

Chants des filles sanna de Kawara au Burkina Faso : communication symbolique, régulation sociale et transmission des valeurs culturelles

Paul Kabré,
*Université Joseph Ki-Zerbo, Laboratoire Sociétés et Dynamiques
Socio-Professionnelles (LSDSP),
kabchantt@yahoo.fr, Burkina Faso,
0022670727880*

Moctar Paré,
*Université Joseph Ki-Zerbo,
moctarfelix@yahoo.fr, Burkina Faso,
0022670697873*

Résumé

Cette étude analyse les chants des jeunes filles sanna de Kawara, au Burkina Faso, afin de mettre en exergue leur signification sociale et leur portée culturelle au sein de la communauté. Elle cherche à comprendre comment ces performances vocales interviennent à la fois dans la communication symbolique entre les sexes, dans les mécanismes de régulation sociale et dans la transmission intergénérationnelle des valeurs et des normes culturelles.

La recherche adopte une approche qualitative, fondée principalement sur l'observation participante menée lors des rassemblements nocturnes au clair de lune, cadre rituel privilégié des performances chantées. Elle s'appuie également sur l'analyse détaillée des contenus des chants ainsi que sur des échanges et entretiens avec différents acteurs communautaires (jeunes filles, jeunes hommes, adultes et personnes âgées), afin de saisir les significations attribuées localement à ces pratiques.

Les résultats démontrent que ces chants se fondent sur un langage symbolique et codé, structuré autour d'images poétiques, de proverbes, de paraboles et d'allusions. Ce mode d'expression permet aux jeunes filles

de formuler, de manière indirecte et socialement acceptable, leurs émotions, leurs attentes relationnelles et leurs critiques à l'égard de certains comportements. Les performances chantées stimulent ainsi une interaction à la fois émotionnelle et cognitive : elles invitent les auditeurs à interpréter les messages, à réfléchir aux normes sociales évoquées et, le cas échéant, à ajuster leurs conduites.

En outre, ces chants jouent un rôle central dans la socialisation des jeunes générations. Ils participent à l'apprentissage des règles du vivre-ensemble, à l'intériorisation des valeurs communautaires et au renforcement du sentiment d'appartenance collective. Grâce à leur caractère public, répétitif et ritualisé, ils contribuent à consolider la cohésion sociale et à maintenir l'équilibre des relations au sein du groupe. L'étude conclut que les chants des jeunes filles sanna ne sauraient être réduits à des manifestations artistiques ou récréatives. Ils constituent un véritable dispositif social, à la fois outil de régulation des comportements, espace de construction identitaire et moyen de préservation et de transmission du patrimoine culturel immatériel de la communauté.

Mots-clés : *chants, communication symbolique, régulation sociale, transmission culturelle, identité communautaire.*

Abstract

This study examines the songs of sanna young girls in Kawara, Burkina Faso, in order to understand their role in symbolic communication between genders, social regulation, and the transmission of cultural values. The research adopts a qualitative approach based on participant observation, the analysis of sung performances, and interactions with community members during nighttime gatherings under the moonlight. The findings show that the songs employ a coded language composed of poetic images, proverbs, and parables, allowing the indirect expression of emotions, expectations, and social criticism. They foster emotional and cognitive interaction, contribute to youth socialization, and strengthen community cohesion. The study concludes that these oral practices go beyond mere artistic expression: they constitute a genuine tool for social regulation, identity construction, and the preservation of cultural heritage.

Keywords: *songs, symbolic communication, social regulation, cultural transmission, community identity*

Introduction

Les chants et la danse constituent des pratiques fondamentales de la culture des *Sanna*¹. Ils interviennent lors des célébrations, des festivals, des rituels religieux et d'autres occasions sociales majeures. Ces expressions artistiques ne relèvent pas uniquement du divertissement ; elles participent à la transmission des histoires, des émotions, des normes et des valeurs collectives. Cette fonction sociale et éducative des pratiques culturelles rejoint les analyses de É. Durkheim (1912) et de M. Mauss (1902) pour qui, les faits culturels contribuent à la cohésion sociale et à la reproduction des sociétés. Dans les sociétés de tradition orale, comme le soutient J. Goody (1987), la parole chantée constitue un véritable réservoir de mémoire collective puis assure la conservation et la circulation des savoirs.

Dans le village de Kawara, les chants nocturnes des jeunes filles, appelés dans le dialecte local *ninin konsa loé* exécutés à la place publique au clair de lune, s'inscrivent dans une dynamique spécifique de communication indirecte entre les sexes. À travers un langage métaphorique riche en proverbes et en paraboles, les jeunes filles expriment leurs sentiments, leurs attentes et parfois leurs critiques à l'égard des jeunes hommes. Cette dimension symbolique renvoie à l'analyse de C. Lévi-Strauss (1958) sur les systèmes de signes comme mécanismes de structuration du sens dans les sociétés traditionnelles. De même, P. Zumthor (1983) et R. Finnegan

¹ « *sanna* » est le pluriel de « *san* », ces deux termes sont à la fois adjectifs et nom, s. Le « *san* » fait également référence à la langue parlée par cette communauté.

(1970) relatent que la performance orale ne transmet pas seulement un contenu, mais produit une interaction sociale vivante où le rythme, l'émotion et le contexte consolident la portée du message.

La justification du thème réside dans la nécessité de mieux comprendre le rôle des pratiques orales féminines dans la construction des relations sociales, la régulation communautaire et la préservation du patrimoine culturel dans un contexte de mutations socioculturelles. La problématique centrale est donc la suivante : comment les chants des jeunes filles *sanna* fonctionnent-ils simultanément comme outil de communication symbolique, mécanisme de socialisation et instrument de régulation sociale ?

L'objectif général de cette étude est d'analyser les fonctions symboliques, sociales et éducatives de ces chants. Les objectifs spécifiques consistent à : identifier les formes de communication symbolique entre les sexes ; analyser les fonctions éducatives et socialisatrices des chants féminins ; démontrer leur rôle dans la régulation sociale et l'expression collective.

Notre démarche s'est appuyée sur une recherche de terrain complétée par une analyse documentaire et conceptuelle nourrie de références académiques et institutionnelles. Elle a intégré l'observation d'expériences locales réussies, des entretiens auprès des acteurs concernés (filles, garçons, femmes et personnes âgées, dépositaires des traditions, garants de la culture) afin de recueillir des données qualitatives et contextualisées. Cette approche articulée à un cadre théorique a tenu compte des spécificités

socioculturelles du Burkina Faso et a favorisé une meilleure articulation entre théorie et pratique.

Sur le plan théorique, l'analyse s'appuie sur le fonctionnalisme sociologique, l'anthropologie symbolique et les théories de l'oralité et de la performance, notamment celles de É. Durkheim (1912), M. Mauss (1902), C. Lévi-Strauss (1958), J. Goody (1987), P. Zumthor (1983), R. Finnegan (1970) et A. Hampaté Bâ (1985), pour qui la tradition orale africaine constitue une véritable école de vie et un puissant vecteur de formation morale et de communication sociale.

L'article s'articule autour de trois grands axes : le chant comme mode de communication symbolique entre les sexes ; les fonctions sociales et éducatives des chants féminins ; le chant comme instrument de régulation sociale et d'expression collective.

I. Le chant comme mode de communication symbolique entre les sexes

Dans la société de Kawara, le chant nocturne va au-delà d'une pratique esthétique ou récréative. Il constitue un véritable système de communication symbolique, structuré par des codes sociaux, culturels et émotionnels qui organisent les relations entre les sexes. À travers des performances vocales inscrites dans un cadre rituel et spatial précis, les jeunes filles expriment des messages complexes qui portent sur les normes sociales, les relations affectives, les attentes matrimoniales, les tensions et les régulations communautaires. Le chant devient ainsi un langage indirect,

où le non-dit, la métaphore, le proverbe et l'allusion occupent une place centrale. Ce qui facilite le contour des contraintes de la communication directe entre hommes et femmes.

Ce mode d'expression sollicite également une participation active des auditeurs, appelés à interpréter, décoder et réagir aux contenus symboliques véhiculés. L'échange ne se fonde donc pas uniquement sur l'émission du message, mais sur une interaction dynamique entre les chanteuses et leur public, mobilisant à la fois les registres émotionnels, cognitif et culturel. L'analyse de cette communication chantée invite ainsi à comprendre comment le cadre rituel et spatial des performances (1.1), la dimension codée du langage musical (1.2) et les mécanismes d'interprétation et de résonance affective (1.3) participent à la construction d'un espace de dialogue socialement reconnu entre les sexes.

1.1. Le cadre rituel et spatial des chants nocturnes à Kawara

Chaque soir, à la faveur de la lumière lunaire, les jeunes filles pubères du village de Kawara se rassemblent à la place publique pour former un cercle de chant. Ce moment nocturne, récurrent et socialement codifié, s'inscrit dans un rythme collectif qui structure la vie communautaire et marque une transition entre les activités diurnes et les échanges sociaux du soir. M. Mauss (1925) et E. Durkheim (1912) démontrent que les pratiques ritualisées participent à l'organisation du temps social et renforcent la cohésion du groupe dans le sens d'instituer des cadres réguliers de rencontre et de partage symbolique.

Cette dimension temporelle est clairement perçue par les habitants eux-mêmes. Mountolo, âgée de 80 ans, rappelle : « Quand la lune se lève, c'est comme un signal pour les filles. On sait que le village va respirer autrement, que les paroles vont sortir en chant et que chacun va écouter notamment les jeunes prétendants² ». La lune, élément naturel fortement symbolique dans de nombreuses sociétés africaines, confère ainsi à cette pratique une atmosphère particulière, propice à la confiance, à l'expression émotionnelle et à la mise en scène de la parole chantée. Ce qui réconforte les analyses de M. Eliade (1957) sur la sacralisation des rythmes cosmiques dans les cultures traditionnelles.

L'espace choisi (la place publique) n'est pas neutre. Il s'agit d'un lieu central, ouvert et partagé, traditionnellement associé aux rassemblements communautaires, aux délibérations collectives et aux manifestations culturelles. Lorsque les jeunes filles s'y installent en cercle, elles matérialisent un espace symbolique de cohésion, d'égalité et de solidarité. Cette organisation spatiale renvoie à la conception de l'espace social développée par H. Lefebvre (1974), pour qui l'espace est un produit social porteur de significations et de rapports symboliques. La configuration circulaire favorise la synchronisation des voix, des gestes et des rythmes, puis consolide le sentiment d'appartenance au groupe. Le cercle agit également comme une scène sociale où la performance artistique devient visible et intelligible pour l'ensemble de la communauté, conformément à l'analyse de E. Goffman (1959) sur la mise en scène des interactions sociales.

² Ces propos sont issus de l'enquête-terrain du 12 au 14 novembre 2025

Bélo, 65 ans, constate d'ailleurs cette dimension collective : « Quand elles chantent en rond, personne n'est au-dessus de l'autre. Les voix se mélangent et c'est comme si le village parlait d'une seule bouche ». Ce témoignage met en évidence la valeur symbolique du dispositif spatial dans la production d'un sentiment d'unité et de reconnaissance mutuelle.

À quelques mètres de là, les jeunes hommes se positionnent comme auditeurs attentifs, respectant une distance physique qui traduit les normes de retenue et de décence imposées aux relations entre les sexes. Cette distance, loin d'entraver la communication, structure un dispositif relationnel fondé sur l'observation, l'écoute active et l'interprétation. Elle illustre ce que P. Bourdieu (1972) désigne comme l'intériorisation des normes sociales dans les pratiques ordinaires, où les corps, les postures et les positions spatiales deviennent porteurs de sens. Mountolo précise à ce propos : « les garçons ne doivent pas se mêler au cercle. Ils écoutent de loin, mais ils comprennent très bien ce que les chants veulent dire ». L'organisation spatiale institue ainsi un espace intermédiaire, ni totalement intime ni entièrement public, qui autorise l'expression des sentiments dans un cadre socialement acceptable.

Le caractère ritualisé de cette rencontre nocturne repose également sur sa régularité et sur les règles implicites qui encadrent la participation, le choix des thématiques chantées, les tours de parole et les modalités de performance. Ce rituel produit une forme de stabilité sociale et assure la continuité des pratiques culturelles. Ce qui rappelle les analyses de A. Van Gennep (1909) et de C. Turner (1969) sur la fonction structurante des rites dans la

reproduction sociale et la transmission intergénérationnelle. Il permet aux jeunes générations de s'approprier progressivement les codes esthétiques, linguistiques et symboliques de leur communauté. Bélo insiste sur cette dimension éducative : « les petites apprennent en regardant les grandes chanter. On ne leur explique pas tout, mais elles comprennent avec le temps ».

Enfin, la dimension publique de la performance garantit une reconnaissance sociale de la parole chantée. Le chant n'est pas un acte privé, mais une expression collective qui engage symboliquement ses auteures devant la communauté. Cette visibilité confère une légitimité au message transmis, et en conséquence, favorise une régulation sociale implicite : les paroles, bien que codées, s'inscrivent dans un cadre partagé de valeurs et de normes, conformément à la conception de la culture comme système de significations développée par C. Geertz (1973). Ainsi, Mountolo résume que « ce qui est chanté devant tout le monde ne peut pas être ignoré ».

Le cadre rituel et spatial des chants nocturnes apparaît ainsi comme un dispositif structurant, à la fois lieu d'expression artistique, espace de socialisation et scène de construction des relations sociales. Certes, ce cadre rituel favorise la cohésion communautaire, mais il renforce également une structuration genrée des rôles et un contrôle implicite des interactions entre sexes. La dimension publique du chant, dans l'exercice de l'unification du groupe, peut exercer une pression normative forte et limiter l'expression de positions divergentes. La régularité du rituel contribue à la

reproduction de modèles relationnels traditionnels, parfois peu ouverts aux transformations sociales.

1.2. Le chant comme langage indirect et codé

Les paroles des chants interprétés par les jeunes filles *sanna* livrent rarement des messages explicites. Elles s'inscrivent dans un registre symbolique fondé sur l'allusion, la suggestion et la métaphore. Les chanteuses mobilisent un riche répertoire d'images poétiques, de proverbes et de paraboles issus de la tradition orale locale, ce qui confère au discours une profondeur sémantique et une pluralité de niveaux de lecture. Cette construction indirecte du message correspond à ce que R. Jakobson (1960) identifie comme la prédominance de la fonction poétique du langage, où la forme du message participe pleinement à sa signification. Elle s'accommode également aux travaux de P. Zumthor (1983) et de R. Finnegan (1970) sur la richesse expressive et performative des littératures orales africaines.

Du point de vue des chanteuses, cette « indirectivité » est pleinement assumée comme une stratégie expressive. Afsétou, 19 ans, explique : « On ne peut pas dire les choses directement. Si tu parles trop clair, on va te juger. Alors on cache le message dans les images et chacun comprend selon son cœur ». Safiatou, 18 ans, renchérit : « Quand je chante le chemin long ou le champ sec, ce n'est pas seulement la nature que je parle, c'est ce que je ressens pour quelqu'un ». Ces propos illustrent la manière dont les images poétiques fonctionnent comme des médiations symboliques qui transforment une expérience intime en un message socialement acceptable.

Dans ce dispositif, chaque image renvoie à une réalité sociale ou affective partagée par la communauté. Une référence à un champ fertile peut évoquer la disponibilité affective, tandis qu'un chemin escarpé peut symboliser les difficultés relationnelles ou l'incertitude d'un engagement. Les proverbes agissent comme des condensés de sagesse collective, véhiculent des normes, des avertissements ou des encouragements, en lien avec les analyses de A. Hampaté Bâ (1960), pour qui la parole traditionnelle est porteuse de mémoire, de morale et de savoir social. Leur insertion dans les chants transmet un message personnel tout en lui donnant une légitimité collective, la parole qui semble émaner de la tradition plutôt que de l'individu. Moussa, 60 ans, relève à ce propos : « Quand une fille met un proverbe dans son chant, ce n'est plus seulement elle qui parle, c'est les anciens aussi ».

Ce langage codé joue également un rôle protecteur. Il offre aux jeunes filles la possibilité d'exprimer l'amour, l'admiration, les attentes ou les frustrations sans s'exposer directement au jugement, à la stigmatisation ou à la transgression des normes de pudeur. L'ambiguïté volontaire du discours garantit une marge d'interprétation qui favorise la préservation de l'harmonie sociale et l'évitement des conflits ouverts, comme le démontrent E. Goffman (1967) et E. Hall (1976) dans leurs analyses des stratégies de communication indirecte et de la gestion de la face dans les interactions sociales.

Par ailleurs, ce mode de communication sollicite activement l'intelligence interprétative des jeunes hommes. L'écoute

implique un travail de décodage des symboles et de mise en relation avec le contexte social et affectif. Pascal, 25 ans, témoigne : « Quand elles chantent, on doit réfléchir. Si tu ne comprends pas les images, tu passes à côté du message ». Cette interaction cognitive éclaire la dimension dialogique de la performance et rejoint la théorie de l'interaction symbolique développée par G. H. Mead (1934) et H. Blumer (1969), selon laquelle le sens émerge de l'interprétation partagée des signes.

En outre, cette parole indirecte révèle une créativité linguistique et artistique remarquable. Les jeunes filles démontrent leur maîtrise des ressources expressives de la langue, leur capacité à manier l'implicite et à transformer une expérience intime en une œuvre collective intelligible. Le chant apparaît ainsi comme un espace de liberté encadrée, où la contrainte sociale stimule l'inventivité symbolique. En ce sens, le langage codé des chants *sanna* constitue un véritable système de communication culturelle, à la fois esthétique, relationnel et normatif. Ce qui rappelle la conception de la culture comme « toile de significations » proposée par C. Geertz (1973). Le langage symbolique protège l'harmonie sociale, mais il restreint l'expression explicite et peut générer ambiguïtés ou malentendus. L'ancrage dans la tradition renforce la légitimité du message tout en limitant l'innovation discursive individuelle. La maîtrise des codes symboliques peut aussi produire des hiérarchies implicites au sein du groupe.

1.3. L'interaction émotionnelle et intellectuelle entre chanteuses et auditeurs

L'écoute attentive des chants par les jeunes hommes ne se réduit pas à une réception esthétique ou récréative. Elle constitue un véritable exercice d'interprétation, mobilise à la fois les capacités cognitives, la sensibilité émotionnelle et la maîtrise des codes culturels. Les auditeurs sont appelés à décrypter les images symboliques, à reconnaître les proverbes mobilisés et à en saisir les significations implicites, souvent plurielles. Pascal confie : « Parfois on écoute plusieurs soirs avant de comprendre à qui le chant s'adresse vraiment ». Ce travail de décodage suppose une familiarité avec l'univers culturel *san* et une aptitude à établir des correspondances entre les paroles chantées, les situations sociales et les relations interpersonnelles existantes.

Cette activité interprétative engage également une forte dimension émotionnelle. Les jeunes hommes ne se contentent pas de comprendre le message ; ils en ressentent les affects, qu'il s'agisse de valorisation, d'encouragement, de reproche voilé ou de mise à l'épreuve. Pascal ajoute : « Quand tu te reconnais dans un chant, ton cœur bat vite. Tu es content, mais aussi un peu inquiet ». Les émotions suscitées (fierté, espoir, gêne, désir ou remise en question) participent à la construction des liens sociaux et influencent les attitudes et les comportements. Cette articulation entre cognition et émotion est constatée par A. R. Damasio (1994), qui révèle que les émotions jouent un rôle central dans les processus de décision et d'orientation de l'action.

L'interaction entre chanteuses et auditeurs relève d'un dialogue différé et indirect. Même en l'absence d'échange verbal immédiat, les réponses peuvent se manifester par des changements de comportement, des initiatives relationnelles ou, parfois, par des chants en retour. Safiatou souligne : « Si un garçon a compris, on voit ça dans sa façon de nous saluer ou de se comporter après ». Ce processus interactif s'inscrit dans une temporalité étendue, conformément à la théorie de l'interaction symbolique élaborée par G. H. Mead (1934) et H. Blumer (1969).

Sur le plan intellectuel, cette interaction stimule également l'apprentissage social. Les jeunes hommes développent leur capacité d'écoute, d'interprétation et d'autoévaluation à partir des messages véhiculés par les chants. Moussa observe : « Les jeunes apprennent beaucoup sans qu'on leur fasse la morale directement ». Cette fonction éducative implicite correspond aux réflexions de L. S. Vygotski (1934) sur la médiation culturelle et la construction sociale des compétences cognitives.

Enfin, cette interaction émotionnelle et cognitive renforce la cohésion sociale et la qualité des relations entre les sexes. Lorsque le chant favorise la compréhension mutuelle et la reconnaissance des intentions implicites, il fonctionne comme un dispositif de régulation relationnelle, qui permet d'éviter les conflits ouverts et de maintenir un équilibre harmonieux au sein de la communauté. Le chant apparaît ainsi comme un médium de communication sociale articulant émotions, intellect et normes culturelles dans un même espace symbolique. L'interprétation des chants stimule

réflexion et sensibilité, mais elle peut instaurer une dynamique d'évaluation implicite et de sélection sociale. Les émotions suscitées fonctionnent comme des mécanismes de régulation normative orientant les comportements vers la conformité. L'harmonie apparente peut également masquer des tensions latentes et des rapports de pouvoir subtils.

II. Les fonctions sociales et éducatives des chants féminins

Au-delà de leur dimension expressive et communicationnelle, les chants féminins occupent une place centrale dans l'organisation sociale et la régulation des comportements au sein de la communauté de Kawara. Ces performances vocales constituent de véritables instruments de socialisation, de transmission culturelle et de consolidation du lien social. Par leur caractère public, rituel et répétitif, elles participent à la construction d'une mémoire collective et à l'entretien des valeurs qui fondent la cohésion communautaire. Le chant apparaît ainsi comme un espace privilégié où s'articulent éducation informelle, contrôle social et affirmation identitaire.

Cette fonction sociale est clairement perçue par les membres de la communauté eux-mêmes. Dorognanin, 49 ans, souligne : « quand les filles chantent, ce n'est pas seulement pour se faire entendre, c'est pour rappeler comment on doit vivre ensemble ». Djito, 38 ans, ajoute : « même les enfants qui jouent à côté écoutent sans s'en rendre compte. Les chants leur apprennent ce qui est bon et ce qui ne l'est pas ». Ces propos mettent en évidence la portée éducative

diffuse des performances chantées, qui dépassent le cadre strict du divertissement pour s'inscrire dans une dynamique collective de formation sociale.

À travers les paroles chantées, les jeunes filles diffusent des modèles de conduite, rappellent les normes sociales et mettent en scène, de manière symbolique, les écarts de comportement et leurs conséquences. Cette pédagogie implicite se focalise sur la force de l'émotion, de la satire, de la métaphore et de l'exemplarité, rendant les messages accessibles, mémorables et socialement acceptables. En ce sens, les chanteuses ne sont pas de simples exécutantes, mais des actrices sociales investies d'une responsabilité morale et éducative. L'analyse de ces fonctions permet d'éclairer successivement la performance chantée comme facteur de cohésion communautaire (2.1), le rôle des chants dans la transmission des normes et des valeurs sociales (2.2), ainsi que la place spécifique des jeunes filles dans l'encadrement moral de la communauté (2.3).

2.1. La performance chantée comme vecteur de cohésion communautaire

Selon l'analyse de M. E. Traoré (2017), les *sicâné* constituent un système symbolique complexe dans lequel la musique, la parole poétique et la gestuelle s'articulent pour produire et renforcer la cohésion sociale. Cette approche est en lien avec les travaux de M. Mauss (1925) sur le fait social total, selon lesquels certaines pratiques culturelles mobilisent simultanément les dimensions esthétique, sociale, affective et symbolique de la vie collective. Cette combinaison transforme la performance en un acte collectif engageant

les individus sur les plans émotionnel, cognitif et relationnel, relevé également par V. Turner (1969) et E. Durkheim (1912) dans leurs analyses des rituels et de l'effervescence collective. Le chant apparaît ainsi comme un dispositif social structurant, conformément à la perspective interactionniste développée par E. Goffman (1974).

À Kawara, cette dynamique est perceptible dans les *ninnin konsa loé*³. Lamoussa, 35 ans, témoigne : « Quand tout le monde se rassemble pour écouter les chants, on oublie un peu nos problèmes. On se sent ensemble, comme une seule famille ». Les rythmes partagés, les réponses chorales et la synchronisation des gestes produisent un effet d'unification et de solidarité, dans le sens de la solidarité mécanique analysée par E. Durkheim (1893).

La répétition régulière des performances stabilise les repères sociaux et culturels et favorise la transmission intergénérationnelle des normes et des formes expressives propres à la société *san*, conformément à la notion d'habitus développée par P. Bourdieu (1980). Dorognanin précise : « Depuis que je suis jeune, les chants n'ont jamais disparu. C'est comme ça que les enfants apprennent à être des hommes et des femmes responsables ». Ce processus contribue à la continuité culturelle, comme démontré par J. Assmann (1995) sur la mémoire culturelle et J. Lave et E. Wenger (1991) sur l'apprentissage situé.

La performance agit également comme un espace de reconnaissance sociale. Les talents vocaux et la créativité poétique deviennent des critères d'estime, pronés par A.

³ Chants des jeunes filles pubères

Honneth (2000) sur la reconnaissance sociale. Djito observe : « Une fille qui chante bien est respectée. On sait qu'elle a appris les valeurs du village ». Cette reconnaissance symbolique structure les relations sociales et encourage une émulation positive.

Enfin, en réunissant régulièrement les individus autour d'une pratique partagée, les *ninnin konsa loé* préviennent les fragmentations sociales et renforcent le sentiment d'un destin collectif, conformément à la perspective fonctionnaliste de B. Malinowski (1944). Les chants apparaissent ainsi comme un véritable ciment social. La performance collective renforce l'unité sociale, mais elle peut aussi produire une uniformisation symbolique et dissimuler des inégalités internes. La reconnaissance liée au talent peut générer compétition et hiérarchisation. Par ailleurs, la valorisation du chant comme « ciment social » peut occulter l'expérience d'exclusion ou de contrainte ressentie par certains membres.

2.2. La transmission des normes et des valeurs sociales

Les chants remplissent une fonction éducative essentielle au sein de la communauté. Ils constituent un canal de transmission des normes et des règles de conduite. Les comportements valorisés sont mis en avant, tandis que les écarts font l'objet de critiques symboliques. Ce qui est en phase avec l'analyse de la régulation diffuse proposée par M. Foucault (1975). Les proverbes et les paraboles condensent l'expérience collective et facilitent la mémorisation des messages. Lamoussa précise : « Quand un proverbe est chanté, on ne peut pas l'oublier. Même sans vouloir, ça reste

dans la tête ». Cette pédagogie indirecte rejoint la théorie de l'apprentissage social d'A. Bandura (1977).

La dimension intergénérationnelle est fondamentale. Les anciens garantissent la légitimité des valeurs transmises. Dorognanin ajoute : « Les vieux écoutent et corrigent parfois. C'est comme ça que la tradition continue ». Cette dynamique contribue à la stabilité sociale, dans la perspective intégrative de T. Parsons (1951). Les chants jouent un rôle éducatif intégrateur, mais ils favorisent aussi une forte intériorisation normative limitant la contestation. La critique symbolique exerce une pression sociale diffuse, notamment par la réputation. La légitimation par les anciens et la continuité culturelle peuvent contribuer à la reproduction de normes genrées et hiérarchiques peu discutées.

2.3. Le rôle des jeunes filles dans l'encadrement moral de la communauté

Les jeunes filles jouent un rôle actif dans la régulation morale à travers le chant. Bien que leur expression soit socialement encadrée, elles disposent d'un espace légitime d'influence, ce que M. de Certeau (1990) qualifie de tactiques symboliques. Djito explique : « Une fille ne peut pas parler fort devant tout le monde, mais quand elle chante, son message passe ».

Les chants encouragent les qualités valorisées et critiquent symboliquement les comportements déviants, conformément aux mécanismes du pouvoir symbolique décrits par P.

Bourdieu (1991) et aux stratégies de préservation de la face analysées par E. Goffman (1967). Lamoussa reconnaît : « Parfois un chant te fait réfléchir sur ta manière de te comporter ». Ce rôle confère aux jeunes filles un pouvoir symbolique qui influence les représentations et les comportements, selon la logique de reconnaissance analysée par A. Honneth (2000) et la construction sociale de la réalité étudiée par P. Berger et T. Luckmann (1966). Sans remettre ouvertement en cause l'ordre social, elles participent à une négociation implicite des normes.

Enfin, cet encadrement moral contribue à la préservation de l'équilibre social et à la consolidation des valeurs communautaires. Le chant apparaît ainsi comme un espace où s'articulent expression artistique, pouvoir symbolique et régulation sociale. Les jeunes filles disposent d'un pouvoir symbolique réel, mais encadré par les normes existantes. Leur influence indirecte limite les possibilités de contestation explicite. Ce rôle peut renforcer leur responsabilité morale et les exposer à une évaluation accrue et contribuer à la reproduction de rapports de pouvoir subtils.

III. Le chant comme instrument de régulation sociale et d'expression collective

Le chant ne se limite pas à une fonction éducative ; il constitue également un puissant mécanisme de régulation sociale et un espace privilégié d'expression collective au sein de la communauté de Kawara. Par la force de la parole chantée, les individus et les groupes peuvent formuler des

critiques, signaler des dysfonctionnements sociaux et rappeler les principes qui fondent l'équilibre communautaire sans recourir à la confrontation directe. Cette médiation symbolique aborde des sujets sensibles (conflits, déviances, tensions relationnelles ou manquements aux normes) dans un cadre culturellement légitimé et socialement accepté.

Cette fonction régulatrice est explicitement reconnue par les jeunes chanteuses elles-mêmes. Piélo, 21 ans, explique : « Quand on chante, ce n'est pas seulement pour faire plaisir aux gens. On veut aussi faire passer un message pour que chacun se corrige ». Maria, 24 ans, complète : « Il y a des choses qu'on ne peut pas dire en face. Le chant nous permet de parler sans créer des problèmes ». Ces témoignages confirment que la parole chantée agit comme un espace de médiation sociale qui facilite l'expression collective des préoccupations dans la préservation de l'harmonie relationnelle.

Lorsque le chant donne une voix aux tensions et aux attentes partagées, il favorise une prise de conscience individuelle et collective, puis encourage les processus de responsabilisation et d'autocorrection des comportements. Il fonctionne ainsi comme un espace de dialogue indirect où s'élaborent des ajustements sociaux permanents. Par ailleurs, ces pratiques chantées participent à la transmission intergénérationnelle des savoirs, des mémoires et des représentations, contribuent à la construction et à la consolidation des identités sociales et culturelles. L'analyse de cette dynamique met en évidence la critique sociale portée par la parole chantée (3.1), les mécanismes de responsabilisation et d'autocorrection qu'elle suscite (3.2),

ainsi que le rôle du chant comme patrimoine vivant et espace de construction identitaire (3.3).

3.1. La critique sociale à travers la parole chantée

Les chants des jeunes filles *sanna* constituent un espace socialement institué de critique et de régulation des comportements. Dans un contexte où la confrontation directe peut être perçue comme une source de tension ou de rupture de l'harmonie communautaire, la parole chantée émet une voie indirecte, symbolique et culturellement légitime pour exprimer le désaccord, la réprobation et la mise en garde. Cette logique va dans le sens de l'analyse de J. C. Scott (1990) sur les formes de discours voilés (*hidden transcripts*), qui poussent à exprimer la critique sans exposer frontalement les rapports de pouvoir, ainsi que les mécanismes de régulation informelle décrits par E. Durkheim (1893).

Les comportements jugés répréhensibles (irresponsabilité, manque de respect, inconstance affective, arrogance ou négligence) sont évoqués à travers des images métaphoriques et des proverbes, qui amènent les acteurs à identifier les écarts sans désigner explicitement les individus concernés, en cohérence avec les analyses de R. Jakobson (1963) sur la fonction poétique du langage et de R. Finnegan (1970) sur les stratégies symboliques de la littérature orale. Cette stratégie discursive protège à la fois les chanteuses et les destinataires et évite la stigmatisation directe. Ce qui correspond aux mécanismes de préservation de la face analysés par E. Goffman (1967).

Piélo précise à ce sujet : « Quand on parle d'un arbre malade ou d'un chemin cassé, tout le monde sait que ce n'est pas seulement la nature dont on parle ». Maria ajoute : « Celui qui se reconnaît comprend sans qu'on l'appelle par son nom ». Ces verbatims illustrent la puissance évocatrice du langage symbolique et son efficacité régulatrice.

La critique chantée agit également comme un mécanisme de sensibilisation collective. Les auditeurs sont invités à réfléchir aux normes sociales et aux conséquences des comportements déviants, dans une logique de régulation diffuse et partagée, telle que illustrée par la conception de la socialisation collective développée par P. Berger et T. Luckmann (1966). La dimension musicale et émotionnelle renforce la mémorisation et l'appropriation des messages, consolidant les analyses de M. Halbwachs (1950) sur la mémoire collective et de L. Vygotski (1934) sur l'apprentissage médiatisé, ainsi que celles de A. Bandura (1977) sur l'apprentissage social.

Par ailleurs, à travers l'institution d'un espace de parole critique encadré par des normes culturelles, la communauté se dote d'un mécanisme de prévention des tensions sociales. Les frustrations et les désaccords peuvent être exprimés avant de se transformer en conflits ouverts, faisant du chant un outil de médiation sociale, tel que expliqué par les approches de la médiation culturelle promues par J. Galtung (1996). La critique indirecte permet d'éviter les conflits ouverts, mais elle peut maintenir des tensions implicites et limiter le débat explicite. L'anonymat symbolique protège mais rend difficile la contestation des accusations voilées.

La régulation par le chant tend ainsi à stabiliser l'ordre social existant plutôt qu'à le transformer en profondeur.

3.2. La responsabilisation et l'autocorrection des comportements

La mise en lumière des écarts sociaux à travers la parole chantée vise avant tout à susciter une prise de conscience individuelle et collective. En entendant les critiques formulées de manière indirecte, les auditeurs sont amenés à interroger leurs propres attitudes et à mesurer les attentes sociales. Ce qui correspond au processus de réflexivité analysé par A. Giddens (1991) et à la construction du soi social chez G. H. Mead (1934). Maria confie : « Parfois, après avoir chanté, on voit des garçons changer leur façon de se comporter. Ça veut dire qu'ils ont compris ». Cette observation illustre les mécanismes d'anticipation normative décrits par R. K. Merton (1957) et la sanction diffuse analysée par H. Becker (1963), par lesquels les individus ajustent volontairement leurs conduites.

La dimension émotionnelle du chant joue un rôle central dans cette dynamique. Les sentiments de fierté, de gêne ou de remise en question agissent comme des régulateurs internes, favorisent l'autodiscipline et la recherche de reconnaissance sociale. Piélo remarque : « Quand quelqu'un se reconnaît dans un chant, même s'il ne parle pas, on voit que ça le touche ». Ce processus favorise une dynamique d'autocorrection progressive, en constance avec la notion d'apprentissage expérientiel développée par D. A. Kolb (1984). Quand la communauté privilégie l'adhésion plutôt que la contrainte, elle met en œuvre une régulation sociale intégrative, telle

que l'analysent T. Parsons (1951) et M. Crozier et E. Friedberg (1977). L'autocorrection des comportements se base sur une forte internalisation du regard social. Les émotions agissent comme mécanismes de contrôle symbolique efficaces, malgré l'absence de sanctions formelles. Ce modèle favorise la stabilité sociale, mais peut restreindre l'autonomie individuelle et les trajectoires divergentes.

3.3. Le chant comme patrimoine vivant et espace de construction identitaire

Au-delà de ses fonctions régulatrices, le chant constitue un pilier du patrimoine culturel immatériel de la société *san*. Il conserve récits, images symboliques, proverbes et valeurs morales, conformément à la conception du patrimoine vivant développée par l'UNESCO (2003) et aux analyses de la mémoire sociale proposées par M. Halbwachs (1950). Par la transmission orale et la répétition des performances, ces savoirs sont réactualisés.

Le chant participe pleinement à la construction identitaire. En chantant, les jeunes filles s'approprient les codes culturels et développent un sentiment d'appartenance, conformément aux analyses de S. Hall (1996) et de F. Barth (1969). Maria affirme : « Quand je chante, je sens que je fais partie de quelque chose qui me dépasse ». Piélo ajoute : « C'est comme si on portait la voix des anciennes ».

Cette pratique reste dynamique et évolutive, illustrant la conception de la culture comme processus vivant défendue par C. Geertz (1973) et E. Hobsbawm (1983). Le cadre

performatif cimente également la construction identitaire collective. Assmann (1992) souligne le rôle central de la mémoire culturelle dans la résilience des sociétés.

Ainsi, lorsqu'il articule mémoire, créativité et régulation sociale, le chant *san* apparaît comme un patrimoine vivant, garant de la continuité culturelle et de la capacité d'adaptation de la communauté. Il consolide l'identité collective et la mémoire culturelle, mais peut aussi renforcer la résistance au changement et la reproduction de normes peu questionnées. L'idéalisation du passé peut limiter une lecture critique des évolutions sociales. Enfin, la construction identitaire par la performance peut créer des frontières symboliques marquées, génératrices d'inclusion mais aussi d'exclusion.

Conclusion

Au terme de cette analyse, il apparaît que les chants nocturnes des jeunes filles *sanna* à Kawara constituent un système social structuré dont l'ossature repose sur trois dimensions complémentaires : communication symbolique entre les sexes, fonction socio-éducative et mécanisme de régulation sociale et identitaire. Loin d'être uniquement des expressions esthétiques, ces performances vocales s'inscrivent au cœur même de l'organisation relationnelle et morale de la communauté.

L'étude a montré que le chant fonctionne comme un mode de communication symbolique socialement légitimé entre les sexes. Inscrites dans un cadre rituel et spatial précis, les performances vocales instaurent un espace de dialogue

indirect où métaphores, proverbes, allusions et non-dits permettent de contourner les contraintes de la communication directe entre hommes et femmes. Ce langage codé sollicite une participation active du public cible, appelé à interpréter et à réagir aux messages transmis. Ainsi, à travers le cadre rituel, la dimension symbolique du langage musical et les mécanismes d'interprétation et de résonance affective, le chant devient un véritable espace de médiation sociale et émotionnelle entre les sexes.

L'analyse a également mis en évidence les fonctions sociales et éducatives des chants féminins. En tant que pratiques publiques, répétitives et ritualisées, ces performances contribuent à la construction d'une mémoire collective et à la transmission des normes et des valeurs communautaires. Elles constituent un instrument privilégié de socialisation, où s'articulent pédagogie implicite, contrôle social et affirmation identitaire. Par le biais de leur rôle dans la cohésion communautaire, la diffusion des modèles de conduite et l'encadrement moral exercé par les jeunes filles, les chants apparaissent comme un levier essentiel de formation sociale. Leur portée dépasse le cercle des interprètes et des destinataires directs : ils façonnent les représentations, orientent les comportements et participent activement à l'apprentissage du vivre-ensemble. Aussi, le chant s'affirme-t-il comme un instrument de régulation sociale et d'expression collective. Il émet un cadre culturellement reconnu pour formuler critiques, rappels à l'ordre et mises en garde sans générer de confrontation ouverte. En donnant une voix aux tensions et aux préoccupations collectives, la parole chantée favorise

des mécanismes de responsabilisation et d'autocorrection, par le truchement d'une critique sociale implicite. Par ailleurs, en tant que patrimoine vivant, elle assure la transmission intergénérationnelle des savoirs et participe à la construction identitaire. Le chant devient ainsi un espace d'ajustement permanent des normes et de consolidation des équilibres sociaux.

La portée sociale de cette étude est donc majeure. Elle révèle que les jeunes filles, souvent perçues comme de simples exécutantes d'une tradition, occupent en réalité une position stratégique dans la dynamique communautaire. À travers le chant, elles participent activement à l'organisation des relations de genre, à la formation morale des individus et à la préservation de l'harmonie sociale. Loin d'être marginale, leur parole chantée constitue un vecteur central de cohésion, de régulation et de reproduction des valeurs collectives.

En définitive, les chants des jeunes filles *sanna* à Kawara apparaissent comme un dispositif multidimensionnel où s'entrecroisent communication, éducation, régulation et construction identitaire. Leur étude met en relief la capacité des pratiques orales à structurer les interactions sociales, à encadrer les comportements et à maintenir l'équilibre communautaire. Elle illustre, plus largement, l'importance des expressions culturelles dans la compréhension des dynamiques sociales africaines, et fait ressortir que l'art, loin d'être périphérique, est un fondement actif de l'ordre social et du vivre-ensemble.

Bibliographie

- ASSMANN, Jan. 1992. *La mémoire culturelle : écriture, souvenir et identité politique dans les civilisations anciennes*. Albin Michel, Paris
- BANDURA, Albert, 1977. *Social Learning Theory*. Englewood Cliffs, Prentice Hall.
- BARTH, Fredrik, 1969. *Ethnic Groups and Boundaries*. Boston : Little, Brown and Company.
- BA, Amadou Hampâté, 1980. *Amkoullel, l'enfant peul*, Actes Sud Paris
- BA Hampâté Amadou, 1981. *La tradition vivante*, Karthala, Paris
- BECKER, Howard Saul, 1963. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. Free Press New York
- BERGER Peter Ludwig & LUCKMANN, Thomas, 1966. *The Social Construction of Reality*. Anchor Books New, York
- BOURDIEU Pierre, 1980. *Le sens pratique*. Minuit Paris
- BOURDIEU Pierre. (1991). *Langage et pouvoir symbolique* Seuil. Paris.
- CERTEAU Michel de, (1990). *L'invention du quotidien, Tome 1 : Arts de faire*, Gallimard, Paris
- CROZIER, Michel & FRIEDBERG, Erhard, 1977. *L'acteur et le système*. Seuil, Paris
- DAMASIO Antonio Rosa, 1994. *Descartes Error: Emotion, Reason and the Human Brain*. Putnam, New York
- DURKHEIM Émile, 1893. *De la division du travail social*. PUF, Paris
- DURKHEIM Émile, 1922. *Éducation et sociologie*. PUF, Paris

- ELIAS Norbert, 1939). *La civilisation des mœurs*. Calmann-Lévy, Paris
- ELIADE Mircea, 1965. *Le sacré et le profane*. Gallimard, Paris
- FINNEGAN Ruth, 1970. *Oral Literature in Africa*. Clarendon Press, Oxford
- FOUCAULT Michel, 1975. *Surveiller et punir*. Gallimard, Paris
- GEERTZ Clifford, 1973. *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York
- GIDDENS Anthony, 1991. *Modernity and Self-Identity*, Polity Press, Cambridge
- GOFFMAN, Erving, 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books, New York
- GOFFMAN, Erving, 1967. *Interaction Ritual*, Anchor Books, New York
- Goffman Erving. (1974). *Frame Analysis*. Harper & Row, New York
- GOODY Jack, 1977. *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge University Press, Cambridge
- GOODY Jack, 1987. *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*. Paris
- HALBWACHS Maurice, 1950. *La mémoire collective*, PUF, Paris
- HALL Edward Twitchell. 1976. *Beyond Culture*, Anchor Books, New York
- HALL Stuart, 1996. « Who Needs Identity? ». In *Questions of Cultural Identity*, Sage, London pp. 1 à17
- HOBBSAWM Eric John, 1983. *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge

- HONNETH Axel, 2000. *La lutte pour la reconnaissance*, Cerf, Paris
- JAKOBSON Roman, 1963. *Essais de linguistique générale*, Minuit Paris
- LAVE Jean & WENGER Etienne.1991. *Situated Learning*, Cambridge University Press, Cambridge
- LEFEBVRE Henri, 1974. *La production de l'espace*, Anthropos, Paris
- LEVI-STRAUSS Claude, 1958). *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 452 p.
- MAUSS Marcel, 1925. *Essai sur le don*. PUF, Paris
- MEAD George Herbert, 1934. *Mind, Self and Society*, University of Chicago Press, Chicago
- MEAD Margaret, 1930. *Growing Up in New Guinea*.: William Morrow, New York
- MEAD Margaret, 1935. *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. William Morrow New York
- MERTON Robert King, 1957. *Social Theory and Social Structure*, Free Press, New York
- ORTNER Sherry Beth. (1974). « Is Female to Male as Nature is to Culture? ». *Feminist Studies*, 1(2), pp. 5 à 31.
- PARSONS Talcott, 1951. *The Social System*. Free Press, New York
- SAHLINS Marshall, 1985. *Islands of History*, University of Chicago Press, Chicago
- SCHECHNER Richard, 2002. *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London
- SCOTT James 1990. *Domination and the Arts of Resistance*, Yale University Press, New Haven

TRAORE Moussa Emmanuel, 2017. *Pratiques symboliques et cohésion sociale chez les Sanna*, Presses universitaires, Ouagadougou

TURNER Victor, 1969. *The Ritual Process*, Aldine, Chicago

VAN GENNEP Arnold, 1909. *Les rites de passage*, Nourry, Paris

VYGOTSKI Lev Semionovitch, 1934. *Pensée et langage*, La Dispute, Paris

ZUMTHOR Paul, 1983. *Introduction à la poésie orale*. Seuil Paris

VI. Tableau des sources orales

N°	Nom et prénom	Sexe / Statut	Âge	Type de source	Mode de collecte	Lieu de collecte	Date	Thématique principale	Référence de citation
1	Bara Djito	Femme	38 ans	Source orale primaire	Entretien semi-directif	Kawara	2025	Rôle social des chants féminins, normes communautaires	Bara D. (2025)
2	Ky Bélo	Homme (ancien)	65 ans	Source orale primaire	Entretien libre	Kawara	2025	Mémoire collective, tradition orale	Bélo (2025)
3	K y Safiatou	Fille	18 ans	Source orale primaire	Entretien semi-directif	Kawara	2025	Langage codé, expression symbolique	K. S. (2025)
4	Lory Mountolo	Homme (ancien)	80 ans	Source orale primaire	Entretien libre	Kawara	2025	Transmission intergénérationnelle, patrimoine	Mountolo (2025)
5	Paré Afsétou	Fille	19 ans	Source orale primaire	Entretien semi-directif	Kawara	2025	Sens des métaphores dans le chant	Paré A. (2025)
6	Paré Lamoussa	Jeune homme	35 ans	Source orale primaire	Entretien semi-directif	Kawara	2025	Réception masculine des chants	Paré L. (2025)
7	Sermé Dorognanin	Homme	49 ans	Source orale primaire	Entretien semi-directif	Kawara	2025	Régulation sociale, cohésion communautaire	Sermé D. (2025)
8	Toé Pascal	Jeune homme	25 ans	Source orale primaire	Entretien semi-directif	Kawara	2025	Interprétation des messages chantés	Toé P. (2025)

N°	Nom et prénom	Sexe / Statut	Âge	Type de source	Mode de collecte	Lieu de collecte	Date	Thématique principale	Référence de citation
9	Toni Piélo	Fille	21 ans	Source orale primaire	Entretien semi-directif	Kawara	2025	Expression collective et identité	Toni P. (2025)
10	Zan Moussa	Homme (ancien)	60 ans	Source orale primaire	Entretien libre	Kawara	2025	Normes sociales et mémoire culturelle	Zan M. (2025)
11	Zerbo Maria	Femme	24 ans	Source orale primaire	Entretien semi-directif	Kawara	2025	Fonction éducative du chant	Zerbo M. (2025)