

**#UNIVERSITÉSENGHOR**

université internationale de langue française  
au service du développement africain

# **La sauvegarde du *na-maore*, danse des *Moose* du Zitenga, Burkina Faso.**

Présenté par

**Fidèle Wendégouidi OUEDRAOGO**

pour l'obtention du Master en Développement de l'Université Senghor

Département Culture

Spécialité Gestion du Patrimoine Culturel

le 09 avril 2019

Devant le jury composé de :

**Dr Hdr. Jean-François FAÛ** Président

Directeur du Département Culture,  
Université Senghor à Alexandrie, Egypte

**Abdoulaye CAMARA** Examineur

Maitre-assistant de recherche  
à l'Université Cheick Anta Diop, Sénégal

**Sandra COULIBALY** Examineur

Sous-Directrice, Chargée de la Veille, Analyse et  
Prospective à l'Organisation Internationale de la  
Francophonie (OIF) à Paris, France

## Remerciements

Œuvre collective, ce travail, sans le soutien et l'aide de certaines personnes, aurait à coup sûr pris un tour bien différent.

C'est pourquoi, je souhaite remercier mon Directeur de mémoire, Monsieur Noaga BIRBA, Enseignant-chercheur, chef du Département d'Histoire et Archéologie de l'Université Norbert ZONGO de Koudougou (Burkina Faso) qui a bien voulu encadrer la rédaction de ce mémoire et me faire bénéficier de sa rigueur intellectuelle.

Je tiens aussi à remercier le Directeur du Département Culture de l'Université Senghor à Alexandrie (Égypte), Monsieur Jean-François FAÛ, pour ses précieux conseils.

Ma gratitude s'adresse également à Monsieur Batjéni Kassoum SORO, Chef du Service de l'Animation, de l'Éducation et du Tourisme à la Direction Générale de l'Office Ivoirien du Patrimoine Culturel à Abidjan (Côte d'Ivoire) et à Monsieur Marcellin ZANGO, Directeur de la Conservation et de la Protection du Patrimoine Culturel à la Direction Générale du Patrimoine Culturel à Ouagadougou (Burkina Faso), pour leur encadrement technique et leur disponibilité lors de mon stage pratique.

J'exprime ma vive reconnaissance à Madame Delphine DIANDA, à Messieurs Emmanuel OUEDRAOGO, Kankoaba KOADIMA, Soumaïla MARÉ, Bély Hermann Abdoul-Karim NIANGAO, Kondia François LOMPO et Yamnoma Geoffroy ZONGO, pour avoir pris le temps de relire minutieusement ce travail, contribué à l'enrichir et à en corriger les imperfections.

Ma gratitude est acquise à Monsieur Hassane SAWADOGO, le Gouverneur de la région du Nord, qui a autorisé et facilité ma participation à cette formation, et à Monsieur Mahamado KANÉ qui m'a apporté un précieux soutien pendant la préparation de mon voyage.

Je ne saurais manquer de remercier mon père, ma mère, mes frères et sœurs pour leurs soutiens multiformes et leurs bénédictions.

L'épreuve de ma formation loin de la famille et de la rédaction de ce mémoire a été adoucie par la patience et le soutien moral de mon épouse et de mes enfants, envers qui je suis reconnaissant.

## **Dédicace**

À mon épouse Sylvie !

À mes enfants Pingdwendé, Windyam et Sombéwindin !

## Résumé

L'accélération du processus de transformations sociales et la rapide expansion de la mondialisation font que la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (PCI), aujourd'hui plus qu'hier, comporte des enjeux majeurs tant pour les pouvoirs publics, les communautés que les individus. La problématique de la pérennisation de ce patrimoine vivant suscite la réflexion dans tous les milieux, tant il se révèle urgent d'assurer sa survie et d'œuvrer à le transmettre dans sa spécificité aux générations futures. La réalisation d'une étude sur le *na-maooore*, danse des *Moose* dans le Zitenga au Burkina Faso s'inscrit dans la dynamique de contribuer à sauver le PCI de l'humanité des menaces de disparition qui pèsent sur lui. Le *na-maooore*, dont la transmission intergénérationnelle a été jusque-là assurée grâce aux importantes fonctions qu'il assume au sein de la communauté et avantages qu'il procure aux praticiens se meurt, du fait principalement de la rupture du mécanisme de transmission. Les efforts que les communautés déploient à travers de multiples initiatives, sont plombés par l'insuffisance voire le manque de ressources pour faire face au coût de la sauvegarde. L'aggravation du phénomène de la pauvreté a réorienté les efforts vers la satisfaction des besoins vitaux, reléguant la culture au rang des soucis secondaires. La subvention publique aurait pu être un palliatif à ce problème du financement des mesures de sauvegarde mais la modicité des ressources publiques et la priorisation des défis du développement font que peu de ressources sont allouées à cet effet. Au regard des différentes limites, la solution qui se dégage au terme de la présente étude est de valoriser le potentiel économique du *na-maooore*, en faisant en sorte que les principaux acteurs de la transmission y trouvent une opportunité d'amélioration de leur bien-être social et économique.

## Mots-clefs

Patrimoine culturel immatériel, *na-maooore*, *Moose*, sauvegarde, Zitenga, Burkina Faso.

## **Abstract**

The up speeding of the process of social transformation and the rapid expansion of globalization have made that the safeguarding of intangible cultural heritage, today more than yesterday involves major challenges for public authorities, communities and individuals alike. The problematic of perrenisation of this living heritage generates the though in all the places so that it is an emergency to ensure its survivals and the transmission to the future generations. The achievement of a study on *na-maoore* a dance of Moose people of Zitenga in Burkina Faso is registered in the aim to save the intangible cultural heritage of humanity that is threatened to a disappearance. The *na-maoore*, whose the transmission between generations has been until yet sured for its important functions on it charge within the community and the advantages that it provides to the practitioners is dying because of the break of the transmission mechanism. The efforts deployed by community through many initiatives reveal insufficient regarding to the lack of resources to face the cost of safeguarding. The critical state of the phenomenon of poverty has redirected the efforts of practitioners toward the satisfaction of the needs of life, leading the culture to secondary matter. The public subsidy would have been a palliative solution to this problem of finance of the measures to save but the modest public resources and the fact to make the challenges of development a priority have made that little resources are dedicated to culture. As a regard to the different limits, the solution that lays behind the result of the study is to value the economic potential of *na-maoore* by making that the main actors to transmit it found opportunity to improve their social and economic well-being.

## **Key-words**

Intangible cultural heritage, *na-maoore*, *Moose*, safeguarding, Zitenga, Burkina Faso.

## Liste des acronymes et abréviations

- BBDA : Bureau Burkinabè du Droit d’Auteur
- CEDEAO : Communauté Économique des États de l’Afrique de l’Ouest
- CERAV : Centre Régional des Arts Vivants (en Afrique)
- DAF : Direction Administrative et Financière
- DGPC : Direction Générale du Patrimoine Culturel
- EMC : Enquête Multisectorielle Continue
- ENAM : École Nationale d’Administration et de Magistrature
- FAFPA : Fonds d’Appui à la Formation Professionnelle et à l’Apprentissage
- FDCT : Fonds de Développement Culturel et Touristique
- INAFAC : Institut National de Formation Artistique et Culturelle
- INSD : Institut National de la Statistique et de la Démographie
- INSS : Institut des Sciences de Sociétés
- MASA : Marché des Arts du Spectacle d’Abidjan
- MCAT : Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme
- NAK : Nuits Atypiques de Koudougou
- OIPC : Office Ivoirien du Patrimoine Culturel
- OMPI : Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle
- PCD : Plan Communal de Développement
- PCI : Patrimoine culturel immatériel
- PNC : Politique Nationale de la Culture
- PNDES : Plan National de Développement Économique et Social
- PSD-PC : Plan Stratégique de Développement du Patrimoine Culturel
- SIAO : Salon International de l’Artisanat de Ouagadougou
- SNC : Semaine Nationale de la Culture
- SNCT : Stratégie Nationale de la Culture et du Tourisme
- UEMOA : Union Économique et Monétaire Ouest Africaine
- UNESCO : Organisation des Nations Unies pour l’Éducation, la Science et la Culture

## Tables des matières

Remerciements .....	i
Dédicace .....	ii
Résumé.....	iii
Mots-clefs.....	iii
Abstract .....	iv
Key-words.....	iv
Liste des acronymes et abréviations.....	v
Tables des matières .....	1
Introduction .....	5
I. Le cadre général de l'étude.....	8
I.1. Le contexte du patrimoine culturel immatériel.....	8
I.1.1. Le contexte international du patrimoine culturel immatériel.....	8
I.1.2. Le contexte national du patrimoine culturel immatériel.....	10
I.2. Les enjeux et les défis de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel burkinabè.....	11
I.2.1. Les enjeux de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel .....	11
I.2.2. Les défis de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel .....	13
II. Les cadres théorique et méthodologique de l'étude.....	14
II.1. La revue documentaire .....	14
II.2. La définition et la clarification des concepts.....	15
II.2.1. Le patrimoine culturel immatériel .....	15
II.2.2. La sauvegarde.....	16
II.3. La collecte de données.....	16
II.3.1. La recherche documentaire .....	16
II.3.2. La collecte de données sur le terrain .....	17
II.4. Le stage pratique.....	19
II.4.1. Le déroulement du stage pratique .....	19
II.4.2. Les acquis du stage pratique .....	19
II.5. Les difficultés et les limites de l'étude .....	20

III. La présentation du royaume du Zitenga .....	21
III.1. L'approche historique de la fondation du Zitenga .....	21
III.2. La localisation géographique du Zitenga .....	23
III.2.1. La localisation du Zitenga dans le territoire du Moogo .....	23
III.2.2. La localisation du Zitenga selon le découpage administratif actuel .....	24
III.3. Le paysage culturel du Zitenga .....	26
III.3.1. Le patrimoine culturel matériel du Zitenga .....	26
III.3.2. Le patrimoine culturel immatériel du Zitenga .....	26
III.4. L'organisation socio-économique du Zitenga .....	27
III.4.1. Les activités agro-pastorales .....	27
III.4.2. Les autres activités économiques .....	27
III.5. Les groupes sociaux .....	28
III.5.1. Les groupes ethniques .....	28
III.5.2. La religion .....	28
IV. Les éléments d'inventaire du <i>na-maooore</i> dans le Zitenga .....	29
IV. 1. La présentation du <i>na-maooore</i> .....	29
IV.1.1. L'identification du <i>na-maooore</i> .....	29
IV.1.2. Les fonctions du <i>na-maooore</i> .....	31
IV.2. L'apprentissage et la transmission du <i>na-maooore</i> .....	33
IV.2.1. Le mode d'apprentissage et de transmission du <i>na-maooore</i> .....	33
IV.2.2. L'évolution, les adaptations et les emprunts du <i>na-maooore</i> .....	34
IV.3. L'état de viabilité et les mesures de sauvegarde du <i>na-maooore</i> .....	35
IV.3.1. Les mesures de sauvegarde existantes .....	35
IV.3.2. Les menaces sur le <i>na-maooore</i> .....	37
V. La proposition d'un projet pilote de revitalisation de la troupe <i>na-maooore</i> de Gongga .....	40
V.1. La présentation du projet .....	40
V.1.1. Le contexte et la justification du projet .....	40
V.1.2. La description du projet .....	41
V.2. La mise en œuvre du projet .....	42
V.2.1. La présentation du porteur, de l'équipe et des partenaires du projet .....	42
V.2.2. Les activités du projet .....	43

V.2.3. Les facteurs de risques du projet.....	44
V.3. La communication et la viabilité du projet .....	45
V.3.1. La communication du projet.....	45
V.3.2. La viabilité du projet .....	45
V.4. Le budget et le financement du projet .....	46
V.4.1. La ventilation du budget prévisionnel des dépenses du projet .....	46
V.4.2. Les ressources de financement du projet.....	46
Conclusion .....	47
Bibliographie .....	50
Sources orales .....	55
Liste des illustrations.....	57
Liste des tableaux.....	58
Glossaire.....	59
Annexes.....	vi
Annexe I : tableau 8 présentant le budget détaillé du projet.....	vi
Annexe II : fiche d’entretien adressée aux détenteurs.....	xi
Annexe III : fiche d’entretien adressée aux danseurs.....	xii
Annexe IV : fiche d’entretien adressée aux instrumentistes.....	xiii
Annexe V : fiche d’entretien adressée aux chanteurs .....	xiv
Annexe VI : Questionnaire adressé aux jeunes de moins de 30 ans .....	xv

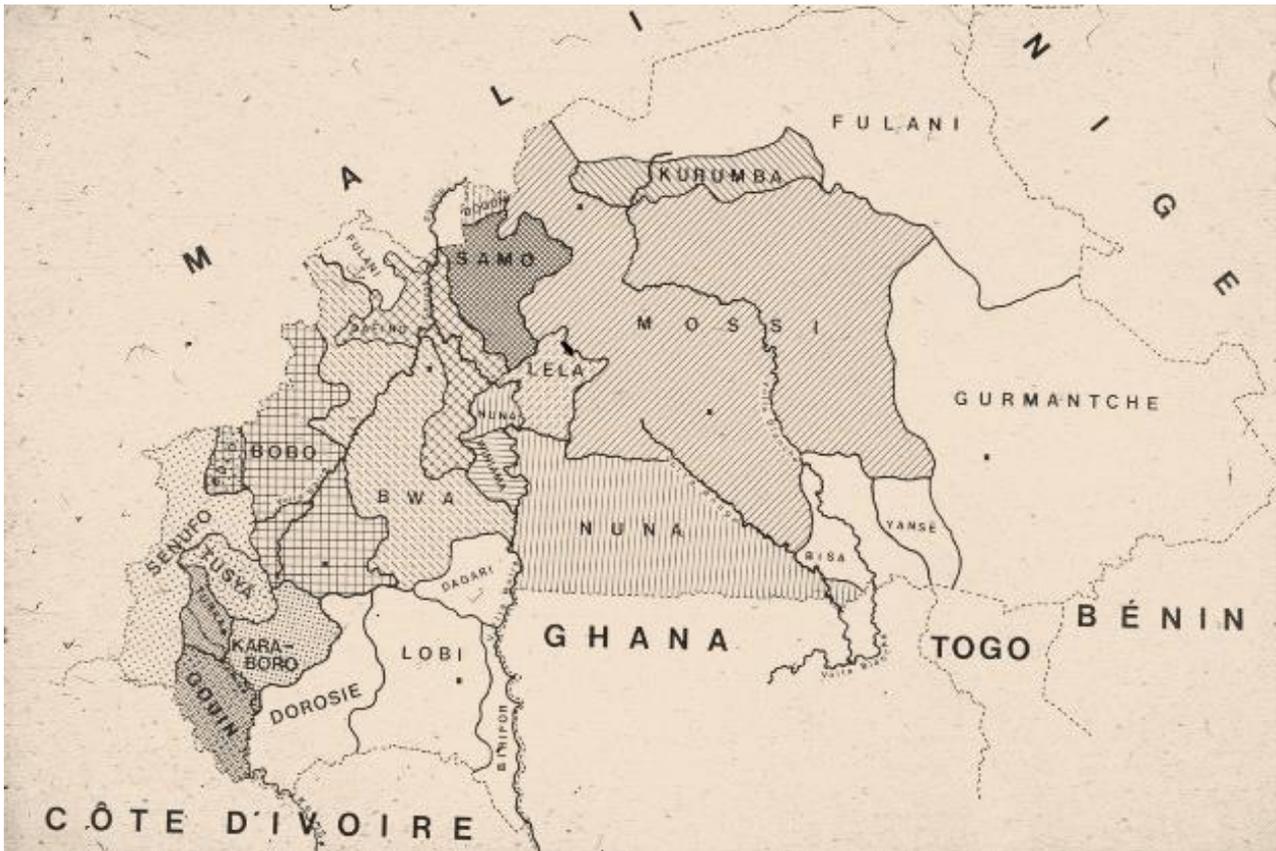


Figure 1: Carte culturelle du Burkina Faso

Source : [http://www.randafricanart.com/images/Mossi\\_area\\_map](http://www.randafricanart.com/images/Mossi_area_map)

## Introduction

Le Burkina Faso est un pays enclavé, situé au cœur de l'Afrique de l'Ouest. Il s'étend sur une superficie de 274 222 kilomètres carrés<sup>1</sup>. Le pays partage ses frontières avec le Niger à l'est, le Mali à l'ouest et au nord, le Bénin au sud-est, le Togo et le Ghana au sud, et la Côte d'Ivoire au sud-ouest (*Figure 1*).

Il est subdivisé en 45 provinces réparties dans 13 régions. À la faveur de la communalisation intégrale intervenue en 2006, le Burkina Faso compte 351 communes.

Selon les projections sur la croissance démographique, la population totale du pays est estimée à 20 244 080 habitants en 2018<sup>2</sup>. Cette population est constituée d'une mosaïque culturelle composée d'une soixantaine de groupes ethniques. Les *Moore* sont le groupe ethnique majoritaire représentant environ 53% de la population totale<sup>3</sup>.

Le *na-moore* est une des danses traditionnelles propres au groupe ethnique *mooga*. Il est pratiqué dans plusieurs localités du *Moogo*, dont le Zitenga, notre zone d'étude. Si cette danse est toujours partie intégrante des pratiques socioculturelles des communautés, il faut reconnaître que sa perpétuation représente pour ces communautés, un enjeu capital. Par ailleurs, grâce au développement progressif du marché des arts du spectacle, l'exploitation de son potentiel économique, peut constituer une source de revenus et un facteur de création d'emplois pour les jeunes, contribuant de facto à la lutte contre la pauvreté.

Nos diverses initiatives culturelles<sup>4</sup> nous ont permis de réaliser que de nos jours cette danse, en dépit de l'important rôle qu'elle puisse jouer dans la société *mooga*, se meurt, malheureusement. Certains constats faits lors de ces expériences, militent en faveur de cette assertion. En effet, nous avons pu constater que les praticiens sont de plus en plus vieillissants de même que les orchestres, et que les troupes créées dans les villages pour valoriser la pratique rencontrent davantage de difficultés à recruter de jeunes praticiens. Certaines troupes de danse disparaissent subséquemment, parce qu'incapables de faire assurer suffisamment la relève des praticiens. Ces constats laissent percevoir que la pratique du *na-moore* fait face à un problème lié à la transmission intergénérationnelle qui impacte sa viabilité et compromet sa pérennité au sein de la communauté.

La situation du *na-moore* devient de plus en plus inquiétante et la problématique relative à sa survie ne cesse de susciter des interrogations aussi bien chez les détenteurs, les praticiens

---

<sup>1</sup> INSD, *Le Burkina Faso en chiffres*. Ouagadougou. 2007, p. 2.

<sup>2</sup> [www.insd.bf](http://www.insd.bf), consulté le 12/12/2018.

<sup>3</sup> LECLERC J., *L'aménagement linguistique dans le monde*, [www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/burkina.htm](http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/burkina.htm), consulté le 12/12/2018.

<sup>4</sup> Les Journées culturelles du Bam à Ziniaré en 2011, la Journée des Communautés de Ouahigouya en 2016 et 2017, la Nuit d'hommage à la chefferie coutumière du Yatenga en 2016, le Festival des Collines de Tikaré en 2017.

que le public. Toutes choses qui, à juste titre, nous confortent dans notre élan de réfléchir sur « **La sauvegarde du *na-maoore*, danse des *Moose* du Zitenga, Burkina Faso** ».

L'objectif global poursuivi par l'étude est de contribuer à assurer la viabilité du *na-maoore* dans le Zitenga en vue de sa transmission aux générations futures.

De façon spécifique, il s'agit de :

- connaître l'importance du *na-maoore* dans la vie des communautés du Zitenga;
- évaluer l'état de viabilité de la pratique dans la zone d'étude;
- proposer un projet de transmission de la pratique et de valorisation des praticiens du *na-maoore* .

Partant du postulat qu'il est nécessaire voire urgent d'assurer la pérennité de cette pratique au profit des générations à venir, cette réflexion veut se construire autour de la question principale suivante : comment assurer la viabilité du *na-maoore* en tant que patrimoine culturel immatériel ?

Il en découle des questions secondaires dont les réponses nous permettent de faire plus de lumière sur notre principale préoccupation. Ainsi, il est important de se demander : qu'est-ce qui fait du *na-maoore* une pratique essentielle pour les communautés du Zitenga ? Quelles sont les menaces qui pèsent sur la viabilité du *na-maoore* dans le Zitenga ? Quelles solutions pour assurer la viabilité du *na-maoore* et en faire un facteur de développement au niveau local, voire national ?

Des réponses à ces interrogations tiennent les hypothèses suivantes :

- les importantes fonctions que le *na-maoore* assume dans la vie sociale et culturelle, font de lui une pratique essentielle pour les communautés du Zitenga ;
- le dysfonctionnement de la transmission intergénérationnelle des connaissances, savoir-faire et des valeurs est la menace qui pèse sur la viabilité du *na-maoore* dans le Zitenga ;
- un projet de transmission de la pratique et de valorisation des praticiens est à la fois une solution pour assurer la viabilité du *na-maoore* et un facteur de développement local voire national.

Le *na-maoore* a été choisi comme sujet d'étude parmi tant d'autres éléments du PCI, de commun accord avec notre organisme d'accueil de stage. Celui-ci constitue un élément non encore identifié par le travail d'inventaire initié par le ministère en charge de la Culture et du Tourisme du Burkina Faso, bien que la danse soit l'une des cultures immatérielles les plus répandues du pays. En lui consacrant cette étude, nous participons au renforcement de l'inventaire du PCI du pays.

L'option de restreindre cette réflexion au Zitenga découle de certaines contraintes notamment l'insuffisance de temps pour couvrir tout le territoire où se pratique la danse. Face

à cette difficulté, il nous a paru nécessaire et réaliste de redimensionner le champ d'étude du sujet en le limitant au Zitenga.

Toutefois, bien que circonscrit dans le Zitenga, le *na-maooore* est appréhendé dans toute sa diversité et sa totalité, signe de la richesse culturelle de la pratique dans la localité.

Le présent sujet de réflexion porte pour nous un intérêt sur les plans professionnel, scientifique, socio-économique et culturel.

Sur le plan professionnel, cette étude nous offre l'opportunité, en tant qu'administrateur culturel, de donner une nouvelle orientation à notre carrière professionnelle, par l'acquisition de compétences sur la gestion du patrimoine culturel en général et du patrimoine vivant en particulier.

Du point de vue scientifique, le *na-maooore* est une pratique séculaire, renfermant de ce fait une partie importante de la philosophie, de l'histoire et de la mémoire collective de *Moose*. Il fait toutefois l'objet de peu d'intérêt de la part de la communauté scientifique et est faiblement documentée. Aussi la présente étude pourrait-elle contribuer à fournir des données et des informations à même de susciter un intérêt du monde scientifique pour approfondir la réflexion sur le sujet sous d'autres angles.

En outre, le contexte de pauvreté généralisée, qui aggrave la précarité de la vie des praticiens, des acteurs culturels et des communautés, les détourne progressivement de leurs rôles de protection et de transmission du patrimoine culturel. La présente étude en mettant la problématique de la sauvegarde en rapport avec l'économie de la culture, permettra d'explorer les perspectives d'une mise en valeur des savoirs et savoir-faire liés au *na-maooore* et profitable à la communauté détentrice.

Enfin, le *na-maooore* est une pratique à laquelle les communautés s'identifient avec beaucoup de fierté. De ce fait, sa sauvegarde contribue à l'expression de la diversité qui soutient le dialogue culturel et consolide la paix et la cohésion sociale.

Le rôle des communautés est primordial dans tout projet de sauvegarde du PCI. C'est pourquoi, notre étude a privilégié la technique d'inventaire participatif à travers une immersion dans la communauté détentrice de la pratique pour faciliter l'identification, l'accès à l'information et surtout définir avec elles les actions pertinentes à mener. À cela s'ajoute une démarche empirique quantitative pour déterminer une tendance des jeunes intéressés au projet de sauvegarde. Un stage professionnel et une consultation de sources documentaires ont été mis à contribution.

Le présent travail est organisé en cinq chapitres. Le premier présente le cadre général d'évolution du PCI. Le deuxième quant à lui, aborde les éléments théoriques et méthodologiques. Le troisième donne un aperçu du cadre physique d'intervention de l'étude tandis que le quatrième présente les éléments d'inventaire du *na-maooore*. Le cinquième enfin fait une proposition de projet de sauvegarde de ce patrimoine immatériel séculaire.

## I. Le cadre général de l'étude

### I.1. Le contexte du patrimoine culturel immatériel

#### *I.1.1. Le contexte international du patrimoine culturel immatériel*

Pour relever les nombreux défis de développement et surtout faire face aux échecs dans la mise en œuvre des projets et programmes de développement, la communauté internationale s'est accordée à reconnaître que la culture est coextensive au développement. C'est ainsi que l'Organisation des Nations-Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture (UNESCO) a adopté plusieurs instruments normatifs qui se veulent complémentaires. Ces instruments expriment les priorités de cette communauté internationale en matière de culture. Plusieurs domaines de la culture ont, à cet effet, fait l'objet de Conventions. Il s'agit entre autres de :

- la Convention de 1954 sur la protection des biens culturels en cas de conflit armé et ses deux protocoles de 1954 et de 1999 ;
- la Convention de 1970 concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriétés illicites des biens culturels ;
- la Convention de 1972 relative à la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel ;
- la Convention de 2001 portant protection du patrimoine culturel subaquatique ;
- la Convention de 2003 pour la sauvegarde du PCI ;
- la Convention de 2005 sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles.

Pour ce qui concerne la Convention pour la sauvegarde du PCI, elle a été adoptée à la 32<sup>ème</sup> conférence générale de l'UNESCO tenue le 17 octobre 2003. Elle a élargi le champ conceptuel du patrimoine culturel. Celle-ci reconnaît, pour la première fois, la nécessité de soutenir la dimension intangible du patrimoine culturel qui se manifeste à travers les pratiques, expressions, savoirs et savoir-faire de l'humanité.

Cette Convention a été adoptée en réponse aux « graves menaces de dégradation, de disparition et de destruction »<sup>5</sup> engendrées par les processus de mondialisation et de transformation sociale rapide qui pèsent sur le PCI. En effet, la mondialisation et l'uniformisation ont des conséquences qui affectent la viabilité du PCI et entravent sérieusement sa transmission aux générations futures. Ainsi, dans « la foulée des changements globaux qui se déploient au niveau de pratiquement tous les aspects de la vie des sociétés d'aujourd'hui, les jeunes et les moins jeunes s'orientent plutôt vers les modèles (occidentaux) au point de dénigrer leur propre culture et d'accepter, d'une manière

---

<sup>5</sup> UNESCO, *Convention pour la sauvegarde du PCI*. Paris. 2003.

inconsciente, une certaine amnésie généralisée touchant leurs propres soubassements culturels et patrimoniaux ». <sup>6</sup>

Face à ces mutations, toutes les cultures du monde se trouvent à la croisée des chemins. Aussi, la Convention traduit-elle la prise de conscience des dangers de ces mutations sur les cultures du monde, notamment celles des pays à faible niveau de développement économique. Elle engage les pays dans une solidarité pour la promotion du dialogue interculturel à travers la protection des spécificités culturelles et leur valorisation. Elle répond également à la nécessité de susciter une prise de conscience par les jeunes générations de l'importance du PCI et de sa sauvegarde.

Quinze ans après l'adoption de la Convention pour la sauvegarde du PCI, l'on peut s'accorder à reconnaître que sa mise en œuvre à l'échelle mondiale connaît un succès, faisant d'elle l'un des instruments normatifs les plus puissants de l'UNESCO dans les domaines du patrimoine culturel. À ce jour, quelques chiffres peuvent illustrer ce succès : 178 États (sur les 197 États reconnus par l'Organisation des Nations Unies) sont devenus parties à la Convention, 470 éléments et 19 programmes ont été inscrits sur les listes et le registre des bonnes pratiques, 142 projets de sauvegarde ont bénéficié de l'assistance internationale <sup>7</sup>.

Au plan africain, les politiques publiques sont aussi favorables à la sauvegarde du PCI. En effet, l'Union Africaine s'est dotée en 2006 de la Charte de la renaissance culturelle africaine qui vise fondamentalement à susciter la coopération entre les États membres en vue de la préservation et la promotion du patrimoine culturel africain. Cet instrument vise aussi à intégrer les objectifs culturels dans les stratégies de développement et à promouvoir toutes les valeurs dynamiques du patrimoine culturel africain qui favorisent les droits de l'Homme, la cohésion sociale et le développement humain <sup>8</sup>.

Au niveau sous régional, la Communauté Économique des États de l'Afrique de l'Ouest (CEDEAO) et l'Union Économique et Monétaire Ouest Africaine (UEMOA) intègrent de plus en plus la culture et le patrimoine culturel dans leurs stratégies d'intervention. Pour ce faire, l'UEMOA s'est, par exemple, dotée d'une Direction du Patrimoine Culturel et des Arts depuis plus d'une décennie et a pris en compte la culture dans son traité par un acte additif daté de 2013. Cela lui a permis de se doter d'une politique culturelle commune <sup>9</sup> et d'envisager la création de listes du patrimoine culturel immobilier et immatériel.

---

<sup>6</sup> NAMI M. - *Enjeux et défis de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel Marocain* - Actes de la 24<sup>ème</sup> édition de la Rencontre Culturelle de la Ville de Sefrou (Maroc). 18 mai 2013. pp. 438-448, <https://www.Academia.Edu/4910534/>, consulté le 18/11/2018.

<sup>7</sup> SKOUNTI A., *Le système du patrimoine culturel immatériel*. (Université Laval), Québec, 20 mars 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=9k5MtVtoJss&t=879s>, consulté le 27/10/2018.

<sup>8</sup> MCAT, *Plan Stratégique de Développement du Patrimoine Culturel*. Burkina Faso. 2018, p.10.

<sup>9</sup>Programme Régional de Développement Culturel de l'UEMOA 2016-2020, adopté par Décision n°05/2014/CM/UEMOA du 25 septembre 2014.

### ***1.1.2. Le contexte national du patrimoine culturel immatériel***

Le Burkina Faso évolue dans un « contexte de mutations sociales accélérées marqué entre autres par l'intolérance, la montée des extrémismes violents, l'hégémonie des pays riches ainsi que la prégnance de la pauvreté »<sup>10</sup>. Le pays est classé dans la catégorie des pays à faible niveau de développement, avec un indice de la pauvreté établi à 40,1% en 2014<sup>11</sup>.

Pour relever les nombreux défis de développement social et économique, le pays a opté de mettre à contribution tous les secteurs d'activités. C'est dans cette dynamique que les pouvoirs publics ont identifié le secteur de la culture comme un des principaux leviers de son développement socio-économique à travers la prise en compte des valeurs et des pratiques culturelles des communautés nationales. Cette vision est clairement exprimée dans la Stratégie Nationale de la Culture et du Tourisme (SNCT) qui entend « fonder l'avenir de la nation sur les valeurs et les réalités endogènes en mutation, (...) promouvoir le potentiel culturel (...) afin d'accroître la richesse nationale et de contribuer au rayonnement du Burkina Faso »<sup>12</sup>.

Le PCI qui est une composante du patrimoine culturel dans son ensemble doit participer à cet effort de développement social et économique. En effet, les communautés ethnoculturelles qui composent le pays ont de fortes attentes vis-à-vis du PCI en termes de valorisation de leur identité culturelle et d'amélioration de leur bien-être social et économique. Ces attentes s'insèrent d'ailleurs dans un environnement marqué par l'avènement des questions émergentes telles que l'économie de la culture, l'identité nationale, la cohésion sociale et la lutte contre le terrorisme.

À la suite de la ratification de la Convention de 2003 intervenue le 26 juillet 2006, plusieurs actions ont été menées au plan national en faveur du PCI.

En 2007, le cadre juridique a été renforcé par l'adoption de la Loi n°024-2007/AN du 13 novembre 2007 portant protection du patrimoine culturel au Burkina Faso, qui intègre la sauvegarde du PCI. Cette Loi a été suivie de l'adoption, en 2009, d'une Politique Nationale de la Culture (PNC) qui consacre une large part à la sauvegarde et la valorisation du PCI.

En 2009 et 2010, un inventaire a été réalisé sur les pratiques et expressions liées au balafon des communautés sénoufo. Réalisé dans le cadre du processus d'inscription conjointe des pratiques et expressions liées au balafon des communautés sénoufo du Mali, de la Côte d'Ivoire et du Burkina Faso sur la Liste représentative du PCI de l'humanité de l'UNESCO, cet inventaire a connu son aboutissement en 2011.

---

<sup>10</sup> MCAT, 2018, *op. cit.*, p.ii.

<sup>11</sup> Institut National de la Statistique et la Démographie, Enquête Multisectorielle Continue (INSD/EMC), 2014.

<sup>12</sup> MCAT, *Stratégie Nationale de la Culture et du Tourisme*. Burkina Faso. 2017, p. 8.

Entre 2014 et 2017, le Ministère en charge de la Culture a conduit un projet qui a permis de réaliser l'inventaire de 1492 éléments du PCI sur l'ensemble du territoire national<sup>13</sup>.

Outre ces actions, il est fait état de la réalisation de quelques recherches sur la thématique du PCI dans certaines écoles professionnelles notamment l'École Nationale d'Administration et de Magistrature (ENAM), ainsi que l'organisation de nombreux festivals et foires à travers le pays.

À l'échelle locale, la mise en œuvre du processus de la décentralisation de l'action culturelle a permis de consacrer les collectivités territoriales, pôles de gestion et de développement culturels. Ainsi, en 2009, l'État central a transféré les compétences relatives au domaine de la culture aux collectivités territoriales.

## **1.2. Les enjeux et les défis de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel burkinabè**

### ***1.2.1. Les enjeux de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel***

Dans un contexte de mondialisation, de mutations sociales accélérées et de terrorisme, le PCI burkinabè se trouve à la croisée de nombreux enjeux qui sont d'ordre culturel, social, économique et environnemental.

Sur le plan social, le PCI constitue un socle de la stabilité et de la paix sociale<sup>14</sup>. Certaines pratiques culturelles intercommunautaires bien connues comme celles des alliances et de la parenté à plaisanterie promeuvent le vivre ensemble et contribuent à l'apaisement des tensions sociales. Les valeurs culturelles partagées sont aussi exploitées dans la résolution de crises sociopolitiques, lorsque les institutions publiques montrent leur limite. À titre d'exemple, l'on peut citer l'intervention de la chefferie coutumière dans le dénouement des crises socio-politiques intervenues dans le pays ces dernières années<sup>15</sup>. Les expressions du PCI, matrices des repères, sens et identités sont un vecteur d'information, d'éducation, de partage des savoirs et savoir-faire qui participent ainsi de la construction de la personnalité individuelle et collective. La promotion d'une éducation au patrimoine culturel apparaît ainsi comme un enjeu social déterminant<sup>16</sup>.

Sur le plan économique, le PCI se présente désormais comme une ressource économique, pourvoyeuse d'emplois et génératrice de revenus. Des exemples existent aujourd'hui comme l'artisanat, illustrant à souhait que la valorisation du patrimoine culturel favorise le dynamisme et la croissance économiques grâce notamment à l'entrepreneuriat culturel et aux industries créatives. En 2009, l'artisanat aux côtés des arts plastiques et appliqués ont généré 1,38% du produit intérieur brut (PIB) du Burkina Faso et occupaient 73,9% des emplois fournis

---

<sup>13</sup> Source : DGPC/MCAT.

<sup>14</sup> MCAT, 2018, *op. cit.*, p. 63.

<sup>15</sup> Insurrection populaire des 30 et 31 octobre 2014 et le putsch manqué de septembre 2015.

<sup>16</sup> MCAT, 2018, *op. cit.*, p. 63.

par le secteur de la culture; les arts du spectacle y ont une part contributive bien que cela ne représente que 0,09% de ce PIB et 4% des emplois créés<sup>17</sup>. Ce dynamisme est davantage favorisé par la révolution numérique qui offre d'énormes opportunités d'exploitation du potentiel économique du patrimoine culturel par le biais de l'innovation. En conséquence, le PCI en particulier apparaît de plus en plus comme un leviers de croissance, capable de contribuer à résoudre la question du chômage et de la pauvreté. Il se présente donc comme un apport dans la lutte contre le terrorisme quand l'on sait qu'en l'absence d'opportunités économiques, les jeunes constituent de potentielles recrues pour les groupes terroristes. C'est une conviction partagée par Hiroute Guebre Sellassie<sup>18</sup> qui reconnaît que « Si rien n'est fait pour faciliter l'accès à l'éducation, à l'emploi et à l'intégration sociale des jeunes, le Sahel risque de devenir une plaque tournante de la migration et du recrutement et d'entraînement des terroristes»<sup>19</sup>.

Sur le plan culturel, la construction d'une personnalité et d'une identité culturelle est nécessaire pour conférer la confiance et l'estime de soi, deux qualités aujourd'hui fortement érodées mais indispensables à la créativité humaine et à l'affirmation de soi. Le changement souvent brutal de repères culturels, engendré par le recours constant à des valeurs culturelles exogènes favorise l'adoption de comportements parfois contraires aux habitus locaux. Il en découle la montée de l'intolérance, la faible connaissance et consommation des productions culturelles locales, etc. Il est temps de promouvoir l'éducation au patrimoine culturel car le développement est tributaire des enjeux patrimoniaux.

Le PCI se présente comme un facteur de développement durable. D'abord, de par sa fonction même de transmission, il s'inscrit au cœur de ce développement durable<sup>20</sup>. Ensuite, le développement durable oblige à penser le long terme et à satisfaire les besoins des générations actuelles sans porter atteinte à ceux des futures générations. À ce titre, le PCI constitue une ressource inépuisable dont l'exploitation permet de diminuer la pression sur l'exploitation des ressources naturelles, toute chose qui contribue à préserver les intérêts des générations futures. Enfin, aujourd'hui considérée comme un facteur de croissance économique et de cohésion sociale de la société globalisée, la sauvegarde du PCI doit être systématiquement prise en compte dans les actions et initiatives afin de favoriser l'atteinte d'une croissance équitable, et améliorer les conditions environnementales de base.

La diversité culturelle, le dialogue interculturel et le processus d'intégration sont devenus les enjeux politiques de toute société multiculturelle. En effet, de par leur spécificité, les expressions du PCI sont un moyen privilégié de promotion des échanges culturels. Du fait de

---

<sup>17</sup> MCAT, *Étude d'impact de la culture sur le développement social et économique du Burkina Faso*. rapport final. Burkina Faso. 2012, p. 74.

<sup>18</sup> Envoyée spéciale de l'ONU pour le Sahel.

<sup>19</sup> <https://sptnkne.ws/fE6b>, consulté le 02/10/2018.

<sup>20</sup> BASILICO S. - *Redéfinir le patrimoine culturel à l'heure de la globalisation. Des cultures et des Hommes*. 2005, p. 10.

la mosaïque culturelle que constitue le Burkina Faso, il est nécessaire de construire l'intégration et la cohésion nationales pour éviter les clivages ethniques ou religieux, et ainsi créer une dynamique novatrice grâce à laquelle se catalysera le développement<sup>21</sup>.

En somme, le PCI favorise l'équilibre entre la cohésion sociale et la réussite économique à long terme. Il se place au cœur des enjeux politiques et socioculturels du Burkina Faso et contient les éléments fondamentaux d'un développement durable.

### ***1.2.2. Les défis de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel***

De nombreux défis sont à relever pour permettre au PCI de jouer pleinement son rôle dans la promotion du bien-être social, économique et culturel du Burkina Faso.

La documentation et l'inventaire constituent un défi important pour la sauvegarde des nombreux savoirs et savoir-faire endogènes. Pour ce faire, il convient d'entreprendre des initiatives de recherche sur les éléments du patrimoine culturel vivant. Ce travail permet de constituer des bases de données et de rendre disponibles des productions intellectuelles sur le patrimoine immatériel. Il favorise les actions de valorisation et de sensibilisation à l'endroit des communautés en vue de la transmission intergénérationnelle.

Un autre défi est celui de l'éducation au patrimoine. Face à la perte de repères chez les jeunes, la transmission optimale des valeurs, des savoirs, des savoir-faire et des savoir-être, à travers des cadres formels ou non-formels se révèle indispensable. L'information sur le patrimoine est un moyen qui permet de relever ce défi. Elle aide à la vulgarisation, la visibilité, la sensibilisation et la mobilisation autour du patrimoine.

La valorisation du PCI est également un défi important pour la cohésion sociale et la croissance économique. Sur le plan social, de nombreuses manifestations du PCI ont fait leur preuve dans le maintien de la paix et de la cohésion sociale. Il convient alors de les valoriser en vue de renforcer leur contribution à la cohésion sociale. Sur le plan économique, face à la faible exploitation des ressources patrimoniales, le défi est de soutenir la créativité et l'innovation pour positionner les produits culturels sur le marché et les rendre concurrentiels. À cela s'ajoute la nécessité de développer des initiatives pour accroître la consommation des biens et services du patrimoine vivant.

---

<sup>21</sup> MCAT, *Politique Nationale de la Culture*. Burkina Faso. 2009, p. 7.

## II. Les cadres théorique et méthodologique de l'étude

### II.1. La revue documentaire

Nous avons fait un état des lieux de la littérature existante sur l'objet de notre étude. Cette revue documentaire révèle un déficit des sources écrites qui se sont consacrées spécifiquement au *na-maooore*. Ainsi, bien qu'ayant orienté sa recherche sur l'examen des danses *moose* et l'explication de leur sens, Dim DELOBOSOM, à travers sa publication sur *Les danses mossies et leur signification*, parue dans *Revue anthropologique*, n°42, en 1932, s'est limité au *wennega*, au *waongo* et au *warba*. L'on peut se rendre compte que cet article ne s'est pas intéressé à toutes les danses *moose*, dont notamment le *na-maooore*.

Pour appréhender cette pratique culturelle comme danse, il a fallu recourir à l'ouvrage *Gens du pouvoir, gens de la terre : les institutions politiques de l'ancien royaume du Yatenga (Bassin de la Volta Blanche)* de IZARD Michel paru en 1985. Dans cet ouvrage, le *na-maooore* est présenté comme une danse exécutée au cours des cérémonies royales dans le royaume du Yatenga. Au nombre des manifestations qui justifient son exécution, se distingue la cérémonie de l'intronisation de chef, au cours de laquelle le *na-maooore* revêt une signification particulière. Il passe pour être un élément essentiel dans le déroulement et l'accomplissement de cette cérémonie.

PORGO Rédo ne dit pas le contraire lorsqu'il indique dans son film intitulé *Ringou pour Naaba Kiiiba*, réalisé en mars 2003, que le *na-maooore* est un spectacle de musique et de danse, destiné au roi lors des grandes cérémonies.

Avant ces auteurs, GRUÉNAIS Marc-Éric, dans sa thèse de doctorat en ethnologie intitulé *Autorité et territoire : histoire d'un apanage mossi (Haute-Volta)* et soutenue en 1983, sous le vocable *ka zuk saore*, parle de la même danse, exécutée lors des cérémonies d'intronisation dans le royaume de Ouagadougou. Il y est présenté comme une danse de soumission des prétendants malheureux à la conquête du *naam* et par laquelle ils reconnaissent la légitimité de celui qui est investi pour incarner l'autorité politique.

Sous le même angle, OUEDRAOGO N. P. Fabrice, dans son manuscrit *Le Toogo de Baribsi dans le royaume du Zitenga : les étapes d'une succession au trône* écrit en 2015, situe l'exécution du *na-maooore* dans le déroulement de la cérémonie de l'intronisation des chefs dans le royaume du Zitenga. Le *ka zug saoga* comme présenté par l'auteur est cette danse obligatoire à laquelle prennent part tous les princes et prétendants malheureux pour manifester leur soumission au chef nouvellement investi.

L'ensemble de ces sources n'ont pas eu pour vocation d'aborder de manière spécifique le *na-maooore* comme sujet d'étude. Traitée comme telle, la danse n'a pas été appréhendée sous

l'angle d'un élément du patrimoine culturel des communautés étudiées au cœur duquel peut se situer la problématique de la sauvegarde.

La question de la sauvegarde a été plus ou moins abordée par la charte de projet du *Festival namaoore, zazaïdo et danses connexes de Tikaré, édition 2012*. C'est un document élaboré pour servir de référentiel aux organisateurs, dans la levée de fonds et dans la mise en œuvre des activités. Toutefois, dans la présentation du contexte et de la justification, la promotrice du projet, l'Association pour la Promotion des initiatives Locales pour le Développement essaie de clarifier la notion du *na-maooore*. Elle y justifie l'organisation du festival par la nécessité de revitaliser les danses traditionnelles en général et le *na-maooore* en particulier, face au désintérêt ou à la négligence dont elles sont l'objet.

La recherche des sources qui traitent de la sauvegarde du PCI et plus spécifiquement des arts du spectacle, domaine dont relève le *na-maooore* nous a donc conduit à la thèse de Doctorat unique *Sauvegarde du djéguélé des communautés sénoufo de Côte d'Ivoire*, soutenue en 2017, par SORO Batjéni Kassoum. L'auteur de cette thèse s'est évertué à démontrer la place de même que les menaces du *djéguélé* et leur impact sur sa sauvegarde d'une part, et a proposé des réponses pour les juguler d'autre part. Sa réflexion a pour ambition de faire du *djéguélé*, un outil de développement local. Cette étude en abordant la sauvegarde du *djéguélé*, une pratique du même domaine que le *na-maooore* à savoir les arts du spectacle, nous inspirera dans la conduite de notre étude.

## **II.2. La définition et la clarification des concepts**

### **II.2.1. Le patrimoine culturel immatériel**

Le PCI n'a fait officiellement l'objet d'un domaine spécifique par l'UNESCO, qu'à partir de l'adoption de la Convention de 2003 qui en donne la définition. Aux termes de l'article 2 de cette Convention, le PCI englobe « les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine ». La Convention précise que « seul sera pris en considération le PCI conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable ».

Cette définition élargit le patrimoine culturel aux expressions, pratiques et traditions vivantes, recrées en permanence et qui évoluent à mesure que les populations les adaptent à leur environnement socioculturel et historique.

Selon la Convention de 2003, le PCI se manifeste dans cinq domaines. Il s'agit des traditions et expressions orales dont la langue comme vecteur du PCI ; des arts du spectacle; des pratiques sociales, rituels et événements festifs; des connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers; des savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel.

### ***II.2.2. La sauvegarde***

Selon le dictionnaire Larousse en ligne<sup>22</sup>, la sauvegarde renvoie à l'idée de préserver quelque chose contre toute atteinte ou de la protéger.

Aux termes de la Convention de 2003, la sauvegarde est l'ensemble des « mesures visant à assurer la viabilité du PCI, y compris l'identification, la documentation, la recherche, la préservation, la protection, la promotion, la mise en valeur, la transmission, essentiellement par l'éducation formelle et non formelle, ainsi que la revitalisation des différents aspects de ce patrimoine ».

C'est la définition que nous adoptons dans le cadre de la présente étude. Comprise comme telle, la notion de sauvegarde ne signifie pas protéger au sens ordinaire du terme. Dans le sens de cette définition, sauvegarder le PCI renvoie à l'idée d'assurer sa viabilité, c'est-à-dire sa revitalisation et sa transmission permanentes. En d'autres termes, il s'agit d'assurer la transmission intergénérationnelle des savoirs, savoir-faire et valeurs liés au PCI.

Succinctement, il faut dire que pour assurer la viabilité d'une expression du patrimoine immatériel, l'élément le plus important est la transmission. Cette transmission se faisant au sein de la communauté, les populations elles-mêmes, dépositaires du PCI doivent être associées à son processus d'identification et de sauvegarde.

## **II.3. La collecte de données**

### ***II.3.1. La recherche documentaire***

Les sources écrites, d'une façon globale, ont été d'un apport considérable à la réalisation de notre étude. Ainsi, au cours de l'année académique, nous avons établi une bibliographie à partir des fichiers de la bibliothèque de l'Université Senghor et des bibliographies fournies par les enseignants.

Pendant notre stage à Abidjan en République de Côte d'Ivoire, nous avons mené des recherches dans le centre de documentation de la Direction Générale de l'Office Ivoirien du Patrimoine Culturel.

---

<sup>22</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sauvegarde/71207>, consulté le 28/12/2018.

Au Burkina Faso, nous avons consulté de nombreux documents traitant de certains aspects de notre thème. Nos recherches nous ont conduit à la Bibliothèque du Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme (MCAT), au centre de documentation de l'Institut des Sciences de Sociétés (INSS) et au Musée de la musique.

Outre la bibliographie, nous avons eu recours à la sitographie. Les sites web consultés sont ceux de l'UNESCO, du MCAT du Burkina Faso, de l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI), du Fonds d'Appui à la Formation Professionnelle et à l'Apprentissage (FAFPA), du Fonds de Développement Culturel et Touristique (FDCT), l'Institut National de la Statistique et de la Démographie (INSD), etc.

Les documents sont constitués essentiellement de livres, des thèses, d'articles et de rapports. Ainsi, trois catégories de documents ont été consultées. La première catégorie est constituée par des ouvrages abordant d'une manière générale la culture et l'histoire du peuplement du Zitenga. La deuxième catégorie de documents concerne les ouvrages relatifs à la sauvegarde du PCI. L'un des objectifs de notre étude étant d'aboutir à la proposition d'un projet de sauvegarde du *na-maooore*, nous avons consulté une troisième catégorie de documents qui nous donnent des éléments d'informations sur l'élaboration des projets culturels.

Les sources filmographiques et iconographiques ont également fourni des informations indispensables à la compréhension globale du sujet. Une recherche auprès de la direction générale de la Radiotélévision du Burkina nous a permis d'obtenir une copie du film sur le rituel d'intronisation de l'actuel roi du Yatenga, Sa Majesté Naaba Kiiba. À ce film s'ajoutent des vidéos et photos obtenues auprès du roi du Zitenga, réalisées lors des cérémonies de *Na-puusem* au cours desquelles le *na-maooore* s'est exécuté.

N'ayant pu consulter des sources écrites traitant spécifiquement du *na-maooore*, l'essentiel de l'étude est construit à partir d'informations collectées de sources orales.

### **II.3.2. La collecte de données sur le terrain**

Le travail de collecte des données s'est déroulé pendant les mois de juillet et d'août 2018. La population cible est constituée des populations du Zitenga. L'enquête a eu essentiellement pour cadre certaines localités dans lesquelles des groupes artistiques existent ou ont récemment existé. Ces localités ont été identifiées lors de la pré-enquête. Les villages parcourus sont : Boubou, Gassongo, Gongga, Horé, Kilou, Manegtaaba, Oui, Tirbou, (commune de Tikaré), Rouko (commune de Rouko). D'autres localités font partie de notre champ d'étude mais n'ont pas été couvertes au regard des éléments de similitudes qu'elles présentent avec les villages parcourus. Ce sont notamment les villages de Baribsi et Ritimyinga (commune de Tikaré), Rilgo (commune de Rouko) et Niangouèla (commune de Guibaré).

Dans ces localités parcourues, des personnes ont été interrogées en fonction de leur statut social.

Dans un premier temps, 54 personnes dont 34 praticiens et 20 personnes de ressource ont été enquêtées. Elles sont réparties dans quatre statuts sociaux : détenteur de tradition, instrumentiste, chanteur, danseur. Le nombre de personnes enquêtées n'a pas été prédéterminé, dans la mesure où la qualité et la fiabilité des informations recherchées dans le cadre de la présente étude dépendent plus du statut des personnes enquêtées que de leur nombre. De même, la variable genre n'a pas été privilégiée pour la même raison. Du fait du mode de fonctionnement des communautés, basé sur la gérontocratie, les personnes d'un âge avancé sont à même de fournir des informations sur le PCI. Les variables que nous avons jugées pertinentes sont alors la fonction sociale et l'âge qui sont intimement liées. Cependant, certaines personnes moins âgées ont été enquêtées du fait de leur statut (promoteur de festival, danseurs, tambourinaires) ou de leur aptitude à répondre aux questions lors des entretiens collectifs.

Dans un second temps, 30 jeunes de 16 à 30 ans ont également été enquêtés dans le but de dégager une tendance de l'engagement des jeunes pour la sauvegarde du *na-maore* et connaître leur motivation, le cas échéant. Le choix de cette fourchette d'âge s'inscrit dans une volonté de se conformer à la perception sur l'âge de jeunesse au sein la communauté. Cette enquête a été réalisée dans l'anonymat parce qu'elle ne visait que des données quantitatives.

Des fiches ont permis de réaliser des entretiens collectifs et individuels, enregistrés sur un dictaphone de téléphone portable. L'intérêt de l'utilisation de ce guide est d'obtenir des informations de qualité en ce sens qu'il offre aux enquêtés une certaine liberté de s'exprimer amplement sur les questions abordées. Par ailleurs, des appels téléphoniques accompagnés de prises de notes ont été effectués pour compléter et soutenir les informations recueillies lors des entretiens ou pour avoir les informations auprès de certaines personnes de ressource qui n'ont pas été disponibles lors des enquêtes de terrain. Un retour sur le terrain nous a permis d'assister à la cérémonie d'intronisation du nouveau chef du village de Sancé, le 22 juillet 2018, ce qui a constitué pour nous une occasion d'observation directe.

Les entretiens enregistrés ont été traduits pour convertir le discours oral des enquêtés en discours écrit auquel sont jointes les différentes notes. Ce discours, à terme, a fait l'objet d'analyse.

Pour ce qui concerne les questionnaires, après leur administration, ils ont fait l'objet de compilation, de traitement et d'analyse.

## **II.4. Le stage pratique**

### ***II.4.1. Le déroulement du stage pratique***

Notre stage avait pour but de nous permettre de renforcer les connaissances, les compétences pratiques et le savoir-être professionnel dans les organismes d'accueil. Il s'est déroulé en deux temps sur une durée totale de trois mois.

La première partie du stage s'est effectuée sur une durée de 30 jours, allant du 2 au 31 mai 2018, au Service de l'Animation, de l'Éducation et du Tourisme (relevant du Département de l'Animation et de la Communication), à la Direction Générale de l'Office Ivoirien du Patrimoine Culturel (OIPC) à Abidjan, en Côte d'Ivoire. L'OIPC se présente comme un établissement public à caractère administratif créé par décret n°2012-552 du 13 juin 2012. Il est placé sous la tutelle administrative et technique du ministère en charge de la culture et celle financière du ministère en charge de l'économie. Il a pour mission d'assurer la mise en œuvre de la politique du Gouvernement ivoirien en matière de gestion, de conservation, de valorisation, de protection et de promotion des sites inscrits sur les listes du patrimoine national et du patrimoine mondial.

La seconde partie du stage qui s'est déroulée sur 60 jours, allant du 11 juin au 10 août 2018, a été réalisée à la Direction Générale du Patrimoine Culturel (DGPC) à Ouagadougou, Burkina Faso. La DGPC est une direction technique du MCAT, régie par l'arrêté n°2017-155/MCAT/SG/DGPC du 3 août 2017 portant attributions, organisation et fonctionnement de la Direction Générale du Patrimoine Culturel. La mission qui lui est assignée est d'assurer l'inventaire, la protection, la sauvegarde, la valorisation du patrimoine culturel matériel et immatériel. Elle a également en charge la valorisation de la diversité des expressions culturelles. Notre stage s'est précisément déroulé à la Direction de la Conservation et de la Protection du Patrimoine Culturel.

### ***II.4.2. Les acquis du stage pratique***

Les acquis de notre stage sont la résultante des missions que les structures d'accueil nous ont confiées et de notre implication dans l'accomplissement des tâches et des activités. Ces acquis ont contribué à la bonne conduite de notre étude et à l'élaboration du projet professionnel.

En ce qui concerne la conduite de l'étude, le stage nous a permis d'élaborer nos outils de collecte de données notamment les fiches d'entretien et le questionnaire. L'élaboration de ces outils de collecte s'est faite conformément à un canevas qui permet de recueillir des informations complètes sur l'objet de l'étude à savoir : son identification, la description de sa mise en œuvre, son importance pour une communauté, les facteurs de menace et les actions de sauvegarde existantes. Le stage nous a également donné l'opportunité de nous initier à la technique d'inventaire participatif, ce qui a énormément facilité le travail de terrain. Cette initiation visait à mettre en cohérence notre étude avec l'approche préconisée par la

Convention de 2003 qui insiste sur la nécessité d'assurer « la participation des communautés »<sup>23</sup> dans les mesures de sauvegarde.

Notre stage nous a permis de préciser notre sujet d'étude qui est le *na-maore* et de circonscrire notre zone d'étude. En procédant à l'inventaire du *na-maore*, nous avons ainsi contribué à compléter la base de données sur les éléments du PCI dans le cadre du projet « inventaire et de promotion du PCI au Burkina Faso » et à porter à 1493 le nombre d'éléments inventoriés. Cet inventaire a permis de collecter les données pour enrichir notre travail de recherche à travers notre séjour d'immersion au sein de la communauté.

Quant au projet professionnel, la contribution du stage a été remarquable dans la mise en cohérence du projet avec les orientations politiques du Burkina Faso relatives au patrimoine culturel. Nous avons enregistré des manifestations d'intérêt pour des partenariats dans le cadre de la mise en œuvre du projet professionnel.

Le stage à l'OIPC et à la DGPC a été des moments inédits d'approfondissements de notre connaissance du PCI. Il nous a surtout permis de comprendre que l'implication, l'adhésion et la participation des communautés sont déterminantes pour conduire à bien une étude sur un aspect du patrimoine culturel en général et du PCI en particulier. Par ailleurs, il nous a permis d'améliorer notre approche méthodologique dans le cadre de la rédaction du présent mémoire.

## **II.5. Les difficultés et les limites de l'étude**

L'insuffisance des documents écrits qui abordent l'objet de notre étude a constitué une difficulté de l'étude et une limite à la qualité des informations recueillies. Par ailleurs, sur le terrain, nous avons quelques atouts liés au fait que nous maîtrisons le *moore*, langue majoritairement parlée. Toutefois, des difficultés pour avoir la confiance des enquêtés ont été une réalité. En effet, dans certaines localités, nous avons été confronté à des populations mécontentes de savoir que les informations qu'elles fournissent, ne sont pas fidèlement rendues par certains chercheurs. En outre, le problème de vols d'objets culturels, qui a été signalé dans certaines localités, n'a pas été de nature à instaurer un climat de confiance entre enquêtés et enquêteur; un ensemble de faits et de raisons qui confinent les enquêtés dans une méfiance vis-à-vis de tout individu étranger qui enquête sur les traditions. Il faut ajouter que les enquêtes s'étant déroulées pendant l'hivernage, nous avons été confronté à l'indisponibilité de certains enquêtés en raison de travaux champêtres, et aux difficultés d'accès à certaines communautés du fait des voies rendues impraticables à cause des fortes pluies. Ce sont là des facteurs explicatifs de quelques imperfections qui pourraient entacher la qualité du présent travail.

---

<sup>23</sup> Article 11 (b) de la Convention de 2003.

### III. La présentation du royaume du Zitenga

#### III.1. L'approche historique de la fondation du Zitenga

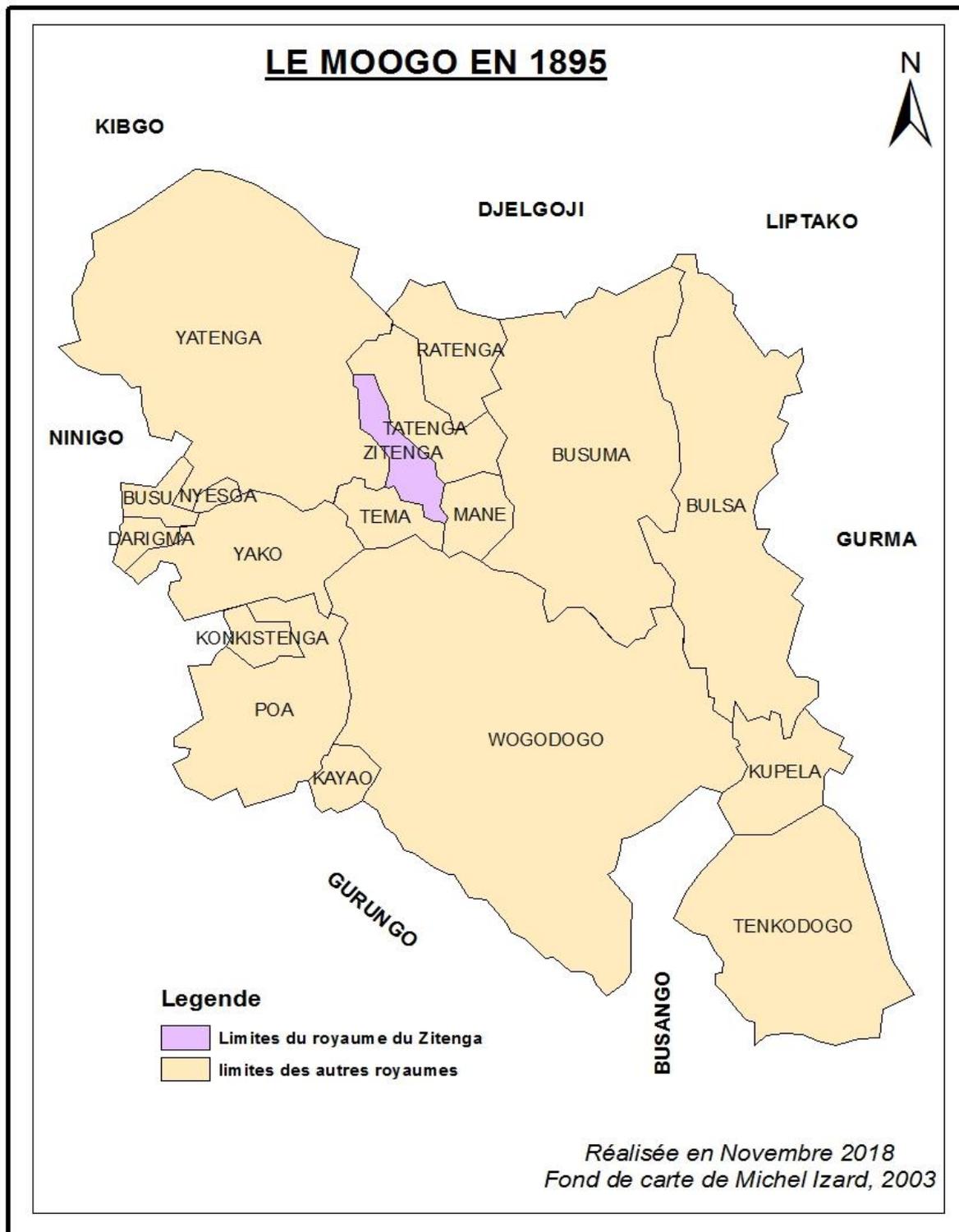


Figure 2: Carte du Moogo en 1895

Le Zitenga est l'un des 19 royaumes<sup>24</sup> qui formaient le *Moogo* à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

De nombreux chercheurs sont unanimes à reconnaître qu'il existe des discordances dans la narration des faits historiques relatifs à la fondation du Zitenga, au point que IZARD parle d'une histoire « mal connue »<sup>25</sup>.

Certaines sources<sup>26</sup> situent la création du Zitenga entre le XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècles, par Ziido au même moment que le royaume de Ouagadougou. D'autres sources<sup>27</sup> situent sa création entre le X<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècles.

Ziido serait un fils de Naaba Zoungrana<sup>28</sup> et de la reine Lendé<sup>29</sup> du royaume de Tenkodogo. Il fut désigné pour accompagner son frère Oubri à Absouya pour une mission de pacification et de protection à la demande des *Yõnyõnse*. En effet, les *Yõnyõnse*, victimes de pillages fréquents par leurs voisins de la région de Kaya, demandèrent à Naaba Zoungrana de leur remettre un enfant capable de les diriger et de les défendre lorsqu'il sera adulte.<sup>30</sup>

La paix revenue, chacun des deux frères se créa un commandement politique et territorial dans l'actuelle province de l'Oubritenga. Oubri fonda le royaume d'Oubritenga, Terre d'Oubri autour de Ziniaré et Ziido, le royaume du Zitenga, Terre de Ziido autour de Manega. Ce Zitenga originel, aussi appelé Zitenga-Manega, est le commandement rattaché au royaume de Ouagadougou, avec pour capitale Manega puis Zitenga<sup>31</sup>. Ce dernier chef-lieu est aujourd'hui une commune dans la province de l'Oubritenga.

Le besoin d'expansion de leurs territoires va pousser les deux princes à entreprendre des opérations militaires. Oubri partit vers l'est et le sud et Ziido alla vers le nord et l'ouest. Dans cette dynamique expansionniste, Ziido agrandit sa zone de commandement et le centre de décisions se délocalisa de Manega à Gassongo qui en devint la capitale<sup>32</sup>. C'est ce nouveau commandement qui est désigné sous le nom de royaume du Zitenga ou du Zitenga-Gassongo<sup>33</sup>. Il constitue notre zone d'étude et est désigné dans ce document sous le vocable *Zitenga*.

---

<sup>24</sup> HIEN P. C. et al., *Histoires des royaumes et chefferies au Burkina Faso précolonial*. Ouagadougou. 2009, p. 146.

<sup>25</sup> IZARD M., *Gens du pouvoir, gens de la terre : les institutions politiques de l'ancien royaume du Yatenga (Bassin de la Volta Blanche)*. Paris. 1985, p. 336.

<sup>26</sup> IZARD M., 1985, *op. cit.*, p. 14-15 ; KI ZERBO J., NIANE D. T., *Histoire générale de l'Afrique, IV. L'Afrique du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris. 1991, p. 158.

<sup>27</sup> PACERE F. T., *Manega histoire coutume dalle et musée*. Ouagadougou. 1998, p. 14.

<sup>28</sup> IZARD M., *Centralisation du pouvoir : la preuve par la toponymie*. In : *Journal des africanistes*, tome 63, fascicule 2. pp. 5-24. 1993, p. 6.

<sup>29</sup> OUEDRAOGO V., *Brève historique de la succession dans le royaume du Ziten-Gassongo*. Tikaré. 1974, p. 2.

<sup>30</sup> TIENDREBEOGO Y., *Histoires et coutumes royales des Mossi de Ouagadougou*. Ouagadougou. 1963, p. 10.

<sup>31</sup> GRUENAI M., *Autorité et territoire : histoire d'un apanage mossi (Haute-Volta)*. Université de Paris X. 1983, p. 27.

<sup>32</sup> Sakoudi, Gassongo, Manegtaaba et Tikaré devinrent successivement les capitales du *Zitenga-Gassongo*.

<sup>33</sup> GRUENAI M., *op. cit.*, p. 27.

PACERE F. T. pense que les deux royaumes ont été créés par deux frères<sup>34</sup> tandis que des auteurs comme IZARD M. et TIENDREBEOGO Y. soutiennent qu'il s'agit d'une seule et même personne qui fonda successivement le commandement de Zitenga et le royaume du Zitenga-Gassongo<sup>35</sup>.

Après avoir porté le royaume du Zitenga au-delà des frontières de l'actuel Burkina Faso, Ziido mourut à Boroni (vers la région de Bandiagara au Mali) au cours d'une expédition et y fut enterré<sup>36</sup>. Pour PACERE F. T., Ziido serait mort et enterré à Manega vers 1182<sup>37</sup>.

Au cours de son histoire, le Zitenga est passé dans la zone d'influence du royaume du Yatenga<sup>38</sup>. Ce rattachement se situe vers la fin XVII<sup>ème</sup> siècle et au début du XVIII<sup>ème</sup> siècle, période au cours de laquelle le roi du Zitenga est devenu un *kombere* de celui du Yatenga<sup>39</sup>. Depuis lors, tout nouveau roi du Zitenga, après trois ans de règne, rend une visite au roi du Yatenga pour faire acte d'allégeance.<sup>40</sup>

Sous la domination coloniale, le Zitenga, créé canton par les administrateurs français<sup>41</sup>, a été rattaché au Cercle de Ouahigouya en 1904. À partir de 1947, il a formé avec le Risiam et le Ratenga, la subdivision des Lacs<sup>42</sup>. Créé comme poste administratif en 1961, il devint une subdivision en 1963<sup>43</sup>. En août 1984, il est transformé en département. Depuis le 23 mai 2006, à la faveur de la communalisation intégrale du Burkina Faso, il est subdivisé en trois communes : Guibaré, Rouko et Tikaré.

## III.2. La localisation géographique du Zitenga

### III.2.1. La localisation du Zitenga dans le territoire du Moogo

Sur le plan de l'organisation territoriale du *Moogo*, le Zitenga est limité au nord, à l'ouest et au sud-ouest par le royaume du Yatenga, à l'est et au nord-est par le royaume du Risiam, au sud par le royaume de Tèma et au sud-est par celui de Mané (*Figure 2*).

---

<sup>34</sup> PACERE F. T., *op. cit.*, p. 178.

<sup>35</sup> SAWADOGO K., *Approche sociologique de l'organisation sociale chez les yônyônse dans la province du Bam : cas du royaume de Zitenga*. Mémoire de Maitrise : Sociologie. Université de Ouagadougou. 2006, p. 31.

<sup>36</sup> IZARD M., *Moogo : l'émergence d'un espace étatique ouest-africain au XVI<sup>e</sup> siècle : étude d'anthropologie historique*. Paris. 2003, p. 336.

<sup>37</sup> PACERE F. T., *op. cit.*, p. 14.

<sup>38</sup> IZARD M., *op. cit.*, p. 335.

<sup>39</sup> OGOT B. A., *L'Afrique du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris. 1999, p. 385.

<sup>40</sup> IZARD M., *op. cit.*, p. 534.

<sup>41</sup> BEUCHER B., *Quand les hommes mangent le pouvoir : dynamiques et pérennité des institutions royales mossi de l'actuel Burkina Faso (de la fin du X<sup>e</sup> siècle à 1991)*. Université Paris-Sorbonne (Paris IV). 2012, p. 88.

<sup>42</sup> MARCHAL J., *Chroniques d'un cercle de l'A.O.F. : recueil d'archives du poste de Ouahigouya (Haute-Volta), 1908-1941*. Paris. 1982, p. 13.

<sup>43</sup> OUEDRAOGO V., *op. cit.*, p. 18.

Le royaume est subdivisé en sept groupements territoriaux appelés *Toodo* que sont : Rouko, Gassongo, Sancé, Baribsi, Tikaré, Niangouèla, Samtaaba<sup>44</sup>.

### **III.2.2. La localisation du Zitenga selon le découpage administratif actuel**

Le territoire d'ensemble qui forme le Zitenga couvre une superficie de 1 224 kilomètres carrés<sup>45</sup>.

Situées dans la province du Bam, région du Centre-Nord, entre le 13<sup>e</sup> et le 14<sup>e</sup> parallèles nord, les collectivités territoriales qui constituent le Zitenga sont Guibaré, Tikaré et Rouko. Elles sont limitées par huit communes dont trois dans la province du Bam, trois dans la province du Yatenga, une dans la province du Passoré et une dans la province du Sanmatenga.

Dans la province du Bam, cet espace fait frontière à l'est avec Kongoussi, au nord avec Rollo, au nord-est avec Sabcé.

Dans la province du Yatenga, il est limité au nord-ouest par Séguénéga, à l'ouest par Kossouka et au sud-ouest par Rambo.

Les frontières sud-ouest et sud-est sont respectivement partagées avec Tema, dans la province du Passoré et Mané dans la province du Sanmatenga (*Figure 3*).

Le territoire du Zitenga est traversé par les Routes Nationales N°22 (Ouagadougou-Djibo) et N°15 (Ouahigouya-Sapaga) et les Routes Départementales N°74 (Sabcé – Tikaré) et N°95 (Yilou-Tikaré).

---

<sup>44</sup> Aujourd'hui Manegtaaba.

<sup>45</sup> Superficie obtenue à partir du cumul des superficies des trois communes soit 334 km<sup>2</sup> pour Tikaré, 672 km<sup>2</sup> pour Guibaré et 218 km<sup>2</sup> pour Rouko.

BURKINA FASO  
**PROVINCE DU BAM**



INSTITUT GEOGRAPHIQUE DU BURKINA (IGB)  
21 Boulevard de l'Indépendance  
03 BP 7054 Ouagadougou 03  
BURKINA FASO  
Tél : (226) 50 32 48 23 / 24  
Fax : (226) 50 30 08 59  
Email : institut.geog@fasonet.bf



© 2003

Figure 3: Carte de la province du Bam

### III.3. Le paysage culturel du Zitenga

#### III.3.1. Le patrimoine culturel matériel du Zitenga

Le Zitenga abrite de nombreuses élévations dont la hauteur moyenne se situe entre 200 mètres et 300 mètres. Au-delà d'être une simple caractéristique du relief, ces élévations constituent un patrimoine culturel important. Elles accueillent des célébrations rituelles ou sont perçues comme des lieux qui abritent des esprits protecteurs des membres de la communauté.

Tikaré est la commune qui abrite le plus grand nombre de collines. C'est à ce titre qu'il est appelé « la commune des collines »<sup>46</sup>. Dans cette collectivité territoriale, il existe une chaîne de plus de 30 collines<sup>47</sup> avec à leur sommet le Gãgaog-tãnga<sup>48</sup>. La patrimonialisation de ces sites fait que certaines communautés villageoises portent des noms de collines. Ce sont par exemple les villages de Tanhoka, Tampèlga et Tamiga.

Les autres éléments du patrimoine culturel matériel sont la grotte et le bosquet de Boubou, le palais royal du Zitenga, la mosquée de Hamdallaye, le puits de Tikarga<sup>49</sup>, les tombes royales, etc.

#### III.3.2. Le patrimoine culturel immatériel du Zitenga

Du point de vue de l'organisation coutumière, coexistent deux pouvoirs : le pouvoir politique détenu par les *moose* conquérants et le pouvoir religieux et foncier détenu par les *moose* autochtones. Cette organisation se reflète sur les manifestations coutumières. Ainsi, les manifestations qui relèvent du pouvoir politique sont le *kiuugu*, le *bul puusem*, le *na-puusem*, le *na-zaïga*. Les manifestations coutumières relevant du pouvoir religieux et foncier sont principalement le *těngana* et le *bagba*.

S'ajoutent à ces manifestations, les fêtes populaires de la jeunesse à savoir le *dasãn-daaga* et le *pa-koode*, et les marchés de "21"<sup>50</sup>.

Le patrimoine vivant se manifeste également à travers les masques constitués des *bugba*, des *karanse* et des *wando*, qui sont sollicités pour exécuter les rituels pendant certains grands événements coutumiers<sup>51</sup>. La vie est également rythmée par les musiques et danses

---

<sup>46</sup> Commune de Tikaré, *plan communal de développement*. Burkina Faso. 2013, p. 7.

<sup>47</sup> Ces collines sont entre autres : Ralzako, Vama, Miitanga, Tammiidin, Wiidinyaadtanga, Goortanga, Zambkittanga, Zomdé, Tampèlga, Bilemdé, Naabdapoortanga, Tanwoktanga, Kiblitanga, Woultanga, Tangodga, Warktanga, Kougtanga, Wagkiěftanga, Yófiningtanga, Tansablougou, Wébaastanga, Adamtanga, Bilemdé, Barkènda, Tanzoumiougou, Koutou, Soumtanga, Tanlallé, Bassemtimkongda, Kombéegnaaba, Rakonptanga, Kokimdtanga, Tambéktanga, Tingandtanga.

<sup>48</sup> Colline sur laquelle le grand tambour de guerre était tapé pour alerter les populations du royaume dès qu'un événement exceptionnel devait se produire (guerre, arrivée d'une personnalité, catastrophe, etc...).

<sup>49</sup> Fondateur du village de Tikaré, actuel chef-lieu du royaume.

<sup>50</sup> Grand marché organisé tous les 21 jours dans les villages qui abritent les marchés.

<sup>51</sup> Těngana, bagba, funérailles, etc.

traditionnelles notamment le *na-maore*, le *zazaïdo*, le *faongo*, le *bãngo*, le *liwaaga*, etc. Chaque musique correspond à une danse qui porte le même nom.

Les infrastructures culturelles sont constituées des marchés, des vidéoclubs, des bars dancing et des Maisons de Jeunes et de la Culture.

### **III.4. L'organisation socio-économique du Zitenga**

#### **III.4.1. Les activités agro-pastorales**

L'agriculture est la principale activité agro-pastorale des populations du Zitenga comme partout ailleurs dans la province du Bam. Elle procure aux ménages l'essentiel de leurs revenus. Le système de production est essentiellement extensif. Le système agricole inclut aussi bien les cultures fourragères que celles agro-forestières. En général, le royaume n'est pas autosuffisant sur le plan alimentaire. Outre l'agriculture pluviale, la culture maraichère y est aussi pratiquée.

L'élevage constitue la deuxième activité économique pour les populations. Le système d'élevage pratiqué est également de type extensif. Les produits d'élevage contribuent à la sécurité alimentaire et procurent aussi des revenus substantiels à la population. En somme, le cheptel constitue un recours très important pour la population en cas de besoin financier.

#### **III.4.2. Les autres activités économiques**

Au titre des autres activités économiques du Zitenga, l'on dénombre le commerce, l'orpaillage, l'artisanat, etc.

Sur le plan du commerce, le Zitenga regorge d'importants centres commerciaux. Les principaux marchés sont ceux de Tikaré, Rouko, Yilou, Koundoula et Manegtaaba. Ils constituent les principaux pôles d'attraction de la majorité des populations villageoises. L'on y trouve des produits de l'agriculture, de l'élevage, les produits artisanaux locaux et des produits manufacturés.

Le Zitenga compte une vingtaine de sites d'orpaillage environ, exploités de façon artisanale par des populations majoritairement jeunes. Cette exploitation artisanale, parce que non encadrée et suivie, est porteuse de graves conséquences sur l'environnement et la qualité de la vie<sup>52</sup>.

L'artisanat n'est certes pas très développé. Mais la diversité d'activités qu'il offre, occupe une partie des populations. Ces activités constituent pour elles, une source importante de revenus pour subvenir à leurs besoins et à ceux de leurs familles ou foyers. Parallèlement à la forge qui est l'activité la plus importante en raison de sa forte production et du nombre d'emplois qu'elle offre, il y a également l'activité de poterie principalement tenue par des femmes et

---

<sup>52</sup> Pollution de la nappe phréatique, la déscolarisation des enfants, maladies respiratoires, banditisme, etc.

celles du tissage, de menuiserie et de teinture tenues par les hommes. À ces différentes activités, il faut y adjoindre la maçonnerie, la cordonnerie, la vannerie, etc.

### **III.5. Les groupes sociaux**

#### **III.5.1. Les groupes ethniques**

Le Zitenga abritait 72769 habitants en 2006<sup>53</sup> répartis dans 57 villages administratifs<sup>54</sup> et 61 villages traditionnels<sup>55</sup>. La différence de nombre de villages s'explique par le fait que les deux découpages ne sont pas faits selon les mêmes critères.

La population est essentiellement composée de trois groupes ethniques : les *Moose*, les *Silmiisi* et les *Silmi-moose*. Les sous-groupes qui composent les *Moose* sont les *Sãaba* et les *Yõnyõnse* (autochtones), les *Nakombse* et les *Tãnsobse*, (conquérants), et les *Yarse* et *Marãse* (anciens captifs). Les *Silmi-moose* sont des populations métisses issues de l'union entre les *Moose* et les *Silmiisi*.

#### **III.5.2. La religion**

Les groupes religieux cohabitent en bonne intelligence dans le Zitenga. Il s'agit des adeptes de la religion traditionnelle, des musulmans, des catholiques et des protestants. À l'image de toute la province du Bam, l'Islam est la religion dominante. Le symbole de son rayonnement est le Cheick de Hamdalaye dans la commune de Tikaré où sont organisés chaque année des pèlerinages à l'occasion du *Mouloud*<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup>INSD-RGPH, 2006.

<sup>54</sup> Direction régionale de l'Économie et du Développement du Centre-Nord, *Monographie de la province du Bam*. Burkina Faso. 2008, p. 13.

<sup>55</sup> SAWADOGO K., *op. cit.*, p. 38.

<sup>56</sup> Célébration qui commémore la naissance du prophète Mohamed.

## IV. Les éléments d'inventaire du *na-maore* dans le Zitenga

### IV. 1. La présentation du *na-maore*

#### IV.1.1. L'identification du *na-maore*



Figure 4: prestation d'une troupe de danse na-maore

Source : archives de la troupe *na-maore* de Horé.

*Na-maore* est une expression constituée de deux mots issus de la langue *moore* : *naam* qui signifie pouvoir, royauté, et *maore* qui veut dire danse. Le terme *maore* désigne également la lutte chez les *Moose*. Pour distinguer le *maore* en tant que danse de celui qui désigne la lutte, il faut faire recours aux verbes d'action par lesquels il s'exprime dans la langue *moore*. Ainsi, danser le *maore* se dit *yo maore*<sup>57</sup> tandis que lutter se dit *foog maore*<sup>58</sup>.

Le *na-maore*, c'est la danse des chefs ou la danse du commandement<sup>59</sup>, rythmée par la musique et accompagnée de chansons, exécutée à l'occasion de certaines cérémonies royales des *Moose* en l'occurrence l'intronisation et les funérailles d'un chef. Par extension, il est exécuté lors des réjouissances populaires de certains événements comme le *kiuugu* et le *na-puseem*. Majestueuse de par sa gestuelle, l'exécution du *na-maore* est la seule danse à

<sup>57</sup> Entretien sur le *na-maore* réalisé à Boubou le 09/07/2018 avec la troupe de Boubou.

<sup>58</sup> Entretien sur le *na-maore* réalisé à Boubou le 09/07/2018 avec la troupe de Boubou.

<sup>59</sup> IZARD M., *La formation de Ouahigouya*. In : Journal de la société des Africanistes, tome 41, fascicule 2. pp. 151-187. 1971, p. 161.

laquelle le chef prend part en tant qu'acteur. L'exécution de toute autre danse est considérée peu honorable pour une personne investie du *naam*.

Pratique séculaire dont la transmission est dominée par la tradition orale, les sources orales s'accordent pour dire que le *na-maore* est une danse propre aux chefs chez les *Moore*. Les familles régnantes dans le Zitenga sont les *Nakombse* ou les *Tānsobse*, c'est-à-dire ceux « issus de la famille royale ou de la famille des guerriers »<sup>60</sup>.

Selon la légende *mooga*, l'origine du *na-maore* remonte à la création du monde<sup>61</sup>. Ainsi, à la création de l'univers, quand Dieu eut fini de créer la terre et tout ce qu'elle contient, y compris l'homme, il constata qu'elle était instable. Pour la stabiliser, il fit descendre le pouvoir. C'est pourquoi, dans la perception des *Moore*, le pouvoir est un don conféré par Dieu pour commander les hommes<sup>62</sup>. Pour accompagner les cérémonies, Dieu fit descendre le *maore*, danse exécutée à l'occasion des cérémonies ordinaires, et le *na-maore* à l'occasion des cérémonies royales.

Outre le Zitenga, le *na-maore* est pratiqué dans les royaumes du Yatenga<sup>63</sup>, du Tatenga<sup>64</sup>, de Ouagadougou<sup>65</sup>, ainsi que dans les cantons du Kirigtenga<sup>66</sup> et de Diguila<sup>67</sup>.

Conformément à la classification de la Convention de 2003, le *na-maore*, en tant que danse et musique, relève du domaine des arts du spectacle.

Cependant, il peut être rattaché aux autres domaines du PCI. En effet, il est lié au domaine des expressions et traditions orales par le biais de la langue *moore* dans laquelle il se manifeste et se transmet.

Il est aussi pratiqué lors des événements sociaux comme l'intronisation des chefs et les funérailles relevant du domaine des pratiques sociales, rites et événements festifs.

Par ailleurs, l'utilisation des connaissances spécifiques de la nature, nécessaires pour identifier et traiter les essences végétales spécifiques dans la fabrication et la confection des instruments de musique et des costumes de jeu, met le *na-maore* en rapport avec le domaine des connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers. Les essences qui interviennent dans le processus de la fabrication sont le *Crescentia cujete* pour le *bendre*, le *Diospyris mespiliformis* pour le *gangaogo* et le *lunga*, l'*Indigofera tinctoria* pour teindre les pantalons.

---

<sup>60</sup> Commune de Tikaré, *op. cit.*, p. 21.

<sup>61</sup> Entretien sur le *na-maore* réalisé à Oui, le 09/07/2018 avec le Chef du village de Oui.

<sup>62</sup> BEUCHER B. - IZARD, Michel, 2003, *Moogo. L'émergence d'un espace étatique ouest-africain au XVIe siècle* - Journal des africanistes (en ligne), 77-1/2007, mis en ligne le 04 décembre 2007. <http://journals.openedition.org/africanistes/1892>, consulté le 14/11/2018.

<sup>63</sup> Entretien sur le *na-maore*, réalisé à Ouahigouya, le 09/06/2018 avec OUEDRAOGO Rimouaya.

<sup>64</sup> <http://www.montivilliersnassere.fr/afric/nassere.html>

<sup>65</sup> GRUENAI M., *op. cit.*, p. 221.

<sup>66</sup> Entretien sur le *na-maore* réalisé à Ouagadougou, le 23/06/2018 avec le chef de canton de Kirigtenga.

<sup>67</sup> Entretien sur le *na-maore* réalisé à Ouagadougou, le 22/06/2018 avec le chef de canton de Diguila.

Enfin, la fabrication des instruments de musique, des tenues de danse et des accessoires utilisés par les musiciens et danseurs, requiert des savoir-faire spécifiques liés à l'artisanat traditionnel. Ces savoir-faire spécifiques sont entre autres la sculpture du bois pour fabriquer le cadre des tambours cylindriques et d'aisselle, la teinture à l'indigo des pantalons des danseurs, la forge, le tissage et la couture des bandes de cotonnades pour en faire des tenues, la tannerie de la peau d'animal pour obtenir la membrane du tambour. L'usage de tous ces savoir-faire crée le lien entre le *na-maore* et le domaine des savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel.

Les éléments matériels associés à la danse du *na-maore* sont de deux types : les instruments de musique, les costumes de danse et les accessoires.

L'orchestre qui accompagne le *na-maore* est composé de *keonfo* ou du *waaga* tenu par chaque danseur, de deux *benda*, d'un *lunga*, et d'un *gangaoogo*.

Les costumes des danseurs ont une signification particulière car chez les *Moose*, « le vêtement joue un rôle important dans l'image et les insignes du pouvoir »<sup>68</sup>. Pour exécuter le *na-maore*, le chef et les princes arborent un *fuiidri*. Quant aux danseurs ordinaires, leur accoutrement est composé d'un *kur-sablga*, un *fu-yorgo*, et un *fu-bi gumsa*. La forme de la tenue a été choisie pour s'accommoder avec la forme majestueuse de la danse.

L'accessoire est une queue d'âne ou de cheval, tenue à la main gauche par le danseur, pour donner à la prestation, son élégance.

#### **IV.1.2. Les fonctions du *na-maore***

Le *na-maore* assume des fonctions politique, sociale, culturelle et artistique. Il comporte également d'importants avantages notamment économiques pour les praticiens.

Le *na-maore* est un élément indispensable dans l'accomplissement de la cérémonie d'intronisation des chefs dans le Zitenga. Son exécution intervient comme la troisième et dernière étape du processus d'intronisation qui consacre la pleine jouissance du titre de *naaba*. Cette pratique rituelle est la manifestation d'une fonction essentielle de la cérémonie, à savoir confirmer la légitimité du nouveau chef qui ne devrait plus faire l'objet d'une quelconque défiance dans le territoire soumis à son autorité. A contrario, sa non-exécution constitue un vice de forme dans la cérémonie. Son importance dans cette procédure lui confère une fonction politique.

Il est important de signaler que le rituel de la danse du *na-maore* constitue par ailleurs une obligation pour les prétendants malheureux à la succession. Pour ces derniers, c'est une danse de soumission au nouveau chef<sup>69</sup>. Par cette danse, ils jurent fidélité au nouveau chef et acceptent leur défaite en faisant le serment qu'ils ne chercheront pas à évincer le nouveau

---

<sup>68</sup> HIEN P. C., et al., *op. cit.*, p. 95.

<sup>69</sup> Entretien sur le *na-maore*, réalisé le 09/07/2018 à Oui, avec le chef du village de Oui.

chef<sup>70</sup>. Une des chansons du *na-maoore* exprime cette obligation « *m yooda maoora m ka zug yoobo, pa m yam n dat ye / je danse le maoore par obligation et non par plaisir* »<sup>71</sup>. Celui qui refuse d'y participer manifeste publiquement son insoumission à l'autorité royale. Il doit par conséquent s'exiler définitivement au risque de se voir exécuté. C'est en cela que le *na-maoore* est aussi appelé *ka zug saoga*<sup>72</sup> c'est-à-dire la danse de contrainte. La sanction jadis infligée aux vaincus « insoumis » a, disparu, « parce qu'elle est jugée contraire aux valeurs de paix et de cohésion sociale dont les chefs sont eux-mêmes les garants »<sup>73</sup>.

Au titre de sa fonction sociale, le *na-maoore* se présente comme un mécanisme traditionnel de régulation et de médiation sociales. En cela, il constitue un facteur de cohésion sociale. Il intervient dans la réconciliation des adversaires politiques à la fin du processus de conquête du pouvoir traditionnel qui crée « un ferment de conflictualité »<sup>74</sup> au sein de la communauté. En effet, en participant au spectacle du *na-maoore*, tous les acteurs, vainqueurs comme vaincus, manifestent leur volonté de se réconcilier. Cette volonté et cet acte apportent la paix dans les cœurs de tous les prétendants qui, consciemment ou inconsciemment, ont heurté leurs concurrents directs ou indirects durant la campagne pour la conquête du pouvoir.

Cette attitude traduit de fort belle manière la nécessité pour tous d'admettre que les intérêts individuels et égoïstes doivent être sacrifiés sur l'autel de l'intérêt commun jusqu'à l'ouverture de la prochaine succession. Le *na-maoore* constitue aussi un moment de communion entre le chef et sa population à l'occasion des cérémonies royales.

Quant à la fonction culturelle, le *na-maoore* porte un intérêt identitaire pour les « gens du pouvoir ». Ils l'ont hérité des générations antérieures et ont le devoir de le transmettre, intact ou amélioré, aux générations futures. À ce sujet, le chef du Zitenga affirme que « le *na-maoore* est un élément auquel s'identifie tout descendant de la lignée royale du Zitenga. Il est essentiel dans l'exercice du pouvoir dans le Zitenga. Son exécution donne à la cérémonie d'intronisation des chefs, sa plénitude »<sup>75</sup>.

De nos jours, le *na-maoore* remplit aussi une fonction artistique dans et en dehors de la communauté. Les troupes les plus performantes sont régulièrement sollicitées pour l'animation de cérémonies publiques et privées. Elles participent également à des compétitions artistiques aux niveaux local et national.

La pratique du *na-maoore* procure des avantages aux praticiens. La nature des avantages pour les praticiens varie selon les occasions : dolo, nourriture, argent, céréales, cola, vêtements,

---

<sup>70</sup> GRUENAI M., *op. cit.*, p. 221.

<sup>71</sup> Entretien sur le *na-maoore*, réalisé le 09/07/2018 à Oui, avec le chef du village de Oui.

<sup>72</sup> Entretien sur le *na-maoore*, réalisé 08/07/2018, par téléphone avec Francis OUEDRAOGO. Voir aussi OUEDRAOGO N. P. F., *Le Toogo de Baribsi dans le royaume du Zitenga : les étapes d'une succession au trône*. 2015, p. 21 et GRUENAI M., *op. cit.*, p. 221.

<sup>73</sup> Entretien sur le *na-maoore*, réalisé le 10/07/2018 à Manegtaaba, avec le chef du village de Manegtaaba.

<sup>74</sup> BEUCHER B., *op. cit.*, p. 78.

<sup>75</sup> Entretien sur le *na-maoore*, réalisé à Kongoussi, le 09/07/2018 avec Naaba Tigré, chef du Zitenga.

terres cultivables, bétails. Des témoignages recueillis lors de notre enquête font aussi état de nombreux mariages de praticiens avec des femmes qu'ils ont séduites par leurs performances lors des cérémonies. Cependant la valeur accordée aux récompenses matérielles reçues n'éclipse jamais celles relatives à la contribution sociale, psychologique ou spirituelle des acteurs au déroulement des évènements.

## **IV.2. L'apprentissage et la transmission du *na-maore***

### ***IV.2.1. Le mode d'apprentissage et de transmission du na-maore***

La parole est le vecteur essentiel de transmission du *na-maore*. Cette transmission orale est mise en œuvre par les enseignements des personnes de ressource, artistiquement compétentes. C'est tout un processus qui va de l'initiation à la maîtrise en passant inéluctablement par l'apprentissage et le perfectionnement.

Pour ce qui concerne la musique du *na-maore*, le jeu du tambour nécessite une spécialisation. Sa maîtrise ne s'acquiert qu'au terme de plusieurs années d'exercice et de pratique. Les musiciens royaux cooptent parmi leurs progénitures, les enfants à qui ils souhaitent transmettre le savoir-faire musical. Les parents fabriquent des instruments pour les enfants qui les suivent pendant les cérémonies. En dehors de cette transmission de père en fils, certains jeunes développent des vocations de musiciens. Dans tous les cas, l'apprentissage se fait entre un maître-sachant et un élève-apprenant à travers une pédagogie active reposant sur l'observation, l'imprégnation et la réaction immédiate. Dans cette méthode de l'imitation, l'élève contemple son maître en démonstration et essaie de faire comme lui et le maître lui apporte des conseils nécessaires en vue d'améliorer sa pratique.

Contrairement au jeu d'instrument dont l'apprentissage nécessite un encadrement de proximité, l'apprentissage du pas de danse se fait d'abord par imitation puis par sa répétition au cours du spectacle. Mais plus qu'une simple imitation, c'est une connaissance parfaite du geste, par un apprentissage, un perfectionnement, une maîtrise, qui permet au danseur d'avoir la liberté de sa technique, d'improviser selon ses inspirations.

Quant à la chanson, elle constitue un accompagnement du spectacle. Elle est assurée par des personnes reconnues dans la société comme des auteurs, des compositeurs, des interprètes qui, apportent leur voix à l'animation des spectacles.

À côté des artistes, certains artisans interviennent dans la transmission du *na-maore*. La spécialisation dans ces corps de métiers est fondée sur une appartenance identitaire qu'est la caste. Ainsi, dans la majorité des cas, la transmission des savoir-faire se fait de père en fils. Six corps de métiers socioprofessionnels interviennent dans la mise en œuvre du *na-maore* :

- les *Yõnyõnse*, tisserands, qui fabriquent les bandes de cotonnade nécessaires à la confection des costumes de danses ;

- les *Sãaba*, forgerons, qui fabriquent les castagnettes et fournit le *bãnga* nécessaire à la fabrication du *bendre*. Ils interviennent également dans la fabrication des instruments de musique en sculptant le cadre et ce, grâce à leur bonne connaissance des essences végétales ;
- les *Marãse*, teinturiers, qui assurent la teinture des pantalons des danseurs ;
- les *Zapa*, tanneurs, qui transforment la peau en cuir, servant de membrane à certains instruments utilisés dans l'orchestre du *na-maore* ;
- les *Benda*, facteurs, qui en dernier ressort, rassemblent les différents matériaux pour fabriquer les instruments de musique. Ce savoir-faire est aujourd'hui vulgarisé de sorte que certaines personnes qui ne sont pourtant pas membres de cette caste disposent des connaissances et des savoir-faire nécessaires pour fabriquer les instruments.

#### **IV.2.2. L'évolution, les adaptations et les emprunts du na-maore**

Le *na-maore* connaît une évolution notable. Ainsi, à l'origine, c'est à l'occasion des événements ci-dessus énumérés que les praticiens notamment les tambourinaires royaux et les chansonniers se retrouvaient à la cour royale, pour contribuer à l'animation des cérémonies royales. Il n'y avait donc pas de troupes ni de tenues consacrées. La naissance des troupes artistiques dans les villages est l'œuvre de la jeunesse qui s'est appropriée la pratique artistique pour l'animation des cérémonies dédiées aux chefs dans leurs localités respectives.

Ils ont, à cet effet, confectionné des tenues dont la forme, sans être identique à celle d'un boubou, offre à la danse toute sa majesté. C'est dans cette dynamique que les jeunes apprennent le jeu des instruments de musique et les chants d'hommage à la chefferie. À partir de la création des groupes artistiques, le *na-maore* a été associé à d'autres rythmes et élargi à d'autres événements, notamment les funérailles de personnes âgées, les mariages, etc.

À la faveur de l'introduction des rythmes et sonorités du terroir dans les célébrations liturgiques de l'église catholique au Burkina Faso, beaucoup de chants ont été composés en s'inspirant de la musique du *na-maore*.

À partir de la vulgarisation du *na-maore* comme pratique artistique dans les villages, les troupes artistiques se sont évertuées à s'approprier la technique de danse. En conséquence, chaque troupe a donné à la gestuelle, un rendu artistique singulier.

En plus de cette évolution, le *na-maore* connaît des adaptations aussi bien sur le plan de la mise en scène qu'au niveau des éléments matériels qui lui sont associés.

En effet, la forme du spectacle qui jadis est circulaire, s'adapte de nos jours aux scènes modernes grâce à l'intervention des metteurs en scène.

Par ailleurs, face aux difficultés d'acquisition de certains matériaux traditionnels, les artisans font recours à des matériaux modernes dans la fabrication des instruments de musique et des

tenues de danse. C'est ainsi qu'en lieu et place des cuirs utilisés comme cordes, les facteurs utilisent des fils en nylon pour la fabrication des tambours. Il en est de même pour les tubes métalliques qui remplacent de plus en plus les bois sculptés qui servent de cavité pour les tambours cylindriques. Quant aux tenues, certains danseurs utilisent de nos jours, des pagnes industriels pour confectionner leur habillement en lieu et place des bandes de cotonnade. Les tee-shirts sont également utilisés à la place des chemises en cotonnade.

Un emprunt notable a été enregistré dans la pratique du *na-maore*. À l'origine, la section musicale était assurée par un orchestre constitué des *benda* et des *lunse* joués par les tambourinaires royaux. Le *gangaogo* et les *kiema*, reconnus comme des instruments du *warba*, danse des funérailles, ont été introduits dans l'orchestre du *na-maore*, à la faveur du brassage des deux danses<sup>76</sup>.

L'ensemble des changements que l'on enregistre dans l'évolution du *na-maore* traduit une certaine dynamique qui est entretenue par les communautés pour la survie de leur PCI et son intégration dans le développement actuel<sup>77</sup>. Ces ajouts qui concernent aussi bien les pas de danse que l'accoutrement des danseurs, intègrent des éléments modernes qui améliorent les prestations même si ceux-ci comportent le risque que le *na-maore* perde sa spécificité.

En somme, le *na-maore* connaît des changements qui s'opèrent au niveau de l'usage que la communauté en fait. Au long du temps, en plus de sa fonction politique, sociale et symbolique, s'est développée une fonction artistique, aujourd'hui valorisée.

### **IV.3. L'état de viabilité et les mesures de sauvegarde du *na-maore***

#### ***IV.3.1. Les mesures de sauvegarde existantes***

De nombreuses initiatives sont prises par les communautés, la société civile et l'État pour assurer la sauvegarde du *na-maore*.

Au niveau de l'État, la sauvegarde du *na-maore* s'inscrit dans un cadre global de sauvegarde et de protection du patrimoine culturel, à travers l'adoption de textes et politiques ainsi que la création d'un certain nombre d'institutions dédiées au patrimoine culturel.

Du point de vue institutionnel, la gestion globale du patrimoine culturel relève des missions du Ministère en charge de la Culture qui a pour attributions de réaliser l'inventaire, la promotion, la préservation et la mise en valeur du patrimoine culturel national. Pour ce faire, plusieurs structures sont créées. Il s'agit entre autres de :

- la DGPC qui est chargée de la mise en œuvre de la politique nationale du patrimoine culturel, en assurant la protection et la promotion des identités, des savoir-faire locaux et des expressions de la diversité culturelle, en organisant des cadres d'informations

---

<sup>76</sup> DELOBOSOM D. - *Les danses mossi et leurs significations* - Revue anthropologique, n°42. 1932, p. 172.

<sup>77</sup> KIBORA L. O., - *Les dynamiques de culture immatérielle dans le contexte des changements sociaux au Burkina Faso* - Revista Memora em Rede 4, n°10. Janvier - juin 2014, p. 4.

pour une meilleure connaissance et appropriation des valeurs culturelles africaines et de la diaspora.

- la Direction Générale de la Semaine Nationale de la Culture (SNC), chargée de l'organisation de la fête foraine nationale d'expression des identités ethnoculturelles et des patrimoines culturels associés organisée chaque deux ans à Bobo-Dioulasso depuis 1984 ;
- la Délégation générale du Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou (SIAO) qui expose tous les deux ans, les produits issus des savoir-faire lié à l'artisanat traditionnel.

Il n'existe pas suffisamment d'institutions spécifiques de formation dédiées à la sauvegarde, en particulier, du PCI. La formation sur les modules culturels y compris le PCI est assurée par la Section Culture de l'École Nationale d'Administration et de Magistrature (ENAM) depuis 2004. À partir de 2017, une filière management du patrimoine culturel et touristique est aussi ouverte au Centre universitaire polytechnique de Gaoua.

Sur le plan règlementaire, le gouvernement burkinabè a adopté des documents juridiques et des politiques, des plans stratégiques en faveur de la sauvegarde du PCI. Il s'agit notamment de la loi portant protection du patrimoine culturel en 2007, de la PNC en 2009, de la SNCT en 2017 et récemment du PSD-PC en 2018.

Au niveau communautaire, c'est une dizaine de troupes environ qui apportent leur concours à la sauvegarde du *na-maore*. Ce sont les troupes des villages de Baribsi, Boubou, Gassongo, Gongga, Horé, Kilou, Niangouèla, Ritimyinga, Rilgo et Tirbou. Ces organisations artistiques sont accompagnées par les autorités coutumières qui en sont les garantes.

L'intégration de la musique traditionnelle dans la liturgie chrétienne favorise aussi la sauvegarde du *na-maore*. En effet, à la faveur de l'inculturation, dans le milieu chrétien, l'on assiste à une certaine tolérance, notamment au niveau de certaines valeurs et pratiques culturelles traditionnelles qui ont été intégrées dans les célébrations liturgiques. Cette tolérance fait prospérer la pratique, parce qu'il y a une sorte d'interconnexion entre les praticiens du *na-maore* et les églises chrétiennes, celles-ci étant aujourd'hui les principales pourvoyeuses de musiciens du *na-maore*.

À côté de l'État et des communautés, la société civile accomplit des actions importantes en faveur de la sauvegarde du *na-maore*. Ces actions consistent essentiellement en l'organisation de festivals. Ces acteurs sont principalement l'Association pour la Promotion des initiatives Locales de Développement qui a organisé deux éditions (2004 et 2010) du Festival *Namaore*<sup>78</sup>, *Zazaïdo* et Danses connexes de Tikaré et l'association Initiatives

---

<sup>78</sup> Orthographe utilisé par l'association dans les termes de références du festival pour désigner *na-maore*.

Culturelles - Burkina Faso, à travers l'organisation du Festival des Collines<sup>79</sup> de Tikaré qui est à sa première édition (2017).

#### **IV.3.2. Les menaces sur le *na-maore***

Malgré les multiples actions entreprises par les acteurs publics, communautaires et la société civile qui concourent à la sauvegarde du *na-maore*, plusieurs causes sont à l'origine des menaces sur cette pratique.

La première cause de menace sur la survie du *na-maore* est la pauvreté des populations en général et des praticiens en particulier. Cette menace est reconnue par 100% des praticiens enquêtés. En effet, la pauvreté généralisée affecte considérablement le pouvoir économique des praticiens, plaçant ainsi ces derniers dans l'incapacité de faire face aux coûts relatifs à l'acquisition, à l'entretien ou au renouvellement des instruments de musique et des costumes de danse. À titre illustratif, le coût moyen d'acquisition d'un instrument de musique est estimé à 25 000 francs CFA, tandis qu'un costume de danse coûte en moyenne 75 000 franc CFA. Ces montants rédhibitoires pour la quasi-totalité de ces praticiens<sup>80</sup>, sont sans conteste une sérieuse menace à la pérennité de la pratique du *na-maore*.

En plus des difficultés d'acquisition des instruments et des costumes, la pauvreté provoque des abandons au sein des praticiens et artisans contraints de se reconvertir dans d'autres secteurs d'activités génératrices de revenus, comme l'orpaillage.

L'exode rural causé essentiellement par la pauvreté et le chômage, constitue également une menace à la transmission des connaissances et savoir-faire traditionnels dont le *na-maore*. En effet, au cours de notre entretien, il est ressorti que de nombreux jeunes praticiens ou potentiels praticiens ont abandonné les villages pour des centres urbains comme Ouagadougou et Bobo-Dioulasso, à la recherche d'emplois salariés et de meilleures conditions de vie.

La deuxième cause de menace relevée par 23,52% des praticiens enquêtés, est d'ordre religieux. En effet, l'analyse de la place des religions dans la vie des communautés donne l'Islam dominant, suivi du Christianisme<sup>81</sup>. La suprématie de ces religions notamment celle islamique, qui s'est souvent montrée moins tolérante vis-à-vis des cultures et croyances traditionnelles, est porteuse de menaces pour le patrimoine culturel<sup>82</sup>. Dans ce milieu religieux, la pratique du *na-maore* est perçue comme une pratique païenne<sup>83</sup>, une transgression aux prescriptions religieuses, d'autant plus qu'elle est destinée à rendre

---

<sup>79</sup> Festival de musiques et danses traditionnelles.

<sup>80</sup> Selon INSD/EMC 2014, le seuil de pauvreté est de 153 530 francs CFA par habitant/an.

<sup>81</sup> Direction régionale de l'Économie et du Développement : *op. cit.*, p. 21.

<sup>82</sup> SORO B. K., *Sauvegarde du Djéguélé des communautés Sénoufo de Côte d'Ivoire*. Institut régional d'Enseignement Supérieur et de Recherche en Développement Culturel de Lomé - Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle d'Abidjan. 2017, p. 191.

<sup>83</sup> ANDRIEU S., - *Le métier d'entrepreneur culturel au Burkina Faso* - Bulletin de l'APAD, (en ligne), 29-30/2009, mis en ligne le 16 juin 2010, <http://apad.revues.org/3996>, consulté le 16/12/2018.

hommage au chef, une créature de Dieu, qui ne saurait égaler Dieu pour mériter d'être honorée. Ainsi, dans certains villages à fort rayonnement islamique, de nombreux praticiens du *na-maooore*, une fois convertis, abandonnent la pratique, sous prétexte de vouloir être en phase avec leur religion. Toutefois, cette menace tend à perdre du terrain car de nos jours, il s'élève de plus en plus de voix dans certains cercles de débats, qui soutiennent qu'il n'existe aucune sorte d'incompatibilité entre ces pratiques culturelles et les prescriptions de l'islam.

La troisième cause de menace que 14,70% des praticiens pointent du doigt, est lié à une sorte de désaffection que les jeunes manifestent vis-à-vis des cultures traditionnelles locales, jugées désuètes. Ce désintérêt est favorisé par la forte proportion que les médias nationaux accordent dans leurs grilles de programmes aux productions artistiques et culturelles étrangères (occidentales surtout). Celles-ci sont perçues, à tort ou à raison, comme portant en elles les germes du désintérêt des populations pour les productions artistiques et culturelles locales. Ce facteur se révèle également peu déterminant dans le processus de disparition du *na-maooore* car l'attachement de nombreux jeunes à la pratique du *na-maooore* est toujours bien perceptible. Certains parmi eux s'y initient à l'occasion des événements sociaux ou dans le cadre des chorales<sup>84</sup>. La totalité des jeunes de moins de 30 ans enquêtés sont conscients de la partition qu'ils doivent jouer dans le processus de la sauvegarde. Ils sont par ailleurs disposés à être initiés aux savoirs, savoir-faire et valeurs liés au *na-maooore*.

Ces facteurs conjugués ont des impacts négatifs sur le *na-maooore* parce qu'ils compromettent la relève des praticiens. Cette réalité se manifeste par le vieillissement du personnel artistique. Le tableau ci-après présente la répartition des praticiens selon la classe d'âge.

Tableau 1: répartition des praticiens selon la classe d'âge

Village	Plus de 30 ans			Moins de 30 ans			Total
	Musicien	Danseur	Chanteur	Musicien	Danseur	Chanteur	
Boubou	2	0	1	3	13	1	20
Horé	4	5	4	0	17	0	30
Kilou	2	10	2	2	5	0	21
Gassongo	3	25	6	0	15	0	49
Gonga	3	16	2	1	0	0	22
Tirbou	3	10	1	0	0	0	14
<b>Sous-total</b>	17	66	16	6	50	1	156
<b>Total</b>		<b>99</b>			<b>57</b>		<b>156</b>
<b>Pourcentage</b>		<b>63,47</b>			<b>36,53</b>		<b>100</b>

Source : enquêtes de terrain.

En effet, sur un effectif de 156 praticiens recensés dans l'ensemble des villages enquêtés où se pratique toujours le *na-maooore*, seulement 57 artistes, soit 36,53% sont des jeunes de moins de 30 ans.

<sup>84</sup> Commune de Tikaré, 2013, *op. cit.*, p. 32.

Un autre impact des causes de menace sur le *na-maore* est la disparition progressive des troupes dans les villages. Dans le tableau ci-dessous, l'on note que sur la période des 30 dernières années, soit de 1988 à 2018, sur 19 troupes de danse *na-maore* qui étaient en activité dans le Zitenga, neuf parmi elles, soit près de la moitié, ont disparu. Ce phénomène de désintégration des troupes est dû à l'arrêt de la pratique de la danse par les artistes et au décès des personnes qui le pratiquaient sans l'avoir auparavant transmis aux plus jeunes.

Tableau 2: évolution de la déperdition des troupes entre 1988 et 2018

Village	1988		2018	
	En activité	Disparu	En activité	Disparu
Baribsi	1	0	1	0
Boubou	1	0	1	0
Gassongo	1	0	1	0
Gonga	1	0	1	0
Horé	1	0	1	0
Kilou	1	0	1	0
Manegtaaba	1	0	0	1
Niangouèla	1	0	1	0
Oui	1	0	0	1
Rilgo	1	0	1	0
Ritimyinga	1	0	1	0
Rouko	1	0	0	1
Sancé	1	0	0	1
Sarkounga	1	0	0	1
Silmidougou	1	0	0	1
Téonsgo	1	0	0	1
Tirbou	1	0	1	0
Vato	1	0	0	1
Yoba	1	0	0	1
<b>Total</b>	<b>19</b>	<b>0</b>	<b>10</b>	<b>9</b>

Source : enquêtes de terrain.

De ce qui précède, il faut retenir qu'il existe des plusieurs causes de menace réelles qui entravent la transmission intergénérationnelle des connaissances, savoir-faire et valeurs liés au *na-maore*. Il y a donc une urgence à œuvrer avec vigueur pour assurer la relève de la génération actuelle des praticiens, et éviter ainsi la disparition de ce patrimoine, combien important pour la communauté.

## **V. La proposition d'un projet pilote de revitalisation de la troupe *na-maooore* de Gongga**

### **V.1. La présentation du projet**

#### ***V.1.1. Le contexte et la justification du projet***

L'étude diagnostique du *na-maooore* dans le Zitenga révèle un affaiblissement du mécanisme de la transmission intergénérationnelle, compromettant de ce fait la viabilité de la pratique, en dépit des importantes fonctions qu'elle assume dans la communauté. Les conséquences qui en résultent sont le déficit de la relève des praticiens, la désintégration des troupes et leur disparition progressive.

La transmission intergénérationnelle du *na-maooore* se présente donc comme un défi majeur à relever pour la communauté. Mais face à la pauvreté, la mobilisation durable des acteurs de la transmission, à savoir les praticiens et les jeunes, ne se fait pas sans difficultés, en l'absence de mesures concrètes pour stimuler leur engagement et leur motivation autour de la transmission. Pour les jeunes, cette mobilisation implique la résolution de leur problème d'insertion socio-économique<sup>85</sup> par la création d'emplois et de revenus à leur profit. Pour les praticiens, elle implique la génération de ressources pour prendre en charge le coût engendré par la pratique et par ailleurs pour leur procurer des moyens de subsistance. Bon nombre de savoir-faire et de pratiques n'ont-ils pas été transmis au fil des générations du fait des avantages économiques et matériels qu'ils procurent aux détenteurs et aux praticiens ainsi qu'à l'ensemble de la communauté pour ce qui est des avantages sociaux ?

C'est dans cette dynamique que s'inscrit le projet pilote de revitalisation de la troupe *na-maooore* de Gongga dont les résultats seront capitalisés et élargi à toutes les troupes *na-maooore* du Zitenga.

C'est un projet qui a pour vocation d'assurer la transmission du *na-maooore* et la valorisation des praticiens. Il s'efforce de préserver sa reconnaissance sociale et sa charge culturelle tout en produisant du gain pécuniaire qui est déterminant pour son maintien et sa transmission.

Stratégiquement orienté vers les jeunes, en tant que moteur de changement, le projet entend les responsabiliser comme des acteurs et innovateurs sociaux dans le processus de la récréation et de la revitalisation de ce patrimoine culturel.

Sa mise en oeuvre sera favorisée par l'existence de l'expertise, l'adhésion des acteurs, l'existence d'un cadre juridique, l'existence d'instrument politiques, l'existence de mécanismes publiques de financement des projets culturels, etc.

---

<sup>85</sup> MCAT, 2018, *op. cit.*, p. 63-64.

### **V.1.2. La description du projet**

Le projet a pour objectif global de contribuer à la sauvegarde de la pratique du *na-maooore* dans le Zitenga.

Les objectifs spécifiques assignés au projet sont :

- former et éduquer 30 jeunes de Gongga sur les connaissances, les savoir-faire et les valeurs liés au *na-maooore* ;
- réaliser des enregistrements audiovisuels des pas, de la musique et des chants du *na-maooore*;
- produire un spectacle destiné à être diffusé sur les scènes locales, nationales et internationales.

Au terme du projet, les résultats immédiats attendus sont : archivages

- 30 jeunes de Gongga formés et éduqués aux connaissances, aux savoir-faire et aux valeurs liés au *na-maooore* ;
- des enregistrements audiovisuels des pas, de la musique et des chants du *na-maooore* réalisés ;
- un spectacle de danse *na-maooore* destiné à être diffusé sur les scènes locales, nationales et internationales produit.

À long terme, il est attendu du projet:

- des emplois et des revenus au profit des jeunes praticiens du *na-maooore*;
- des ressources pour prendre en charge le cout engendré par la pratique ;
- le renforcement du lien social et de la cohésion sociale ;
- le renforcement de la fierté et de l'attachement de la communauté au *na-maooore* ;
- l'augmentation et le rajeunissement des praticiens du *na-maooore* ;
- la visibilité du *na-maooore* au Burkina Faso et à l'étranger;
- le renforcement de la diversité culturelle nationale et internationale ;
- l'inscription du *na-maooore* sur la liste nationale du PCI.

Le public cible du projet est constitué de jeunes de 20 à 30 ans du village de Gongga ;

Les bénéficiaires finaux sont constitués de l'ensemble des personnes physiques ou morales dont la réalisation du projet procure un quelconque avantage ou profit. Ce sont : les praticiens du *na-maooore*, la chefferie coutumière, les artisans, les entrepreneurs culturels, le public des arts du spectacle, la diaspora, la commune de Tikaré, le ministère en charge de la culture, l'humanité.

## V.2. La mise en œuvre du projet

### V.2.1. La présentation du porteur, de l'équipe et des partenaires du projet

Le projet est porté par Initiatives Culturelles – Burkina Faso, ici appelée porteuse du projet. C'est une organisation à vocation culturelle, reconnue sous le récépissé numéro 00000179101 du 24 mai 2017. Son siège social est fixé à Tikaré. L'association a pour but de promouvoir les musiques et les danses traditionnelles et améliorer leur participation au développement du Burkina Faso.

Ses domaines d'actions sont entre autres : l'inventaire, la valorisation et la promotion du patrimoine culturel, le renforcement des capacités des organisations, l'éducation et la formation artistique et culturelle. L'organisation compte à ce jour dix membres et plus d'une vingtaine de sympathisants.

La mise en œuvre du projet nécessitera une équipe de projet composée d'un Directeur du projet, d'un Responsable administratif et financier et d'un animateur. Les membres de cette équipe seront recrutés conformément aux profils et à la qualification requis, et à leurs expériences avérées dans leur domaine de compétence tels que présenté dans le tableau ci-après :

Tableau 3: Poste, profil, qualification et nombre des membres de l'équipe du projet

Poste	Profil et qualification	Rôles et responsabilités	Nombre
Directeur du projet	Master en gestion du patrimoine culturel	Coordonner le déroulement du calendrier des activités	01
Responsable administratif et financier (RAF)	Licence en gestion, comptabilité, finances, économie	Élaborer et suivre le dossier de recherche de financement ; Exécuter justifier les dépenses	01
Animateur	Licence en gestion culturelle	Assurer le suivi des activités	01
Total			03

Source : OUEDRAOGO Fidèle Wendegouidi.

Des partenariats institutionnels, techniques, médiatiques et financiers seront par ailleurs établis pour accompagner la mise en œuvre du projet.

Les partenaires institutionnels du projet sont la municipalité de Tikaré, le Ministère en charge de la Culture, le Centre Régional pour les Arts Vivants en Afrique (CERAV/Afrique), la Commission Nationale de l'UNESCO.

Les partenaires techniques et médiatiques du projet sont les troupes *na-maore* existantes, l'Institut National de Formation Artistique et Culturel (INAFAC), Neerwaya FM, Radio voix des lacs, etc.

Les partenaires financiers du projet sont le Fonds d'Appui à la Formation Professionnelle et à l'Apprentissage (FAFPA), le Fonds de Développement Culturel et Touristique (FDCT), la mairie de Tikaré, les organisations de la diaspora, le comité de jumelage de Tikaré, l'UNESCO.

### **V.2.2. Les activités du projet**

Dans l'optique d'atteindre les résultats du projet, cette série d'activités seront menées:

- la levée de fonds auprès des partenaires pour combler les besoins de financement que les ressources propres de l'association, porteuse du projet ne permettent pas de couvrir.
- l'organisation d'un atelier de validation du projet qui consistera en une rencontre de présentation du projet à l'assemblée générale de l'association aux fins d'adoption.
- la mise en place de l'équipe du projet par le recrutement du personnel technique requis pour diriger les activités du projet. Celui-ci bénéficiera d'une formation afin de s'approprier le projet.
- l'organisation d'un atelier de vulgarisation du projet qui consistera en une rencontre d'information pour susciter l'adhésion des parties prenantes (autorités coutumières, administratives et politiques; praticiens; services publics, organisations de la société civile, organisations non gouvernementales et associations de développement, artisans, médias locaux,) et leur participation à l'atteinte des objectifs du projet.
- le recrutement des instructeurs et des apprenants. Par cette activité, il s'agira de recruter des personnes de ressource de la communauté, détentrices de savoir-faire, pour assurer l'animation des ateliers d'apprentissage au profit des 30 jeunes qui seront également recrutés. Les compétences des instructeurs seront renforcées pour faciliter l'animation des sessions d'apprentissage.
- l'acquisition d'équipements artistiques, notamment les costumes de danse et les instruments de musique qui serviront pour l'animation des sessions d'apprentissage et l'équipement de l'ensemble artistique.
- l'organisation d'ateliers d'initiation dans le cadre de la transmission des valeurs et techniques aux jeunes.
- le recrutement d'un administrateur pour diriger la diffusion du spectacle. Celui-ci sera formé à cet effet.
- l'organisation d'une résidence de création qui consistera en un séjour artistique sous l'encadrement d'une équipe artistique afin de créer le spectacle destiné à être diffusé.
- l'organisation d'une cérémonie de lancement, une manifestation qui consistera en la diffusion du spectacle et au cours de laquelle il sera organisé une collecte de fonds pour soutenir la viabilité du projet.
- le suivi et l'évaluation du projet à la fin de chaque activité par des rencontres de suivi-évaluation, sanctionnées par des rapports périodiques. À la fin du projet, un prestataire externe assurera l'évaluation finale du projet. Le rapport de cette évaluation sera soumis à l'adoption des parties prenantes et des partenaires au cours d'un atelier.

Les activités du projet seront menées entre juin 2019 et novembre 2020 soit durant 18 mois, suivant un calendrier détaillé dans le tableau ci-dessous :

Tableau 4: calendrier d'exécution des activités du projet

Activité	Début	Fin	Intervenants
Levée de fonds	06/ 2019	11/ 2020	Promoteur ; Association
Atelier de validation du projet	11/ 2019	11/ 2019	Promoteur ; Association
Mise en place de l'équipe du projet	11/ 2019	12/ 2019	Association ; Équipe du projet ; Promoteur
Atelier de vulgarisation du projet	12/ 2019	12/ 2019	Équipe du projet ; Parties prenantes du projet.
Recrutement des instructeurs et des apprenants	01/ 2020	02/ 2020	Équipe du projet ; instructeurs ; Apprenants ; Formateurs ;
Acquisition d'équipements artistiques	02/ 2020	03/ 2020	Équipe du projet ; fournisseurs
Ateliers d'initiation	03/ 2020	03/ 2020	Équipe du projet ; Apprenants instructeurs;
Résidence de création	04/ 2020	05/ 2020	Équipe du projet ; Direction artistique ; Apprenants ; Techniciens
Recrutement d'un administrateur	08/ 2020	08/ 2020	Équipe du projet ; chercheurs d'emplois
Cérémonie de lancement	10/ 2020	10/ 2020	Équipe du projet ; Apprenants ; Public
Suivi et évaluation du projet	11/ 2020	11/ 2020	Équipe du projet ; Parties prenantes ; Apprenants ; Formateurs ; Évaluateur

Source : OUEDRAOGO Fidèle Wendegouidi.

### ***V.2.3. Les facteurs de risques du projet***

Le projet est pionnier dans la localité et son orientation est assez ambitieuse. Sa réalisation est tributaire de certains facteurs majeurs autour desquels il conviendrait d'assurer une veille pour garantir le succès du projet.

Le premier facteur de risque est l'incertitude de financement. La mise en œuvre du projet nécessite d'importantes ressources financières dont une bonne partie est à mobiliser. Le risque majeur est lié à la faiblesse du niveau de recouvrement des ressources extérieures. Le promoteur devra faire recours au financement public à travers les mécanismes actuels de soutien aux initiatives culturelles et de formation professionnelle comme le FDCT, le FAFPA, mais aussi à la contribution du privé à travers le mécénat. Ce risque pourra aussi être minimisé à un autre niveau, celui de la mobilisation des partenaires au développement intervenant déjà dans la localité et aussi auprès des partenaires institutionnels, qui sans forcément disposer de ressources conséquentes, pourraient faciliter leur mobilisation auprès d'autres institutions.

Le deuxième facteur de risque est la réticence des jeunes à abandonner les activités sur les sites d'orpillage pour se rendre disponibles pour le projet, quand on sait que ce phénomène

a provoqué une déperdition scolaire très importante dans la région du Centre-Nord dont dépend Tikaré<sup>86</sup>. Il est donc important que le projet leur soit suffisamment expliqué à travers la sensibilisation. La forte implication des autorités politiques, coutumières et religieuses, les leaders d'association à la mise en œuvre du projet est indispensable à son succès.

Le troisième facteur est l'insécurité du fait du terrorisme qui crée une psychose générale au sein des populations. Celui-ci peut influencer négativement l'exécution des activités du projet.

### **V.3. La communication et la viabilité du projet**

#### ***V.3.1. La communication du projet***

La communication consistera en la vulgarisation du projet auprès des parties prenantes, l'initiation d'actions de visibilité des activités et des partenaires du projet. Les actions vont porter particulièrement sur les rencontres de vulgarisation du projet auprès des parties prenantes, les spots radiodiffusés, la production de rapports périodiques et un rapport final, la couverture médiatique des activités, l'archivage audiovisuel des activités et la confection de gadgets publicitaires.

#### ***V.3.2. La viabilité du projet***

Dans l'optique d'assurer la viabilité du projet, un accent sera mis sur la poursuite des actions de sensibilisation des parties prenantes sur l'importance de la sauvegarde du *na-maore* d'une part, et sur la formation continue des artistes pour leur permettre de répondre avec efficacité à la demande du marché.

En plus, la participation régulière aux cadres de rencontres professionnelles tels que le Marché des arts de la SNC et au Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan (MASA), aux festivals et aux compétitions artistiques permettra d'assurer la promotion des spectacles, la négociation de programmations dans les festivals, l'élargissement des partenariats et la construction d'une réputation pour la troupe.

L'association intégrera aussi les technologies de l'information et de la communication pour la promotion des produits. Il s'agira principalement d'assurer une présence effective sur les réseaux sociaux. La création et l'animation de blog et de page facebook, la diffusion de contenus sur youtube viendront compléter ce dispositif virtuel de communication qui prendra aussi en compte la présence sur des plates-formes de promotion de spectacles.

Le développement de produits passera également par l'organisation de spectacles afin d'élargir et d'entretenir un public local. Cela passera par la définition d'un circuit local de diffusion. En plus de ce marché local, une politique de conquête du marché national sera mise

---

<sup>86</sup> Selon le rapport d'étude produit par le Ministère de l'Éducation Nationale et de l'Alphabétisation sur *Orpaillage et déscolarisation dans les régions du Centre-Nord, du Sahel et du Sud-Ouest*, juin 2015, en moyenne un enfant par ménage a arrêté sa scolarité dans les trois provinces du Centre-Nord.

en œuvre à travers l'organisation de tournées destinées à la diaspora, la participation aux festivals nationaux et internationaux, et l'animation de cérémonies publiques et privées.

À terme, l'association poursuivra les actions de transmission intergénérationnelle par la mise en œuvre d'autres projets de formation pour garantir le maintien de la pratique dans ses fonctions originelles au sein de la communauté. La poursuite de la production et la diffusion des spectacles sera assurée par une entreprise à but lucratif qui sera créée à cet effet, pour promouvoir la consommation marchande. Une synergie d'action entre ces deux organisations permettra aux praticiens de tirer un gain financier et de réinvestir dans la poursuite des actions de sauvegarde non génératrices de gains financiers.

#### V.4. Le budget et le financement du projet

##### V.4.1. La ventilation du budget prévisionnel des dépenses du projet

Le budget prévisionnel des dépenses du projet est présenté dans le tableau ci-dessous :

Tableau 5: budget synthétique du projet

Désignation	Montant	
	Francs CFA	Euro
Levée de fonds	150 000	231
Atelier de validation du projet	160 000	246
Mise en place de l'équipe du projet	13 590 000	20 908
Ateliers de vulgarisation du projet	1 450 000	2 231
Recrutement des instructeurs et des apprenants	745 000	1 146
Acquisition d'équipements artistiques	6 920 000	10 646
Ateliers d'initiation	10 300 000	15 846
Résidence de création	12 615 000	19 408
Recrutement d'un administrateur	1 550 000	2 385
Cérémonie de lancement	2 235 000	3 438
Suivi et évaluation du projet	3 500 000	5 385
<b>Total</b>	<b>53 215 000</b>	<b>81 870</b>

Source : OUEDRAOGO Fidèle Wendegouidi.

##### V.4.2. Les ressources de financement du projet

Le financement du projet sera assuré selon le tableau ci-après :

Tableau 6: sources de financement du projet

Source	Montant		
	Francs CFA	Euros	Pourcentage
Apport de l'association porteuse du projet	11 935 000	18 361	22,43
Mairie de Tikaré	300 000	461	0,56
FDCT	10 000 000	15 385	18,79
FAFPA	10 000 000	15 385	18,79
À rechercher	20 980 000	32 277	39,43
<b>Total</b>	<b>53 215 000</b>	<b>81 870</b>	<b>100</b>

Source : OUEDRAOGO Fidèle Wendegouidi.

## Conclusion

Le Burkina Faso, avec la soixantaine de groupes ethniques qui le compose, possède un patrimoine culturel, riche et varié, quoique partiellement inventorié.

Hier comme aujourd'hui, ce patrimoine culturel est relativement bien conservé par les communautés, en dépit des multiples changements et des enjeux auxquels fait face ce monde en profonde et perpétuelle mutations.

À la faveur de la ratification de la Convention de 2003 par l'État burkinabè, convention qui a favorisé une plus grande prise de conscience quant à la nécessité de sauvegarder le PCI de l'humanité, les actions et les initiatives de sauvegarde se sont intensifiées, tant de la part de l'État, de la société civile que des communautés.

Le *na-maooore* qui fait partie de ce riche PCI joue un rôle important dans la vie culturelle, sociale et économique des communautés qui le détiennent. Dans le Zitenga, c'est une danse rituelle qui intervient dans la cérémonie d'intronisation des chefs et constitue un mécanisme de régulation des tensions sociales dans le cadre de la dévolution du pouvoir politique traditionnel. Sa pratique permet également au public de tirer un profit esthétique et aux praticiens de se procurer des avantages pécuniaires ou matériels quoique modiques. Le *na-maooore* est un rituel, une philosophie et un art dont les enjeux sociaux, économiques et culturels ont permis de lui assurer une relative bonne sauvegarde dans la communauté.

La mondialisation, le terrorisme, les mutations sociales et surtout la prégnance de la pauvreté, sont des phénomènes qui compromettent la pérennité du *na-maooore*. Ainsi, la cherté de la vie contraint de nombreuses personnes à réduire leurs défis personnels et collectifs à la satisfaction de besoins vitaux et favorise la mobilité des jeunes, toutes choses qui engendrent la rupture de la chaîne de transmission intergénérationnelle. L'entretien de certaines expressions des cultures immatérielles est coûteux et paraît superflu, perçu comme une perte de temps et d'énergie, d'où la crainte de voir disparaître cette culture immatérielle. C'est dans ce contexte qu'il s'est révélé important de réfléchir sur la question de savoir comment assurer la viabilité de la pratique du *na-maooore* en tant que patrimoine culturel immatériel ?

En s'interrogeant ainsi, les objectifs poursuivis étaient spécifiquement de connaître l'importance du *na-maooore* dans la vie des communautés du Zitenga, d'évaluer l'état de viabilité de la pratique dans la zone d'étude et de proposer un projet de transmission de la pratique et de valorisation des praticiens du *na-maooore*.

Les recherches documentaires, le stage de mise en situation professionnelle et les travaux d'inventaire et d'enquête nous ont permis d'atteindre les résultats escomptés par l'étude. En ce qui concerne l'importance du *na-maooore* pour les individus et la communauté, il est à noter qu'elle est liée au rôle que la pratique joue dans l'accomplissement de la cérémonie

d'intronisation des chefs *moose*. Son exécution légitime le nouveau chef et instaure un climat d'apaisement si fait que la pratique assume des fonctions politique et sociale. Elle est appréciée également au regard des avantages sociaux et économiques qu'elle procure aux praticiens, et du profit artistique que le public tire des spectacles. Tous ces éléments confèrent un sentiment d'appartenance au groupe social détenteur et concourent à donner une identité culturelle à toute la communauté au point que ce sentiment d'identité a inspiré l'organisation d'un festival dédié au *na-maooore* à Tikaré, chef-lieu du Zitenga.

Quant à l'état de viabilité de la pratique que l'étude cherchait à évaluer, nous sommes parvenu à faire identifier par les communautés elle-mêmes, l'ensemble des causes de menaces qui pèsent sur le *na-maooore*. Ce diagnostic fait ressortir trois causes de menace, la principale étant la pauvreté. Elle engendre un manque de motivation et d'engouement face à d'autres priorités de survie auxquelles sont confrontés les individus et la communauté. Les autres facteurs de menace, secondaires, sont liées d'une part au dualisme entre les pratiques traditionnelles et les religions révélées, et d'autre part au désintérêt de plus en plus croissant des jeunes générations vis-à-vis des pratiques et expressions cultures locales du fait d'un certain conditionnement de leurs esprits soutenu par une puissante campagne médiatique louant les « mérites » des productions culturelles étrangères.

L'ensemble des éléments fournis par le travail d'inventaire et l'analyse de l'environnement culturel national et international nous a permis de proposer un projet dont l'ambition est d'apporter une solution au dysfonctionnement du système ou du mode de transmission intergénérationnelle des connaissances, des savoir-faire et des valeurs liées au *na-maooore*.

Le projet pilote se propose en effet de contribuer à assurer la transmission des connaissances, des savoir-faire et des valeurs liés au *na-maooore* à 30 jeunes de la communauté. Il envisage l'exploitation du potentiel économique à travers la création d'un ensemble artistique et la production de spectacles pour positionner le *na-maooore* sur le marché du spectacle. Cette valorisation des praticiens permet de susciter la motivation chez les jeunes et de trouver des ressources pour soutenir les actions de sauvegarde au sein de la communauté. Le projet sera réalisé à Gonga, chef-lieu du Zitenga pour une durée de 18 mois et coûtera la somme de 53 215 000 francs CFA soit 81 870 Euros.

C'est un projet pionnier dans la localité qui nécessitera une grande campagne d'information et de sensibilisation en vue d'obtenir la mobilisation et l'adhésion de toutes les parties prenantes et ainsi garantir l'atteinte des résultats escomptés à court et long termes.

Le projet donne une place de choix aux communautés qui sont les mieux placées pour savoir ce qu'il est possible de changer et de faire évoluer dans ces éléments immatériels sans trahir le fond identitaire qui est le leur.

La présente étude, en plus de nous révéler la nécessité de la pérennisation du *na-maooore* eu égard à son importance pour les individus et la communauté dans le Zitenga, nous a

également permis de constater le lien fort qui existe entre les populations et leur patrimoine. Pour cela, elles développent continuellement des dynamiques pour maintenir ce patrimoine vivant. Malgré cette volonté, les moyens techniques et financiers font défaut. Une implication des pouvoirs publics à travers des actions plus vigoureuses est donc nécessaire pour accompagner les communautés à assurer la survie de leur patrimoine.

Pour des contraintes de temps, notre étude a été redimensionnée au royaume du Zitenga. Le rappel historique de la fondation et l'évolution de ce royaume montre qu'il est sous influence du royaume du Yatenga, un état *mooga* qui connaît également le *na-maooore* comme danse des chefs, exécutée à l'occasion de certaines cérémonies royales. L'influence politique qu'exerce le Yatenga sur le Zitenga ne s'est-elle pas étendue sur les pratiques culturelles ? La pratique du *na-maooore* n'a-t-elle pas été introduite dans le Zitenga à la faveur du rattachement institutionnel du royaume à celui du Yatenga ? Qu'en est-il des autres royaumes du *Moogo* dans lesquels se pratique aussi le *na-maooore* ? Quelle variance peut-on observer dans la pratique du *na-maooore* dans ces différentes communautés ? Comment sauvegarder le *na-maooore* sur l'ensemble du territoire où il est pratiqué ? Tels sont, entre autres, les questionnements auxquels notre étude n'a pas permis de répondre mais qui demeurent essentiels pour une meilleure compréhension du *na-maooore* et pour la définition des mesures d'ensemble de sa sauvegarde.

## Bibliographie

### Livres

Arterial Network, *Gestion pratique de gestion de projets artistiques et Culturels*. Septembre 2011.

BALIMA Salfo Albert, *Légendes et histoire des peuples du Burkina Faso*. Paris. 1996.

BENHAMOU Françoise, *Économie du patrimoine culturel*. Paris. 2012.

BORTOLOTTO Chiara, *Le patrimoine culturel immatériel: Enjeux d'une nouvelle catégorie*. 2015.

EL-ABIAD Juliette, *Le patrimoine culturel immatériel*. Paris. 2014.

GREFFE Xavier, *La valorisation économique du patrimoine*. Question de Culture. Paris. 2000.

HIEN Pierre Claver, et al., *Histoires des royaumes et chefferies au Burkina Faso précolonial*. Ouagadougou. 2009.

IZARD Michel, *Gens du pouvoir, gens de la terre : les institutions politiques de l'ancien royaume du Yatenga (Bassin de la Volta Blanche)*. Paris. 1985.

IZARD Michel, *Le Yatenga précolonial, un ancien royaume du Burkina*. Paris. 1985.

IZARD Michel, *Moogo : l'émergence d'un espace étatique ouest-africain au XVI<sup>e</sup> siècle : étude d'anthropologie historique*. Paris. 2003.

KI ZERBO Joseph, et NIANE Djibril, *Histoire générale de l'Afrique, IV. L'Afrique du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris. 1991.

MARCHAL Jean-Yves, *Chroniques d'un cercle de l'A.O.F. : recueil d'archives du poste de Ouahigouya (Haute Volta), 1908-1941*. Paris. 1980.

OGOT Bethwell A., *L'Afrique du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*. UNESCO. 1999.

PACERE Titinga Frédéric, *Manega histoire coutume dalle et musée*. Ouagadougou. 1998.

ROUX Bernard, *L'économie contemporaine du spectacle vivant*. Paris. 1993.

TAUXIER Louis, *Le Noir du Yatenga : Mossis, Nioniossés, Samos, Yarsés, Silmi-Mossis, Peuls*. Paris. 1917.

TIENDREBEOGO Yamba, *Histoire et coutumes royales des Mossi de Ouagadougou*. Ouagadougou. 1963.

### Thèses et mémoires

BEUCHER Benoit, *Quand les hommes mangent le pouvoir : dynamiques et pérennité des institutions royales mossi de l'actuel Burkina Faso (de la fin du XV<sup>e</sup> siècle à 1991)*. Thèse de Doctorat : Histoire moderne et contemporaine. Université Paris-Sorbonne (Paris IV). 2012.

BOUBACAR Ibrahim, *Valorisation des danses traditionnelles de l'ethnie peule des wodaabe du Niger*. Mémoire de Master : Gestion du Patrimoine Culturel. Université Senghor. 2015.

DAO Sabari Christian, *Sauvegarde du PCI au Burkina Faso : les pratiques et expressions liées au balafon pentatonique senoufo*. Mémoire : Conservateur-Restaurateur de Musée. ENAM de Ouagadougou. 2017.

GRUENAIIS Marc-Éric, *Autorité et territoire : histoire d'un apanage mossi (Haute-Volta)*. Thèse de Doctorat : Ethnologie. Université de Paris X. 1983.

MANDE Hamadou, *Contribution des festivals et des structures de formation en arts vivants au développement socio-économique du Burkina Faso*. Thèse de Doctorat : Lettres Modernes, Études théâtrales. Université de Ouagadougou. 2011.

MBIDA Aimé, *Valorisation des danses traditionnelles de l'ethnie maka au cœur de l'Est-Cameroun : projet d'implantation d'une maison des danses maka*. Mémoire de Master : Gestion du Patrimoine Culturel. Université Senghor. 2013.

NGONO TAMBA Nicole Carole, *Danses et musiques traditionnelles entre les valeurs du passé et les défis du future : le cas de la Guinée Équatoriale*. Mémoire de Master : Gestion du Patrimoine Culturel. Université Senghor. 2013.

PRIGENT Lionel, *Valeur d'usage et valeur d'existence d'un patrimoine. Une application de la méthode d'évaluation contingente au Mont-Saint-Michel*. Thèse de Doctorat : Économies et finances. Université de Bretagne occidentale – Brest. 2001.

SALIFOU Barkissou, *Valorisation des danses traditionnelles ANOUFO au Nord-Togo : création d'un festival des danses traditionnelles à Mango (Anoufo AGOREM)*. Mémoire de Master : Gestion du Patrimoine Culturel. Université Senghor. 2015.

SAWADOGO Jean Yves, *La gestion du patrimoine immatériel dans les musées de musique au Burkina Faso*. Mémoire : Conservateur-Restaurateur de Musée. ENAM de Ouagadougou. 2010.

SAWADOGO Kougoubila, *Approche sociologique de l'organisation sociale chez les yônyônse dans la province du Bam : cas du royaume de Zitenga*. Mémoire de Maitrise : Sociologie. Université de Ouagadougou. 2006.

SORO Batjéni Kassoum, *Sauvegarde du Djéguélé des communautés Sénoufo de Côte d'Ivoire*. Thèse de doctorat unique: Art, Culture et Développement. Institut Régional d'Enseignement Supérieur et de Recherche en Développement Culturel de Lomé - Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle d'Abidjan. 2017.

## Articles, revues

ANDRIEU Sarah, - *Le métier d'entrepreneur culturel au Burkina Faso* - Bulletin de l'APAD, [En ligne], 29-30 | 2009, mis en ligne le 16 juin 2010, [http:// apad.revues.org/3996](http://apad.revues.org/3996), consulté en décembre 2018.

BASILICO Sandrine, - *Redéfinir le Patrimoine culturel à l'heure de la globalisation - Des cultures et des Hommes*. Clefs anthropologiques pour la mondialisation. 2005. p. 15.

BEUCHER Benoît, - *IZARD, Michel, 2003, Moogo. L'émergence d'un espace étatique ouest-africain au XVIIe siècle* - Journal des africanistes [En ligne], 77-1 | 2007, mis en ligne le 04 décembre 2007. <http://journals.openedition.org/africanistes/1892>, consulté en novembre 2018.

CUÉLLAR, Javier Pérez de, et al., - *Le PCI : les enjeux, les problématiques, les pratiques* - Internationale de l'imaginaire, nouvelle série, n° 17. 2004.

IZARD Michel - *De quelques paramètres de la souveraineté* - Systèmes de pensée en Afrique noire [En ligne], 10 | 1990, mis en ligne le 25 juin 2013. <http://journals.openedition.org/span/875>, consulté en novembre 2018.

IZARD Michel - *Centralisation du pouvoir : la preuve par la toponymie* - In : Journal des africanistes, tome 63, fascicule 2. 1993. pp. 5-24.

IZARD Michel - *La formation de Ouahigouya* - In : Journal de la Société des Africanistes, tome 41, fascicule 2. 1971. pp. 151-187.

IZARD Michel - *Mission chez les Mossi du Yatenga* - In : L'Homme, tome 6 n°1. 1966. pp. 118-120.

KIBORA Ludovic Ouhonyoué - *Les dynamiques de culture immatérielle dans le contexte des changements sociaux au Burkina Faso* - Revista Memória em Rede 4, n° 10. Juin 2014.

NAMI, Mustapha - *Enjeux et défis de sauvegarde du PCI Marocain* - Actes de la 24<sup>ème</sup> Édition de La Rencontre Culturelle de La Ville de Sefrou (Maroc). <https://www.Academia.Edu/4910534/>, 18 mai 2013. pp. 438-448, consulté en novembre 2018.

DELOBSOM Dim - *Les danses mossies et leur signification*. Revue anthropologique, n°42. 1932. pp. 169-173.

## Actes de colloque, séminaires, conférences forum

BOHOUSSOU D., et al., *La valorisation économique du patrimoine immatériel*. 1ere table ronde, Colloque d'Abidjan. 06 mars 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=W8ClSRxYtvY>, consulté en octobre 2018.

Centre français du patrimoine culturel immatériel - Maison des Cultures du Monde, *L'économie du PCI*. Les cahiers du CFPCI n°4. 2017.

POPESCU Antoaneta-Carina, *Un patrimoine immatériel menacé : les métiers traditionnels dans les Souscarpates de l'Olténie*. Mons, Belgique, 2013. <http://www.asrdlf2013.org>, consulté en novembre 2018.

SKOUNTI Ahmed, *Le système du patrimoine culturel immatériel*. (Université Laval), Québec, 20 mars 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=9k5MtVtoJss&t=879s>, consulté en octobre 2018.

UNESCO, *Le rôle de la jeunesse dans la sauvegarde du patrimoine culturel matériel et immatériel*. Document final. Forum international des ONG partenaires officiels de l'UNESCO, Bulgarie, 28-30 septembre 2014. <http://www.ngo-unesco.net>, consulté en novembre 2018.

### **Documents de politiques, stratégies, plans de développement**

Commune de Guibaré, *Plan communal de Développement 2014-2018*. Burkina Faso. sd.

Commune de Rouko, *Plan communal de Développement*. Burkina Faso. 2017.

Commune de Tikaré, *Plan Communal de Développement, 2014-2018*. Burkina Faso. 2013

Direction régionale de l'Économie et du développement du Centre-Nord, *Monographie de la province du Bam*. Burkina Faso. 2008.

INSD, *Le Burkina en chiffres*. Burkina Faso. 2007.

MCAT, *Plan stratégique de développement du patrimoine culturel*. Burkina Faso. 2018.

MCAT, *Stratégie Nationale de la Culture et du Tourisme*. Burkina Faso. 2017.

Ministère de l'Économie, des Finances et du Développement, *Plan National de Développement Économique et Social (PNDES) du Burkina Faso, 2016-2020*. Burkina Faso. 2016.

Ministère de la Culture, du Tourisme et de la Communication, *Politique Nationale de la Culture*, Burkina Faso. 2009.

### **Rapports**

Ministère de l'Éducation Nationale et de l'Alphabétisation, *Orpaillage et déscolarisation dans les régions du Centre-Nord, du Sahel et du Sud-Ouest*. Rapport d'étude. Burkina Faso. 2015.

Ministère de la Culture et du Tourisme, *Étude d'impact du secteur culturel dans le développement économique et social du Burkina Faso*. Rapport final. Burkina Faso. 2012.

Ministère de la Culture et du Tourisme, *Rapport sur la mise en œuvre de la Convention et sur l'état des éléments qui ont été inscrits sur la Liste représentative du PCI de l'humanité*. Rapport périodique n° 00826/Burkina Faso. 2014.

PNUD/UNESCO, *Rapport sur l'économie créative. Elargir les voies du développement local*. Edition spéciale. 2013.

## **Actes juridiques**

UNESCO, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Paris. 2003.

UNESCO, *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*. Paris. 2005.

Union Africaine, *Charte de la renaissance culturelle africaine*. 2006.

UEMOA, *Décision n°05/2014/CM/UEMOA du 25 septembre 2014 portant Programme Regional de Developpement Culturel de l'UEMOA (PRDC-UEMOA)*.

*Loi n° 024-2007/AN du 13 novembre 2007 portant Protection du patrimoine culturel au Burkina Faso*.

*Loi n°032-99/AN du 22 décembre 1999 portant protection de la propriété littéraire et artistique au Burkina Faso*.

*Décret n°2013-169/PRES/PM/MCT/MEF/MFPTSS du 25 mars 2013 portant statut de l'artiste au Burkina Faso*.

*Décret n°2014-643/PRES/PM/MCT du 29 juillet 2014 portant réglementation de l'organisation des spectacles vivants au Burkina Faso*.

## **Manuscrit**

OUEDRAOGO N. P. Fabrice, *Le Toogo de Baribsi dans le royaume du Zitenga : les étapes d'une succession au trône*. 2015.

OUEDRAOGO Vincent, *Brève historique de la succession dans le royaume du Zitten-Gassongo*. Tikaré. 10 janvier 1974.

## **Filmographie**

PORGO Rédo, *Ringou pour Naaba-Kiiba*. 2003.

## **Sitographie**

Sputnik, *Plus de 40 M de jeunes en Afrique sont des recrues potentielles des terroristes*. <https://fr.sputniknews.com/international/201511261019833150-onu-afrique-jeunes-terroristes/>, consulté en octobre 2018.

LECLERC Jacques, *L'aménagement linguistique dans le monde*. [www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/burkina.htm](http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/burkina.htm) consulté en décembre 2018.

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sauvegarde/71207>

[www.insd.bf](http://www.insd.bf)

<https://fr.unesco.org>

[www.fafpa.gov.bf/](http://www.fafpa.gov.bf/)

## Sources orales

Tableau 7: références des informateurs

N°	Nom et prénom (s)	Age	Fonction	Lieu	Date
01	OUEDRAOGO Fabrice	56 ans	Personne de ressource	Abidjan	05/05/2018
02	OUEDRAOGO Rimouaya	80 ans	Personne de ressource	Ouahigouya	09/06/2018
03	OUEDRAOGO Jérémie	68 ans	Personne de ressource	Téonsgo	15/06/2018
04	SAWADOOGO Inoussa	56 ans	Personne de ressource	Rouko	18/06/2018
05	Naaba Sêbdo	-	Chef de canton de Diguila	Ouagadougou	20/06/2018
06		-	Chef de Kirigtenga	Ouagadougou	23/06/2018
07	OUEDRAOGO Lamoussa	58 ans	Danseur	Horé	02/07/2018
08	SAWADOOGO Souleymane	42 ans	Danseur	Gonga	02/07/2018
09	SAWADOOGO Simandé	72 ans	Personne de ressource	Rouko	04/07/2018
10	-	-	Chef de Rouko	Rouko	04/07/2018
11	SAWADOOGO Kougraogo	48 ans	Chef de troupe	Rouko	04/07/2018
12	SAWADOOGO Raogo	50 ans	Instrumentiste	Rouko	04/07/2018
13	SAWADOOGO Lassané	52 ans	Chanteur	Kilou	05/07/2018
14	OUEDRAOGO Panèmbare	60 ans	Danseur	Oui	09/07/2018
15	-	-	Chef du village	Oui	09/07/2018
16	SAWADOOGO Roger	46 ans	Danseur	Boubou	09/07/2018
17	SAWADOOGO Madi	33 ans	Danseur	Boubou	09/07/2018
18	SORE Adama	42 ans	Danseur	Boubou	09/07/2018
19	SAWADOOGO Kougbila	55 ans	Instrumentiste	Boubou	09/07/2018
20	SAWADOOGO Gombraogo	42 ans	Danseur	Boubou	09/07/2018
21	SAWADOOGO Sabila	50 ans	Danseur	Boubou	09/07/2018
22	SAWADOOGO Tiraogo	40 ans	Danseur	Boubou	09/07/2018
23	SAWADOOGO Halidou	50 ans	Chanteur	Boubou	09/07/2018
24	SAWADOOGO Nobila	50 ans	Chanteur	Boubou	09/07/2018
25	SAWADOOGO Salam	47 ans	Instrumentiste	Boubou	09/07/2018
26	SAWADOOGO Salif Paténéma	60 ans	Danseur	Boubou	09/07/2018
27	SAWADOOGO Nabonsba	48 ans	Chef de troupe	Boubou	09/07/2018
28	SAWADOOGO André	52 ans	Instrumentiste	Boubou	09/07/2018
29	SAWADOOGO Wanourou	42 ans	Danseur	Boubou	09/07/2018
30	SAWADOOGO Prosper	42 ans	Instrumentiste	Boubou	09/07/2018
31	SAWADOOGO o Saidou	44 ans	Danseur	Boubou	09/07/2018
32	SAWADOOGO Tobga	33 ans	Danseur	Boubou	09/07/2018
33	OUEDRAOGO Idrissa	27 ans	Danseur	Tirbou	09/07/2018
34	SAWADOOGO Adama	20 ans	Danseur	Tirbou	09/07/2018
35	SAWADOOGO Karim	30 ans	Amateur	Tirbou	09/07/2018
36	SAWADOOGO Adama	50 ans	Danseur	Tirbou	09/07/2018
37	OUEDRAOGO Samabila	70 ans	Chef de troupe	Tirbou	09/07/2018
38	OUEDRAOGO Amado	40 ans	Personne de ressource	Tirbou	09/07/2018
39	SAWADOOGO Amado	33 ans	Amateur	Tirbou	09/07/2018
40	SAWADOOGO Tasséré	40 ans	Personne de ressource	Tirbou	09/07/2018
41	SAWADOOGO Salam	60 ans	Chanteur	Tirbou	09/07/2018
42	SAWADOOGO Nosyamba	48 ans	Instrumentiste	Tirbou	09/07/2018
43	SAWADOOGO Halidou	40 ans	Danseur	Tirbou	09/07/2018
44	SAWADOOGO Abdoulaye	37 ans	Instrumentiste	Tirbou	09/07/2018
45	OUEDRAOGO Larba	38 ans	Danseur	Tirbou	09/07/2018

46	SAWADOGO Saidou	41 ans	Danseur	Tirbou	09/07/2018
47	Naaba Tigré	-	Chef du Zitenga	Kongoussi	09/07/2018
48	SAWADOGO Wendinbarké	58 ans	Danseur	Kilou	10/07/2018
49	SAWADOGO Moussa Kayouré	55 ans	Instrumentiste	Kilou	10/07/2018
50	SAWADOGO Lassané	58 ans	Danseur	Kilou	10/07/2018
51	-		Chef de Sakoudi	Gassongo	10/07/2018
52	OUEDRAOGO Geswendé	50 ans	Danseur	Gassongo	10/07/2018
53			Chef de Manegtaaba	Manegtaaba	10/07/2018
54	OUEDRAOGO Francis	70 ans	Chef de troupe	Horé	16/07/2018

Source : OUEDRAOGO Fidèle Wendegouidi, 2019.

## Liste des illustrations

Figure 1: Carte culturelle du Burkina Faso .....	4
Figure 2: Carte du Moogo en 1895 .....	21
Figure 3: Carte de la province du Bam .....	25
Figure 4: prestation d'une troupe de danse na-maore.....	29

## Liste des tableaux

Tableau 1: répartition des praticiens selon la classe d'âge.....	38
Tableau 2: évolution de la déperdition des troupes entre 1988 et 2018 .....	39
Tableau 3: Poste, profil, qualification et nombre des membres de l'équipe du projet .....	42
Tableau 4: calendrier d'exécution des activités du projet .....	44
Tableau 5: budget synthétique du projet .....	46
Tableau 6: sources de financement du projet .....	46
Tableau 7: références des informateurs .....	55
Tableau 8: budget prévisionnel détaillé des dépenses du projet .....	vi

## Glossaire

**Bagba**: fête de renouvellement de l'année chez les *Yõnyõnse*.

**Bãnga**: pluriel *bãnse*, est un anneau de fer auquel on attache les cordes reliées à la membrane qui couvre laalebasse.

**Bendre** : pluriel *benda*, désigne le tambour de forme hémisphérique fait dealebasse à une membrane. Dans le *Moogo*, il occupe le premier rang des instruments sonores des cours royales. Le terme désigne aussi la personne du tambourinaire royal ou la caste à laquelle il appartient.

**Bugba** : singulier *bugo* qui désigne la personne qui détient le pouvoir de divination chez les *Moose*.

**Bul puusem** : cérémonie au cours de laquelle les chefs de villages viennent saluer le roi et lui demandent d'intercéder auprès des ancêtres pour une bonne campagne agricole.

**Dassãndaaga** : fête de la jeunesse organisée avant les travaux champêtres.

**Djéguélé** : balafon des Sénoufo de la Côte d'Ivoire

**Fu-bi-gumsa** : demi pagne blanc dont les deux (2) bouts sont défaits, utilisé pour être noué à la ceinture du danseur

**Fuiidri** : pluriel *fuiida* est un habit majestueux en forme de boubou que les chefs portent généralement lors des cérémonies.

**Fu-yorgo** : habit blanc, cousue avec des bandes de cotonnade.

**Gangaogo** : tambour fait d'un cylindre en bois recouvert à ses deux extrémités d'une peau d'animal. Sa taille varie entre cinquante (50) centimètres et trois (3) mètres.

**Karanse** : singulier *karanga* qui désigne le long masque à lame.

**Keonfo** : anneau et d'un matériel en fer creux contre lequel l'on fait tinter l'anneau dont la résonance produit le son. Sa variante est le *waaga*.

**Kiuugu** : fête coutumière qui marque traditionnellement le nouvel an chez les *Moose*.

**Kombere** : pluriel *kombeemba* désigne le chef mooga qui dispose un commandement régional jouissant d'une autonomie qui se manifeste par le droit de intronisation des chefs locaux.

**Kur-sablga** : pantalon bouffant en bandes de cotonnade cousu à la main et teinté à l'indigo.

**Lunga** : tambour d'aisselle à la forme étranglée d'un sablier, comportant deux membranes tendues et susceptibles de vibrer par percussion. Les notes sont obtenues grâce à la pression exercée par l'avant-bras sur les fils en cuir reliant les deux peaux tendues.

**Maore** : danse ou lutte en langue *moore*.

**Moogo** : territoire habité par les *Moose*.

**Moore** : langue de l'ethnie des *Moose*.

**Moose** : *Mooga* au singulier ou *Mossi* invariable, désigne l'ethnie qui a fondé et peuple le *Moogo*.

**Naaba** : pluriel *nanambse* signifie chef en *moore*.

**Naam** : désigne le pouvoir politique en langue *moore*.

**Nakombse** : singulier *nakombga*, désigne les descendants d'un chef à partir de la seconde génération. Le terme désigne également les descendants d'un chef qui n'a pas pu accéder au pouvoir.

**Na-zaïga** : fête de la mise en grenier des récoltes du chef.

**Pa-koode** : fête de la jeunesse qui marque la fin du labour.

**Silmiisi** : singulier *silmiiga* désigne le peulh.

**Tãnsobse** : singulier *tãnsoba*, désigne les descendants des maitres de la guerre.

**Těngana** : cérémonie agricole qui se tient en saison de pluie après la période des semailles pour demander aux divinités, la grâce d'une bonne campagne.

**Těng-soaba** : chef de terre, prêtre sacrificateur des *Yõnyõnse*.

**Tikarga** : fondateur du village de Tikaré, chef-lieu actuel du royaume.

**Tom-yugri** : cérémonial qui consiste à apposer de la cendre sur le front du nouveau chef pour exprimer sa reconnaissance au roi de lui avoir fait confiance et lui manifester sa soumission.

**Waaga** : voir *keonfo*.

**Wando** : singulier *waongo* qui désigne le masque à fibre.

**Yõnyõnse** : singulier *Yõnyõnga*, désigne le peuple autochtone vivant au Moogo et qui forme avec d'autres peuples depuis la conquête des *Nakombse*, le grand groupe *mooga*

## Annexes

## Annexe I : tableau 8 présentant le budget détaillé du projet

Tableau 8: budget prévisionnel détaillé des dépenses du projet

Désignation	Description de l'unité	Nombre d'unité	Prix unitaire	Coût total	Contribution du demandeur	Autres contributions	Total
<b>1. LEVÉE DE FOND</b>							
1.1. Frais de Secrétariat	Forfait	1	25 000	<b>25 000</b>	25 000	0	<b>25 000</b>
1.2. Frais d'envoi des dossiers	Forfait	1	25 000	<b>25 000</b>	25 000	0	<b>25 000</b>
1.3. Frais de suivi	Forfait	1	100 000	<b>100 000</b>	100 000	0	<b>100 000</b>
<b>SOUS-TOTAL 1</b>				<b>150 000</b>	<b>150 000</b>	<b>0</b>	<b>150 000</b>
<b>2. ATELIER DE VALIDATION DU PROJET</b>							
2.1. Restauration des participants	Personne	10	5 000	<b>50 000</b>	50 000	0	<b>50 000</b>
2.2. Transport des participants	Personne	10	5 000	<b>50 000</b>	50 000	0	<b>50 000</b>
2.3. Location de salle	Jour	1	10 000	<b>10 000</b>	10 000	0	<b>10 000</b>
2.4. Honoraire du communicateur	Personne	1	50 000	<b>50 000</b>	50 000	0	<b>50 000</b>
<b>SOUS-TOTAL 2</b>				<b>160 000</b>	<b>160 000</b>	<b>0</b>	<b>160 000</b>
<b>3. MISE EN PLACE DE L'ÉQUIPE DU PROJET</b>							
3.1. Diffusion de l'avis de recrutement	Organe	3	50 000	<b>150 000</b>	0	150 000	<b>150 000</b>
3.2. Salaire du Directeur du projet	Mois	12	325 000	<b>3 900 000</b>	0	3 900 000	<b>3 900 000</b>
3.3. pSalaire de l'Animateur	Mois	12	150 000	<b>1 800 000</b>	0	1 800 000	<b>1 800 000</b>
3.4. Salaire du RAF	Mois	12	150 000	<b>1 800 000</b>	0	1 800 000	<b>1 800 000</b>
3.5. Micro-ordinateur + périphérique	Kits	2	800 000	<b>1 600 000</b>	0	1 600 000	<b>1 600 000</b>
3.6. Ordinateur portable	Unité	1	750 000	<b>750 000</b>	0	750 000	<b>750 000</b>
3.7. Imprimante jet laser	Unité	1	300 000	<b>300 000</b>	0	300 000	<b>300 000</b>
3.8. Encre pour imprimante jet laser	Cartouche	2	55 000	<b>110 000</b>	0	110 000	<b>110 000</b>
3.9. Rame de papier	Paquet	10	4 000	<b>40 000</b>	0	40 000	<b>40 000</b>
3.10. Antivirus	Installation	6	15 000	<b>90 000</b>	0	90 000	<b>90 000</b>

	Désignation	Description de l'unité	Nombre d'unité	Prix unitaire	Coût total	Contribution du demandeur	Autres contributions	Total
3.11.	Appareil photo + consommable	Unité	1	250 000	<b>250 000</b>	0	250 000	<b>250 000</b>
3.12.	Carte mémoire de 16 GB	Unité	2	10 000	<b>20 000</b>	0	20 000	<b>20 000</b>
3.13.	Disque dure externe	Unité	1	150 000	<b>150 000</b>	0	150 000	<b>150 000</b>
3.14.	Dictaphone + consommable	Unité	1	250 000	<b>250 000</b>	0	250 000	<b>250 000</b>
3.15.	Vidéoprojecteur	Unité	1	350 000	<b>350 000</b>	0	350 000	<b>350 000</b>
3.16.	Scanner	Unité	1	400 000	<b>400 000</b>	0	400 000	<b>400 000</b>
3.17.	Abonnement internet	Mois	12	10 000	<b>120 000</b>	0	120 000	<b>120 000</b>
3.18.	Loyer du siège du projet	Mois	12	15 000	<b>180 000</b>	0	180 000	<b>180 000</b>
3.19.	Frais de consommation d'électricité	Mois	12	15 000	<b>180 000</b>	0	180 000	<b>180 000</b>
3.20.	Crédits d'appel téléphonique	Mois	12	25 000	<b>300 000</b>	0	300 000	<b>300 000</b>
3.21.	Carburant pour l'équipe du projet	Mois	12	25 000	<b>300 000</b>	150 000	150 000	<b>300 000</b>
3.22.	Chaises de bureau	Bureau	4	45 000	<b>180 000</b>	0	180 000	<b>180 000</b>
3.23.	Tables de bureau	Bureau	4	60 000	<b>240 000</b>	0	240 000	<b>240 000</b>
3.24.	Honoraire du formateur	Personne	1	50 000	<b>50 000</b>	50 000	0	<b>50 000</b>
3.25.	Transport du formateur	Personne	1	20 000	<b>20 000</b>	20 000	0	<b>20 000</b>
3.26.	Restauration des participants	Personne	5	5 000	<b>25 000</b>	25 000	0	<b>25 000</b>
3.27.	Transport des participants	Personne	4	5 000	<b>20 000</b>	20 000	0	<b>20 000</b>
3.28.	Location de salle	Jour	1	15 000	<b>15 000</b>	15 000	0	<b>15 000</b>
<b>SOUS-TOTAL 3</b>					<b>13 590 000</b>	<b>280 000</b>	<b>13 310 000</b>	<b>13 590 000</b>
<b>4. ATELIER DE VULGARISATION DU PROJET</b>								
4.1.	Location de salle	Jour	1	10 000	<b>10 000</b>	10 000	0	<b>10 000</b>
4.2.	Restauration des participants	Personne	100	5 000	<b>500 000</b>	0	500 000	<b>0</b>
4.3.	Transport des participants	Personne	100	5 000	<b>500 000</b>	500 000	0	<b>500 000</b>
4.4.	Honoraire du communicateur	Personne	1	50 000	<b>50 000</b>	50 000	0	<b>50 000</b>
4.5.	Frais de suivi et de production de rapport	Forfait	1	100 000	<b>100 000</b>	100 000	0	<b>100 000</b>
4.6.	Couverture médiatique radios locales	Organe	2	80 000	<b>160 000</b>	0	160 000	<b>160 000</b>
4.7.	Couverture médiatique presse écrite	Organe	1	80 000	<b>80 000</b>	0	80 000	<b>80 000</b>
4.8.	Confection de banderole	Unité	1	50 000	<b>50 000</b>	0	50 000	<b>50 000</b>
<b>SOUS-TOTAL 4</b>					<b>1 450 000</b>	<b>650 000</b>	<b>800 000</b>	<b>1 450 000</b>

Désignation	Description de l'unité	Nombre d'unité	Prix unitaire	Coût total	Contribution du demandeur	Autres contributions	Total
<b>5. RECRUTEMENT DES INSTRUCTEURS ET DES APPRENANTS</b>							
5.1. Frais de diffusion de l'avis de recrutement	Forfait	1	50 000	50 000	0	50 000	50 000
5.2. Location de salle de formation	Jour	1	10 000	10 000	10 000	0	10 000
5.3. Transport des participants à la formation	Personne	20	50 000	100 000	100 000	0	100 000
5.4. Restauration des participants	Personne	25	5 000	125 000	0	125 000	125 000
5.5. Transport des formateurs	Personne	3	20 000	60 000	0	60 000	60 000
5.6. Honoraire des formateurs	Heure	40	7 500	300 000	0	300 000	300 000
5.7. Frais de suivi et production de rapport	Forfait	1	100 000	100 000	100 000	0	100 000
<b>SOUS-TOTAL 5</b>				<b>745 000</b>	<b>210 000</b>	<b>535 000</b>	<b>745 000</b>
<b>6. ACQUISITION D'ÉQUIPEMENTS ARTISTIQUES</b>							
6.1. Équipement de sonorisation et de lumière	Unité	1	1 250 000	1 250 000	0	1 250 000	1 250 000
6.2. Groupe électrogène	Unité	1	3 000 000	3 000 000	0	3 000 000	3 000 000
6.3. Bendre	Instrument	15	30 000	450 000	0	450 000	450 000
6.4. Gangaoogo	Instrument	5	50 000	250 000	0	250 000	250 000
6.5. Lunga	Instrument	5	30 000	150 000	0	150 000	150 000
6.6. Keonfo/waaga	Instrument	30	5 000	150 000	0	150 000	150 000
6.7. Tenues de danse	Artiste	30	54 000	1 620 000	0	1 620 000	1 620 000
6.8. Matériels et accessoires de scène	Forfait	1	50 000	50 000	0	50 000	50 000
<b>SOUS-TOTAL 6</b>				<b>6 920 000</b>	<b>0</b>	<b>6 920 000</b>	<b>6 920 000</b>
<b>7. ATELIER D'INITIATION</b>							
7.1. Location de salle de formation	Jour	20	10 000	200 000	200 000	0	200 000
7.2. Restauration des participants	Personne*jour	30*20	5 000	3 000 000	0	3 000 000	3 000 000
7.3. Transport des participants	Personne*semaine	30*4	5 000	600 000	600 000	0	600 000
7.4. Hébergement des participants	Personne*Nuitée	30*20	5 000	3 000 000	3 000 000	0	3 000 000
7.5. Transport des formateurs	Personne	20	10 000	200 000	0	200 000	200 000
7.6. Restauration des formateurs	Personne*jour	20*20	5 000	2 000 000	0	2 000 000	2 000 000
7.7. Honoraires des formateurs	Heure	240	5 000	1 200 000	0	1 200 000	1 200 000
7.8. Frais de suivi et de production de rapport	Forfait	1	100 000	100 000	100 000	0	100 000
<b>SOUS –TOTAL 7</b>				<b>10 300 000</b>	<b>3 900 000</b>	<b>6 400 000</b>	<b>10 300 000</b>

Désignation	Description de l'unité	Nombre d'unité	Prix unitaire	Coût total	Contribution du demandeur	Autres contributions	Total	
<b>8. RÉSIDENCE DE CRÉATION</b>								
8.1.	Location de salle de répétition	Jour	60	10 000	600 000	600 000	0	600 000
8.2.	Frais de suivi et de production de rapport	Forfait	1	100 000	100 000	100 000	0	100 000
8.3.	Restauration des artistes	Personne*jour	15*60	5 000	4 500 000	0	4 500 000	4 500 000
8.4.	Restauration de la direction artistique <sup>87</sup>	Personne*jour	2*60	5 000	600 000	0	600 000	600 000
8.5.	Restauration de l'équipe technique	Personne*jour	2*10	5 000	100 000	0	100 000	100 000
8.6.	Transport des artistes	Personne	15	5 000	75 000	75 000	0	75 000
8.7.	Transport de l'équipe artistique	Personne	2	10 000	20 000	0	20 000	20 000
8.8.	Transport de l'équipe technique	Personne	2	10 000	20 000	0	20 000	20 000
8.9.	Hébergement des artistes	Personne*nuitée	15*60	5 000	4 500 000	4 500 000	0	4 500 000
8.10.	Hébergement de l'équipe artistique	Personne*nuitée	2*60	5 000	600 000	0	600 000	600 000
8.11.	Hébergement des techniciens	Personne*nuitée	2*10	5 000	100 000	0	100 000	100 000
8.12.	Indemnité de la direction artistique	Personne*jour	2*60	10 000	1 200 000	0	1 200 000	1 200 000
8.13.	Indemnité de l'équipe technique	Personne*jour	2*10	10 000	200 000	0	200 000	200 000
<b>SOUS-TOTAL 8</b>					<b>12 615 000</b>	<b>5 275 000</b>	<b>7 340 000</b>	<b>12 615 000</b>
<b>9. RECRUTEMENT D'UN ADMINISTRATEUR</b>								
9.1.	Frais de diffusion de l'avis de recrutement	Forfait	1	50 000	50 000	0	50 000	50 000
9.2.	Frais de formation de l'administrateur	Forfait	1	300 000	300 000	0	300 000	300 000
9.3.	Salaire	Mois	6	200 000	1 200 000	0	1 200 000	1 200 000
<b>SOUS TOTAL 9</b>					<b>1 550 000</b>	<b>0</b>	<b>1 550 000</b>	<b>1 550 000</b>
<b>10. CÉRÉMONIE DE LANCEMENT</b>								
10.1.	Frais de coordination	Forfait	1	150 000	150 000	150 000	0	150 000
10.2.	Prestations de service diverses	Forfait	1	100 000	100 000	0	100 000	100 000
10.3.	Restauration des artistes	Personne	30	5 000	150 000	0	150 000	150 000
10.4.	Restauration de l'équipe artistique	personne	2	5 000	10 000	0	10 000	10 000
10.5.	Frais de subsistance des techniciens	Personne	2	5 000	10 000	0	10 000	10 000
10.6.	Cocktail pour invités	Personne	100	5 000	500 000	500 000	0	500 000
10.7.	Confection de tee-shirts	Unité	200	2 500	500 000	0	500 000	500 000
10.8.	Crieur public	Prestation*jour	1*3	15 000	45 000	0	45 000	45 000

<sup>87</sup> Metteur en scène, chorégraphe, scénographe.

Désignation	Description de l'unité	Nombre d'unité	Prix unitaire	Coût total	Contribution du demandeur	Autres contributions	Total	
10.9.	Spots radiodiffusés	Forfait	1	50 000	50 000	0	50 000	50 000
10.10.	Couverture médiatique télé	Organe	1	250 000	250 000	0	250 000	250 000
10.11.	Couverture média presse écrite	Organe	1	80 000	80 000	0	80 000	80 000
10.12.	Couverture média en ligne	Organe	1	80 000	80 000	0	80 000	80 000
10.13.	Couverture média radio	Organe	2	80 000	160 000	0	160 000	160 000
10.14.	Banderole	Unité	2	50 000	100 000	0	100 000	100 000
10.15.	Location de chaises	Unité	500	100	50 000	0	50 000	50 000
<b>SOUS TOTAL 10</b>				<b>2 235 000</b>	<b>650 000</b>	<b>1 585 000</b>	<b>2 235 000</b>	
<b>11. ÉVALUATION DU PROJET</b>								
11.1.	Honoraire d'un évaluateur externe	Forfait	1	2 000 000	2 000 000	0	2 000 000	2 000 000
11.2.	Location de salle	Jour	1	10 000	10 000	10 000	0	10 000
11.3.	Restauration des participants	Personne	100	5 000	500 000	0	500 000	500 000
11.4.	Transport des participants	Personne	100	5 000	500 000	500 000	0	500 000
11.5.	Per diem pour l'équipe de rédaction	Forfait	1	100 000	100 000	0	100 000	100 000
11.6.	Ventilation du rapport définitif	Forfait	1	150 000	150 000	150 000	0	150 000
11.7.	Couverture média radios	Organe	2	80 000	160 000	0	160 000	160 000
11.8.	Couverture média presse écrite	Organe	1	80 000	80 000	0	80 000	80 000
<b>SOUS TOTAL 11</b>				<b>3 260 000</b>	<b>660 000</b>	<b>2 840 000</b>	<b>3 500 000</b>	
<b>TOTAL GENERAL</b>				<b>53 215 000</b>	<b>11 935 000</b>	<b>41 280 000</b>	<b>53 215 000</b>	

Source : OUEDRAOGO Fidèle Wendeguidi.

## Annexe II : fiche d'entretien adressée aux détenteurs

Nom et prénom de la personne enquêtée : \_\_\_\_\_

Village de la personne enquêtée : \_\_\_\_\_

Commune de la personne enquêtée : \_\_\_\_\_

Date de l'enquête : \_\_\_\_\_

Contact téléphonique : \_\_\_\_\_

1. Qu'est-ce que le *na-maooore* ?
2. Que signifie l'appellation *na-maooore* ?
3. Quelle est l'origine du *na-maooore* ?
4. Qui sont les premiers détenteurs du *na-maooore* ?
5. Comment se met en œuvre le *na-maooore* ?
6. Dans la mise en œuvre du *na-maooore*, quels sont les éléments clés et les éléments accessoires ?
7. Quels sont les acteurs clés de la mise en œuvre du *na-maooore* ?
8. Quels sont les matériels de mise en œuvre du *na-maooore* ?
9. Quels sont les intervenants dans la fabrication de ces matériels ?
10. Quels sont les usages du *na-maooore* dans la communauté ?
11. Dans quelles circonstances se pratique le *na-maooore* ?
12. Quelle est l'importance du *na-maooore* pour la communauté et pour les praticiens ?
13. Quels seraient les effets de la disparition du *na-maooore* sur les praticiens et la communauté ?
14. Éprouvez-vous le besoin que le *na-maooore* soit sauvegardé dans votre communauté ?
15. Quels sont les atouts de sauvegarde du *na-maooore* ?
16. Quelles sont les contraintes liées à la sauvegarde du *na-maooore* ?
17. Quelles sont les actions prioritaires à entreprendre dans le cadre de cette revitalisation ?

### Annexe III : fiche d'entretien adressée aux danseurs

Nom et prénom de la personne enquêtée : \_\_\_\_\_

Village de la personne enquêtée : \_\_\_\_\_

Commune de la personne enquêtée : \_\_\_\_\_

Date de l'enquête : \_\_\_\_\_

Contact téléphonique : \_\_\_\_\_

1. Qu'est-ce que le *na-maoore* ?
2. Combien de danseurs doit comporter un spectacle du *na-maoore* ?
3. Qui est habilité à être un danseur du *na-maoore* ?
4. Comment devient-on un danseur de *na-maoore* ?
5. Comment apprend-on à danser le *na-maoore* ?
6. Comment s'habille le danseur du *na-maoore* ?
7. Cette tenue a-t-elle une signification particulière ?
8. Quels acteurs interviennent-ils dans la fabrication de la tenue de danse ?
9. Quelle difficulté rencontrez-vous dans l'acquisition de cette tenue ?
10. Combien de pas de danse comporte le *na-maoore* ?
11. Quelle est l'importance du *na-maoore* dans la communauté ?
12. Quel type d'avantage le *na-maoore* procure-t-il à un danseur ?
13. Quelles difficultés rencontrez-vous dans la pratique du *na-maoore* ?
14. La viabilité du *na-maoore* est-elle menacée ? Si oui, quelles sont les causes de ces menaces ? Si non, pourquoi ?
15. Quels sont les inconvénients de la disparition du *na-maoore* pour les danseurs et la communauté ?
16. Existe-t-il des initiatives pour assurer la viabilité du *na-maoore* ? Si oui, qui en sont les initiateurs ? En quoi consistent ces initiatives ?
17. Existe-t-il des actions de valorisation et de promotion du *na-maoore* ? Si oui, qui en sont les initiateurs ? En quoi consistent elles ?
18. Quels intérêts les danseurs tirent-ils de ces actions ?
19. Quelles actions jugez-vous nécessaires pour assurer la viabilité du *na-maoore* ?
20. Quelles actions jugez-vous nécessaires pour valoriser et promouvoir le *na-maoore* ?

#### Annexe IV : fiche d'entretien adressée aux instrumentistes

Nom et prénom de la personne enquêtée : \_\_\_\_\_

Village de la personne enquêtée : \_\_\_\_\_

Commune de la personne enquêtée : \_\_\_\_\_

Date de l'enquête : \_\_\_\_\_

Contact téléphonique : \_\_\_\_\_

1. Qu'est-ce que le *na-maoore* ?
2. Quelle est la place du musicien dans le *na-maoore* ?
3. Combien de musiciens doit compter un spectacle du *na-maoore* ?
4. Combien d'instruments composent l'orchestre du *na-maoore* ?
5. Quelle est l'appellation de chaque instrument ?
6. Quels sont les instruments principaux et les instruments accessoires ?
7. Où vous procurez-vous ces instruments ?
8. Quels acteurs interviennent-ils dans la fabrication des instruments de musique ?
9. Quels matériaux utilise-t-on pour fabriquer ces instruments ?
10. À quel prix vous procurez-vous ces instruments ?
11. Comment s'habille le musicien du *na-maoore* ?
12. Cette tenue a-t-elle une signification particulière ?
13. Comment se procure-t-on cette tenue ?
14. Qui est habilité à être musicien du *na-maoore* ?
15. Comment devient-on un musicien de *na-maoore* ?
16. Comment apprend-on à être musicien du *na-maoore* ?
17. Combien de rythmes exécutez-vous lors d'un spectacle du *na-maoore* ?
18. Quelle est l'appellation et la signification de chaque rythme ?
19. Quelle est l'importance du *na-maoore* dans la communauté ?
20. Quel type d'avantage le *na-maoore* procure-t-il à un musicien ?
21. Quelles difficultés rencontrez-vous dans la pratique du *na-maoore* ?
22. La viabilité du *na-maoore* est-elle menacée ? Si oui, quelles sont les causes de ces menaces ? Si non, pourquoi ?
23. Quels sont les inconvénients de la disparition du *na-maoore* pour vous les praticiens et la communauté ?
24. Existe-t-il des initiatives pour assurer la viabilité du *na-maoore* ? Si oui, qui en sont les initiateurs ? En quoi consistent ces initiatives ?
25. Existe-t-il des actions de valorisation et de promotion de la danse *na-maoore* ? Si oui, qui en sont les initiateurs ? En quoi consistent elles ?
26. Quels intérêts tirez-vous de ces actions ?
27. Quelles actions jugez-vous nécessaires pour assurer la viabilité du *na-maoore* ?
28. Quelles actions jugez-vous nécessaires pour valoriser et promouvoir le *na-maoore* ?

## Annexe V : fiche d'entretien adressée aux chanteurs

Nom et prénom de la personne enquêtée : \_\_\_\_\_

Village de la personne enquêtée : \_\_\_\_\_

Commune de la personne enquêtée : \_\_\_\_\_

Date de l'enquête : \_\_\_\_\_

Contact téléphonique : \_\_\_\_\_

1. Qu'est-ce que le *na-maooore* ?
2. Combien de chanteurs doit comporter un spectacle du *na-maooore* ?
3. Quelle est la place du chant dans le *na-maooore* ?
4. Comment devient-on un chanteur de *na-maooore* ?
5. Comment apprend-on à interpréter les chansons du *na-maooore* ?
6. Comment s'habille le chanteur du *na-maooore* ?
7. Cette tenue a-t-elle une signification particulière ?
8. Quels sont les acteurs qui interviennent dans la fabrication de cette tenue ?
9. Quelles difficultés rencontrez-vous dans l'acquisition de cette tenue ?
10. Qui est habilité à exécuter les chants du *na-maooore* ?
11. Quelles sont les thématiques abordées par les chants *na-maooore* ?
12. Quelle est l'importance du *na-maooore* dans la communauté ?
13. Quel type d'avantages le *na-maooore* procure-t-il à un chanteur ?
14. Quelles difficultés rencontrez-vous dans la pratique du *na-maooore* ?
15. La viabilité du *na-maooore* est-elle menacée ? Si oui, quelles sont les causes de ces menaces ? Si non, pourquoi ?
16. Quels sont les inconvénients de la disparition du *na-maooore* pour les chanteurs et la communauté ?
17. Existe-t-il des initiatives pour assurer la viabilité du *na-maooore* ? Si oui, qui en sont les initiateurs ? En quoi consistent ces initiatives ?
18. Existe-t-il des actions de valorisation et de promotion du *na-maooore* ? Si oui, qui en sont les initiateurs ? En quoi consistent elles ?
19. Quels intérêts les praticiens tirent-ils de ces actions ?
20. Quelles actions jugez-vous nécessaires pour assurer la viabilité du *na-maooore* ?
21. Quelles actions jugez-vous nécessaires pour valoriser et promouvoir le *na-maooore* ?

## Annexe VI : Questionnaire adressé aux jeunes de moins de 30 ans

Nom et prénom de la personne enquêtée : \_\_\_\_\_

Village de la personne enquêtée : \_\_\_\_\_

Commune de la personne enquêtée : \_\_\_\_\_

Date de l'enquête : \_\_\_\_\_

Contact téléphonique : \_\_\_\_\_

1- Votre âge : \_\_\_\_\_

2- Votre sexe : \_\_\_\_\_

3- Qu'est-ce que le *na-maooore* ?  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

4- Quelle est l'importance du *na-maooore* selon vous ?  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

5- Pensez-vous le *na-maooore* va disparaître ? Pourquoi ?  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

6- Pensez-vous que c'est nécessaire de sauvegarder le *na-maooore* ?  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

7- Selon vous, que faut-il faire pour sauvegarder le *na-maooore* ?  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

8- Seriez-vous disposé(e) à être initié à la pratique du *na-maooore* ?  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

9- Si oui, quel intérêt pensez-vous y tirez ?  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

10- Si non, pourquoi ?  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Merci.