

## LES CHANSONS À LA MEULE : UN ART ET UNE ARME POUR LA FEMME TRADITIONNELLE MOAAGA (BURKINA FASO)

**Kiswindsida Michel YAMEOGO**

Université Professeur Joseph Ki-Zerbo – Burkina Faso

[michelyameogo11@gmail.com](mailto:michelyameogo11@gmail.com)

**Résumé :** Cette réflexion aborde la question de la littérature féminine qui se déploie à travers les ailes de l’oralité africaine en général et *moaaga* en particulier. Le texte oral dont il est question précisément est la chanson, support d’activité, exécutée à la meule par la femme. Celle-ci utilise son art poétique pour se défendre. Ainsi, l’objectif de cet article était d’analyser, sous l’angle ethnolinguistique, les aspects littéraires et sémantiques des chansons exécutées à la meule par la femme comme un art et une arme. Il ressort de l’étude qu’à travers un certain nombre de lexiques et de procédés stylistiques, la femme utilise la chanson pendant son activité de moulage comme un prétexte pour dénoncer toutes les exactions à son encontre. Tout en exprimant sa souffrance, elle se défend à travers l’ironie, la satire et la vengeance. Les personnages visés dans ses attaques sont entre autres son époux, sa belle-mère et sa coépouse.

**Mots-clés :** chansons, meule, moose, art, arme, ethnolinguistique

**Abstract:** This reflection addresses the issue of female literature, which spreads through the wings of African orality in general, and *moaaga* in particular. The oral text in question is precisely the song, a medium of activity, performed with a millstone by the woman. She uses her poetic art to defend herself. Thus, the objective of this article was to analyze, from an ethnolinguistic angle, the literary and semantic aspects of songs performed by a woman with a millstone as an art and a weapon. It emerges from the study that through a certain number of lexicons and stylistic processes, the woman uses the song during her molding activity as a pretext to denounce all the abuses against her. While expressing her suffering, she defends herself with irony, satire and revenge. The characters targeted in his attacks are, among others, her husband, stepmother and co-wife.

**Keywords:** songs, millstone, moose, art, weapon, ethnolinguistics

### Introduction

La littérature traditionnelle africaine donne un espace d’expressivité à toutes les couches sociales. En effet, les enfants, les femmes et les hommes y trouvent leur compte. Elle se distingue de celle écrite par son caractère oral. C’est une littérature à travers laquelle la parole joue un rôle fondamental dans la transmission des valeurs socioculturelles d’une génération à l’autre. Elle se compose de plusieurs genres (contes, proverbes, chanson, etc.) dont la

production est le fruit d'une imagination collective ou individuelle. L'individu bien que fondu dans la société peut s'affirmer à travers la parole. Dans les sociétés dites de « l'oralité » en général et *moaaga*<sup>1</sup> en particulier, la parole est sacrée ; par conséquent, elle ne doit pas être dite n'importe comment et n'importe où, sa diction nécessite qu'elle soit réfléchie ; car elle a la même puissance destructrice que le feu, voire plus. Selon F. Mounkaila (2008, p.179), « la parole qu'on profère est en effet comparable à une arme de jet dont le tranchant peut faire très mal, lorsqu'on ne prend pas soin d'en emmailloter le fil meurtrier ». C'est pourquoi, en milieu traditionnel et au cours de certaines circonstances empreintes de solennité ou de spiritualité, la femme n'a pas droit à la parole, car elle est considérée comme un être versatile, et dont les sentiments priment sur sa raison. Interdite de prendre la parole en public, surtout au milieu des hommes, la femme s'est créé une littérature qu'elle exprime dans le cadre de ses activités domestiques. Au cours de celles-ci, les chansons entonnées sont empreintes de poéticité et de sémanticité.

La présente communication se mène autour de la question principale suivante : En quoi les chansons exécutées à la meule sont-elles un art et une arme pour la femme *moaaga* ? De cette interrogation découlent d'autres spécifiques. Comment la femme se défend-elle à travers l'art poétique ? Comment exprime-t-elle sa souffrance ? Comment dénonce-t-elle les exactions contre elle ? Eu égard à cela, l'objectif principal de recherche est d'analyser les aspects littéraires et sémantiques des chansons exécutées à la meule par la femme *moaaga* comme art et arme. Il s'agira de montrer, d'une part, comment à travers des procédés stylistiques, elle se défend, et d'autre part, dénonce et traduit sa souffrance.

Dans le cadre de ce travail, notre réflexion se base sur les chansons des femmes exécutées à la meule. Pour y parvenir, l'analyse se fera sous l'angle ethnolinguistique, ce qui nécessite la transcription des chansons en langue locale, le moore, de leur traduction littérale et littéraire en français. Branche de la linguistique ou de l'ethnologie, elle est une pratique interdisciplinaire. En effet, selon G. Calame-Griaule (1979, p.163), « l'ethnolinguistique peut se définir comme l'analyse des relations entre langue, culture et société, en tenant compte bien sûr de la notion de variation linguistique, sociale et culturelle ». Ce qui veut dire que l'analyse tiendra compte du principe de l'immanence et de la transcendance. Le va-et-vient entre texte-contexte et société est nécessaire en vue de mettre en relief les sens liés aux énoncés imagés. Cette approche permettra d'une part, de relever la littéarité des chansons et d'autre part, de mettre en exergue leur contenu sémantique. Mais cela ne consiste pas à dissocier le fond de la forme, car il n'y a pas de contenu sans contenant. Pour Noke S. (2010, p.1) : « On ne peut comprendre le texte qu'en se référant à son contexte, c'est-à-dire à son origine, à la société qui l'a généré ». C'est dans la même veine d'idée que C. Lévi-Strauss (2010, p.2) soutient qu'« en matière de littérature orale, la morphologie est stérile en moins que l'observation ethnologique ne vienne la

---

<sup>1</sup> *Moaaga* (sing.), *moose* (pl.) : ethnie du Burkina Faso

féconder ». C'est en tenant compte de toutes ces considérations que la réflexion sera menée.

Ainsi, le travail s'articulera autour de deux mouvements. Dans le premier, il s'agit de faire un aperçu sur le cadre conceptuel. Dans le deuxième mouvement, il sera question de peindre les préoccupations soulevées par la femme *moaaga* dans l'enclos familial à travers un style poétique ; car les structures profondes dégagées à partir de l'analyse d'un texte oral, dans le contexte africain en général et *moaaga* en particulier ne concernent pas seulement la forme du texte, mais sa signification. En effet, la rime, par exemple constatée dans les chansons africaines, n'est pas une simple homophonie ; elle induit entre les mots qu'elle unit un rapport sémantique.

## 1. Cadre conceptuel

Il est nécessaire que dans une telle réflexion, on porte un éclairage sur des notions en relation avec le sujet d'étude. Cela permettra d'une part, à la connaissance théorique des concepts-clés du sujet de réflexion et d'autre part, à une analyse efficiente des énoncés imagés dans le cadre de cette réflexion

### 1.1. *Paga*<sup>2</sup> ou femme

Dans l'entendement des *Moose*, *paga* désigne en général le genre féminin et en particulier *pag sēn be sid roogē* « femme au foyer ». Du point de vue morphologique, *paga* « femme » dérive du monème *pvga* « ventre ». Celui-ci est en rapport avec la maternité de la femme. Le ventre dont il est question, n'est pas le ventre « alimentaire »<sup>3</sup>. Il s'agit du ventre capable de concevoir une vie. De ce point de vue, il apparaît que la femme a deux ventres tandis que l'homme en dispose un, puisqu'il ne peut pas concevoir. C'est pourquoi, pour désigner la femme en gestation, on dira *paga tara pvga*, ce qui signifie que « la femme a un ventre ».<sup>4</sup>Au regard de tout cela, la femme se distingue de l'homme par sa fonction maternelle. Mais avant qu'elle devienne *paga* « femme au foyer » elle a été *bi-pugla* ou *pvgsada*<sup>5</sup> « jeune fille ». Au plan morphologique, *pvgsada* est composé de « *pvg-* », dérivé de *pvga* « ventre » et *sada*, dérivé de *sadga* « jeune femelle ». Cela désigne la jeune fille non mariée, résident encore dans le domicile parental. Ainsi, pendant le moulage du mil, peut-on retrouver les femmes « *pagba* » et les jeunes filles « *pvgsadba* » à la meule. Elles peuvent entonner des chansons en chœur, comme chacune peut chanter selon son inspiration et ses préoccupations. En effet, la femme et la jeune fille n'ont pas souvent les mêmes problèmes, car chacune a ses devoirs et obligations selon son statut. La chanson exécutée à la meule « *neere* » a une double fonction, notamment celle de divertissement qui accompagne la femme en tant qu'adjuvant et celle de dénonciation. Les échanges oraux constituent l'essentiel de la communication

<sup>2</sup> *Paga* (sg.), *pagba* (pl.) : femme

<sup>3</sup> Stockage des aliments

<sup>4</sup> Pour désigner la femme enceinte.

<sup>5</sup> *Pvgsada* (sg.), *pvgsadba* (pl.) : jeune fille

quotidienne des humains en général et les sociétés dites de « l'oralité en particulier ». Dans ce type de communication, la femme choisit la chanson pour échanger non seulement avec son monde intérieur, mais aussi avec celui extérieur, puisque la liberté de parole ne lui est pas accordée pour l'affirmation de soi en dehors de ce cadre.

Du point de vue de la liberté de mouvement, les déplacements de la femme sont réduits et contrôlés par rapport à la jeune fille. Celle-ci bénéficie de cette liberté lorsqu'elle atteint l'âge nubile. Ainsi, les *Moose* étant exogamiques, ils sont conscients que leurs futurs gendres viendront obligatoirement de l'extérieur. Elle fréquente les lieux qui drainent de monde jusqu'à la tombée de la nuit dans l'espoir d'avoir un prétendant. En effet, les jours de marché, les cérémonies de présentation de dot, les cérémonies d'intronisation et bien d'autres manifestations culturelles sont les moments propices pour rencontrer un éventuel courtisant. Ce qui justifie que la jeune fille ou « *pogsada* » à une situation relativement atténuante par rapport au *paga* « femme mariée ». Néanmoins, des règles intransigeantes sont établies à son encontre pour éviter tout déshonneur à la famille. C'est pourquoi, il lui est interdit de découcher<sup>6</sup>. Si jamais elle venait à enfreindre cette norme, un rituel doit être fait pour préparer son intégration dans l'enclos familial<sup>7</sup>, au risque d'attirer un mauvais sort sur son père.

Quant à la femme mariée, elle aussi est autorisée à prendre part aux événements heureux comme malheureux, mais doit revenir à la maison conjugale avant la tombée de la nuit, au risque d'être accusée d'infidélité. Seule la femme, est passible de sanction suite à des actes d'infidélité. Par contre, l'homme infidèle n'est pas sanctionné chez les *Moose*. Son infidélité est vue comme une prouesse et traduit fort bien sa virilité. C'est pourquoi, avoir plusieurs femmes dans la société traditionnelle *moaaga* est perçu comme un acte de bravoure. Les monogames sont considérés comme des « incapables » des « célibataires circonstanciels ». Il suffit que l'épouse voyage, soit enceinte ou malade pour que l'homme se retrouve « sans épouse » et ne puisse plus par conséquent jouir de son statut d'époux. C'est pour parer à toutes ces éventualités que la polygamie serait admise. De ce point de vue, il apparaît que dans l'enclos familial, les désirs de l'époux étouffent ceux de l'épouse. Celle-ci n'a que des devoirs envers son mari qui exerce sur elle un pouvoir autoritaire écrasant.

Toutefois, au-delà de la bravoure masculine, les *Moose* ne perdent pas de vue la masculinité féminine. En effet, en dehors des attributs sexuels féminins, la femme *moaaga* peut incarner la masculinité. Dans la société *moaaga*, on entend souvent des qualificatifs tels que *pog-gādaogo* « femme autoritaire », *poglem-raoogo* « femme-homme » attribués à certaines femmes au regard de leurs caractères empreints de masculinité. Ce sont généralement des femmes insoumises qui ne se laissent pas commander par leurs maris. Elles sont

---

<sup>6</sup> Dans le cas où la fille aurait passé la nuit dans la maison d'un amant. Cela est une transgression grave aux us et coutumes *moaaga*.

<sup>7</sup> Se faire accompagner par un neveu utérin

influentes dans les décisions familiales dont la portée incombe singulièrement à leur couple. Très souvent, les avis de leurs maris sont contestés, à lors que leurs avis deviennent la décision. Mais au-delà de toutes ses considérations, la femme traditionnelle *moaaga* se caractérise par ses activités domestiques. Dans leurs consciences collectives, elles doivent assurer et assumer avec dévotion les tâches domestiques qui leurs sont dévolues, car c'est l'une des attributs de leur féminité. C'est en cela qu'elles mènent l'activité de moulage à la meule avec art mêlé à de divertissement et de satire. Il est nécessaire de découvrir l'outil servant à écraser les graines à la meule.

### 1.2 *Ne-bile ou l'outil de moulage*

Le *ne-bile* est une pierre taillée en forme rectangulaire ovale pour écraser des graines (sorgho, maïs, arachide, haricot, etc.) en vue d'obtenir de la farine. L'activité de moulage se passe sur une sorte de terrasse sur laquelle chaque femme implante son *neere* « meule ». Cet espace aménagé devient le moulin ou par extension « l'usine familiale » où toutes les femmes se retrouvent simultanément ou individuellement selon le besoin pour écraser leurs graines.

### 1.3 *Neerwã ou le lieu de moulage*

C'est l'espace aménagé pour l'activité de moulage. On peut le retrouver, soit au milieu de la cour à l'air libre, ou à l'extérieur de la cour, quand il s'agit d'une meule collective ; ou dans une case, lorsque c'est une propriété individuelle. Celle qui appartient à toutes les femmes de la cour symbolise leur unicité, leur solidarité. Cela leur rappelle du même coup leur appartenance à un chef de famille dont elles sont au service. Ainsi, travaillant dans le même champ, elles doivent écraser ses récoltes sur le même espace de moulage. Celui-ci est connu des hommes, que ce n'est pas un lieu réservé seulement au moulage du mil, mais un cadre d'expression féminine où les maris sont outragés. Pendant le *werbo* « activité de moulage », les femmes entonnent des chansons qui les galvanisent dans leurs efforts.

### 1.4 *Werbo ou l'activité de moulage*

Le *werbo* ne peut pas se dissocier de la chanson. C'est une activité qui s'exécute en chantant. Cette réalité s'observe à travers ce proverbe *moaaga* : *ket n werd yaa ket n yēenē* ce qui stipule que « continuer d'écraser, c'est continuer de chanter ». De ce point de vue, l'écrasement est assimilé à la chanson. Pour dire qu'on ne peut pas écraser le mil à la meule sans chanter. C'est dans la chanson que la femme exprime ses émotions, ses fantasmes et ses réalités sociales. Elle extériorise son silence intérieur à travers sa bouche qui est son unique arme. Conformément à la sagesse *moaaga* : *pag nor la a loko*, cela signifie que « la bouche de la femme est son carquois. » Elle se retrouve dans la situation d'un soliloque qui transforme ses paroles en chanson. Sans confident, la chanson devient son véritable compagnon pendant son activité. Ce compagnon est pour elle une force

supplémentaire qui l'aide au plan physique que mental à réaliser son travail. C'est ce qui lui permet d'obtenir de la farine à l'issue de son activité.

### 1.5 Zom ou farine

Cette poudre céréalière est la conséquence des efforts énormes consentis par la femme pour le bien-être de la famille. Cela témoigne de sa générosité qui consiste à servir et n'ont pas être servie. C'est elle qui est au four et au moulin pour faire manger les autres. La farine tout comme l'eau est un élément incontournable dans la vie d'une famille ; et seule la femme connaît le secret de transformation de la matière première à la consommation. Ainsi, les *Moose* conjuguent la farine au féminin, comme l'atteste ce proverbe : *biig tar ma, a tar zom*, ce qui signifie que « l'enfant qui a une mère ne manquera pas de farine ». Toutefois, la qualité de la farine obtenue peut varier en fonction de son état d'esprit. Lorsqu'elle gîte dans l'euphorie, le produit attendu est susceptible d'être meilleur et lorsqu'il est dans la dysphorie le produit fini peut être de mauvaise qualité. Il n'est pas exclu que pendant l'écrasement, les larmes de la femme arrosent le mil moulu. C'est souvent avec amertume que la femme moule le mil. De ce point de vue, il apparaît qu'au-delà des chansons qui revêtent la pensée de la femme à la meule, la farine également peut porter les marques d'une déception ou d'une joie. Cependant, comment la femme exprime sa situation dans ses chansons exécutées à la meule ?

## 2. Analyse et interprétation des chansons : de l'art poétique à l'arme verbale

La femme dans l'enclos familial *moaaga* est une esthéticienne. Elle s'occupe de l'embellissement de sa case conjugale en particulier et de la cour en général. De ce point de vue, si sa case ou la cour est malsaine, on l'accuse de ne pas jouer son rôle de femme. Cette responsabilité sociale que porte la femme dans le domaine artistique fait d'elle une artisane domestique. En effet, dans l'exécution de ses tâches, elle fait montre de ses talents d'artiste chanteuse. Ainsi, en écrasant le mil à la meule, entonne-t-elle des chansons dans un art poétique, qui, loin de faire plaisir, dénonce toutes les exactions dont elle est victime. La femme n'ayant pas la parole devant son mari qui l'en prive, elle a trouvé moyen de se faire entendre à travers la chanson. C'est à juste titre que L. Bodin (1919, p.11-12) soutient que « l'homme veut priver la femme de moyens d'expression autonomes. La démarche de la femme écrivaine est typique de l'évolution de la femme dans la lutte pour la reconnaissance de ses droits, de sa valeur, de son être ». Dans le contexte africain en général et *moaaga* en particulier, la plume de la femme, c'est sa bouche ; et le genre auquel elle a recours pour s'exprimer est la chanson. Celle-ci (poésie orale) a les mêmes caractéristiques et fonctions que la poésie écrite. En effet, même si la chanson de la femme porte un message du point de vue du fond, celui-ci est tenu par la forme qui est une expression littéraire. Ainsi, au-delà de l'idée de sagesse qui évoque d'abord l'ordre de la raison, selon R. Ndiaye (1985 p.3), « la fine fleur décantée se nourrit aussi d'une intention

esthétique : l'art du bien dire se fait jour et ordonnance l'organisation formelle des paroles. Nous sommes alors en pleine littérature orale ». Pour G. Calame-Griaule, cité par L. Bodin (1919, p.250) « la littérature orale a une visée esthétique observable au niveau des règles stylistiques dans le domaine de la poésie, notamment la phonétique, la morphosémantique, la syntaxe, le lexique, la prosodie et le rythme ». Pour analyser les aspects stylistiques des chansons, nous avons transcrit le corpus sous la forme versifiée<sup>8</sup>. Étant donné que le retour à la ligne est une caractéristique fondamentale de la poésie en vers, nous nous sommes inspiré du rythme.

### 2.1. La femme, tabernacle de la maternité

La femme *moaaga* consciente de sa fonction maternelle est meurtrie lorsqu'elle se retrouve dans l'incapacité de concevoir. Si certaines femmes féministes d'autres cultures soutiennent qu'« on ne naît pas femme, mais qu'on le devient » par ses prises de position en faveur de la femme mais en défendant la condition humaine ; dans certaines cultures africaines en général et *moaaga* en particulier, « on ne naît pas femme, mais on le devient par sa maternité »<sup>9</sup>. Or, cette maternité s'acquiert grâce à l'implication de l'homme. Autrement dit, la maternité de la femme dépend de son mari. Mais face au besoin pressant de l'époux d'avoir un héritier ou d'un enfant selon les circonstances et que l'épouse n'arrive pas à vivre sa maternité ; l'époux et par-dessus tout, la société l'accuse d'être stérile. Il apparaît donc que dans la conscience collective des *Moose*, la stérilité a un visage féminin. On observe très souvent dans la société, des belles-mères « *sid-marāmba* » qui exigent que leurs enfants se remarient à une autre femme, sous-prétexte que la première est stérile, ou n'engendre que des filles. Par conséquent, les relations entre *bi-paga* « belle-fille » et *sid-ma* « belle-mère » deviennent hostiles. Ces réalités conjugales de la femme au domicile marital sont dépeintes dans deux chansons exécutées au cours d'un moulage de mil à la meule.

#### Chanson 1<sup>10</sup> :

##### M *sid biiga*

« L'enfant de mon mari »

1. *Mba sīdaa, mba sīd woōōo, m ba sīda*

« Cher mari, cher mari, cher mari ! »

2. *M ba sīd yeel ti m ka bug ye,*

« Cher mari dit que je n'ai pas d'enfant »

<sup>8</sup> Chaque vers porte un numéro d'ordre.

<sup>9</sup> Propos recueillis à Poa, le 15 janvier 2017 auprès de Ouigou Nikiéma, ménagère âgée de 74 ans.

<sup>10</sup> Idem.

**3. Bale m ka doga raoog ye,**

« Parce que je n'ai pas engendré Raoogo (garçon) »

**4. Bale m ka doga pok ye**

« Parce que je n'ai pas engendré Raoogo »

**5. M ba sid ye tim pvgto wata beoogo,**

« Cher mari dit que ma coépouse viendra demain »

**6. La beoog na v̄eēge**

« Mais demain viendra »

**7. w̄intoog na puki**

« Le soleil se lèvera »

**8. Z̄i na sobge**

« La nuit tombera »

**9. Kide weng na ta**

« Les neuf mois arriverons »

**10. B̄i yvmd na ta**

« Ou une année arrivera »

**11. Tid gesse, m pugto na rog a raog bi?**

« On verra si ma coépouse engendrera Raoogo ? »

**12. B̄i a pok bi?**

« Ou engendrera Poko »

**13. M pa mie, m pa mie, m pa mie,**

« Je ne sais, je ne sais pas »

**14. La koom pa ȳūud n rog biig la**

« Mais on ne boit pas de l'eau pour tomber enceint »

**15. La s̄uur pa yik n ro biig la**

« Le courage n'engendre pas un enfant »

**16. Ad yaa ziig sobg he !he ! he siig sobg**

« C'est dans la nuit et dans la nuit »

**17. T̄i wag sabgl wug tāntad n s̄ērēs bokē**

« Qu'un serpent noir crache dans un trou »

**18. T̄i saba wēnd ning barka**

« Et par la bénédiction de Dieu »

**19. T̄i kiugo wen poore,**

« Après neuf mois »



*20 ti a pok bi a raog yaal n tū ra yak suk n wa.*

« On peut attendre raogo ou Poko »

*21. Rī yīnga, m ba sida,*

« Pour cela cher mari »

*22 a raog ne a pok sā n ka mee f mi tiiri*

« S'il n'y a pas Poko ou Raogo tu en es responsable

Cette chanson poétique est construite en vers libres, ce qui traduit la liberté de la femme à choisir le thème qui sied à ses préoccupations et de les exprimer sans contrainte. Cependant, dans sa liberté créative, plusieurs procédés stylistiques sont notables.

#### *-Au plan phonétique*

On remarque une constellation de sons identiques en fin et en milieu de vers. La récurrence des sons à travers le signifiant a un effet d'insistance sur le signifié. Ainsi, sur les cinq premiers vers, le terme *m'ba sida* « cher mari » est apparu cinq fois. Cette accentuation met en exergue l'époux en début de chanson, une manière d'interpeller la société et de la mettre à témoin des accusations dont elle est victime au sujet de sa maternité. Ainsi, à la fin des vers 2, 3 et 4, cela est matérialisé par la négation adverbiale *ka ...ye* « ne ..pas » traduisant sa non-procréation à travers la rime plate [ye]. Aussi, la femme justifie-t-elle sa position accusatrice de son mari en utilisant l'anaphore. Le début des troisième et quatrième vers, *bale m ka roga* « parce que je n'ai pas engendré... », insiste sur sa stérilité. Celle-ci constatée par son mari dès le deuxième vers a conditionné le cinquième vers : le mari décide de prendre une seconde épouse. Cette décision reste un projet, mais heurte la sensibilité de la femme et elle lance un défi à son époux. Si dans la première strophe, c'est elle qui est accusée ; dans la seconde, elle défie son époux qui s'estime irréprochable.

#### *-Au plan lexical*

L'épouse, du sixième au douzième vers, utilise le champ lexical de la maternité, notamment « demain », « jour », « nuit », « neuf mois », « un an », « engendre », « garçon », « fille » pour rappeler l'homme que si sa coépouse venait, la vérité se dévoilera demain « beoogo » qui signifie l'avenir. Celui-ci est mis en évidence à travers l'aggradation : « jour après jour », « nuit après nuit », « mois après moi » on saura si la nouvelle femme engendrera un garçon ou une fille ? Dans ce passage, la femme pointe un doigt accusateur sur son mari. Elle se blanchit du même coup et attire l'attention de la société sur son époux en dévoilant indirectement son impuissance ou sa stérilité. En instaurant le doute sur la virilité de son mari, elle a touché le talon d'Achille des hommes en général et celui de son époux en particulier, car l'honneur, la fierté et l'estime de soi d'un homme dans la société traditionnelle *moaga* sont tributaires de sa virilité. La

chanson a permis à la femme de dire haut ce qu'elle pensait bas et intérieurement dans ses propos ordinaires. Ainsi apparaît-il que les chansons d'activités féminines précisément celles exécutées à la meule sont un moyen d'expression libre et permissif pour la femme. Après qu'elle a tenu un discours révélateur sur la virilité de son mari, elle se déculpabilise de sa prophétie en utilisant une ironie au treizième vers. Après avoir défié son mari sur sa capacité de remplir son devoir conjugal avec sa prochaine épouse, elle revient nier ses propos. Toutefois, de façon imagée, elle réitère sa position.

#### *-Au niveau symbolique*

Dans les vers quatorze et quinze, l'usage de *koom* « eau » et *sūuri* « cœur » qui symbolisent la quantité et la bravoure ne sont pas suffisants pour procréer. Aussi, compare-t-elle d'une part, l'eau ordinaire en quantité suffisante et dénuée de sacralité au sperme à quantité infime, mais empreinte de sacralité ; et d'autre part, le cœur à la force brutale par rapport au sang, énergie vitale. Par ailleurs, l'évocation de *zīig sobge* « nuit », *wag sabgl* « serpent noir », *tāntāado* « crachat » et *bokē* « trou » symbolise les rapports sexuels qu'elle devrait avoir avec son époux. En effet, la nuit, c'est le moment indiqué pour entrer en intimité sexuelle avec sa femme selon la morale moaaga. Le serpent noir symbolise le sexe masculin, le trou, celui féminin et le crachat le sperme. Le rituel conjugal énoncé par la femme en image traduit la non-tenue du devoir conjugal de son époux ; ou de sa présence inefficace. Tout cela pour jeter l'anathème sur son mari. En effet, au plan syntaxico-sémantique, on note un parallélisme entre les vers quatorze et quinze.

#### **14. La *koom pa yūud n rog biig la***

« on ne boit pas de l'eau pour engendrer »

#### **15. La *sūur pa yik n ro biig la***

« on ne s'énerve pas pour engendrer »

La femme revendique sa préoccupation pressante plus que son mari à avoir un enfant. Si on buvait de l'eau pour avoir un enfant, ou si la rage suffisait pour avoir un enfant, elle en aurait un. Mais malheureusement, ce n'est pas le cas, il faut passer par l'acte sexuel sous la bénédiction de Dieu « Wēnde » avant d'espérer un enfant. Cela traduit l'idée selon laquelle la procréation dans la conscience collective des *Moose*, est une volonté divine et non humaine. Donc, engendrer un garçon, une fille ; ou ne pas pouvoir engendrer ne relève pas du pouvoir des humains, mais de Dieu. Si dans cette chanson, la femme révèle à la société les recoins les plus secrets de son âme du point de vue de son intimité sexuelle avec son mari, dans la chanson suivante, elle affronte sa belle-mère en lui exprimant toute sa haine. Cela renchérit les relations houleuses qu'entretiennent belle-mère et belle-fille dans l'enclos familial à cause du fils pour l'une et de l'époux pour l'autre.

## 2.2. Belle-mère et belle-fille, de véritables rivales

S'il est difficile de faire plaisir à son époux, il est encore plus difficile de faire plaisir à sa belle-mère. Selon la parenté qui régit la société *moaaga*, la belle-fille doit prendre pour « mère », la mère de son mari. Celle-ci doit la reconnaître pour sa « fille ». Mais très souvent, ces deux parents liés l'un de l'autre par le lien sacré du mariage n'ont toujours pas eu de bonnes relations. Dans un tel climat, écrit F. Moukaila (2013, p. 101), « la femme fustigera sa belle-mère abusive qui a trop facilement tendance à s'immiscer dans la marche des affaires du foyer de son fils, et qui tient à garder la haute main sur les questions d'intendance. » Chacune dans son for intérieur accuse l'autre d'être à l'origine des mauvaises relations qu'elle entretient avec son fils ou avec son mari. Par conséquent, l'une ou l'autre, n'hésite pas à renoncer officieusement à cette parenté à l'image de la femme dans la chanson suivante.

**Chanson 3<sup>11</sup> : m'ma**

« Ma mère »

**1. Fomē taara f ma**

« Tu as ta mère »

**2. mamē taara m ma**

« moi aussi j'ai ma mère »

**3. m pana m bool m sid ma tum ma yee**

« je n'appellerai jamais la mère de mon mari ma mère » (bis)

Dans cette chanson, la femme refuse de façon catégorique d'appeler la mère de son mari sa « mère ». Elle le fait savoir à travers les trois vers. Au plan syntaxique et sémantique, on assiste à un parallélisme :

« Ta mère, c'est ta mère » ;

« Ma mère, c'est ma mère ».

En conséquence, elle refuse d'appeler la mère de l'autre sa mère, dont celui de son mari. Par-là, elle défie non seulement, l'autorité de son mari ; mais par-dessus tout, l'ordre établi par la société *moaaga*. Sous le couvert de la chanson, elle transgresse sans punition, car la chanson n'est pas un acte, mais le reflet d'un sentiment. Même si dans la pratique, elle appelle sa belle-mère, « mère », elle aura exprimé ce qu'elle ressent pour elle. La belle-fille qui n'a pas le droit d'affronter physiquement sa belle-mère a eu la latitude de l'agresser verbalement. Selon SLAMA Béatrice (1981 : 53) « Le style "féminin" est selon la critique, fluide, gracile, gracieux, fleuri, floral. Mais parfois aussi inspiré, violent, surgi de forces

<sup>11</sup> Chanson recueillie, le 21 janvier 2018 à Koud-yiri, auprès de YAMEOGO Noëlie, ménagère, âgée de 49 ans.

profondes et incontrôlées. ». Mais les attitudes de l'épouse peuvent être motivées par la manière dont elle est traitée dans l'enclos marital.

### **2.3. La femme dans le domicile familial, une véritable esclave**

Les conditions de vie de la femme *moaaga* ne sont toujours pas reluisantes. Elle est la dernière à se coucher, pour préparer le sommeil des autres ; et la première à se lever pour préparer le bon réveil des autres. Le bien-être de la famille dépend de son efficacité dans les travaux ménagers et son degré de serviabilité, car elle occupe toujours le statut de serviteur et la première à se sacrifier pour le bonheur des autres. C'est en cela que B. Dieng (2010, p.13) écrit que « la femme est considérée comme un modèle divinisé dans les sociétés matrilineaires de l'Ouest-africain ; elle est le socle qui permet la fondation de la société et du pouvoir. Son destin est donc de porter le groupe par ses sacrifices » Cependant, ce que la femme dénonce dans la chanson suivante, ce n'est pas le fait qu'elle travaille sans relâche ; elle s'insurge contre la non-reconnaissance de son travail par son mari qui en est le premier bénéficiaire.

#### **Chanson 2<sup>12</sup> : M sid raaba**

« Le désir de mon mari »

##### **1. *Bvẽ lam na man ti taam sid raabo ?***

« Qu'est-ce que je vais faire pour plaire à mon mari ? »

##### **2. *Yibeoogo wĩndga, zabre yvngo***

« Matin, midi, soir et nuit »

##### **3. *M sid ye tim mang sin taa raab ye***

« Mon mari dit que ne l'ai jamais satisfait »

##### **4. *tim ye tim na bao bānge, tim ka yam ye***

« Je lui demande de savoir, il me traite d'idiote »

##### **5. *im ye tim na bao bānge, tim ka yā wubre ye***

« Je lui demande de savoir, il me traite de mal éduquée »

##### **6. *tim ye tim na bao bāng, tim ka bark ye***

« Je lui demande de savoir, il me traite de vaurienne »

##### **7. *La sāor zin n puk n mik -m gāagē yeee***

« Mais le lever du soleil ne m'a jamais trouvée au lit »

---

<sup>12</sup> Chanson recueillie, le 21 janvier 2018 à Koud-yiri, auprès de YAMEOGO Noëlie, ménagère, âgée de 49 ans.

8. *tvvma m tvmda, lam zu paam pēgr ye*

« Je fais tous les travaux, mais jamais appréciée »

9. *m sāta yibeoog-pīnd n pus zaka,*

« Tôt le matin, je nettoie la cour »

10. *n pak bēer n kō bāmba*

« je prépare de la bouillie pour lui »

11. *Tib baas n yōk m kudu-kudu-kudu yeti man zu tab raab ye*

« Malgré tout, on me bat disant que je suis fainéante »

12. *M na ya mana bvē m ba sida, tim yvvr yi noog f noor yeee ?*

« Que dois-je faire encore cher mari pour avoir ton estime ? »

13. *M na ya mana bvē m ba sid, ti yvvr tilg widg f noorē yeee?*

« Que dois-je faire pour mon mari afin d'éviter ses critiques acerbes ? »

Le premier vers de cette chanson est une interrogation. *Bvē lam na man ti taam sid raabo?* « Que vais-je faire pour plaire à mon mari ? La femme s'interroge sur les besoins de satisfaction de son époux. C'est une double interrogation que revêt la question. Celle-ci s'adresse premièrement à l'époux qui paraît insatisfait au regard des travaux domestiques exécutés par la femme. L'emploi des termes de temporalité *Yibeoogo* « matin » *wīndga* « midi », *zaabre* « soir » *et yvngo* « nuit » montrent qu'à tous les moments de la journée, elle est en activité, mais l'homme nie toujours ses efforts consentis pour lui. La deuxième question est une auto-interrogation. Elle doute sur ce qu'elle fait pour son mari, si cela était à la hauteur de ses attentes, car dans la société *moaaga*, il est du devoir de la femme de satisfaire les besoins de son époux. Déterminée à accomplir son devoir, elle va jusqu'à son mari pour lui demander ce qu'il attend d'elle. Mais l'époux lui donne des réponses haineuses. Cela est illustratif à travers les vers quatre, cinq et six de la chanson, portés par un ensemble de styles poétiques, à savoir le parallélisme syntaxique, phonétique et rythmique ; mais également de l'anaphore pour insister sur sa volonté de satisfaire son mari qui reste campé sur sa position d'inimitié. Les injures de l'époux, notamment *ka yam ye* « idiot », *pa yā wubre ye* « mal éduquée » *ka bark ye* « vaurienne » à l'encontre de l'épouse malgré ses efforts de mieux faire, montre que la femme est perçue aux yeux de son mari comme une bête de somme à qui on ne doit ni reconnaissance, ni repos. La femme continue d'égrainer ses souffrances liées à ses activités domestiques. Du septième vers au dixième, elle décrit comment certaines tâches sont effectuées à l'aube.

D'abord, elle est matinale, balaie la cour, prépare la bouillie pour son mari. En effet, la femme *moaaga* doit être la première à se lever, et sa première activité est de rendre la cour propre ; après cela, faire le petit déjeuner. Tout cela est fait, mais l'époux n'est jamais satisfait. Par conséquent, il passe de la menace verbale

à celle physique. Pour mettre en évidence la violence dont elle a été victime, elle joue sur le [kudu] /battre/. Il l'emploie trois fois « *kudu-kudu-kudu* » en vue de dramatiser son mal. La femme confuse et désespérée s'interroge toujours enfin de chanson, comme il l'a fait au début. Ce qui montre qu'elle n'a pas trouvé réponse à sa question de savoir ce qu'elle doit faire pour plaire à son époux. Elle réalise que la fin de sa souffrance n'est pour demain, car son mari n'aura jamais d'estime pour elle et les critiques acerbes à son encontre seront permanentes. Dans cette chanson, la femme se présente en victime et dénonce du même coup les exactions de son mari, qu'elle subit.

Toutefois, les chansons à la meule ne sont pas exclusivement une expression d'amertume et de désespoir, elles peignent souvent des sentiments d'euphorie de la femme vis-à-vis de son mari. Mais sans s'opposer à la polygamie, les rapports entre coépouses sont empreints d'inimitié, de jalousie, de persiflage.

#### **2.4. Le persiflage, comme arme de combat des coépouses**

Les chansons exécutées à la meule sont choisies librement par la femme pour dénoncer tous les actes et toutes personnes qui entraveraient son bien-être. Parmi ces personnes, la coépouse en fait partie.

#### **Chanson 4<sup>13</sup> m' pvgto-yirga " Ma co-épouse insensée"**

##### **1.M werd-m ki**

« Je mouds mon mil »

##### **2.M werd-m ki**

« Je mouds mon mil »

##### **3.M werd-m ki**

« Je mouds mon mil »

##### **4.Ki nan bi, ti m ba sid nan yi raag wa**

« Mil sera en farine, parce que mon mari vient du marché

##### **5. Ki nan bi, ti kombi yi rūmkim weog n wa**

« Les enfants reviendront du pâturage »

##### **6.Ki nan bi, ti yibeog ya meenem ,ti zabre ya saase,**

« Le mil sera en farine, car le matin , c'est la rosée ; le soir, c'est la pluie »

##### **7.Tim werd-m ki ti pvg-beoog zoet n baod-a ne-bila**

« Et je mouds mon mil

---

<sup>13</sup> Chanson recueillie, le 27 janvier 2018 à Poa, auprès de ZONGO Awa, ménagère, âgée de 51 ans.

alors que la femme mal aimée court dans tous les sens pour chercher sa meule.

Dans cette chanson, la femme en écrasant son mil à la meule attend impatiemment son époux et ses enfants, mais tourne sa coépouse en dérision. Dès les premiers vers, elle traduit sa joie d'être à la meule à travers un style anaphorique construit dans un parallélisme syntaxique, sémantique et phonétique : « Je mouds mon mil ». La femme continue d'exprimer son euphorie à travers les vers quatre et cinq en se souvenant des êtres qui lui sont chers : *m'ba sid* « cher époux », *kombi* « enfants ». Elle fait coïncider la fin de l'écrasement du mil avec l'arrivée de son mari et de ses enfants quand on sait que *tô* rime avec farine. Dans la société *moaaga*, la bonne femme doit accueillir son mari et ses enfants qui reviennent des champs, de voyage ou de marché avec de la nourriture. Ainsi, étant à la meule, elle est sur la bonne voie pour remplir ce devoir. Par contre, elle trouve que sa coépouse étourdie ne pourra pas remplir son devoir envers son mari puisqu'elle peine à trouver sa meule. C'est pourquoi au vers sept, elle s'en félicite et traite sa coépouse de *pvg-beoog* « mauvaise femme » et implicitement, elle se prend pour une *pvg-romde* « femme préférée ».

Au-delà de la raillerie dont est empreinte la chanson, elle a une connotation méliorative. Loin d'être narcissique, elle montre que chaque femme doit mériter l'attention de son époux à son image. Les femmes désordonnées, insoucieuses de leur mari comme sa coépouse qui ne sait pas où se trouve sa meule à cause de sa négligence, ne peuvent pas avoir l'amour de leur époux. Conformément à la sagesse *moaaga* qui enseigne que : *pag n manda meg romde* « c'est la femme qui se fait adorer ». Si dans la plupart des chansons féminines exécutées à la meule attirent aux relations entre époux, épouse et belle-mère, le *pogsada* « jeune fille » s'invite à l'exercice d'expression de ses réalités sociales à travers la chanson.

## 2.5 À la meule, lieu d'étalage de carence

Le moulage du mil à la meule est un art qui s'apprend. C'est un savoir-faire qui se transmet de mère en fille. Dans la société traditionnelle *moaaga*, la jeune femme nouvellement mariée est soumise à l'épreuve de la meule ; savoir moudre, c'est un honneur pour la mère et une fierté pour sa fille, mais le contraire, est un déshonneur pour la mère et une honte pour son enfant.

### Chanson 5/

M pvgdba  
« Cher tante »

#### 1.M pvgdb kēesm neerē

« Cher tante m'a introduite à la meule »

#### 2.Tum pvg-taab na n bāng d bōngo

« Et mes camarade découvriront mes lacunes »

**3.M sēn wa n be yiri n ka pek laag ye**

« Quand j'étais à la maison je ne faisais  
pas la vaisselle »

**4.Pag be nimbāanga (bis)**

« La femme est pitoyable »

**4.Pag rik-a noor yaa n maan-a kafika «**

La femme a fait de sa bouche un éventail

**5.Pag be nimbāanga**

« La femme est pitoyable »

**6.M pugdb ra gāneg-m zāmbæel ye**

« Tante ne me couche pas sur mon dos »

**7.Ti rapa gōoda tōdbeoogo**

« Car les hommes se promènent à l'aube (bis)

**8.Pag kēna neerē n tēgdē (bis)**

« Une femme va à la meule pour essuyer »

**9.Ta buglā tar wāgr wā**

« Et ses murmures font wāgr wā (onomatopées)

**10.Wa ye he he he,**

« Wa ye he he »

**11.Wa yee yaa yeee yaa nimbāneg biiga**

« Wa yee yaa yeee ya, enfant de pitié

**12.Loalga be bāngre yeee!**

« Il y a un veau dans la ferme »

**13.Ti koms-ramb ne rat**

« Et les handicapés veulent

**15.B ne n rat lab kō paam ye**

« Ils veulent, mais ils ne peuvent pas l'avoir »

**16.Bagrē loalg gēng f yam yaa yee**

« Veau de la ferme, dans ton élégance prends du plaisir »

Dès les deux premiers vers de la chanson, la jeune fille expose ses insuffisances en matière de moulage de mil à la meule. Elle accuse sa tante de l'exposer aux critiques moqueuses de ses camarades du fait qu'elle ne maîtrise pas le travail de la meule. Mais au troisième vers, elle réalise qu'elle est responsable de son échec, car elle n'a même pas appris à faire la vaisselle quand



elle était dans la cour paternelle. Cette méconnaissance la fait souffrir et elle le fait savoir à travers les vers quatre, cinq et six. En effet, dans un style anaphorique, elle met la femme en évidence en vue d'insister sur sa souffrance au foyer. Elle dépeint son problème personnel en préoccupation générale de toute femme. En d'autres termes, elle n'est pas la seule à vivre cette réalité. Face aux difficultés auxquelles elles font face, elles n'ont que leur bouche pour se défendre ou se protéger à l'image de *kafika* « éventail ». De cette façon, on comprend avec B. Slama (1981, p.54) que « parler, c'est d'abord agir. La parole est comme une arme redoutable et qu'on l'utilise pour attaquer et pour se défendre ».

Déjà vulnérable, elle supplie sa tante de ne pas l'exposer aux hommes qui sont des courtisans voraces. Son expression *zāmbēela* « coucher sur le dos » symbolise les dispositions de relations sexuelles. Elle demande la protection de sa tante qui joue le rôle de parent, de ne pas l'abandonner dans les mains des hommes. Toutefois, il est admis chez les *Moose*, que c'est la tante qui initie son *pvigdenga* « fille de son frère » à l'activité sexuelle. Elle peut aller jusqu'à la marier à un homme de son choix, issu souvent de la famille de son mari. Mais au-delà de ses carences en matière d'activités ménagères et de ses souffrances liées à cela, elle montre qu'elle est au cœur de la convoitise des hommes grâce à son charme. De façon métaphorique, elle se compare à un veau dans une ferme à l'image de la concession familiale : « Il y a un veau dans la ferme ». Aussi les hommes susceptibles de la convoiter sans succès par faute de moyens sont représentés métaphoriquement par des handicapés qui ne peuvent avoir accès à la ferme pour attraper le veau gras :

« Et les handicapés veulent  
Mais ne peuvent pas l'avoir »

Dans ce passage, elle donne un message fort aux hommes, que la femme malgré ses insuffisances au plan éducatif reste une proie réservée aux plus offrants, donc à ceux qui ont les moyens. De ce point de vue, la femme a une double qualité celle liée à son éducation et à son charme. Ainsi, la jeune fille dans la chanson, consciente de ses carences éducationnelles met en évidence ses qualités physiques qui ne laissent personne indifférente. De ce qui précède, que peut-on retenir ?

## Conclusion

Le contenu des chansons étudiées révèle les dessous de la réalité existentielle de la femme et de la jeune fille. Cela apparaît comme une force exécutoire favorable à sa survie. Ainsi, la femme « vide-t-elle son ventre » pour se libérer de l'énergie douloureuse qui gîte en elle. Il ressort de l'analyse ethnolinguistique que l'activité de moulage à la meule au cours de laquelle, les chansons sont exécutées, est l'un des cadres par excellence d'expression de la littérature féminine sous forme satirique. Ensuite, dans ces chansons, on y trouve

de l'art, car elles sont effectuées dans un style poétique et poétisé à travers la prosodie, la morphosémantique, la syntaxe et le lexique. Enfin, cet art féminin représente pour la femme son arme, dans la mesure où son but est d'attaquer ou d'interpeler.

### Références bibliographiques

- BODIN Louise. 1919. « Les idées féminines », dans *La Forge, cahiers* 11 et 12,
- CALAME-GRIAULE Geneviève, 1979, « Colloque "théorie et méthodes de l'ethnolinguistique", dans *Journal des africanistes*, volume 49, numéro, 1979, p. 163.
- DIENG Bassirou. 2010. « L'amitié dans le conte ouest-africain comme instrument de régulation et d'intégration », in *Éthiopiennes*, n°84, 2010, p.13.
- DORAIS Louis-Jacques. 1979. *Anthropologie du langage*, [en ligne] [http://www.ca/classiques des sciences sociales](http://www.ca/classiques-des-sciences-sociales). Consulté, le 06/12/2017.
- KABORE Oger. 1993. *Les oiseaux s'ébattent. Chansons enfantines*, L'Harmattan.
- MOUNKAILA Fatoumata. 2013. « Poésie du pilon ou « duuru-ga yaasey » et modèles socio-économiques en changement », dans *Cahiers du CELHTO*.
- MOUNKAILA Fatimata. 2008. *Anthologie de la littérature orale songhay-zarma. Textes récréatifs : chants et histoires d'amour, formes théâtralisées des airs de jeux de danses, critique sociale indirecte*, Paris, L'Harmattan.
- NOKE Simond. 2010. « La Critique Littéraire Africaine et le Colloque de Yaoundé de : l'appropriation littéraire » in *Littérature communautaire en [ligne]* <http://www.whisperingsfalls.over.blog.com>, consulté le 17/07/2013, 16 p.
- NDIAYE Raphaël. 1985. « Littérature orale et structuration sociopolitique en pays sereer », dans *Ethiopiennes* n° 42, volume III n°3.
- SLAMA Béatrice. 1981. De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution, dans *Littérature*, n°44, 1981.

### Liste des personnes-ressources

Nom & prénom (s)	Profession	Lieu et date de collecte des chansons	Âge
NIKEMA Ouigou	ménagère	Poa, le 15/01/2018	74 ans
YAMEOGO Noëlie	ménagère	Koud-yiri, 21/01/2018	49 ans
ZONGO Awa	ménagère	Poa 27/01/2018	51 ans