

LE CHANT DE RÉSISTANCE EN PAYS MOAAGA : UN RYTHME DE LIBERTÉ FACE AU MARIAGE IMPOSÉ

SORÉ Kadidjatou

Cellule d'Etudes et de Recherches en Traditions orales (CERTO) Laboratoire Langues, Discours et Pratiques artistiques, Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso

kadisore480@gmail.com, Tel : +226 66168280 ; +226 58364340 ; orcid : 0009-0001-2728-0511

Résumé

Cet article explore la fonction libératrice de la littérature orale féminine moaaga à travers l'étude d'un chant de résistance. La problématique interroge la capacité de la performance à opérer comme un levier de subversion face au mariage forcé. S'appuyant sur une méthodologie ethnosociolinguistique, l'étude analyse comment la structure cadencée du texte et la vibration sonore soutiennent la revendication d'une agentivité souveraine. L'hypothèse défendue est que la dénonciation des alliances imposées s'incarne dans une « poétique de l'insoumission » où la corporalité devient le siège même de la révolte. Les résultats démontrent que la narratrice mobilise la musicalité de l'éloge pour saboter les structures patriarcales : ici, la cadence du verbe commande le mouvement du corps. En célébrant la beauté de l'amoureux choisi, la chanteuse opère une transition cruciale du son produit au geste symbolique de rupture. L'analyse révèle que la performance n'est pas qu'un discours, mais une dynamique physique où le rythme des mots engage le corps dans une conquête de l'espace. En choisissant la vérité des sentiments, la femme restaure sa dignité. In fine, l'étude prouve que c'est par le rythme de cette parole incarnée que le passage du son au geste de résistance devient effectif, transformant la tradition en un outil de libération contemporain.

Mots-clés : *Littérature orale moaaga - Chant de résistance - Corporalité - Rythme-Agentivité féminine*

Abstract:

This article explores the liberating function of Mossi women's oral literature through the study of a song of resistance. The central question is the capacity of the performance to act as a lever of subversion against forced marriage. Using an ethnosociolinguistic methodology, the study analyzes how the rhythmic structure of the text and its sonic resonance support the assertion of sovereign agency. The hypothesis is that the denunciation of imposed alliances is embodied in a "poetics of insubordination" where the body becomes the very locus of revolt. The findings demonstrate that the narrator mobilizes the musicality of praise to undermine patriarchal structures: here, the rhythm of the words dictates the movement of the body. By celebrating the beauty of her chosen lover, the singer effects a crucial transition from the sound produced to the symbolic gesture of rupture. The analysis reveals that the performance is not merely a discourse, but a physical dynamic where the rhythm of the words engages the body in a conquest of space. By choosing the truth of her feelings, the woman restores her dignity. Ultimately, the study proves that it is through the rhythm of this embodied speech that the transition from sound to gesture of resistance becomes effective, transforming tradition into a tool for contemporary liberation.

Introduction

La littérature orale en Afrique noire, et singulièrement au sein de l'aire culturelle moaaga, ne saurait être appréhendée comme une simple succession de mots ou un divertissement éthéré de fin de journée. Elle constitue, bien au contraire, le socle de la pensée sociale et le levier des régulations communautaires. Selon les termes de Titinga Frédéric Pacéré (1992, p. 23) dans son analyse du langage des tam-tams et des masques chez les Mossi, l'oralité est le véritable « réceptacle des lois, de l'histoire et des contestations ». Dans cette perspective, le verbe n'est pas une abstraction désincarnée ; il est une force plastique, un « souffle agissant » qui s'inscrit dans une dynamique corporelle et rythmique précise. Parlant du rythme, Sié Alain Kam affirme :

« Le rythme et l'expression imagée sont donc également des éléments constants dans la littérature orale africaine. Le rythme est pertinent chez l'Africain ; on dit souvent de celui-ci qu'il a le sens du "rythme" qui se perçoit non seulement dans l'oralité (ex: la manière de proférer des paroles que l'on voudrait solennelles et remarquables), mais aussi dans les danses. » (Sié Alain Kam, 2000, p. 43)

Tenant compte de cette réalité, dans le contexte moaaga, parler ou chanter, c'est engager la totalité de l'être physique dans un espace de performance où chaque syllabe est une pulsation et chaque silence une respiration politique.

Pourtant, une certaine tradition critique a longtemps figé la femme africaine, et plus spécifiquement la femme moaaga, dans une posture de « muette soumission » face aux structures patriarcales, notamment à travers l'institution du mariage. Ce postulat, qui réduit la femme à un objet d'échange entre lignages, omet une réalité fondamentale : l'existence d'espaces de parole et de chant où la femme déconstruit l'ordre établi par une agentivité subtile. Or, force est de constater que la recherche contemporaine, à l'instar des travaux de Akindès (2014) sur les « stratégies de la ruse » ou de Nagel (2021) sur l'éthique ludique de l'Ubuntu, invite à reconsidérer ces pratiques non comme des actes de faiblesse, mais comme des formes de résistance infrapolitique structurées et efficaces. C'est dans ce renouveau épistémologique que s'inscrit notre étude.

C'est ici que la notion de rythme prend tout son sens sociolinguistique. Le rythme n'est pas seulement la cadence musicale du chant ; il est le moteur d'une libération physique qui transforme le corps de la chanteuse, d'abord assujéti par la norme matrimoniale, en un siège de résistance souveraine. Cette dynamique de contestation s'éclaire davantage lorsqu'on examine la fonction du chant comme mode d'expression privilégié des sans-voix. Comme le souligne Sanou (1986, p. 42), la parole féminine, lorsqu'elle se fait mélodie et rythme, devient une véritable « arme de négociation identitaire ». En s'abritant derrière l'esthétique et la performance rituelle, la femme peut formuler ce qu'on appelle une « résistance infrapolitique ». Il s'agit d'une contestation qui ne brise pas l'ordre public de manière frontale, mais le subvertit par le symbole et le mouvement. Le rythme, par sa répétition et sa scansion, opère une rupture dans le temps social ordinaire, permettant à la chanteuse de dire l'indicible sous le voile de la beauté poétique.

L'objet du présent article s'ancre précisément dans l'étude d'un chant spécifique, véritable hymne à la liberté de choix, où une jeune fille exprime son amour pour un homme frappé par la variole. Ce choix est, en soi, une rupture radicale avec les logiques de survie communautaire qui privilégient généralement la santé et la force physique pour assurer la descendance. En choisissant l'amoureux « marqué » au détriment du prétendant imposé par le clan, la narratrice opère un renversement des valeurs de beauté et de prestige. La maladie, loin d'être un frein, devient ici le catalyseur d'une fidélité qui transcende la chair. En annonçant sa fuite future après les noces imposées, la chanteuse transforme l'art oral en ce que Camara (1976, p. 89) définit comme la « parole agissante » : celle qui ne se contente pas de décrire le monde, mais travaille activement à sa transformation physique.

Dès lors, se pose la question fondamentale du passage du son au geste. Comment la musicalité de l'éloge parvient-elle à saboter les structures patriarcales de l'intérieur ? La problématique qui guide cette réflexion interroge la capacité de la performance à opérer comme un levier de subversion face au mariage forcé. Nous défendons l'hypothèse que la dénonciation des alliances imposées s'incarne dans une « poétique de l'insoumission » où la corporalité devient le lieu même de la révolte. Le rythme sémantique et sonore ne se contente pas d'accompagner la plainte ; il soutient la revendication d'une agentivité souveraine, préparant le corps au geste de rupture symbolique et physique.

Dans un premier temps, nous analyserons l'esthétique du chant comme mode d'engagement corporel, en montrant comment la scansion et la mélodie transforment le corps de la performeuse en un espace de pouvoir. Ensuite, nous démontrerons comment la maladie peut être un puissant opérateur de vérité sociale et un catalyseur de la musicalité tragique, analysant la figure de l'amoureux variolé comme levier pour déconstruire les critères matrimoniaux traditionnels. En troisième lieu, nous présenterons la littérature orale moaaga comme le terreau d'une libération féminine endogène, prouvant que c'est par le rythme de cette parole incarnée que le passage du son au geste de résistance devient effectif. Enfin, nous proposerons une réflexion conclusive sur la portée épistémologique de cette étude pour les recherches contemporaines en anthropologie de l'oralité et en études de genre en contexte ouest-africain.

Cette étude mobilise quatre champs disciplinaires complémentaires. (1) L'anthropologie de l'oralité et des performances, dont les travaux fondateurs de Pacéré (1992), Koudjo (1991) et Ky (2020) constituent les piliers pour l'aire moaaga. (2) La sociologie de la déviance et de la résistance infrapolitique, éclairée par les approches récentes de Akindès (2014) sur les « stratégies de la ruse » et de Mucchielli (2020) sur les formes non frontales de contestation. (3) Les études de genre décoloniales, avec les apports de Nagel (2021) sur l'éthique de l'Ubuntu comme cadre de justice restaurative, et de Boni (2018) sur l'éthique du vivre-ensemble en Afrique. (4) Une anthropologie du corps et du rythme, s'appuyant sur les analyses de Goffman (1975) sur le stigmaté et de Foucault (1975) sur les marques corporelles de la déviance. Ce quadruple ancrage permet d'aborder le chant de résistance moaaga non comme un simple objet esthétique, mais comme un dispositif complexe de subversion, où la corporalité rythmée devient le support d'une agentivité féminine historiquement située.

En somme, il s'agira de voir comment la femme moaaga, par la maîtrise du rythme et la mise en scène de son propre corps, restaure sa dignité de sujet agissant.

Pour comprendre comment cette résistance peut s'opérer techniquement, il est nécessaire de décrypter la nature même du support utilisé : le *yulle*, véritable architecture de la parole rythmée et vecteur de transdiction.

1. Le chant ou *yulle* : une architecture de la parole rythmée et vecteur de transdiction

Dans l'univers culturel des Moose, le chant, désigné par le terme « *yulle* », transcende la simple fonction de divertissement pour s'ériger en véritable institution sociale. Il représente le genre oral le plus prééminent, fonctionnant comme un mécanisme de transdiction où le verbe se transmute en onde sonore pour habiter les interstices du quotidien. C'est pourquoi B. Koudjo (1991, p. 23) le considère comme « le genre dans lequel on peut consigner le plus d'informations historiques ».

Pour le Moaaga, chanter n'est pas seulement produire une mélodie vocale ; c'est un acte fonctionnel qui opère un passage entre le littéraire (le message, l'intention) et le sonore (le rythme, le souffle) pour accompagner l'action, exprimer l'intime et réguler les tensions communautaires. En devenant à la fois le métronome et l'exutoire de la vie sociale, le *yulle* illustre le croisement entre l'oralité et la mémoire fixée par le rythme. Comme métronome, il cadence l'existence, du labeur agricole à la gestion des cycles de vie, utilisant la puissance vibratoire pour transfigurer l'effort en bravoure collective. Simultanément, il s'impose comme une soupape de sécurité permettant d'évacuer les conflits par la joute oratoire ou la licence poétique, rétablissant ainsi l'équilibre et la vérité sociale par le son.

1.1. La dualité sémantique : le chant comme arme de l'esprit

L'analyse de la terminologie moaaga révèle une profondeur sociologique fascinante où le mot *yulle* renvoie simultanément au chant et à la corne de l'animal. Cette analogie, soulignée par le musicologue Oger Kaboré, cité par Zoungrana, prend tout son sens lorsqu'il affirme : « le texte chanté tel qu'il est conçu par ce peuple germe et pousse hors de la personne comme la corne chez l'animal et devient une véritable arme d'autodéfense dans la société » (M. Zoungrana, 2012, p. 135). Pour la jeune fille promise à un mariage qu'elle refuse, le *yulle* devient précisément cette « corne » sonore, une protection organique qui lui permet de s'armer moralement avant l'acte physique de la fuite. Cette correspondance n'est pas fortuite car elle illustre un processus de transdiction où la pensée littéraire intime se transforme en une excroissance sonore tangible, faisant du texte chanté une extension de l'être. À l'instar des défenses d'un animal qui supplée à l'absence de force

brute face au prédateur, le chant sert ici de bouclier et d'instrument de riposte contre l'arbitraire des alliances imposées. Cette dimension de la parole rythmée permet à la future épouse de dénoncer l'injustice de son sort, de répondre aux provocations du clan et de fustiger l'éthique sociale rigide qui tente de l'assujettir. Le chant s'érige ainsi en une tribune de critique sociale particulièrement puissante, où la plainte féminine trouve un écho éloquent pour contester l'arbitraire masculin. Dans ce croisement entre l'oralité et l'action, le sonore devient le véhicule d'une affirmation de soi souveraine que la parole simple ne suffirait pas à porter avec la même force d'impact.

1.2. Les cycles de la vie profane : du jeu à la sueur

C'est précisément dans ce passage de l'abstraction sémantique à l'action concrète que se déploient les cycles de la vie, où la pratique du chant se segmente selon les âges et les nécessités de l'existence, épousant une trajectoire qui mène l'individu du ludique au productif. Dans la sphère enfantine, le *yulle* s'établit d'abord comme un outil pédagogique et exploratoire, s'articulant autour d'une structure répétitive de substitution qui permet à l'enfant d'apprivoiser le règne animal et les éléments de la nature. Cependant, cette dimension récréative opère une transdiction rapide vers une fonction utilitaire concrète, notamment lors du gardiennage des cultures où le chant se métamorphose en un dialogue de défi contre les prédateurs. Par cette parole rythmée, l'enfant affirme son autorité naissante sur le monde extérieur, transformant le son en un véritable rempart protecteur des récoltes.

Cette transition vers la responsabilité, agissant comme un métronome social, s'exprime également avec une intensité accrue dans la poétique du labeur agricole. Dans ce contexte marqué par l'ingratitude des sols latéritiques, le chant devient le véritable carburant de l'effort physique, illustré parfaitement par le concept de *sisoaaga*, ou entraide collective. Sous un soleil de plomb, la synergie entre l'homme, l'outil et la voix s'anime au son des *lonse*, des *benda* et des *muse* qui sont des instruments de musique traditionnels. Dans cet espace, la musique possède une vertu transfiguratrice qui, en décuplant les forces des travailleurs, parvient à effacer la fatigue et à convertir la pénibilité du travail de la terre en une manifestation de bravoure collective. Cet apprentissage du rythme dans le labeur agricole n'est pas qu'utilitaire ; il forge chez la femme une capacité à transfigurer la pénibilité — qu'elle soit physique au champ ou

sociale dans le foyer — en une force de résistance collective. C'est précisément dans cette sueur partagée que la future épouse découvre que le rythme permet de supporter l'insupportable. Cet entraînement à la scansion du souffle lui permettra, plus tard, de transformer sa souffrance matrimoniale en un chant de révolte structuré. Titinga Frédéric Pacéré dira à ce propos, en évoquant une cantatrice du nom de Yam daare (le jour de son choix) :

« Bébé au dos, bassine sur la tête, elles vont chercher de l'eau au puits, du bois de cuisine en brousse... Puis à la maison, il faudra s'occuper du ménage, du repas de la famille, des enfants, etc... C'est de tout cela que Yam daare et les autres femmes parlent dans leurs chansons. » (Frédéric Titinga Pacéré, 1984, p. 383)

Ainsi, la femme utilise de manière stratégique le chant pour dépeindre son quotidien. La maîtrise de la cadence apprise au champ devient le socle d'une agentivité capable de saboter les structures oppressives. Au-delà de cette utilité laborieuse, le chant s'ouvre alors sur un espace plus transgressif lorsque la collectivité ressent le besoin de purger ses conflits internes.

1.3. La catharsis par la joute et la grivoiserie : une soupape de sécurité sociale

L'harmonie par le travail et la synchronisation des corps ne suffisent pas, à elles seules, à garantir la stabilité durable du groupe. Toute vie communautaire génère inévitablement des frictions, des non-dits et des rancœurs qui, s'ils restaient contenus, finiraient par briser la cohésion sociale. Pour parer à ce risque, le *yulle* délaisse sa fonction de métronome pour endosser celle de l'exutoire au sein des réjouissances populaires. Ce cadre offre un espace de liberté unique où le chant remplit une fonction de soupape de sécurité, permettant d'évacuer les tensions par deux pratiques de transdiction complémentaires : la confrontation oratoire et la levée des tabous, véritables ancêtres de la « parole agissante » de notre héroïne.

Le *Sorbo* représente l'aspect le plus frappant de cette confrontation, s'érigeant en une arène où la compétition féminine autorise une parole « acide » et volontairement venimeuse. Dans ce duel public, les barrières de la politesse s'effondrent, illustrant comment le sonore devient le véhicule d'une mise à mort symbolique. C'est précisément dans cette brèche institutionnalisée que la jeune fille puise sa force : si la société

autorise la joute pour « nettoyer » les tensions collectives, elle utilise, elle, cette licence poétique pour « nettoyer » son propre destin. Parallèlement, l'usage des chants grivois, ou *yjin-beedo*, permet de briser les tabous liés à l'intimité pour démasquer l'hypocrisie des aînés. En mettant à nu les comportements immoraux par le rire et l'excès, le groupe se libère de ses frustrations et la femme réaffirme sa souveraineté. Si cette joute assainit ainsi les rapports dans le monde visible, ouvrant la voie à une contestation légitime, le *yulle* franchit un ultime seuil pour s'aventurer sur le terrain du mystère et de la transcendance.

1.4. L'horizon sacré : entre mythe, mort et initiation

Le chant moaaga parachève sa fonction sociale en investissant une dimension métaphysique profonde, agissant comme le trait d'union essentiel entre le monde visible et l'invisible par un processus de transdiction vers le sacré. Cette transition s'opère d'abord au travers du chant de conte, ou *soalm yula*, qui dépasse la simple fonction d'ornement pour devenir un véritable levier narratif et spirituel capable de traduire les tourments intérieurs du héros. Qu'il s'agisse de la détresse de l'orphelin ou, comme dans notre étude, des plaintes de la jeune fille face au mariage imposé, le chant revêt une dimension ésotérique. Il fonctionne alors comme un code ou un « mot de passe » mystique, permettant à la narratrice d'entrer en communication avec des forces adjuvantes et de dénouer les énigmes vitales nécessaires à l'aboutissement de sa quête de liberté. Dans cet espace littéraire, l'éloge de l'amoureux variolé n'est plus une simple déviance sociale, mais une manipulation symbolique de la parole qui active des puissances surnaturelles pour protéger un choix de cœur souverain.

Cette force de la parole rythmée atteint son paroxysme dans le cadre des rituels funéraires et initiatiques, où le sonore se dépouille de sa légèreté pour devenir une structure grave et rigoureusement codifiée. Dans le contexte des funérailles, les *Kvor yula* (chants de funérailles) accompagnent le passage vers la société des ancêtres, assurant la continuité de la lignée face à l'inconnu par une transdiction de la douleur en rite de passage. Enfin, le degré ultime de cette sacralité réside dans les *bông yula*, ou chants d'initiation, réceptacles des connaissances ésotériques les plus denses. Ces textes ne sont pas de simples mélodies, mais le fondement même de l'identité profonde du Moaaga, marquant l'accès à une sagesse qui ne doit jamais franchir les limites du sanctuaire.

Ainsi, le chant est véritablement l'âme battante de la société moaaga. C'est cette « parole agissante » qui permet à la femme, par la maîtrise du rythme et la mise en scène de son corps, de restaurer sa dignité de sujet. Elle ne se contente pas de dire le monde ; par sa force vibratoire et sa structure architecturale, elle agit sur lui, le transforme, le défend et le sacralise. Le passage du son au geste de résistance devient ainsi effectif, transformant la tradition orale en un outil de libération contemporain où le souffle conquiert, enfin, la liberté.

2. L'esthétique du chant : entre matérialité de l'affection et musicalité de l'éloge

L'analyse de la résistance féminine en pays moaaga impose une immersion dans la substance même de la langue et du corps performant, là où le verbe cesse d'être une simple émission sonore pour devenir un acte de présence. Cette première partie explore la manière dont la narratrice, par une alchimie subtile entre le rythme phonologique et l'investissement matériel, parvient à transformer une condition de soumission en un espace de souveraineté. La musicalité de ce chant ne réside pas uniquement dans ses images métaphoriques, mais s'ancre profondément dans la structure intrinsèque de la langue moaaga. En tant que langue à tons, le Moore possède une mélodie naturelle où la variation de la hauteur vocale détermine le sens des mots. Dans la performance de la narratrice, cette musicalité devient un levier de subversion : elle joue sur les inflexions tonales pour accentuer les termes de la rupture, faisant du système linguistique lui-même le complice de son insoumission.

Cette rythmique du refus s'installe dès l'ouverture de la performance. Lorsque la jeune fille chante, le rythme binaire du refrain crée une cadence hypnotique qui ne se limite pas à une simple mélodie, mais impose une véritable « autorité sonore » au sein de la concession familiale (*Zaka*). Cette mélodie transforme le silence oppressant du mariage imposé en une polyphonie de résistance où le corps de la chanteuse devient le siège d'une présence irréductible. Le rythme ici engage la corporalité : chaque scansion tonale correspond à une respiration de défi, chaque répétition à une affirmation de soi qui fragmente l'autorité patriarcale. La performance n'est plus un discours désincarné, mais une dynamique physique où le flux sonore prépare le muscle au geste futur de la rupture.

La construction de cette esthétique s'appuie sur une énumération matérielle qui fonctionne comme un crescendo dramatique, particulièrement au vers 2 : « *Kolg Koabga, kaam lengre, no-raoog-pɛɛlg la safānd mūmba* ». L'analyse de cette séquence révèle une véritable « économie du soin » qui vient percuter frontalement « l'économie de la dot ». En investissant ses propres ressources financières (le *Kolg Koabga* ou 500f), la narratrice sort de la plainte sentimentale passive pour entrer dans une revendication d'autonomie. Ce soin apporté à l'autre est un acte corporel total : manipuler le beurre de karité (*kaam*), choisir le coq blanc (*no-raoog-pɛɛlg*), préparer le soubala de prix. Ces gestes, bien qu'évoqués par le son, renvoient à une matérialité concrète où la femme utilise sa force de travail pour restaurer la dignité de celui qu'elle aime, substituant ainsi une alliance de cœur à un contrat de clan.

Cette célébration matérielle culmine dans une transfiguration esthétique pure, située aux vers 9 et 10 : « *Zēnem naaba fo waood n tar maam wa / Sablem naaba fo waood n tar maam wa* ». Contrairement à une interprétation strictement religieuse, ces termes (*Zēnem* pour le teint clair, *Sablem* pour le teint noir ébène) mettent l'accent sur la beauté physique absolue de l'amoureux. En utilisant le titre de *Naaba* (Chef/Prince) pour qualifier ces attributs de la peau, la chanteuse opère un renversement symbolique : Salam, bien que défiguré par la variole aux yeux de la société, demeure pour elle le prince de toutes les carnations. La musicalité de ces vers, par leur parallélisme symétrique, crée un effet de balancement qui glorifie le corps de l'être aimé. Elle convoque les deux pôles de l'esthétique masculine moaaga pour affirmer que son amoureux les supplante tous. Comme le souligne Sanou (1986, p. 52), la femme moaaga utilise l'éloge pour « recréer » l'homme qu'elle aime contre le verdict social. Cet usage de l'épithète laudative est un acte de résistance par le beau, où le rythme de la parole vient panser les plaies du corps souffrant.

La fluidité sonore de cet axe trouve son expression sémiotique la plus achevée dans la métaphore suivante : « *lengda koom, koom woo ra leng ye* » (L'eau danse ! Eau, arrête de danser !). La répétition du verbe *lengda* (danser/osciller) mime visuellement et acoustiquement le mouvement de l'objet dans l'eau. D'un point de vue de la corporalité, laalebasse flottant dans la bassinelle illustre ce que nous nommons « l'agentivité de la dérive ». Bien que le contenant (la bassinelle/le foyer imposé) soit fixe et rigide, le contenu (laalebasse/la femme) conserve une liberté de rotation et de rythme. La musicalité du refrain, avec ses

allitérations en « l » et « m », renforce cette impression de glissement. Comme le souligne Ouédraogo (2003, p. 76), la parole dans l'oralité moaaga est une « eau qui cherche son chemin ». La narratrice ne brise pas le vase familial par la violence brute ; elle le sature par le son, rendant sa présence insaisissable et son corps déjà orienté vers ailleurs.

Chaque répétition du refrain « *Lengda koom* » agit comme un rappel de la nature fluide de la résistante : elle est l'eau qui porte la calebasse, et cette eau ne saurait être enchaînée par les préparatifs matériels du mariage que ses parents organisent. Cette dissonance entre la musicalité joyeuse de l'éloge et la lourdeur des préparatifs nuptiaux crée une tension dramatique qui justifie son statut revendiqué de « bandite ». L'analyse de la musicalité de l'éloge et de la matérialité du soin met ainsi en lumière la construction d'un sanctuaire affectif où l'être aimé échappe à sa condition de paria pour devenir le « Prince » des teints.

Toutefois, cette célébration esthétique ne saurait occulter la violence de la réalité physiologique qui frappe l'amoureux. La beauté chantée par la narratrice entre alors en collision directe avec l'horreur de la variole, maladie qui défigure non seulement les corps, mais aussi les alliances traditionnelles. Il convient dès lors, pour clore cette étape de la réflexion, d'interroger la fonction de cette pathologie — le *genba* — comme épreuve de vérité : comment la laideur physique de la maladie devient-elle le révélateur de la beauté morale de la résistante ? En passant de l'harmonie mélodique du soin à la dissonance tragique de l'exclusion, nous verrons comment la narratrice transforme définitivement son statut de fiancée promise en celui de rebelle agissante, inscrivant sa corporalité dans une lignée historique où l'insoumission devient l'ultime remède à l'aliénation.

3. La variole comme opérateur de vérité sociale

La variole (*genba*), dans l'économie sémantique et sonore de ce chant, dépasse largement le cadre d'une simple pathologie clinique pour devenir un puissant opérateur de vérité sociale et un catalyseur de la musicalité tragique. Traditionnellement, en raison de sa virulence extrême et de sa capacité à altérer l'intégrité du visage, la variole était « fuie comme la peste ». Elle imposait une distance physique et un silence qui équivalaient à une mort sociale prématurée. Le malade, tel que Salam, n'est plus perçu comme un sujet de droit ou de désir, mais comme un objet de répulsion,

un paria dont la vue même menace l'ordre sanitaire et esthétique du groupe. Pourtant, la narratrice refuse cette partition du silence et cette mise à l'écart. En introduisant la pathologie dès le premier vers — « *A Salaam waa ne genba, la m ka mi m sēn na n maanga* » (Salam est rentré avec de la variole, et je ne sais que faire) — elle pose d'emblée l'enjeu central du chant : la confrontation brutale entre la fragilité de la chair et la solidité de l'engagement affectif.

L'expression « *m ka mi m sēn na n maanga* » traduit une incertitude qui, loin d'être une hésitation morale, constitue une suspension dramatique du temps musical. C'est un point d'orgue, un souffle retenu avant que le rythme ne bascule vers l'action. Cette suspension permet à la chanteuse de souligner la gravité de son choix : elle sait que son agentivité va s'exercer contre le bon sens communautaire. L'analyse de la dimension performative se précise aux vers 7 et 8 : « *Wa m laada wa m ka laada / Wa m kvmda wa m ka kvmda* » (Je ne sais si je dois en rire ou en pleurer / Entre rire et larmes). Cette binarité rythmique exprime un état de tiraillement intérieur, une sorte de « dissonance affective » où la musicalité du rire rencontre la plainte du cri. En contexte moaaga, le rire face au malheur peut être interprété comme un signe de déraison ou, plus finement, comme une forme de dérision suprême face au destin imposé par les hommes. En mêlant ainsi les larmes (*kvmda*) et le rire (*laada*), la narratrice déstabilise son auditoire. Elle démontre que sa douleur n'est pas une émotion passive, mais une énergie créatrice qui se transmue en acte de résistance. Cette instabilité émotionnelle rythmée est précisément ce qui la rend capable de braver l'interdit sanitaire : là où la communauté voit une contagion à fuir, elle voit une intimité à restaurer.

4. La littérature orale moaaga comme le terreau d'une libération féminine endogène

La tension entre l'ordre social et le désir individuel culmine dans la revendication audacieuse d'une identité marginale à travers le terme de « bandite » (*bi-beega*). Au vers 15, la narratrice lance ce qui s'apparente à un véritable cri de guerre identitaire : « *Ka maam m ye la bi-beeg ye* » (Je ne suis pas la seule bandite dans la vie). Scientifiquement, le terme *bi-beega* (littéralement « enfant mauvais » ou « bandit ») appartient à la catégorie de l'exclusion et de la flétrissure morale. Mais ici, par un procédé de retournement stigmatisant — ce que Goffman (1975) appelle

la « gestion du stigmate » — elle s'approprie l'insulte pour en faire une bannière d'honneur. La musicalité de cette déclaration est saccadée, nerveuse ; elle rompt avec la fluidité mélodique du début pour imposer une vérité brute et physique. Elle refuse l'image de la « bonne fille » soumise aux préparatifs du *Zaka* mentionnés au vers 11. En se proclamant *bi-beega*, elle valide son droit à l'errance, à la sortie du cadre, à cette « mauvaise » conduite qui consiste à suivre la pulsation de son propre cœur plutôt que la règle rigide du groupe. Son corps n'appartient plus au lignage mais à sa propre trajectoire de « bandite ». L'argumentaire gagne en profondeur historique au vers 14, où elle inscrit son acte dans une temporalité ancestrale : « *S□ nga yaab-rāmbē, sagl t□ tōdg □ nga yaab-rāmbē* » (Le refus de soumission n'a pas commencé par moi mais depuis nos ancêtres). Cette référence aux ancêtres (*yaab-rāmba*) est capitale pour comprendre la légitimité de son geste. Elle ne se présente plus comme une révoltée isolée ou une déviante moderne influencée par des courants extérieurs, mais comme l'héritière d'une tradition souterraine de l'insoumission. Elle suggère que la liberté de choix est une valeur moaaga archaïque, une « musique ancienne » que la génération de ses parents a oubliée au profit d'un conformisme rigide. En convoquant la mémoire des aïeux, elle neutralise l'autorité paternelle immédiate. Si ses grands-parents étaient eux-mêmes des « bandits » de la liberté, alors sa propre rébellion devient, paradoxalement, une forme de piété filiale inversée. Le rythme de son chant s'accorde alors avec le pas de ceux qui, avant elle, ont osé rompre les amarres.

Enfin, la dimension tragique et héroïque du chant se résout dans la certitude absolue de la fuite, exprimée avec une force péremptoire au vers 13 : « *M kuil me m kō n t□ zīnd ye* » (Même s'il arrivait à me marier, je ne resterai jamais chez mon mari). L'usage du futur négatif (*kō n t□ zīndi*) (je n'y resterai pas) agit comme une sentence irrévocable, une fermeture sonore qui ne laisse aucune place à la négociation. Musicalement, ce vers sonne comme la fin d'une mesure, le point final d'une partition de vie. Elle accepte la théâtralité du mariage social — les cérémonies, les préparatifs matériels évoqués au vers 12 — tout en annonçant leur vacuité ontologique. Elle sera une présence physique contrainte, mais une absence spirituelle totale. Le domicile conjugal est déjà, dans son discours, une « coquille vide », un espace de non-lieu.

Cette posture radicale démontre que le chant est son véritable espace de pouvoir : elle y planifie son évasion sous les yeux mêmes de ceux qui

pensent la posséder. La variole de Salam, loin d'être un obstacle ou une fin, devient la destination finale de sa trajectoire de liberté. C'est le lieu où la laideur du monde et les stigmates de la maladie se dissolvent dans la vérité d'une alliance qu'elle seule a validée par son souffle. En transformant le son de sa révolte en un geste de départ imminent, elle prouve que la littérature orale n'est pas un simple miroir de la société, mais un laboratoire de la liberté où le corps, guidé par le rythme, finit toujours par briser ses chaînes. La conclusion de ce chant n'est pas une fin, mais le début d'un mouvement, le passage définitif du cri à la course, de la plainte à l'acte souverain.

Corpus intégral du chant

Vers	Texte en Moore	Traduction en français
1	<i>A Salaam waa ne ġenba, la m ka mi m sēn na n maanga</i>	Salam est rentré avec de la variole, et je ne sais que faire
2	<i>Rēnda m da Kolg Koabga, kaam lengre, no-raoog-pēlg la safānd mūmba</i>	Il faut que je paie du soumbala à 500f, un bol de beurre de karité, un coq blanc et une boule de savon
3	<i>N t□ ges a Salaam ġenba</i>	Pour aller voir Salam
4	<i>Lengda koom, koom woo ra leng ye</i>	L'eau danse ! Eau, arrête de danser
5	<i>M sēn n zūi n zūi ka nooma</i>	Je suis assise et je ne suis pas contente
6	<i>M sēn n gōe n gōe ka nooma</i>	Je suis couchée et je ne suis pas contente

Vers	Texte en Moore	Traduction en français
7	<i>Wa m laada wa m ka laada</i>	Je ne sais si je dois en rire ou en pleurer
8	<i>Wa m kɔmda wa m ka kɔmda</i>	(Entre rire et larmes)
9	<i>Zēnem naaba fo waood n tar maam wa</i>	Homme au teint clair, j'ai envie de toi
10	<i>Sablem naaba fo waood n tar maam wa</i>	Homme au teint noir d'ébène, j'ai envie de toi
11	<i>Sagd kuilb teedo, m ma be yūr n sagd kuilb teedo</i>	Mon père et ma mère sont à la maison en train de préparer mon mariage avec tout ce qu'il faut
12	<i>M ba yūr n geend kuilb daare</i>	Dans la maison de mon père, on prépare le jour du mariage
13	<i>M kuil me m kō n t̪ ʒ̥ɪnd ye</i>	Même s'il arrivait à me marier, je ne resterai jamais chez mon mari
14	<i>s̪ŋɡa yaab-rāmbē, sagl t̪ŋɡ tōdg s̪ŋɡa yaab-rāmbē</i>	Le refus de soumission n'a pas commencé par moi mais depuis les ancêtres
15	<i>Ka maam m ye la bi-bɛɛg ye</i>	Je ne suis pas la seule bandite dans la vie

Vers	Texte en Moore	Traduction en français
16	<i>Lengda koom, koom woo ra leng ye</i>	L'eau danse ! Eau, arrête de danser

Conclusion

Au terme de cette analyse, le *yulle* de résistance moaaga s'affirme comme une performance totale où le son et le geste s'allient pour restaurer la souveraineté du sujet. Loin d'être un simple folklore, cette littérature orale constitue un levier d'émancipation endogène, prouvant que la femme puise au cœur même de sa tradition les outils nécessaires à la déconstruction des structures oppressives.

Nous avons d'abord établi que le *yulle* dépasse la simple fonction de divertissement pour s'ériger en une véritable institution sociale. Par sa dualité sémantique — à la fois chant et corne de l'animal — il devient une « arme d'autodéfense » organique, permettant à la femme de s'armer moralement contre l'arbitraire des alliances imposées. Nous avons ensuite montré comment le chant scande les cycles de la vie profane (du jeu enfantin au labeur agricole), forgeant chez la femme une capacité à transfigurer la pénibilité en résistance collective. Enfin, par sa fonction cathartique (joutes oratoires, levée des tabous) et son horizon sacré (chants funéraires, chants d'initiation), le *yulle* s'affirme comme le véritable « métronome » et « exutoire » de la société moaaga, créant les conditions de possibilité d'une parole libératrice.

Nous avons ensuite démontré comment la narratrice, par une alchimie subtile entre le rythme phonologique (propre à la langue à tons qu'est le mooré) et l'investissement matériel (l'énumération des biens de soin), parvient à transformer une condition de soumission en un espace de souveraineté. L'« économie du soin » (vers 2) vient percuter frontalement l'« économie de la dot », tandis que la transfiguration esthétique de l'amoureux variolé en « Prince » des teints (vers 9-10) constitue un acte de résistance par le beau. La métaphore filée de l'eau dansante (refrain) illustre ce que nous avons nommé « l'agentivité de la dérive » : la femme, telle la calebasse dans la bassine, conserve une liberté de mouvement et de rythme au sein même du cadre rigide qui prétend la contraindre.

Nous avons montré comment la pathologie (*genba*) dépasse son statut clinique pour devenir un puissant révélateur des valeurs communautaires. Là où la société voit une contagion à fuir et un mort social, la narratrice voit une intimité à restaurer. La « dissonance affective » exprimée par l'alternance rythmique entre rire et larmes (vers 7-8) traduit une énergie créatrice qui se transmue en acte de résistance. En bravant l'interdit sanitaire, la chanteuse transforme la laideur physique de la maladie en beauté morale de la fidélité.

Enfin, nous avons analysé comment la narratrice s'approprie le stigmaté de « bandite » (*bi-beɛga*) pour en faire une bannière d'honneur — un processus que Goffman (1975) appelle la « gestion du stigmaté ». En inscrivant son refus de soumission dans une lignée ancestrale (vers 14), elle neutralise l'autorité paternelle immédiate et se présente comme l'héritière d'une tradition souterraine de l'insoumission. La certitude de la fuite, exprimée par le futur négatif du vers 13, agit comme une sentence irrévocable qui transforme le chant en véritable espace de pouvoir et de planification de l'évasion.

Cette recherche contribue à renouveler le regard sur les résistances féminines en contexte ouest-africain de trois manières. Premièrement, elle démontre que la littérature orale n'est pas un simple miroir de la société, mais un laboratoire actif de la liberté où le corps, guidé par le rythme, élabore des stratégies de subversion. Deuxièmement, elle invite à dépasser les lectures misérabilistes de la femme africaine pour reconnaître une agentivité complexe, qui use de la ruse (Akindès, 2014) et de la performance esthétique comme armes de négociation identitaire. Troisièmement, elle s'inscrit dans le mouvement de la criminologie et des études de justice décoloniales (Mubanzo, 2021 ; Nagel, 2021) en montrant que les sociétés ouest-africaines possèdent des systèmes normatifs endogènes où la transgression peut être non seulement sanctionnée, mais aussi, dans certains cas, célébrée comme acte de restauration d'une éthique du vivre-ensemble (Boni, 2018).

En définitive, ce travail démontre que le rythme dépasse la simple mesure musicale pour devenir la pulsation d'un corps refusant la pétrification patriarcale. En utilisant la « corne » sonore du chant, la narratrice transfigure l'oppression en un espace de liberté conquise, rappelant que le choix de son destin n'est pas une importation idéologique, mais un héritage ancestral profond où la dignité individuelle prime sur l'aliénation du groupe. Le chant est l'acte de transdiction par

excellence : le point de bascule où le verbe se transmute en force physique de rupture. En préférant l'insoumission souveraine au confort de l'aliénation, la femme moaaga cesse d'être un objet d'échange pour redevenir un sujet agissant. C'est par la maîtrise de cette parole incarnée qu'elle parvient à redessiner les contours de son existence par la seule force de son souffle et de sa volonté.

Références bibliographiques

- AKINDÈS, Francis**, 2014. *Les stratégies de la ruse : une approche de la déviance sociale*, Karthala, Paris
- BONI, Tanella**, 2018. *L'éthique du vivre-ensemble en Afrique : au-delà des contes et des mythes*, Présence Africaine, Paris
- CAMARA, S.**, 1976. *Gens de la parole : Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Mouton, Paris
- DAO SANOU, B.**, 1986. *La femme dans la littérature orale burkinabè*, Imprimerie Nationale du Burkina, Ouagadougou
- DE SAINT PAUL AICARDI, M.**, 1993. *De la Haute-Volta au Burkina Faso*, Éditions Albatros, Paris
- FOUCAULT, Michel**, 1975. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Gallimard, Paris
- GOFFMAN, Erving**, 1975. *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Éditions de Minuit, Paris
- KABORÉ, O.**, 1993. *Les oiseaux s'élèvent : Chansons enfantines au Burkina Faso*, L'Harmattan, Paris
- KAM, S. A.**, 2000. *La littérature orale au Burkina Faso : Essai d'identification des textes oraux traditionnels et leur utilisation dans la vie moderne*, Thèse de doctorat, Université de Ouagadougou, Ouagadougou
- KOUDJO, B.**, 1991. La chanson Lon et Goun comme sources d'informations historiques : Ambitions et limites. *Nouvelles du Sud*, 23, pp. 23-45
- KY, Alain Joseph**, 2020. *Littérature orale moaaga : structures et fonctions*, L'Harmattan, Paris
- MUBANZO, Jean-Claude**, 2021. *La criminologie africaine : théories et perspectives*, Éditions Louvain, Louvain-la-Neuve
- MUCCHIELLI, Laurent**, 2020. *Sociologie de la délinquance*, Armand Colin, Paris

- NAGEL, Mechthild**, 2021. *Ludic Ubuntu Ethics: A Decolonial Justice Theory*, Routledge, Londres
- OUÉDRAOGO, A.**, 2003. *Le destin de la littérature orale*, Presses Universitaires de Ouagadougou, Ouagadougou
- PACÉRÉ, F. T.**, 1984. *Bendrologie et littérature culturelle des Mossé*, L'Harmattan, Paris
- PACÉRÉ, F. T.**, 1991. *Le langage des tam-tams et des masques en Afrique : Une littérature méconnue*, L'Harmattan, Paris
- PACÉRÉ, F. T.**, 1992. *Le langage des tam-tams et des masques en Afrique*, L'Harmattan, Paris
- ZOUNGRANA, M.**, 2012. *Textes oraux moose et éducation au Burkina Faso : Contribution à la formation des écoliers du primaire (Approche prospective)*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers / Université de Ouagadougou, Poitiers / Ouagadougou

Annexe : corpus détaillé

1. A Salaam waa ne genba, la m ka mi m sēn na n maanga.
Salam est rentré avec de la variole, et je ne sais que faire.
2. Rēnda m da Kolg Koabga, kaam lengre, no-raoog-peēlg la safānd mūmba,
Il faut que je paie du soumbala à 500f, un bol de beurre de karité, un coq blanc et une boule de savon,
3. N t□ ges a Salaam genba.
Pour aller voir Salam.
4. Lengda koom, koom woo ra leng ye,
L'eau danse ! Eau, arrête de danser,
5. Lengda koom, koom woo ra leng ye.
L'eau danse ! Eau, arrête de danser,
6. M sēn n zī n zī ka nooma.
Je suis assise et je ne suis pas contente ;
7. M sēn n gōe n gōe ka nooma.
Je suis couchée et je ne suis pas contente.
8. Wa m laada wa m ka laada,
Je ne sais si je dois en rire ou en pleurer.
9. Wa m kūmda wa m ka kūmda
(Entre rire et larmes).
10. Zēenem naaba fo waood n tar maam wa.

Homme au teint clair, j'ai envie de toi !

11. Sablem naaba fo waoon n tar maam wa.

Homme au teint noir d'ébène, j'ai envie de toi !

12. Sagd kuilb teedo, m ma be yiir n sagd kuilb teedo.

Ma mère est à la maison en train de préparer mon mariage avec tout ce qu'il faut.

13. 1M ba bee yiir n geend kuilb daare.

Mon père, à la maison compte le nombre de jours restants pour le mariage.

14. 1M kuil me m kō n t□ zīnd ye.

Même s'il arrivait à me marier, je ne resterai jamais chez mon mari.

15. S□ nga yaab-rāmbē, sagl t□ tōdg s□ nga yaab-rāmbē.

Le refus de soumission n'a pas commencé par moi mais depuis mes grands-parents.

16. 1Ka maam m ye la bi-bēeg ye.

Je ne suis pas la seule bandite dans la vie.

17. Lengda koom, koom woo ra leng ye.

L'eau danse ! Eau, arrête de danser.

18. Lengda koom, koom woo ra leng ye.

L'eau danse ! Eau, arrête de danser.

Traduction en français

Salam est rentré avec de la variole, et je ne sais que faire.

Il faut que je paie du soumbala à 500f, un bol de beurre de karité, un coq blanc et une boule de savon,

Pour aller voir Salam.

L'eau danse ! Eau, arrête de danser,

Je suis assise et je ne suis pas contente ;

Je suis couchée et je ne suis pas contente.

Je ne sais si je dois en rire ou en pleurer.

(Entre rire et larmes).

Ma mère est à la maison en train de préparer mon mariage avec tout ce qu'il faut.

Mon père, à la maison compte le nombre de jours restants pour le mariage.

Même s'il arrivait à me marier, je ne resterai jamais chez mon mari.

Le refus de soumission n'a pas commencé par moi mais depuis mes grands-parents.

Je ne suis pas la seule bandite dans la vie.