

L'EDUCATION SEXUELLE A TRAVERS LES CHANSONS TRADITIONNELLES BAMANAN AU MALI

Afou DEMBÉLÉ,

Maître - Assistante

Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako (Mali)

afouDEM@gmail.com

RÉSUMÉ :

La sexualité, quand elle est rapportée en milieu traditionnel bamanan, est saisie comme inexplicable parce que prise au piège d'une pensée dont seuls les aînés et les adultes ont le secret. Nous pensons, à cet effet, que le milieu bamanan est le siège du non-dit, de la parole sans un contenu rationnel. En effet, l'enseignement de la sexualité s'effectue au moyen des signes, des symboles et des paraboles et par le chant aussi profane qu'esotérique. Comment est-ce possible ? C'est dans ce cadre que s'inscrit cette contribution dont l'objectif est de montrer, à travers cette oralité, l'existence d'une méthodologie apte à faire asseoir la personnalité sexuelle des jeunes mariés.

MOTS-CLÉS :

Bamanan, chansons, contes, méthodologies, sexualité

SUMMARY:

Sexuality, when it is reported in a traditional Bamanan environment, is grasped as inexplicable because it is trapped in a thought of which only the elders and adults have the secret. We believe, in fact, that the Bamanan milieu is the seat of the unspoken, of speech without rational content. Indeed, the teaching of sexuality is carried out by means of signs, symbols and parables and by song as profane as esoteric. How is it possible? This is the context for this contribution, the aim of which is to show, through this orality, the existence of a methodology capable of establishing the sexual personality of newlyweds.

KEYWORDS:

Bamanan, methodologies, sexuality, songs, tales

Introduction

La sexualité est un phénomène social qui a trait à notre vie sexuelle sur le plan du désir, du plaisir, de la relation en couple et de la reproduction. Elle est de ce fait un sujet délicat mais d'une importance capitale. Pourtant, dans l'imaginaire africain en général et particulièrement malien, l'éducation à la sexualité demeure taboue dans beaucoup de familles, quels que soient le milieu social et la religion. Les choses du sexe ne se nomment pas disait Kalixthe Beyala (2003). La tendance est plutôt à la réserve et à la retenue. La conséquence d'un tel fait sur le plan littéraire est le traitement inhibé de la sexualité dans la littérature africaine de la décennie 1950-1960 (Mongo Béti, 1957). La véritable libération du traitement littéraire de la sexualité ne s'amorce que dans les deuxièmes moitiés des années 1970-1980 (Sony, Labou Tansi, 1979 ; Jean Marie ADIAFFI, 1988). Considérée hier comme sujet tabou, la sexualité est aujourd'hui vulgarisée surtout avec l'apparition de nouveaux médias et des réseaux sociaux. Malgré cette vulgarisation, force est de constater que chez certaines ethnies maliennes, la sexualité garde encore une certaine spécificité faite d'une part de secrets, de croyances et d'interdits. D'autre part, elle a trait aux méthodes d'éducation sexuelle. Le Mali a une multitude d'ethnies et par conséquent une diversité de coutumes. Les rites d'initiation sexuelle ont, certes, une place de choix dans ce vaste champ de variétés culturelles. Ils marquent les étapes importantes de la vie : la procréation, la puberté, le mariage, etc. De ce fait, notre objectif est de mettre un accent particulier sur l'importance du chant dans la future vie de couple de la nouvelle mariée.

Cet article propose une analyse des *Kɔɔɔnbarodɔnkiliw* enregistrés en 2014 à Bassabougou à 80 km de Bamako, la capitale du Mali, et montre comment les chanteuses abordent-elles la sexualité, un sujet aussi tabou pour la société bamanan. Dans un deuxième temps, on s'interroge sur le rôle de ces chants : sont-ils un moyen de construire une personnalité sexuelle de la femme et ses relations avec les hommes ?

La présente contribution va présenter d'une part le contexte de production du corpus. Il s'agit, dans cette partie, de donner les informations relatives à l'exécution des chants et à leur réception. C'est-à-dire, de voir les moments et les lieux pendant lesquels les chants sont produits. Qui chante quoi et qui est le destinataire privilégié ? Quels sont les éventuels interdits relatifs à l'énonciation ou à l'écoute des chants ? D'autre part, à travers une analyse discursive des chansons choisies, de faire ressortir l'importance des symboles et paraboles en rapport avec la sexualité. Quant au corpus, il sera exposé dans la première partie

1. PRÉSENTATION DU CORPUS

Le corpus est composé de cinq (05) chants appelés *Kɔɔɔnbarodɔnkiliw* ou chants de causerie de la mariée. Le corpus est composé de cinq (05) chants de mariage collectés à Bassabougou en 2013. Pour la transcription, l'alphabet bamanan en usage depuis

1967(décision du 26 mai 1967) et les dictionnaires courants de la langue bamanankan (Charles Bailleul, 1981, 1996 ; Gérard Dumestre, 1982-1992) sont utilisés.

1.1. TRANSCRIPTION ET TRADUCTION

1.1.1. Transcription des chants en bamanankan

1. Kɔlon jabali

Here be yan, here jumen ?

Kɔlon kunandi, anw ka Niélé be maa ko ke ɲogon bo

Klɔki- Klɔki- Klɔki

Kɔlon kunandi, Niele be nisɔndia di

5 *Klɔki- Klɔki- Klɔki*

Kɔlon kunandi, n'pogotigi min be nisɔndia di

Klɔki- Klɔki- Klɔki

Kɔlon kunandi, Kɔlon diabali

Klɔki- Klɔki- Klɔki

10 Ee ce, i nisɔndia!

Fen ni ka jan wa? O ka d'anw ye.

A ka kalan? O ka d'anw ye

Dunun ka fɔ, a ka fɔ, a ka fɔ, a ka fɔ, a ka fɔ

2. Kulusi

Ce min be sunɔgo ni kulusi ye,

Shu dibi, shu dibi!

Kɔnɔn ce ka sunɔgo ni kulusi ye ?

Shu dibi, su dibi!

5 Niele, i kana sɔn o ma dɛɛ!

Shu dibi, shu dibi!

Muso min be sunɔgo ce kulusitigi kerɛfe,

O te su diya bo dɛɛ!

Shu dibi, shu dibi !

N'den, kɔŋɔŋmuso ni latikɔlon ka kan su fe
Ee n'gobaw, musow ye n'gobaw ye!
Ee n'gobaw, musow ye n'gobaw ye!
Ee, a ye n'gobaw wele, u te koli do tu la.

15 O mara i hakili la n'dɔgɔni!

5. Bi cɛw!

Wôy cɛ.....!

Wôy cɛ.....!

Dumuni di ne ma wala i ka taa n'di mba ma

N'o te ne be taa Diarra ka so

5 Ni fini ye, min be ŋjɛŋɛ

Aw cɛw! se bɛɛ bɛ aw ye

Ne bina aw ka jɔ kɔŋɔ

Anw bɛɛ ka sɔn anw dakan ma

Tyedjuguya ka fisa ni saya ye!

10 Musosabanaya ka fisa ni furubaliya ye!

Fitne yelen ka fisa ni dibi ba ye!

Ee cɛ dumuni di n'ma wala i ka taa n'di mba ma,

1.1.2. Traduction en français

1. Puis intarissable

La paix est là, oh quelle paix ?

Puits de la chance, notre Niélé mérite d'être fréquentée

*Kloki- Kloki- Kloki*¹

Puits de la chance, Niélé procure de la joie.

5 *Kloki- Kloki- Kloki*

Puits de la chance, fille qui rend heureux.

Kloki- Kloki- Kloki

1 Les mots *Kloki- Kloki-kolki* sont une onomatopée reproduisant, dit-on, le bruit de la verge dans le vagin pendant le coït.

Puits de la chance, puits intarissable

Kloki- Kloki- Kloki

10 Homme, réjouis-toi !

La chose est-elle longue ? C'est là notre plaisir

La chose est-elle chaude ? C'est là notre plaisir

La chose est-elle élastique ? C'est là notre plaisir

Que le tam-tam soit joué, joué, joué, joué !

2. Pantalon, oh pantalon !

L'homme qui dort avec un pantalon,

Nuit noire, nuit noire !

Un marié qui dort avec un pantalon ?

Nuit noire, nuit noire !

5 Niélé, n'accepte pas cela

Nuit noire, nuit noire !

La femme qui dort aux côtés d'un homme qui porte un pantalon,

Ne connaîtra pas les honneurs liés à la nuit

Nuit noire, nuit noire !

10 Des coups de pilon gracieusement donnés dans le mortier

Oh le mil est pilé, pilé, pilé... !

Eh homme, la natte est étalée.....

Les vieux de Bassabougou ont jeté le grand filet sur nous

Kumbè - kumbè - kumbè !

3. Les mariés !

Oh, notre fille a de belles jambes !

Elle n'ouvre pas ses cuisses à un bois mort

Elle ne les ouvre jamais pour un mari sans sel ni eau gluante

Cependant, elle les ouvre à un homme debout comme un bambou

5 Oh, notre garçon a également de belles jambes !

Il ne les bouge pas pour une bouchée sans sel

Il les bouge pour une mariée qui est comme un puits

A chaque fois qu'il a soif, il y boit.

Maintenant la marmite est remplie, donne-nous des cuillères afin qu'on la déguste.

10 Il [le sexe masculin] ne passe par un trou sec, mal arrosé d'eau et manque de gluant.

Une sauce sans gluant, est difficile à avaler.

Une sauce sans gluant passe difficilement par la voie habituelle

4. Les Singes

Eh les singes, les femmes sont des singes

Eh les singes, les femmes sont des singes

Eh, appelez les singes, il leur est facile de rentrer dans n'importe quel bosquet

O ! Garde cela à l'esprit ma fille

5 Étant sur le *n'zaban*² elles cueillent les fruits du *nére*³

Quand arrive la nuit, prépare- toi

Quand arrive la nuit, habille-toi bien

Quand arrive la nuit, mets-toi une bonne odeur

Ma fille, une mariée ne mange pas n'importe quelle nourriture la nuit

10 Ma fille, une mariée ne porte pas n'importe quel habit la nuit

Ma fille, une mariée est digne de parfum la nuit

Eh les singes, les femmes sont des singes

Eh les singes, les femmes sont des singes

Eh, appelez les singes, il leur est facile de rentrer dans n'importe quel bosquet

15 O ! Garde cela à l'esprit ma fille !

2 Il s'agit du *Landolphia Senegalensis*

3 Il s'agit *Parkia biglobosa*

5. Hommes d'aujourd'hui

Wôy⁴ homme..... !

Wôy homme..... !

Donne –moi ma ration ou conduis-moi chez ma mère

Sinon je me rendrai chez Diarra

5 Avec un pagne qui démange

Vous les hommes ! Avez tout le pouvoir

Je suis une victime tombée dans votre piège

Que chacun accepte sa condition d'existence !

La laideur est préférable à la mort !

10 Etre troisième épouse vaut mieux que ne point se marier !

Mieux vaut la lueur d'une lampe à huile qu'une obscurité totale !

Eh homme donne –moi ma ration ou conduis-moi chez ma mère !

1.2. LES CIRCONSTANCES DE PRODUCTION

Chez les Bamanan se déroule, durant les mariages, une cérémonie particulière, le *Kɔɔɔnbaro*, au cours de laquelle des femmes évoquent, en chansons et à l'absence des hommes, la sexualité, les plaisirs et les déviances. Les chants sont donc l'apanage des femmes et généralement exécutés la nuit pendant les veillées nuptiales. Ils peuvent l'être également pendant la période nuptiale dans certaines localités. Dans ce dernier cas, le mari quitte la chambre se cache et les écoute discrètement. Le lieu de la production des chansons est la cour des concessions ou l'intérieur des chambres selon leurs caractères. Dans le cas de notre corpus, ce sont des marraines et des amies qui chantent dans la chambre de la mère de la mariée en présence uniquement des femmes mariées déjà initiées. Les enfants, les jeunes filles et les hommes ne doivent entendre ce qui s'y dit. De ce fait, la parole semble être assumée dans la situation de communication car non seulement les *Kɔɔɔnbarodɔnkiliw* sont chantés en présence d'autres femmes mariées mais aussi, ils participent à une énonciation collective. La prise de parole se fait à la ronde coordonnée par toutes les femmes participantes. Une vraie complicité se crée entre toutes les femmes celles qui chantent et l'auditoire. Les chanteuses s'interpellent et se répondent tout au long de la performance comme par exemple dans le chant 3 :

4 V1 et 2 traduisent des cris de détresse.

Ô, anw den be ni γενεκαλα νuman ye!
jambes !

Oh, notre fille a de belles

A te a layele yiri salen ye

Elle ne les ouvre pas à un bois mort

Ô, anw denke fana be ni γενεκαλα νuman ye **Oh, notre garçon a également de belles jambes !**

A te a layele da kōkō tan ye
sans sel

Elle ne les ouvre pas pour une bouchée

A be a lamagan κνηχνηmuso ye min be i ko κolon Il les bouge pour une mariée qui est un puits

Tuma o tuma nin minōgō y'a mine, a be i min

A chaque fois qu'il a soif, il y boit

L'essentiel de ces chants s'adresse à la mariée qui est au centre de l'événement. À travers des chants-poèmes, elle acquiert la formation nécessaire à sa vie de femme et d'épouse afin de devenir une femme accomplie qui entre dans le monde des adultes et des initiés. Pour une vie de couple épanouie, la jeune fille est initiée quelques jours avant la célébration du mariage, ou durant la première semaine de la vie conjugale par les femmes choisies pour la circonstance. Lorsque la date du mariage est fixée, la future jeune mariée est recluse dans une chambre pendant une semaine.

Durant cette période, elle est encadrée par une ou deux femmes expérimentées en sexologie. Des tantes maternelles ou paternelles, des amies et toute femme déjà initiée qui le désirent viennent causer avec elle. Au cours de cette causerie, chaque femme apporte son assistance à la future jeune mariée pour qu'elle prenne conscience des parties cachées de son corps en vue de sa future vie de couple. Outre l'art sexuel, la formation porte également sur l'initiation érotique en général : l'alimentation indiquée, la toilette intime, l'anatomie du sexe de l'homme, etc. C'est dans ce contexte que des chants et danses aussi divers sont exécutés en a capella. La persuasion est obtenue au moyen de grandes gourdes de calebassier (*djidunu*), de calabasses renversées dans des bassines contenant de l'eau à un tiers de leur volume, pour une meilleure amplification de l'effet sonore. La grande gourde est persécutée avec des doigts munis d'anneaux de bâtonnets et par la paume de la main pour avoir un effet sonore varié.

Gardiennes des traditions, elles participent d'abord de façon discrète à l'ensemble des préparatifs du mariage, notamment à l'initiation de la mariée. Cela montre que la femme tient une grande place dans le rituel du mariage. Période charnière entre deux mondes et deux modes de vie, le mariage est l'un des pôles fondamentaux de la vie en milieu bamanan. Avec le mariage, les amarres qui lient la jeune fille au monde de l'adolescence sont larguées.

2. ANALYSE DU CORPUS

Dans la société traditionnelle bamanan, des techniques et explications abondent pour l'enseignement de la sexualité. La transmission s'effectue à la fois à travers la parole directe par l'emploi de termes vulgaires et indirects au moyen des signes et symboles, des métaphores, des gestes, des jeux sur les voix énonciatives, etc. Cette méthode de transmission mixte entre l'explicite et l'implicite est une manière de libérer la parole car les chanteuses et les énonciateurs du *Kɔɔnbaro* sont des femmes de toutes classes confondues nobles et femmes de castes. Certains chants abordés sont des sujets délicats. Or, au contraire des femmes de caste, les femmes nobles se doivent de manifester une retenue et une pudeur en toutes circonstances. Aussi l'utilisation des symboles, des métaphores et paraboles en rapport avec la sexualité dans les *Kɔɔnbarodɔnkiliw* est-il une manière pour ces dernières de contourner les obstacles à l'évocation d'une sexualité sans enfreindre aux règles de la société. Momar Cissé (2009 : 36-37) note à propos du chant ouolof : « C'est ainsi qu'il évite assez souvent le langage quotidien ordinaire (qui appelle les choses par leur nom) pour faire recours au langage imagé métaphorique et / ou symbolique (qui désigne une réalité par un nom qui n'est pas le sien) »

Il importe donc d'admettre que les chants sont difficilement décriptables en dehors du contexte et de ces signifiants inspirés par la culture ou l'histoire. Si la relation texte / contexte facilite la perception des contenus, il est donc nécessaire que l'analyse soit fondée, au-delà du cadre linguistique, sur des données contextuelles (rituelles, idéologiques) de la société productrice. Par le jeu des performatrices, la véritable signification du chant est souvent dissimulée par l'éloquence, des figures de rhétorique et des images.

2.1. LE DISCOURS IMAGÉ DES FEMMES

Les images et symboles en rapport avec les sexes (masculin et féminin) et la sexualité se retrouvent presque dans des *Kɔɔnbarodɔnkiliw*. Les performatrices, pour des raisons de convenance, recourent souvent à une formulation implicite. Cette dernière sert à « conjurer l'existence de certains tabous » car « Bien des choses “ne se disent pas” du moins directement », ajoute-t-il, (*ibid.* : 278).

En effet, le sexe est pudiquement désigné à travers une série de comparaisons, de métaphores, d'allégories, etc. Quant au plaisir et l'acte sexuel, en un mot, les relations sexuelles sont très peu décrites explicitement ; les chanteuses préfèrent la métaphore filée, comme dans les versets 10 et 11, où les termes *wo jalan* (trou sec) et *nanɔɔɔlan* (sauce gluante) sont très vite associés à la sexualité : « Il [le sexe masculin] ne passe par un trou sec, mal arrosé d'eau et manque de gluant. Une sauce sans gluant, est difficile à avaler. » Comme la métaphore, la comparaison associe des objets au sexe. Mais là où la première ne fait que suggérer l'analogie, la deuxième l'explicite. C'est

en ce sens que celle-là est de l'ordre du caché alors que celle-ci est de l'ordre du révélé.

L'association, par comparaison ou métaphore, à des objets du quotidien, des récipients ou des organes de forme concave, permet de louer la profondeur du vagin. Aussi, les chanteuses parlent-elles du puits (*kɔlon*), du mortier (*kolon*), de la marmite (*daga*), de la cuillère (*kuru*), bouchée sans sel (*da kɔkɔ tan*), du trou (*wo*), du tam-tam (*dunu*).

Signalons par ailleurs que ces objets sont souvent liés à la nourriture et que les femmes établissent, de fait, métaphoriquement ou comparativement, un lien entre sexe et nourriture. Un lien bien réel, puisque dans les foyers polygamiques bamanan, l'épouse qui prépare le repas est celle qui passera la nuit avec le mari.

S'agissant de décrire le sexe masculin, la comparaison et / ou métaphore renvoient assez classiquement à des végétaux ou à des objets de forme phalliques issus du quotidien. Le pénis est-il pilon (*kolonkalan*), bambou (*bɔkala*), de bois sec (*yiri jalan*), Outre les caractéristiques formelles, le sexe masculin est long (*ka jan*), beau (*ka gni*) et bon (*ka di*), mais aussi chaud (*ka kalan*), la sensation de chaleur caractérisant le plaisir féminin :

Fen ni ka jan wa? O ka d'anw ye. La chose est-elle longue ? C'est là notre plaisir

A ka kalan wa? O ka d'anw ye La chose est-elle chaude ? C'est là notre plaisir

A ka mankan? O ka d'anw ye La chose est-elle élastique ? C'est là notre plaisir

Dunun ka fɔ, a ka fɔ, a ka fɔ, a ka fɔ, a ka fɔ ! Que le tam-tam soit joué, joué, joué, joué ! (chant 1)

Ce sexe se doit, pour donner du plaisir à la femme, d'être long, élastique, mais fin, les chanteuses raillant le petit. Quand la chanteuse dit *fen ni ka jan wa?* (La chose est-elle longue ?) elle fait un mouvement de bras : avec sa main elle montre la longueur.

Si certains images et symboles ne présentent aucune difficulté de compréhension parce qu'utilisant un code linguistique simplifié direct et sans détours ; d'autres par contre, sollicitent l'intelligence. Ces derniers, par leur caractère polysémique donc complexe, soumettent les chants à une lecture plurielle, nécessitant une interprétation suivant une certaine connaissance circonstancielle, la culturelle, linguistique et initiatique. Dans le texte du chant 3 *Furupɔngɔnmaw* (Les mariés), à travers le prétexte d'une nourriture et de dégustation, le texte nous introduit dans l'univers des organes sexuels (féminin et masculin) et l'acte sexuel. La nomination des organes génitaux est souvent accompagnée de qualificatifs dont la connotation, positive ou négative, permet de dégager un idéal des sexes féminin et masculin.

A te a lamagan da kɔkɔ tan ye Il ne les bouge pas pour une **bouchée sans sel**

A be a lamagan *κῶηκῶnmuso ye min be i ko κῶlon* Il les bouge pour une mariée qui est comme un puits

Tuma o tuma nin minῶgῶ y'a mine, a be i min A chaque fois qu'il a soif, il y boit

A te teme wo jalan, ji tan ani nῶgῶlan tan fe! Il [sexe masculin] ne passe par un trou sec, mal arrosé d'eau et qui manque de gluant.

Sisan daga falen don nan na, kuru d'anw ma, anw ka nene! Maintenant la **marmite** est remplie de sauce, donne-nous des **cuillères** afin qu'on la déguste.

Nanῶgῶlan tan, o kunun man di. Une **sauce** sans **gluant**, est difficile à avaler.

Nan nῶgῶlan tan, o teme man di sira κῶῶ fe Une sauce sans gluant passe difficilement par la voie habituelle

La marmite (daga), la sauce gluante (nan nῶgῶlan), la cuillère (kuru)

La marmite (*daga*) et la sauce (*nan*) telles que décrites, la cuillère (*kuru*) en tant qu'ustensile de cuisine formé d'une manche et d'une partie creuse servant à transvaser ou à porter à la bouche les aliments liquides ou peu consistants créent un réseau sémantique qui fait penser à l'accomplissement d'un acte sexuel. Le terme *nanῶgῶlan* désigne une sauce gluante (originellement à base de feuilles de baobab) que l'on peut ici assimiler par analogie au sperme.

En revanche, à travers les symboles du pilon, du mortier et du tam-tam, les solistes ne se contentent pas seulement d'évoquer l'acte sexuel mais soulignent aussi la violence dans laquelle il s'accomplit. L'intensité et le paroxysme de la jouissance féminine se dégagent des verbes (piler) et (taper) dénotant une action vive, voire violente ; une action exercée sur un organe sexuel.

Kolonkalan ni fagan kolon κῶnon, Des coups de pilon gracieusement donnés dans le mortier

ῶῶ susura, susura, susura ! Oh le mil est pilé, pilé, pilé !

Dunun ka fῶ, a ka fῶ, a ka fῶ, a ka fῶ, a ka fῶ ! Que le tam-tam soit joué, joué, joué, joué ! (cht 2)

On peut donc voir dans cette métaphore un rapprochement entre l'acte sexuel et des activités sociales qui permettent de s'inscrire dans la communauté. De même cette affirmation se trouve renforcée par le verset 08 du chant 3 qui précise l'idée en considérant le sexe de la femme comme un **trou** : *A te teme wo jalan, ji tan ani nῶgῶlan tan fe!* Il [sexe masculin] ne passe par un trou sec, mal arrosé d'eau et qui manque de gluant. En plus de la brutalité de l'acte sexuel, les femmes font référence à la domination masculine, le mari ayant le pouvoir de réclamer ce qui lui revient de droit, elles chantent le plaisir d'un homme et sa supériorité.

Aw cew, se bæ bæ aw ye

Vous les hommes avez tout le pouvoir

Ne bina aw ka jɔ kɔɔ

Je suis une victime tombée dans votre piège

Anw bæ ka sɔn anw dakan ma!

Que chacun accepte sa condition d'existence !

- **Le pilon (Kolonkalan), et le mortier (kolon)**

En effet, le pilon, symbole de la force et de la puissance représente le sexe masculin et le mortier, symbole de la passivité et de la soumission représente sexe de la femme. Malgré la force exercée par le pilon, le mortier permet la transformation des aliments, telle la verge et le vagin. C'est pourquoi, il n'est permis aux hommes bamanan de sauter par-dessus les mortiers où l'on pile le mil, de marcher parmi eux ni de s'asseoir dessus. Ils doivent, en effet, des égards à l'aliment qui est source de vie. Les mêmes interdits concernent le pilon, avec pour origine, le respect pour la vie contenue virtuellement dans les organes sexuels.

Cependant, cette violence semble être appréciée par les chanteuses : parce qu'elles réclament la vitalité, la force, la taille, la puissance et la qualité du sperme du sexe masculin. Les solistes semblent, une fois le tabou brisé, se complaire dans le dépassement de l'interdit, répétant inlassablement, comme par gourmandise, les termes désignant le sexe masculin :

Ô, anw den bæ ni ɣɛɛkɛkɛlɛ numan ye ! Oh, notre fille a de belles **jambes** !

A te a layɛɛ yiri salen ye

Elle n'ouvre pas ses cuisses à un **bois mort**

A te a layɛɛ cɛ kɔkɔ tan ni ji tan ye

Elle ne les ouvre jamais pour un mari sans

sel ni eau gluante

Nka, a bæ a layɛɛ cɛ jɔlen ye i ko bɔkala Cependant, elle les ouvre à un homme debout comme un **bambou**

- **La jambe, le bambou, le bois mort et l'eau gluante**

Ils sont les symboles de la souplesse et de la virilité du sexe masculin. En effet, la jambe est le symbole de l'activité, du pouvoir et de la vie. À propos, Dominique Zahan (1960 : 172-174) note que « *Mettre la jambe à nu signifie montrer sa puissance et sa vitalité* ». Dans la pensée des *Korè dugaw*, une catégorie d'initiés au *Koré*, la jambe n'est qu'une « verge » haussée au plan des relations sociales entre les groupements humains⁵. Elle est le moyen par lequel les humains créent les liens sociaux qui les unissent les uns aux autres. En d'autres termes, si la verge est l'instrument de la

⁵ Ceci explique pourquoi un affront d'une gravité exceptionnelle, à l'adresse de la mère, consiste à manifester à l'égard de l'insulté l'intention de se livrer à des rapports sexuels avec sa mère en mimant devant lui le geste de chausser une botte.

côtés d'un homme qui porte un pantalon,

O te su diya bɔ dɛɛ!
liés à la nuit *dèè* ! (chant2)

Ne connaîtra pas les honneurs

- **Le puits) (*kɔlon*)**

Le puits figure le principe féminin, il est comparé au sexe de la femme. Il est un endroit de femmes par excellence : c'est là qu'elles se rencontrent, qu'elles échangent les informations, qu'elles se plaignent de leurs maris, qu'elles se querellent entre elles, etc. (bien entendu s'il s'agit d'un puits collectif ; beaucoup de familles ont leur propre puits dans la cour de leur concession). Dès l'enfance, les petites fillettes accompagnent les grandes filles et les Mamans pour apprendre à porter le sceau d'eau comme il le faut ; toutes les générations s'y retrouvent. Le puits apparaît donc comme l'asile de la femme qui manifeste sa grandeur et la femme est celui de l'Homme. Le puits, pensent les Bamanan, grâce à son contenu (l'eau), est le lieu de l'épanouissement de l'humanité. Son rôle, à ce point de vue, s'apparente à celui du sexe féminin. Tous les deux sont, en réalité pour les Bamanan, « les ouvriers » du social, les créateurs de la communauté humaine. Bien entendu, chacun de ces deux éléments peut être non seulement « constructeur » mais aussi « destructeur » de la société. Pour le moment nous n'envisageons que leur rôle positif. En effet, dans la littérature ésotérique bamanan, la connaissance est souvent comparée à l'eau qui représente en effet la vie, le savoir qui « déborde » et se répand au dehors. L'eau du puits définit le caractère inépuisable de la connaissance. On dit d'ailleurs que le corps humain est un mélange de terre et d'eau. L'eau par son aspect vivant, ses origines divines, sa communicabilité, est source de calme, de tranquillité. Sa capacité destructrice lui permet de venir à bout de tous les éléments de la nature, tel le sexe de la femme. C'est pourquoi dans le chant 1, il ne s'agit pas de n'importe quel puits, il s'agit d'un puits intarissable (*kɔlon jabali*).

Here be yan, here jumɛn ?

La paix est là, oh quelle paix ?

Kɔlon kunandi, anw ka Niélé be maa ko ke pɔgon bɔ Puits de la chance, notre Niélé mérite d'être fréquentée

Kɔlon kunandi, Niele be nisɔndia di
la joie.

Puits de la chance, Niélé procure de

Klɔki- Klɔki- Klɔki

Kloki- Kloki- Kloki

Kɔlon kunandi, n'pogotigi min be nisɔndia di Puits de la chance, fille qui rend heureux.

Kloki- Kloki- Kloki

Kɔlon kunandi, Kɔlon diabali

Kloki- Kloki- Kloki

Ee ce, i nisɔndia!

Kloki- Kloki- Kloki

Puits de la chance, puits intarissable

Kloki- Kloki- Kloki

Homme, réjouis-toi !

L'eau du puits symbolise dans ce chant le sperme de la femme, le vagin qui doit être constamment mouillé afin de mettre à l'aise le marié. Ce qui fait dire dans le chant 2 que « *A te teme wo jalan, ji tan ani nɔgɔlan tan fe!* Il [sexe masculin] ne passe par un trou sec, mal arrosé d'eau et qui manque de gluant ». La chanson n°1, où les femmes chantent la chanson de louange de la « mariée-puits », est donc sûrement significative.

Le singe (*n'gobaw*)

Le chant 4 est une dénonciation des comportements des femmes elles-mêmes. Les chanteuses en s'inspirant de leurs expériences vécues en rapport avec leurs maris s'inquiètent pour la mariée en la préparant pour d'éventuels cas. Les Bamanan considèrent le *n'goba* comme le plus beau singe qu'ils connaissent. Il est entré dans leur littérature comme le symbole de la beauté alliée à la finesse, à la gaieté, à la grâce, à la coquetterie, à la duplicité naïve et insouciant. Il est surtout, le symbole par excellence de la duplicité de la femme et de la confusion. Il est de ce qui prête à l'illusion et à l'erreur, de ce qui égare⁸. Le rapprochement entre les *n'gobaw* et les femmes s'exprime mieux dans ces quelques versets du chant 4 :

Ee musow, musow ye n'gobaw ye

Eh les singes, les femmes sont des singes

Ee musow, musow ye n'gobaw ye

Eh les singes, les femmes sont des singes

Ee, a ye n'gobaw wele, u te koli do tu la. Eh, appelez les singes, il leur est facile de rentrer dans n'importe quel bosquet

O mara i hakili la n'dɔgɔni!

Garde cela à l'esprit ma fille !

U bi to n'zaban la ni ka nere kari.
du *néré*¹⁰

Étant sur le *n'zaban*⁹ elles cueillent les fruits

Le *n'goba* a naturellement une longue queue, il convient de rappeler que cette queue représente la femme. Elle est ce par quoi on prend et ce par quoi on est pris. Il est donc nécessaire de surveiller la femme, créature fuyante, prompte à se dérober à la vigilance du mari, afin de suivre son penchant et ses passions. Elle est une créature imprévisible, son mari lui doit un bon traitement car dit-on en bamanankan : « Quelle

8 Avec son pelage, les chasseurs se confectionnent des bonnets destinés à leur faciliter le guet et le pistage du gibier.

9 Il s'agit du *Landolphia Senegalensis*

10 Il s'agit *Parkia biglobosa*

que soit la longueur de la queue du *n'goba*, si vous la lui pincez il le sentira », *Sula ku djanyan djanyan, ni ya nyogi a na bo a dimi yoro la*. C'est un chant qui critique mais dans le sens de moquerie. En d'autre terme, il est une préparation psychologique du marié qu'à défaut de manifestations d'amour et de tendresse, il peut perdre sa femme. Même si dans la vie quotidienne, il est rare qu'un homme manifeste publiquement son attachement à sa femme par un aveu direct ni par des caresses. Dans la société traditionnelle bamanan, l'amour se manifeste par des paroles gentilles, surtout de plaisanteries, une aide efficace dans les travaux, des attentions. Les rapports sont très réservés entre mari et femme. À propos, René Luneau (2010 : 67) cite Geneviève Calame Griaule : « les Africains sont d'une extrême discrétion dans l'expression de leurs sentiments, particulièrement en ce qui touche aux liens affectifs avec les femmes. »

Cependant, la grande pudeur qui accompagne l'expression amoureuse entre mari et femme n'exclut pas toute une gamme de gestes, de prévenances, d'attentions que la séduction féminine conjugue avec un art consommé. « La séduction, écrit René Luneau, (2010, p. 68), est un art et la femme malienne en joue fort bien, non seulement parce qu'elle connaît les canons de la beauté édictés par la société masculine, mais aussi parce qu'elle a recours aux ressources d'une coquetterie naturelle qui sait le prix d'un pagne ou d'un bijou, l'émoi que peut faire naître un collier de perles porté autour des reins.» Ces versets du chant 4 confirment le type de rapport devant régir la femme et son époux. La femme doit combler son mari au lit et œuvrer dans le sens de ses désirs. C'est pourquoi les chanteuses conseillent toutes ces dispositions à la mariée pour la satisfaction du marié.

Ni shu kora, i laben n'dɔgɔni

Quand arrive la nuit, prépare- toi

Ni shu kora, fini don i la

Quand arrive la nuit, habille-toi bien

Ni shu kora, kasa duman ke i la
odeur

Quand arrive la nuit, mets-toi une bonne

N'den, kɔŋɔŋmuso te fen bee dun su fe Ma fille, une mariée ne mange pas n'importe quelle nourriture la nuit

N'den, kɔŋɔŋmuso te fini bee don su fe Ma fille, une mariée ne porte pas n'importe quel habit la nuit

N'den, kɔŋɔŋmuso ni latikɔlon ka kan su fe Ma fille, une mariée est digne de parfum la nuit

Ee musow, musow ye n'gobaw ye

Eh les singes, les femmes sont des singes

Ne pas pouvoir maintenir sexuellement son homme est un tourment. Si la virginité est une bénédiction, une force (*fen barkama don*), elle doit être accompagnée d'une vie sexuelle épanouie. Feu Djeli Baba Sissoko (Ancien conteur à Radio Mali), avait

désigné la vie sexuelle par une expression savoureuse : *fen dumani kɔɔbali*, la ‘petite bonne chose qui ne vieillit pas’. Mais avait-il précisé : cette ‘petite bonne chose’ ne se goute pas en principe avant qu’il n’en soit temps. Mieux, certains ne la goûtent pas avant le mariage, c’est le cas de ces mariés. Ces quelques symboles souvent liés à la nourriture, aux végétaux ou à des objets de forme phallique ou concave issus du quotidien permettent d’établir un lien entre le cadre de vie et la sexualité. L’usage du symbole aide à accéder aux valeurs de la société, à la construction de l’éthique et à comprendre la sexualité dans son ensemble.

2.2. LES REGISTRES DE LANGUE

Les chansons produites sont collectives dans leur énonciation actuelle et dans le temps. Elles appartiennent à un répertoire de littérature orale chanté par plusieurs générations de femmes. Elles sont également exécutées pour des auditeurs qui partagent à peu près les mêmes expériences mais qui ont des niveaux de compréhension différents en raison de leurs âges. Les chanteuses utilisent un registre de langue dont la compréhension serait facile pour tout le monde, d’où l’utilisation du registre familier et courant. C’est ce qui justifie la non - utilisation de certains temps (comme le passé simple), de certains modes de la conjugaison et les mots savants. Cette image collective se déploie à la fois par l’énonciation d’une parole particulière à travers l’emploi du « je » ou du « nous » et d’énoncés affectés qui présentent comme vérité générale un discours transgressif au regard de la société bamanan. L’emploi des points de suspension ou d’exclamation montre que certaines phrases sont complétées par des gestes. À cet effet, les gestes et les danses qui simulent l’acte sexuel, les regards et les rires qui ponctuent les chants marquent une certaine complicité entre les solistes et l’auditoire, toutes initiées et qui comprennent toutes à quoi font référence aux onomatopées comme **les Klɔki- Klɔki- Klɔki - Klɔki- Klɔki- Klɔki** (chant 1)) qui sont une onomatopée reproduisant, dit-on, le bruit de la verge dans le vagin pendant le coït. Les omissions qui émaillent les chants attirent l’attention sur le non-dit. Ces éléments paralinguistiques, qui ne seront pas détaillés complètent alors la parole en suggérant ce qu’elle cache.

CONCLUSION

Le tour des chansons du corpus permet de comprendre que le rituel du mariage en milieu bamanan est ponctué de pratiques ayant rapport avec la sexualité. Les attentes sexuelles des mariés dans des attitudes et des comportements souhaités ou réprouvés qui font partie des indices d’une représentation du couple sont évoquées dans les *Kɔɔnbarodɔnkiliw* à travers les symboles et les paraboles. Si, au quotidien, la sexualité a pour objectif la procréation, dans ces chants, aucune mention n’en est faite et seul le plaisir sexuel est évoqué. L’alternance constante entre explicite

et implicite s'explique par le fait que les représentations de la sexualité féminine dans ce corpus sont en porte à faux avec la véritable morale véhiculée par la société bamanan du Bédougou. En outre l'exploitation des chants permet une meilleure connaissance de la femme et ses plaisirs sexuels. Nous pouvons donc affirmer que les femmes participent à la construction d'une identité féminine sexuelle car d'après Amossy (1999 : 9), « Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi ».

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Jean-Michel, 1999, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan Université.
- ADIAFFI, Jean Marie, 1988, *D'éclairs et de foudres*, Abidjan Ceda.
- AMOSSY, Ruth, 1999, « La notion d'ethos de la rhétorique à l'analyse du discours », in R. Amossy (éd.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Ed. Delachaux & Niestlé, p. 9-30.
- BAUMGARDT, Ursula et DERIVE, Jean, 2008, *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala.
- BAUMGARDT, Ursula et Françoise UGOCHUKWU, 2005, *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Paris, Karthala.
- BORNAND, Sandra, « La secrète revendication d'une sexualité féminine : les chants du *marcanda* chantés par des femmes songhay-zarma d'origine captive (Niger) », *Cahiers de littérature orale*, 71 | 2012, 79-115.
- CISSE, Momar, 2009, *Parole chantée et communication sociale chez les Wolof du Sénégal*, Paris, L'Harmattan.
- COULOUBALY, Pascal Baba, 1990, *Une société rurale bambara à travers des chants de femmes*, Dakar, les presses de l'imprimerie Saint Paul.
- DEMBÉLÉ, Afou, 2019, « La chanson populaire comme moyen de transmission de savoirs locaux en milieu bamanan / Mali », *Actes du Colloque international : La sociologie et l'anthropologie au cœur du développement*, UAC, septembre 2019, pp. 333 – 361.
- DIAGNE, Mamoussé, 2005, *Critique de la raison orale*, Paris, Karthala.
- DUMESTRE, Gérard, 1982-1992, *Dictionnaire Bambara-Français*, fasc. 1-9 (A-NU).
- GASPARD, Musabyimana, 2015, **SEXUALITE ET RITES EN AFRIQUE : HIER ET AUJOURD'HUI**, Editions Scribe.

LUNEAU, René, 2010, *Chants de femmes au Mali*, Paris, Karthala.
MONGO, Béti, 1957, *Mission terminée*, Paris, Duchet/ chastel,
ORECCHIONI, KERBRAT, 1998, *L'implicite*, Paris, Armand Colin [1re éd., 1986].
SONY, Labou Tansi, 1979, *La vie et demie*, Paris, Seuil.

Webographie

GASPARD Musabyimana, « La sexualité chez les jeunes Africains » Publié le : 30/04/2019 - 20:49 Modifié le : 30/04/2019 - 20:49, consulté 10 mai 2020

Sandra Bornand, « La secrète revendication d'une sexualité féminine : les chants du *marcanda* chantés par des femmes songhay-zarma d'origine captive (Niger) », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 71 | 2012, mis en ligne le 17 avril 2014, consulté le 22 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/clo/1477> ; DOI : 10.4000/clo.1477