

CULTURE ET COHESION SOCIALE : ANALYSE DES EXPRESSIONS CULTURELLES ET ARTISTIQUES DES FEMMES BWA AU BURKINA FASO

Tétuan FAHO

Université de Dédougou/ Burkina Faso
ttuan.faho@yahoo.com

Yendifimba Dieudonné LOUARI

Université Nazï BONI/ Burkina Faso
louaridieudonne@gmail.com

Résumé

Les femmes bwa créent des chants personnels, chacune selon ses inspirations et ses aspirations lors de la danse a cappella dénommée Yenyé en langue nationale pour interpeller la communauté villageoise à faire son autocritique à partir d'un regard introspectif sur ses mœurs. Cette danse artistique des femmes occasionnant des chants est une vitrine de l'état de santé des mœurs et une invite à l'endroit des hommes à l'autocritique. Une autre danse appelée Bâka, une danse à la capoeira, met à rude épreuve et à nombre égal, hommes et femmes en "compétition". Comment des expressions artistiques concourent-elles à la cohésion sociale et à changer positivement le regard critique sur le genre ? A partir d'une approche analytique du corpus constitué de deux danses et trois chants, il ressort que les femmes bwa critiquent les mœurs, éduquent et sensibilisent la communauté villageoise pour une meilleure cohésion sociale. Les griots, musiciens traditionnels sont les compositeurs des chants de la danse Bâka, danse en honneur des mariés dans un art musical mettant en compétition le genre. A travers ces expressions artistiques, les femmes s'expriment librement dans la création et arrivent ainsi à améliorer et à résoudre certaines difficultés de vie de couple. Outre les fonctions socioculturelles éducative, ludique, de divertissement, de dénonciation, de sensibilisation et d'émulation, les expressions artistiques des femmes concourent fortement à la liberté d'expression féminine et à l'égalité des droits des coépouses dans le pays bwa.

Mots clés : expressions artistiques, femmes bwa, fonctions socioculturelles, cohésion sociale

Abstract

The bwa women create personal songs, each according to their inspirations and aspirations during a cappella dance called Yenyé in the national language to challenge the village community to make its self-criticism from an introspective look at its customs. This artistic dance of women causing songs is a showcase of the state of health of morals and an invitation to the place of men to self-criticism. Another dance called Bâka, a capoeira dance, puts a strain on equal numbers of men and women in "competition". How do artistic expressions contribute to social cohesion and positively change the critical outlook on gender? From an analytical approach of the corpus made up of two dances and three songs, it emerges that Bwa women criticize customs, educate and sensitize the village community for better social cohesion. The griots, musicians are the composers of the songs of the Bâka dance, a dance in honor of the married couples in a musical art putting the genre in competition. Through these artistic expressions, women express themselves freely in creation and arrive thus to improve and solve certain difficulties of couple life. Besides the sociocultural functions educational, ludic, of entertainment, of denunciation, of sensitization and emulation, the artistic expressions of women contribute strongly to the freedom of female expression and to the equality of rights of co-wives in the Bwa country.

traditional musicians are the composers of the songs of the Baka dance, dance in honor of the bride and groom in a musical art putting the genre in competition. Through these artistic expressions, women express themselves freely in creation and thus manage to improve and resolve certain difficulties in married life. In addition to the socio-cultural educational, playful, entertainment, denunciation, awareness-raising and emulation functions, the artistic expressions of women strongly contribute to the freedom of female expression and the equal rights of co-wives in the bwa country.

Keywords: *artistic expression, bwa women, socio-cultural function, social cohesion*

Introduction

La société *bwa* à l'instar des sociétés traditionnelles africaines s'exprime dans des créations artistiques tant au niveau genre qu'au niveau groupes socioprofessionnels. Cette expressivité artistique se fonde parfois sur l'identité sociale en relation avec l'autre dans des rapports de dualité mais aussi de complémentarité. Chants et danses *Yenyé* et *Baka* des femmes *bwa* pose la problématique du regard éducatif féminin sur la gestion socioculturelle de la cité. Elles chantent dans plusieurs circonstances de la vie quotidienne, à la meule, dans les tâches ménagères, dans les travaux agraires et dans les rites funéraires pour s'affirmer, éduquer et exprimer des sentiments mais surtout dans l'optique de changer qualitativement la cité pour un meilleure vivre ensemble. Elles joignent la danse aux chants pour créer un art vivifiant pour mieux impacter la conscience collective. Pour quelles raisons chantent et dansent-elles ? Quelles sont les fonctions socioculturelles des danses et chants des femmes ? Doit-on conclure à leur insatisfaction ? L'hypothèse selon laquelle les expressions artistiques des femmes dépeignent leurs conditions de vie et de travail difficiles serait-elle avérée ? A partir d'un corpus de trois (03) chants et de deux (02) danses, nous analyserons l'impact socioculturel des pratiques artistiques sur les conditions de vie socioéconomique des femmes en milieu rural et sur la communauté villageoise.

1. Outils théoriques et méthodes d'analyse

Ce type d'étude mobilise un certain nombre d'informations à rechercher auprès des personnes ressources en milieu rural. Il nécessite des témoignages des informatrices, de recueil de chants et de prise d'images autorisées dont l'analyse permettra une meilleure appréhension de la condition des femmes *bwa* au Burkina Faso. La méthode d'analyse retenue se veut participative en tenant compte de la perception de la

femme rurale sur son art et ses retombées dans son environnement socioculturel. C'est dans ce sens que la théorie de la sociologie de l'art avec Nathalie Heinich se justifie dans cette approche. Selon Nathalie Heinich, (2001 : 5) « la sociologie de l'art se définit par rapport à la double tradition de l'histoire de l'art, qui traite des relations entre les artistes et les œuvres, et de l'esthétique, qui traite des relations entre les spectateurs et les œuvres ». Sur le terrain de recherche, nous avons utilisé la méthode d'enquête qualitative de Raymond Quivy et Luc van Campenhoudt (1995 :194) « selon laquelle *les* méthodes d'entretien se caractérisent par un contact direct entre le chercheur et ses interlocuteurs et par une faible directivité de sa part ». Nous convoquons aussi la théorie de la sémiotique sociale. La sémiotique définit par Ferdinand de Saussure, comme « *la science de la vie des signes dans la société* »; la sémiotique sociale se développe sur les idées fondatrices de Saussure en explorant les implications du fait que les "codes" de la langue et de la communication sont formés par des processus sociaux. La socio-sémiotique est donc l'étude des dimensions sociales de la signification et de la puissance des processus humains de la signification et de l'interprétation dans l'élaboration des individus et des sociétés. La construction de l'homme social, du sens collectif, l'élaboration du statut moral individuel et collectif, sont des œuvres qui se construisent à l'échelle individuelle ou collective, communautaire. Pour Thibault, la tâche principale de la socio-sémiotique consiste à élaborer des cadres théoriques et analytiques qui peuvent s'expliquer, faire sens dans un contexte social (Thibault, 1991). C'est aussi ce que pense Éric Landowski lorsqu'il affirme:

«Si la socio-sémiotique a par exemple, aujourd'hui, si peu que ce soit, quelque chose à dire sur les stratégies (et pas seulement discursives), si elle peut intervenir dans le domaine de la publicité ou sur le terrain pédagogique, si elle ambitionne même de reformuler certains concepts clefs en sociologie - "autorité", "légitimité", "pouvoir" par exemple -, c'est que la sémiotique générale lui fournit au préalable les quelques instruments opératoires indispensables, qui ont nom, très précisément, de sémiotique de la persuasion (faire croire), de sémiotique de l'action (faire être) et de la manipulation (faire faire), et sur lesquels se greffe finalement une sémiotique des passions, individuelles ou collectives (l'admiration, la confiance, le désespoir, la colère, etc.), visant la syntaxe

des "états d'âme" qui affectent les sujets interagissant».(Landowski, 1984, 148).

Ainsi, l'approche socio-sémiotique d'un élément culturel se fonde sur l'analyse de la présence, du sujet, de l'objet, de la valeur pour en définir son sens social. Et comme prévient Patrick Mérand (1989 : 9) "Il appartient en effet aux Africains de parler de l'Afrique aux étrangers, et non aux étrangers, si savants soient-ils, de parler de l'Afrique aux Africains"; nous avons voulu mener cette étude dans laquelle les premières concernées auront leur mot à dire dans l'analyse critique de leurs productions artistiques. A défaut qu'elles fassent l'étude à notre place, nous voulons qu'elles participent à l'analyse et que leur perception sur leurs conditions de vie soit prise en compte dans la recherche comme le dit un proverbe malien : "Quand la chèvre est présente, on ne doit pas bêler à sa place".

En référence à la méthode d'analyse de notre thèse (2016), dans laquelle nous avons recueilli par enregistrement des textes oraux que nous avons transcrits, traduit littéralement et mis en textes littéraires pour mieux appréhender leur portée significative, nous avons retenu trois (03) textes oraux (chants) que nous mettons seulement en transcription phonétique et en textes littéraires afin de les analyser pour comprendre la sémiotique sociale, la sagesse et l'art féminin qui s'y cachent. Nous entendons mener l'analyse de ces textes selon les quatre (04) étapes de la méthode de lecture codifiée de Alain Sié Kam, (2000 : 144-145) à savoir la présentation de la région, de l'auteur et du texte ; l'étude du texte ; le contenu social du texte ; l'art créatif du producteur et l'esthétique du texte.

2. Présentation et cadre définitionnel

Les *Bwaba* vivent essentiellement au Mali et au Burkina Faso. La langue et le pays des *Bwaba* s'appellent le *Bwamu*. C'est un peuple connu à partir des travaux scientifiques de l'ethnologue Jean Capron à qui il convient d'attribuer la paternité de l'adjectif qualificatif *bwa* et les premières études scientifiques des communautés villageoises *bwa*, Mali-Haute Volta. De leurs origines, nous apprenons avec H. Labouret cité par Jean Capron qui écrit qu' "à propos des populations *bwa* et *bobo*, de leur passé, nous

ne savons rien ". Il faut reconnaître qu'aujourd'hui encore, malgré le net regain de faveur dont jouissent les recherches historiques en Afrique de l'Ouest, l'origine du peuple *bwa* demeure inconnue. A en croire les travaux de recherches de Jean Capron, (1973 : 43) " une monographie de Djenné, de Ch. Monteil dès le début du IX^e siècle ; date probable de l'implantation de la colonie soninké, les *Bwaba* occupaient déjà leur territoire actuel. "

Deux danses populaires nommées *Yenyé* et *Bâka* en langue nationale *bwa* et les messages véhiculés à travers les chants constituent le corpus de l'analyse des expressions artistiques. Si la danse "*Yenyé*", qui est une danse a cappella est exclusivement féminine, accompagnée de chants et battements rythmés des mains, la danse "*Bâka*" prend en compte le genre, encore appelée la danse des mariés parce qu'elle est organisée en honneur des jeunes mariés. A cette danse les mariés reçoivent des présents en nature. La danse "*Yenyé*" est en règle générale organisée la nuit au clair de lune et voit la participation des jeunes filles auprès des jeunes femmes. On retrouve cette danse dans les rites funéraires des vieilles femmes *bwa*. La danse "*Bâka*", en plus du genre qu'elle exige, est organisée en concert avec les musiciens traditionnels que sont les griots du village. Si les acteurs de la danse sont les jeunes femmes et les hommes, l'organisation pratique des musiciens relève des prérogatives des griots, une des trois composantes socioprofessionnelles de la société traditionnelle *bwa*, à savoir les agriculteurs, les griots et les forgerons.

N. Boni décrit la danse "*Yenyé*" « en ces termes dans *Crépuscule des temps anciens* (1962, 136-137) :

"*Yenyé*, la danse des jeunes filles se déroulait dans une ambiance de vertige. [...] jeunes filles et jeunes femmes mêlées, au coude à coude, la face tournée du même côté, formaient un immense demi-cercle. [...] En tête de file, une fille se détacha, partit en courant, s'arrêta à trente enjambées, se retourna vers les autres, rajusta son pagne blanc. Elle chanta une boutade [...] Elle s'élança, glissa comme une colombe et, à un pas du rang, juste au centre, elle pirouetta, se laissa choir à la renverse dans les bras des autres. Celles-ci la reçurent, la relevèrent, la relancèrent. Agile, elle retomba sur la pointe des pieds, se mit à toupiller... "

Décrivant le contexte de la danse "Bâka", B. G. Bonou (1992 :131) écrit :

"Aujourd'hui les hommes vont danser le Bâka. Le Bâka de la nouvelle mariée. C'est une danse qui ne s'exécute pas n'importe quand et n'importe comment. En pays bwa, les mariages se font en saison pluvieuse. Ainsi les mariages qui ont lieu pendant la saison sèche sont-ils contraires aux habitudes. Avant l'exécution de la danse, un sacrifice est nécessaire. Il est fait par les Anciens du quartier. Par ce sacrifice, les Anciens demandent à Dombéni (Dieu) d'accorder sa protection aux jeunes gens afin que la manifestation se passe dans des conditions favorables."

3. Résultats et discussion

3.1 Typologie et fonctions socioculturelles des chants et danses

Les danses *bwa* peuvent être classées selon les musiques qui les accompagnent et le genre. Des danses masculines occasionnées par les instruments traditionnels à percussion, nous citons "*Koro-yoro*" ou la danse du masque, "*Kou*" ou la danse des braves¹, "*Djaré*" ou la danse des jeunes et "*Bâka*". La danse féminine "*Yenyé*" est privée d'instruments de musique traditionnelle. Quelles fonctions socioculturelles remplissent des danses "*Yenyé* et "*Bâka*" ? La fonction éducative semble mise en avant dans la danse "*Yenyé*" dans la mesure où les jeunes femmes intègrent les rangs les jeunes filles afin de les initier aux pas et à l'art créatif du chant. Il n'est pas rare de voir dans la journée des fillettes qui s'exercent à danser le "*Yenyé*" en chantant et en battant leurs mains. Ensuite, les techniques de la danse nécessitent un apprentissage d'où l'intérêt d'initier la jeune génération. En outre, les chants des danseuses portent des messages à la gent masculine qui doit les décoder. Lesdits messages s'inscrivent dans le cadre culturel du jeu et tout ce qui ressort du décodage de ces messages doit être considéré purement comme un jeu et ne saurait être source de dispute. Les chants ont aussi une fonction critique des mœurs et raffermissent les relations humaines par le rapprochement. La danse

¹ Une danse exécutée devant des tambours sacrés *timbuoni* lors des rites funéraires des dignitaires (chef de terre, doyen du village, chef du Do "masques", chef de canton, patriarches)

"Yenyé " a donc une fonction ludique, éducative, critique et de divertissement.

Le "Yenyé "cette danse a cappella réservée exclusivement aux jeunes femmes et filles nécessite des capacités physiques et une endurance. Elle est composée essentiellement de trois étapes :

- une jeune femme se détache de l'extrémité du rang, vient dans l'arène et entonne un chant, création de son esprit selon son état d'âme devant ses camarades à qui elle imprime le refrain et le rythme ;
- danse ensuite sous les battements rythmés des mains de ses pairs avant de s'élancer vers ses coéquipières ;
- à deux enjambées, elle pivote et se jette à la renverse dans les bras de ses camarades qui la reçoivent en fonction de la vitesse à laquelle elle est venue, la soulève et la projette dans un saut. Elle atterrit sur les points des pieds devant celles-ci et se remet à entonner à nouveau.

Ce gestuel est répété à volonté et selon la capacité physique de la danseuse qui est libre de quitter l'arène quand elle le désire. Le message de sa chanson est écouté avec une grande attention par la gent masculine. Dansé généralement au clair de lune la nuit tombée, les hommes y prêtent une oreille attentive. Il est aussi dansé dans les funérailles des vieilles femmes, symbole d'honneur fait à la défunte. Les paroles des chants peuvent exprimer la satisfaction de la danseuse dans une relation amoureuse, ses insatisfactions dans une vie de couple, une dénonciation d'une injustice sociale éhontée des hommes, une remise en cause de la virilité des époux, une décrispation de la gourmandise sexuelle, la mal gouvernance de la polygamie qui cristallise les relations des coépouses, les époux violents, etc. Tous les sujets tabous font leurs toilettes en grand public et l'adage selon lequel le linge sale se lave en famille se mue en toilette de la société elle-même. Cependant, si le "Yenyé " est une danse populaire féminine, la portée significative des chants n'est pas toujours comprise par tous au regard des images et symboles employés. En effet, l'art du verbe et le symbolisme ne sont pas toujours à la portée du commun des mortels. Comme nous nous proposons d'analyser les chants suivants, les jeunes et les enfants sont souvent exclus de la

sémiotique sociale des chants que les adultes peuvent en faire. Les registres de langue employés et le génie créatif des danseuses préfèrent des symboles, des images, de la métaphore, de la déduction, etc. qui rendent mieux la subtilité artistique de la chanteuse.

Contrairement à la danse "*Yenyé*" la danse "*Báka*", capoeira, est réalisée sur fond musical composé d'une gamme d'instruments de musique à percussion à savoir le *Kerekeo* et les tambours. Elle a une fonction socioéducative, de divertissement, de références temporelles en milieu traditionnel où des événements culturels et sociaux servent d'aide-mémoire. C'est ainsi qu'on se réfère à la danse du "*Báka*" d'un couple pour se situer dans le temps. Cette danse impacte une saine émulation dans les relations amoureuses des jeunes gens puisque la condition pour en bénéficier serait se marier sans grossesse et sans enfant. Le succès de cette danse en hommage aux mariés qui se sont préservés de tout rapport sexuel jusqu'au mariage, les honneurs et les présents que reçoivent le couple incitent la jeunesse au bon comportement afin d'en bénéficier un jour². Outre le fait de nourrir l'idée de se marier, toute jeune fille comme garçon rêve d'un mariage dans les honneurs. La danse étant rendue publique, toute personne capable de danser en chorégraphie au rythme des tam-tams et tambours est autorisée à participer au "*Báka*". Il est dansé concomitamment en chorégraphie par les jeunes garçons et filles. Si personne n'est exclu, c'est le rythme musical et la polymorphie chorégraphique de la danse qui disqualifient certains volontaires. B. G. Bonou (1992 : 133) en fait cas en ces termes :

"Le *Báka* remplit avant tout une fonction essentiellement ludique. Il a pour rôle de divertir ; il est l'expression populaire de la joie du mariage qui est un acte collectif. Il est exécuté par les jeunes gens et les jeunes filles. Les personnes âgées si elles veulent, peuvent entrer dans la danse, mais seulement pour une courte durée, car leur état physique ne leur permet pas de danser longtemps ; le *Báka* étant une danse qui demande une grande résistance physique et qui requiert une grande énergie."

Mettant en scène jeunes garçons et jeunes filles, le "*Báka*" a une fonction sociale et constitue un cadre de rapprochement permettant de tisser des relations entre les jeunes qui peuvent conduire au mariage, et donc à

² La danse du *Báka* ou les hommages aux mariés est faite pour le couple ayant pu garder sa chasteté. La fille mère, situation incongrue et inconnue dans le *Bwamu* d'antan, n'en bénéficie pas et chaque mère se sent honorée de voir la danse de *Báka* de sa fille.

d'autres occasions de danses. B. G. Bonou, (1992 : 134) écrit qu'au "cours d'une séance de "Bâka" les jeunes hommes se montrent très actifs et chacun investit tous ses talents dans le but de se faire admirer de l'assistance, d'attirer sur lui tous les commentaires, et surtout de séduire les jeunes filles présentes". Elle a aussi une fonction éducative : les trois groupes d'acteurs principaux à savoir les griots-musiciens, les danseurs et le grand public composé de tous les âges, sont réunis en un seul endroit pour une cause : honorer les mariés. Le mariage se trouve valorisé dans la société et la jeunesse adhère aux valeurs socioculturelles ainsi véhiculées. Les contenus des chants des artistes-musiciens traditionnels font une grande ouverture sur le rappel des exploits des ancêtres, des personnalités historiques africaines et leurs qualités morale et intellectuelle, l'endurance, le courage, etc. sont des valeurs chantées et enseignées, sinon transmises par le biais des chants des griots-musiciens à la jeune génération.

3.2 Approche descriptive de la mise en scène artistique

Il est difficile voire impossible de passer sous silence les artistes-musiciens griots quand il s'agit de l'art de la parole, de la musique et de la danse dans la société traditionnelle *bwa*. Les fonctions sociétales de ces maîtres de l'art musical et oratoire sont multiples et très variées. A ce propos, Kam Sié Alain (2000 : 10) les illustre en ces termes : "les griots, ces « maîtres de la parole », les conteurs, les dépositaires des coutumes et autres traditionnalistes deviennent des personnalités indispensables pour la conservation et la perpétuation de toutes les valeurs culturelles de la société ". Le griot malien Salif Keïta nous éclaire davantage sur les fonctions socioculturelles : "Ils (les griots) ont aussi un rôle dans les ethnies, ils chantent l'histoire de chaque famille, les Keita ont leur griot, les Traoré ont leur griot... (...) Ce sont des envoyés entre les familles, ce sont des traducteurs, des commissionnaires, des messagers ".

Dans la mise en scène artistique de la danse culturelle "Bâka, " les griots-musiciens sont les premiers sur la place publique. L'orchestre traditionnel se met en place aux environs de seize (16) heures. A ce propos G. B. Bonou (1982 : 132) écrit : "Le Bâka commence en général vers 16h 30 et se poursuit tard la nuit. Tout dépend de la résistance des danseurs. L'exécution de la danse de Bâka à l'occasion des épousailles a pour but de manifester la joie".

A l'entame de la musique traditionnelle faite d'un mélange hétéroclite d'instruments à percussion, les badauds accourent, les femmes et les adultes se préparent à la rencontre des hommages. Personne ne se fera conter le spectacle. Le public se met en place lentement. La parure des danseurs laisse apprécier l'esthétique africaine. On observe chez les hommes, les queues de buffles ou de bœufs en mains, la tenue vestimentaire *faso-dafani*, les grelots aux chevilles, un sifflet pour marquer l'alternance chorégraphique tandis que chez les jeunes filles, les tresses de la coiffure laissent entrevoir des cauris sur les têtes, la tenue traditionnelle aux couleurs féminines, la ceinture ornée aux mille cauris à la hanche, la crinière de bélier aux chevilles, les pieds nus sur le sol arrosé. C'est l'endurance, la vigueur et la rigueur des pas mesurés au rythme de la musique qui sont applaudies par le public. Les présents des parents et amis aux mariés sont reçus publiquement. La transcription et l'analyse des chants du "*Bâka*", la mise en scène artistique et musicale et les commentaires de B. G. Bonou (1982 :133-141) sont fort appréciables. Aujourd'hui, la danse "*Bâka*" est menacée de disparition parce que dans la société moderne les jeunes organisent en lieu et place de cette épreuve d'endurance des bals poussières, des soirées dansantes pour célébrer le mariage coutumier.

Image n°1 : *Kεεkeo*, le long tambour



Source : Thèse, Fabo Tétuan, 2016

Image n°2 : Les tambours



Source : Thèse, Fabo Tétuan, 2016

4. Analyse critique des textes littéraires

Comme nous le disions à l'entame de ce travail, notre analyse du texte se fera selon la méthode de lecture édictée par Alain Sié Kam et s'organisera autour de quatre étapes. Il s'agit de la présentation de la région de l'auteur et du texte, de l'étude du texte, de l'analyse du contenu social du texte et enfin de l'art créatif du producteur et l'esthétique du texte.

4.1 Présentation de la région, de l'auteur et l'analyse des textes

Les chants du "Yenyé" sont collectés à Sanaba, village *bwa*, dans la province des *Bwawa*, chef-lieu Solenzo, région de la boucle du Mouhoun au Burkina Faso. Le village est situé à une quarantaine de kilomètres de la ville de Dédougou, chef-lieu de la région. Baptisée "le grenier du Burkina" par les autorités politiques du pays à cause de son potentiel agricole et minier, cette région de la Boucle du Mouhoun est aussi reconnue pour sa richesse culturelle et Dédougou est la capitale des manifestations artistiques des masques (FESTIMA)³ du pays des hommes intègres et des masques africains.

À l'instar de l'organisation interne des villages *bwa*, Sanaba est subdivisé en trois quartiers à savoir *Bokuy*, *Foakuy* et *Kiokuy*. La collecte des données est faite auprès de Lombohan Sidibé, informatrice principale, agricultrice, mariée en deuxième position à Dakuyo Gninda Gabriel dans la grande famille Dakuyo dans le quartier *Foakuy* et bien d'autres femmes *bwa* qui requièrent l'anonymat. Elle est mère et coépouse, née et vit sans aucun document d'identification. Nous estimons son âge à environ soixante (60) ans en nous référant à ses camarades de classe d'âge. Les chants suivants sont des souvenirs de sa jeunesse dont elle se plaît à nous conter. Elle participe à l'analyse de ces chants et donne sa lecture des contextes de leurs productions et de leurs significations. D'autres textes originaux chantés sont en langue nationale *bwamu*, transcrits et traduits par Faho Tétuan dans sa thèse de Doctorat unique (2016).

À l'origine, les chants du "Yenyé" sont de la création artistique personnelle des femmes avant de tomber dans le patrimoine culturel collectif *bwa* pour cesser d'être la propriété privée d'une personne. Les femmes créent des chants pendant la danse "Yenyé" selon leur état d'âme et le contexte

³ Le festival international des masques et des arts de Dédougou organisé tous les deux ans dans la ville de Dédougou par l'ASAMA (association pour la sauvegarde des masques) voit la participation des masques venant des pays de l'Afrique de l'Ouest.

socioéconomique. Le même principe de la création artistique s'applique aux musiciens traditionnels *bwa* que sont les griots depuis la nuit des temps. Au nom du collectivisme, du communautarisme du patrimoine culturel, personne ne peut se prémunir de la propriété d'une œuvre artistique et littéraire dans la société orale *bwa*.

Etude des textes

Chant n° 1 : texte littéraire¹

Transcription - Texte phonétique littéraire

Wa i ma zo bwere ka dunhu (bis)	-Une gousse ne pourrait nous contenir
Wa be kaho jiã wi (bis)	-A plus forte raison un simple canari ! (bis)
Wa be kaho jiã wi (bis)	-L'épée de notre chef est tranchant (bis)
jiã wi	-Tranchant (bis)
Maa ni dãrni	-Mais ne saurait servir à dépecer un taureau !
Ka koko le	-A plus forte raison un bouc !

Ce chant aux images symboliques et aux procédés d'insistance traduit à la fois l'esprit créatif et des valeurs sociétales comme la prudence, la modestie et la patience et le ressenti de la chanteuse. Prudence parce qu'il y a toujours plus fort que soi ; modestie parce qu'il y a des aînés à qui nous devons respect et courtoisie ; la patience parce qu'il faut du temps pour murir toute décision importante. La jeune femme chante une mise en garde, un avertissement avant sa prise d'une sanction coercitive à l'endroit d'un effronté. Des images s'opposent : une gousse et un canari ; un taureau et un bouc. Une gousse, issue d'une plante rampante est plus volumineuse qu'un canari pour prévenir de la taille familiale et des différentes ramifications de la parenté sociale dans cette communauté villageoise. Dans la société *bwa* traditionnelle, la taille de la famille est une

richesse, une force, un pouvoir et un honneur. Plus la famille est grande, plus elle pèse dans les prises de décisions de la communauté. Un avertissement qui conseille l'homme prévenu : avant d'opprimer un plus faible que soi, regarde bien jusqu'où peuvent aller les conséquences de sa décision. Il faut éviter à tout prix les scandales parce que les relations matrimoniales créent des liens de parenté à l'échelle des villages voisins à prendre en compte avant toute prise de décision importante. L'épée est le symbole du pouvoir représenté par le patriarche clanique. La taille d'une famille est un pouvoir avec épée de Damoclès, capable de tuer un lion, un taureau à plus forte raison un bouc. L'effronté est symbolisé par le bouc, un animal domestique puant qui rebute l'eau, une bête à la sexualité dévergondée. Un animal bruyant de moindre taille comparativement à un taureau beaucoup plus robuste. Un homme-bouc dans la société traditionnelle *bwa* est une personne de moralité douteuse. La danseuse du "*Yenyé*" avertit sa rivale, son époux et le prévient contre toute décision indécente qui pourrait avoir des conséquences fâcheuses. L'époux seul sait de quoi fait allusion sa femme dans ce chant. S'agit-il des noces de sa deuxième épouse ou d'une menace de bastonnade de l'époux ? La communauté villageoise est désormais témoin d'une situation sombre dans le ménage. Un homme avertit en vaut deux, l'époux travaillera à amadouer sa femme.

Chant n° 2 : texte littéraire

Transcription phonétique	- Texte littéraire
Ho miri laro se nao yarō za	- Si le riz est bien avec le jeune marié !
Kaho dobwi diro kākā nao nikin za	- Le tô couché est ce qu'il faut au vieillard ! (bis)
Dunde i'n yaara wombio	- Le sorcier m'en veut !
Dunde wimi lo	- Le croque-mort est à mes trousses !
Sikorohako za e bwe mi (bis)	- Le fils de Dame Hako de Sikoro veut ma peau ! (bis)
E bwe mi kaän ma lo	- Ma mort pour rien !

La danseuse se sent dans un contexte d'insécurité. Elle se plaît dans son foyer parce qu'elle est aimée par son époux mais se sent en danger par l'œuvre d'un homme, proche parent de son mari. Deux images s'opposent : le riz et le tô "aliment culturel à base de pâte de farine de mil ou maïs cuite". Le tô couché est le repas de la veille ayant une moindre réputation. Il s'est refroidi et peut être réchauffé le matin. Il est peu apprécié par la jeunesse comme petit déjeuner. Le riz, un mets rarissime et cuisiné avec art est très apprécié dans la communauté villageoise. La danseuse convoque ces images pour exprimer son amour pour son époux et son cri de cœur contre la méchanceté. La menace est extérieure à sa vie de couple mais elle est non loin de son foyer. On pourrait penser que le danger vient de sa belle-famille qui constitue une menace pour le bonheur de sa vie de couple. Si la bouche de la femme reste son carquois, sa cuisine est sa dignité et la danseuse est prête à s'investir dans l'art culinaire pour la satisfaction des besoins alimentaires de son bien-aimé. Par contre, la personne méchante qui lui en veut à mort ne mérite pas ses talents culinaires. Dame Hako du village *bwa* Sikoro fut une femme célèbre dans ses exploits de sorcellerie au point qu'elle est rentrée dans la légende par sa dangerosité et les artistes-musiciens traditionnels se sont accaparé de l'histoire pour en faire un trophée de tous les dangers imminents dans le pays *bwa*. A en croire la légende, son seul regard porté sur une femme enceinte était suffisant pour qu'elle fasse un mort-né ou un avortement les heures qui suivent. Sa dangerosité avait franchi les frontières de sa communauté villageoise pour s'imposer dans le *Bwamu*. La danseuse aligne volontiers et sciemment son « sorcier » dans la généalogie de Dame *Hako* pour amplifier la nature du danger encouru : la mort provoquée. Toutefois il existe dans le pays *bwa*, une conception populaire selon laquelle le sorcier ne peut nuire que lorsque les ancêtres et Dombéni "Dieu" autorisent la mort de la victime et tant que les ancêtres refuseront de livrer leur descendant au sorcier, celui-ci ne réussira point son œuvre macabre.

Chant n° 3 : texte littéraire¹

Transcription phonétique	- Texte littéraire
Le lokore tamu miã	- Si le mortier se plaint de n'avoir pas de sonorité !
Ale hembiri yimu tamu wê (bis)	- Où le pilon sortira-t-il la sonorité ? (bis)
Bugudingnɛnɛ	- <i>Bougoudingnènè</i>
Le wari zo da	- Les billets d'argent s'en vont dormir !
Ahã tamawa ewemu yê (bis)	- Que peuvent bien faire les jetons dehors ? (bis)
Bugudingnɛnɛ	- <i>Bougoudingnènè</i>
Ba bâbibiri zo da	- Les vrais hommes s'en vont se coucher !
Bugudingnɛnɛ	- <i>Bougoudingnènè</i>

La danseuse dénonce l'infidélité de son époux en trois étapes. La première dans un registre soutenu, la deuxième dans un registre courant et la troisième dans un niveau familial. Cette forme de dénonciation par insistance et par dégradation stylistique marque un ras-le-bol de la chanteuse qui tient à dévoiler même les identités des mis en accusation. Elle est prête à l'épreuve physique pour sauvegarder ce qui lui revient de droit. La voleuse de mari et l'époux se sentent démasquer et cibler. Les images sont symboliques. Le mortier symbolise la femme et le pilon son époux. Si dans un foyer, elle tait certaines bêtises de l'époux, ce n'est pas par naïveté. La victime qu'elle est, et son silence ne peuvent en aucun cas se muer en droit de l'homme de parler d'infidélité dans le couple. Si la femme qui est mieux placée pour parler de l'infidélité de son mari se tait, de quel droit l'homme peut-il se permettre de donner des leçons de morale à sa femme ? Les images : billets d'argent et les pièces de monnaie dans le deuxième couplet, sont une comparaison de valeur faite entre les époux fidèles et respectueux de la femme et les hommes-boucs infidèles.

Les vrais hommes, calmes, valeureux (billets d'argent) retrouvent leurs épouses la nuit tombée tandis que les hommes-boucs (pièces de monnaie) de basse moralité se pavanent toujours dans les ruelles tard la nuit. Les accusés se reconnaissent dans les chants et danses traditionnels. Les mères souvent complices savent parfois à quel moment venir au secours de leurs filles parce qu'elles les ont écoutées chanter et connaissent leurs états d'âmes. Les pères ne sont pas aussi en reste parce qu'ils écoutent attentivement l'expression des sentiments de leurs filles mariées.

4.2 Contenu social des textes

Le contenu social de ces textes est l'enseignement des valeurs, de la morale que l'on peut tirer des chants ou des textes chantés. Il peut être aussi la portée sociale, les faits de société contenus dans les textes. A ce titre, le chant n°1 enseigne la sagesse, la patience et la clairvoyance afin de bien murir la réflexion avant toute prise de décision. La leçon de morale est d'éviter la précipitation dans les prises de décisions pour ne pas être amené à regretter le fait accompli. Le deuxième texte a pour valeur sociétale la prudence et le savoir-être. La sagesse enseignée est le bon comportement en société comme le dit l'adage "c'est le savoir se cacher qui fait le long serpent" pour dire que la retenue, la maîtrise de soi, met à l'abri de l'insuccès. On ne réussit jamais à se faire aimer par tout le monde mais le savoir-être peut nous mettre à l'abri des méchants. Le troisième texte qui se veut satirique met mal à l'aise les hommes dont l'infidélité reste légendaire et les place mal en donneurs de leçon sur le sujet. Si infidélité il y a, l'homme serait l'instigateur et le coupable.

4.3 Art de la chanteuse et esthétique des textes

Les danses "*Yenyé* et *Bâka*" sont des expressivités culturelles et artistiques des jeunes femmes et filles, d'une part et des hommes et des femmes dans la société *bwa* d'autre part. La femme est libre d'exprimer à travers ses chants, ses déceptions, ses insatisfactions, ses besoins de plus d'amour et d'attention dans sa vie de couple tout comme elle peut traduire sa vie de femme heureuse et comblée par l'amour de son époux, son désir de protéger les mœurs et de contribuer au développement socioéconomique. Ses expressions artistiques deviennent une vitrine de l'état de santé des couples, de la société traditionnelle. Par conséquent, elle intéresse les hommes qui y prêtent une oreille attentive. L'esthétique

du "*Báka*", une danse mixte en hommage aux mariés regroupant le genre, deux classes d'âge : celle du mari et celle de la mariée dans une danse compétitive. La parité du nombre est respectée et la danse est engagée sur un fond de musique traditionnelle. Le rythme est souvent infernal permettant de mettre à rude épreuve les candidats. Dans cette société, la jeune fille tout comme le garçon apprend les mêmes techniques de lutte traditionnelle, les pas de danses sur fond musical d'instruments traditionnels, et la technique permettant de vaincre artistiquement un adversaire redoutable. Si les pas de danse des garçons sont exécutés avec plus de vigueur, ceux des jeunes filles expriment la finesse et la souplesse. Le public apprécie la qualité des prestations dans des commentaires et donne des présents en nature et en espèce aux mariés.

5. Discussion

Il ressort de l'analyse que les jeunes femmes *bwa* ne s'expriment pas seulement dans l'art pour décrier leurs conditions de vie difficiles. Elles chantent sur la scène et contribuent au changement des comportements par la dénonciation. Elles œuvrent pour une communauté villageoise plus égalitaire et plus d'équité, débarrassée des maux qui minent la cohésion sociale : l'infidélité, la mal gouvernance de la polygamie, la faiblesse sexuelle de l'homme, etc. Elles vont souvent au-delà de ce vécu quotidien pour se positionner en donatrice de leçon de morale aux hommes qu'elles invitent à l'autocritique. L'irresponsabilité de certains hommes mariés est décriée par leurs femmes qui les interpellent à la raison. Le jeu de la culpabilité et de la victimisation se mène souvent dans les expressions artistiques des femmes. Au-delà de ce jeu de bonne moralité, elles joignent la danse aux chants pour divertir, éduquer, conscientiser la gent masculine pour un vivre ensemble plus saint et respectueux des bonnes mœurs. Toutefois, la vérification de l'hypothèse selon laquelle la plupart des hommes sont infidèles n'explique-t-elle pas aussi l'infidélité de la femme ? Les hypothèses selon lesquelles les expressions artistiques des femmes dépeignent leur insatisfaction, leurs conditions de vie et de travail difficiles sont avérées dans les rapports de dualité et de complémentarité entre hommes-femmes. A travers ce potentiel artistique des femmes, elles jouissent d'une grande liberté d'expression qui contribue à l'amélioration de leur condition socioéconomique et du vivre

ensemble dans la mesure à où la femme *bwa* est capable de tenir un discours de vérité devant son époux et sa coépouse.

Conclusion

Une étude comparée de ces deux danses révèle le caractère collectif et compétitif de la danse "*Báka*" en hommage aux mariés qui marque leur entrée dans la vie de couple tandis que la danse a cappella "*Yenyé*" exécutée uniquement par les jeunes femmes et filles, dénote leurs aspirations à une société meilleure et dépeint leur état d'âme dans le foyer qu'elles sont prêtes à défendre au prix de la rivalité. Ces expressions artistiques des femmes *bwa* sont perçues dans la communauté villageoise comme une vitrine de l'état de santé des vies des couples et concourent à jouer des fonctions socioculturelles multiples comme l'éducation, le divertissement, le jeu, la dénonciation et la sensibilisation pour une meilleure cohésion sociale. A l'instar du "*Báka* et du *Yenyé*," les chants et danses traditionnels sont récurrents dans bien de sociétés traditionnelles africaines pour répondre à des fonctions socioculturelles. Quel rapprochement pourrait-on faire entre ces danses "*Báka*, et *Yenyé*" chez les *Bwaba* et le "*Django*" en pays gourounsi, le "*Waraba*, le *Livaga* et le *Salou*," chez les Moosé, le "*Djandjoba*" chez les *Djoula* et le "*Tancala*" chez les Gulmance de l'Est du Burkina Faso ?

Références bibliographiques

- BONI, Nazi**, (1962), *Crépuscule des temps anciens*. Paris, Présence africaine.
- BONOU Boniface Gnity**, (1981-1982), Tradition et modernisme dans la Littérature Voltaïque d'expression Française, Thèse de 3e cycle, Université - Lyon II : UER- lettres et civilisations classiques et modernes.
- CAPRON Jean**, (1973), *Communauté Villageoise Bwa Mali- Haute-Volta*. Vol. Tome 1. Paris, Institut d'ethnologie, Musée de l'Homme.
- CAPRON Jean** (9 octobre 1975- septembre 1976). *Rapport de mission : l'univers culturel Bwa in Notes et documents voltaïques*, bulletin trimestriel d'information scientifiques,
- FAHO Tétuan**, (2016), Les rites funéraires chez les *Bwaba* du Burkina Faso : analyse de textes littéraires et d'expressions artistiques, Thèse de doctorat unique, Ouagadougou, Université Joseph Ki-Zerbo.

HEINICH, Nathalie, (2001), *La sociologie de l'art*. Paris, Éd. La Découverte, coll. Repères.

KAM, Sié Alain, (2000), *La littérature orale au Burkina Faso : Essai d'identification des textes oraux traditionnels et leur utilisation dans la vie moderne*. Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Ouagadougou - (Volume 1)

LANDOWSKI Eric, (1984), *Les chantiers sociaux de la sémiotique Langage et société* Volume 28 Numéro 2.

MERAND Patrick, (1989), *La Vie quotidienne en Afrique noire à travers la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.

QUIVY Raymond et CAMPENHOUDT Luc Van, (1995) *Manuel de Recherche en sciences sociales*. Paris, Dunod.

Source orale

Feue **SIDIBE Lombohan**, (mars, avril et mai 2014), *entretiens oraux*, informatrice principale, village Sanaba ;

Focus group des femmes *bwa* de Sanaba, (avril et mai 2014), province des *Bwama*, région de la Boucle du Mouhoun/Burkina Faso.