écoute ou qu'on en analyse certains, on découvre parfois une similitude avec le vers français, bien qu'on ait affaire à des versets. Il y a une forme propre, une construction des textes sifflés, qui ne respecte pas forcément celle du langage parlé.

Par exemple pour exécuter cette phrase ci-dessous, dite à l'intention de nouveaux mariés:

Wénd na kit y wek lèè wekre, n wek zulum wekre
Dieu/va/faire/vous/éclore/lèè/éclosion/et/éclore/Zulum/éclosion
Que Dieu fasse que vous ayez des enfants comme tel oiseau, tel animal.

Le baorgo le jouera de cette façon :

Cf. PSB35

Wénd na kit y wek lèè wekre *Que Dieu fasse que vous ayez des enfants tel oiseau*
Wénd na kit y wek zulum wekre *Que Dieu fasse que vous ayez des enfants tel animal*

On aura une coupure du verset en deux parties. Initialement composé de 16 syllabes, il est transformé en deux vers de 8 syllabes chacun. L'objectif visé ici, c'est la recherche de l'harmonie pour créer un effet musical.

Parfois on assiste aussi à un mélange en ce qui concerne la mesure. Mélange de vers pairs et impairs dans un même verset. Dans les « Paroles » ci-après, le décompte est un assemblage de vers de longueur différente (cf. PSB36)

1- Síd yà guiguēmdē	<i>C'est vraiment un lion</i>
2- Sā wēndá f sàāmb bí f k- m báaré	<i>si tu ressemble à ton père, donne moi un baare</i>
3- Sā wēndá f yáab bí f k- m báare	<i>si tu ressembles à ton grand père, donne un baare</i>
4- Guigēmdē ñ dogod Guigēmdē	<i>c'est un lion qui met au monde un lion</i>
5- Burkínd dogodá tó	<i>un intègre met au monde un intègre</i>
6- Síd yà guiguēm bilà	<i>c'est vraiment un lionceau</i>
7- Maan tēm guésé ;	<i>Montre moi ce que tu sais faire</i>
8- Síd yà guiguēmdē	<i>c'est vraiment un lion</i>

On constate clairement que ce verset est constitué de vers de longueurs différentes : le premier compte 5 pieds, le second 8 pieds, le troisième en compte 8, le quatrième 8, et on revient

à 5 syllabes au cinquième vers, 5 au sixième, 4 au septième et enfin 5 au huitième et dernier vers du verset.

Quant aux sonorités, on remarque des répétitions de certains mots (en italique et coloriées dans le texte) qui créent une ambiance musicale avec le thème ici qui est celui d'encourager les travailleurs, et des rimes embrassées au niveau du vers 1-4 et 2-3 (mots soulignés).

En effet, les textes du baorgo se présentent notamment en fonction de la succession rythmique ou cadentielle des phrases, qui elle-même est déterminée par l'accentuation des mots. Puisqu'il s'agit de paroles « musiquées » et donc destinée à la danse ou à la cadence de travail, la régularité du rythme s'impose pour assurer les pas du danseur. Ainsi, d'un vers à un autre, le nombre de syllabes est quasi identique, de même que la mesure.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

CONCLUSION

En axant le thème de notre mémoire sur les *paroles du baorgo, corne parleuse chez les Moose du Burkina Faso*, nous avons essayé d'une part de mettre en relief les différents faits culturels et sociologiques permettant l'usage du *baorgo* et, d'autre part, d'étudier les différentes thématiques à travers un corpus de référence de même que les procédés de création et d'expression par cet instrument parleur.

Pour ce faire, nous avons, dans une première partie, défini les différentes composantes de notre démarche méthodologique. Il s'agit de la revue de la littérature spécialisée, la description d'une part de la problématique et des hypothèses de recherche puis, des objectifs, résultats attendus et des méthodologies utilisées. Dans une deuxième partie, nous avons procédé à l'étude des œuvres aux fins d'en dégager les thématiques en rapport avec notre sujet de mémoire, et de certains aspects non évoqués, de même que l'originalité des auteurs étudiés. Au terme de notre développement, plusieurs constats s'imposent.

Ce travail nous a amené à aborder l'étude de l'instrument proprement parlé, les aspects musicaux, de même et surtout, linguistique et littéraire de la corne parleuse. Ainsi, nous avons pu identifier à travers ces paroles, les genres de la littérature orale pratiqués ; en outre, l'analyse des thèmes ont permis de mettre en relief quelques aspects de la langue et du style.

Cela a permis d'explorer les origines du *baorgo*, son caractère sacré et ludique, ainsi que les circonstances particulières de son utilisation : mariage, baptême, funérailles, investiture de chef ou de roi, travaux champêtres... La corne parleuse est donc un excellent moyen de communication. Dans ce sens, nous avons montré le lien étroit qui existe entre le langage sifflé et certains cultes rendus aux morts en l'occurrence chez les *Yonyonsé*.

Donc, au regard de l'étude des différents faits culturels et sociologiques liés à la pratique du *baorgo*, nous pouvons confirmer la pertinence de la première hypothèse posée dans la première partie de notre travail de recherche : ***le baorgo est un instrument de musique faisant partie intégrante du patrimoine immatériel moaaga et véhicule toujours de nos jours les traditions orales des Moose.***

De même, les différentes formes que revêt le langage ont permis d'affirmer que la corne parleuse est un canal d'émission littéraire et que cette littérature que décline le *baorgo* est spécifique et caractérise ce mode de communication qu'est le langage instrumental.

En effet, comme nous l'avions affirmé, le langage sifflé s'apparente à un langage ésotérique et donc possède un faible auditoire apte à décrypter le message. Le langage sifflé requiert certaines aptitudes et une maîtrise des langues d'émission. « L'intérêt de cette forme de communication est qu'elle permet d'authentifier les sources orales et de combler le vide ressenti en matière de documentation sur l'Afrique précoloniale »¹⁰⁸. Nous en voulons pour preuve la « Charte de Kurukan Fuga » ou la charte du Mandé. En effet, fruit de témoignages des griots, ces maîtres de la parole en Afrique, « *la Charte* constitue un document capital pour les médiations traditionnelles, révélant ainsi, et c'est peut-être cela qui nous le rend contemporain, un esprit législateur dans les sociétés africaines au XIII^{ème} siècle. »¹⁰⁹ Ce qui nous permet alors de vérifier la seconde hypothèse selon laquelle : ***la corne « parleuse » jouait un rôle fonctionnel inestimable de communication dans la société Moaaga.***

Saint Augustin n'affirme-t-il pas que chanter c'est prier deux fois ? nous avons constaté à travers cette étude que 'jouer du *baorgo*, c'est s'exprimer deux fois'. La corne musicale à travers le musicien qui en joue parle un langage dont seuls les initiés peuvent comprendre le sens. Mais de par la spécificité des sons et leur combinaison, cela constitue un autre langage, car il arrive à émouvoir même le cœur du non initié, malgré une tessiture limitée de l'instrument. Ce qui nous permet de vérifier l'hypothèse selon laquelle : ***les paroles de la corne musicale sont une musique spéciale rythmée, qui ressemble au rythme « parlé » et au rythme chanté.***

Pourtant, le caractère sacré ainsi que l'essence instrumentale du langage sifflé créent un relatif hermétisme. Il existe donc de nombreux obstacles sur la voie des chercheurs : les interdits, les paroles paradoxales des convents, l'impossibilité pour les non-initiés d'avoir accès à certains rites ou textes sacrés, sifflés. Cependant, les chercheurs devront s'armer de détermination pour imaginer et trouver les moyens efficaces permettant de sauvegarder le fondement culturel, en même temps qu'ils mènent leurs recherches.

Notre souhait est que cette étude contribue à susciter des vocations au niveau des jeunes scolarisés et, à sonner l'alarme sur la disparition de nos valeurs traditionnelles en général et de nos instruments de musique traditionnels en particulier.

¹⁰⁸ Sèmiou BELLO, Opcit, p73

¹⁰⁹ CELTHO, *La Charte de Kurukan Fugan Aux sources d'une pensée politique en Afrique*, L'Harmattan, 2008, p5

Il s'agit aussi d'interpeller nos décideurs à encourager les jeunes à une meilleure connaissance de nos instruments de musique dans les différentes situations de leur utilisation et leur valorisation fréquente sur le plan touristique et musical, gage d'un bon développement économique et culturel. « La diversité des instruments naît de l'union réelle de la musique et de la vie. Il semble qu'à cette condition de matérialité notre sens de la musique s'élargisse. Trop limitée aux seuls aspects des ses œuvres, la musique gagne à être vue également sous le naturalisme de ses instruments.»¹¹⁰

En dehors de la corne parleuse qui a retenu notre attention, il importe de préciser qu'il existe d'autres instruments de musique qui sont porteurs de messages. Il serait heureux que des travaux portent par exemple sur le langage des cloches ou « *kièma* », instruments très utilisés au Centre-Nord du Burkina Faso ; de même une étude approfondie sur le langage des masques serait la bienvenue.

Il serait intéressant d'approfondir ces aspects thématiques d'analyse en focalisant la présente étude à un caractère spécifique du langage instrumental, sur un corpus élargi à d'autres instruments parleurs. Dans ce cas on pourrait avec plus de précision et de finesse étudier les diverses manifestations de la problématique de la littérature instrumentale par rapport à la littérature orale. On s'intéresserait non seulement à l'étude des différents instruments, de la structure de leurs « paroles » mais également à d'autres aspects importants comme les fonctions et le style instrumental ; Cela permettrait peut être de s'apercevoir par exemple de leurs spécificités par rapport au langage oral et des caractéristiques communes à tous les langages instrumentaux.

¹¹⁰ André SCHAFFNER, *Origine des Instruments de musique*, Paris, Payot, 1936, 406p in Grégoire KABORE, *Les instruments à vent chez les Moose : Tradition et évolution*, Mémoire pour l'obtention du diplôme de Professeur de Musique, Ecole de Musique et de Danse, 1994, p90

ELEMENTS DE BIBLIOGRAPHIE :

I. ANTHROPOLOGIE/SOCIOLOGIE-HISTOIRE-LITTERATURE ET LINGUISTIQUE

I.1.Ouvrages

a) anthropologie/ sociologie

Antoine A. DIMDELOBSOM, *Le secret des sorciers noirs*, Paris, E. Nourry, 1934, 243p.

Christopher ROY, *Mossi Masks and crests*, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, USA. London, England, 1979, 412p.

F. N'Sougan AGBLEMAGON, *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noires (les Eves du Sud-Togo)*, Paris/La Haye, Mouton, 1969, 219p.

b) histoire

Joseph KY-ZERBO, *Histoire Générale de l'Afrique*, tome I, Présence Africaine, 2001, 416p.

CELTHO, *La Charte de Kurukan Fugan Aux sources d'une pensée politique en Afrique*, L'Harmattan, 2008, 162p.

c) littérature

Adrien, HUANNOU, *350 citations d'auteurs africains. La littérature pour tous*, CAAREC Editions, 2007, 101p

Adrien, HUANNOU et Ascension, BOGNIAHO, *Littérature Africaine*, manuel de français 2^{nde}, 1^{ère}, Terminale INFRE, 1993, 224p.

Daniel BERBEZ, Pierre BARBÉRIS, Pierre-Marc de BIASL, Luc FRAISSE, Marcelle MARINI, Gisèle VALENCY : *Méthodes critique pour l'analyse littéraire*, Nathan, 1990, 217p.

Dominique ZAHAN, *La dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris, MOUTON & CO, LA HAYE, 1963, 208p.

F. Titenga PACERE *Langage des tam-tams et des masques en Afrique (Bendrologie) une littérature méconnu*, L'Harmattan, Paris 1991, 350p.

Lilyan KESTHELOT, *Les écrivains noirs de langue française*, Ed. de l'Université de Bruxelles, 7^{ème} édition, 1977, 343p.

Mahougnon KAKPO, *Les épouses du Fa*, éditions L'Harmattan 2007 100p.

Mahougnon KAKPO, *Introduction à une poésie du Fa, Cotonou*, Ed. Diaporas/Ed. du Flamboyant, 2006, 176p.

Me F. Titenga PACERE, *Saglego ou le Poème du Tam-tam (pour le Sahel)*, C. Editions : Fondation PACERE, Manega, 1994, 115p.

Paul, ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, mars 1993, 318p.

Sié, Alain KAM, *Nouvelle approche sur les catégories principales de la Littérature orale africaine : (Définition, caractéristiques et catégorie principales des textes oraux)*, Université de Ouagadougou, 2005-2006, 93p.

I.2. Revues

a) anthropologie/ sociologie

A. A. Dimdelobsom, OUEDRAOGO, « Les danses Mossi et leur signification », revue anthropologique, 1931, vol. 42,

b) Littérature

Albert OUEDRAOGO, « La poésie des Griots », in Université De Ouagadougou, Mélanges Offerts à Maître Titenga Frédéric Pacere, L'Harmattan, 1991, p189-207.

Ascension BOGNIAHO, « Littérature Orale du Bénin : Essai de classification endogène des types de parole littéraire », « In Mélange Jean Pliya », éd du Flamboyant, 1994 201p.

Ascension BOGNIAHO, « Littérature Orale et Développement », AIF Ed Flamboya, 1999, p13-37.

Louis MILLOGO, « Eléments de Poétique de la Poésie des Griots de Titinga Frédéric PACERE », in Université De Ouagadougou, Mélanges Offerts à Maître Titenga Frédéric Pacere, L'Harmattan, 1991, p359-377.

Oger KABORE, « Présentation de l'ouvrage d'Alain Joseph Sissao. Conte du Pays des Moosé. Paris UNESCO/KARTHALA, 2002, 158p » In Espace Scientifique, n°00, janv-mars 2003, p19-20.

Revue NOTRE LIBRAIRIE, « Littérature du Burkina Faso » n°101 Avril-juin 1990, 128p.

Sékou TALL, « La poésie des griots de maître Titinga Frédéric PACERE », in Université De Ouagadougou, Mélanges Offerts à Maître Titenga Frédéric Pacere, L'Harmattan, 1991, p249-256.

I.3. Articles

a) Anthropologie/ Sociologie

B. NGUESSAN KOTCHY, « Fonctions sociales de la musique traditionnelle », in Economie et Urbanisme P. Africaine n° 93, 1975, p80-91.

b) Littérature et Linguistique

Geneviève CALAME-GRIAULE, « La recherche du sens en littérature orale », Terrain, n°14,1990, p119-125.

Ketlin ADODO, « Etude sur la poésie, la tradition orale et la littérature au Togo et Programme d'initiation pour les élèves de l'école primaire », juin 2001, 50p.

Mallafe DRAME, « Langage non-verbal, une autre dimension de la communication humaine. » Les Cahiers de CELTHO, 1986, p63-76.

Oger KABORE, « Les Archives audiovisuelles du CNRST, une contribution à la préservation de notre identité culturelle » in Tradition orale et nouveaux médias, Xe Fespaco, 1989, p69-79.

I.4. Mémoire

a) Anthropologie/ Sociologie

Pierre AREZORENA, *Moos'yuumba – une société africaine, les yuumba et leurs instruments de musique*’, 2Tomes, thèse de Doctorat de 3è cycle, Paris VII, 1986, 614p.

b) Histoire

Honoré OUEDRAOGO, *Richesse et société chez les Moose de Wogdgo de la fin du xvème siècle à 1908*, Mémoire de Maîtrise en Histoire sociale et politique, 2001-2002, Université de Ouagadougou, 159p.

c) Littérature

Fernand NOUWLIGBTO, *Identité culturelles et esthétique du tragique dans le théâtre négro-africain contemporain d'expression française : étude comparée des œuvres de Koulsy Lamko, Koffi Kwahule et Kossi Efoui*, Mémoire pour l'obtention du Diplôme d'Etude Approfondies (DEA), Université Abomey-Calavi, 2006-2007, 87p.

Sèmiou BELLO, *Le langage tambouriné dans les départements de l'Ouémé et du Plateau : Portée sociologique et littéraire*, Mémoire pour l'obtention du diplôme de Maîtrise de Lettres Modernes, Université Abomey-Calavi, 2001-2002, 77p.

I.5 Thèse

a) littérature

Ascension Bogniaho : *Chants funèbres, Chansons funéraires du Sud-Bénin : forme et style*, Thèse pour le Doctorat d'Etat Es Lettres ; Université de Paris IV-Sorbonne (CIEF), Sous la Direction de Robert JOUANNY, 1995, 591p.

I.5. Site Internet

a) Littérature

<http://atilf.atilf.fr/tif.htm>

<http://www.alisrhetorique.com/>

<http://www.etudes-litteraires>. Com/figure-de style/

<http://www.epidictique.php>

II. LINGUISTIQUE/ ETHNOLINGUISTIQUE

II.1. Ouvrages

a) Linguistique

Alexandre R.P., *la langue Mooré*, IFAN, 1953, 407p.

Jules KINDA, *Lexique Français Mooré, Mooré-Français*, Octobre 2003, 85p.

Jules KINDA, *Soalma*, Presses Africaines, 2008, 51p.

II.2. Articles

Linguistique

Mallafé DRAME, « Langage non-verbal, une autre dimension de la communication africaine », 1986, Les Cahiers du CELTHO, p. 63-76.

II.3. Revues

Linguistique

Cahier de Littérature Orale, « Paroles tissées... Paroles sculptées », Publications Langues'O, n°19, 1986, 215p.

II.4. Articles

Ethnolinguistique

Geneviève CALAME-GRIAULE, « la parole qui est dans l'étoffe (Dogon, Mali) », Cahier de Littérature Orale, Publications Langues'O, n°19, 1986, p15-26.

III. MUSIQUE/ETHNOMUSICOLOGIE

III.1. Ouvrages

a) Musique

Jacques SIRON, *La Partition Intérieure, Jazz, musiques improvisées*, Ed. Outre Mesure, Paris 1992, 3^{ème} revue, corrigée et augmentée, 1994, 768p.

Mamadou DIALLO, *Essai sur la musique traditionnelle du Mali*, ACCT, Paris, Maison-Alfort, 83p.

III.2. Mémoire

a) Musique

Grégoire KABORE, *Les instruments à vent chez les Moose : Tradition et évolution*, Mémoire pour l'obtention du diplôme de Professeur de Musique, Ecole de Musique et de Danse, 1994, 100p.

b) Ethnomusicologie

Anne Laure BOURGET, « La voix de l'instrument : les musiques de louanges bwaba (Burkina Faso) et leurs langages » Université Française –Rabelais, Tours, 2004, 141p.

Marie-Noëlle ALHINC, *Bendre, musicien à la cour royale de Ouahigouya, Burkina Faso*, Université Paris 8, Saint-Denis ethnomusicologie, Mémoire de maîtrise, 2005, 170p

Marie-Noëlle ALHINC, *Chants, danses et rites funéraires chez les Moose du Yatenga*, Université Paris 8, Saint-Denis ethnomusicologie, Mémoire de maîtrise, 2007, 133p.

III.3. Articles

a) Musique

Grégoire KABORE, « L'enseignement de la musique au Burkina Faso : Etat des lieux » 2006, UNESCO *lea*, p12.

b) Ethnomusicologie

Oger KABORE, « Instrument de musique et pouvoir magico- religieux chez les Moose », in *Découverte du Burkina, 1993*, Tome1, p127-17.

Junzo KAWADA, « Continuité et discontinuité dans les cultures sonores ouest-africains : rapport internes et interculturels », *Cultures sonores d'Afrique II*, 2001, Hiroshima City University, Japon, p3-20, pp.147.

Junzo KAWADA, « L'avenir du langage tambouriné chez les Moose (Burkina Faso) en tant que véhicule du message historique », *Cultures Sonores d'Afrique IV*, 2008, Université Kanagawa, Japon, p3-10, pp 141.

Zemp HUGO, « Paroles de Balafon », *L'HOMME*, in *musique et anthropologie*, 2004, pp171-172.

III.4. Site Internet

<http://www.gregorien-nantes.fr/dynamiqueaccent.htm>

TABLE DE MATIERE

PAGE DE GARDE	2
DEDICACE	3
EPIGRAPHE	4
REMERCIEMENTS	5
INTRODUCTION	6
LA REVUE CRITIQUE DE LA LITTÉRATURE SPÉCIALISÉE	9
PROBLEMATIQUE	22
a) Objectifs de l'étude	24
b) Hypothèses	25
c) résultats attendus	25
METHODOLOGIE	26
a) La Méthode expérimentale	26
b) La sociocritique	28
c) Méthode ethnolinguistique	29
PLAN COMMENTE DU MEMOIRE	31
CHAPITRE I : CADRE GÉOGRAPHIQUE, SOCIAL ET CULTUREL	32
A. Cadre géographique et social	32
1. Présentation générale de la société moaaga	32
2. Types d'organisations sociales	33
3. Habitats	33
B. CONTEXTE CULTUREL	33
1. Situation culturelle : une communauté de culture	33
2. L'expression culturelle : Littérature orale et langage instrumental chez les Moose	34
CHAPITRE II- LE « BAOORGO » : ORIGINES, PORTEE SOCIOLOGIQUE, FONCTIONS ET SITUATION AU SEIN DES INSTRUMENTS PARLEURS	37
1. ORIGINES	37
a) Origine mythique	39
b) Origine corporelle et Fabrication	40

c) L'instrumentiste	41
2. PORTEE SOCIOLOGIQUE ET FONCTIONS	43
a) Pratiques Rituels ou sociologie de la corne parleuse	43
b) Fonctions	45
i. Fonction orchestrale et ludique	45
ii. Fonction sacrée de la corne parleuse	46
3. SITUATION DU BAOORGO AU SEIN DES INSTRUMENT PARLEURS	47
CHAPITRE III- CORPUS DE REFERENCE DES LANGAGES SIFFLÉS ET LES GENRES LITTÉRAIRES PRATIQUÉS	48
I. THEMATIQUE DU BAOORGO	48
1- SALUTATIONS	49
2- HOMMAGES A DES PERSONNALITES OU INDIVIDUS	49
3- FETE	50
4- TRAVAIL	50
5- CRITIQUE OU SATIRE SOCIALE	51
6- MORT	51
1. Kū Maāsrè (un décès)	51
2. Inhumation	52
3. kUUrè (Funerailles)	52
II. LES GENRES LITTERAIRES PRATIQUES	52
1. Proverbes ou dictons	53
2. Les noms, devises ou zabyouya	53
3. Les panégyriques claniques	53
4. La chanson fable	54
5. Les prières, formules de sacrifices...	55
CHAPITRE IV : LES ASPECTS DE LA LANGUE ET DU STYLE DU BAOORGO	57
A. LA PAROLE (GOMDE) EN MILIEU MOAAGA	57
1. Le Gomde : Typologie de la parole chez les Moose	57
2. Le Réem : terminologie qui désigne parfois la musique	58

B. SPECIFICITE DU LANGAGE INSTRUMENTAL	58
1. Les nuances tonales du Moore, fondement langagier du Baoorgo	59
2. Technique de communication du Baoorgo	60
B. LE CHAMP LEXICAL DU BAOORGO	62
1. La Rhétorique	65
2. Les Figures de Mots	66
3. Les Figures de Pensée	68
4. La Poéticité	68
a) Qu'est ce que la poésie	68
b) L'inspiration dans la poétique du baoorgo	68
c) Poésie et Paroles du Baoorgo	69
1)Le Baorgo et genres poétiques de la tradition orale....	70
2) Analyse de la poésie du Baoorgo	70
d) Poésie et musique du baoorgo	72
1) Rapport mélodie et poésie	73
2) Rapport rythme et Poésie	74
CONCLUSION	75
BIBLIOGRAPHIE	80
TABLE DES MATIERES	85
ANNEXES	88

ANNEXES

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

Annexe 1 :

CORPUS

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

A- SALUTATIONS

PSB1

Bièla
//Bienvenu//

Bienvenu

Bièl nè y pug yāanga
//Bienvenu/et/vous/femme/femelle//

Bienvenu, et (comment va) votre vieille (mère) ?

Bièl nè y sē da bēn dambā
//Bienvenu/et/vous/ceux/avec/étiez//

Bienvenu, et (comment...) ceux avec qui vous étiez ?

Tnd puusd a yāmba
//Nous/salut/vers/vous//

Nous vous disons

Y bièl yaasa
//vous/bienvenu/encore//

Soyez le bienvenu encore.

PSB2

F sān lè lèb yir beogo
//Toi/sil/encore/retourne/maison/demain//

Si tu retournes demain chez toi

Puus f zag soaba
//Salue/toi/maison/propriétaire//

Salue ceux de ta maison

Puus f pug yāanga
//Salue/toi/femme/femelle//

Salue ta vieille (mère)

Puus f nī-kièma
//Salue/toi/personne-âgée//

Salue ton vieux (père)

La f lebēn puus f zāma
//Et/ toi/Encore/re/Salue/toi/people//

Et tu salues tes connaissances

B- L'HOMMAGE A DES PERSONNALITES OU INDIVIDUS

a) Individus

PSB3

Guigēmdě ñ dogod Guigēmdě

Un lion met au monde un lion

//Lion/qui/Acouchera/Lion

Burkínd dogodá tó
//L'intègre/Acouche/Autre//

Un homme intègre agit de la sorte

Síd yà guiguēm bilà
//Vérité/C'est/Lion/petit//

C'est vraiment un lionceau

Maan t-ēm guésé.
//Fait/et/moi/Regarder//

Prouve le moi.

Síd yà guiguēmdé
//Vérité/C'est/Lion//

C'est vraiment un lion

b) Chefferie

1. Nà Kěēsgo (investiture d'un chef)

PSB4

Y záamè páongo
//Votre/Hier/gain//

Félicitation pour hier

Y Rábutē páongo
//Votre/avant-hier/gain//

Félicitation pour avant hier

Wēnnaam ná tabēnde
//Dieu/va/coller//

Que Dieu avec vous

Tēnpéelem na tabēnde
//La-terre-blancher/va/coller//

Que les bons esprits soient avec vous

Tēnkugà na tabēnde
//les terre-pierres/Va/Coller//

Que les anciens soient avec vous

Naaba Wēnd na wogolg y yonre
// Chef/Dieu/Va/rallonger/votre/nez//

Dieu vous donnera longue vie

Naaba Wěnd na zĩlg y zĩlg ńgò *Dieu vous mettra dans un bon endroit*
// Chef/Dieu/Va/assoir/vous/place/bien//

Da y puulmé y búm yé *Ne croyez en rien d'autre*
//Ne/vous/promettre/chose/pas//

Pulmé y naab Wěnnàám nē a Paga Těnga *Promettez à Dieu et à la Femme Terre*
//Promettre/vous/chef/Dieu/et/Sa/femme/Terre//

Pulmé y karāmbok nē mĩsrí *(ici il fait allusion à certaines*
//Promettre/vous/karamboko/et/mosquée//

Pulmé y puus laaga *valeurs de la religion musulmane)*
//Promettre/vous/plat/prière//

La y Púus nĩn-kēemb kudi *Saluez les vieux*
//Et/vous/salue/Personnes/âgées//

Puus pug yan kudi *Saluez les vieilles*
//salue/Femmes/femelles/anciennes//

Puus těng kom buisē n'puus těng kom puglí *Saluez les jeunes hommes et les jeunes filles*
// Salue/terre/enfants/Grandissants/Et/salue/enfants/Féminisants//

Naabá Wěnd ná sĩk y sũuri t'y zā gáobgà *Dieu apaisera votre Coeur pour diriger ceux de gauche*
// Chef/Dieu/va/descendre/votre/coeur/pour que/vous/tenir/gauche//

Zá pooré, zá taoré la zá rútgò *Ceux de derrière, ceux de devant et ceux de la droite*
//Tenir/derrière/tenir/devant/et/tenir/droite//

Náabà, būmb k' máanē y yé *Chef, rien ne t'arrivera*
// Chef/ chose/ne/faire/Vous/pas//

Těnpéelem yíngà būmb k' máanē y yé *Grâce aux Bons esprits rien ne vous arrivera*
//Terre blancheur/à cause/chose/ne/faire/vous/pas//

Těnkugá yíngà būmb k' máanē y yé *Grâce aux ancêtres rien ne vous arrivera*
//Terre Pierres//à cause/Chose/ne/faire/vous/pas//

Si c'est le naaba Sānem de Zorgho qui intronise le chef en question, il continue en ces termes :

PSB5

Dá bēlēm būmb yé
//Ne/flatter/chose/pas//

Ne crois en rien

Bēlēm naabá Sānem
//Flatter/Chef/Sanem//

Crois à Naaba Sanem

Na págà pug to bíga
//Et/femme/femme/autre/enfant//

Et au Fils de la femme Pugtoe du chef

Y maana burkī manego
//Vous/avez fait/l'intégrité/action//

Vous avez agi en homme libre

Burkīnd máāndà wóto
//L'intègre/fait/comme cela//

Un home libre fait comme cela

Guugēmd máāndà wóto
//Le lion/fait/comme cela//

Un lion fait comme cela

Y wéndá y sãāmba
// Vous/ressembler/votre/père//

Vous ressemblez à votre père

Y wéndá y yáaba
// Vous/ressembler/votre/grandpère//

Vous ressemblez à votre grand père

PSB6

Buug sá pa wënd w'a sãāmba
//Enfant/ne/pas/ressembler/comme son/père//

Si un enfant ne ressemble pas à son père

A wēnda a yáaba
//Il/ressemble/lui/grandpère//

Il ressemble à son grand père.

Wénd ná pélege f zugú
// Dieu/va/blanchir/Ta/tête//

Que Dieu vous donne des cheveux blancs

T'f wēneg f sãāmba

Pour que tu ressemble à ton père

// Pour que/toil ressembler/ton/père//

ñ wēneg yáaba

Ressembler à ton grand père

//Et/ressembler/grand parent//

Yáabà Wēnnaam péleg f zúgù

Dieu te donnera des cheveux blancs

//Grandpère/Dieu/blanchir/Ta/tête//

Ténpéelem ná péleg f zúgù
blancs

Les Bons Esprits te donneront des cheveux

//Terre blancheur/va/blanchir/ta/tête//

Ténkúga ná péleg f zúgù

Les Ancêtres te donneront des cheveux blancs

//Terre pierre/va/blanchir/ta/tête//

Wénd ná baas f baas nēéré

Que Dieu te donne un bonne fin

//Dieu/Va/Terminer/toi/terminaison/bien//

2. Basga ou Nã-Basga

PSB7

Nê y taabo

Bonne fête

//A/votre/arrivée//

Wénd na taas y vēere

Que Dieu vous donne l'année prochaine

//Dieu/va/Amener/vous/an prochain//

Tēnpeelem na taas y vēere

Les esprits vous conduiront jusqu'à l'année prochaine

//Terre blancheur/va/amener/vous/an prochain//

Ténkuga na taas y vēere

Les ancêtres vous conduiront à l'année prochaine

//Terre pierre/va/amener/vous/an prochain//

Yaab ramb na taas y vēere

Les grand pères vous conduiront à l'année prochaine

//Les grands parents/vont/amener/vous/an prochain//

Pagb nè dap na taas y vëere
l'année prochaine

//Des femmes/et/des hommes/vont/amener/vous/an prochain//

Femmes et hommes vous conduirons à

Sulmiis nè Marëns na taas y vëere

//Peuls/et/Marensé/vont/amener/vous/an prochain//

Les silmisi et marensé nous conduirons à l'année prochaine

PSB8

Wënd na kond yuum tusr la koabga

//Dieu/va/donner/nous/Années/mille/années/cent//

Que Dieu vous donne mille cents ans

Yuum kon bäng n sondé

//Des années//ne pas/Savoir/compter//

Autant d'années qu'on ne peut les compter

Puus nîn-këemb kudi

//Salue/personnes-âgées/anciennes//

Je salue les vieux

Puus pug yan kudi

//Salue/Femmes/Femelles/anciennes//

Je salue les vieilles

C- LA FETE

1. Kããdem (Mariage)

PSB9

Wënd ná kon d a tare

//Dieu/va/donner/chose/même//

Que Dieu vous donne un évènement semblable

Wënd ná baas y baas néere

//Dieu/va/terminer/vous/termine/belle//

Que Dieu vous donne une bonne fin

Wënd ná kon y rógem

//Dieu/Va/donner/vous/accouchement//

Que Dieu vous donne d'enfanter

Wënd ná wogolg y yyã

//Dieu/va/allonger/vos/nez//

Que Dieu vous donne longue vie

Wënd ná tabēnde
//Dieu/va/coller//

Que Dieu vous unisse

Tēnpeelem na tabēnde
//La-terre-blancheur/va/coller//

Les bons esprits vous uniront

Tēnkuga na tabēnde
// les terres-pierres/Vont/Coller//

Les anciens vous uniront

Pagb nè dap na tabēnde
//Femmes/et/hommes/vont/coller//

Femmes et hommes vous uniront

Ka nã n'sãm ye
//cela/ne/gater/pas//

ça ne va pas se détruire

Yáabà Wënd sē manage
//Grandpère/Dieu/qui/a arrangé//

Ce que Dieu à arranger

Néd sē sāmed ka ye
//Homme/qui/gâte/ne/pas//

L'homme ne peut le détruire

Salutation parents de la femme (beau père et belle mère):

PSB10

Wënd ná wogolg y yyã
//Dieu/va/allonger/vos/nez//

Que Dieu vous donne longue vie

Wënd ná baas y baas nēere
// Dieu/va/terminer/vous/termine/belle //

Que Dieu vous donne une bonne fin

Wënd ná kòos y t' y zã ba
restez près d'eux
// Dieu/va/durer/vous/pour que/vous/tenir/eux//

Qu'il vous donne longue vie pour que vous

Wënd ná wogolg y yy t' y zã ba
//Dieu/va/allonger/vos/nez/pour que/vous/tenir/eux//

Qu'il vous donne longue vie pour que vous restez près d'eux

Wënd ná baas y fã baas nēere

Que Dieu vous donne une bonne fin à tous

// Dieu/val/terminer/vous/tous/termine/belle//

2. Sòobó (ou baptême)

Le sòobó et le mariage aussi se ressemblent. Lors d'une telle cérémonie voilà ce que le baorgo dit :

PSB11

Ně y pango

Félicitation !

//Avec/votre/avoir//

Wénd na knd á taaré
occasion

Que Dieu nous donne encore une telle

//Dieu/val/donne/cela/semblable//

Těnpélem na tabědé

Les Bons esprits vous béniront

//La-terre-blancher/val/coller//

Těnkugà na tabědé

Les Ancêtres vous béniront

// Les terres-pierres/Vont/Coller//

Wénd na kít f rié yòdó

Que Dieu fasse que cela produise

//Dieu/val/faire/toi/manger/bénéfice//

Wénd na nĩng f krist-nèb smā suka

Que Dieu le mette parmi les bons Chrétiens

//Dieu/val/mettre/toi/Christ-personnes/bonnes//

A vers Māriam sng na tabědé

La Vierge Marie vous bénira

//La vierge/Marie/sainte/val/coller//

A Zezi na tabědé

Jésus vous bénira

//Jesus/val/coller//

Tum tumdeb na tabědé

Les Disciples vous béniront

//Les travailleurs/vont/coller//

Fāāged sɔba Wénd na tabědé

Dieu le Sauveur vous bénira

//Le sauveur/celui/Dieu/val/coller//

Barka

Merci

//Merci//

Wénd na kɔɔs f ně f pangà

Que Dieu te rende fort longtemps

//Dieu/va/durer/toi/et/ta/force//

Wënd sē manegē sa néd ka toin sããm yé *Ce que Dieu a arrangé personne ne peut détruire*
//Dieu/qui/arranger/fini/personne/ne/peut/gater/pas//

Wënd na manege f nē f zãmāanà *Que Dieu te bénisse ainsi que ton peuple*
//Dieu/va/arranger/toi/et/ton/peuple//

D- LE TRAVAIL

1- Kóobò ou Culture

PSB12

Ya yagb logdo¹¹¹

//C'est/façonnage//

(Puis interviennent le *gãngãogo*, le *lúnga*, le *waagà*, le chant.)

Le Baoorgo reprend :

PSB13

Túum Túum Túum Túum Túum Túumdé *Bon travail, bon travail...*
//travail/travail/travail/travail/le travail//

Goabg Túumdé *Bon travail à gauche*
//Gauche/le travail//

Rútg Túumdé *Bon travail à droite*
//Droite/le travail//

Túum Túum nîn-kēemb kudi Túumdé *Bon travail, bon travail, bon travail aux vieux*
//Travail/travail/hommes/âgés/anciens/le travail//

Pug yan kudi Túumdé *Bon travail aux vieilles*
//Femmes/femelles/anciennes//

Téng tēnpéelem Túumdé *Bon travail aux Bons Esprits*
//Terre/terre blancheur/le travail//

¹¹¹Ce qui signifie que le travail ne fait que commencer et le *dolo* qu'ils viennent de boire est une invite au travail.

Ti b puus y Túumdé
//Que/de/saluer/vous/le travail//

Que de vous dire bon travail

Těng kúga tí b puus y Túumdé
//Terre/pierres/que/de/saluer/vous/le travail//

Les anciens me charge de vous dire bon travail

PSB14

Tí b puus yā
//Que/de/saluer/vous//

Que de vous dire bon travail

Wénd ná baas y baas-nēéré
//Dieu/va/terminer/vous/termine-belle//

Que Dieu vous donne une bonne fin

Tí búmb k māan y ye
//Que/chose/ne/faire/vous/pas//

Rien ne vous arrivera

Wénd ná péeleg y zúgù
//Dieu/va/blanchir/votre/tête//

Que Dieu vous donne des cheveux blancs

PSB15

Goabg la rutgò sngd kó d kóobo
notre champ
//Gauche/et/droite/aide nous/cultiver/notre/culture//

A gauche, A droite, aidez nous à cultiver

Kom buusé sngēm m kóm n kóobo
//enfants/murissants/aide/moi/cultiver/ma/culture//

Les jeunes aidez moi à cultiver mon champ

Nîn-kēemsé sngēm m kóm n kóobo
//Hommes-âgés/aide moi/pour/cultiver/ma/culture//

Les vieux aidez moi à cultiver mon champ

Pědgě kó tí f sãāmb kóomě
//Vite/cultive/car/ton/père/a cultivé//

Cultive avec force, car ton père a cultivé

Pědgě kó tí f yaab kóomě
//Vite/cultive/car/ton/grandpère/a cultivé//

Cultive avec force, car ton grand père a cultivé

Pědgě kó Těng tēnpéelem yīnga
//Vite/cultive/terre/terre blancheur/à cause//

Cultive avec force à cause des Bons Esprits de la terre

Pēdgē kó Tēng-kúga yīnga *Cultive avec force à cause des Ancêtres*
//Vite/cultive/Terre-pierre/à cause//

Pēdgē kó nīn-kēemb kudi yīnga *Cultive avec force à cause des vieux*
//Vite/cultive/personnes-âgées/anciennes/à cause//

Kó kma *Cultive pour moi*
//cultive/donne/moi//

Kó kma kó kma *Cultive pour moi, cultive pour moi*
//cultive/donne/moi/cultive/donne/moi//

Túum Túum Túum Túumdé *Bon travail, bon travail...*
//Travail/travail/travail/le travail//

Ronbēn tí d vuuse *Accroupis toi pour une pause !*
//Accroupis-toi/Que/nous/souffler//

PSB16

Fo ka wēnd f sàāmb láa ? *Ne ressembles-tu pas à ton père ?*
//Toi/ne/ressemble/ton/père/ou bien ?//

PSB17

Fo ka wēnd f yáab láa? *Ne ressembles-tu pas à ton grand père ?*
//Toi/ne/ressemble/ton/grandpère/ou bien ?//

PSB18

M dáta báaré¹¹² *Je veux un « baare »*
//Moi/vouloir/un baare//

Sā wēndá f sàāmb bí f km báaré *Donne moi un barre si tu ressembles à ton père*
//Si/ressemble/ton/père/donc/toi/donne moi/baare//

Sā wēndá f yáab bí f km báare *Donne moi un barre si tu ressembles à ton*
grand père

¹¹² Ce qu'on utilise pour attacher les animaux

//Si/ressemble/ton/grandpère/donc/toi/donne moi/baare//

Guigēmdē ñ dogod Guigēmdē
//Le lion/qui/accouche/le lion//

Un lion met au monde un lion

Burkínd dogodá tó
//L'intègre/accouche un/autre//

Un homme intègre agit de la sorte

Síd yà guiguēm bilà
//Vérité/c'est/lion/petit//

C'est vraiment un lionceau

Maan t ěm guésé.
//Fais/que/moi/regarder//

Prouve le moi.

PSB20

Síd yà guiguēmdé
//Vérité/c'est/lion//

C'est vraiment un lion

F wēnda f sàāmba
//Tu/ressemble à/ton/père//

Tu ressembles à ton père

F wēnda f yáaba
//Tu/ressemble à/ton/grandpère//

Tu ressembles à ton grand père

Wénd na péleg f zúgù
//Dieu/va/blanchir/ta/tête//
Ténpélem na péleg f zúgù
//Terre blancheur/va/blanchir/ta/tête//

Que Dieu fasse que tes cheveux blanchissent

Les Bons esprits feront blanchir tes cheveux

Tēng kúga na péleg f zúgù
//Terre pierre/va/blanchir/ta/tête//

Les Anciens feront blanchir tes cheveux

Il dit de quel village il est. Par exemple s'il est de Pouytenga il dira :

PSB21

Puytēng ádg lal sáag t'a péelem déeg zīng bíigà *Vrai fils de Puytenga*
//Puteng/étoile/mur/ciell/pour que/sa/blancheur/prenne/espace/fils//

Kó tí d kuili //Cutive/car/nous/rentrer chez soi//	<i>vas'y !</i>
Siɔnɔɔgē Bugēm bíiga //Signongin/Bugem/fils//	<i>Fils de Bugēm de Siɔnɔɔgē</i>
Kó tí d kuili //Cutive/car/nous/rentrer chez nous//	<i>vas'y !</i>
Nāamaas Bugēm //Nanmaas/Bugem//	<i>Bugēm de Nāamaas</i>
Kó tí d kuili //Cutive/car/nous/rentrons chez nous//	<i>vas'y !</i>
Zāndɛg yà Bugēm //Refuse/c'est/Bugem//	<i>Que tu sois récalcitrant Tu appartiens à Bugem,</i>
Sak yà Bugēm //Accepte/c'est/Bugem//	<i>Que tu sois soumis, tu appartiens à Bugem</i>
Néd sē nong tá Bugēm yaglė //Personne/qui/aime/c'est//	<i>Celui qui veut Bugem règne</i>
Karat mē tá Bugēm yaglė //Refus/aussi/et/Bugem/accroche//	<i>Celui qui veut pas Bugem règne</i>
Tond bēeg yur náaba //Tirer(flécher)/dur/maison/chef//	<i>Chef de la maison des tireurs d'élite</i>
Tôdē k kē //Tir/ne/rentrer//	<i>L'homme en qui les flèches ne peuvent rien</i>
Sà kē rúllà kì //Si/rentrer/obliger/mourir//	<i>L'homme qui possèdent les flèches mortelles</i>
Yáaba Kūndr-Yāmb-Yologó ¹¹³	<i>Grand père Kūndr-Yām-Yologo</i>

¹¹³Le kundri sont un fruit qui possède des crampons, des espèces de petites épines qui au contact d'un tissu s'adhèrent fortement. Donc quand vous les mettez dans un sac, il est difficile après de le vider car ils se collent aux parois du sac.

E- LA CRITIQUE SOCIALE

PSB22

Néd sã sàk foo buf sàka soàbá *Si quelqu'un est avec toi il faut être avec lui*
//Personne/silrépond/toi/donc/répondre/propriétaire

Néd sã zādg f bf zādg a soàba *Si quelqu'un est contre toi, il faut être contre lui*
//Personne/silrefuse/toi/donc/refuse/propriétaire

Tl bè ka wénd n bāng pulng yé *Car l'ennemi n'est pas Dieu pour décider de ton destin*
//Car/ennemi/ne/Dieu/et/sait/promesse/pas//

PSB23

Néd sã yel t'y k yi nééré *Si quelqu'un dit que tu ne seras pas bien*
//Personne/sil dit/que/ne/belle//

B y yel a soab t a yi ta nééré *Dis merci à la personne*
//Donc/vous/dites/lui/propriétaire/que/lui/belle//

Y bè ka wénd n bāng à pulung yé *Car l'ennemi n'est pas Dieu pour décider de ton destin*
//Votre/ennemi/ne/Dieu/et/sait/lui/promesse/pas//

F- LA MORT

4. Kū Maāsre` (décès)

PSB24

Kūūm ká bark yé *La mort ne vaut rien*
//La mort/ne/mercil/pas//

Kūūm ká bark ye *La mort ne vaut rien*
//La mort/ne/mercil/pas//

Kūūm parmíu kedgà tòεengà

Kūūm síd yà munānfika *La mort est vraiment un traître*
//La mort/vrai/est/traître//

Aussi, de la mort comme un voyage sans retour, au pays des sãmba, des yáabá :

PSB25

F sãmb kìmē

Ton père est mort

//Ton/père/est mort//

F sãmb a kulamē

Ton père est rentré chez lui

//Ton/père//là/est rentré (chez soi)//

A sã kuil ba a puus a sãmbá¹¹⁴

S'il s'en va qu'il salue son sãmbá

//lui/sil/rentre/alors/lui/saluer//lui/père//

Sã kuil bí a puus a yáaba

S'il s'en va qu'il salue son yáaba

//Si/rentre/alors/lui/saluer//lui/père//

5. Inhumation (MUmbu)

PSB26

Táll n kòng kòng kòng

Soigné en vain

//Garder/et/tord/tord/tord//

Táll n kòng kòng kòng

Soigné en vain

//Garder/et/tord/tord/tord//

Táll n kòng kòng kòng

Soigné en vain

//Garder/et/tord/tord/tord//

PSB27

Rigda yè?

Où vas-tu

//Aller/où?//

Rigda Kogó.

A Kogo.

//Aller/Kogo/

¹¹⁴ « Il y a lieu de signaler que le mot « Saamba » ou « m'ba » donnant en français « père » renferme une parenté plus vaste dans le temps (les grands parents y sont inclus) mais aussi dans l'espace, l'oncle ou le père relève d'une même identité chez les Moosé parce que situés à un même degré de la génération, (même père). » **F. Titenga PACERE**, « *Saglego ou le poème du tam-tam* », C. Editions : Fondation PACERE, Manega, Avril 1994, p93

Két ka?
//Rester//là ?//

Et tu es toujours là?

Lèbgē kuí
//Retourne/rentrer//

Rentre chez toi

Tùb zúɛmsa
//Oreilles/profondes//

Oreillard

Lèbgē kuí
//Retourne/rentrer//

Rentre chez toi

Tùb zúɛmsa
//Oreilles/profondes//

Homme oreillard

PSB28

n n hn...
//n/n/

Hola la laa...

PSB29

Y zaamě s pa tíndré
//Votre/hier/que/ne/incroyance//

Condoléances pour cette mauvaise surprise

Y zaamě Tàll n kòngbá
//Votre/hier/garder/et/vainement//

Condoléances pour ses vains soins

Y zaamě bùg ríindo
//Votre/hier/feu/brûlures

Condoléances pour toutes ces douleurs passées

Y zaamě ko yúudu
//Votre/hier/eau/envie de boire//

Condoléance pour ces souffrances passées

Kūūm ká bark yé
//La mort/ne/mercil/pas//

La mort ne vaut rien

Kūūm ká bark ye
//La mort/ne/mercil/pas//

La mort ne vaut rien

Kūūm par míu kɛdɔgà tòɛngà
//La mort/par/rouge/retourne/changement//

La mort pari rouge et change d'avis sur le Champ

Kūūm síd yà munānfika <i>//La mort/vérité/est/traitresse//</i>	<i>La mort est vraiment une traîtresse</i>
Zaamè zàabrè <i>//Hier/soir//</i>	<i>Hier soir</i>
Rabuté zàabrè <i>//Avant/hier/soir//</i>	<i>Avant hier soir</i>
Tì tnd yábdà <i>//Que/nous/entraîn de pleurer //</i>	<i>Nous pleurons</i>
Rá yáb tí f saāmb kúilá a buudē <i>//Ne/pleure/car/ton/père/est rentré/famille//</i>	<i>Ne pleure pas car ton père est allé en famille</i>
F sàāmb pá kì yé <i>//Ton/père/ne/meurt/pas</i>	<i>Ton père n'est pas mort</i>
F sàāmb kúilá a buudē <i>// ton/père/est rentré/famille//</i>	<i>Ton père est allé rejoindre la famille</i>
F sàāmb kúilá a buudē <i>//ton/père/est rentré/famille//</i>	<i>Ton père est allé en famille</i>
La wénd nà mánegà rèng tàoré <i>//Mais/Dieu/val'arranger/avant/devant//</i>	<i>Que Dieu l'accueille</i>
Yaaba wénd nà mánegà rèng tàoré <i>//Grand père/Dieu/val'arranger/avant/devant//</i>	<i>Grand père Dieu l'accueillera</i>
Téng kúgà nà mánegà rèng tàoré <i>//Terre/pierres/val'arranger/avant/devant//</i>	<i>Les Ancêtres l'accueilleront</i>
Wénd nà máa téng tá gándè <i>//Dieu/val'refroidir/terre/pour qu'il/se couche//</i>	<i>Que la terre lui soit légère</i>
n sak a sàāmba	<i>Pour qu'il réponde à l'appel de son Père</i>

//Et/répondre/lui/père//

Wénd nà máa tǐng tá gǎndě

Que la terre lui soit légère

//Dieu/va/refroidir/terre/pour qu'il/se couche//

N sak a Yáabà

Pour qu'il réponde à l'appel de son Grand-père

//Et/répondre/lui/grandpère//

Mongd nǎ mońk à pòore

Les termites n'attaqueront que son dos

//Les termites/vont/manger/lui/dos//

N bas a nǐng yìngá

Et épargneront son visage

//Et/laisser/sa/face/dehors//

T'a gés á sonmdambà

Et il verra ses bienfaiteurs

//Pour qu'il/lui/regarde/ses/bienfaiteurs//

La á gés á bæǎbá

Et il verra ses ennemis

//Et/lui/regarder/ses/ennemis//

F Son basr yi yòndó

Que ce que tu as laissé produise

//Toi/ce/laisser/pousse/bénéfice//

PSB30

Wénd nà wat nǐ

Bonne route

//Dieu/va/ramener/nous//

Sǎ kuil bí f pous f sǎǎmbá

Arrivé tu salue ton père

//si/rentrer/alors/lui/saluer/lui/père//

Sǎ kuil bí f pous f yáabà

Arrivé tu salue ton grand-père

//si/rentrer/alors/lui/saluer/lui/père//

Wénd nà watnǐ

Bonne route

//Dieu/va/ramener/vous//

Wénd ná wǐng f wǐ songo

Que Dieu te conduise,

//Dieu/va/retourne/toi/retour/bon//

Ti f gés f pòoré la f taoré

De sorte que tu puisses voir derrière et devant

//Pour que/toi/regarder/derrière/et/devant//

6. kUUré (ou funérailles)

PSB31

F sããmb kiiimě

Ton père est mort

//Ton/père/est mort//

F sããmba kulamě

Arrivé tu salue ton père

//Ton/père/est rentré chez lui//

A Sã kuil bí a puus a yáaba

Qu'il salue son grand père

//si/rentrer/alors/lui/saluer/lui/grandpère//

Wénd ná mănega réng taoré

Que Dieu l'accueille

//Dieu/va/arranger/avant/devant//

Wénd na maa téng t'a gããndé

Que la terre lui soit légère

//Dieu/va/refroidir/terre/pour qu'il/se couche//

Wénd na kit t'a sak a sããmba Téngá

Qu'il réponde à son père la sous la terre

//Dieu/va/faire/et lui/répondre/son/père/la Terre//

PSB31a

Y gaafara

Mes excuses

//Vous/excuses//

Goabg gaafara

Mes excuses à gauche

//Gauche/excuses//

Rutg gaafara

Mes excuses à droite

//Droite/excuses//

Poorěn gaafara

Mes excuses derrière

//Derrière/excuses//

Taor gaafara
//Devant/excuses//

Mes excuses devant

Pagb nē dáb gaagara
//Femmes/et/hommes/excuses//

Mes excuses aux femmes et aux hommes

nîn-kēem kudyā, pug yān kudgo
//Hommes/âgés/vieux/femmes/femelles/anciennes//

Ainsi aux vieux, aux vieilles,

Téng ténpélem
//Terre/blancheur de la terre//

Aux Bons esprits de la terre

PSB31b

Funérailles

A sà kuil **bá a** puus **a** sàāmbá
//Lui/si/rentrer/alors/lui/saluer/lui/père//

Qu'il salue son père

Sà kuil **bá a** puus **a** yáaba
//si/rentrer/alors/lui/saluer/lui/grandpère//

Qu'il salue son Grand père

PSB31c

Décès

sà kuil **bí f** puus **f** sàāmbá
//si/rentrer/alors/lui/saluer/lui/père//

Arrivé tu salues ton père

sà kuil **bí f** puus **f** yáabà
//si/rentrer/alors/lui/saluer/lui/grandpère//

Arrivé tu salues ton Grand père

LES GENRES LITTÉRAIRES PRATIQUES

PSB32

Paryi- g sã n dìgd baag
//Hyène/si/lui/chasse/chien//

si l'hyène chasse le chien

Ba rigdē n zènzèm
//Lui/Chasse/doucement//

qu'elle le fasse doucement

Tl baag soabē n ka yiri
//Car/chien/propriétaire/lui/ne/cours//

car on ne sait jamais quand son maître sera là

Wënd kuun yiid bawdo
//Dieu/don/dépasse/recherche//

le don de Dieu surpasse toute recherche laborieuse

PSB33

Yedg peem tûus faado
*défectueuses*¹¹⁵.
Etale/flèches/trier/vidé

Il étale les flèches afin de retirer celles qui sont

Poog roog yit tulli
Perce/maison/sort/à l'envers

*Perfore la case, sort à reculons*¹¹⁶

PSB34

M kiènd n kiènd n kièndà
//Moi/marche/et/marche/et/marche//

Je marchais, marchais, marchais

M ti yã ti bõpoak zõ kukka
//Moi/aller/voir/et/margouillat/assis sur/caïlcédrat//

Je vois un margouillat sur un caïlcédrat

T'm sok a sor t'a sîndà
//Et/moi/demande/lui/route/et/lui/taire//

Je lui demande de me montrer la route il se tait

A sînd sē m pa kuudà
Lui/taire/mais/moi/aller/tuer

S'il se tait, pourquoi ne pas le tuer

¹¹⁵ Une devise des *tansoab ndamba* (les chefs de guerre)

¹¹⁶ Une devise de la confrérie des masques *Wandba*

M ku'i sē m ná tōōgé *Si je le tue, est ce que je pourrai le transporter*
//Moi/tuer lui/en tout cas/moi/aller/pouvoir//

Mka tōōg sē mka vuudá *Si je ne peux pas, pourquoi ne pas le traîner*
//Moi/pas/pouvoir/en tout cas/moi/pourquoi pas/trainer//

M vu tu tā bīsr kè *Si je le traîne, il y'aura du sable.*
//Moi/trainer/et/terre/sable/rentrer//

Tā bīsr kē'y sē m ka pékdà ? *S'il y a du sable, pourquoi ne pas le laver*
//Terre/sable/rentrer/d'ailleurs/moi/pourquoi pas/laver?//

Pék tu nōōsm yí *Si on lave il n'y aura plus de saveur*
//Laver/et/goût/sortir//

Nōōsm yí'y sē mka pōnegdà *S'il n'y a plus de saveur pourquoi ne pas le fumer*
Goût/sortir/et/moi/pourquoi pas/fumer

Pōneg tu zāzuy kē *Si on fume les vers vont l'attaquer*
//Fumer/et/vers/rentrer//

Zāzuy kē'y sē mka yèdégdà *Si les vers l'attaquent je l'étale au soleil*
//Vers/rentrer/et/moi/pourquoi pas/étaler//

Yèdég Tɪ sulèg riké *Si on étale les rapaces vont le voler*
//Etale/et/l'épervier/prendre//

Sulèg rik'y sē mka láasdà *Si les rapaces veulent le voler je crie*
//Epervier/prendre/et/moi/pourquoi pas/crier//

Láas tu nōōr kēégè *Si tu cries ta bouche va se déchirer*
//Crier/et/bouche/déchirer//

Nōōr kēég'y sē mka sēédà *Si ma bouche se déchire, je la couds*
//Bouche/déchirer/et/moi/pourquoi pas/coudre//

Sé tu lébg rabīungó *Si tu couds, elle deviendra un tambour d'enfants*
//Coudre/et/devenir/tambour pour enfants//

Lébg dabiung sē mka wēēdà *Si ça devient un tambour je vais jouer*
//Devenir/tambour pour enfant/moi/pourquoi pas/taper//

Wē tu kam sao kigbà *Si tu le joues les enfants vont danser le "Kigba"¹¹⁷*
//Tape/et/enfants/danser/Kigba

Kam sao kigb sē m pa gétaa *Si les enfants dansent le kigba, je regarderai*
//Enfants/danser/kigba/et/pourquoi pas/regarder//

Gés tu nīn kē kōāādà *Si tu regardes tes yeux deviendront «koaanda»¹¹⁸*
//Regarde/et/yeux/rntre/Koanda

Nīn kyé k- āād sē m ka mūmdà *Si mes yeux deviennent koanda je les ferme*
//Yeux/renter/koanda/et/moi/pourquoi pas/fermer//

Mūm tu taam zāga, taam zāga, taam zāga *Ferme et ils resteront collés pour toujours, collés...*
//Fermer/et/coller/entierrement/et/coller/entierrement//

PSB35

Wénd na kit y wek lèè wekre *Que Dieu fasse que vous ayez des enfants*
comme tel oiseau
//Dieu/va/faire/vous/éclore/Léè/éclosion//

Wénd na kit y wek zulum wekre *Que Dieu fasse que vous ayez des enfants comme le « lèè »*
//Dieu/va/faire/vous/éclore/Léè/éclosion//

PSB36

Kabré Tenga ramba *Pardon, les gens de cette Terre*
//Pardon/Terre/gens//

Sānn kōn poo teng n kiendê yé n ka kasbs b ramba *Un étranger ne doit pas débarquer quelque part sans s'excuser*
//Un étranger/ne/percer/La terre/et/rentre/ne pas/ dire pardon/ aux propriétaires//

¹¹⁷ Danse moose, pratiquée généralement par les femmes ; les danseurs ou danseuses se donnent des coups de fesses suivant le rythme de la musique.

¹¹⁸ Pl. *k- dré* : jaune. Maladie de la cornée attaquée par de vieilles conjonctivites et qui devient jaune rougeâtre

y kabré
//Vous/pardon//

Pardon

Tenga ramba
//Terre/gens//

Gens de cette Terre

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

Annexe 2 :

Carte : Principaux groupes ethniques du Burkina Faso

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

