

# UNIVERSITÉ ASSANE SECK - ZIGUINCHOR



UFR des Lettres, Arts et Sciences Humaines

**Département de Lettres Modernes**

Mémoire de Master

Spécialité : Études Littéraires

Parcours : Littérature Orale

**Sujet :**

**Chants de circoncision et de mariage en milieu wolof**

Présenté et soutenu par :  
**Babacar Thiam**

Sous la direction de :  
**M. Amadou Oury Diallo**

## **MEMBRES DU JURY**

**Président :** M. Cheikh Mouhamadou Soumoune Diop, Maître de conférences, UASZ

**Examineur :** M. Moussa Diallo, Assistant, UASZ

**Directeur de mémoire :** M. Amadou Oury DIALLO, Maître Assistant, UASZ

**Année scolaire : 2021-2022**

Chants de circoncision et de mariage en  
milieu wolof

# DEDICACES

## Je dédie ce modeste travail :

A mon très cher Papa **Mouhamadou Bachir**, qu'Allah illumine tes pas et t'éloigne du trépas jusqu'à ce que nos vœux sur vous se réalisent.

A ma très chère maman **Seynabou Wade**. Je sais que ces lettres te sont inconnues mais cela ne m'empêche guère de les composer pour ta gratitude connue.

A mes frères et sœurs dont **Khadija, Moustapha**, à tous mes proches.

A tous mes enseignants, soldats du savoir à qui je suis passé par leur main ; votre sacrifice n'aura pas été vain.

A mon oncle **Baba Diop** reçois ma gratitude tons.

## Remerciements

Tout d'abord nous rendons grâce à Dieu (S.W.T) qui, par sa clémence nous a permis d'achever ce travail. En effet, si cette page est ouverte, c'est parce qu'il est un devoir pour nous de nous acquitter d'une immense dette de reconnaissance envers des personnes sans lesquelles ce mémoire ne verrait pas le jour. Ainsi :

- Nous remercions chaleureusement notre directeur de mémoire Docteur Amadou Oury Diallo un parangon de vertu. On ne vous remerciera jamais assez Docteur. Ce travail est sans doute le fruit de votre rigueur. Vous êtes un modèle et une référence pour nous.

- Nous remercions solennellement notre grand-frère **Moustapha Thiam** notre *taaw*. Votre soutien moral et financier, vos conseils et encouragements, ne sont pas vains. Ils retentissent toujours dans nos oreilles. Recevez grand-frère nos remerciements.

- Je remercie de même ma grand-mère **Mbangou Thiam** qui a suivi mes premiers pas, ma tante **Arame Diop, Tabara Thiam, Khadi Thiam**, mon oncle **Baye Diago**, à toute cette famille dans laquelle j'ai grandi.

- A la mémoire de ma tutrice **Mame Khadi Thiam** à Kaolack Sing-Sing que ton âme repose en paix. Je remercie tes enfants : **Soukey, Mariama, Baye, Ndey Mari, Khadi Mare** je n'oublierai jamais votre générosité.

- Je remercie également ma tutrice ici à Ziguinchor Mme **Gnima Diémé** dite **Assome** comme j'ai l'habitude de l'appeler.

- A mes camarades et amis : **Ousmane Faty, Yasmina Aicha Ati-jani Diatta**, etc.

- Je ne t'oublie jamais toi **Dame Thiam**. L'université m'a permis de te connaître, un séraphin de piété, vous avez toute ma reconnaissance fidèle frère.

*Ndegam ku lim juum, mbaa fàtte ; kon nu ngi sànt di gërëm te di jaajëfal ñëpp.*

## SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	1
PREMIERE PARTIE : LES CONTEXTES.....	10
CHAPITRE 1 : CONTEXTE HISTORIQUE ET GEOGRAPHIQUE .....	12
CHAPITRE 2 : CONTEXTE SOCIAL ET POLITIQUE .....	22
CHAPITRE 3 : LA CULTURE WOLOF ET LES CONTEXTES DE PRODUCTIONS LITTERAIRES.....	36
DEUXIEME PARTIE : CORPUS .....	48
1.    CHANTS DE CIRCONCISION .....	49
2.    CHANTS DE MARIAGE .....	61
TROISIEME PARTIE : ANALYSE ETHNOLITTERAIRE .....	71
CHAPITRE 1 : ETUDE THEMATIQUE .....	72
CHAPITRE 2 : ANALYSE STYLISTIQUE .....	100
CHAPITRE 3 : LA FONCTION DU CHANT .....	115
CONCLUSION .....	128
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE .....	131

## INTRODUCTION

Domaine d'expression libre et complexe des peuples africains, la littérature orale a longtemps été reléguée au dernier plan au détriment de la littérature écrite dont celle-ci s'origine. D'ailleurs « l'art verbal précède l'art graphique<sup>1</sup> ». Et pourtant elle est un champ large garni de plusieurs genres, dont chacun peut susciter un objet d'étude.

La littérature orale peut être ainsi considérée comme l'ensemble des productions créées et composées qui entrent dans le registre d'oralité et qui sont transmises de bouche à oreille et perpétuées dans le temps, de génération en génération. En d'autres termes, elle peut être définie comme « l'ensemble des messages qu'un groupe social considère avoir reçu de ses ancêtres et qu'il transmet oralement d'une génération à une autre<sup>2</sup> ». La littérature orale fait partie de la tradition orale que Amadou Hampathé Ba considère comme : « La grande école de la vie, dont elle recouvre et concerne tous les aspects (...). Fondée sur l'initiation et l'expérience, elle englobe l'homme dans sa totalité et, à ce titre, on peut dire qu'elle a contribué à créer un type d'homme particulier, à sculpter l'âme africaine<sup>3</sup> ».

C'est un héritage majeur de la société africaine. La littérature orale, partie intégrante de cet héritage, est composée, entre autres, par un genre important appelé poésie traditionnelle et désignée populairement sous le vocable de « chant » ou « chanson ». La poésie orale traditionnelle a une place majeure et joue un rôle multifonctionnel dans la société. Elle assure diverses fonctions : récréative, didactique, satirique, panégyrique, épistémologique, etc. et constitue un des éléments les plus importants d'une culture. Ceci montre l'importance et la prépondérance du chant dans les sociétés africaines à l'occasion de certains événements comme la naissance (baptême), les cérémonies funéraires, les travaux champêtres, les jeux, le mariage, la circoncision, etc. La société wolof lui accorde une considération particulière qui apparait dans les cérémonies et les rites socioreligieux tels que le mariage et la circoncision qui font l'objet d'une abondante production poétique. C'est dans l'optique de travailler à la collecte et à la conservation d'une partie de la poésie orale du peuple wolof que nous comptons mener cette étude dont le thème est : *Chants de circoncision et de mariage en milieu wolof*. Domaine de la poésie, le chant est formé du mot latin *cantus* ou *canthus* qui veut dire une « Suite de sons modulés émis par la voix humaine, qui, par la différence des intonations, produisent des

---

<sup>1</sup> Virginia Coulon et Xavier Garnier. *Les littératures africaines*. Paris : Karthala, 2011, p. 258.

<sup>2</sup>Geneviève Calame-Griaule. « Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines. » *Langages*. N°18, 1990, (pp : 22-47), p. 23.

<sup>3</sup> Amadou Hampâté Ba, « La tradition vivante », *Histoire générale de l'Afrique*, tome 1, *Unesco/Jeune Afrique*, 1980, (191-230), p. 193.

sensations variées<sup>4</sup> ». Autrement dit le chant est une émission de sons variés et parfois rythmés sous l'effet de l'appareil phonatoire pour créer une sensation émotive sous l'effet de la mélodie et parfois dissimule un message. En effet, le chant est une activité omniprésente en Afrique où, dans la plupart de ses sociétés, il accompagne les activités quotidiennes et même les cérémonies et les rites. Chez les wolofs, on considère le chant comme un compagnon de création d'ambiance, de divertissement mais un vecteur de transmission des valeurs reçues de leurs ancêtres. C'est ce chant qui solennise leurs fêtes. Et le plus souvent, les chansons sont accompagnées d'instruments traditionnels ou de battements de mains et de pas de danse. D'ailleurs le professeur Momar Cissé affirme que : « La chanson semble plus ou moins influencer les comportements, les manières, les expériences et les activités quotidiennes des wolofs<sup>5</sup> ». Ceci montre le rapport strict entre le chant et le vécu des Wolof où chaque festivité fait appel aux chants et le message dégagé ne saurait passer sous silence dans le groupe ou la personne concernée.

Plus qu'une tradition prônée par l'Islam, la **circoncision** demeure un phénomène socioculturel en Afrique noire et un passage obligé pour tous les enfants. Le jeune africain est donc tenu de passer cette importante épreuve qui marquera son intégration dans la société et son passage au monde de l'adolescent vers le monde des adultes. La circoncision en tant que tradition initiatique était l'un des événements les plus déterminants de la vie de l'homme dans la société wolof. C'est à travers ce rite que la société détermine les différentes étapes de sa vie au sein de la communauté. Cette épreuve formatrice, le *lël*<sup>6</sup> constituait une école pour la plupart des sociétés africaines. Les moments de retraite au cours de l'initiation permettaient aux jeunes de recevoir différents enseignements à la fois moraux, culturels et spirituels. La poésie traditionnelle - particulièrement les chants - était omniprésente. Elle servait de support d'enseignement. De nos jours, force est de reconnaître qu'elle périclité face au bouleversement socioculturel du monde moderne. Cette décrépitude est due aujourd'hui d'une part à un manque de repère, à un déracinement qui mènera sans doute à l'aliénation culturelle, et, d'autre part à certaines pratiques telles que le fait de circoncire les enfants dès le bas âge, ce qui affaiblit le poids et l'importance de la tradition.

---

<sup>4</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chant/14633>. Consulté le 03/08/2022.

<sup>5</sup> Momar Cissé. *Parole chantée ou psalmodiée Wolof : Collecte, typologie et analyse des procédés argumentatifs de connivence associés aux fonctions discursives de satire et d'éloge*. Dakar. UCAD : thèse de doctorat d'État, soutenue en 2006, p. 12.

<sup>6</sup> Ce mot a un sens polysémique. En guise d'exemple, pour traduire séminaire, les journalistes emploient le mot *lël*. Mais dans le contexte culturel, il désigne la période pendant laquelle on met en quarantaine les circoncis. Il est donc un moment de retraite et de convalescence qui se tenait dans la brousse. C'est au cours de cette retraite que des valeurs sont enseignées à travers les chants.

Par définition, le **mariage** est un acte symbolique, une union légitime qui scelle l'union de deux individus de sexe différent. Certes acté pour l'Islam, le mariage revêt dès lors un caractère sacré et religieux qui lui confère une valeur légale et légitime, mais il a dans la société sénégalaise, une dimension culturelle. Il est une grande fête dans presque toutes les sociétés africaines particulièrement chez celle des Wolof qui lui consacre une longue cérémonie<sup>7</sup> ponctuée par des chants. Mais avec la modernité et l'envahissement de la culture occidentale, cette tradition régresse et perd certaines de ses pratiques. D'où la nécessité de revisiter le rite du mariage pour exhumer les valeurs morales et culturelles qu'il renferme.

Consacrer maintenant notre temps pour la collecte et la fixation des chants de circoncision et du mariage nous semble aller dans le sens de la réhabilitation de la tradition. Alors l'étude permettra d'apporter une pierre à l'édifice de la sauvegarde du patrimoine oral en comblant certaines lacunes de la recherche, particulièrement en ce qui concerne la poésie traditionnelle. Notre ambition est d'essayer de faire un panorama sur la poésie wolof à travers le chant afin de permettre aux générations futures « de s'abreuver aux sources vives de notre passé, et [de] revaloriser tant de génies bafoués ou inconnus<sup>8</sup> ». En outre, nous avons noté une forte décadence de ces rites dans la culture wolof due à la suprématie de la culture occidentale. Face à cette déchéance, un cri du cœur s'échappe de la bouche des traditionnalistes :

Il importe à chaque culture d'être fidèle à elle-même, de veiller sur son patrimoine, de [sic] fixer solidement dans ses racines, de fonder son progrès sur ses valeurs avant de s'ouvrir. C'est de cette manière qu'elle peut continuer à exister dignement et à laisser durablement les traces de son passage<sup>9</sup>.

Dès lors, il nous incombe en tant que chercheur de fournir un effort pour conserver ce legs et d'essayer de le vulgariser. Cette vulgarisation répondra à cette volonté de l'État du Sénégal et à l'UNESCO qui déploient de gros moyens ces dernières années pour préserver le patrimoine culturel. Nous nous sommes ainsi intéressés au chant parce que nous notons qu'il est un genre peu exploité et lésé par rapport aux autres genres malgré son étroite relation avec le vécu de cette société. C'est là une autre raison de notre motivation.

---

<sup>7</sup> Dans la société wolof, avant le mariage proprement dit, l'homme doit au préalable donner des colas à la famille de sa fiancée. C'est après cela que l'on choisit l'endroit où se tient la cérémonie religieuse (la mosquée ou le domicile familial du prétendant, etc.).

<sup>8</sup> Massa Makan Diabaté. *Janjon et autres chants populaires du Mali*. Paris : Présence africaine, 1997, p. 25.

<sup>9</sup> Amadou Sadio Dia & Amadou Oury Diallo. *La route du bovidé : voyage à travers le mythe, l'histoire et le conte initiatique Peuls*. Dakar : Papyrus Afrique, 2020, p. 23.



Par ailleurs, cette tradition orale africaine a intéressé bon nombre de chercheurs dont les pionniers sont souvent venus d'Occident. Parmi eux, on peut citer : Michel Leiris<sup>10</sup>; Marcel Griaule<sup>11</sup>, Germaine Dieterlen<sup>12</sup>. Mais à y voir de près, nous constatons que ces chercheurs sont soit des anthropologues, soit des ethnologues. Dès lors leurs travaux ne sont systématiquement pas axés sur les aspects littéraires des traditions recueillies. C'est ce qui conduit Alioune Tine à noter que :

Ce qui préoccupe l'ethnologie dans les sociétés de tradition orale, c'est l'étude des mythes et des rites, c'est la configuration des systèmes de représentation symboliques et institutionnels et surtout leur impact dans l'organisation sociale. Par contre, l'oralité comme modèle d'interaction sociale ou comme forme de communication interpersonnelle a été systématiquement évacuée de leur champ d'investigation<sup>13</sup>.

Ce propos d'Alioune Tine montre que les travaux de ces spécialistes sont partiels car ils ne tiennent pas compte de certains procédés ou de certaines réalités du discours oral. Il faut dire que certains chants africains sont hermétiques ou codés et mettent en œuvre des procédés et des figures particuliers qui nécessitent une approche différente celle de la poésie occidentale.

Parallèlement, il faut dire qu'après ces chercheurs étrangers déjà cités, des africains ont pris la relève et ont produit d'importants travaux sur la littérature orale. On peut citer Amadou Hampathé Ba, Djibril Tamsir Niane, Birago Diop, Lilyan Kesteloot, Bassirou Dieng et tant d'autres. Mais nous constatons cependant que les études faites sur la poésie traditionnelle sont minimales par rapport à d'autres genres comme le conte, le mythe et l'épopée. D'où le manque quasi-total de documents sur cette poésie. Les études exclusivement consacrées à ce domaine ne sont pas très nombreuses : *Introduction à la poésie orale* de Paul Zumthor, *La poésie traditionnelle* de Kesteloot, *La femme, la vache, la foi* d'Alfa Ibrâhîm Sow, *la poésie peule d'Adamawa* de Lacroix, *la Poésie orale Soninké et éducation traditionnelle* d'Aliou Kissima Tandia, *la poésie orale seereer* Amade Faye. *Chanter pour soi, chanter pour autrui, chanter pour vivre*, etc.

En ce qui concerne la poésie orale wolof, il existe quelques travaux universitaires, notamment ceux de Momar Cissé<sup>14</sup>, d'Abdoulaye Keita<sup>15</sup> et d'Ibrahima Wane<sup>16</sup>, des mémoires

---

<sup>10</sup>Michel Leiris. *La langue secrète des Dogon de Sanga*. Mémoire de thèse rédigé en 1938 à partir des matériaux recueillis au cours de la mission Dakar-Djibouti (1931-1933) mais il est publié pour la première fois en 1948 dans « travaux et mémoires de l'institut d'ethnologie ».

<sup>11</sup> Marcel Griaule. *Masques Dongon*. Paris : Institut d'ethnologie, 1938.

<sup>12</sup> Germaine Dieterlin. *Le renard pale*. Paris : Institut français d'ethnologie, 1966.

<sup>13</sup>Alioune Tine. « La tradition orale comme modèle de communication. » *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines*. Université de Dakar : n°14, 1984, p. 77.

<sup>14</sup>Cf. note 5.

<sup>15</sup> Abdoulaye Keita. *La poésie orale d'exhortation. L'exemple des bàkku des lutteurs wolof (Sénégal)*. Thèse de doctorat, Paris : INALCO, 2008.

<sup>16</sup>Ibrahima Wane. *De la poésie traditionnelle à la chanson moderne*. Dakar : UCAD. Mémoire de maitrise (1998)

déjà soutenus et disponibles dans la Bibliothèque universitaire de Dakar (bibnum.ucad.sn). La recherche portant sur cette littérature connaît ainsi un regain d'intérêt.

Ainsi, au regard de tout ce qui précède et des multiples occasions au cours desquelles la chanson rythme la vie, une série d'interrogations se pose : *Quelle place occupe le chant dans la cérémonie de circoncision et de mariage dans la société wolof ? Quels sont les thèmes dominants et quels impacts ont-ils dans ladite société ? Et enfin comment se présentent-ils esthétiquement ?* Ce sont là autant de questionnements qui sous-tendent notre recherche.

Pour réaliser ce projet de recherche, nous avons procédé à un travail d'enquête sur le terrain et de collecte auprès de différentes personnes très réputées pour leurs connaissances en matière de poésie orale. Notre corpus est alors essentiellement constitué de textes de circoncision et de mariage. Il y a au total plus d'une vingtaine de textes pour chaque rituel. La collecte s'est déroulée comme suit : d'abord, nous avons procédé à l'enregistrement des chants ainsi que l'explication portant sur certains de leurs aspects. Pour l'établissement des textes, après l'audition, nous avons transcrit les textes en utilisant le système de transcription en vigueur tel qu'il figure dans le décret n° 2005-992 du 21 octobre 2005<sup>17</sup>. La phase de traduction a consisté en deux étapes. Nous avons d'abord essayé le procédé mot-à-mot ou traduction littérale puis celle dite littéraire. C'est pour dire que la méthode employée s'articule autour de deux axes : la collecte du corpus et son analyse. Il faut dire qu'à chaque fois, nous nous sommes efforcés d'être fidèles au texte en mettant en note de bas de page des commentaires pour rendre plus explicites certains aspects qui ne peuvent pas figurer dans la traduction. Par conséquent, la collecte, la transcription et la traduction des textes se font au regard des spécificités de la langue Wolof. Elle obéit *de facto* aux normes scientifiques en ce qui concerne la phonétique, la phonologie de cette langue.

Dans la collecte des textes de circoncision, nous avons rencontré des difficultés : les gardiens de ce savoir avançaient qu'il est formellement interdit de chanter en dehors du contexte traditionnel de production et de réception. Nous avons recueilli le corpus auprès de nombreux informateurs. Certains de nos informateurs sont instruits, d'autres sont analphabètes. Compte tenu de la difficulté voire de l'impossibilité de traduire certains chants, nous avons choisi de limiter notre corpus à ceux qui nous semblent plus abordables. Nous avons regroupé les informations relatives aux personnes auprès desquelles nous avons recueilli les textes de circoncision dans le tableau suivant :

---

<sup>17</sup><http://www.jo.gouv.sn/spip.php?article4802> (consulté le 18 mars 2020).

NOM	PRENOM	AGE	PROFESSION	VILLAGE	COMMUNE	DEPARTEMENT
Diassé	Moustapha	35	Maçon	Keur-madiabel	Keur-madiabel	Nioro du rip
Thiam	Mam Babou	21	Étudiant	Keur-madiabel	Keur-madiabel	Nioro du rip
Thiam	Cheikh Baye	25	Élève	Kébé walo	Guintekaay	Nioro du rip
Thiam	Moussa	19	Élève	Kébé walo	Guintekaay	Nioro du rip
Thiam	Nassirou	15	Élève	Kébé walo	Guintekaay	Nioro du rip
Thiam	Ibrahima Sakhir	19	Élève	Kébé walo	Guintekaay	Nioro du rip
Thiam	Ousmane	45	Agriculteur	Kébé walo	Guintekaay	Nioro du rip
Thiam	Amadou Wade	18	Etudiant	Kébé Walo	Guintekaay	Nioro du rip
Kébé	Mbaye	66	Maçon	Keur madiabel	Keur madiabel	Nioro du rip
Sokhna	Momath	38	Maitre coranique	Kébé Walo	Kébé Walo	Nioro du rip

Pour l'interprétation de ces textes de circoncision, trois personnes nous ont aidés. Il s'agit de : Ibrahima Thiam, Mame Mamath Thiam et El hadji Mody Kébé.

**Ibrahima Thiam** : Agriculteur de profession, âgé d'une cinquantaine d'années, il est aussi un traditionnaliste hors pair. Malgré sa non maîtrise de la langue française, cela ne l'empêche pas à avoir une ouverture aux enjeux du monde actuel. D'ailleurs, il anime une émission culturelle à la radio communautaire de Keur Madiabel (Tawfeekh FM). Sa maîtrise et son ancrage dans la tradition lui permettent d'être très convoité. Et il assure beaucoup de *Kassak*<sup>18</sup> dans sa circonscription.

**El hadji Mody Kébé** : Directeur de l'école 4 de Keur Madiabel, un acteur culturel très connu dans le département de Nioro du Rip, il a créé des troupes théâtrales et a participé à beaucoup de festivals. Il est toujours sollicité pour l'animation de certaines cérémonies de l'initiation.

**Mame Mamath Thiam** : Un traditionnaliste conservateur, agriculteur de profession, ce dernier âgé de près d'une cinquantaine d'années nous a aidés à la compréhension de moult choses dans la circoncision. Il est très courtisé de par son statut d'homme cultivé. Il participe à beaucoup de festivités dans son village.

Pour ce qui est du corpus « chants de mariage », ici nous n'avons pas eu de difficulté sauf que trouver une femme qui maîtrise intégralement les textes posaient quelques problèmes. Cependant nous n'avons que deux informatrices très plébiscitées car nous avons mené notre

---

<sup>18</sup> Les *kassak* sont des veillées culturelles qui se passent dans la place publique du village au cours desquelles les *selbé* (encadreurs) et les *xumaq* (superviseurs) chantent et dansent pour les jeunes circoncis et inversement. Cet événement se tient généralement à la dernière nuit de la retraite. Ce moment est, de fait, choisi par prudence car il va sans dire coïncider avec la guérison de leurs cicatrices. Dans d'autres localités, les *kassak* se tiennent régulièrement.

enquête auprès d'elles parce que les autres informatrices que nous avons ciblées, nous ont orientés vers elles. Leur nom respectif c'est Aissatou Thiam et Ami Thiam.

**Aissatou Thiam** : Plus connue sous le nom de Mbangou Thiam, cette dernière est notre première informatrice. Née dans les années 1940 à Keur Madiabel et a grandi là-bas. Elle est une vendeuse de légumes mais sa maîtrise de la tradition lui confère un certain statut dans sa localité même si elle n'est pas issue d'une famille griotte. Elle nous a reçus dans son domicile et malgré son âge, elle était accueillante et contente de nous livrer ses connaissances. Pour elle cet héritage ne doit pas disparaître. Elle nous a donné la quasi-totalité des textes de mariage, leur interprétation et le contexte de production.

**Ami Thiam** : Femme au foyer de plus d'une quarantaine d'années, elle habite dans le village nommé Kébé Walo qui se situe aux alentours de Keur Madiabel à près de deux kilomètres de cette ville où habite Moustapha Niasse, homme politique très connu. Son enthousiasme et sa maîtrise des chants de mariage ne sont pas à contester dans son village. Sa belle voix la pousse à être toujours au-devant lors des cérémonies. Signalons qu'elle n'est pas l'interpréteuse de certains textes qu'elle nous a donnés.

De manière parallèle, la recherche documentaire dans les bibliothèques physiques et numériques notamment celle de l'université Assane Seck et du Centre Culturel nous ont permis de trouver des ouvrages et des théories critiques mentionnés dans la bibliographie. Nous avons également consulté des sites de référence que nous allons mettre dans la bibliographie.

En somme, le travail n'était pas du tout facile car les personnes interrogées étaient réticentes et certaines ne voulaient pas être enregistrées. D'autres craignaient d'être exploitées et pensaient qu'on voulait tirer profit de leurs connaissances. Néanmoins avec nos explications et notre assurance sur l'aspect fondamental de la sauvegarde du patrimoine oral ainsi que l'intervention de certains de nos collaborateurs, ils comprirent que le travail n'a aucun but lucratif et s'inscrit plutôt dans une perspective pédagogique et de valorisation culturelle.

Le plan de notre travail de recherche est tripartite. La première partie fait la présentation de la société wolof ensuite la deuxième partie est le corpus (transcrire et traduire) et enfin l'analyse ethno-littéraire constitue la dernière partie. La première partie est composée de prime abord de trois chapitres. Le premier s'articule autour du contexte historique et géographique de la société wolof. Le deuxième, porte sur le contexte social et politique et le dernier chapitre de cette partie porte sur les contextes de production de la culture wolof. La dernière partie est une étude des thèmes, des procédés rhétoriques et des fonctions des chants. Elle comprend trois

chapters : l'analyse thématique, l'analyse stylistique et la fonction du chant. Ainsi, nous jugeons nécessaire de faire apparaître l'alphabet wolof, ses consonnes et ses voyelles ainsi que leur prononciation pour faciliter la lecture aux non-initiés de cette langue.

### Les lettres de l'alphabet wolof

A	B	C	D	E	Ë	F	G	H	I	J	K	L	M	N	Ñ	Ɗ	O	P	Q	R	S	T	U	W	X	Y
a	B	C	D	E	Ë	F	G	h	i	j	K	L	M	N	Ñ	N	O	P	q	R	s	t	u	W	x	y

### Tableau des consonnes de la langue wolof

Consonnes	Bilabiale	Labio-dentale	Labio-vélaire	Alvéolaire	Palatale	Vélaire	Uvulaire
Occlusive	p (p) b (b)			t (t) d (d)	c (c) ʃ (j)	k (k) g (g)	q (q)
Nasale	m (m)			n (n)	ɲ (ɲ̃)	ŋ (ŋ)	
Prénasalisées	ɱb (ɱb)			ɳt (nt) ɳd (nd)	ɲc (nc) ɲʃ (nj)	ɲk (nk) ɲg (ng)	ŋq (ŋq)
Roulée				r (r)			
Fricative		f (f)		s (s)		x~χ (x)	
Spirante			w (w)		j (y)		
Latérale				l (l)			

## Tableau des voyelles de la langue wolof

	Antérieure	Centrale	Postérieure
Fermée	i (i)		u (u)
Mi- fermée	e (é)		o (ó)
Moyenne		ə (ë)	
Mi- ouverte	ɛ (e)		ɔ (o)
Ouverte		a (a)	

# **PREMIERE PARTIE : LES CONTEXTES**

Faire une étude sur la culture ou sur le rite d'un peuple correspondrait à étudier la philosophie de ce peuple parce que c'est à travers les rituels que l'on identifie la pensée et les modes de vie d'un peuple. C'est pour dire cette étude permettrait d'appréhender l'éducation des Wolof dans les rituels de mariage et de circoncisions par le biais bien sûr des chants. Dans beaucoup de sociétés, le chant est considéré comme un vecteur de transmission de messages mais aussi un moyen de s'évader. Alors pour bien mener cette entreprise, n'est-il pas opportun de situer ce peuple dans le temps et dans l'espace ? Une réponse à cette interrogation aura comme dessein de mieux faire comprendre cette société car les textes sont en parfaite corrélation avec la manière de leurs vies. Par ailleurs les Wolof sont une ethnie très ancienne qui remonte à l'époque de l'Égypte ancienne d'après les idées émises dans certaines recherches des ethnologues et des historiens. Suivant les migrations, ils se sont installés presque partout dans le pays et deviennent même l'ethnie la plus importante. Les Wolof se sont implantés dans les zones les plus grandes agglomérations comme le centre, la côte-ouest et même le nord-ouest du pays ce qui témoigne en outre leur prédominance dans le pays. Sur le côté linguistique aussi, la langue wolof est la langue la plus parlée dans l'espace sénégalais. Elle est devenue une langue très répandue qui couvre la presque totalité du pays. Elle est aussi parlée dans certains pays comme la Gambie et la Mauritanie. Ainsi, cette forte présence des Wolof dans le pays, va en paire avec la langue ce qui facilite sa compréhension et son assimilation. La recherche que nous avons entreprise est recueillie auprès de cette communauté et l'enquête s'est déroulée dans le Saloum. Dès lors, il serait sans doute une nécessité d'essayer de présenter ce peuple. Donc il est question dans cette première partie de contextualiser cette ethnie sur le plan historique, géographique, social et politique. En outre comme l'enquête s'est déroulée dans un espace qui n'était le fief de ce peuple wolof, nous jugeons normal donc de faire la présentation de cet espace Saloum afin de comprendre comment les Wolof ont pu s'implanter et dominer cet espace afin de s'imposer leur culture. En somme, l'analyse de cette première partie, facilitera la compréhension et l'appréhension du corpus car en dehors d'autres aspects qui seront élucidés, la philosophie se lit à travers les textes. Ainsi une étude interdisciplinaire permettra aussi de contextualiser et de situer cette ethnie.



# CHAPITRE 1 : CONTEXTE HISTORIQUE ET GEOGRAPHIQUE

Ce chapitre se veut une étude historique des Wolofs et de leurs espaces géographiques à l'intérieur et à l'extérieur du pays. En ce sens, il est important de situer d'abord historiquement cette société avant d'entamer sa situation actuelle.

## 1. Le foyer originel des wolofs

Ethnie majoritaire dans leur foyer actuel, les Wolof constituent une communauté très ancienne. En effet, de nombreuses études ont été faites sur ce peuple tentant de retracer leur origine. Certains chercheurs, s'appuyant sur la tradition orale, l'histoire, l'anthropologie, et d'autres disciplines, situent l'origine des Wolof en Egypte antique dans la vallée du fleuve Nil. Considéré comme le père de la tradition orale wolof<sup>19</sup>, Yoro Boly Diaw (Yoro Jaw) est l'un des premiers penseurs à avoir défendu soutenu la thèse de l'origine égyptienne des populations sénégalaises. À travers son étude intitulée « *les six migrations venant de l'Egypte auxquelles la Sénégambie doit son peuplement* », Yoro Boly Diaw déclare que : « ...vue que l'opinion générale en toute la Sénégambie est que notre contrée dont son peuplement à des migrations de l'Égypte, desquelles descendent toutes ses populations<sup>20</sup>. » Ainsi nous pouvons dire qu'il n'avait fait que relater une opinion déjà admise car la rareté des documents ou l'inexistence même des outils idoines permettant de mener une étude purement scientifique faisait, à cette époque, défaut donc penchant sur la tradition orale ne serait que nécessaire. C'est dire que la question de fiabilité se poserait sans doute. Mais un autre chercheur sénégalais dont les recherches sont plébiscitées, corroborent cette thèse. Dans la plupart de ses ouvrages, Cheikh Anta Diop tente de rattacher la civilisation nègre à celle de l'Égypte. Fort de cette directive, l'égyptologue sénégalais lève le voile sur cette question. Dans son ouvrage majeur *Nations nègres et culture*, se servant de la linguistique, l'histoire, la sociologie, et même la géographie, l'auteur donne plusieurs arguments tendant à démontrer que les Wolofs sont un peuple d'origine égyptienne et d'ailleurs ils furent parmi les créateurs de la civilisation de cette Egypte ancienne. C'est dans cette perspective qu'il soutient que les traces les plus anciennes d'une culture, surtout en ce qui concerne la langue, les principes religieux et culturels dont les wolofs ont hérité, remonteraient à l'époque de l'Égypte pharaonique. Cependant, cette thèse balisée par Yoro

---

<sup>19</sup> Propos de Abdoulaye Bara Diop mis en note de bas de page dans sa thèse de doctorat d'Etat intitulé : *La société wolof tradition et changement*, tome 1, p. 4.

NB : cet ouvrage à défaut d'avoir la version physique, nous nous sommes penchés sur celle en ligne dans la bibliothèque numérique de UCAD sur ce lien : <https://bibnum.ucad.sn/viewer.php?c=thl&d=LTH-86>.

<sup>20</sup> Cité par Aboubacar Moussa Lam dans son article intitulé : « Les migrations entre le nil et le senegal/ les jalons de yoro dyao », *Annales de la Faculte des Lettres et Sciences Humaines*, n°21, 1991, (pp. 117-139), p. 121.

Boly Diaw, a été confirmée plus tard par Cheikh Anta Diop et tant d'autres. Rappelons que vraisemblablement ce dernier n'a pas connu les travaux de Yoro Diaw parce qu'il ne l'a pas cité et pourtant ils arrivent à la même conclusion sur l'origine des Wolofs. En revanche, sont nombreux les intellectuels qui récusent cette thèse la jugeant trop africaniste. Ils soutiennent que le foyer originel des wolofs ne serait donc que la vallée du fleuve Sénégal le Walo ; d'aucuns le localisent à l'empire du Djolof du XIII siècle dont il a tiré son nom sous l'impulsion de Ndiadiane Ndiaye, une figure mythique de cet empire. Selon Abdoulaye Bara Diop : « une version de la tradition veut que cette ethnie se soit constituée à la faveur de l'existence de l'empire de Njajaan Njaay où se seraient fondus de plusieurs groupes : soose, sereer, pulaar, pour donner naissance à la langue et au peuple wolof<sup>21</sup> ». Autrement dit l'origine des Wolof ne serait d'autres que leur territoire actuel. Par ailleurs selon certains, l'identification des Wolof serait bien sûr au Djolof mais sous Jolof Mbing<sup>22</sup> (Djolof Mbengue) qui a fondé le premier village wolof et qu'il aurait attribué son nom. Quant à Makhtar Diouf, ce peuple serait issu du royaume de Tékourour : « les Wolof, partis du Tékrou, émigrent vers le sud et s'établissent vers le 13ème siècle dit-il dans le Walo et par la suite pour certains d'entre eux, dans le Djolof centre-nord du pays<sup>23</sup> ». Toujours dans cette perspective, certains pensent que le Wolof en tant que peuple n'existe pas par contre ils considèrent que le Wolof comme langue, existe ; et celle-ci est attribuée au Lebou. C'est pour cette raison qu'on dit les Wolof sont des gens qui ne reconnaissent plus leur origine et se réclament des Wolof. En effet selon cette opinion les Lebou sont les vrais Wolof en tant qu'ethnie. Mais Pathé Diagne, cité par Momar Cissé admet que « les Lebou constituent un rameau de l'ethnie wolof ». En d'autres termes, les Lebou et les Wolof constituent la même ethnie. Quoiqu'il en soit ces deux peuples si l'on admet la première opinion, n'ont pas les mêmes parlers ; et même sur le plan linguistique, la grammaire et le vocabulaire employé connaissent un peu de différence. Au regard de ce qui précède, malgré l'abondance des recherches et la volonté des chercheurs, l'origine des Wolofs reste encore floue et demeure inconnue. Les documents consultés ne donnent pas un consensus au sein des chercheurs et donc autant dire il existe toujours dans ces hypothèses des infirmités et des controverses. Mais de récentes recherches entreprises par des linguistiques dans les laboratoires comme IFAN (Institut Fondamental de l'Afrique Noire), sont en parfaite accointance avec les

---

<sup>21</sup> Abdoulaye Bara Diop. *La société wolof tradition et changement*, Tome 1, p. 17

<sup>22</sup> Voir l'ouvrage d'Ameth Khalifa Niassé. *Le jolfo ou wolof senegalensis : origine et héritage*. Cette thèse figure aussi dans le livre d'Abdoulaye Bara Diop précité.

<sup>23</sup> Makhtar Diouf. *Sénégal les ethnies et la nation*. NEAS : 1998, p. 42.

avancées de l'égyptologue sénégalais Cheikh Anta Diop. Nous nous pencherons ainsi sur ses recherches pour développer les points qui suivent.

## 2. Evolution et localisation

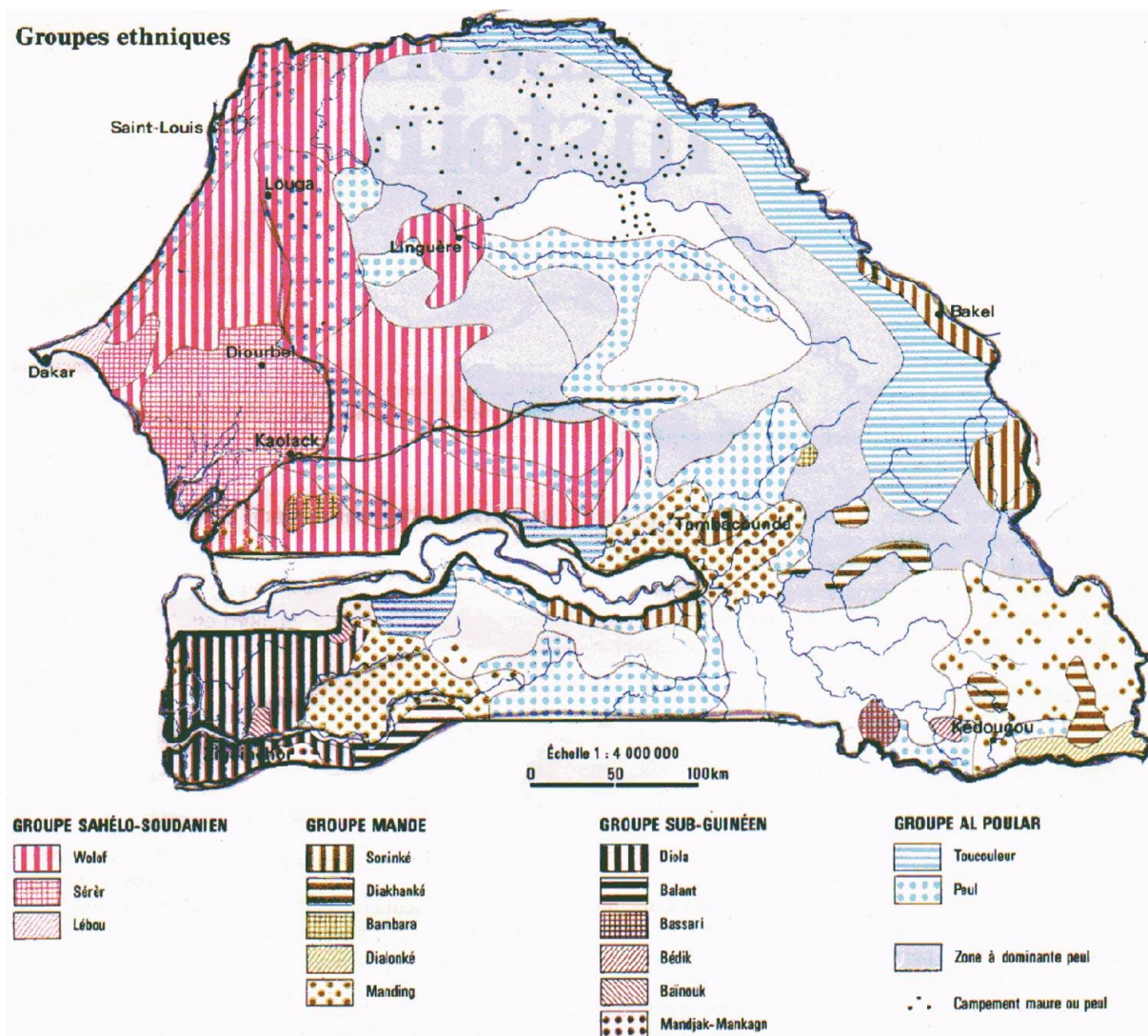
Autrefois peuple nomade, les Wolofs ont connu de nombreux vagues migratoires. Quittant la vallée du fleuve Nil (Égypte antique) à cause d'une sécheresse invivable et une famine irrésistible ils migrèrent vers le sud de la Mauritanie dans le delta du fleuve Sénégal pour trouver une vie meilleure. Dans cette contrée des Berbères, les Wolofs cohabitaient avec d'autres ethnies comme les Peuls, les Sérères et les Soninkés. Ils étaient tous appelés des « Bafours » par ces Berbères. Par ailleurs les Wolof étaient présents avec ces mêmes peuples dans le Tékrouf fondé par War Diabi au X<sup>e</sup> siècle et qui s'étendait au nord du Sénégal et au sud de la Mauritanie. En effet, partis de ce creuset ethnique se déplacèrent encore vers le sud et s'installèrent vers le XIII<sup>e</sup> siècle dans le Walo et puis dans le Djolof au centre nord du pays. C'est pourquoi la tradition wolof considère le delta du fleuve Sénégal comme la citadelle de la civilisation et le berceau de la culture wolof. C'est aussi dans cette contrée où on retrouve les anciens royaumes tels que le Waalo, le Tekrur et le grand Djolof qui, à son apogée sous le règne de Njaajaan Njaay avait fini d'annexer tous les anciens royaumes du Sénégal comme le Baol, le Kayoor, le Waalo et le Sine-Saloum.

Les Wolof constituent un groupe ethnique principalement localisé dans l'espace sénégalais où ils sont majoritaires. Leur domaine traditionnel s'étend du nord au sud « la zone allant du delta du fleuve Sénégal à la latitude de Diourbel. D'ouest en Est, leur zone d'occupation part de la côte atlantique à la partie aride du Ferlo.<sup>24</sup> » Leurs zones actuelles seraient leurs provinces historiques telles que le Jolof, Waalo, Kayoor, Saalum et Baol qui correspondraient à ces régions administratives Saint-Louis, Thiés Diourbel, Kaolack, Louga et Dakar. Cette répartition n'est pas homogène car ils (les Wolof) prédominent d'une région à l'autre. Toutefois avec le flux des déplacements, ils se sont ainsi implantés partout dans le pays. Le groupe wolof (y compris les lebou) a connu une évolution exponentielle. Selon l'article de Lamine Ndiaye de 1900 à 1970 est passée de 400000 à 1400000 sur une population sénégalaise d'un total de 3800000 âmes sur une population estimée à plus de 10425208 individus partagés entre une vingtaine d'ethnies officiellement reconnues au Sénégal, les Wolof-lebou, qui jouissent d'une majorité incontestable, sont chiffrés à 4 643 985 soit 44,5% de la population actuelle. Ils sont aussi localisés dans les pays frontaliers comme la Gambie où ils représentent

---

<sup>24</sup> Lamine Ndiaye. « Imaginaire et société wolof. Tradition et modernité ». *Éthiopiennes*, n°79. Littérature, philosophie et art. 2<sup>e</sup> semestre 2007.

16% de la population et en Mauritanie aussi où ils font 9% environ. De plus avec les flux migratoires d'aujourd'hui les Wolof sont partout dans le monde où certains se sont installés avec leur famille. Cependant, ce nombre qui représente à peu près la moitié de la population sénégalaise et localisé en dehors de leur pays, montre une fois l'intérêt porté à cette ethnie pour notre étude. Il est bon à préciser que le Wolof tant qu'ethnie à part entière est différent du Wolof comme langue. Cette dernière est comprise par la majeure partie de la population sénégalaise et d'ailleurs elle est la langue maternelle pour d'autres ethnies. Elle est la langue commerciale, donc économique et bouscule même le français dans les administrations. Des reportages ont été faits montrant que les sénégalais communiquent beaucoup plus en wolof qu'en français dans les lieux de service et même dans les écoles et universités. Avec les nationalistes, l'utilisation de cette langue devient de plus en plus générale et d'ailleurs certains réclament qu'elle soit enseignée. Ainsi pour illustrer cette dominance, nous vous présentons cette carte de statistique des ethnies du Sénégal ci-dessous.



Source : Carte des ethnies au Sénégal en 1994<sup>10</sup>, l'Harmattan, 1994.

La légende de cette carte permet de voir la localisation des Wolof, leurs zones de dominance. Ils sont concentrés au Nord-ouest et au centre du pays. La carte renchérit à son tour la différence que nous venons d'établir entre la langue et le peuple. La langue wolof est présente partout même dans les zones les plus reculées alors que l'ethnie ne se présente qu'en quelques endroits retréints et même elle cohabite avec d'autres ethnies comme à Kaolack, Fatick et Diourbel où les Sérères sont un peu majoritaires. Cependant cette contextualisation d'ordre général du peuple wolof sur différents aspects obligera par ricochet à se glisser vers le *Saalum* où nous avons recueilli les textes du corpus. La présentation suivra une logique qui part d'un contexte à un autre.

### 3. Le Saalum

#### 1. Présentation historique

La présentation historique de cet espace nous enjoins à convoquer différentes sources : orales et écrites du fait que le *Saalum* est tardivement mentionné dans les sources écrites du colonisateur. C'est ainsi que de différentes opinions ont été émises pour retracer l'histoire de ce royaume dont les travaux les plus remarquables sont ceux de Abdou Bouri Ba. Malgré quelques lacunes notées, son travail donne une masse d'informations sur ce royaume et constitue dès lors un document de base pour situer le *Saalum*. À ce propos, note Ch. Berker : « Le document d'A.B Ba ici présenté est la première synthèse des renseignements de la tradition orale sur le Saloum. Il s'avère très riche par ses précisions, presque toujours recoupés au cours de nos propres enquêtes, sur les provinces, les familles, les rois et le rôle de l'Islam dans le pays<sup>25</sup> ». Abou B. Ba pose de manière admirable les grands points qui permettent de comprendre l'évolution de ce royaume.

D'abord le mot *Saalum* ou Saloum renvoie historiquement à un espace géographique qui se trouve au centre-ouest du Sénégal dont les habitants sont appelés « *Saalum-Saalum* ». Cet espace qui fut un des royaumes du Sénégal, sa présentation historique laisserait des zones d'ombre car il n'y a pas d'unanimité sur l'époque et le fondateur de ce royaume ; toutefois, si on fait une synthèse de la quasi-totalité des documents parcourus, nous pourrions dire que le *Saalum* aurait pris naissance vers la fin du XVe siècle plus précisément en 1493 selon les documents officiels sous l'impulsion de Mbégane Ndour une figure *Serer* historique. Ce dernier l'a rebaptisé « Saalum » en guise de reconnaissance et de remerciement pour son marabout « Saalum Suwaare » qui lui aurait donné des fétiches pour vaincre ses conquérants marabouts musulmans ; après sa victoire sur Ali Elibana, Mbégane Ndour entérine le pacte en rebaptisant cet espace « Saalum » qui s'appelait jadis Mbey<sup>26</sup>. Par contre, d'autres versions soutiennent que véritablement c'est ce Saalum Suwaare qui fut le fondateur de ce royaume. Cette version est soutenue par Alioune Sarr qui affirme que « le toucouleur Saloum Souaré gouvernait le royaume qui porte encore son nom

---

<sup>25</sup> Ch. Berker, Abdou Bouri Ba, « Essai sur l'histoire du Saloum et du Rip », Cité par Rokhaya Fall dans sa thèse de doctorat d'Etat ès Lettres, *Le Saloum de la fin du XV<sup>e</sup> siècle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Populations, espace et histoire*, UCAD, tome II, p. 13.

<sup>26</sup> Selon Abdou Bouri Ba « Avant l'arrivée des Gelwar, il semble que le pays du Saloum ne portait pas encore de nom et n'était pas peuplé [...] le Saloum tire son nom traditionnel, Mbey, du nom de la princesse Gelwar Kino Mbey qui vint du pays de Gabou avec son frère Maysa Wali et sa sœur Kulaaro Meo. « Essai sur l'histoire du Saloum et du rip », *Bulletin IFAN* T38, ser B, numéro 4, 1978, Nombreux sont des écrivains sur l'histoire du Saloum qui confirment cette thèse.

et qui s'étendait de Corki à Thiombi<sup>27</sup> ». Cet auteur considère Saalum Suwaare comme un ancien roi du Saalum qui a donné son nom au pays. Notons que cette hypothèse est mise au rebut par d'autres chercheurs ; car selon ces derniers Saalum Suwaare était seulement un marabout installé en Gambie actuelle et que « Saalum » est un mot Wolof composé de « Saa » qui veut dire : celui de... et « Luum » un nom de famille très répandu au Sénégal. Il faut noter qu'également le mot *Saalum* n'est pas un terme *sereer* et ne relève pas non plus du vocabulaire Manding qui fut l'un des peuples qui habitaient ce territoire c'est-à-dire que la formation de ce mot ne renvoie à aucune de ces langues citées. Recourant à la syntaxe de la langue wolof, pour désigner un habitant d'un lieu, les Wolof emploient la préfixe « Saa » accolé au radical pour dire celui de.... Par exemple le nom du lutteur « Saa-kajoor ». Les Wolof emploient donc cette formule d'appellation en lieu et place de *Kajoor-kajoor* ou *Saalum-saalum*. Partant de ce même élan d'idée, d'autres, servant de sources orales attribuent ce nom au génie protecteur de ce lieu. En effet selon cette source, « Boufouti-Luum » est le nom du génie de ce lieu. Donc l'anthroponyme *Saalum* est ainsi associé à ce toponyme pour désigner ceux qui ont noué alliance avec le génie tutélaire de ce lieu et d'après cette information *Saalum* serait issu de cette formation.

Par ailleurs même si leurs points de vue convergent vers le fondateur du « Saalum », il y a une divergence sur l'époque de cette fondation. En effet si la source écrite qui paraît la plus authentique situe la date de fondation du Saloum à une date récente, elle n'en est pas pour la source originelle qui est celle orale. Ainsi, Assane Sylla dans son ouvrage laisse voir l'antériorité même de ce royaume à celui de l'empire du Djolof si on tient à ces allégations :

Dans son côté, la tradition orale a conservé des détails précis sur les phases de cette migration qui aboutit à la fondation du premier grand empire, par Biram Coumba N'diémé. En effet, selon le célèbre griot historien N'dongo Niang, vieillard à la mémoire aussi vaste que solide, les Guélewar (lignée de noble wolof) vinrent de Ouagadougou, séjournèrent en différents endroits et s'établirent en fin dans le Saloum, (région centrale du Sénégal). N'dégan N'dour<sup>28</sup> fut alors le premier roi du saloum (bour saloum). Après lui, N'dongo Niang cite cinq successeurs de ce roi avant d'en arriver au sixième c'est-à-dire au puissant Birame Coumba N'diémé, surnommé Lallifoulifack, fondateur du grand empire du Djolof<sup>29</sup>

Confirmer ou infirmer cette hypothèse de l'antériorité du *Saalum* paraît un peu difficile dans la mesure où force est de reconnaître que celle-ci n'est pas assez répandue. Certes Assane Sylla, comme tous les autres chercheurs, s'est basé sur la tradition orale, mais il nous serait très rare de trouver des documents qui renchérisent cette idée et donc elle mériterait d'être remise

---

<sup>27</sup> Voir l'article d'Alioune Sarr. « Histoire du sine-saloum (Sénégal) ». *Bulletin de l'I.F.A.N.* T.46, serie B, n°3-4, 1986-1987, (pp. 211-272), p. 227.

<sup>28</sup> Mbégane Ndour

<sup>29</sup> Assane Sylla. *La philosophie morale des Wolof*. Dakar: IFAN, 1994, p.10.

en cause car ne serait-il pas solitaire dans cette thèse ? Du fait que tant sont les chercheurs qui considèrent le Djolof comme le berceau du peuplement de notre espace (Sénégal).

Cependant les premiers habitants du *Saalum* étaient des Mandings puis les Sérères qui le dirigèrent sous le règne des *Gelwaar* ensuite les Peul venus du Fouta Toro et « plus tard, les Ouoloffs du Djolof firent leur apparition par petits groupes et à des époques différentes. Ils se présentaient tantôt comme marabouts, tantôt comme alliés et quelques fois comme prétendants à la couronne<sup>30</sup>». Ce dernier groupe finit d'imposer leur langue devenue dominante dans cette contrée.

Le royaume du *Saalum* s'étendait du sud du fleuve Saloum au nord du fleuve Gambie et couvrait un espace de 26000 km<sup>2</sup>. Il était gouverné par un roi appelé « Buur-Saalum » qui avait comme capitale Kahone. La monarchie était constitutionnelle et les classes sociales comme tout autre royaume étaient aussi bien hiérarchisées. Il y avait les Guélwar qui gouvernaient, les Diambours, les Badolas et d'autres classes. Dans les archives nationales du Sénégal, « le Saloum était divisé en six provinces et s'étendait jusqu'à Sokone<sup>31</sup>. » Signalons que ces provinces étaient administrées par des dignitaires qui dépendaient du « Bour saloum » ; ces six provinces sont : Kahone, Ndoucoumane, Caye mor, Laghem, Mandack et Pakala.

Hormis ces provinces, le Saloum avait aussi des annexes comme le Rip (Nioro du Rip) qui détenait son propre gouvernement surtout avec le mouvement maraboutique qui brandissait l'Islam sous l'impulsion de Maba Diakhou Ba.

Notons aussi que le *Siin* et le *Saalum* formaient presque un même territoire identique car le bas-Saloum avait comme chef-lieu « Foundiougne » qui était composé de « Djilor, Sokone, et Niombato ». D'ailleurs l'arrivée des blancs sous l'époque coloniale, cet espace est érigé en cercle en 1888<sup>32</sup> et dénommé « cercle du Sine-Saloum ». La carte présentée sous dessous élaborée par Valy Faye donne plus d'aperçu non seulement sur l'espace étudié mais sur le cercle avec ses limites géographiques.

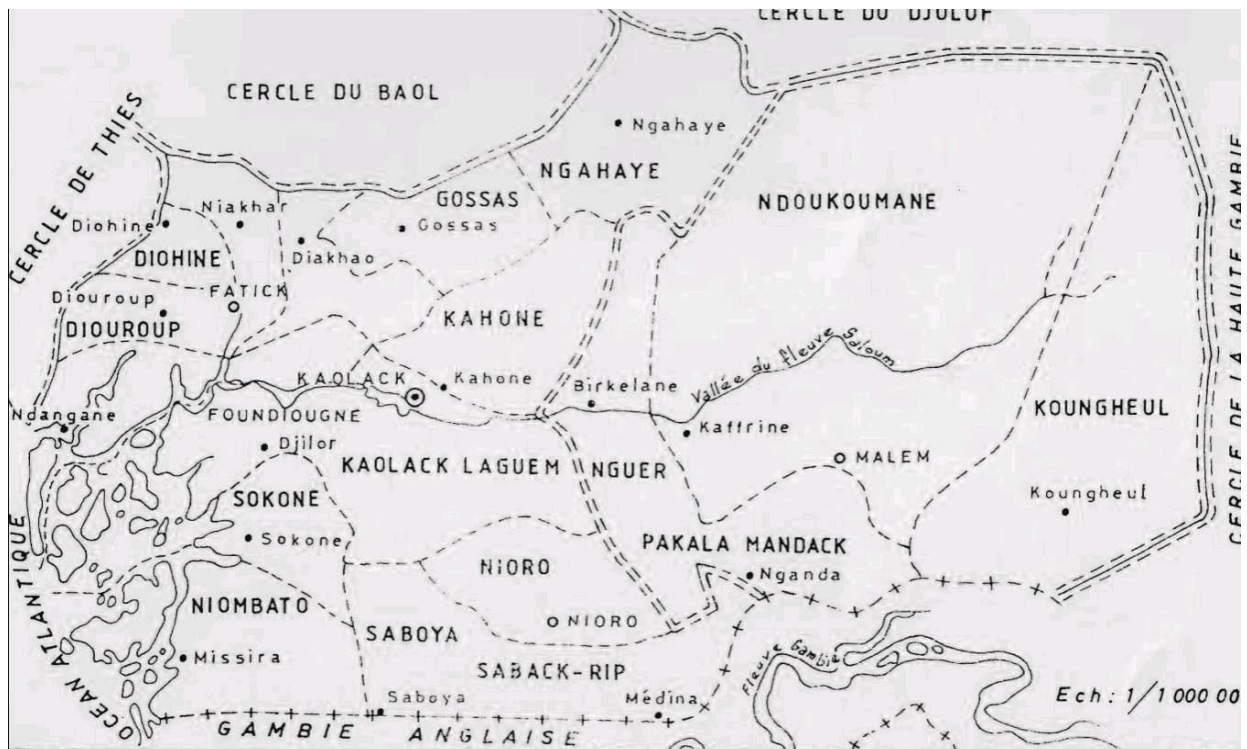
---

<sup>30</sup> Alioune Sarr. *Op. cit.*, p. 242

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Valy Faye. « Le cercle du Sine-Saloum (Sénégal) et la grande guerre (1914-1918) » n°19 Juillet 2015





## 2. Présentation géographique

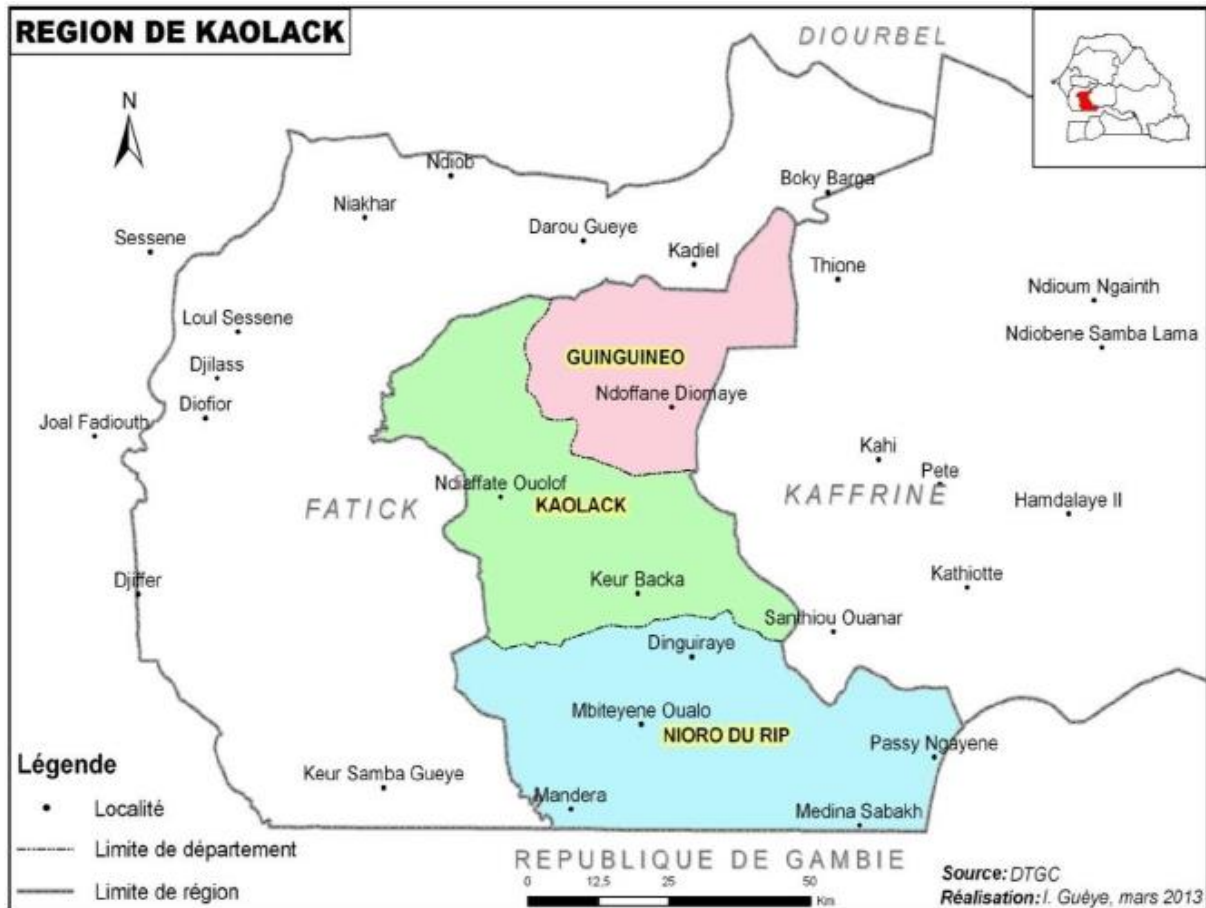
Si nous suivons la chronologie de l'évolution du *Saalum*, nous remarquons trois phases : le *Saalum* traditionnel sous le règne des Gelwars ou des Ceddo, le *Saalum* sous l'administration coloniale où on parlait de cercle qui réunissait les deux royaumes voisins « Siin-Saalum » et le *Saalum* après les indépendances avec la régionalisation.

En effet, autrefois appelé « cercle du Sine-Saloum », cet espace avec les gouvernants autochtones va changer de nom jadis « cercle » pour être dénommé « la région du Sine-Saloum ». On parlait dès lors la « région du Sine-Saloum » qui englobait la future région de Kaolack et aussi celle de Fatick. Donc c'est en 1984 avec la loi 846-22 du 22/02/1984 que l'ancienne région du Sine-Saloum fut scindée en deux entités régionales administratives indépendantes : la région de Fatick qui est devenue le bas-Saloum et la région de Kaolack. Cette dernière était composée de trois départements à savoir : Kaolack, Nioro du rip et Kaffrine. Ainsi cette région s'étendait sur un espace de 16010km<sup>2</sup> soit 14% du territoire national. La réforme de 2008 érige le département de Kaffrine en région. La région se voit encore divisée en deux régions : Kaolack et Kaffrine (autrefois appelé Ndukumaan). La région ne recouvre alors aujourd'hui qu'environ 4927km<sup>2</sup> soit 2,8% du territoire national<sup>33</sup>. Cependant, cette région qui se trouve au centre-ouest est limitée au Sud par la Gambie, au Nord et à l'Ouest par la région de Fatick, à l'Est par Kaffrine,

<sup>33</sup> Voir ANSD (Agence Nationale de la Statistique et de la Démographie) le recensement 2013, p. 22.

et au Nord-Est par la région de Diourbel. Cette région recouvre actuellement trois départements : Kaolack, Nioro du rip et Guinguineo ; 41 communes regroupées en 8 arrondissements.

Cette carte nous donne plus de renseignement sur cette région autrefois appelée le royaume du Saloum.



## CHAPITRE 2 : CONTEXTE SOCIAL ET POLITIQUE

Comme toute société ancienne, celle des Wolof a été socialement stratifiée et politiquement organisée. Ce chapitre a pour objectif de faire une présentation sociale et politique de la société wolof. En premier lieu, l'étude va porter sur l'organisation sociopolitique de la société traditionnelle wolof de manière générale et en second lieu sur celle du *Saalum* en particulier pour voir ses spécificités.

### 1. L'organisation sociale des Wolof

Si par société traditionnelle nous entendons ceux qui vivent ou vivaient dans la sauvegarde des règles de conduites héritées de leurs ancêtres et transmises, de bouche à oreille de génération en génération et perpétuées dans le temps à travers les rites, on peut dire que la société wolof garde toujours cet héritage à travers une structure sociale stratifiée et inégalitaire.

En effet, comme toute autre société traditionnelle africaine, la communauté wolof repose sur une organisation sociale bien définie. Celle-ci résulte d'une spécialisation professionnelle d'un métier c'est-à-dire une division du travail. Ainsi, chaque groupe était désigné selon le métier traditionnel qu'il exerçait. C'est par rapport donc aux différentes activités traditionnelles que la société est divisée en castes. C'est dans cette perspective que Cheikh Anta Diop dit que : « la société africaine est stratifiée en *castes* ; celles-ci résultent d'une division de travail à l'époque précoloniale<sup>34</sup> ». Il poursuit en définissant la caste en ces termes : « la caste n'est autre chose qu'une profession considérée dans ses rapports dialectiques avec la société : une profession avec l'ensemble des avantages et des inconvénients que comporte son exercice<sup>35</sup> ». Pour paraphraser Momar Cissé, nous allons dire qu'en d'autres termes, la caste n'est rien d'autre qu'un groupement de familles ou de clans à caractère héréditaire et endogamique ayant une spécification professionnelle traditionnelle<sup>36</sup>.

Par conséquent, c'est de cette notion de caste que les Wolof connaissent une organisation sociale inégalitaire et qui finit de donner naissance à une dualité entre un groupe qu'on appelle les *gээр* (la caste supérieure) et un autre groupe qu'on appelle les *ñeeño* (la caste inférieure). Il est important de préciser que cette division binaire n'est pas d'ordre conflictuel mais plutôt moral ou psychologique car ces deux groupes peuvent être issus de la même communauté et partagent la même société. Mais quoiqu'il en soit, le rapport entre le *gээр* et le *ñeeño* a des limites parce

---

<sup>34</sup> Cheikh Anta Diop. *Nations Nègres et Culture*. Paris : Présence Africaine, 1954, p. 533.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 534.

<sup>36</sup> Momar Cissé : *Parole chantée et communication orale chez les wolof du Sénégal*. Paris : Harmattan, 2009. p. 49.

que le *gээр*, dans sa mentalité se croit plus important et plus valeureux que le *ñeeño*. Dès lors, il est nécessaire de détailler les concepts fondamentaux de la stratification sociale :

### 1.1. Les *gээр* :

Dans la société wolof, ce groupe est considéré comme la caste supérieure de naissance, les nobles, par opposition aux *ñeeño*. Néanmoins, Momar Cissé affirme que les *Gээр* sont des « hommes libres non nobles » et que « contrairement à une opinion assez répandue faisant d'eux la caste supérieure, ils se situent en dehors de toute hiérarchisation en castes<sup>37</sup> ». Pour lui, les *Gээр* bien qu'ils soient considérés comme la catégorie sociale la plus importante, ils ne constituent pas la classe nobiliaire dans la société wolof. En effet, selon la tradition, le *Gээр* ne doit pas s'adonner à certains métiers réservés aux *ñeeño* jugés avilissants. À leurs yeux, de telles fonctions seraient ridicule. Leurs principales activités traditionnelles reposaient donc sur l'agriculture, l'élevage et éventuellement la pêche. Les *gээр* veulent toujours garder leur honneur et montrer leur largesse vis-à-vis des *ñeeño*. Ce qui fait que le rapport entre *gээр* et *ñeeño* est un rapport de suprématie et de bienfaisance envers les *ñeeño*. Ces derniers appellent toujours le *Gээр* « *sama gээр bi* » (mon noble ou bien mon maître au sens de lui magnifier la reconnaissance). Dans la perception de la société, être *gээр* est synonyme de générosité, de courage et de retenue (*am loo jòmbu*) selon les us et coutumes.

### 1.2. Les *ñeeño* :

Dans la société traditionnelle wolof, les *ñeeño* sont considérés comme la caste inférieure. Ils forment une catégorie socioprofessionnelle qui s'active dans le domaine de l'art et de l'artisanat. Malgré leur marginalisation, ils étaient très convoités de par les matériels nécessaires que certains groupes fabriquaient, et pour d'autres groupes, le maniement de la langue c'est-à-dire l'art de parler. Ainsi, ils se distinguent selon leurs professions c'est-à-dire le métier traditionnel. On peut distinguer au sein du groupe *ñeeño* des sous-castes. Selon Bassirou Dieng<sup>38</sup>, ces sous-groupes se composent entre autres de *Tègg*, *Wuude*, *Tamak*, les *Xalamkat*, *Bambado*, *Ñoole*, *Maabo*, *Bufta*, *Seeñ*, *Lawbe*, *Gawlo*, *Géwel* et *Ràbb-kat*.

Cependant, il les regroupe en quatre groupes : les *Géwel* (griots), les *Wuude* (cordonniers), les *Ràbb* (les tisserands) et les *Tègg* (forgerons et bijoutiers). Tous ces noms renvoient à un métier dans la société wolof traditionnelle.

---

<sup>37</sup> Momar Cissé. *Parole chantée ou psalmodiée wolof collectée, typologie et analyse des procédés argumentatifs de connivence associés aux fonctions discursives de satire et d'éloge*, op. cit., p. 68.

<sup>38</sup> Bassirou Dieng. *Société wolof et discours du pouvoir : analyse des récits épiques du Kajoor*. Presses universitaires de Dakar, 2008, p. 19.

Par ailleurs, Abdoulaye Bara Diop quant à lui admet que les *ñeeño* sont une caste à part entière et qu'ils « sont divisés en castes et sous-castes » ; il les réduit ainsi à trois catégories selon la profession du groupe. Ainsi, « on observe à ce niveau, une division tripartite principale reposant sur la différence de nature des activités professionnelles et, plus généralement des fonctions. On distingue les *jëf-lekk*, les *sab-lekk* et les *ñoole*<sup>39</sup> ». Cette subdivision de Bara Diop nous paraît plus commode pour un éventuel développement. Selon A Bara Diop, il y a trois grandes subdivisions des castes :

### 1.3. Les *jëf-lekk* :

*Jëf* veut dire faire quelque chose ou agir et *lekk* manger. Ainsi comme leur nom l'indique, les *jëf-lekk* désignent ceux qui vivent de leur métier. Ce sont des artisans. Cette caste est ainsi composée de sous-castes identifiées selon le type de l'activité manuelle. Nous avons :

**Les *Tëgg*** : Une des sous-castes de ce groupe, les *Tëgg* ou hommes du métal sont la plupart des forgerons ou des bijoutiers. Ils étaient respectés et très convoités du fait qu'ils fabriquaient des matériels militaires, des outils nécessaires à la maison, des parures pour les dames ; bref ils étaient les génies du métal.

**Les *Uude*** : Eux aussi font partie des *Jëf-lekk*. Leur importance se mesurait dans la fabrication des chaussures pour les militaires mais aussi pour la société. Ils confectionnaient aussi des gris-gris. Ils étaient des cordonniers.

**Les *Seeñ*** : certains les associent aux *Lawbe*<sup>40</sup> mais ces derniers sont considérés plutôt comme des Peul que des Wolof bien qu'ils se cohabitent. Les *Seeñ* ou encore boisseliers avaient la magie du bois. Ils fabriquaient des ustensiles en bois pour la maison, des pirogues pour les pêcheurs et des tablettes pour écrire destinées aux écoles coraniques.

**Les *Ràbb*** : ce sont les tisserands. Ils confectionnaient des habits et surtout des pagnes traditionnels. Pour Momar Cissé, les *Ràbb* « ne constituent pas à proprement parler une caste<sup>41</sup>. »

---

<sup>39</sup> Abdoulaye Bara Diop. *La société wolof changement et tradition*. *Op cit.*, p. 336.

<sup>40</sup> *Lawbe* : Pour certains ces derniers font partie du groupe des *Alpulaar* et même, ils ont souvent des patronymes Pël comme : Sow, Ba, etc. Mais la remarque en est qu'ils se démarquent d'eux. Le plus souvent ils cohabitent avec les Wolof ; c'est peut-être que cette raison d'aucuns les considèrent comme un groupe wolof ou bien une ethnie à part entière.

<sup>41</sup> Momar Cissé. *Op. cit.*, p. 70.

Voilà quelques exemples des sous-castes du groupe des *jëf-lekk*. De même, dans le *Sab-leek*, il y a aussi des sous-castes.

#### 1.4. Les *sab-lekk* :

De *sab* qui veut dire au sens premier « hurler » ou « crier » et *lekk* comme nous l'avons dit « manger ». Donc c'est une sous-caste appartenant à l'entité des *ñeeño*. Elle constitue le groupe qui vit de leur parole. Ils peuvent être des musiciens, des mémorialistes, des généalogistes, des laudateurs, etc. Dans cette catégorie de *sab-lekk*, il y a des sous-castes qualifiées selon le type d'instruments de musique qu'elles utilisent ou bien la nature des chants. Ainsi nous avons les *tamak*, les *xalamkat*, les *juñjuñkat*, les *bufta*<sup>42</sup>, etc. Tous ces noms renvoient à un instrument de musique. Par ailleurs, Bara Diop dit que toutes « ces distinctions sont secondaires et ne suffisent pas à créer des sous-castes comme chez les *jëf-lekk*<sup>43</sup> ».

#### 1.5. Les *ñoole* :

C'est le groupe des courtisans, serviteurs ou bouffons, dans la société wolof. Les *ñoole* sont les plus marginalisés. Ils sont au bas de l'échelle car certains les considèrent comme « une race dont le mythe d'origine traduit l'infériorité biologique extrême : ce sont des *doomi-néew* (enfants du cadavre)<sup>44</sup> ». Les *ñoole* ne sont pas des artisans, ils sont plutôt des amuseurs publics ; leur profession est la flatterie. On les qualifie souvent de gens paresseux.

Toutefois, il est nécessaire de faire une distinction entre les *ñeeño* et les griots car beaucoup sont des gens qui les confondent. Ils incluent les griots dans la caste des *ñeeño* alors que ces derniers appartiennent surtout aux castes de métiers, qui ne se mêlent pas souvent au pouvoir politique, tandis que le griot est un élément indispensable de la monarchie centralisatrice et dans la société de manière générale. Le griot, comme le dit Djéli Mamadou Kouyaté dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*, est « maître dans l'art de parler<sup>45</sup> ». C'est ainsi qu'il a une place prépondérante dans la société wolof car dépositaire de la tradition, il galvanisait le roi et ses troupes dans les champs de bataille. Djéli Mamadou Kouyaté dit encore : « L'Art de parler n'a pas de secret pour nous ; sans nous les noms des rois tomberaient dans l'oubli, nous sommes la mémoire des hommes ; par la parole nous donnons vie aux faits

---

<sup>42</sup> Tama (tambour), xalam (sorte de Kora), les juñjuñ (sorte de tambour) kat, les bufta (instrument musical) sont des instruments traditionnels utilisés dans les événements. Ainsi le suffixe *kat* accolé au nom de l'instrument signifie la personne qui l'utilise.

<sup>43</sup> Abdoulaye Bara Diop. *Op. cit.*, p. 336.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>45</sup> Djibril Tamsir Niane. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris : Présence Africaine, 1960. p. 9.

et gestes des rois devant les jeunes générations<sup>46</sup>. » De plus, chaque famille *géer*, a un « *Géwél* *juddu* » (griot attitré) une sorte de personne qui leur raconte la généalogie de leur famille.

Par ailleurs, dans la société wolof traditionnelle, certaines professions font penser à certains patronymes parce que tout simplement avec la conjoncture de la vie et la monarchie politique, chaque clan s'adonnait à un métier qui est finalement devenu son identité. Par exemple : *Caam*, *Laam*, *Mbow* etc. sont rattachés aux *tëgg* (forgerons), *Mbay*, *Mbuup* sont classés dans les *Géwël* (griots) ; par contre les *Jòob* et *Njaay* sont dits aristocrates.

Précisons que les patronymes qu'on colle souvent à tel ou tel métier suscitent souvent des problèmes<sup>47</sup> dans la société. Comme le dit l'adage wolof « *sànt dëkkul fenn* », le nom ne détermine pas l'appartenance. On se trompe donc souvent en pensant par exemple que toute personne qui se nomme *Caam* est un *ñeeño*, plus précisément un *tëgg* alors qu'il ne l'est peut-être pas. Ainsi, chaque *Caam* (Thiam) renvoie à une lignée ; ce que l'on appelle en Wolof « *dàkkantal* », une façon de les identifier. C'est alors qu'on note : *Caam Baabel*, *Caam Baylo*, *Caam Bàlla Maysa*, *Caam Demba*, *Caam Mamat*, *Caam Dogo* etc. Nous voyons ici que les patronymes sont suivis d'un terme qui permet de savoir à quelle lignée appartient ce *Caam* (Thiam). Ceci n'est qu'un exemple parmi tant de patronymes. On constate que certaines personnes qui jadis étaient des *géer* se réclament de nos jours *ñeeño* ; de même des *ñeeño* se réclament des *géer*. Cela est peut-être expliqué par la conjoncture de la vie ou bien un moyen d'échapper au regard négatif de la société envers les gens de caste.

Ainsi si nous nous référons aux principes de l'Islam qui est d'ailleurs la religion de la quasi-totalité des Wolof, il n'y a aucunement cette supériorité ou infériorité basée sur le clan ou la profession. La prétendue supériorité ou infériorité relève des us et coutumes. Dans le Coran, tous les hommes sont égaux. La religion musulmane n'accepte guère ce regard d'infériorité ou de supériorité ni la marginalisation envers son prochain. Dieu a dit dans son livre saint à la sourate 49, verset 13 :

Ô Hommes ! Nous vous avons créés d'un mâle et d'une femelle, et Nous avons fait de vous des nations et des tribus pour que vous vous connaissiez. Le plus noble d'entre vous, aux yeux d'Allah, est néanmoins le plus pieux<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Quand on se nomme *Caam*, on est souvent considéré comme *ñeeño* (*tëgg*). Nous avons vécu ce problème à Kaolack lorsque nous étions élève. Le domicile qu'on fréquentait c'était des *Caameen* (famille des Thiam). Comme les *pël* et les *Caam tëgg* sont des cousins, alors un jour, on était assis sous l'arbre à palabre. Au cours du débat, le *pël* pensant que j'appartenais aux *tëgg*, dit à mon camarade : « cim ! *tëgg* yu bon yi » (maudit et mauvaise caste !). Mon camarade a brusquement sauté sur lui.

<sup>48</sup> Traduction de l'application *Quran Majeed*.

Il en est même l'enseignement du prophète Mouhamed. Il écartait toute idéologie de suprématie et de noblesse basée sur la naissance, l'ethnie ou même la couleur de la peau. C'est ainsi que beaucoup de ses sermons invitent les croyants à gommer cet orgueil et plutôt de considérer son prochain comme frère. D'ailleurs lors de son dernier pèlerinage qu'on appelle « le pèlerinage d'adieu » le prophète avait répété ces mêmes propos :

Toute l'humanité descend d'Adam et d'Eve. Un Arabe n'est point supérieur à un non-Arabe, pas plus que celui-ci ne l'est envers un Arabe ; les Blancs ne sont point supérieurs aux Noirs, autant ces derniers ne le sont vis-à-vis des Blancs. Aucune personne n'est supérieure à une autre, si ce n'est pas en piété en bonnes actions. Vous savez que chaque musulman est le frère de tous les musulmans. Vous êtes tous égaux<sup>49</sup>.

Cet enseignement du prophète dépasse même l'idéologie du système des castes ; il n'y a pas dans la religion de sang pur ou de sang mauvais. Malgré tout, force est de constater que beaucoup de relations sont dissoutes à cause de ces idéologies même jusqu'à nos jours.

## 2. L'organisation politique

L'organisation politique de la société traditionnelle wolof repose sur ce l'on appelle le système des ordres c'est-à-dire une stratification au sein du système gouvernemental. Et ceci a créé une bipartition *gor/jaam* (homme libre/esclave) et qui, avec la monarchie finit d'instaurer cette opposition *Buur/Baadoolo* (chef/ bas-peuple).

En effet, avant l'instauration du pouvoir monarchique, les peuples qui habitaient dans la région de la Sénégalie étaient indépendants. Chaque famille était dirigée par un chef qui portait le titre de *laman*. Les *Laman* sont donc une communauté installée dans une zone et dont les activités tournaient autour de la terre, de la famille et du sacré. Donc c'était une organisation clanique, d'où le chef (le *Laman*) « répartissait les terres, percevait les redevances et assumait la fertilité par des offrandes et des sacrifices en faveur des divinités ancestrales<sup>50</sup> ». Partant de ce point, nous pouvons dire que ce cycle *lamanal* fonctionnait sur un système de vie socialiste égalitaire. Le peuple wolof comme tout autre peuple baignait dans cette ambiance de tranquillité. Mais c'est avec l'essor de ce système à cause des redevances que le pouvoir de gérance du *Lamana* est transformé en pouvoir monarchique basé sur la violence, la conquête et l'expédition. Ainsi l'on passe d'un système clanique à un système de pouvoir dominant et dominé. Cette division bipartite *gor/jaam* en est ainsi et est le produit fini de ce système. Les *gor* sont les hommes libres par naissance, toutefois ils peuvent être assujettis quand ils deviennent des captifs.

---

<sup>49</sup> Le texte original est en langue arabe et se trouve dans les manuels des lycées franco-arabes du Sénégal des classes de premières.

<sup>50</sup> Bassirou Dieng. *Société wolof et discours du pouvoir*. Op. cit., p. 17.



Néanmoins ils peuvent se racheter en échange avec leurs esclaves. Tandis que les *jaam* peuvent être l'esclave d'un *gor* ou du roi.

En revanche, la conquête du trône a engendré chez les *gor* (les hommes libres) ces deux notions : *buur/baadoolo*. Le *buur* (roi ou chef) est celui qui est à la tête du pouvoir ou tous les prétendants ; par contre les *Baadoolo* (le bas-peuple) sont les sujets qui sont sous la tutelle de ce chef et qui ne peuvent pas prétendre au pouvoir bien qu'ils soient des hommes libres. Cependant, entre le gouvernant et les gouvernés (les *Baadoolo*), il y a un groupe intermédiaire qui se compose de notables dit les *Jàmbur*. Les *jaam* quant à eux on les distingue en deux catégories : le *jaami-buur* (esclave du roi) et les *jaami baadoolo* (esclaves des gens du peuple). Comme nous le voyons avec les castes, la société wolof monarchique est aussi stratifiée par rapport aux ordres. En principe, nous en distinguons par ordre décroissant cinq ordres principaux que nous analyserons : les *Garmi*, les *Jàmbur*, les *baadoolo*, les *Jaami buur* et les *Jaami baadolo*.

### **2.1. Les Garmi :**

Ils constituaient la classe dirigeante ; les nobles. Ils étaient ceux qui incarnaient le pouvoir et les seuls prétendants au pouvoir. Cette catégorie est constituée de la famille royale matrilinéaire dont le monarque doit être de la lignée maternelle du premier souverain. C'est lui qui détient les ordres en complicité avec ses membres. Il est souvent noté que les *garmi* n'avaient pas strictement respecté l'endogamie car il pouvait y avoir dans leur sein ceux qu'on appelait *doomi-lingeer* ceux dont la mère est de la noblesse et le père dans le groupe du *Jàmbur* ou du *Baadoolo* et de *doomi-buur* (mère *jàmbur* et père de l'aristocratie).

### **2.2. Les Jàmbur :**

C'est la classe intermédiaire entre les *garmi* et les *baadoolo*. Ils constituaient le second ordre mais ils n'avaient pas le droit au trône. Ils étaient les *kangam* (les notables) et jouissaient des fonctions de « chefs de l'administration régionale<sup>51</sup> ». Ils étaient délégués à certains pouvoirs et ils assumaient les commandements locaux. « Leurs plus hauts représentants forment le grand conseil des électeurs qui choisit le souverain parmi les princes candidats au trône<sup>52</sup> ».

### **2.3. Les baadoolo :**

Autrement dit les gens du peuple, les *Baadoolo* appartiennent au groupe des hommes libres mais ils ont un statut inférieur par rapport à ces groupes précités. Ils n'ont aucun pouvoir de

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

souveraineté ou de charges ; ils représentent le bas-peuple. Ils constituaient la classe laborieuse ; leurs principales activités étaient l'agriculture et l'élevage ; ils étaient astreints à payer des redevances et pouvaient travailler pour le souverain.

#### **2.4. Les jaami-buur :**

Ce groupe constituait les esclaves de la cour royale et ils étaient placés sous la dépendance directe du roi. Les *jaami-buur* (esclaves du roi) étaient les soutiens du pouvoir et peuvent être enrôlés dans l'armée. Ils n'étaient esclaves que de nom car ils constituaient l'armée et ils étaient bien nourris et souvent, dans certains royaumes, le général est issu des *Jaami-buur*. À ce titre, Cheikh Anta Diop dit : « [...], ces esclaves militarisés du roi étaient, en général, comblés de faveurs, et rarement mécontents. Ils devenaient de pseudo-*gor* qui « donnaient à tous les hommes de castes<sup>53</sup> ... ». C'est pourquoi aux yeux de la masse paysanne, ces esclaves se confondaient à la classe dirigeante soutient toujours Cheikh Anta Diop. Selon lui, « ils ont une part du butin après une expédition ; sous la protection du roi, pendant les périodes de troubles sociaux, ils peuvent même se livrer à des pillages plus ou moins discrets à l'intérieur du territoire national, contre les paysans pauvres, les *Baadoolo*<sup>54</sup> ». Donc ils avaient l'usufruit du pouvoir royal au point qu'ils se permettaient de rançonner le bas-peuple.

#### **2.5. Les jaami-baadoolo :**

Ils sont au bas de l'échelle car ils constituent les esclaves des gens du peuple. Cheikh Anta Diop en distingue deux catégories : les esclaves qui appartiennent à la famille de *gér* et les esclaves dont les maîtres sont les gens de caste : les esclaves de la famille des *gér* étaient hiérarchiquement supérieur aux esclaves du *Baadoolo*. L'égyptologue sénégalais note par ailleurs que : « Les esclaves des familles *ger* {*gér*} sont socialement placés au-dessus des esclaves des hommes de castes : ce sont les premiers qui « donnent » aux seconds<sup>55</sup> ». Quoiqu'il en soit ces esclaves ne conservaient qu'un statut servile. Ils peuvent être vendus ou exploités. Ils servaient surtout de main d'œuvre dans des travaux domestiques pour les esclaves de même que les travaux champêtres pour les esclaves des hommes de castes.

À la lumière de tout ce qui précède, nous avons vu comment la société wolof traditionnelle était organisée socialement et politiquement. À travers une étude transversale, nous avons pu remarquer les classes de la société wolof. Cependant cette stratification varie d'un royaume à

---

<sup>53</sup> Cheikh Anta Diop. *Nations Nègres et Culture. Op cit.*, p. 541-542.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

l'autre. Dès lors, il ne messied pas alors de voir de manière particulière comment était organisé le royaume du *Saalum* sous le règne jadis des *Gelwaar* et quelle est sa particularité.

### 3. La stratification du Saalum

Rappelons d'abord que le *Saalum* fut annexé par le *Jolof*. Sans doute donc à l'instar de ce grand *Jolof*, tous les autres royaumes qui y sont sortis après sa dislocation présentent la même structure sociale et même politique. C'est le cas du *Saalum* qui nous préoccupe ici. Comme tous les autres royaumes de la Sénégambie, le royaume du *Saalum* reposait sur une organisation sociale et politique bien stratifiée. Dans ce système gouvernemental, il serait difficile de séparer ces deux systèmes car ils vont souvent de pair. En ce sens, nous pouvons convenir avec Boubacar Barry qu'« une liaison étroite existe entre le système politique et le système social. Le premier émerge en quelque sorte du second dont il reflète les différentes hiérarchies d'ordre et de caste<sup>56</sup>. » Quand on dit société traditionnelle, il y a bien évidemment une stratification sociale et politique concomitante. Ainsi sur ce point, nous allons nous focaliser davantage sur le système politique du *Saalum* que celui social car ce dernier n'a rien de particulier avec ce que nous venons d'analyser en haut. Par contre avec les *Gelwaar* la société traditionnelle du *Saalum* diffère un peu avec les autres royaumes.

Il est important de distinguer dans l'organisation politique du *Saalum* la période antérieure à l'arrivée des *Gelwaar* et de l'organisation instaurée par ces derniers dès leur accession au pouvoir. En effet, le *Saalum* fut une région très cosmopolite. Avant l'arrivée des *Seereer*, le pays était habité par les *Soose* (Manding) ainsi que les *Peuls*. À cette époque pré-*gelwaar*, le système *lamanal* prévalait dans cette contrée. Dans cette période, les groupes familiaux n'étaient pas liés par des relations dominant et dominé. Chaque famille avait son propre chef qui s'adonnait à la terre. C'est avec l'arrivée des *Seereer* que cet espace devient un véritable royaume bien hiérarchisé durant le règne des *Gelwaar seereer*. Précisons d'abord que les Wolof du *Saalum* et les *Seereer* étaient des voisins et que donc le pouvoir de gérance était assuré dans ce royaume par ces derniers mais il arrive que des provinces soient gouvernées par la gent wolof.

Sous l'avènement des *Gelwaar*, le système monarchique était constitutionnel et la classe sociopolitique était très hiérarchisée. Au sommet nous avons l'aristocratie (les *Gelwaar*), ensuite les *Baadoo* et enfin les hommes de caste.

---

<sup>56</sup> Boubacar Barry. *Le royaume du Waalo 1659-1859 : le Sénégal avant la conquête*. Paris : Maspero. 1972. p. 87.

### 3.1. Les Gelwaar

Les Gelwaar ou la classe aristocratique sont les nobles qui dirigeaient le Saalum. Le roi qui porta le titre de *Buur-Saalum* en Wolof ou *Maad-Saalum* en *Sereer* devrait être de sang *Gelwaar*. Nous rappelons que la qualité d'un *Gelwaar* est transmise par la mère car nous sommes dans une société matrilineaire où c'est la mère qui transmet son statut social. Le roi était choisi par acte de candidature dans la caste nobiliaire. Ces actes doivent être déposés auprès du *Grand-jaraaf* ; ce dernier, après avoir consulté le Grand conseil, fait son choix. Il doit d'abord au préalable examiner la situation familiale et morale des candidats<sup>57</sup>. Au *Saalum*, le couronnement faisait appel à une somptueuse fête et avait souvent lieu Dimanche, Lundi ou Vendredi devant le grand public présidé par le *grand-jaraaf*. Le *Buur* devait choisir la première dame pour le royaume qui doit être *lingeer* et avait comme mission de définir et surveiller les tâches attribuées aux esclaves ainsi que de gérer les récoltes. Le *Buur* avait à ses côtés les membres de la famille royale mais aussi des membres permanents et importants comme : le *Grand jaraaf*, le grand *Farba* et les *Saltigi*.

### 3.2. Le grand-jaraaf :

Il avait une fonction très importante dans le royaume du *Saalum*. Il est d'abord le conseiller du roi et avait une mainmise sur l'organisation du royaume. Il avait la charge de premier ministre. Il est choisi par les hommes du peuple en accord avec le roi et pour l'être, il faut appartenir à la classe des *Jàmbur*. Le *grand-jaraaf* était le « *Ndey ji réew* » (la mère de la nation) c'est-à-dire le représentant du peuple ; il avait d'ailleurs le pouvoir de mettre au rebut la décision du roi. Il contrôlait également la politique intérieure et extérieure du royaume ; ce qui fait qu'il devait avoir de rares qualités. Bour Sine Coumba Ndofo Diouf cité par Alioune Sarr affirme :

Le grand-Diaraf doit être intelligent, sage, rusé, puissant en parole, adroit, dissimulé et énergique. Il doit à lui seul, être plus sage que tous les malins du royaume, et plus rusé que les Conseillers du pays, plus adroit que trois Rois réunis, plus pénétrant et plus prévoyant que tous les sages du royaume. Aussi est-il choisi avec attention et a-t-il déjà marqué le pas dans les grades inférieurs avant d'arriver à cette haute fonction et éminente dignité<sup>58</sup>.

Nous précisons que le Sine-Saloum jadis appelé royaume *sereer* avait les mêmes organisations sociopolitiques car l'un n'est que le prolongement de l'autre.

Nous savons dès lors que le *grand-jaraaf* est une autorité de haute importance dans le système politique du *Saalum* ; en revanche il ne peut en aucun cas prétendre à la couronne car ne

---

<sup>57</sup> Alioune Sarr. « Histoire du Sine-saloum (Sénégal) ». *Op. cit.*, p. 234-235.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 249.

faisant pas partie de la famille des *Gelwaar*. La cérémonie d'intronisation est pareille à celle du Roi.

### **3.3.Le petit-jaraaf :**

Nommé par le *Buur*, le petit-*jaraf* commande une subdivision de province habitée en majeure partie par des Wolof. D'ailleurs, on l'appelait encore *Jaraaf-wolof*. Il était rattaché au grand-*jaraaf* ; en cas de grand litige dans sa circonscription, il est obligé de le renvoyer suivant la voie hiérarchique au grand-*jaraf* et au *Buur* auxquels reviennent les derniers mots. Le *Jaraaf-wolof* avait des privilèges comparables à celui du Roi. Il a à ses côtés des serviteurs aussi comme des griots dans sa cour. De même, ce *Jaraaf* pourrait prétendre devenir le grand-*jaraaf* s'il avait l'estime du public, la sagesse et la largesse. À la volonté du roi, le petit-*jaraaf* peut occuper le poste de ministre de finances ou chef de cabinet.

### **3.4.Le grand-farba :**

Il est à la quatrième position de la hiérarchie du système politique du royaume du *Saalum*. Le grand-*farba* est nommé par le premier ministre le Grand-*jaraaf*. Il est assigné comme ministre des armées et il conduit les expéditions. Le grand-*farba* doit faire preuve de bravoure, être courageux et avoir l'esprit d'un combattant pour pouvoir défendre le royaume en cas d'assaut d'un ennemi. Il assiste aux hautes assemblées et détient les mêmes titres que les grands dignitaires aux cérémonies de la cour royale.

### **3.5.Le petit-farba :**

Dans le royaume du *Saalum*, le petit *farba* avait des tâches qui lui sont propres comme le grand-*farba*. Il assumait le rôle d'un médiateur entre le *Bour* et le bas peuples (Les *Baadoolo*) ; il veille plus ou moins aux occupations de la famille royale et surveille aussi cette dernière. De même, il assure la police intérieure et exécute les ordres judiciaires. Le « *Bissète* » est chargé de sa nomination.

### **3.6.Les saltigi :**

Considérés comme les devins dans le royaume, les *saltigi* détiennent des connaissances et des pouvoirs mythiques et mystiques reconnus. Ils étaient les conseillers techniques du gouvernement et veillaient à la prospérité du pays (royaume). Les *Saltigi* devaient être consultés avant une quelconque décision majeure comme la déclaration de guerre. Après une compétition entre eux, ils désignaient celui qui a le plus de pouvoir mystique à la tête de ses semblables.

Chaque nouvel an, ils doivent, avec leur *pangol* et le *xoy* prédire les bonnes récoltes ou calamités. A nos jours, ces pratiques demeurent factuelles dans le Sine comme dans le Saloum.

Hormis ces membres permanents du royaume, le gouvernement (le royaume) était aussi composé par le *Bisset*, le *Bissek* et le *Paar*

### **3.7. Les Bisset :**

Ils étaient des personnes choisies, des sortes de bouffons qui avaient pour rôle d'animer la cour royale.

### **3.8. Les Bissik :**

Les *Bissik* étaient les personnalités chargées de la diplomatie entre le royaume et ses voisins.

### **3.9. Le Paar :**

Un des importants membres de l'entourage du roi, le *Paar* était un conseiller spécial du roi du *Saalum*. Il était aussi son prestigieux griot. Il bénéficiait du droit de défalquer sur les impôts versés par la population ce qui lui convenait sans aucun problème.

Il est aussi important d'ajouter qu'au *Kawoon* (Kahone) qui fut une province et capitale du *Saalum*, il y avait des hommes déterminés qu'on appelait *Fad-kawoon* c'est-à-dire esclaves de *Kawoon*. En principe, ce ne sont pas des esclaves au vrai sens du mot mais des hommes engagés, avertis et dévoués pour protéger leur province contre tout assaut. Ils avaient la prérogative de participer à la désignation du roi et si ce dernier ne gagne pas leur confiance, ils pouvaient le démettre de ses fonctions.

Dans cette dynamique de l'organisation politique du *Saalum*, il arrivait que certaines provinces soient administrées par des femmes, soit la mère, la tante, la sœur du roi ou même sa première femme. Seynabou Mbaye<sup>59</sup> affirme à ce propos : « il arrivait que certains villages soient administrés par des femmes, notamment la *Lingeer* et la *Aawo*. Si la première pouvait être la mère, la tante ou la sœur du roi, la dernière était sa première femme ». Ainsi, le contrôle et la coordination de l'administration étaient assurés par le grand-*jaraaf*, le *Farba* et la *Lingeer*. Ces derniers ont l'obligation d'informer le roi sur leur gestion et le fonctionnement du royaume.

Ainsi, le pouvoir central du système politique de la société traditionnelle du *Saalum* était assuré par ces dignitaires. Chacun d'eux, en toute indépendance, représentait une classe sociale ; ce qui participait à équilibrer le système gouvernemental du *Saalum* comme en témoigne les

---

<sup>59</sup> Seynabou Mbaye. *L'héritage de Mbegaan Nduur, fondateur du royaume du Saalum*. Thèse de doctorat 3<sup>e</sup> cycle. UCAD : 2010-2011. p. 287.

propos d'Amade Faye : « une forme de Directoire au tour du pouvoir (...) qui confine, le plus souvent, le roi *gelwaar* à un rôle de figure symbolique d'un idéal de royauté modérée, garant de l'équilibre des institutions<sup>60</sup>».

En somme telle est l'organisation sociopolitique de la société Wolof traditionnelle de manière générale et celle de *Saalum* de manière particulière. La société wolof est une communauté stratifiée en castes et en ordres. Dans les castes, il y a ceux qui se croient plus importantes et plus dignes que les autres ; ceci entraîne une organisation pyramidale d'où les *Géer* (la caste dite supérieure) qui sont au sommet de la pyramide et les *ñeeño* (caste dite inférieure) qui se trouvent au bas de l'échelle. L'ordre décroissant hiérarchique des castes dans le groupe wolof est le suivant : *géer, jëf-leek, sab-leek, ñoole*.

De l'autre côté aussi, la question d'ordre se pose dans la société wolof. Comme l'organisation sociale, l'organisation politique était bien hiérarchisée. Cette hiérarchisation oppose deux classes à savoir : les *gor* (la classe des hommes libres) et les *Jaam* (classe des esclaves). Dans la classe des hommes libres, figure au sommet les *Garmi* (les aristocrates), les *Jàmbur* et les *Baadoo* (le bas peuple). Dans la classe dite *Jaam*, nous distinguons : *Jaami-buur* (les esclaves de la cour royale) et *Jaami-baadoo* (les esclaves des gens du peuple).

Pour ce qui est du *Saalum* qui est notre terrain d'étude, son organisation sociale n'est pas assez particulière. Nous y retrouvons les mêmes catégories de castes dans les autres royaumes wolof du fait qu'il fut sous le contrôle du *Jolof*. Nous avons par conséquent toujours cette division binaire *géer/ñeeño*. Par contre il avait une organisation politique bien particulière mais très élargie. Dans ce système d'organisation politique du *Saalum*, les *Gelwar* étaient la classe dirigeante, venaient ensuite le Grand-*jaraaf*, le *Farba* ainsi que les *Saltigi*. Nous pouvons dire qu'une certaine démocratie existait dans le royaume du *Saalum* car toutes les catégories et les couches sociales étaient bien représentées au sein du royaume et ils avaient le droit de donner toujours leurs avis sur le fonctionnement du royaume et la nomination d'un nouveau roi. Ainsi le grand-*jaraaf* qui était le représentant du peuple (les *Baadoo*) était autonome. Il pouvait se dissocier aux décisions du roi et ce dernier n'a pas les prérogatives de le démettre de ses fonctions. Lui non plus quoiqu'il ait ce grand pouvoir, ne peut pas prendre une décision sans le consentement du Conseil des grands électeurs.

On note ainsi qu'il y avait et il demeure toujours une inégalité basée sur la profession dans la société wolof. Une communauté en majorité musulmane devrait mettre au rebut les

---

<sup>60</sup> *Ibidem*.

considérations inégalitaires qui n'ont aucun soubassement religieux. Pour ce qui est de la circoncision, il n'y a pas de ségrégation basée sur la classe sociale vis-à-vis des candidats. Autrefois cette épreuve était périodique ou saisonnière et elle concernait sans distinction tous les enfants du village de même âge. C'est pourquoi, on appelle tous ceux qui ont subi l'opération ensemble *Bokki mbaar*, c'est-à-dire ceux qui ont été ensemble dans la case (frère de case). En revanche, pour ce qui est du mariage, beaucoup de relations ont été dissoutes à cause de ces croyances et de plus, ces expressions : *xeet*, *askan*, *meen*, *deret*, *cosaan*, ont une importance capitale dans notre société.



## CHAPITRE 3 : LA CULTURE WOLOF ET LES CONTEXTES DE PRODUCTIONS LITTÉRAIRES

Ce chapitre s'intéresse à la culture wolof à travers les événements majeurs qui marquent la vie rituelle de la société. La vie rituelle des Wolof est marquée par des contextes de productions bien précis qui définissent les genres littéraires. Nous allons nous pencher d'abord sur la culture avant d'examiner les différents contextes de production et d'énonciation. En effet, n'est-il pas important de définir d'abord cette notion de culture pour lever un coin de voile à l'ambiguïté du mot du fait de son caractère polysémique ? Une telle question mérite une réponse pour voir les différentes approches afin de pouvoir cerner notre étude.

### 1. La culture : tentative de définition

Le terme culture vient étymologiquement du latin : *cultura* qui veut dire culture, agriculture ; formé à partir du verbe *colore* qui signifie *cultiver*. Du « champ labouré et ensemencé » qu'il signifiait dans l'ancien français, le mot s'emploie cependant dans plusieurs domaines. Depuis lors, ce terme a connu d'autres sens parce que tout simplement de nouveaux domaines de recherche sont apparus. C'est ainsi que des tentatives de définition ne cessent d'être émises par les spécialistes. D'abord selon Larousse, la culture est l'« ensemble des phénomènes matériels et idéologiques qui caractérisent un groupe ethnique ou une nation, une civilisation, par opposition à un autre groupe ou à une autre nation<sup>61</sup>. » Cette définition mérite bien sûr une part de considération mais n'empêche guère d'être revue si on la situe dans notre domaine. D'abord la tradition n'est pas un patrimoine matériel mais plutôt elle est considérée comme un patrimoine immatériel. D'autre part, cette définition est partielle car à y voir de près, elle colle plus à la culture occidentale. La culture africaine, de manière générale dans son sens primordial, n'est pas un phénomène matériel par contre elle ressemblerait à ce que dit l'anthropologue anglais Edward B. Taylor pour qui : « La culture ou la civilisation, entendue dans son sens ethnographique étendu, est cet ensemble complexe qui comprend les connaissances, les croyances, l'art, le droit, la morale, les coutumes et toutes les autres aptitudes et habitudes qu'acquiert l'homme en tant que membre de la société<sup>62</sup> ». Ainsi, Taylor associe la culture à la civilisation. Alors ce dernier est à notre niveau plus large que la culture qu'elle englobe. La culture peut concerner uniquement une communauté ou bien une entité. Par exemple, on parle de la culture *Wolof*, *pulaar*, *Seereer*, etc. alors que la civilisation dans son

---

<sup>61</sup><https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/culture/21072#definition>.

<sup>62</sup> Guy Rocher. « La notion de culture ». Montréal : Éditions *Hurtubise HMH*. 1992, p. 01.

sens actuel est supra-ethnique. Dans ce cas on parlera de civilisation africaine, européenne, etc. Il nous paraît de même que cette définition de Taylor est un peu descriptive et relative car elle est prise dans son sens ethnographique. Partant de cette même direction, Louis Vincent Thomas, abordant le même sujet, pense que la culture n'est « Rien d'autre qu'un ensemble organisé de croyances et de rites afin de mieux lutter contre le pouvoir dissolvant de la mort individuelle et collective<sup>63</sup> ». Le sens qu'a donné L.V. Thomas à la culture si bref et si intéressant attire notre attention car la culture est avant tout une croyance qu'on identifie dans le rite. Étant en effet l'identité d'un peuple, elle doit être perpétuée dans le temps afin d'éviter une perte collective de son identité. Par ailleurs, selon l'UNESCO :

La culture, dans son sens le plus large, est considéré comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances<sup>64</sup>.

Nous comprenons dans cette déclaration de l'UNESCO que la culture est relative à une société donnée. Elle est tout ce patrimoine qu'un peuple a hérité et qui marque leur mode de vie. Cependant, à partir de ce qui précède, il est maintenant aisé de dire que la culture est l'ensemble des connaissances, des savoir-faire ou vivre, des traditions, des coutumes, propres à une nation, à une société ou à un groupe humain et qui se transmet socialement, de génération en génération à travers les rites, et qui conditionne en grande partie les comportements individuels.

Dès lors, si chaque peuple a sa propre culture qui définit son mode de vie, il convient à présent, de s'interroger sur celle wolof c'est-à-dire les rites qui font appel aux productions littéraires. Une opinion est assez répandue disant que les Wolof n'ont pas de culture alors que pourtant elle est l'une des sociétés où la culture est très respectée et qui détient une panoplie rituelle très riche grâce à ses vies cérémonielles et les activités qui font appel aux chants.

## **2. Les contextes de production littéraire**

Par contexte de production littéraire, nous entendons les circonstances dans lesquelles les chants sont exécutés. Comme toute société, la société wolof possède une vie rituelle et une

---

<sup>63</sup>Voir l'article d'Amade Faye. « La poésie orale seereer la taxonomie et ses fondements sociologiques ». In : *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines*. N° 25. 1995, p. 119.

<sup>64</sup> Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico city, 26 juillet -6 Aout 1982. [http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.phpURL\\_ID=12762&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.phpURL_ID=12762&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html). Consulté le 30/09/2021.

littérature très riche et variée. Ainsi, il semble bon de faire une esquisse sommaire sur la littérature wolof avant de se concentrer sur les circonstances d'exécution du chant.

### 3. La littérature orale

En Afrique, l'expression « littérature orale » regorge un vaste champ de productions qui sont exécutées diversement dans les communautés à travers les activités rituelles et les événements cérémoniels. Cette littérature puise sa source dans la culture traditionnelle qui se manifeste partout dans les communautés à travers les divers genres littéraires parmi lesquels on peut citer : la légende, le conte, l'épopée, le mythe, ainsi que le genre majeur qui est le chant. Cette littérature constitue un canal d'identification socioculturelle, de communication, d'interconnaissance et d'interaction entre les membres d'une même communauté. Le message véhiculé sera dès lors codé et destiné à un public qui en est la cible. En ce sens, Cheikh Alioune Ndaw affirme : « Il y a littérature dès que le peuple décide d'effectuer, un code aux mots, c'est-à-dire lorsqu'il destine le vocabulaire à un usage différent du quotidien, lorsque le vocabulaire est habillé d'une gangue qu'il faut enlever, d'un symbole qu'on doit pénétrer, pour parvenir au sens<sup>65</sup>. » D'ailleurs la vie courante fait sans cesse appel à la littérature orale. Comme les cérémonies, les rites et les cultures traditionnelles sont dans la société africaine un tremplin pour l'initiation, l'éducation et l'extériorisation, le chant constituerait sans doute l'intercession majeure du message véhiculé. Par l'absence de l'écriture, la littérature écrite se substitue en littérature orale d'où sa prépondérance dans la société africaine. C'est dans cette même logique que corroborent ces propos de Cheick Sakho : « les peuples qui ne connaissent pas l'écriture, n'ont pu conserver leurs cultures et leurs civilisations que grâce à l'oralité<sup>66</sup>. » Etant donné donc l'importance des manifestations de la parole, le chant y joue un grand rôle et se manifeste à des niveaux très différents dans la vie sociale. Les activités socioculturelles accordent une place irremplaçable aux chants et elle demeure le compagnon fidèle du quotidien africain. Lylian Kesteloot renchérit en ces termes : « La poésie africaine orale est liée à la vie de tous les jours. Elle ne dort pas dans les livres. Elle n'est pas le privilège des spécialistes. Elle peut être composée par tout le monde. Elle est aussi composée pour tout le monde<sup>67</sup>. » Mais cette assertion de Madame Kesteloot mérite d'être nuancée dans la mesure où dans certains rites ou cérémonies, le chant est l'apanage d'un groupe social spécialement reconnu pour ce rôle de

---

<sup>65</sup> Cheikh Alioune Ndaw. Cité par Assane Sylla. « La poésie religieuse wolof ». In *Notre Librairie : La littérature sénégalaise*, n°81. Octobre-Novembre, 1985.

<sup>66</sup> Cheick Sakho. « Peuls de Tierno Monenembo : une écriture de la parole proférée ». In *Ethiopiennes* n° 79. 2<sup>ème</sup> semestre : 2007. Cité par Youssou Ndiaye dans son mémoire *Etude thématique et stylistique de la poésie d'autoglorification (bàkku) des lutteurs wolof*. 2015-2016, p. 1.

<sup>67</sup> Lylian Kesteloot. *La poésie traditionnelle*. Paris : Fernand Nathan, 1971, p. 34.

laudateur (les griots). De facto, ces derniers sont au-devant des grandes manifestations comme le mariage et le baptême. Dès lors, ils peuvent assurer le rôle d'animateur de la cérémonie en chantant et faisant des éloges. Il faut dire aussi que certains rites sont réservés parfois à des élites. L'exemple le plus visible dans ce cas de figure est la circoncision où les chants sont scrupuleusement réservés aux initiés. Ces chants ne doivent pas être dits hors de leur contexte de production ; la violation de cette règle serait un malheur. Cette réticence fait partie des difficultés rencontrées auprès des détenteurs. Ce texte ci-dessous en est une illustration.

J'ai chanté pour l'initié.  
L'initié l'a chanté pour un non-initié.  
Et ce dernier l'a chanté encore pour les femmes.  
Et finalement les femmes l'ont emmené au puits.  
Oh le puits ! Oh le puits !  
Nombreux sont des gens qui te fréquentent.  
La femme y puise  
Et le circoncis y jette son regard. (Cf. : *chant 8, A*)

À partir de ce texte, il est évident de noter que la circonstance spatio-temporelle et le ou les destinataires dans la littérature orale sont très importants pour le contexte de production et de réception du chant.

Au vu de tout ce qui précède, force est de reconnaître que la littérature orale est le socle de la culture africaine. Elle est présente partout dans cette société et les genres varient d'un événement à l'autre et le plus souvent, c'est le chant qui accompagne les activités. Cependant cette description à caractère général, permettra de voir ce qu'il en est de la société wolof.

#### **4. La littérature orale wolof**

Comme toute autre communauté africaine, les Wolof font partie des groupes qui ont tardivement connu la littérature écrite. Ceci dit, tous les messages passaient par le biais de la littérature traditionnelle orale. C'est à travers elle que s'expriment toutes les options fondamentales de la personnalité dans la culture wolof originelle. Parmi tous les genres connus dans cette littéralité de la culture wolof, le chant est au premier rang. D'ailleurs dans cette société, la littérature y est chant elle y est aussi parole. En effet, comme chez les Peuls, [la littérature] « est chant, elle est parole ; car toute parole proférée en dehors de la simple communication quotidienne, est littéraire. Elle peut être chantée, récitée, psalmodiée et

soutenue par un accompagnement musical<sup>68</sup>. » Il en est de même ainsi dans la communauté wolof.

Si dans les sociétés de tradition orale, la littérature est parole, c'est dire donc que la place du chant dans l'espace culturel wolof est si évidente qu'elle arrive à englober toute la vie entière. L'homme wolof ne peut pas se passer dans ses activités sans le chant qu'il soit long ou court. Il est pour lui une source de divertissement mais aussi il constitue un moyen pour faire passer les règles canoniques. En ce sens, Assane Sylla nous fait part d'ailleurs que : « Dans la société wolof, toutes les activités sont soutenues et argumentées par la parole composée d'où la richesse de la littérature tant par l'abondance des œuvres produites que la variété des genres et des thèmes abordés<sup>69</sup>. » Ainsi comme nous l'avons déjà dit, le chant figure parmi l'une des majeures œuvres produites dans cette littérature de l'oralité avec des thèmes aussi variés que nombreux, fredonnés principalement dans les circonstances comme la circoncision (*njong* ou *xaraf*) et le mariage (*céet*). Hormis ces deux contextes qui nous préoccupent, des circonstances comme : *Taajoboon*, *Géente*, *Làmb*, *Baawnaan*, *Gàmmu*, *Simb*, etc. se rapportent à des typologies de chant tels que : *Woytaajobon*, *woygéente*, *woylàmb*, *woybaawnaan*, *woygàmmu*, *woysimb*, etc.

## 5. Les contextes de production des chants recueillis

Nous proposons ici d'étudier les circonstances dans lesquelles les chants sont déclamés.

### 1. La circoncision

La circoncision est une épreuve initiatique qui consiste à couper la surface de la peau (le prépuce) qui recouvre la tête du pénis (le gland). C'est une ablation totale ou partielle du prépuce. Cette pratique remonte de très loin ; d'ailleurs elle est antérieure même à l'entrée de l'islam dans notre contrée. C'est ce qui explique tous les artifices d'origine païenne qui concourent à ce rite. Prônée dans la tradition musulmane par la Sunna (deuxième source de la jurisprudence islamique), la circoncision demeure en effet un phénomène socioculturel dans l'espace sénégalais mais particulièrement dans l'univers wolof qui lui confère une importance capitale. Elle est un passage obligé pour tout homme qui doit subir cette transition de l'adolescence à l'âge adulte. Elle consiste à les (les circoncis) faire sortir de la période indolente de vie infantine vers une hiérarchie sociale supérieure de vrai homme. Ce rite obéit *ipso facto* à une certaine norme et période. Ainsi elle est composée de deux phases rituelles : le *Ngomaar* et le *kassak*.

---

<sup>68</sup> Abdoul Aziz Sow. *La poésie orale peule*. Paris : Harmattan, 2009, p. 9.

<sup>69</sup> Assane Sylla. « La poésie religieuse wolof ». In *notre Librairie* ; la littérature sénégalaise. N°81 Octobre-novembre : 1985, p. 16.

## 1. Le Ngomaar :

Le *ngomaar* est un rite de la circoncision qui se tient juste avant le grand jour. Il consiste à regrouper les enrôlés pour une préparation mentale et psychologique par des chansons. Comme la circoncision se fait une fois dans la vie de l'homme, il est normal de galvaniser les candidats, de les encourager afin qu'ils subissent avec dignité et bravoure l'épreuve. Il est à signaler que de nos jours le *Ngomaar* ne revêt plus son lustre d'antan et il se fait très rarement surtout dans la contrée où le corpus a été recueilli. Ceci peut être expliqué du fait que l'épreuve devient de plus en plus individualisée c'est-à-dire qu'elle ne recouvre plus un grand nombre où on sent véritablement la nécessité de préparer mentalement les candidats. C'est ce qui explique que le corpus ne contient pas des chants de *Ngomaar*.

## 2. Le Kassag

Le *kassag* est aussi l'un des rituels de circoncision. Il marque la fin de la convalescence et qui peut se tenir au pénultième jour de la sortie des circoncis. La cérémonie se tient dans une place publique du village en présence de tous y compris les initiés. Les chansons seront au menu du jour, accompagnées par des pas de danse et des acclamations. Cette chanson ci-dessous annonce que la retraite est finie et que les *Njulis* sortiront le lendemain :

Chers assistants !

Allez au lit.

Nous sommes à la fin de notre séjour dans la case.

Et demain la case n'existera plus. (cf. : *chant 27, 1*)

## 3. Circonstance temporelle

La circonstance temporelle renvoie à la période dans laquelle se faisait l'opération mais elle renvoie aussi à l'âge où on devait la subir. Contrairement à ce qui se passe aujourd'hui, la circoncision se tenait presque dans toute l'Afrique dans la période où les herbes ont déjà séché. Jean Ikelli-Matiba nous fait part d'ailleurs que : « la circoncision avait lieu en saison sèche<sup>70</sup>. » Il poursuit pour nous faire savoir qu'« On réunissait tous les gamins du même âge, ce qui donnait parfois un effectif important. Evidemment ils ne venaient pas d'un même lieu. C'était un grand jour. Chaque famille avait son candidat. De sorte que le jour de l'opération la place était noire de monde<sup>71</sup> ». Ce choix peut être expliqué du fait que les enfants ne seront disponibles qu'à cette saison car il n'y avait pas une prolifération d'écoles comme c'est le cas aujourd'hui. En plus les enfants étaient occupés par l'activité agricole durant la saison des

---

<sup>70</sup> Jean Ikelle-Matiba. *Cette Afrique-là*. Paris : Présence africaine 1963, p. 38.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

pluies ; il y a ainsi un risque à les faire circoncire pendant cette saison car la cicatrisation deviendrait lente. Mais de nos jours, cette pratique se fait pendant les grandes vacances ou bien durant les fêtes.

Par ailleurs, le temps pendant lequel l'enfant doit subir l'opération doit être celui où il a atteint sa maturité mentale, ce qui lui permet de graver dans son esprit les enseignements reçus via les chansons didactiques. Donc « l'âge de la circoncision fixé autrefois entre dix-huit et vingt ans a été ramené de nos jours de douze à seize ans. L'adolescent a alors atteint sa majorité ; c'est une seconde naissance<sup>72</sup> ». Mais malheureusement, le choix de la période a changé avec la modernité. L'âge de la circoncision ne revêt plus son lustre d'antan, les enfants peuvent être circoncis à n'importe quel âge, à partir de la naissance. Et dès lors, les mères deviennent les *Selbe*.

#### **4. Circonstance spatiale**

Comme les femmes ne devaient pas entendre ces chants populaires de la circoncision, la brousse était l'espace idéal pour leur exécution. Les circoncis campaient dans un endroit loin des maisons et y restent pendant toute la durée de la cicatrisation qui peut aller au-delà même d'un mois. Mais toutefois il arrive qu'ils sortent et se positionnent dans les rues pour quémander. L'objectif recherché était d'insuffler les notions de courage, d'esprit de débrouillardise et de solidarité au groupe d'initiés et de pouvoir s'éloigner de leur mère et de leur entourage pendant quelques temps sans se soucier d'eux afin de devenir un véritable homme digne et indépendant. Il faut ajouter aussi que l'enseignement des chansons au *lël*, c'est bâton et carotte, d'une formation très ardente. Les mamans ne peuvent pas voir leurs enfants dans cet état sinon au risque de s'infliger un sentiment pathétique. Ainsi le *kumuq*, le maître de la case, endosse toute la responsabilité des circoncis dans cette période de convalescence.

#### **5. Enonciateurs**

Dans le *Mbaar*, tous les affidés de ce rituel peuvent assurer la déclamation des chants. Donc n'importe quel homme déjà circoncis (*selbe*, *rong a rong*) jeune ou vétéran, peut être le performateur pourvu qu'il ait seulement la compétence nécessaire c'est-à-dire être capable de chanter. Mais il est à rappeler que le *Mbaar* obéit de facto à un ordre hiérarchique déjà connu dont le *Kumuq* est le chef. Celui-ci est le dépositaire principal qui oriente, corrige et inculque les valeurs cardinales par le biais des chansons. Quant au jour du *kassag*, comme l'un des

---

<sup>72</sup> Jomo Kenyatta. *Au pied du mont Kenya*. Paris: Maspero, 1960, p. 85.

objectifs est de distraire les circoncis et les assistants, cependant on peut convier la performance à un spécialiste de belle voix qui fait office d'un performateur.

## 6. Destinataires

Originellement du début jusqu'à la fin, les initiés sont les principaux récepteurs des chants. Ils constituent le destinataire essentiel mais il arrive que des destinataires soient les *Selbe rong a rong* (les superviseurs secondaires) visant à rafraichir la mémoire ou bien à vouloir frapper le camarade qui ne connaît pas le chant. Par contre, le jour du *Kassag*, le contexte de production et de réception est collectif. Les gens viennent de différents horizons pour assister aux chants en répondant en chœur au performateur. Toutefois, il y a des chansons réservées aux gens du sérail qui ne se disent qu'au *lël* (dans le lieu de la retraite).

## 7. Intervention d'instrument musical

Comme à tout autre rite africain, les chants de la circoncision sont souvent accompagnés par des instruments locaux traditionnels. Pour animer le *lël*, les *selbe* utilisent souvent d'instruments locaux, de bols et des claquements de main pour accompagner la mélodie. Mais de nos jours, les chaînes à musique accompagnent la nuit du *kassag* et l'ambiance est souvent assurée par un orchestre ou un chanteur local avec ses instruments de musique surtout le tam-tam.

## 2. Le mariage :

Le mariage est un acte sacré qui lie deux individus de sexe opposé. Il a une dimension socioculturelle très convoitée par la société wolof qui lui réserve une part très importante de chansons, d'où cette appellation de *Woyu céet*. Ce dernier n'est que les chants formulés tout au long de ce rite pour marquer la grandeur et l'importance de cet événement dans cette culture wolof traditionnelle. Dans la communauté wolof de manière générale, le mariage est un long processus événementiel par lequel toutes les occasions font appel aux chants. Ce rite commence dès que l'homme amène le cola à son amante. La famille de celle-ci fait l'annonce à ses proches ; c'est ce que l'on appelle *Tekkum guru*. Ce jour est marqué par des chansons. Mais le contexte de production et de réception des chants commence de manière remarquable lorsque la femme doit quitter sa maison familiale pour rejoindre celle conjugale. C'est cette cérémonie qu'on appelle *Muur*. Ce texte intitulé *muur léen* est une exhortation aux femmes à préparer la fille :

Préparez la fille.

Préparez la fille.



Oh préparez la fille. (cf. : *chant 10, 2*)

Ainsi voilée en blanc, assise sur une natte, entourée par les *Bàjjan* (tantes paternelles) et les proches, la fille après les conseils, s'apprête avec le cortège à quitter la maison. Cette chanson montre tout ce préparatif :

La fille assise face à l'Est,

Tu vas manquer à ta mère ainsi qu'à tes copines.

Préparez-la, préparez-la.

La fille est déjà préparée.

Elle s'apprête à rejoindre son domicile conjugal. (cf. : *chant 11, 2*)

De plus, arrivée dans sa maison d'accueil, la fille doit faire le *raame* déformé du français « ramper ». C'est aussi un rite que la femme doit faire à l'endroit de son mari. Il symbolise l'obéissance. Il se tient le plus souvent dans la nuit où la femme arrive dans sa maison conjugale. Une fois dans la chambre nuptiale, la fille accompagnée toujours par sa *bàjjan* se dirige en rampant vers son mari qui est assis sur le lit. Ce texte célèbre cette action :

Tu ne rampes pas vers ton mari ?

Tu ne rampes pas vers ton mari ?

Je t'ai accompagnée

Jusqu'au lever du soleil.

Toi la mariée, va vers ton mari.

La petite, viens ramper.

Je t'ai accompagnée

Jusqu'au lever du soleil. (Cf. : *chant 7, 2*)

L'autre rite marquant dans cette cérémonie de mariage permettant la performance est le *laaban*. Il s'agit des chants formulés le lendemain du *Jéebale* (la défloration) à l'endroit de la jeune fille pour magnifier la virginité de la fille. A la tête la *Bàjjan*, les femmes scandent des chants manifestant leur contentement à l'égard de la fille qui a été chaste tout en exhibant le pagne blanc taché de sang. Donc celui-ci en est un parmi les rites du mariage contrairement à l'opinion courante qui considère cet acte comme un genre littéraire à part entière c'est-à-dire qu'il ne doit pas être logé dans les chants du mariage.

Le *fóotaa fóot* : Il s'agit de laver le linge et il fait partie des activités du post mariage qui se fait une semaine après la venue de la femme dans son domicile conjugal. C'est un rite dans lequel la mariée doit laver les habits de sa belle-famille au puits ou au marigot dans certaines localités. Accompagnée de ses paires femmes et les jeunes filles du village, la mariée se dirige vers le lieu en chantant en chœur. Voici une de ces chansons :

Fais éloigner le bélier.  
Ne l'empêche pas de s'abreuver.  
Ce bélier, quand il sera rassasié,  
Il vous attaquera et s'en alla.  
Quiconque marche sur un serpenteau ouvrira les yeux.  
L'anaconda, quand il est en colère, jette son venin ou il tue. (cf. : chant 14, 2)

## 1. Circonstance temporelle

La circonstance temporelle renvoie à la fois aux périodes dans lesquelles le mariage se tient mais aussi les moments où on chante. En plus d'être un acte sacré, le mariage revêt aussi des valeurs sociales très souvent respectées. C'est dans ce sens que dans le calendrier wolof, certains mois sont considérés comme porteurs de bonheur<sup>73</sup>, donc favorables pour le mariage ; à côté de ces mois il existe aussi des mois jugés néfastes dans lesquels il est interdit d'en tenir un mariage. Les mois favorables sont : *Tamxarit*, *diggi-gàmmu*, *rakki-gàmmu*, *rakkati-gàmmu*, *maamu-koor*, *ndeyi-koor*, *diggi-tabaski*, *tabaski*. Les mois néfastes sont ceux du milieu : *Baraxlu*, *koor*, *kori*.

Par ailleurs, durant cette cérémonie, les chants accompagnent la jeune mariée de son domicile paternel jusqu'à sa demeure conjugale et chaque chanson correspond à une période bien déterminée. Dans notre corpus, à l'aide de nos informatrices, nous avons essayé d'arranger les chants par rapport à leur ordre chronologique.

## 2. Circonstance spatiale

Ces chants recueillis, évoluant dans un temps bien déterminé, obéissent aussi à une règle qui voudrait qu'ils soient chantés dans différents espaces. Les espaces identifiés et prépondérants sont la cour (paternelle ou conjugale) et la chambre nuptiale. Par exemple, ce chant qui paraît un peu tabou ne saurait être chanté que dans la chambre nuptiale et pendant la nuit :

*Njambaan !*  
Le lion t'attend dans la chambre.  
Si tu es courageuse, entre donc !  
*Njambaan !*  
Le lion se trouve dans la chambre.  
Est-ce qu'il n'a pas peur de toi ?  
*Njambaan !*

---

<sup>13</sup>Seck Ndiaye. *Islam et mariage traditionnel wolof au Sénégal*. Thèse de doctorat, Tome II, p. 245-246. <http://bibnum.ucad.sn/viewer.php?c=thl&d=LTH-485>

Certains se querellent,  
D'autres se battent.  
Et toi tu t'en vas. (cf. : chant 8, 2)

### 3. Enonciateur

Les chansons du mariage sont déclamées la plupart du temps par les accompagnantes de la mariée. C'est dire que les chants sont le domaine privilégié des femmes. La performance ne demande pas d'avoir un statut social ; le seul critère est d'avoir une bonne voix et maîtriser les chants. Toutefois il est à noter que de nos jours les griots deviennent de plus en plus les privilégiés car le côté esthétique prévaut maintenant sur le côté éducatif.

### 4. Destinataires

Tout chant chanté dans ces circonstances précitées n'est pas fortuit. Chaque chanson couvre une valeur morale qui aura comme objectif final de participer à la bonne conduite de la personne. Cependant le message peut concerner un seul ou plusieurs individus. La plupart des chants sont composés à l'endroit des protagonistes soit l'épouse ou le mari. L'un comme l'autre, le message vise le plus souvent une règle de conduite pour une harmonie dans le foyer. Ces versets dont le destinataire est le mari, l'exhortent à ne pas châtier sa femme :

Ne la frappe pas,  
Ne l'insulte non plus.  
Sois patient avec elle. (cf. : chant 28, 2)

Mais il ne faut pas occulter que la destinataire principale est la femme qui doit obéir à son mari et respecter sa belle-famille tout en évitant certaines choses qui pourraient vaciller son foyer. De plus, le destinataire peut être aussi les camarades de la jeune fille qui n'ont pas encore franchi le seuil du mariage. Si on prend les chants du *Laaban*, ils consistent à dire à ces adolescentes de bien garder leur virginité jusqu'à leur grand jour. Le message pourrait concerner un groupe restreint, dans ce cas il est collectif c'est le cas de *Xaxar*. Ce dernier est un chant satirique qui va à l'endroit de la jeune mariée. C'est un moment dans lequel, la ou les coépouses ont l'occasion de montrer leur catharsis, leur jalousie et leur amertume à la nouvelle arrivée mais dans un air apaisé c'est-à-dire sans offenser quiconque. Ce genre de chants peut être une réplique par les deux camps. Ces deux textes nous servent d'illustration, le premier est composé par les coépouses pour mettre en garde la nouvelle venue :

Qui s'évertue à être mauvais  
Verra la récompense.  
Celle dont la mère est mauvaise,  
Verra la récompense. (cf. : chant 23, 2)

Alors les compagnes de la mariée sont tenues de faire une réplique pour leur dire ~~la~~-qu'elle est issue d'une bonne famille :

Qui s'évertue à être brave,  
Verra sa récompense  
Celle dont la mère est brave,  
Verra sa récompense. (cf. : chant 24, 2)

De manière succincte, dans ces chants de mariage, le destinataire peut être individuel et connu mais aussi il peut être collectif et anonyme.

## **5. Accompagnement d'instrument musical**

Les chants de mariage peuvent être chantés sans accompagnement musical. Les femmes mettent au-devant celles dotées d'une bonne voix. Toutefois les battements de mains rendent agréable la performance ; il est d'ailleurs le principal instrument. Par ailleurs, les bols, les bidons, etc. sont des moyens qui accompagnent les pas de danse. Mais aujourd'hui, les chaînes à musique, les tambours ont fait leur entrée dans cette intervention musicale.

## **DEUXIEME PARTIE : CORPUS**

# **1. CHANTS DE CIRCONCISION**

### **Chant 1**

Bismi mini miniyóo !  
Bismi laay tàggo,  
Bismi laay rahmaan laay layla laa.

### **Chant 2**

Bismi laayóo!  
May tàggu mbaar.  
Bama gëjée mbaar,  
Daynaa ni yén

### **Chant 3**

Njullée njaay !  
Bul fontoo sa yaay bóoy.  
Moo la daan boot,  
Ba nga xëy tàbbi si mbaar njaay.

### **Chant 4**

Mbaamoo du bañ mbob !  
Cumburu wanee du bañ mbob.  
Cumburu wanee doomu mbaam njaay<sup>74</sup> la,  
Mbaamo loy bañee mboob ?

### **Chant 5**

Cumburu<sup>75</sup> mbaam,  
Cumburu mbaamee!

### **Traduction**

Au nom d'Allah !  
Je commence par le nom d'Allah,  
Au nom d'Allah, le tout miséricordieux il n'y  
a point de divinité qu'Allah.

### **Traduction**

Par le nom du Seigneur !  
Je fais mon entrée dans la case.  
Et ma dernière saison dans une case,  
Correspondait à votre âge.

### **Traduction**

Ho l'initié !  
Voue un respect envers ta chère mère.  
Car c'est elle qui te portait sur son dos,  
Avant que tu subisses la circoncision.

### **Traduction**

L'âne ne déteste pas le foin !  
L'ânon ne déteste pas le foin.  
L'ânon est le petit de l'ânesse,  
Pourquoi tu détestes le foin ?

### **Traduction**

Le petit de l'âne,  
Le petit de l'âne !  
Par quelle audace l'âne méprise-t-il le foin ?

---

<sup>74</sup> Njaay se lit Ndiaye en français c'est un nom de famille que porte certaines familles sénégalaises. Chez les Wolof, les animaux sont souvent donnés de ces noms de famille.

<sup>75</sup> Terme wolof qui pourrait désigner la petitesse d'une chose ou quelque chose méprisée.

Luy mbaam di bañee mboop?  
Juddu si mboob,  
Yaru si mboob,  
Ba muy dee di laloo mboob.

### **Chant 6**

Seen maasi baayée,  
Saari ngañ buri.  
Siga ràcci !  
Seen maasi yaayée,  
Saari ngañ buri.  
Siga ràcci.  
Suñ leen yóonee na ñeen daw ba daanoo  
Saari ngañ buri.  
Siga racci.

### **Chant 7**

Laaxoo bañ ca defee soow maa,  
Firib rib<sup>76</sup> !  
Laax samba<sup>77</sup> amatul a déglou,  
Firib rib !

### **Chant 8**

Dama woy furó<sup>78</sup>,  
Furró woy ko aat,  
Aat woy jigéen,  
Jigéen yóobu teen.  
Teenó teen!  
Yaako bari nawle.  
Jigéen di ki root.  
Aat di ko yirndu.

Car naitre avec le foin,  
Grandir avec le foin,  
Et il le mangera jusqu'à sa mort.

### **Traduction**

Les congénères de vos pères,  
*Saari ngañ buri*<sup>85</sup>.  
*Siga racci* !  
Les congénères de vos mères,  
*Saari ngañ buri*  
*Siga racci*  
Courez vite quand ils vous ont envoyés,  
*Saari ngañ buri.*  
*Siga racci*

### **Traduction**

Un plat de bouillie avec du lait,  
*Firib rib* !  
Personne ne doit pas être attendu pour  
manger,  
*Firib rib.*

### **Traduction :**

J'ai chanté pour l'initié,  
L'initié l'a chanté pour le non-initié,  
Et ce dernier l'a chanté encore pour les  
femmes,  
Et finalement les femmes ont emmené la  
chanson au puits.  
Le puits ! Le puits !  
Nombreux sont ceux qui te fréquentent.  
La femme se puise,  
Et le circoncis se jette son regard.

<sup>76</sup>Onomatopée ; elle marque le son ému quand on prend ce plat.

<sup>77</sup>Chez les wolofs, on qualifie souvent certaines choses par des noms de personnes.

<sup>78</sup> Dans la case, les personnes portent certains noms. Ainsi, « furró » signifie quelqu'un qui a très tôt fait la case et de ce fait, il ne saura guère les interdits.

<sup>85</sup> Verset intraduisible.



### Chant 9

Deri bëy si teen  
Njulli xool ko jooy  
Njulli bul ko jooy  
Mooy baaxu teen

### Chant 10

Njulli njaay<sup>79</sup>,  
Salbe<sup>80</sup>joob,  
Neeleen amiin.  
Amiin!  
Yalla ngeén ñibbi ak jàmm!  
Ba sen yaay sang leen.

### Chant 11

Xay, dimbu,  
Xay, santang,  
Olóm, soon,  
Dimbu, rat.  
Xay, daqaar  
Ngigis, ngeer, pofton  
Eér, béet  
Rat, loodo.

### Chant 12

Tokkó<sup>81</sup> !  
Yaak sa Góli<sup>82</sup> mbaar njaay.  
Damaan !  
Yéena sàmmi.  
Yàlla ngeen jóoq si

### Traduction

La peau de la chèvre qui se trouve dans le puits,  
Le circoncis l'a vue et il a pleuré :  
Ne te mets pas à pleurer  
Car c'est elle qui détermine le puits.

### Traduction

Le circoncis (Ndiay),  
L'encadreur (Diop),  
Dites : Amen.  
Amen !  
« Que vous vous sortiez de cette case en bonne santé !  
Et que vos mères vous lavent.

### Traduction

Kaïcédtrat, poirier du Kayor,  
Kaïcédtrat, daniellia-oliveri,  
Ébénier d'Afrique, vigne acide,  
Poirier du Cayor, chigommier.  
Kaïcédtrat, tamarinier,  
Pied de chameau, *nguer senegalensis*,  
pomme de Sodome,  
Prosopis, poupactier,  
Kinkéliba coriacé,

### Traduction

*Tokkó* !  
Toi et *Góli* dans la case  
Damaan !  
Vous partez ensemble au pâturage  
Que vous retourniez ensemble

<sup>79</sup> *Idem* Remarque 2 TEXTE 6

<sup>80</sup> SELBE : un aîné faisant office de guide pour les nouveaux initiés

<sup>81</sup> Tokkó : c'est le plus petit et le premier à être circoncis. Lors de la circoncision, le circonciseur commence toujours par le plus petit du groupe. Ce petit porte le nom de « Tokkó »

<sup>82</sup> Góli : c'est le dernier à être circoncis en quelques sortes le plus âgé des circoncis. Lui aussi, dans la case, on l'appelle « Góli »

Damaan !

### **Chant 13 :**

Repos,

Ka dëbu waay !

Rëb !

Ka dëbbu.

### **Chant 14**

Cam camti cara menteng,

Caa minam caret.

Mina sunguf,

Mina laacee,

Cam camti

Mina woy woy.

### **Chant 15**

Xànxà !

Sigalang xànga ñaane

Ñaani fara ndungu farba ñaane

Yurugu jurub.

### **Chant 16**

Duma dóor njulli

Feni neen la waay !

Bama daan njulli

Dañ daan ma dóor.

### **Chant 17**

Cëy liiroo laar,

Sama laar bañ na.

Bëssël!

Damaan !

### **Traduction**

Repos,

Et debout maintenant !

Repos !

Debout.

### **Traduction**

*Cam camti cara menteng*

*Caa minam caret*

*Mina sunguf*

*Mina laacee*

*Cam camti*

*Mina woy woy.*

### **Traduction**

*Xànxà !<sup>86</sup>*

*Sigalang xànga ñaane*

*Ñaani fara ndungu farba ñaane*

*Yurugu jurub.*

### **Traduction**

Dire je ne frappe pas un circoncis,

N'est qu'un mensonge !

Car lorsque je l'étais,

On me frappait.

### **Traduction**

*Ho liiro laar<sup>87</sup>,*

Mon *liiro laar* n'a pas marché.

Bëssël<sup>88</sup>!

---

<sup>86</sup> Certains chants sont souvent composés que pour la mélodie et les mots peuvent être issus d'autres langues et ou bien le bruit que font certaines espèces. C'est le cas de cette chanson.

<sup>87</sup> Expression intraduisible.

<sup>88</sup> *Bëssël* : Ce mot qui signifie littéralement « appuie », est très dans les chansons traditionnelles. Il assure et rythme et la mélodie du chant mais de plus il marque le refrain du chant. Donc il est répété par le public pour accompagner le performateur.

Cëy lussi gééj géé,  
Sama laar bañ na.  
Bëssël !  
Bukki nduur o nduur,  
Am laxasal ma.  
Yaw daal,  
Man daal,  
Bassi biir manding.

### Chant 18

Kewél o  
Bëy wa samilaabe e  
Mu ngay meem  
Jëlli leen seen bëy wa reer si maaya  
Mu ngaay meem.

### Chant 19

Tañaq !  
Tañaq dikina,  
Goór gu ci tengaade<sup>83</sup> ga di bi.

### Chant 20

Cëy naaw !  
Dal si ngeer  
Cëy naaw.  
Dal si ngeer !  
Lumu naaw naaw dal si ngeer,  
Cëy naaw ! Dal si ngeer.

### Chant 21

Tàggu naa mbaar njaay.

Ho ! Ce qui se trouve dans la mer, mon  
« *laar* » n'a pas marché.

Hyène Ndour o Ndour<sup>89</sup> tiens et enroule-le  
pour moi,

Toi aussi,

Moi aussi,

C'est jusqu'au fond de la mer.

### Traduction

Ho la gazelle !

La chèvre est partie au pâturage

*Laabe*<sup>90</sup>

Est entrain de bégueter

Que chacun aille prendre sa chèvre à  
*Maayaa*<sup>91</sup>.

Elle est entrain de bégueter.

### Traduction

Attaque !

Attaque est venu !

L'homme avec le bonnet.

### Traduction

Quoiqu'il puisse voler

Il s'atterrit sur le *nguer sénégalensis*

Quoiqu'il puisse voler

Il s'atterrit sur le *nguer sénégalensis*.

Quoiqu'il puisse voler dans l'espace,

Il s'atterrira sur le *nguer sénégalensis*.

### Traduction

<sup>83</sup> Tengaade : sorte de bonnet que les bergers portent souvent pour se protéger du soleil. Ici il est employé comme un lieu.

<sup>89</sup>Ndour : nom de famille souvent des Sérères.

<sup>90</sup>Laabe : nom d'un lieu.

<sup>91</sup>Maayaa : nom d'une mer.

Tàggu tuma mbaar njaay.  
 Sama jolli ñāfa guttoori ñāraloo.  
 Faynaa linge, faya tuma linge.  
 Xama gama yóoni won.  
 Madaan njul si njaay,  
 Daana tuma njulsi njaay.  
 Maggum njulli far ma daan.  
 Billaay si paay; si paxatali-paxataly kóli.  
 Kóli-<sup>84</sup> kóli, kóli armi njaay.  
 Kaay fay li mbaar !  
 suma naree fayli mbaar;yal naa ñibbi !  
 róogó róog , róog jalli seen.  
 ñaayoo ñaay ,ñaay baaba ñaay.  
 sama janq mbaar njaay  
 mooy sama jeegi mbaar njaay,  
 Di sama cakka mbaar njaay.  
 Yaa daan ñonle maa daan roofe  
 tàggum.  
 Yar ya teg na mbaar teg!  
 Lu njulli rew-rew baay-ja  
 dóore,  
 Taggum!  
 Yar-ya teg na mbaar teg!  
 Lu baay ja rew-rew xumuqa  
 dóoree,  
 Tàggum!  
 Yar ya tegna mbaar teg!  
 Lu xumuqa rew-rew malaaka  
 dooree  
 Tàggum  
 Yar ya teg na mbaar teg!

J'ai demandé l'autorisation de la case des  
 hommes (ndiay).  
 Je n'ai plus demandé l'autorisation de la case  
 des hommes (ndiay)  
 Mon joli *ñāfa guttoori ñaraloo*<sup>92</sup>  
 J'ai payé le bâton du circoncis.  
 Je n'ai plus payé le bâton du circoncis.  
 C'est l'administrateur qui m'avait envoyé.  
 J'ai terrassé le circoncis  
 Je n'ai plus terrassé le circoncis  
 Le plus grand circoncis me terrassa  
 Au nom de Dieu *si paay si paxatalli-paxatalli  
 kóli*  
*Kólió kóli kóli armi ndiay*<sup>93</sup>  
 Viens payer la case  
 Je préfère se retourner que de payer.  
*Róogo-róog*<sup>94</sup>,*róog jalisène*  
*Ñaay-o ñaay,ñaay baaba ñaay*<sup>95</sup>  
 Ma fille de la case  
 Elle est ma dame de la case  
 Elle est ma putain de la case.  
 C'est toi qui écartais et c'est moi qui  
 introduisais  
*Taagum* !<sup>96</sup>  
 Les cravaches sont baissées, la case a baissé  
 L'impolitesse du circoncis sera corrigée par  
 le surveillant  
 L'impolitesse du surveillant sera corrigée par  
 le père  
 L'impolitesse du père sera corrigée par  
 l'encadreur  
 L'impolitesse de l'encadreur sera corrigée  
 par l'Ange

<sup>84</sup> Pour marquer la liaison.

<sup>92</sup> Expression sérère.

<sup>93</sup> *Idem*.

<sup>94</sup>Róog : Dieu en sérère.

<sup>95</sup> *Idem* 15 Expression intraduisible.

<sup>96</sup> Un des refrains de la chanson.

Lu malaaka rew-rew yalla  
dooree  
Tàggum.  
Yar ya teg na mbaar teg!  
Yalla buur bi apaar ken du  
laalee,  
Jurrum.  
Aw nañ ne mbaaree,  
Jurrum !  
Xale yi le awu leen maa,  
Jurrum !  
Aw nañ ne mbaaree jurrum.  
Su ñeen awul dinaa dóoree  
Jurrum.  
Aw nañ ne mbaaree jurrum !  
Suma dóoree dina méttée  
jurrum.  
Aw nañ ne mbaaree jurrum !  
Su méttée dañeen jooye jurrum.  
Aw nañ ne mbaaree jurrum !  
Su ñeen jooyee suluxu  
mbalaxee jurrum.  
Aw nañ ne mbaaree jurrum !  
Suluxu-mballax mburru ak  
soow la jurrum.  
Aw nañ ne mbaaree jurrum !  
Mburru ak soow sama waay laa  
jurrum.  
Aw nañ ne mbaaree jurum !  
Sama waay waayi njulli laa  
jurrum.  
Aw nañ ne mbaaree jurrum.  
Waayi njulli sama waay laa  
jurrum.  
Wax taan balay neex,  
Lal gàtt,daw sa woddoo caax,

L'impolitesse de l'Ange sera corrigée par  
Dieu  
Dieu, le Seigneur à part,  
Personne ne le touche, *diouroum* !<sup>97</sup>  
On a répondu la case, *diouroum* !  
Les jeunes répondez-moi, *diouroum*.  
On a répondu à la case *diouroum* !  
Si vous ne répondez pas, je vais frapper  
*diouroum*.  
On a répondu, à la case, *diouroum* !  
Si je frappe ça vas faire du mal  
On a répondu à la case *diouroum* !  
Si ça fait du mal, vous allez pleurer  
*diouroum*.  
On a répondu à la case *diouroum* !  
Si vous pleurer *suluxu-mbalaxo diourum*.  
On a répondu à la case *diouroum*  
*Suluxu mbaax paccar massaraa jurum*  
On a répondu à la case *diouroum*  
*Paccar massara*, c'est du pain au lait,  
*diourum*.  
On a répondu à la case *diouroum* !  
Du pain et du lait est mon préféré *diouroum*.  
On a répondu à la case, *diouroum* !  
Et mon préféré est, ce du circoncis *diouroum*.  
On a répondu à la case, *diouroum* !  
Le préféré du circoncis est aussi mon préféré,  
*diouroum*.  
On a répondu à la case *diouroum* !  
Pour que la communication soit agréable,  
Le lit doit être court,  
La femme porte un sous vêtement (pagne  
cousu),  
Sa mère part en voyage et son père meurt,  
*diouroum* !

---

<sup>97</sup> *Idem*

Yaay ja tukki, baay ja faatu jurum.

Aw nañ ne mbaaree jurrum.

### **Chant 22**

Cël cëlti cëlee !

Cëli làngal tubaab.

Njulli njaay yewwu leen,

Doomi ginaar sab na.

Bu doomi ginaar sabee,

Doomi jigéen xëy sóob.

Mboottu jóggal jullee,

Fàjjar gàng lay xaar.

### **Chant 23**

Luccum luccumee !

Laawure.

Taaru jongama.

Laaware

Am joxel ñiaak joxel

Luma la lebalon fay mako.

### **Chant 24**

Xumaqó xumaxa damaan mboldee !

Si benn ab njuli !

Ñaatémээр juróom fuk ndajaan,

Si benab njuli.

### **Chant 25**

Damaan si mbara wele,

Mbaar Njaay.

Si mbara wele !

Njuli njaay selbe jooB,

Kaay len si mbara wele.

### **Chant 26**

On a répondu à la case

*diouroum !*

### **Traduction**

*Cël cëlti cëlee !*

*Cëli la cérémonie d'un blanc.*

Les circoncis, réveillez-vous,

La poule a chanté.

Si elle chante,

la femme commence sa corvée journalière.

La grenouille, lève-toi pour faire la prière,

L'aube t'attend.

### **Traduction**

*Luccum luccum<sup>98</sup>*

*Laawure<sup>99</sup>*

La beauté d'une femme

Laawure !

Fortuné ou infortuné tu vas rendre

Rends ce que je t'avais prêté.

### **Traduction**

Le superviseur de la case avec son gourdin !

Seul un rescapé !

Deux cent cinquante personnes (circoncis),

Seul un rescapé !

### **Traduction**

*Damaan si mbara wele,*

*Case Ndiaye!*

*Si mbara wele*

Circoncis Ndiaye et l'encadreur Diop,

Dansons ensemble.

### **Traduction**

<sup>98</sup> Mot très récurrent dans les chansons qui peut signifier « chérie » ou « chère » ; c'est pour monter une affection.

<sup>99</sup> Refrain on ne nous a pas dit son sens exact.

Suma laae laa ba laae.  
Sama sereer ba demna jonwaar.  
Sama abiong daanu biir gééj,  
Ndeke laaf ya nga sangomaaré  
Sama doomu baayi soppu naaleen  
Ku leen bañ yalna dee si njoloor.

### **Chant 27**

Xaraani mbaar,  
Jók leen tëree.  
Dem na ñu ngāso,  
Souba mbaar mi ñaay.

### **Chant 28**

Maamo maam ;  
Du dox njoor,  
Guddi laay rañaan.  
Balay janta so,  
Maam dellu gééj.

### **Chant 29**

Demoon nama cilor.  
Teenu Baay Biraan  
Nag ya bari niroo  
Samma mana ràññe.  
Ñatt wëllu yi le,  
Ndenkaa nela.  
Abdu waa Jabel sàmmal li nga moom.  
Am ndey di joy,  
Ñàkk baay di ree.  
Jirim boo ñibbee,  
Ku lay sargal mbaar?

### **Chant 30**

Ma charité  
Mon ami sérère est parti à Dionwar<sup>100</sup>  
Mon avion est tombé dans la mer  
Alors que ses ailes se trouvent à Sangomar  
J'estime mes frères paternels  
Qu'il meure en pleine journée quiconque ait  
la haine contre eux.

### **Traduction**

Chers assistants  
Allez aux lits.  
Nous allons au *nganso*<sup>101</sup>  
Et demain la case ne sera plus.

### **Traduction**

Grand-père ; grand-père ;  
Ne sors pas dans la journée,  
Il sort la nuit.  
Avant le coucher du soleil,  
Il regagne son domicile.

### **Traduction**

J'étais parti à Thilor  
Au puits de Baye Birane  
Les bœufs étaient nombreux et semblables !  
Le berger est fort pour les identifier.  
On vous confie ces trois veaux.  
Abdou l'habitant de Diabel, suis ce que  
t'appartient.  
La mère est vivante n'empêche qu'il pleure,  
Et son père est mort, il se mit à rire,  
Qui accueillera l'orphelin et le lui faire les  
commérages ?

### **Traduction**

<sup>100</sup> Village sérère situé dans le Sine-Saloum.

<sup>101</sup> Intraduisible.

Guy meñi rëloo.  
Reloo sabi ñoro.  
Sabaani ñoro,  
Guy sabi nga waw,  
Guy amul deeggo.  
Sagal a ko yóbboo.  
Kaddu sañu na :  
Doomu ñay du raay.

### **Chant 31**

Yum yum cëlee  
Njaa jaan cëlee.  
Walam yum ngaar  
Li ñaanut lay  
Pësin ba nga ñarala  
Sam lagee waay  
Yëxumlu li ci mbaar  
Ku la jam sëgeem  
Njaay bërki yoo  
Bërkatu njaay  
Ku fa daagu naan  
Dem njaay cëleet  
Wamba yeroo !  
Wamba yeroo !  
Ku sa gawlo miin,  
Nganee mbara neex.

### **Chant 32**

Gor na kàddoo,  
Tonñ naa la waay.  
Tiiij na lawbe.  
Bentej jaayu naa.  
Semeñ dellu mbaar.  
Bentej bentej ngee!

Le Baobab a produit des fruits.  
Les fruits se comportent mal.  
Si le fruit se comporte mal,  
Ce n'est pas la faute du Baobab,  
Parce que le Baobab n'a pas d'épine.  
*Sagal* l'a apporté [l'épine] là.  
Comme dit le proverbe :  
Un enfant d'éléphant ne devrait pas se dérober.

### **Traduction**

*Yum yum cëlee*  
*Ndiadiane cëlee*  
*Walam yum ngaar.*  
Il n'y a aucune excuse.  
La fortune est à Ngarala.  
Oui ! *sam lagee*,  
Si vous êtes à la recherche de la case,  
Celui qui te perce aura honte.  
Juste hier *Ndiaye*,  
La vieille *Ndiaye* !  
Celui qui venait là buvait.  
Allez à *Ndiay celeet* !  
*Wamba yeroo* !  
*Wamba yeroo* !  
Si ton *gawlo* sait,  
Tu diras que l'hospitalité de la case est bonne.

### **Traduction**

J'ai abattu le *Kadd*,  
Vraiment je t'ai offensé.  
J'ai blessé *lawbe*  
*Benteng* a oscillé,  
La hache est revenue à *mbaar*.  
*Benteng benteng*!  
*Benteng* dans l'eau



Benteŋ si mbeex  
Xat ŋaale gi,  
Ku la ŋoli seen.  
Pësi yaw lañ jeeñ.

**Chant 33**

Licow mu ñaa  
Muñ leen ko gòor  
Lu ñu muñ mu jeex  
Muñ yàggul mbaar

Le pauvre pénis,  
*Pesi*, tu es accusé.  
*Pesi*, tu es accusé.

**Traduction**

*Licow mu ñaa*  
Soyez patients  
Tout ce que l'on endure finira  
La patience dans la case n'est pas longue.

## **2. CHANTS DE MARIAGE**

## Chant 1

Bismilaa yaar,  
Bismilaa yaar !  
Ñoo ngi seeti doom yaar.  
Ngoon sa lal wéet !  
Ngoon sa lal la wéet  
Ngoon sa bët yaay ñuulée.  
Yaar yaar tëmbé bum jooy ! (Bis)  
Tukki ma wéet,  
Sëy ma jaaxle,  
Dom baay gënoo ma wéeté.  
Yaar yaar tëmbé<sup>102</sup> bum jooyé !  
Tëmbé bum jooy,  
Tëmbé bum jooy  
Pëllëb saane<sup>103</sup> bum jooyé.  
Tilim doo fót,  
Mar doo naan,  
Doom baay ren sa njël<sup>104</sup> naaj.  
Yaar yaar tëmbé bum jooyé.  
Jooy jooy sa yaay,  
Da nga noopi.

## Chant 2

Tëmbée doom baayé,  
Ñaara nga ni lan ?  
Cëw<sup>105</sup> !  
Ñaara wax ma loo di xelaat,

## Traduction

Au nom du Seigneur,  
Au nom du Seigneur !  
Nous allons rendre visite à notre fille.  
Ce soir ton lit sera vide,  
Ce soir bien sûr ton lit sera vide,  
Ce soir ta mère sera triste.  
*Yaar yaar* que la nouvelle mariée ne pleure pas ! (bis)  
Ton absence me met en état de solitude,  
Je serai en perplexe quand tu regagneras ton domicile conjugal.  
Ma sœur tu ne seras pas aussi solitaire que moi.  
*Yaar yaar* que la nouvelle mariée ne pleure pas !  
Qu'elle ne pleure pas,  
Qu'elle ne pleure pas,  
Que cette *Peulh Sané*<sup>118</sup> ne pleure pas !  
Le temps te manquera pour faire le linge.  
Tu n'auras pas aussi le temps de se régaler.  
Sans doute le repas sera en tardif.  
*Yaar yaar* que la nouvelle mariée ne pleure pas,  
A bon de penser à ta mère,  
Tu finiras de se calmer.

## Traduction

*Tëmbée* ma sœur,  
Ñaara, qu'est-ce que tu dis ?  
Cëw !  
Ñaara dis-moi ce que tu penses ?  
Oh la solitude.

<sup>102</sup> De *tëmb* qui signifie plonger ou entrer brusquement dans quelque chose. Ici la nouvelle mariée plonge dans une nouvelle vie qui lui est méconnue raison pour laquelle on l'appelle « *tëmb* »

<sup>103</sup> Nom de famille sénégalaise. Ici on l'appelle par affection.

<sup>104</sup> C'est le tour de rôle entre des femmes de même mari.

<sup>105</sup> Sorte d'onomatopée qui constitue le refrain du texte. C'est pour sortir la mélodie.

<sup>118</sup> Formule d'appellation que les Wolof emploient souvent dans le but d'honorer la personne.

Woy wéeté !  
 Tëmbée doom baayé,  
 Ñaara nga ni lan ?  
 Cëw !  
 Boo sëyée ku laay lindo ?  
 Woy maasée.  
 Tëmbée doom baay,  
 Ñaara nga ni lan ?  
 Cëw !  
 Ñaara wax ma loo di xelaat  
 Woy wéet

### Chant 3

Ñaraa<sup>106</sup> ot nga ñu kerok làmbu samdi ja.  
 Ñaraa ot nga ñu.  
 Ñu laay miinu ngay sëyée.  
 Ñaraa ot nga ñu.

### Chant 4

Bu xiin jéxée,  
 Tëmbu dal si waañ wa.  
 Sa doom di jooy,  
 Nga di ñaani laalo.  
 Saam al naala kerok xéenu ngoon la.  
 Sa doom di jooy nga di ñaani laalo.  
 Yaay bóoy yée !  
 Kerok ngéenu ngoon la,  
 Sa doom di jooy nga di ñaani laalo<sup>107</sup>.  
 Kaar<sup>108</sup> yaay yée !  
 Subaanama<sup>109</sup> baayée !

Tëmbée, ma sœur,  
 Ñaara, qu'est-ce que tu dis ?  
 Cëw !  
 Qui va t'accompagner pour ton mariage ?  
 Oh compagne !  
 Tëmbée, ma sœur,  
 Ñaara, qu'est-ce que tu dis ?  
 Cëw !  
 Ñaara dis-moi ce que tu penses ?  
 Oh la solitude !

### Traduction

Tu nous as faussées pour se marier ce samedi  
 lors de la lutte.  
 Tu nous as faussées pour se marier  
 Alors qu'on commençait à se familiariser.  
 Tu nous vraiment as faussées.

### Traduction

Quand le ciel est nuageux et se mit à pleuvoir,  
 La nouvelle mariée patauge dans l'eau pour  
 aller dans la cuisine.  
 Et elle se mit à pleurer,  
 Tu lui cherches du Lalo.  
 J'ai veillé pour toi ce soir où le ciel était  
 nuageux.  
 Ta fille pleure.  
 Tu cherches du lalo !  
 Oh maman, ce jour où le ciel était nuageux,  
 Ta fille pleure,  
 Tu cherches du lalo.  
 Que Dieu m'en préserve mère !  
 Oh c'est pathétique père !

### Traduction

<sup>106</sup>Périphrase valable et universelle à toute fille au moment de son mariage. On ne veut pas citer son vrai nom. Donc il signifie « Mariée ».

<sup>107</sup> C'est un liquide gluant qu'on mélange avec le couscous pour qu'il soit facile à avaler.

<sup>108</sup> Façon de dire « que Dieu m'en préserve »

<sup>109</sup> De l'arabe *soubouhana laa* c'est de donner gloire à Dieu

### Chant 5

Jigéena yey.  
Benn ab doom,  
Tay mu diko ko jaay.  
A yée !  
Suma doon ngóor,  
Xàddu xeer,  
Dem wërry kër baay,  
A yée !  
Sama doom ji baylo bi,  
Caam daraa la boot,  
A yée !  
Bula nday boot ul,  
Dar la boot,  
Mbaa mu de ab cër yaay,  
A yée.

### Chant 6

Hey mbotaanee<sup>110</sup>,  
Guy gu rëy déxékuna bassa néek yaayam.  
Hey boy tann,  
Tanal xàng,  
Ndula sunu nga na yées taaneef yee saane.  
Hey waa caameen  
Ku sëy ak ñoom  
Doroobe<sup>111</sup> nga  
Amal njur<sup>112</sup> toj sànni.  
Hey yang yang leen yandée nga  
Mag ñee nga la bëgg  
Yang yoobu.  
Jèkër barri na  
Waaye sëy yombul.

Seule la femme peut le faire.  
Son unique fille,  
Aujourd'hui elle la donne en mariage.  
Ah yée !  
Si j'étais homme  
Je prendrais une pierre,  
Et je dirigerais vers le domicile du papa.  
Ah yée !  
Ma fille, la noble !  
Elle porte le nom des Thiam<sup>119</sup>  
Ah yée  
Si ta maman ne te porte pas sur son dos,  
Les compagnons ici le feront  
Ou bien il sera une obligation.  
Ah yée.

### Traduction

*Hey mbotaane*  
Un grand baobab s'est déraciné.  
*Hey mbotaame*  
Un grand baobab s'est déraciné.  
Hey quand tu choisiras  
Choisis la bonne graine.  
La mauvaise graine est la pire des choix.  
Hey ceux des Thiamène  
Quiconque se marie avec eux,  
Tu deviens une noble  
Aie une daba et casse la tête.  
Hey parlez-vous discrètement  
Les vieilles dames s'apprêtent,  
Pour t'emmener au domicile conjugal.

### Traduction

<sup>110</sup> C'est la fleur du baobab quand elle éclate ; on l'appelle « *mbotaan* »

<sup>111</sup> C'est la stratification de la société wolof. Les *dorobé* sont des nobles

<sup>112</sup> C'est la partie de la daba là où se trouve le fer « *njur* »

<sup>119</sup> Nom de famille. Le texte peut être contextualisé. C'est parce que notre informatrice porte ce nom et elle est dans cette famille.

### Chant 7

Xanaa do raame  
Xanaa do raame ?  
Man jengunaala  
Bassa yoor-yoor.  
Ndaama kaay raame.  
Ndaama kaay raam.  
Man jengunaala  
Bassa yoor yoor.

### Chant 8

Njambaan  
Gaynde nga sa néek ba dila nék  
Bo ñimee dugal.  
Njambaan  
Gaynde nga sa néek ba  
Mba ragal lula ?  
Njambaan !  
Ñii di xuló  
Ñii di xeex  
Ngay mëmbëq di dem.

### Chant 9

Ba bët di séebi,  
Ka man sa waar waa ?  
Baay tégël xàndoor saani leen.  
Njiit njiit mi kay moom  
Sëy amul wàlli,  
Sa jikko kër baay làmbu yée.  
Yaay yaaka néek  
Sunu naar<sup>113</sup> bu ndaw sorinaa.

### Chant 10

Mur len, mur len

Tu ne rampes pas vers ton mari ?  
Tu ne rampes pas vers ton mari ?  
Je t'ai accompagné  
Jusqu'au la levée du soleil.  
Viens rejoindre ton mari toi *Ndama*.  
La petite, viens ramper  
Je t'ai accompagné  
Jusqu'à la levée du soleil.

### Traduction

*Njambaan*<sup>120</sup>

Le lion t'attend dans la chambre  
Si tu es courageuse, donc entres !

*Njambaan*

Le lion se trouve dans la chambre  
Est-ce qu'il n'a pas peur de toi ?

*Njambaan*

Certains se querellent  
D'autres se battent  
Et toi tu t'en vas.

### Traduction

Lorsque l'hivernage commence,  
Qui sera le plus rigoureux dans les champs ?  
Que papa prépare les hilaires et les leur  
donne.  
Le chef lui aussi.  
Le mariage n'est pas un contrat.  
C'est le comportement reçu chez son père.  
Mère tu es méchante  
Envers notre dulcinée qui se trouve si loin.

### Traduction

Préparez la mariée ! Préparez la mariée !  
Ndiaye, préparez la mariée.

<sup>113</sup> Maure. On l'appelle par affection.

<sup>120</sup> Décoction de tamarin. Il est personnifié ici pour remplacer la femme en lieu et place.

Njaay<sup>114</sup> mur leené.

### **Chant 11**

Ndaw sadaa wuraaaj,  
Weet al sa yaay, weet al say morom.  
Mur leen, mur leen!  
Ñaraa muuru na.  
Sadaa wuraaaj, jëm jàmbur.

### **Chant 12**

Woy sabilaani !  
Tiijaan bu ndaw bi,  
Balaay julli jàpp ;  
Sabilaani yée.  
Woy sabilaani !  
Jekk muuraay  
Wax ma kula muur  
Man ñee la sée.  
Woy sabilaani yée !  
Jekk muuraay  
Bàjjan nako muur  
Man ma ñee ko sée.

### **Chant 13**

Jok leen ko séntoo !  
Seen nawle ñaaw naa  
Gën yaay,  
Gën baay  
Ndóol ul de.  
Jok leen ko séntoo  
Ku séntu séen.

### **Chant 14**

### **Traduction :**

La fille assise, face à l'Est.  
Ta mère sera solitaire ainsi que tes camarades.  
Préparez-la, préparez-la !  
La mariée est préparée (La mariée est voilée)  
elle se dirigera vers le domicile conjugal.

### **Traduction**

*Oh sabilaani*  
Le jeune fidèle Tidiane,  
Fait ses ablutions avant de prier.  
*Oh sabilaani !*  
Le joli voile  
Dis-moi qui t'as voilé  
Moi je l'envie.  
*Oh sabilaani !*  
Le joli voile  
C'est sa tante qui l'a voilée  
Moi je l'envie

### **Traduction**

Levez-vous et apercevez-la !  
Votre semblable est arrivée  
De meilleur père  
De meilleure mère  
Elle n'est pas misérable  
Levez-vous et apercevez-la  
Qui se lève pour la voir, la verra.

### **Traduction**

Fait éloigner le bélier

---

<sup>114</sup> Nom de famille.

Daaxal kuy li  
Tere tu koy naan !  
Kuy lée bu maandée,  
Njoñ leen daangu wey.  
Doomi jaan kuka dëgg xool  
Njangóor su meree day soor<sup>115</sup> mba mu ray.

### **Chant 15**

Yaa rabé !  
Yaa rabi yaa rabanaa  
Yaarabé.

### **Chant 16**

Tay ñu xamne ndeteer dëjuna si kër buur.  
Tay ñu xamne yaa leen gën yaay.  
Xam na ñu loolu.  
Ñaara suñ sëmbo la sa dé ba ot nga ñu.

### **Chant 17**

Yaay bóoyé tàggu nañu laa  
Ndeysaan !  
Yaay bóoyé ñu ngi si yoone.

### **Chant 18**

Caaté jàmbo na yaayam.  
Caaté jàmbo na yaayam  
Caaté ku yooni yoolee.

### **Chant 19**

Ñaara, tubaab<sup>116</sup> bu si jéri,  
Wurus laala ñaan nga sègem.

Ne l'empêche de s'abreuvoir !  
Ce bélier quand il sera rassasié,  
Il va vous attaquer et s'en va.  
Celui qui marche sur un serpenteau, ouvrira  
ses yeux.  
L'anaconda quand il est en colère, jette son  
venin ou il tue.

### **Traduction**

Oh seigneur !  
Oh seigneur, Oh notre seigneur !  
Oh seigneur !

### **Traduction**

Elles sauront qu'une grande dame (la mariée)  
est installée dans le domicile d'un roi.  
Elles sauront que ta mère est meilleure que la  
leur.  
Et certainement elles le savent.  
Ñaara, tu nous as trompés lorsqu'on se laver  
au marigot.

### **Traduction**

Chère mère, nous te disons « au revoir »  
Hélas !  
Chère mère, nous sommes sur le point de  
partir.

### **Traduction :**

La benjamine a trahi sa mère.  
La benjamine a trahi sa mère.  
La benjamine, celui qui l'aime doit lui donner  
de l'argent.

### **Traduction**

Ñaara, notre toubab,  
Tu t'es attristée alors que je ne t'ai demandé  
que de l'or.

<sup>115</sup> Certains serpents peuvent jeter leur venin sur leur proie. On fait allusion à cette action.

<sup>116</sup>*Tubaab* : toubab c'est-à-dire le blanc. Dans notre société quand une personne s'est parée de beaux habits on le compare à l'occident.



Aat o aat du xasal.  
Doomi gayde njaay du ragal.

### **Chant 20**

Séentu leen li jógée penku !  
Baay baa ko yebalo.  
Yaay jaa ko yebal loo  
Jeeg buy séy,  
Dafa wara moy tu ñàtt sànt yi:  
Fay, siis, dem.

### **Chant 21**

Cipaayee,  
Sama doom ji miin na cipaaye.  
Céele yaay ! ci paaye,  
Sama doom ji miin na cipaaye.

### **Chant 22**

Ndeysaan!  
Gunge len ko mu sañcaani  
Ndeysaan !  
Lii du liiru sègem.

### **Chant 23**

Gom gomlu gome du naay,  
Ku sa yaay am gome du naay.

### **Chant 24**

Bon bon lu bonee du baax,  
Ku sa yaay bone du baax.

### **Chant 25**

Doom ju jigéen dafa jégaanu wul.

Un non initiée ne  
Un lionceau prend toujours les qualités de sa  
mère

### **Traduction**

Regardez ce qui vient de l'Est.  
Elle est venue sous l'ordre de son père.  
Elle est venue sous l'ordre de sa mère.  
Une femme mariée,  
Doit éviter ces trois prénoms :  
Abandon du ménage, avare, divorce.

### **Traduction**

Descends,  
Ma fille sait descendre !  
Oh descends !  
Ma fille sait descendre.

### **Traduction**

Oh, pitié !  
Accompagnez-la vers son nouveau domicile.  
Oh, pitié !  
Ceci n'est qu'une tristesse.

### **Traduction :**

Ne sera jamais vain qui s'évertue à être brave,  
Celle dont la mère est déjà brave ne saurait  
être vile.

### **Traduction**

Qui s'efforce à être mauvaise ne sera jamais  
bon.  
Celui, qui a déjà une mère mauvaise, suivra  
ses pas.

### **Traduction**

Une fille ne doit pas chercher ailleurs des  
références  
Car sa mère est sa référence.  
Elle l'imite,

Ndey jaay royu kaayam.

Ca lay xool

Ca laay xool

Doom ja ndey ja.

### **Chant 26**

Yoor yoor la ñaaj.

Doxul guddi

Doxul njolor,

Yoor yoor la ñaaj.

### **Chant 27**

Ndeki naaj !

Ñaara ndeki naaj na.

Cin li dafa fucam dafa xar ?

Nañ ko seeti !

### **Chant 28**

Ndeteer<sup>117</sup>,

Ne kumba ndeteeroo

Ndeteer dëjjuna (bis).

Bul dóor,

Te bukka saaga yaay,

Deeko muñalee.

Ñaara daa lengalee

Nañ ko muñalee !

Ñaara bu ko dóor yaay,

Deeko muñal.

### **Chant 29**

Bul dóor te bul ko saaga

Dee ko muñal

Lingeer lañu la indil

Bul ko jënde jigéen

Elle l'imite

Car telle mère telle fille.

### **Traduction**

Elle est venue le matin.

Elle n'est pas venue la nuit

Elle n'est pas venue lorsque le soleil est au zénith,

Elle est venue le matin.

### **Traduction**

Le petit déjeuner est tard !

Ñaara le petit déjeuner est tard.

La marmite est trouée ou bien est cassé ?

Allons vérifier !

### **Traduction**

*Ndeteer,*

Je dis Coumba Ndétèr

*Ndétèr* s'est assise.

Ne la frappe pas,

Ne l'insulte pas aussi,

Sois patient avec elle.

Ñaara est triste

Qu'on soit clément envers elle !

Que l'on ne la frappe pas !

Qu'on soit patient avec elle.

### **Traduction**

Ne la frappe pas et ne l'insulte pas.

Sois patient avec elle.

On t'a amenée une « Linguère<sup>121</sup> ».

Ne met pas à sa place une autre femme.

Une femme, ne met pas une autre femme à sa place

### **Traduction**

<sup>117</sup> Une des façons de s'asseoir. La femme s'assoit, les pieds un peu joint et tendus. Ainsi « ndeteer » et « dëjju » sont presque des synonymes.

<sup>121</sup>Ce sont ces braves femmes du royaume de Waalo.

Jiggéen, kenn du ko jënde jigéen.

**Chant 30**

Bul ko jënde jigéen !  
Booko jënde jigéen,  
Kon nga def lu ñaaw.  
Seet si wul dafa sëy si.  
Dee ko muñ al.

Ne l'échange pas avec une autre femme !

Si tu le fais,

Tu auras fait quelque chose d'ignoble.

Elle n'est pas là en visite, mais pour une vie conjugale.

Sois patient avec elle.

# **TROISIEME PARTIE : ANALYSE ETHNOLITTERAIRE**

## CHAPITRE 1 : ETUDE THEMATIQUE

En musique comme dans les autres domaines, l'art pour l'art est inexistant : l'art wolof est un art engagé, un art militant. Il contribue à sa manière à forger un type d'homme ayant une imposante prestance soutenue en profondeur par de réelles vertus morales et une large sociabilité. C'est cela que veut la conscience collective et c'est au service de cet idéal que l'artiste met son talent<sup>122</sup>.

Ainsi, partant de ces propos d'Assane Sylla, l'analyse thématique devient inhérente car « la poésie wolof, [...] œuvre dans cette même direction<sup>123</sup>. » Lieu de transmission des valeurs cardinales par l'acte de performance, la circoncision comme le mariage englobent des thématiques aussi variées qu'importantes renseignant sur l'idéologie et la manière de vivre de la société wolof traditionnelle.

Notre corpus portant sur les chants de circoncision et de mariage renferme des thèmes dont les plus fondamentaux sont : l'islam, l'honneur, le respect, l'honnêteté, la dignité, le courage, etc.

### 1. Les références à l'islam

Ce thème est très fréquent dans notre corpus aussi bien pour les chants de circoncision que pour les chants de mariage. C'est dire donc que beaucoup de textes renvoient à l'idéologie de l'islam. Ceci mériterait une interrogation dans la mesure où si cette pratique se faisait bien avant l'Islam, comment ce dernier a pu être omniprésent dans ces rituels ? Cette question nous enjoins à bien étayer notre réflexion. Il nous paraît nécessaire donc de rappeler à quel moment l'islam a fait son entrée au Sénégal avant d'examiner les allusions ou évocations qui apparaissent dans les textes.

Selon Boubakar Ly : « on peut situer le début de la pénétration de l'islam au Sénégal au XI<sup>e</sup> siècle lorsqu'une partie des toucouleurs fut islamisée par le roi Waar Diaabé disciple du fondateur du mouvement almoravides Abdallah Ben Yacine<sup>124</sup>. » C'est ainsi qu'à leur tour, les toucouleurs comme El Hadji Omar (1797-1864), par un long processus avec des guerres saintes devaient convertir le reste du Sénégal. D'ailleurs l'islamisation complète du wolof ne fut faite qu'à une époque récente vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle grâce à cette vague de marabouts qui s'implanta partout dans les coins du pays. On peut citer ainsi El Hadji Abdoulaye Niass du Saloum, El Hadji Malick Sy, Cheikh Ahmadou Bamba Mbacké pour ne citer que ces porte-

---

<sup>122</sup> Assane Sylla. *La philosophie morale des Wolof. Op. cit.*, p. 65.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> Boubakar Ly. *La morale de l'honneur dans les sociétés wolof et halpulaar traditionnelles*. Tome 1. Paris : Harmattan, 2015, p. 155.

étendards. Leur objectif était d'appeler et de convertir les gens à l'Islam. Ainsi les nouveaux fidèles reçoivent l'éducation de l'islam et à leur retour, ils font pareils en faisant l'expansion de l'Islam. C'est ainsi que cette religion fut embrassée par la quasi-totalité de la population sénégalaise. Par conséquent, c'est dans cette même perspective que la société wolof est islamisée à plus de 98% devant renoncer ainsi à toutes pratiques païennes et épousant alors l'idéologie islamique. Alors il n'est pas étonnant donc qu'une nouvelle idéologie figure dans les chants cérémoniels comme la circoncision et le mariage. Tantôt c'est pour invoquer, tantôt on l'emploie sans s'en rendre compte car les notions sont gravées dans l'esprit.

Cela dit, l'islam est évoqué dès les premiers textes de notre corpus celui de circoncision et celui de mariage à travers cette invocation :

Par le nom de Dieu,  
Je fais mon entrée dans la case.  
Et ma dernière saison dans une case,  
Correspondait à votre âge. (Chant 1, 1)

Ce texte intitulé « *tàggu mbaar* » constitue d'ailleurs le préambule, l'ébauche des chants de circoncision. Comme le titre l'indique, il est impératif à tout homme qui fréquente le *Mbaar* et qui veut chanter d'exécuter d'abord ce chant pour avoir la permission de continuer. Cependant le premier verset de texte « Bismilaay » est le résumé d'un verset coranique (« Bismilaahi Rahmaani Rahiimi<sup>125</sup>) qui constitue d'ailleurs l'ouverture de toutes les sourates excepté une seule. Ce verset 1 du chant est une évocation d'Allah mais aussi une invocation pour esquiver les mauvais esprits. D'ailleurs, il est recommandé avant d'entamer quelque chose ou de faire quoi que ce soit de prononcer ce verset. L'autre chant qui est aussi une chanson d'ouverture ou une salutation à l'endroit du *Mbaar* est beaucoup plus clair. Le performateur a employé le verset complet de *Bismilaa* :

Bismi mini mini yoo,  
Bisma laay tàggo.  
Bisma laay raxmaan,  
Laay layla laa.

**Traduction**

Par le nom d'Allah,  
Je commencerai par ce nom.  
Par le nom d'Allah, le miséricordieux,

---

<sup>125</sup> Ce verset est appelé la « Basmalla ».

Il n'y a point de créateur qu'Allah. (Chant 2, 1)

On dit que « Basmala » est l'essence de l'être et la source de toutes les sciences. Il est un mot précieux qui donne un sens bien précis à la vie avec la conscience de la servitude. Ainsi il est recommandé qu'avant tout acte licite et significatif, le musulman se rappelle Allah en prononçant ce verset d'ouverture. Il signifiera pour l'homme la proclamation de la divinité d'Allah et l'expression de sa servitude envers Lui. Beaucoup sont des hadiths qui montrent l'importance de prononcer ce verset. D'ailleurs même le Prophète dit : « Tout acte qui n'est pas précédé de *Bismillah Ar-Rahman Ar-Rahim* est privé de toute bénédiction<sup>126</sup> ». Alors en répétant ce verset, le performateur et son assemblée se souviennent de leur seigneur et ils affirment qu'ils souhaitent débiter la performance avec tranquillité et quiétude. Ils demandent également la protection d'Allah contre les mauvais esprits. Donc la présence de ce verset englobe beaucoup de choses. De même, le tout premier texte des chants de mariage va dans ce même sillage :

Bismi laa yaar, Bismi laa yaar !

Tay ñu dee si gëm yaar.

Yaar yaar, tēmbée bul jooyée.

Yaar yaar tēmbé saane bul joyé.

**Traduction :**

Au nom de Dieu mon Seigneur !

Ma fille, nous restons fidèles au Seigneur.

Pour l'amour du Seigneur, ne pleure pas toi la mariée.

Pour l'amour du Seigneur, ne pleure pas toi la mariée Sané. (Chant 1, 2)

Ce texte qui constitue bien sûr l'entrée en matière est une invocation « Bismilaa », un acte de dévotion et d'allégeance « *Tay ñu dee si gëm yaar* » : nous resterons à jamais fidèles à notre Seigneur. D'après notre informatrice ce mot « *yaar* » n'a aucune signification, il constituerait une mélodie dans ce chant ; chose que nous réfutons. Dans ce contexte employé, pour nous, « *yaar* » ne serait qu'une déformation de ce mot arabe « *yaa rabi* » qui a pour sens « mon seigneur ». C'est une sorte d'appellation de Dieu que les Wolof ont l'habitude d'employer dans leur discours. D'ailleurs beaucoup d'invocations surtout en Arabe commencent par cette expression. A nos yeux donc, il y aurait une omission de la dernière syllabe ainsi que la voyelle « a » pour garder la tonalité du chant. C'est une des raisons qui montrent l'emprunt fréquent de cette langue arabe dans le parler wolof et l'ancrage des Wolof dans l'idéologie islamique. Ceci

---

<sup>126</sup> Suyùti, *el-fethu' l-kebir*, II, 303. <https://www.diyamet.be/Portals/0/xBlog/uploads/2020/1/2/20200301HUTBE-FR.pdf>. Consulté le 03/juin/2022."

est illustré encore par ce texte qui accompagne la mariée lorsqu'elle décide de quitter sa maison vers son domicile conjugal. Tout au long du chemin jusqu'à la maison, ce texte est chanté.

Yaa rabée

Yaa rabi yaa rabanaa

Yaa rabée.

**Traduction :**

Oh seigneur !

Oh seigneur ! Oh notre seigneur !

Oh seigneur ! (Chant 15, 2)

Ce texte constitue une sorte de prière en faveur de la jeune, nouvellement mariée. Les compagnons invoquent Dieu pour qu'il la protège. Il n'y a aucun mot wolof dans ce chant. Tous les mots renvoient à l'islam ce qui pourrait expliquer entre autres un refuge auprès de leur maître créateur. Dans la société wolof, toute personne qui est dans la phase d'initiation est exposée c'est-à-dire qu'elle est suivie par le diable. C'est la raison pour laquelle dans la circoncision comme dans le mariage, l'initié est toujours accompagné. D'ailleurs pour la garder, on fait souvent des pratiques qui sont contre l'idéologie de l'Islam. C'est pour dire que ce chant est un appel à la protection de l'initiée contre tous les mauvais esprits. L'analyse stylistique permettra de déceler les structures profondes de cette chanson car les femmes veulent dire implicitement « Seigneur ! Oh notre seigneur ! Veille sur celle-là ».

Par les chants seulement, les Wolof s'en servent pour éduquer et corriger. Les chants recouvrent un ensemble de règles canoniques qui mettent en avant les bons comportements dont l'homme wolof doit vêtir surtout par rapport à sa religion. La prière qui est le deuxième pilier de l'islam est enseignée à travers les chants. Ce texte suivant en est un témoin :

Cël cëlti cëlé,

Cëli làngal tubaab.

Njulli njaay yewu len,

Doomi ginaar sab na.

Bu doomi ginaar sabee,

Doomi jiggeen xëy sóob.

Mboóttu jógal julli,

Fajar gàng lay xaar.

**Traduction :**

*Cël cëlti cëlé,*

La cérémonie d'un blanc.

Les circoncis, réveillez-vous,



Le petit de la poule a chanté.  
S'il chante,  
La femme commence sa corvée journalière.  
La grenouille, lève-toi pour faire la prière,  
L'aube t'attend. (Chant 22, 1)

La prière *As salaat* est primordiale dans la religion islamique. Elle est le fondement même de cette religion. Beaucoup sont des textes coraniques et des hadiths prophétiques qui insistent sur l'accomplissement de la prière. Conscients et connaissant les retombées d'accomplir ou d'abandonner la prière, les Wolof insistent là-dessus pour que l'initié sache que la *Salaat* est un devoir non négociable. Référons-nous encore à ce chant déclamé lors d'un mariage à l'endroit des protagonistes.

Woy sabilaani yée !  
Tiijaan bu ndaw bi,  
Balaay julli jàpp,  
Sabilaani yée !  
Woy sabilaani !  
Jekk muuraay,  
Wax ma kula muur ?  
Man ñee la sée.  
Woy sabilaani !  
Jekk muuraay,  
Bàjjan nako muur,  
Man ma ñee ko sée.

**Traduction :**

Oh *sabilaani* !  
Le jeune fidèle Tidiane,  
Fait ses ablutions avant de faire la prière.  
*Sabilaani yée.*  
Oh *sabilaani* !  
Le beau voile,  
Dis-moi qui t'as voilé ?  
Moi, je vais l'admirer.  
Oh *sabilaani* !  
Le beau voile,  
C'est sa tante qui l'a voilée.  
Moi je vais l'admirer. (Chant 12, 2)

Nous rappelons que la majeure partie de notre recueil est recueillie dans le *Saalum* fief de la confrérie *tidiane* propagée par les chefs religieux tels que Maba Diakhou Bah et son homologue El Hadji Abdoulaye Niasse dont le fils Baye Niasse. Les adeptes de cette confrérie sont majoritaires dans cette contrée. Dans les versets 2 et 3 de ce poème, la performatrice évoque le *tidiane* mais c'est seulement un contexte spatial ; l'ablution avant la prière est une recommandation pour chaque musulman. Donc si elle évoque l'ablution puis la prière, c'est pour inviter à suivre les règles et les étapes car il n'est pas autorisé d'accomplir la prière sans s'acquitter du préalable c'est-à-dire ablution. De même l'expression « *jekk muuraay* » verset 7 et 8 n'est pas fortuite ; certes l'épouse est voilée c'est d'ailleurs le substantif *muuru* dans les textes de mariage mais il pourrait laisser entendre le port de voile recommandé par l'islam.

En somme, les Wolof constituent un peuple islamisé dans sa totalité. L'ancrage islamique est facilité tout simplement parce qu'il y a une certaine affinité entre l'enseignement de l'Islam et la pensée wolof. C'est ce qui fait qu'Assane Sylla réfute la thèse selon laquelle le mot « *Yàllah* » en wolof soit dérivé de l'arabe. Il le dit en ces mots : « Quant au mot *Yàlla*, Dieu, nous pensons que c'est à tort qu'on le fait dériver du mot arabe Allah. Plusieurs raisons nous permettent de l'affirmer<sup>127</sup>. » Cette affinité réside « dans une certaine métaphysique entre les croyances africaines et la tradition musulmane. » Cheikh Anta Diop dit en ce sens que : « les religions africaines, plus ou moins oubliées, se sclérosaient, se vidaient de leur contenu spirituel, de leur ancienne métaphysique profonde. Le fatras des formes vides qui en restaient n'était plus de taille à rivaliser avec l'islam...<sup>128</sup> ».

## 2. L'honneur

Le sentiment de l'honneur est la chose du monde la mieux partagée pour paraphraser Boubakar Ly. Partout, il a existé et constitué le socle d'un système de valeurs que les peuples africains ont épousées et gravées dans leur quotidien. Il est donc ce caractère qui consiste à s'armer de haute idée fondée sur la position occupée dans sa société tout en ayant les bons comportements, les bonnes attitudes et conduites attendues dans son rang social. En ce sens Montesquieu postule que « La seconde est que, lorsque nous avons une fois été placés dans un rang, nous ne devons rien faire ni souffrir qui fasse voir que nous nous tenons inférieurs à ce rang même<sup>129</sup> ». Dans la société wolof traditionnelle, la notion de caste « *askan* » est très capitale. Chaque personne doit veiller à ne jamais ternir l'image de sa lignée (*Xeeb lu sa askan*)

---

<sup>127</sup> Assane Sylla. *La philosophie morale des wolof*. Op. cit., p. 49.

<sup>128</sup> Cheikh Anta Diop. *L'Afrique noire précoloniale*. Paris : Présence-africaine, 2<sup>e</sup> édition, 1987, p. 157.

<sup>129</sup> Montesquieu. *De l'esprit des lois*. Paris: Gallimard, 1995, p. 35.

et à se méfier de tout comportement ou acte jugé infâme *Gàcce*. C'est pour cette raison que dans cette société sénégalaise, la femme était choisie selon son appartenance familiale. Donc l'honneur impose à toute personne appartenant à une famille noble de se conformer et de suivre les règles préétablies par sa famille. D'ailleurs Boubakar Ly souligne : « le premier élément de l'honneur est la famille, plus exactement l'appartenance familiale<sup>130</sup> ». C'est pourquoi dans cette société quand une personne a commis une infamie, elle jette l'opprobre sur la famille. C'est d'ailleurs cette expression : *kenn mosu ko def si sunu xeet wi* (personne n'a jamais fait de tel acte dans notre lignée). C'est une manière de lui dire qu'il a déshonoré toute la famille. Par conséquent on dit : *jabar da ñu koy tànn* « la femme on l'a choisie ». Si elle est issue d'une bonne famille, elle ne dérogera jamais aux bonnes conduites de sa famille. Ce chant en est un exemple :

Hey mbotaanee  
 Guy gu rëy déexéeku na ba sa néeg yaayam  
 Hey boy tànn  
 Tànn al xàng  
 Ndula nga na yées taaneef yee saane.  
 Hey waa caameen  
 Ku sëy ak ñoom  
 Doroobe nga  
 Amal njur toj ko  
 Hey yang yang leen yandée nga  
 Mag ñee nga la bég  
 Yang yoobu.  
 Jèkër barri na  
 Waaye sëy yombul.

**Traduction:**

Hey mbotaane  
 Un grand baobab s'est déraciné chez sa mère.  
 Hey quand tu choisiras  
 Choisis la bonne graine  
 La mauvaise graine est la pire des choix  
 Hey ceux des Thiamène  
 Quiconque se marie avec eux  
 Tu deviens une noble  
 Aie une daba et casse la tête.  
 Hey parlez-vous discrètement

---

<sup>130</sup> Boubakar Ly. *La morale de l'honneur dans les sociétés wolof et halpulaar traditionnelles*. Op. cit., p. 91.

Les vieilles dames s'apprêtent  
Pour t'emmener au domicile conjugal.  
Les hommes sont nombreux  
Mais en trouver un n'est pas facile. (Chant 6, 2)

Ce chant de mariage illustre parfaitement l'idée prédéveloppée. La performatrice invite son public à choisir une bonne femme issue d'une belle famille. Elle le dit en ces termes : *Ey boy tànn, tànn al xàng* « quand tu cherches une femme, choisis une bonne femme ». Dans le lexique wolof, le mot *xàng* est l'opposé de *ndula*. Tous les deux sont des types d'épis de mil, mais le premier est le bon produit tandis que le second est le produit qui n'est pas bon. Elle le dit au verset 6 : *Ndula gën a yées tànneef* « le mauvais épi est le pire des choix ». Par-là, ils font la comparaison entre le mil qui se trouve dans un dépositaire d'ordures et celui bien cultivé. Le premier peut être attirant de par sa nature mais ne donnera jamais de rendement car il ne se trouve pas dans le bon endroit par contre le dernier qui se trouve dans son milieu idéal est susceptible d'être de bonne qualité. Donc cette chanson attire l'attention des hommes et même les filles de bien choisir son partenaire pour s'écarter de tout ce qui pourra vaciller le couple ou bien tout ce qui pourra faire l'objet de regret. Tout ceci est donc pour conserver l'honneur. Comme cette chanson est recueillie auprès d'une famille *Caam*, l'informatrice fait l'honneur de cette famille à laquelle elle appartient. À ce propos, elle dit :

Hey waa caameen,  
Ku sëy ak ñoom,  
Doroobe nga.  
Amal njur toj ko.

**Traduction**

Hey ceux des Thiamène,  
Quiconque se marie avec eux,  
Tu deviens une noble.  
Aie une daba et casse la tête. (Chant 6, 2)

L'objectif visé dans ces vers est de montrer qu'elle est dans une bonne famille, une famille qui respecte la femme mais une famille qui s'adonne au mariage *ay séy kat lañu*. Dans la pensée Wolof, le comportement de la fille dépendra de celui de sa mère. Ainsi, dans la plupart des chants de mariage, on fait allusion non pas au parent paternel de la fille (son père) mais à sa mère d'où l'adage Wolof *doom ja ndey ja* : telle mère telle fille. Dans les festivités de chants, le *Xaxar* comme on l'avait souligné est un des genres de ce rite par lequel les deux familles (la famille d'accueil et celle des compagnons) se lancent des piques. L'une comme l'autre se font valoir aux yeux de son prochain. C'est l'occasion pour les compagnons de leur faire savoir que

la fille est issue d'une bonne famille ; c'est le sens du deuxième vers de ce texte : *Guy rëy déexéeku na ba sa néek yaayaam* (Un grand baobab s'est déraciné dans la chambre de sa mère).

Ce chant suivant est une sorte de *Xaxar* à l'endroit des coépouses. Les compagnons, sachant que ces dernières feront des satires à leur endroit, elles commencent à chanter cette chanson dès l'approche du village dans le but non seulement de mettre en garde ses coépouses mais aussi de louer indirectement les qualités de la famille de celle-ci. Comme il était dit, le mot *nawle* a une dimension capitale dans la pensée wolof. Ce mot nous invite à nous comporter non seulement comme nos pairs mais à faire mieux qu'eux sur les bonnes manières pour sauver et garder l'honneur de sa famille. Il prohibe à ne pas se jeter dans l'opprobre qui ternira toute sa lignée.

Jog leen ko séentoo,  
Seen nawle ñëwna,  
Gën yaay !  
Gën baay !  
Ndóolul de.  
Jog leen ko sentu,  
Ku séentu séen.

**Traduction**

Levez-vous et apercevez-la,  
Votre consœur est arrivée,  
De meilleure mère !  
De meilleur père !  
Et elle n'est pas misérable.  
Levez-vous et apercevez-la,  
Qui se lève pour la voir, la verra. (Chant 13, 2)

Une fois arrivée dans la maison conjugale, les coépouses à leur tour les accueillent avec ce chant qui constitue une alerte pour la fille. Une alerte qui veut dire qui sème le vent, récolte la tempête comme le dit le proverbe. Autrement dit celui qui s'adonne à la méchanceté ne goûtera que le fruit de cette méchanceté et celui ou celle dont la mère est diabolique, ne saurait se comporter que comme elle.

Bon bon lu bonee,  
Du baax.  
Ku sa yaay bonee,  
Du baax.

**Traduction :**

Qui s'efforce à être une mauvaise personne,  
Ne sera jamais bon.  
Et celle qui a une mère mauvaise,  
Ne sera jamais bonne. (Chant 23, 2)

Ainsi les performatrices accompagnantes, à leur tour, lancent la réplique en les rassurant sur la fille mais aussi sur la mère de celle-ci. La chanson traduit l'idée que la mère est à l'image de sa fille et vice-versa. Elle est censée recevoir toutes ses qualités, mauvaises soient-elles. Les deux chants laissent comprendre l'idée précitée : telle mère telle fille.

Jom jom lu jomee  
Du naay,  
Ku sa yaay am jom,  
Du naay.

**Traduction**

Qui s'évertue à être brave  
Cet effort ne sera jamais en vain,  
Et celle dont la mère est déjà brave,  
Ne pourra faire que suivre les pas. (Chant 24, 2)

Une bonne épouse doit revêtir de qualités exceptionnelles, louables parmi lesquelles : le respect du membre de sa nouvelle famille et de même l'obéissance envers son mari doit être les premières qualités à voir chez elle car comme il est dit le bonheur d'une femme dépend du traitement qu'elle fait envers son mari. Et d'ailleurs c'est une recommandation de l'islam. Maroubou Fall nous rappelle ce message à travers le dialogue de ses deux protagonistes : Bigué et Babou. Babou dit : « Bigué, sache qu'une femme ne peut connaître le bonheur ni ici-bas ni dans l'au-delà sans la bénédiction de son maître et seigneur<sup>131</sup> ». Dans cette citation le mot « maître » renvoie à l'époux et d'ailleurs le mot aurait un sens de supériorité ; c'est-à-dire que l'homme détient l'ordre de la maison.

Cependant, « l'honneur consiste à avoir une haute idée de sa personne, idée fondée sur la position occupée dans la société puis à tenir son rang en ayant, en toutes choses et en toutes circonstances, les comportements, conduites et attitudes attendues de cette position parce que censées reproduire les valeurs fondamentales du groupe auquel l'on appartient<sup>132</sup> ».

---

<sup>131</sup> Marouba Fall. *Aliin Sitoye ou la dame de Kabrus suivi de Adja militante du G.R.A.S.* Dakar : NEAS, 2015, 4<sup>e</sup> édition, p. 181.

<sup>132</sup> Boubakar Ly. « L'honneur et l'esprit chevaleresque dans les sociétés wolof et toucouleur du Sénégal », In *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines*. Janvier 2009, (144-166), p. 145.

Ainsi l'honneur fait naître le sentiment de : courage (*jom*), l'endurance (*muñ*), la dignité (*ngor*), la pudeur (*kersa*) ; telles sont d'ailleurs les valeurs morales qui définissent l'homme wolof.

### 3. L'honnêteté

Cette valeur capitale fait partie des vertus enseignées dans les rituels wolof. L'honnêteté nous appelle à sauver notre honneur car elle en est une partie. L'honnêteté qu'on peut traduire en Wolof par *Màndu* ou *doylu* est un acte de bienséance, un état moral qui contraint l'homme à la droiture et à l'intégrité. Cette valeur guidée par la conscience prohibe l'individu à dérober le bien d'autrui mais aussi de se contenter de ce qu'il a. Ainsi disent les Wolof *loo moomul ba la sànt* : s'abstenir de tout ce qui ne nous appartient pas. Ils disent encore *loo moomul rombal* c'est-à-dire « ne touche pas à ce qui ne t'appartient pas ». L'honnêteté nous invite aussi à être reconnaissants vis-à-vis des autres. Par exemple, lorsque nous contractons une dette, la morale voudrait qu'on fasse tout pour s'acquitter de cette créance. Elle en est un signe d'honnêteté et de reconnaissance et malheureusement le constat est que cette valeur capitale s'écarte de plus en plus de nous. Personne n'a plus de confiance envers son prochain et de fait, il mènera sans doute à une méfiance flagrante et réciproque envers les membres d'une même société. Dans cette chanson, le performateur apprend à ses initiés cette vertu. Cependant, il confie à chacun quelque chose (un objet quelconque qui n'a pas de valeur) sans rien leur dire et au bout de quelques heures ou quelques jours, il leur demande de rendre ce qu'il leur avait donné. Ainsi certains, sans doute, ne connaissant pas le but de ce jeu dès le départ, égarent leurs objets. Le chant met aussi en garde les enfants contre la déprédation.

Luccum luccumée

Laawure

Taaru jongama

Laaware

Am joxel ñakk joxel

Luma la lebal loon fay mako

#### **Traduction**

*Luccum luccumé*

*Laawure*

La beauté d'une femme

*Laawure*

Fortuné ou infortuné tu vas rendre

Rend ce que je t'avais prêté. (Chant 23, 1)

Ainsi le chanteur oblige chacun à rendre son objet. Ils se fatiguent dès lors à les retrouver pour ceux qui ne l'avaient pas gardé. Il peut même les frapper. L'objectif visé est non de les torturer mais d'inculquer une valeur qui consiste à savoir garder, de même à savoir rendre ce qu'on a emprunté, aussi à savoir s'acquitter de ses dettes. Il leur apprend également que si quelqu'un place sa confiance en toi, alors tu n'as pas le droit de le trahir. Si quelqu'un te confie quelque chose, il faut le rendre intact, comme il était. Le *kòlute* (la confiance) est la leçon à apprendre dans cette chanson. Il fait partie des codes de l'honneur. Si les gens perdent, leur confiance en quelqu'un, ce dernier n'est plus crédible aux yeux de ses semblables et dès lors son honneur est remis en cause.

#### 4. Le courage

Le courage peut être saisi comme la capacité d'un être humain de vaincre sa peur, pour braver ou supporter toute souffrance. De par son caractère polysémique, nous admettons qu'il est entre autres cet état de patience et d'endurance auquel nous devons faire face à toute chose qui paraît insupportable. Le jeune wolof (fille ou garçon) ne se faisait valoir aux yeux de ses semblables que par son courage. Il a grandi ainsi avec cette forte croyance qu'il y a des qualités qui appartiennent à lui : courage, endurance, ténacité, etc. et de s'adapter à tout environnement qui est nouveau pour lui. Cette notion de courage est généralement enseignée lors des cérémonies d'initiation surtout le mariage et la circoncision, deux épreuves qui demandent du courage, de l'endurance et de la patience. Le mot *muñ*, patience, englobe tout cet état. C'est la raison pour laquelle beaucoup de chants qui font appel au courage, à la patience et à l'endurance sont déclamés pour leur préparation psychologique d'une part (mariage) et physique d'autre part (la circoncision). Boubakar Ly nous renseigne d'ailleurs que :

C'est dès leur plus jeune âge, dans leur éducation, que les enfants ouolof et toucouleur sont entraînés à ne pas perdre leur honneur dans la peur. L'éducation morale de la jeunesse insiste beaucoup sur le courage. En ce qui concerne les jeunes ouolof, le courage qui leur est enseigné n'est pas seulement un courage physique, mais aussi un courage moral. On leur apprend aussi à conserver leur sang-froid et leur dignité dans toutes les occasions de la vie, qu'elles soient heureuses ou malheureuses<sup>133</sup>.

Dans la société wolof, l'enfant occupe une place prépondérante car c'est lui qui doit prendre le relais et perpétuer les valeurs culturelles. Dès lors, il est normal de le préparer pour qu'il puisse assimiler les vertus enseignées. L'initié doit avoir une maîtrise ; quelle que soit l'épreuve, il doit avoir le courage, s'enrôler de la patience et de l'endurance. Ces notions constituent des termes clés qui définissent l'homme wolof. Il n'est pas anodin de voir que la convalescence se faisait dans la brousse hors de vue des parents. L'objectif était entre autres de

---

<sup>133</sup> Boubakar Ly. *La morale de l'honneur dans les sociétés wolof et halpulaar traditionnelles*. Op. cit., p. 132.



transmettre *manu militari* cette notion de courage. Ce texte de circoncision appelle les initiés à la patience et l'endurance.

Duma dóor njulli,  
Feni neen la waay.  
Bama daan njulli,  
Dañ daan ma dóor.

**Traduction**

Dire je ne frappe pas un circoncis,  
N'est qu'un mensonge.  
Car lorsque je l'étais,  
On me frappait. (Chant 16, 1)

Ce texte laisse comprendre tout le sens de l'expression *néegu gòor* (case des hommes). Certes cette épreuve est uniquement dans la société wolof réservée aux hommes mais le mot *gòor* dans cette expression a la signification : « le courage » *fit, jom*. La case constituait l'entonnoir de détection des hommes courageux prêt à laver tout affront et à affronter toute épreuve. C'est là, disent nos informateurs<sup>134</sup>, où on pouvait identifier les futurs hommes dignes d'être un roi ou diriger un peuple. Un poltron était abattu maladroitement. Pour la pensée wolof, un homme doit être digne de l'être, il doit avoir toutes les qualités requises : *gòor fit* (l'homme doit être courageux). Ce chant suivant intitulé *Maam* en est une illustration. Le personnage fictif qui s'appelle *Maam* joue le rôle d'un démon. Il vient pendant la nuit et se cache derrière le *Mbaar* et commence à faire de vibrations avec un objet au point que les circoncis frileux vont fuir ou se mettre à pleurer.

Maamo maam,  
Du dox njoor  
Guddi laay rañaan.  
Balay janta sox,  
Maam deelu gééj.

**Traduction**

Grand-père ; grand-père,  
Ne marche pas la mi-journée  
Il fait le voyage nocturne.  
Avant le coucher du soleil,  
Il retourne à la mer. (Chant 28, 1)

---

<sup>134</sup> Un de nos informateurs du nom de Mame Mamath nous explique que l'épreuve de la circoncision permettait au temps des guerres de détecter les hommes courageux. Étaient courageux ici les hommes qui enduraient l'épreuve sans pleurer. Il nous dit que ces derniers pourront être choisis comme chef de guerre.

Ainsi un bruit fort et aigu s'échappe dans la bouche du *Maam* et les circoncis doivent aller voir le *Maam*. Cependant ceux qui vont sans crainte sont considérés comme les vrais *jàmbaar* les courageux. Les anciens auront dès lors un œil pointé sur eux dans le futur s'ils souhaiteraient devenir roi de leur peuple. Beaucoup de chants dans notre corpus renvoient à l'épreuve de courage. Une fois dans le milieu, « l'enfant ouolof doit, dans son groupement de jeu, conquérir, par son courage, une place honorable. Il doit rendre coup pour coup pour ne pas être le souffre-douleur (*ragal* : peureux) du groupe<sup>135</sup>». La case constituait un bizutage, un véritable centre de redressement et de formation dans la société traditionnelle wolof.

## 5. La patience et l'endurance

La patience est une vertu qui fait supporter les incommodités. Elle consiste à savoir garder sa dignité malgré la lenteur des progrès. Elle est traduite en langue wolof par le *muñ*. Quand le Wolof emploie ce mot, on sous-entend la dureté de l'épreuve dans le temps. La patience est une grande vertu sénégalaise de manière générale. Elle permet de relativiser le temps et fait découvrir autrement les difficultés de la vie. La patience est le courage de la vertu. D'ailleurs l'adage Wolof dit : *muñ yàggul* (la patience n'est pas éternelle), *lu mettì la ñuy muñ* (on ne garde le courage que dans des dures épreuves), *lu waay muñ mu jeex* (la patience finira toujours). Si la patience est dure, ses fruits ne seront jamais amers, comme l'affirme cet autre adage wolof *ku muñ, muuñ* c'est-à-dire les patients seront récompensés. Dans la pensée wolof, la patience et l'endurance ont la même signification. Comme la circoncision est une formation dure et rigoureuse ; de même encore, la vie conjugale n'est pas du tout facile, il est nécessaire de préparer psychologiquement les concernés en leur formulant des chansons dans le but de les galvaniser. Dans le poème suivant fredonné lors de l'épreuve de circoncision, le performateur console l'enfant en lui faisant comprendre que c'est seulement cette épreuve qui détermine le vrai homme dans sa vie de l'adolescence.

Deri bëy si teen,  
Njulli xool ko jooy.  
Njulli bul ko jooy,  
Mooy baaxu teen.

### Traduction

La peau de la chèvre qui se trouve dans le puits,  
Le circoncis l'a vue et il a pleuré.  
Ne te mets pas à pleurer,  
Car c'est elle qui détermine le puits. (Chant 9, 1)

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 133.

Dans cette chanson, on s'efforce à calmer l'enfant. Ainsi le verset 3 laisse entendre l'idée de patience et d'endurance.

Le mariage, aussi, a ses mystères aussi sombres que long car il conserve une vie entière de fait, le divorce n'est pas une chose tolérable dans la société wolof. C'est dans cette perspective que lors des conseils adressés aux mariés (*yeb*), les parents insistent toujours sur l'endurance et la patience : le *muñ*. Ils le disent ainsi à l'endroit de la femme *seeti woo, da nga sëyi* : tu ne vas pas pour une visite, par contre tu y vas pour l'éternité. Cette idée est renforcée par ces vers du texte intitulé *ba bët di sébbi*. Dans ce texte, il est dit : *sëy amul wàlli, sa jikko kër baay lambu yée* (l'union doit être pour l'éternité ; ainsi, le comportement dépendra de l'éducation reçue auprès de ses parents). L'un comme l'autre est invité à faire preuve de dépassement. Cependant, le socle premier du mariage dans la société wolof est la patience et l'endurance, car le mariage dans cette société peut cimenter toute une famille s'il est réussi. Au cas contraire, il peut entraîner une scission totale des membres de la même famille. Pour les Wolof le mot *sëyi* est une déformation ; donc il devrait être dit *seeyi* littéralement se dissoudre dans son foyer. L'idée est que la femme a obligation morale d'avoir la patience pour ne jamais estomper son mariage quoiqu'il advienne. Donc il est un devoir moral pour les deux alliés de conserver l'honneur de leur famille par la patience. Ce chant de mariage constitue une mise en garde et un appel lancé au mari à être patient et supporter la femme car comme on le dit encore *jiggéen matul* (la femme n'est pas parfaite) :

Ndeteer  
Ne kumba ndeteer  
Ne ndeteer dëjju  
Bul dòor  
Te bul ko saaga yaay !  
Dee ko muñal  
Ñaara daa lengal  
Nañ ko muñal  
Ñaara bu ko dòor yaay  
Dee ko muñal

**Traduction**

*Ndeteer !*  
Je dis *Coumba Ndeteer*  
*Ndeteer* est arrivée.  
Ne la torture pas,  
Ne l'insulte pas non plus,

Sois toujours patient avec elle.  
*Ndeteer* est triste.  
Qu'on soit clément avec elle !  
Ne la frappe surtout pas.  
Sois patient envers elle. (Chant 28, 2)

L'emploi du mot *Ndeteer* n'est pas gratuit du fait qu'il est employé pour marquer la bravoure de la fille ; une personne brave n'a pas le droit de céder aux difficultés. Il est appelé à surmonter toute épreuve qui est en face de lui. *Deeko muñal* (sois patient avec elle) est l'un des conseils les plus soufflé par les parents dans l'oreille du mari. Et de l'autre *del muñ* (sois patiente) est le conseil que les jeunes filles entendent le plus. Tout ceci c'est pour éveiller la conscience de l'enfant Wolof dans les moments difficiles de la vie. Ce chant encore est une sorte de consolation aux initiés. Comme la circoncision est un rite de passage qui marque l'intégration des garçons dans la sphère de virilité c'est-à-dire un homme digne de ce nom, il doit y donc recevoir une formation bien rythmée dans la case. Conscients de cette intense formation qui pourrait faire vaciller la psychologie des *Njulli* (*les circoncis*), les *selbe* (*les surveillants*) à travers cette chanson cherchent à les tranquilliser :

Licow mu ñaa  
Muñ leen ko gòor  
Lu ñu muñ mu jeex  
Muñ yàggul mbaar

**Traduction**

*Licow mu ñaa*  
Soyez patients  
Tout ce que l'on endure finira  
La patience dans la case n'est pas longue. (Chant 33, A)

Alors dans le parler wolof, le *gòor* a un double sens. Primordialement, il signifie le sexe mâle, c'est-à-dire homme opposé à la femme ; mais dans un autre registre, il est employé pour désigner toute personne courageuse. Le courage est donc ce caractère qui définit la personne dans les moments les plus durs. S'il cède aux aléas de la vie, il n'est plus digne d'être appelé *gòor*.

## 6. Le respect des anciens

Le respect constitue d'abord un sentiment qu'on a de soi, mais aussi envers les autres. Il est donc, ce sentiment, cette considération vis-à-vis de l'autre qui porte à le traiter avec des égards particuliers. Il consiste à respecter les membres de la communauté. Les Wolof sont très

exigeants sur ce point et d'ailleurs cette éducation commence dès leurs plus jeunes âges. Les parents insistent beaucoup sur le respect car cela fait partie de leur code de l'honneur. L'enfant qui ne manifeste pas de respect envers les gens qui sont plus âgés que lui est maudit. Ce mot « respect » qu'on peut tirer de référence sur le mot Wolof *yar*, *teggin* laisse comprendre l'exigence accordée à cette vertu. D'ailleurs le poète noir, chantre de la négritude L.S Senghor écrit à propos de ce mot que : « le *teggin* (*urbanitas*<sup>136</sup>). C'est la distinction dans les manières et les paroles, distinction que donnent l'éducation et l'observance de la tradition<sup>137</sup> ». L'enfant Wolof est tenu à respecter toute personne car dans cette société tout individu âgé est un parent et donc susceptible de corriger tout jeune enfant commettant une faute devant lui et en retour, cet enfant n'aura guère l'audace de se plaindre auprès de son propre père. Ceci était facilité par l'union des mentalités mais aussi l'enracinement aux valeurs socioculturelles qui imposaient le respect de l'autorité. Il est parent donc, non seulement celui biologique mais tout congénère à son père, mère, sœur, grand-père, oncle, etc. Et ils ont le même droit sur toi que tes parents biologiques. Et tu n'as pas le droit de les contredire ou de refuser leur demande. Cette chanson insinue cette vertu aux adeptes (les circoncis) :

Seen màssi bàyyi  
 Saari ngañ burri  
 Siga ràcci  
 Seen massi yàyyi  
 Saari ngañ burri  
 Siga racci  
 Suñ len yóoni na ngéen daw ba daanu  
 Saari ngañ burri  
 Siga racci  
 Seen màssi maam ñée  
 Saari ngañ burri  
 Siga racci  
 Sen massi mag ñée  
 Saari ngañ burri  
 Siga racci  
 Suñ len yóoni na ngéen daw ba daanu  
 Saari ngañ burri  
 Siga racci

**Traduction**

---

<sup>136</sup>

<sup>137</sup> Léopold S. Senghor. *Liberté I : Négritude et humanisme*. Paris : Seuil. 1984, p. 76.

Les congénères de vos pères

*Saari ngañ burri*

*Siga ràcci*

Les congénères de vos mères

*Saari ngañ burri*

*Siga ràcci*

Courez vite quand ils vous ont envoyés

*Saari ngañ burri*

*Siga racci*

Les congénères de vos grands-pères

*Saari ngañ burri*

*Siga racci*

Les congénères de vos grands frères

*Saari ngañ burri*

*Siga racci*

Courez vite quand ils vous ont envoyés

*Saari ngañ burri*

*Siga racci.* (cf. : chant 6, **1**)

De même, dans la société Wolof, la mère occupe une place très importante. Parmi les personnes auxquelles cette société donne plus d'importance, de considération et de respect, elle en est la première. Comme l'a recommandé la religion musulmane d'avoir l'adoration des parents *a fortiori* la mère, les Wolof ne dérogent pas à cette règle. La mère constitue la première école pour l'enfant, elle assure son éducation dès son plus jeune âge et ne cesse de s'occuper et de veiller sur son enfant. Elle a su endurer avec toutes les souffrances courues, bravée les conjonctures de la vie pour donner toujours la vie à son enfant. Conscient de tout ce sacrifice, il est normal donc d'éveiller la conscience des initiés et les appeler à vouer plus de respect à leurs mères. Ce chant ci-dessous constitue est un éveil de conscience au respect à celle qui les a mis au monde.

Njullée njaay

Bul fontoo sa yaay booy

Mo da laan boot

Ba nga xëy tàbbi si mbaar njaay

**Traduction**

Hé ! Toi le circoncis,

Voue un respect envers ta chère mère

Car c'est elle qui te portait sur son dos

Avant que tu t'intègres dans la case des hommes. (cf. : chant 3, **1**)

Nous ne pouvons pas s'empêcher à mettre en corrélation la pensée traditionnelle wolof et la pensée islamique car beaucoup de textes sacrés ne font que renforcer ce qui depuis très longtemps était pratiqué chez les Wolof. Donc c'est pour dire que la civilisation du monde Wolof est très ancienne. L'Islam appelle au respect, à un amour mutuel, à ne pas tordre son prochain. Toutes ces idées avancées par l'Islam ont été déjà là. Le respect des parents est prôné par le Coran et la Sunna. Dans le Livre-Saint Allah dit : « Et ton Seigneur a décrété : N'adorez que Lui ; et marquez de la bonté envers les père et mère : si l'un d'eux ou tous deux doivent atteindre la vieillesse auprès de toi, alors ne leur dis point : « Fi ! » et ne les brusque pas, mais adresse-leur des paroles respectueuses, et par miséricorde abaisse pour eux l'aile de l'humilité ; et dis : O mon Seigneur, fais-leur, à tous deux, miséricorde comme ils m'ont élevé tout petit ». Ces versets résument bien le sens de cette chanson et la place qu'occupent les parents dans la société, surtout la mère. Il est rapporté qu'un jour un homme vint chez le Prophète (p.b.s.l) et lui dit : « O Messager d'Allah ! Quelle la personne avec qui je dois le mieux me comporter ? » Il dit : « Ta mère ». Il dit : « Et qui encore ? » Il dit : « Ta mère ». Il dit : « Et qui encore ? » Il dit : « Ta mère ». Il dit : « Et qui encore ? » Il dit : « Ton père »<sup>138</sup>. On voit que dans ce Hadith, le Prophète a répété trois fois « ta mère » avant de désigner le père.

De plus, la communauté Wolof accorde trop d'attention à la discipline et au respect des différents membres de la communauté. Les chants de circoncision comme ceux du mariage insistent beaucoup sur cet aspect, garant de la stabilité sociale. On sous-entend dans la plupart des chansons de mariage l'idée de respect à sa nouvelle famille. De même dans le *lël* (*moment de convalescence*), tout acte fait, est un symbole de respect et de discipline. Par exemple, dans cette chanson de circoncision, les enfants sont exhortés à respecter la conduite morale de la communauté afin d'honorer leur famille :

Guy meñi rëloo.  
 Reloo sabi ñoro.  
 Sabaani ñoro,  
 Guy sabi nga waw,  
 Guy amul deeggo.  
 Sagal a ko yóbboo.  
 Kaddu sañu na :  
 Doomu ñay du raay.

**Traduction**

Le Baobab a produit des fruits.

---

<sup>138</sup> Al-Bukhari 5971.

Les fruits se comportent mal.  
 Si le fruit se comporte mal,  
 Ce n'est pas la faute du Baobab,  
 Parce que le Baobab n'a pas d'épine.  
*Sagal* l'a apporté [l'épine] là.  
 Comme dit le proverbe :  
 Un enfant d'éléphant ne devrait pas se dérober. (cf. : chant 30, 1)

Dans ce passage, le baobab représente les parents<sup>139</sup> tandis que le fruit représente les enfants. Donc quand les enfants écoutent les parents et suivent leurs pas, ils seront irréprochables. Par contre, s'ils n'écoutent pas les conseils de leurs parents et ne les respectent pas non plus, ils seront coupables aux yeux de la société et les parents seront irréprochables.

Par ailleurs, dans la société africaine de manière générale, les gens de même père sont considérés comme des frères de même mère. Donc une fraternité doit régner dans ce milieu familial mais le constat qu'on peut aujourd'hui faire est que ce sentiment de fraternité se substitue en de vrai ennemi. La société africaine était élargie du fait qu'il y avait cet amour mutuel entre les personnes de même père. Mais les femmes (les épouses) sont à l'origine de cette rivalité entre *doomu bàyy*, les fils issus du même père. Si les coépouses se mettent toujours à quereller, les petits enfants qui grandissent dans cet univers de rivalité croiront que les autres sont des ennemis. Des frères doivent être soudés, solidaires, se respecter et s'aimer pour pouvoir combattre tout ennemi. C'est tout le sens du chant où le performateur chante ses frères paternels et fait des prières pour eux. On apprend à l'enfant de respecter ses frères et se comporter en bienveillance avec eux. On leur apprend le sens de l'amour de son prochain, de son voisin.

Suma laae laa ba laaé !  
 Sama serer ba demna jonwaar.  
 Sama abiong daanu biir géj,  
 Ndeke laaf ya nga sangomaaré.  
 Sama dommu baayi sopus naalen,  
 Kulen bañ,  
 Yalna dee si njoloor !  
**Traduction :**  
 Ma charité !  
 Mon ami sèrère est parti à *Dionwar*.  
 Mon avion est tombé dans la mer.

---

<sup>139</sup> Voir l'article de Cheikh Tidiane Lo intitulé: *Traditional Poetry in Contemporary Senegal: A Case Study of Wolof Kasak Songs*. In *Oral Tradition*, 30/1 (2016), (27-52), p. 44.



Alors que ses ailes se trouvent à *Sangomar*.

J'estime mes frères paternels.

Quiconque a la haine pour eux,

Qu'il meure en pleine journée ! (cf. : chant 26, 1)

On peut dire ainsi que dans la case, on allie le folklore à l'utile. On chante la discipline, on chante le courage, on loue la fraternité. Les *selbe*, gardiens des circoncis veillent, ordonnent, flagellent et enseignent avec dextérité. Par ailleurs, il est bon que l'individu sache son identité c'est-à-dire son appartenance sociale. Nombreuses sont des personnes qui vivent dans des problèmes auxquels, la responsabilité leur revient. C'est parce qu'elles oublient leur rang social. Si on porte des choses qui dépassent de nos moyens, c'est évident que des problèmes s'en suivent. Ainsi, il est bon de faire connaître à chacun de se mesurer par rapport à son niveau et ceci ne pourrait être vécu si on oublie son rang social. Donc le point suivant dégagera les grandes lignes.

## 7. Le rang social

Connaitre son rang social, c'est d'être conscient de sa situation sociale (*xam sa boppu*), ses conditions de vie et les limites de ses moyens. La structure sociale et politique qui crée des inégalités de statut entre les individus, oblige à chacun d'accepter sa condition et de vivre en fonction de ses moyens. Cette condition contraignante exige de chacun à l'assumer pleinement. En vertu donc de la hiérarchie sociale qui existe dans la société wolof, la modestie y devient importante. Elle doit être un habit dont chacun doit porter pour ne pas s'égarer dans la vie. Connaitre son rang social appelle aussi à un choix, choix pour ses amis, sa fréquentation et ses désirs. Par cette chanson de circoncision, le performateur devient un éveilleur de conscience.

Mbaamo du bañ mboob.

Cumburu wanee du bañ mboob.

Cumburu wanee doomu mbaam njaay la,

Mbaamo loy bañee mboob ?

### **Traduction:**

L'âne ne déboute pas le foin.

L'ânon ne déboute pas le foin,

L'ânon est le petit de l'âne,

Pourquoi déboutes-tu le foin ? (cf. : chant 4, 1)

Dans ce passage, le *selbe* chanteur rappelle aux circoncis l'obligation morale à se contenter de leurs moyens et à ne chercher guère tout ce qui dépasse leur propre moyen pour ne pas avoir des remords. Le texte suivant aussi va dans ce même sens. Le message qui s'y dégage appelle à avoir et à garder ces principes qui constituent des valeurs indéniables. Il

correspond à ce proverbe africain popularisé par Seydou Badian : « le séjour dans l'eau ne transforme pas un tronc d'arbre en crocodile ».

Cëy naaw !

Dal si ngeer.

Cëy naaw !

Dal si ngeer.

Lumu naaw naaw dal si ngeer.

Cëy naaw dal si ngeer.

**Traduction :**

Quoiqu'il puisse voler

Il atterrit sur le *nguer sénégalensis*

Quoiqu'il puisse voler

Il atterrit sur le *nguer sénégalensis*

Quoiqu'il puisse voler dans l'espace

Il atterrira sur le *nguer sénégalensis*. (cf : chant 20, 1)

Une personne bien imbibée dans sa culture doit la garder n'importe où il se trouve. Dès lors, il doit changer et ne jamais se laisser changer par les vices de la société. La métamorphose est l'un des travers que la société wolof hait car elle entraîne l'acculturation et le déclin de la culture. Face à la dépravation actuelle, chacun a l'obligation de s'agripper à sa culture pour non seulement les progénitures mais de savoir s'identifier. Certes aucune nation ne peut résister actuellement aux dérives de la mondialisation mais si on s'enracine d'abord, il sera possible d'en atténuer les effets.

## 8. La mémoire de l'enfant

La méthode transmissive c'est-à-dire de faire mémoriser aux initiés les chants est une stratégie qui permet de garder des secrets mais aussi elle profite au développement de la mémoire de l'enfant. La mémorisation permet à l'enfant d'avoir un esprit vif. Pour cela, les enfants sont préparés à cette ouverture d'esprit dès leur plus jeune âge. A travers les chants, on cherche à transmettre bien sûr des valeurs aux initiés, de les mettre en contact avec leur environnement culturel mais aussi à jauger l'esprit de l'enfant. Certaines chansons aiguissent l'intelligence et la perspicacité du *Njuli* à travers la mémorisation des phrases ou mots complexes à retenir. En guise d'exemple, cette chanson en constitue un :

Cam camti cara menteng,

Caa minam caret.

Minama sunguf,

Minama laacee!

Cam camti mina woy woy.

**Traduction :**

*Cam camti cara menteng,*

*Caa minam caret.*

*Minama sunguf,*

*Minama laacee!*

*Cam camti mina woy woy.* (cf. : chant 14, 1)

Cette chanson dont le sens exact nous est inconnu apparaît comme une aune pour reconnaître la mémoire vive de l'enfant. Bien qu'à la première vue les mots paraissent faciles à assimiler en un temps de record car ils sont un peu identiques mais en essayant de la chanter, c'est facile d'y achopper. L'objectif visé est de jauger non seulement la mémoire de l'enfant mais aussi à aiguiller son intelligence. Cependant, le développement de la mémoire de l'enfant apparaît comme une clé de transmission du répertoire collectif à travers les générations, étant donné que les initiés d'aujourd'hui seront les initiateurs de demain. Par la mémorisation qui est souvent accompagnée par des coups de fouet, l'enfant est ainsi considéré comme un réceptacle. La chanson ci-après met en contact l'enfant à son milieu proche. Dans la société africaine traditionnelle où la médecine moderne est entrée à des pas de caméléon, les remèdes viennent directement de la forêt, donc il est important de faire savoir le nom des arbres à l'enfant.

Xay, dimbu.

Xay, santang.

Olóm, soon,

Dimbu, rat.

Xay, daxaar,

Ngegess, ngeer, pofon.

Eér, béet,

Rat, loodo.

**Traduction :**

Kaïcédrat, poirier du Kayor.

Kaïcédrat, daniellia-oliveri.

Ébénier d'Afrique, vigne acide,

Poirier du Cayor, chigommier,

Kaïcédrat, tamarinier,

Pied de chameau, nguer-senegalensis, pomme de Sodome

Prosopis, poupartier

Kinkéliba coriacé. (cf. : chant 11, 1)

Comme il a été souligné dès l'introduction que la case des circoncis constituait une école dans la société Wolof où les bonnes valeurs sont enseignées tout en gommant les vices et les travers qui nuisent à la vie sociétale. On leur raconte aussi dans les chansons des faits passés ; par exemple une histoire. Le but recherché est de les appeler à être prudent et attentif mais aussi de leur faire savoir le monde invisible, à ses mystères. Certes, les chansons participent au développement de la mémoire de l'enfant mais elle est une source d'enracinement. En les racontant certains faits, on les enseigne de manière indirecte comment doit-il se comporter, quelle stratégie doit-il adopter face à une certaine épreuve. Dans le chant suivant, l'histoire racontée est avérée d'après nos informateurs. Elle s'est passée dans un village appelé « Bambou Gaar ». La présence permanente des *selbe* dans la case n'est pas fortuite car, dit-on, les diables, des êtres invisibles fréquentent et côtoient les initiés au cours de leur retraite. C'est cette raison qu'on souhaite que le *Xumaq* (le superviseur) soit un homme averti, aguerri de quelques pouvoirs mystiques, capable de protéger ses siens contre les mauvais esprits. Alors un jour, dans la case personne n'était présent au côté des circoncis. Les Djinn peuvent se métamorphoser et prendre la forme d'une personne connue et s'en prend aux initiés. Ainsi, selon cette histoire, les Djinn se sont transformés en personne dont les initiés l'ont connue. Ils les prirent et partent avec eux. Arrivés dans un *jànji* (une sorte de dune de sol argileux et compacte) ils les enfouissent tous là-bas, seul un circoncis s'est échappé. Ils étaient au nombre de deux-cent-cinquante circoncis. D'après nos informateurs auxquels l'un est cité précédemment en note de bas de page, que jusqu'à nos jours les cris de ces circoncis sont toujours entendus en profondeur de ce lieu. Histoire vraie ou imaginée, les Wolof croient aux mondes invisibles où certaines choses peuvent se réaliser dont on l'explication ne sera point accessible à tous.

Xumaqó xumaxa damaan mbolde

Si bennab njuli

Ñaatémér juróm fuk ndajaan

Si benn ab njuli.

**Traduction**

Le superviseur de la case avec son gourdin,

Seul un circoncis rescapé.

Parmi deux cent cinquante personnes (circoncis),

Seul un circoncis rescapé ! (cf : chant 24, 1)

## 9. L'éducation physique.

Considérés comme des potentiels combattants dans les champs de bataille, les circoncis sont appelés à être aptes physiquement. La case constituait donc un lieu de formation physique et corporelle, de redressement de l'enfant. La circoncision était une sorte d'école d'où sortaient des hommes aguerris, solidaires et volontaires, producteurs mais sensibles. D'après un de nos informateurs déjà cité en la personne de Mame Mamath Thiam, la case permettait de repérer les futurs rois mais aussi de former de bons combattants prêts à endurer et à faire face en cas d'assaut d'un ennemi. Autrefois, les hommes vivaient dans un milieu où les plus forts imposaient leur domination sur les plus faibles. C'était la loi de la jungle où on se permettait d'envahir un village sous prétexte de l'assujettir. La case assurait ainsi cette préparation et l'endurance physique devient alors nécessaire dans ce moment de retraite. Les chants véhiculent des messages et sont accompagnés alors par des mouvements acrobatiques. Ce qui prévaut ici ce ne sont pas le chant en tant tel ni le message mais le rythme de cette chanson qui appelle à un vacillement de corps. Le *lël* était donc une période où non seulement l'esprit se forge à travers des chants mais aussi à travers des pratiques de sagesse, des prouesses techniques sont inculquées aux *Njulli* dans le but de les former pour qu'ils soient de bons guerriers. Sur ce passage, le performateur chante une chanson rythmée accompagnée par des coups de fouet pour les enfants qui ne font pas correctement le mouvement du chanteur. Même si le candidat le fait correctement, il n'empêcherait pas le chanteur à le frapper s'il le veut sous prétexte de le former :

Repos

Ka dëbbu waay

Rëb

Ka dëbbu.

### **Traduction**

Repos !

Et debout maintenant.

Repos !

Debout. (cf : chant 13, 1)

Cette chanson dont les mots renvoient au rythme militaire avec de pas cadencés appellent donc à un mouvement de corps. En se tenant debout, le chanteur fait répéter les circoncis ce qu'il fait de manière rapide et sans se tromper de l'endroit où le pied doit être posé. Il a l'ambition de former de bons athlètes en passant d'abord par le mouvement des pieds. Donc, pendant la livraison des chants de circoncision, le chanteur ou le récitant et le public sont

engagés dans un réseau complexe de démonstration corporelle. L'interprète, si nécessaire, est attendu à pratiquer des gestes techniques subtiles pour happer son auditoire dans la douleur ou dans la joie. Le texte suivant va dans la même optique. Le performateur imite un oiseau en vol et impose aux *Njuli* à faire la même chose. Il bat certains circoncis qui ne parviennent pas à faire ou à produire avec précision le mouvement demandé. Cet exercice dur consiste à travailler les muscles du bras. Assis sur leurs places respectives, les mains tendues verticalement dans l'air, ils essaient de voler en balançant les mains. Le mouvement peut durer longtemps et personne n'a le droit de baisser ses mains même s'il est épuisé, ni de pleurer. Cependant, les chants de circoncision impliquent une large utilisation des actions corporelles. Des démonstrations acrobatiques sont souvent nécessaires lors de l'exécution de certaines chansons. Examinés de près, l'esthétique de la poésie orale africaine et de la poésie wolof en particulier émane dans une large mesure d'un processus de performance souvent conduisant à des cascades cinétiques ou corporelles dans le but de former des personnes aptes, guerrières, endurantes et courageuses.

## 10. La virilité

Cette question, jugée peu tabou, est au rendez-vous des chansons. Le sexe est le facteur premier qui définit le genre mais c'est par l'acte qu'on peut savoir la virilité. Dans le but d'entraîner l'enfant, on ne cherche pas seulement à développer son corps, mais aussi à lui apprendre à se comporter comme un homme. Tout comportement qui ne convoite pas celui des hommes, doit être corrigé dans le *mbaar*. On écarte tout ce qui est féministe en décelant d'abord les hommes virils. C'est ce contexte qui fait que dans certaines chansons, on a l'impression qu'on invite l'enfant à la perversion mais au contraire comme il devra chercher une épouse, on le prépare à pouvoir faire face à celle-ci. On essaye de sortir tout ce qui est *kersa* (complexe au sens du contexte ici) chez lui. C'est dans cette dynamique que les sujets tabous sont abordés. Prenons un extrait de la chanson *tàggu mbaar* :

Sama janq mbaar njaay,  
Mooy sama jeeg gi mbaar njaay.  
Di sama cakka mbaar njaay.  
Yaa daan ñonle maa daan roofe.  
Tàggum !

### Traduction

Ma fille de la case,  
Elle est ma dame de la case.  
Elle est ma dame de la case.

Elle est ma putain de la case.

C'est toi qui écartais et c'est moi qui introduisais

*Taagum* ! (cf. : chant 21, 1)

Dans cet extrait, le mot *Cakka*<sup>140</sup> peut paraître grand à l'entendement de l'enfant mais on le prépare psychologiquement. A ce propos, le vers 4 est beaucoup plus explicite ; Il donne l'idée d'une répétition d'un fait qui est ce rapport sexuel. Ici le dessein est de voir la réaction des initiés : sont-ils frileux ou sont actifs. C'est une manière de détecter les enfants qu'on suppose être impuissants. L'impuissance de l'homme ou bien cette faculté à se sentir faible ou ne pouvant pas avoir la maîtrise devant une femme, sont des choses à déceler et à y apporter de remédiations. Donc la case est un lieu où tout ce qui fait l'homme digne de son nom est enseigné mais aussi tout ce qui peut nuire à la personnalité de l'individu dans la société ou tout acte ignoble et infâme sont à laver dans l'esprit de l'enfant. Tout en cherchant à voir la virilité de l'enfant on lui enseigne aussi à se maîtriser, à ne pas être faible pour faire cet acte interdit. Cet autre chant va dans ce même sens. On met en contact l'enfant et une jeune fille à danser ensemble.

Tañaq !

Tañaq dikkina

Goór gussi tengaade ga

**Traduction**

Attaque !

Attaque est venu !

L'homme avec le bonnet. (cf : chant 19, 1)

D'après Monsieur Kébé directeur d'école et acteur culturel dans son village Keur Madiabel, cette chanson a pour objectif de voir la réaction et le comportement de l'enfant dans ce mouvement. Il est en outre de pouvoir en déduire si ce dernier a la pudeur ou non mais aussi n'est pas malade c'est-à-dire ces parties intimes n'a pas de problème. Il est à souligner que le mot *néegu goór* (case des hommes) ne signifie pas que la case n'est composée seulement que des hommes mais cette appellation pourrait avoir de multiples interprétations. D'une part qu'à la sortie de cette retraite que l'enfant acquiert tous les comportements d'un homme, d'éradiquer en lui la peur, mais également de déceler certaines maladies qui pourraient rendre l'enfant oisif dans sa vie et en apporter des correctifs. Ainsi, des mesures draconiennes règlent les maladies comportementales décelées. Quant à la virilité de l'enfant qui peut être notée à l'orée de

---

<sup>140</sup> Dans la langue Wolof, le mot *Cakka* signifie étymologiquement une divorcée, mais force est de constater qu'il s'habille maintenant d'un sens péjoratif qu'on pourrait traduire comme « pute ». D'ailleurs il est employé aujourd'hui dans ce sens et c'est ce sens même dans cet extrait.

l'épreuve, est à signaler chez ses parents pour qu'ils trouvent des solutions idoines. Dans la société wolof, on peut dire que le sens accordé au sexe dans les rituels de l'initiation n'est pas bien compris aujourd'hui par pas mal de personnes surtout les femmes si on voit ce qui se passe dans les fêtes. On a tenu pour preuves la dépravation morale peu commune l'obscénité des chants et des danses et le dérèglement de certaines cérémonies ; alors que nos aïeux les considéraient comme l'étape finale où la lumière est faite sur toutes les questions sexuelles et où garçons et filles apprennent ce que seront leurs activités dans la vie conjugale et aussi de la communauté. En fait tout enseignement donné sur ce sujet comporte toujours une référence sociale. Les garçons savent que le mariage est un devoir envers eux-mêmes et dès lors, il ne doit pas y avoir de complexe sur ce plan. En revanche on apprend à l'enfant l'abstinence sexuelle. On peut dire ainsi que la case enseigne une mode vie dans le foyer, soigne certains maux comportementaux chez l'enfant, de repérer afin de prendre des mesures prophylactiques.

En somme, le mariage comme la circoncision constitue un pont par lequel, à travers chants, les valeurs morales s'expriment. Ils constituent des événements majeurs dans notre société d'étude. Ils sont ainsi comme une institution traditionnelle par laquelle l'enfant intègre le monde des adultes. Les chansons ainsi étudiées sont en effet l'occasion de mettre à nu la signification et la quintessence de l'initiation pour la compréhension de sa signification culturelle au sein de la société wolof. Ils servent également de moyen de construire la personnalité des jeunes (la mariée ou le circoncis) à travers les leçons de morale, les recommandations qui parcourent les chansons. Les thèmes dominant dans le corpus se répartissent en quatre axes majeurs : *muñ* (patience), *jom* (endurance), *yar* (discipline), *dimbilànte* (la solidarité) constituent d'ailleurs l'épine dorsale des valeurs morales inculquées à l'initié. Il est aisé maintenant de comprendre que

Cette épreuve [le mariage comme la circoncision] lui enseigne à se comporter en guerrier et à supporter la souffrance et l'infortune. Elle lui enseigne la réflexion, lui apprend à ne pas agir sur l'impulsion du moment, à travailler dur pour acquérir les moyens de fonder une famille ; à obéir à ses parents, à venir en aide aux vieillards et aux faibles et à suivre le chef désigné par le peuple. Il apprend en outre la façon de se conduire avec la famille de sa femme et les salutations particulières qu'il doit employer avec sa belle-mère et sa belle-sœur<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> Jomo Kenyatta. *Au pied du mont Kenya, op. cit.*, p. 87.



## CHAPITRE 2 : ANALYSE STYLISTIQUE

Pour mieux appréhender le discours wolof, il importe d'étudier les aspects stylistiques ainsi que les procédés particuliers employés dans les chansons du corpus. Les Wolof aiment le beau langage, le style recherché, l'élégance verbale. Cet attachement à l'éloquence a attiré l'attention des colons, notamment le Baron Roger qui affirme à ce propos : « je ne finirai pas s'il fallait rapporter leurs tournures particulières de phrases, et tout ce que peuvent avoir de remarquable leurs expressions. Ils parlent très souvent par figures, par images et par sens détourné<sup>142</sup> ». Ceci veut dire donc que pour avoir une vision complète des chants du corpus, il est nécessaire de se pencher à l'étude stylistique qui dévoilera les traits esthétiques. Cette étude est importante aussi pour la réception et la compréhension du corpus. C'est en ce sens que Georges Molinié dit : « la stylistique est donc aussi pensable comme une branche de l'esthétiques ou de la critique d'art : non pas pour se demander comment on fabrique une œuvre, mais pour chercher à comprendre comment est faite une œuvre, du côté de la réception<sup>143</sup> ». Ainsi l'unité de base sur laquelle porte cette analyse, est le corpus dans lequel les propriétés stylistiques se traduisent par les figures ou procédés rhétoriques, les procédés énonciatifs, le rythme et le ton. Pour bien mettre en évidence l'aspect stylistique de chants, nous citerons la langue source aussi bien que la langue d'arrivée.

### 1. Les figures de styles

Le chant, en tant que genre poétique, présente bien évidemment des caractéristiques morphologiques et expressives qui l'éloignent du discours ordinaire ; c'est l'effet des figures de styles. Celles-ci sont bien présentes dans notre corpus. Les figures du discours sont des techniques d'expression employées pour assaisonner le discours littéraire. Elles revêtent une valeur persuasive, d'insistance afin d'envouter le public et produire dans certaines mesures un effet sonore. À l'égard de ce sujet, tant de définitions ont été émises par les spécialistes et jusqu'ici, il n'en est pas une seule qui ait obtenu l'assentiment général. Toutefois, celle proposée par l'académie française paraîtrait acceptable aux yeux des spécialistes. En distinguant les figures en figures de mots, qu'il renvoie à la grammaire, et en figures de pensées qu'il rapporte à la rhétorique, le dictionnaire de cette structure considère les figures comme un certain tour de pensées qui suscite une beauté, un ornement dans le discours oral ou écrit. Pierre Fontanier, l'un des grands spécialistes de la stylistique en faisant la synthèse de ces deux définitions,

---

Jacques-Francois Roger. *Recherches philosophiques sur la langue Ouolof*. Paris, 1829, p. 126.

<sup>143</sup> Georges Molinié. *La stylistique*. Paris : PUF, 2008, p. 04.

résume que : « Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables (...) par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune<sup>144</sup> ». Cependant, le lecteur pourra accepter avec nous que les figures de style sont réduites à l'art de plaire et d'émouvoir, et elles sont détachées de la manière simple de parler ou de communiquer. Sur ce, quid nos textes ?

De nombreuses figures de styles émaillent le corpus contribuant à lui conférer un ton à la fois poétique pathétique, instructif et émouvant.

L'étude stylistique que nous allons faire dans ce chapitre révélera l'existence de moult figures de style parmi lesquelles nous en distinguons :

### **1.1. La personnification**

Classée dans les figures analogiques, la personnification est un procédé souvent utilisé qui consiste à donner ou à attribuer une chose inanimée un caractère humain. Autrement dit, elle correspond à l'acte de personnifier. Il s'agit donc de rendre humain un objet, un animal, une abstraction. En ce sens Fontanier dit : « la personnification consiste à faire d'un être inanimé insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie enfin ce qu'on appelle une personne ; et cela, par simple façon de parler, ou par une fiction toute verbale, s'il faut le dire<sup>145</sup> ». Elle est bien présente dans les chansons Wolof dans le dessein de sacraliser le plus souvent l'objet. Il en est ainsi cette chanson de circoncision qu'on nomme *tàggu mbaar* :

Tàggu naa mbaar njaay,  
Tàggootuma mbaar njaay.

#### **Traduction**

J'ai demandé l'autorisation de la case des hommes,  
Je n'ai pas demandé l'autorisation de la case des hommes.

Dans cet extrait, la case est personnifiée. Elle est considérée comme une autorité à laquelle on doit demander la permission de chanter pour les circoncis. De même la présence de ce nom de famille *Njaay* est assez significative pour illustrer l'idée d'une personnification. Elle montre la volonté de personnifier une chose à laquelle on est très attaché. On a l'impression que c'est la case qui donne l'autorisation de chanter.

---

144 Pierre Fontanier. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion, 1977, p. 77.

<sup>145</sup> *Ibidem.*, p. 111.

Cette idée de personnifier une chose est aussi présente dans les chants de mariage. Pour montrer la grandeur, l'appartenance familiale de la femme ou bien son poids social, les performatrices font recours à ce procédé. Dans le passage suivant, nous verrons que la chanteuse attribue au baobab un caractère humain. Le baobab est un être inanimé le fait de lui donner un domicile « *kër* » ne traduirait que l'idée d'une personnification. De même la présence du mot *yaay* (parent maternel biologique) au second vers n'est pas fortuite du moment que le mot *kër* y est. La reproduction pour dire *yaay* n'est qu'humain ; donc le fait d'employer l'expression *kër yaayam* est une manière de personnifier le baobab. On lui attribue un caractère humain qu'est la reproduction, le fait d'avoir une mère.

Mbotaamee,

Guy gu rëy deeqexuna *kër yaayam* !

**Traduction**

Mbotaamee,

Un grand baobab est sorti de chez sa mère.

## 1.2. La métaphore

Du grec *métaphora* qui signifie transfert, la métaphore opère un transfert de sens entre mots ou groupes de mots fondés sur un rapport d'analogie<sup>146</sup>. Elle est une figure de substitution qui consiste à faire une comparaison de deux choses de manière implicite c'est-à-dire sans outil de comparaison. Elle est très souvent utilisée dans le langage oral pour donner plus de valeur au discours. Selon Cathérine Fromilhague, l'homme a besoin, par une nécessité quasi ontologique, d'un langage figuré pour s'exprimer et cette dimension figurée du langage humain n'est possible qu'avec la métaphore. George Lakoff et Mark Johnson de leur côté renchérisent : « Le système conceptuel humain est structuré et métaphoriquement défini<sup>147</sup> ». Ainsi cette figure est beaucoup usitée par les Wolof dans leur chanson pour se donner ou donner des attributs. Elle est beaucoup plus employée dans les chants de mariage que ceux de circoncision. Cette chanson ci-dessous en est une illustration :

Ñaara, tubaab bu si jéri,

Wurus laala ñaan nga sëgem.

Aat o aat du xasal.

Doomi gayde njaay du ragal.

**Traduction**

Ñaara, la ravissante,

<sup>146</sup> <https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9taphore>

<sup>147</sup> Lakoff et Johnson. *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Paris : Minuit, 1986, p. 16.

Tu t'es attristée alors que je ne t'ai demandé que de l'or.

Un non initié ne doit pas xasal<sup>148</sup>.

Un lionceau sera aussi brave que sa mère ou un fils de lion ne doit pas avoir peur.

On voit dans cette chanson l'idée d'une comparaison implicite. L'emploi dans le vers 1 le mot *tubaab* n'est pas gratuit car la performatrice veut montrer la beauté de la mariée. Dans cette société wolof, le Blanc symbolise une personne qui se respecte et se comporte bien ; d'où l'expression : *yaw comme tubaab*. Il en est de même du côté des femmes où ce mot signifie dans leur vocabulaire une femme belle et ravissante. Ici la métaphore se trouve dans le *tubaab*. Par la métaphore, la chanteuse honore, fait l'éloge et dévoile les qualités et la beauté de la mariée en la comparant à un *Tubaab*. Il en est ainsi à la dernière ligne de ce texte : *Doomi gaynde njaay du ragal*. Par analogie ici, la performatrice attribue les caractères ou les qualités d'un lion (le courage) à la mariée. Elle compare de manière implicite la famille de celle-ci à un lion car l'expression *Doomi gaynde njaay* fait non seulement allusion à la fille mais aussi à sa famille, surtout sa mère. Il est de même pour les performateurs de la circoncision. La métaphore leur permet de faire un rapprochement de deux idées dans le but d'éduquer les *Njuli*. Alors dans cette chanson suivante la métaphore se situe à l'expression *seen maas...* L'expression est toujours suivie par le nom comparé (*Baay, Yaay, Maam, Mag, etc.*). *Maas* signifie égalité, celui avec qui nous avons le même âge. La comparaison est implicite ; c'est la raison pour laquelle on l'appelle métaphore. Le chanteur invite *njuli* à se mesurer avec les congénères de leur parent afin de leur vouer du respect. Comme le dit d'ailleurs l'adage « *sa moromum baay, sa baay la* (le congénère de ton père est un père pour toi). Celui qui a le même âge que ton parent (l'idée de comparaison) est ton parent (le comparé). Lisons le texte pour plus de compréhension.

Sen maasi baayé,

Saari ngañ burri.

Siga racci !

Sen massi yaayé,

Saari ngañ burri.

Siga racci !

Suñ len yoón é na ñén daw badaanoo,

Saari ngañ burri.

Siga racci.

#### **Traduction**

Les congénères de vos pères,

---

<sup>148</sup> L'explication nous a échappé.

*Saari ngañ burri.*

*Siga racci !*

Les congénères de vos mères,

*Saari ngañ burri.*

*Siga racci !*

Courez vite quand ils vous ont envoyés,

*Saari ngañ burri.*

*Siga racci !*

Il est bien de préciser la nuance qu'il y a entre ces deux figures de rhétorique : la comparaison et la métaphore. La première veut la présence de l'outil de comparaison, le comparant et le comparé alors que la seconde se fait par analogie. Dans la langue wolof cette distinction existe bel et bien. L'emploi des mots de comparaison comme : *ne, niki, comme, melni*, traduisent la comparaison.

### **1.3.La répétition**

Elle est l'une des figures les plus récurrentes dans le discours wolof. C'est une figure qui consiste à reprendre plusieurs fois le même syntagme dans un énoncé dans le but de créer un effet sonore ou bien d'insister sur l'expression. Cette répétition peut se situer dans le début, au milieu ou à la fin du texte. Cette figure est bien identifiée dans le corpus et elle permet aux performateurs d'arrêter afin d'attirer de son auditoire sur un fait. C'est le cas du passage suivant :

Bul dóor te bul ko saaga yaay !

Dee ko muñalee.

Lingeer lañu la indil.

Bul ko jënde jiggéen,

Jiggéen, kenn du ko jëndé jiggéen.

#### **Traduction :**

Ne la frappe pas et ne l'insulte pas !

Sois patient avec elle.

On t'a amenée une Linguère.

Ne mets pas à sa place une autre femme,

Une femme, ne mets pas une autre femme à sa place.

Dans ce texte, l'auteur utilise un style direct. Il s'adresse directement à son destinataire. L'emploi de l'impératif laisse voir l'idée de donner une consigne. Ce mot *Bul*, qui implique une négation, est répété trois fois dans le texte ; cette répétition de ce même mot attire l'attention du mari sur sa conduite par rapport à sa femme. Le mot *lingeer* dans ce texte n'est pas fortuit

car il désigne une femme prestigieuse et parfaite. Le chanteur, par le biais de la périphrase, a employé ce mot pour désigner toute femme noble. Donc cette périphrase laisse entendre beaucoup de choses car il invite l'homme à être docile avec sa femme. Les deux derniers vers font apparaître la répétition du mot *jiggéen* trois fois et il commence et termine le dernier vers. Ce qui expliquerait l'idée prédéveloppée qui est d'insister sur un fait. La répétition a ainsi plusieurs façons que nous allons voir.

#### 1.4. L'anaphore

L'anaphore est une figure rhétorique qui désigne la répétition d'un mot ou d'un groupe de mots au début d'un énoncé. Selon Catherine Fromilhague, l'anaphore est « une répétition en tête d'un groupe syntaxique, d'un mot ou d'un groupe de mots<sup>149</sup> ». Elle traduit l'idée d'insistance ou d'exposition d'une expression. « Quel que soit le genre où se trouve l'anaphore, poursuit Catherine, elle imprime un rythme à l'énoncé ». Donc ce procédé se veut le dessein de marquer un rythme. Cette figure est présente dans beaucoup de texte wolof relevant du mariage comme de la circoncision. Cette chanson de circoncision marquée par cette figure en est une illustration :

Bismi mini miniyoo,  
Bismi laay tàggo.  
Bismi laay rahmaan laay laylalaa.

##### Traduction

Au nom d'Allah !  
Je commence par le nom d'Allah  
Au nom d'Allah, le tout miséricordieux, il n'y a point de divinité qu'Allah.

Nous notons dans cette chanson la répétition du même mot *bismi* au début de tous les trois vers. Cette répétition traduit l'idée d'insistance pour montrer l'importance à commencer par le nom d'Allah. Elle permet au performateur en plus d'apporter une certaine musicalité au texte.

#### 1.5.L'épiphore

Elle vient du grec *epi* qui a comme signification « en plus » et *pherein* qui veut dire « porter, répéter, ajouter », l'épiphore n'est pas assez bien présente dans les études stylistiques mais elle a une place prépondérante dans les discours wolof. Elle est souvent présentée comme l'opposé de l'anaphore car elle consiste à répéter un syntagme (mot ou expression) à la fin de

---

<sup>149</sup> Catherine Fromilhague, *op. cit.*, p. 28.

plusieurs phrases ou vers. Comme c'est une figure de répétition, elle permet donc de rythmer un énoncé. C'est le cas de cet extrait du chant *tàggu mbaar* :

Xale yile awu len maa jurum !  
Aw nañ ne mbaare jurum !  
Su ñeen awul dinaa dóore Jurum!  
Aw nañ ne mbaare jurum !  
Suma dóore dina méete jurum!  
Aw nañ-ne mbaare jurum!  
Su métte dañeen jooye jurum !  
Aw nañ-ne mbaare jurum!  
Su ñeen jooye suluxu mballaxe jurum!  
Aw nañ ne mbaare jurum !  
Suluxu-mballax mburru-k soow laa jurum!  
Aw nañ ne mbaare jurum!  
Mburrook soow sama waay laa jurum!  
Aw nañ ne mbaare jurum!  
Sama waay waayi njulli laa jurum!  
Aw nañ ne mbaare jurum!  
Waayi njulli sama waay laa jurum!  
Wax taan balay neex!  
Lal gaatt, daw sa woddoo caax!  
Yaay ja tukki e, bay ja faatu o juum!  
Awnañ ne mbaare jurum.

**Traduction :**

Les jeunes, répétez avec moi, *diouroum*  
Nous répétons *diouroum*.  
Si vous ne répétez pas, je frappe *diouroum*  
Nous répétons *diouroum*.  
Si je frappe, cela va faire mal.  
Nous rrépétons *diouroum*.  
Si cela fait mal, vous allez pleurer *diouroum*.  
Nous répétons *diouroum*.  
Si vous pleurez *suluxu mbalaxoo diourum*  
Nous répétons *diouroum*.  
*Suluxu mbaax paccar massaraa jurum*  
Nous répétons *diouroum*.  
*Paccar massara*, c'est du pain au lait, *diourum!*  
Nous répétons *diouroum*.  
Du pain et du lait est mon préféré *diouroum !*

Nous répétons *diouroum*.

Et mon préféré est celui du circoncis *diouroum*.

Nous répétons *diouroum*.

Le préféré du circoncis est aussi mon préféré, *diouroum*

Nous répétons *diouroum*.

Dans cet extrait le mot *jurroum* termine tous les vers ; il porte donc l'épiphore. Il est agréable à l'oreille, il donne également l'harmonie au texte et facilite la mémorisation.

### 1.6.Le refrain

Le refrain donne le rythme dans les textes oraux et leur attribue une musicalité. Il est donc une reprise d'un ou de plusieurs mots à la fin de chaque couplet, autrement dit une répétition lancinante d'une expression sous forme de leitmotiv pour produire un bercement régulier avec un groupe ou le public pour maintenir le rythme choisi par la chanson. Par exemple dans la chanson précédente, l'épiphore constitue le refrain du performateur. Dans chaque vers de cet extrait, il répète le refrain contrairement au public qui, à son tour a pour refrain ce vers : *Aw nañ ne mbaare jurroum* (Nous répétons *diouroum*). Il le chante en chœur dans une parfaite harmonie avec le performateur. D'ailleurs, il apparaît dans cette même chanson ~~un~~ d'autres refrains.

Yaa daan ñonle maa daan roffee tàggum !

Yar ya teg na mbaar teg!

Lu njulli reew-reew baay ja dóore taggum!

Yar ya teg na mbaar teg!

Lu baay ja reew-reew xumuqa dóore tàggum!

Yar ya tegna mbaar teg!

Lu xumuqa reew-reew malaaka dóore taggum!

Yar-ya teg na mbaar teg!

Lu malaaka reew-reew yalla dóore tàggum!

Yar ya teg na mbaar teg!

#### Traduction

C'est toi qui écartais et c'est moi qui introduisais *taagum* !

Les cravaches sont baissées, la case a baissé !

L'impolitesse du circoncis sera corrigée par le surveillant *taagum* !

L'impolitesse du surveillant sera corrigée par le père *taagum* !

L'impolitesse du père sera corrigée par l'encadreur *taagum* !

L'impolitesse de l'encadreur sera corrigée par l'Ange *taagum* !

L'impolitesse de l'Ange sera corrigée par Dieu *taagum* !



Si nous analysons bien cet extrait, nous en voyons deux refrains. L'un est constitué d'un seul mot *taagum* répété par le chanteur et l'autre un vers entier (*Yar ya teg na mbaar teg !*) que public doit répéter en chœur tout au long.

Par ailleurs, comme la cérémonie du mariage est beaucoup plus vécue par les femmes et d'ailleurs ce sont elles qui en assurent la performance, le refrain marque le rythme de ces chansons exécutées. Il est repris en chœur de manière spontanée par les femmes qui chantent. À ce propos, lisons ce texte :

Tëmbée doom baayee  
Ñaara nga ni lan !  
Cëw !  
Ñaara wax ma loo di xelaat  
Woy wéet.  
Cëw !  
Tëmbée doom baay  
Ñaara nga ni lan !  
Cëw !  
Boo sèyée ku laay lindo  
Woy maasée.  
Cëw !

#### **Traduction**

La mariée, ma sœur !  
Ñaara, qu'est-ce que tu dis ?  
Cëw !  
Ñaara dis-moi ce que tu penses ?  
Oh la solitude !  
Cëw !  
La mariée, ma sœur !  
Ñaara, qu'est-ce que tu dis ?  
Cëw !  
Qui va t'accompagner pour ton mariage ?  
Oh compagne !  
Cëw !

Précisons que dans ce texte les deux premiers vers ne portent pas le refrain bien qu'ils sont répétés tout au long du texte par la performatrice. Alors le refrain se trouve au mot répété par le public qui est *Cëw ! Cëw*, interjection intraduisible, marque sans doute la volonté de sortir la tonalité du chant pour qu'il soit audible.

## 1.7. L'onomatopée

L'onomatopée, (en grec, création d'un mot) est une unité de mot définie comme de créations lexicales accompagnant la sonorité du texte. Selon la sociolinguiste Ndiémé Sow<sup>150</sup> : « Par onomatopée, il faut comprendre les interjections dotées d'une signification particulière ». Elle poursuit en affirmant qu'elles « peuvent avoir de fonctions diverses mais, toujours est-il qu'elles justifient des singularités de part et d'autre dans la chanson sénégalaise<sup>151</sup> ». Beaucoup de chants wolof sont truffés d'onomatopées car dans les chansons wolof l'expressif est souvent utilisé pour bercer et capter son auditoire par la mélodie. Selon toujours la sociolinguiste, les performateurs font l'usage des onomatopées pour le respect de l'harmonie et du rythme. Nous distinguons plusieurs types de cette figure parmi lesquelles nous pouvons identifier : *ndeteer, jurum, tagum, kaar, cëw, yaar-yaar, a yée, Sa jikko kër baay lambu yée, hey, wooy, cëy, Damaan ! Saari ngañ burri, Siga racci*, etc. Il est impossible de donner le sens réel de ces onomatopées mais il y a cependant certaines qui expriment le sentiment (bon ou mauvais), d'autres permettent de respecter la mesure du vers. C'est pour dire que certaines onomatopées peuvent être qualifiées de cratylisme<sup>152</sup> dans la mesure où le signifiant peut trouver un référent. Par exemple : *cëy* peut avoir comme référent la joie ou la surprise.

Les deux textes de circoncision suivants sont formés par des onomatopées, ce qui rend la traduction ardue voire impossible.

Cam camti cara menteng  
Caa minam caret.  
Mina sunguf,  
Mina laacee,  
Cam camti  
Mina woy woy.

### Traduction

*Cam camti cara menteng*  
*Caa minam caret.*  
*Mina sunguf,*  
*Mina laacee,*  
*Cam camti*  
*Mina woy woy.*

### Texte

Xànxà !

---

<sup>150</sup> Ndiémé Sow. « Le style : un indice de créativité lexicale dans le rap sénégalais », Janvier 2016, p. 106.

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> Voir Jean-jacques Robrieux. *Rhétorique et argumentation*. Paris : Armand Colin, 2<sup>e</sup> édition, 2009, p. 77.

Sigalang xànga ñaane  
Ñaani fara ndungu farba ñaane  
Yurugu jurub.

**Traduction**

*Xànxà,*  
*Sigalang xànga ñaane.*  
*Yurugu jurub !*  
*Ñaani fara ndungu farba ñaane*  
*Yurugu jurub.*

### 1.8. L'ironie

L'ironie consiste à dire par raillerie, le contraire de ce qu'on pense ou de ce qu'on veut faire penser sans nommer la personne. Pour Philippe Lejeune :

Un énoncé ironique est un énoncé par lequel on dit autre chose que ce que l'on pense en faisant comprendre autre chose que ce que l'on dit [...] en introduisant un décalage de contexte, de style ou de ton, qui les rende virtuellement absurdes, odieux ou ridicules, et qui exprime implicitement le désaccord total de l'énonciateur<sup>153</sup>.

Cette figure proche de l'antiphrase est très récurrente dans la poésie de mariage traduite par le *xaxar*. Ainsi les femmes se tournent en dérision pour livrer souvent certains messages qui paraissent pourtant ridicules ou même odieux. Mais malgré la gravité de l'énoncé, le public l'apprécie car il fait partie du jeu. Lisons ce texte dans cette perspective :

Ndékki naaj na  
Ñaara, ndékki naaj naa.  
Cin li dafa fuccam dafa xar?  
Nañ ko seeti.

**Traduction :**

Le petit déjeuner est tard.  
Ñaara, le petit déjeuner tarde à être prêt.  
La marmite s'est-elle trouée ou bien est-elle cassée ?  
Allons vérifier.

Dans cette chanson, on voit les femmes se moquer de la nouvelle mariée. Cette interrogation du troisième vers est une question ironique. Le but n'est pas de chercher à savoir le motif du retard, mais plutôt de taquiner la mariée.

Bu xiin jéxée,  
Tëmbu dal si waañ wa.  
Sa doom di jooy,

---

<sup>153</sup> Philippe Lejeune. « Le récit d'enfance ironique : Vallès », *Je est un autre*. Paris : Le Seuil, 1980, p. 15.

Nga di ñaani laalo.  
Saam al naala kerok xéenu ngoon la.  
Sa doom di jooy nga di ñaani laalo.  
Kaar yaayee !  
Subaanama baayee!

#### **Traduction**

Lorsque la pluie commence à tomber,  
Tu patauges sous la pluie en allant à la cuisine.  
Ton fils se mettra à pleurer,  
Et tu le laisseras par manque de temps pour aller chercher de *Lalo*.  
Pitié pour toi ce jour-là,  
Ton fils se mettra à pleurer et tu le laisseras par manque de temps pour aller chercher de *Lalo*.  
Oh mère !  
Oh père !

Il est clair que dans cet extrait la performatrice fait passer un message. Elle veut faire comprendre à la fille les aléas du foyer, qu'il n'est pas une tâche facile. C'est une vie conjoncturelle où à un moment tu n'auras même pas le temps pour s'occuper de ses enfants due aux multitudes travaux ménagères à accomplir. Le déictique temporel *kerok*, qui revoie à un évènement passé, laisse tout simplement savoir que toutes les femmes ont franchi cette étape. Souvent quand on chante cette chanson, la fille commence à pleurer parce que tout simplement elle pense à ces durs labeurs qui l'attendent. Au bout de l'autre axe, l'ironie permet de tenir des paroles choquantes, grossières et qui par conséquent peut heurter à la sensibilité de certaines personnes morales mais elle [la chanson] est toujours consommée car l'objectif est plutôt pédagogique que profaner les règles de la société qui interdisent certains gros mots comme l'injure.

### **1.9. Le sous-entendu**

Le sous-entendu ou allusion en langage rhétorique est un discours voilé dont la compréhension est destinée à un groupe restreint ou qui fait appel à l'ouverture d'esprit de l'auditoire. Il permet de dire un message sans le dire mais tout en le disant, implicitement. C'est une figure majeure dans la poésie wolof et même dans le discours ordinaire. Comme la poésie est avant tout un langage codé, de ce fait les Wolof masquent souvent les chansons pour non seulement faire travailler l'esprit, mais aussi d'esquiver la compréhension aux non-initiés. Ce procédé, on le retrouve autant dans les chants de mariage que dans les chants de circoncision. Dans ces chants, on peut noter l'emploi massif des noms d'animaux ou même d'objets. Ceci est un témoin capital pour le codage des chansons. Ainsi comme l'adage de Jean de

Lafontaine : « Je me sers des animaux pour instruire les hommes » s'applique bien au corpus recueilli. En effet, le nom des animaux ou le nom des objets ne trouve leur référent qu'aux humains. Cette chanson suivante, hautement ésotérique, en est un exemple :

Yum yum cëlee  
Njaa jaan cëlee.  
Walam yum ngaar  
Li ñaanut lay  
Pësin ba nga ñarala  
Sam lagee waay  
Yëxumlu li ci mbaar  
Ku la jam sëgeem  
Njaay bërki yoo  
Bërkatu njaay  
Ku fa daagu naan  
Dem njaay cëleet  
Wamba yeroo !  
Wamba yeroo !  
Ku sa gawlo miin,  
Nganee mbara neex.

#### **Traduction**

*Yum yum cëlee*  
*Ndiadiane cëlee*  
*Walam yum ngaar.*  
Il n'y a aucune excuse.  
La fortune est à Ngarala.  
Oui ! *sam lagee*,  
Si vous êtes à la recherche de la case,  
Celui qui te perce aura honte.  
Juste hier *Ndiaye*,  
La vieille *Ndiaye* !  
Celui qui venait là buvait.  
*Allez à Ndiay celeet* !  
*Wamba yeroo* !  
*Wamba yeroo* !  
Si ton *gawlo* sait,  
Tu diras que l'hospitalité de la case est bonne.

Dans ce passage, chacun peut saisir le sens littéral mais le sens réel du texte appartient aux gens du sérail, susceptible de comprendre la langue canonique, parmi lesquels, il y a le

*xumuq* (le maître de la case) qui est souvent appelé à décortiquer le sens véritable du chant. Les adeptes adoptent souvent un jargon technique qui ne fonctionne que dans le contexte de performance. Dans le même ordre d'idées, ce texte fait allusion à la ténacité. Par cette figure, on dit aux *njuli* d'être actifs, c'est-à-dire de s'efforcer de réussir dans la vie. On peut atteindre son but quand on s'efforce résolument d'être tenace. On voit ici que le sens littéral des mots est loin d'être le sens significatif du texte.

Sur ce même angle, cette chanson hautement ésotérique « *gor naa kàddoo* », est un avertissement adressé aux enfants circoncis qui négligent les prescriptions du circonciseur : un garçon circoncis se blesse par inadvertance et doit être soigné de nouveau. La chanson conseille aux *selbe* (surveillants) de mieux prendre soin des *njuli* afin de les empêcher de retardant leur guérison. En d'autres termes, cette chanson d'initiation sert de moyen de communication sur les précautions à avoir pour une guérison rapide des circoncis.

Gor na kàddoo,  
Tonñ naa la waay.  
Tij na lawbe.  
Bentej jaayu naa.  
Semeñ dellu mbaar.  
Bentej bentej ngee!  
Bentej si mbeex  
Xat ñaale gi,  
Ku la ñoli seen.  
Pësi yaw lañ jeeñ.

#### **Traduction**

J'ai abattu le *Kadd*,  
Vraiment je t'ai offensé.  
J'ai blessé *lawbe*  
*Benteng* a oscillé,  
La hache est revenue à *mbaar*.  
*Benteng benteng!*  
*Benteng* dans l'eau  
Le pauvre pénis,  
*Pesi*, tu es accusé.  
*Pesi*, tu es accusé.

Par ailleurs, le sous-entendu apparaît aussi dans la plupart des chansons de mariage. Les chanteuses préfèrent se parler par des symboles ou par des signes. Comme c'est le cas dans le passage suivant :

Daaxal kuy li,  
Tere tu koy naan !  
Kuy lée bu maandée  
Njoñ leen daangu wey.  
Doomi jaan kuka dëgg xool,  
Njangóor su meree day soor mba mu ray.

### **TRADUCTION**

Fais éloigner le bélier,  
Ne l'empêche pas de s'abreuvoir !  
Ce bélier, quand il sera rassasié,  
Il vous attaquera et s'en ira.  
Quiconque marche sur un serpentéau, va ouvrir ses yeux.  
L'anaconda, quand il est en colère, jette son venin ou il tue.

Cette chanson met en garde la belle-mère qui ne digère pas ou ne supporte pas le mariage de son fils car elle n'était pas d'accord. Par ce nom d'animal *Kuy* (bélier) qui est symbole de la force, la chanteuse fait allusion de la fille. Les deux premiers vers sont un avertissement pour la belle-mère lui faisant savoir que son désaccord n'empêche pas à la fille de demeurer dans sa nouvelle maison. Par ailleurs, on peut sous-entendre aussi dans ce texte que la souffrance du foyer est éphémère ; elle disparaîtra quand ses enfants seront grands.

Donc le sous-entendu ou allusion est un procédé rhétorique qui permet de faire passer des messages de manière déguisée.

## CHAPITRE 3 : LA FONCTION DU CHANT

Est-il nécessaire de s'interroger sur les fonctions du chant si d'aucuns pensent que celui-ci est un art du langage et dès lors, il ne sert à rien et ne participe guère au développement d'un pays ? Certains, s'appuyant sur les textes sacrés, remettent en cause même licéité du chant. L'utilité de ce dernier reste toujours au cœur des grands débats. Bien sûr, à son origine, le chant n'avait aucune vocation que de plaire et n'assurait que la distraction. De fait il est la langue de l'émotion. Mais il est bien de rappeler d'abord que nous sommes dans une société de l'oralité où le chant est privilégié dans tous les rites. Abordant le même sens Louis Vincent Thomas nous fait comprendre l'émotion négro-africaine à travers les chants. Ainsi, il montre le poids du rythme dans cet univers rituel des chansons. Il écrit : « Expression de la Vie et de la Force, à la fois source et effet de l'émotion, le Rythme est l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des autres, l'expression pure de la force vitale<sup>154</sup> ». Ainsi le chant s'ouvre à tous les horizons de la vie : il commence avec celle-ci et finit avec elle. Cependant, à ce titre, nos ancêtres (africains) ont été de grands pédagogues car ils ont su trouver les méthodes et les techniques les plus amusantes, mais les plus efficaces aussi pour transmettre les connaissances diverses aux jeunes et faciliter ainsi leur apprentissage. Ceci voudrait dire donc que ces divers savoirs n'ont pas le même contenu et par conséquent les fonctions seront sans doute aussi variées. C'est ainsi qu'il peut jouer le jeu esthétique, didactique, épique, panégyrique, satirique, épistémologique, social, pédagogique, idéologique, etc.

C'est pour dire qu'au-delà de sa fonction primordiale, le chant dans cette société africaine, revêt d'autres fonctions essentielles telles que : récréatives, didactiques, panégyriques et épistémologiques.

### 1. La fonction récréative

Par fonction récréative, nous faisons référence aux fonctions primordiales du chant c'est-à-dire tout ce qui relève de la distraction. Nous faisons allusion par là à des fonctions esthétiques, ludiques et lyriques. En effet, si le chant peut être logé dans la poésie, il ne peut dès lors échapper aux règles de l'art. La poésie qui est un mot grec, est issu de *poiein* qui signifie « faire ». Elle est donc un art du langage qui organise les mots d'une certaine matière, chamarrant l'utile à l'agréable. La poésie berce le cœur et l'apaise. Il est dans la nature de la

---

<sup>154</sup> Louis Vincent Thomas, « LE VERBE NÉGRO-AFRICAIN TRADITIONNEL », consulté le 09 Aout 2022. <https://www.religiologiques.uqam.ca/no7/thoma.pdf>.



poésie, selon le philosophe allemand Hegel, « d'animer le sentiment d'une résonance répondant à certains rapports tonaux, autrement dit, elle doit revêtir l'expression d'un élément créé par l'art et pour elle seul<sup>155</sup> ». C'est pour cette raison qu'elle accompagne l'homme dans ses moments les meilleurs et les pires, dans sa solitude et dans son état de béatitude. Ainsi donc, de par son essence, le chant en tant que sous-genre de la poésie, relève du domaine de l'esthétique. Aussi son premier rôle est-il de procurer du plaisir aux sens premiers. Est-ce pour cette raison que d'aucuns pensent que la fonction du chant est d'exprimer les profondeurs de la vie affective ?

En tout cas, dans la société traditionnelle africaine de manière générale, il a été toujours au cœur des grandes activités et agrémenté aussi tous les genres littéraires : contes, légendes, épopées. Il fait ainsi corps avec la tradition orale. C'est donc par sa mélodie que le chant relève comme le sel dans l'aliment le contenu des œuvres et le rend plus accessible et plus assimilable. La littérature orale wolof trouve ainsi tout son parfum, son épanouissement dans le chant et par ses jeux mélodiques, puisque la musique (la sonorité du chant) lui donne un regain de force expressive, persuasive et une raison essentielle de sa beauté. Le chant touche le plus profond de l'être, c'est pourquoi il est appelé à séduire, ce qui lui confère sa fonction ludique et esthétique. Le chant accompagne l'homme wolof dans toutes ses activités. Dès lors, il est pour lui l'art de se libérer de sa solitude ou de ses angoisses. En ce sens, le chanteur doit assumer une certaine instantanéité, « à l'intégrer dans la forme de son discours. D'où la nécessité d'une éloquence particulière, d'une aisance de diction et de phrase, d'une puissance de suggestion : d'une prédominance générale des rythmes<sup>156</sup>. » Le performateur de par sa voix cherche à envouter son public ; ce qui est attendu ne sera pas uniquement le message mais la sonorité, la tonalité et la mélodie du texte. C'est pour cette raison que dans la plupart des cérémonies, le performateur chante de sa belle voix ou est accompagné par des instruments musicaux. N'est-il pas ce qui a poussé Senghor à affirmer que : « le poème n'est pas accompli s'il n'est chanté, du moins rythmé par un instrument de musique<sup>157</sup> ». Cet art ne peut-être affirmé sans le chant car il exhibe le plus profond de l'homme. Il lui permet d'oublier ses peines. Alors l'instrument musical comme il était déjà dit aux chapitres précédents est souvent indispensable pour marquer le rythme du chant.

---

<sup>155</sup> Cité par : B. Nguessan Kotchy dans son article intitulé : « Fonction sociale de la musique traditionnelle », *Présence Africaine*, 1975, Nouvelle série, No. 93, « Economie et Urbanisme » / « Economics and Urbanism » (1er TRIMESTRE 1975), pp. 80-91, p. 81.

<sup>156</sup> Paul Zumthor. *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 149.

<sup>157</sup> Léopold Sédar Senghor « l'esprit de la civilisation ou les lois de la culture africaine », *Présence africaine*, Nouvelle série, n°8/10, le 1<sup>er</sup> Congrès International des Ecrivains et Artistes Noirs (Paris-Sorbonne, 19-22 Septembre 1956) (JUN-NOVEMBRE 1956), (pp. 51-65), p. 63.

Dans cette poésie, les chants les plus récréatifs sont ceux qui sont les plus rythmés mélodiquement. Ces derniers se manifestent le plus souvent par un claquement de mains en chœur ou par la danse. La majeure partie des auditeurs sont séduits par la fonction distrayante du chant quoique ce dernier porte un message. Par exemple, dans le mariage comme dans la circoncision, les assistants sont motivés par l'ambiance, c'est pour cette raison que la mémorisation précède la signification du chant. En d'autres termes, les fidèles sont tellement attirés par la mélodie du chant qu'ils ne s'intéressent pas au sens des mots du chant. C'est ce qui fait qu'il est difficile de nos jours de trouver une personne ressource capable d'interpréter des chants de circoncision.

La poésie orale africaine est un art de langage qui se charge comme mission première le divertissement qui était d'ailleurs sa fonction originelle. Cet aspect divertissant repose de fait essentiellement sur le rythme mais plusieurs facteurs contribuent à créer celui-ci. On peut citer :

- Le changement vocalique sous l'effet des syllabes longues et ou brèves,
- Le refrain du chant et les onomatopées,
- L'accent d'intensité syllabique et des séquences rythmiques,
- Le public c'est-à-dire ceux qui portent le refrain en chœur et
- L'accompagnement musical<sup>158</sup>.

Si ces éléments sont réunis, ils rendent le chant réussi et envoûtant. Dans la chanson suivante qui s'exécute pendant la nuit, le performateur invite *Njulli* (les initiés) et *Selbe* (les encadreurs) à venir dans le cercle pour danser :

*Damaan ci mbara wellée !*

*Mbaar Ndiaye !*

*Mbara wellée !*

Circoncis Ndiaye !

Superviseur Diop !

Venez, on s'amuse.

Cette chanson donne une idée sur l'aspect récréatif du chant pendant les moments de convalescence des circoncis. Ce côté divertissant se voit le plus lors du *Kassak*. Il est un moment

---

<sup>158</sup> Cours du Docteur Amadou Oury Diallo licence 3 de l'année scolaire 2019-2020 l'intitulé du cours était « La poésie orale africaine ». Nous avons ainsi parcouru les pages 03 à 07 et nous en avons tiré ces points énumérés en amont.

de se libérer mais de libérer les circoncis des dures périodes vécues dans leur retraite. Il marque entre autres la fin de leur séjour dans la case ; c'est la signification de ce chant suivant :

Chers spectateurs !

Il est temps de rentrer.

Nous sommes au terme de la retraite,

Et dès demain les circoncis vont sortir.

Cette chanson fait partie des derniers chants pendant cette nuit. C'est un chant qui annonce la fin de cette soirée divertissante marquée par l'ambiance et les danses.

Le *Kassak* se tient la nuit de l'avant-dernier jour de la sortie des circoncis. Tout le village se réunit dans un lieu. Des chanteurs chevronnés assurent l'ambiance. La foule chante en chœur et danse avec les circoncis. C'est un moment de montrer sa joie et son euphorie, surtout les parents des circoncis. Avec leur pas de danse, ils remercient implicitement le bon Dieu de revoir leurs fils en bon état. Lisons ce chant où le performateur somme quelqu'un à danser.

Tu vas apprendre aujourd'hui à danser,

Sinon tu seras châtié

Ou bien ton pied se fracture.

Certaines chansons comme cette dernière dictent que le *lël* soit animé, vivant et musical pour montrer que la retraite n'est pas seulement un moment de redressement comportemental mais aussi il procure la joie, un lieu d'épanouissement. Par ailleurs, il est à noter que même les performances *Kasak* actuelles filmées par les équipes de télévision mettent l'accent sur le côté divertissant du chant. Il en est de même pour le rituel du mariage où le côté récréatif est beaucoup plus prégnant que les autres cotés. Ceci nous permet de comprendre le rapport entre l'africain et le chant et pourquoi il est émotif et sentimental.

Oh circoncis Ndiaye !

Oui l'encadreur Diop.

Ce *mbaar* est pour le plaisir et le sourire.

Si c'était le nôtre,

Les tambours seraient frappés,

Et le *xalam* serait joué.

Observé de près, ce texte nous livre l'ambiance distrayante qui règne durant la retraite mais aussi pendant la nuit du *Kassak*. Le verset 3 de ce texte résume en lui tout le sens de l'esprit récréatif de la poésie de circoncision. Cette période de convalescence ne s'assigne pas

seulement comme dessein de faire assimiler aux enfants des valeurs positives mais aussi de leur montrer que la vie est faite de joie. La présence d'instruments (tambours et *xalam*) témoigne de cet aspect esthétique du chant dans cet évènement. Ainsi donc, la danse, le chant et les instruments musicaux marquent cette période au cours de laquelle la plupart des chansons sont exécutées pour agrémenter l'ambiance. Dans ce même élan d'idée, Paul Zumthor écrit que : « La poésie orale est ludique par nature, parce qu'elle est jouée et placée en dehors du temps et de l'espace ordinaire<sup>159</sup> ». C'est dire que le chant se situe dans le temps et l'espace, et qu'en Afrique traditionnelle, elle est avant tout une création collective, parce qu'au niveau social, le performateur crée avec le public, chante avec lui, scande avec lui, ordonne souvent le rythme du tam-tam de concert avec lui. Au niveau instrumental, il y a une participation parfois d'instruments et ceux-ci obéissent au jeu de l'artiste et de la foule comme ils commandent à leur tour les mouvements des acteurs comme les chansons acrobatiques de circoncision. On le voit aussi dans les chants de mariage que la performatrice exhorte la foule à faire des claquements de mains en disant : « *na loxo yi jug* ».

Enfin le chant adoucit les mœurs, dit l'adage populaire. Il prédispose au dialogue, parce qu'il tempère, et le rythme donne le sens au chant. Il est un facteur de l'harmonie entre les hommes ; entre l'homme et la nature c'est-à-dire par ses activités. De ce fait, il allège les peines de la vie, fait oublier les soucis : c'est un moyen de divertissement, au sens originel du terme. Les textes étudiés dans notre corpus nous ont permis de voir la place accordée à la distraction dans nos rituels à travers les chants. Cette joie est liée par la tonalité, le rythme et souvent la présence des instruments. Cependant, le chant qui se charge comme mission première de distraire peut-il aller au-delà et assurer la fonction didactique ?

## **2. La fonction idéologique du chant**

Parler de l'engagement dans l'art verbal paraîtrait étonnant dans la mesure où d'aucuns considèrent le chant négro-africain l'expression des émotions. Par engagement ici, nous entendons tout ce qui n'est pas esthétique dans le contenu. Mais nous disons que même si de tel cas se tient, cet aspect esthétique ne saurait être qu'un ornement pour embellir et rendre audible ce discours éducatif qui porte l'essence de la plupart des textes car cette pédagogie traditionnelle fait recours aux diverses techniques qui se rapportent toujours aux méthodes de nos aïeux. Cet engagement qu'on lit dans leurs chants se fait avec de contenus différents. Cependant, ces méthodes déjà évoquées se passent généralement dans les rituels fondamentaux

---

<sup>159</sup> Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 94-95.

de la société wolof, à savoir la circoncision et le mariage par le biais du chant. Ce point permettra de mettre à nu le chant comme un moyen pédagogique, chargé de faire passer des messages.

## 2.1. Aspect didactique du chant

L'éducation traditionnelle comme elle a été mentionnée est fondée sur les traditions proprement africaines et transmise de génération à génération dans nos sociétés depuis des temps immémoriaux jusqu'aujourd'hui. C'est dire que l'éducation traditionnelle africaine repose sur une manière de vivre et se fait entre autres à travers le chant. C'est pour affirmer que celui-ci véhicule du sens, porte l'essence et livre des messages qui participent au bien-être de la société ; c'est l'aspect didactique du chant. D'ailleurs l'adjectif didactique renvoie à tout ce qui colle à l'enseignement, à l'éducation. Cette éducation implique donc une dimension temporelle, c'est-à-dire une circonstance et ne renferme pas un sens péjoratif qu'on a l'habitude de lui accorder aujourd'hui ; elle ne signifie pas une éducation au rabais, archaïque ou dépassée et ne s'oppose pas à l'éducation moderne. Par contre, elle est même son soubassement. Donc pour certains publics, le chant doit être au service de la société c'est-à-dire s'assigner la mission corrective, lui permettre d'acquérir des valeurs positives. Ainsi, nous devons à l'orée préciser que ce point a été déjà ébauché en partie dans l'étude thématique en montrant que le chant est un art utilitaire ; néanmoins nous en développerons davantage, car nous n'avons pas pu aborder certains aspects.

En effet, par valeur nous entendons « tout fait social ou de culture qui est conforme à la raison, à la nature de l'homme et qui répond positivement aux besoins fondamentaux de la majorité des membres d'une communauté humaine<sup>160</sup> ». De ce point de vue, les valeurs revêtent un caractère dynamique et mouvant qui permet ainsi à l'individu de vivre toujours en équilibre harmonieux aussi bien avec lui-même qu'avec les autres. Ces valeurs reçues à la sortie de l'initiation n'entravent jamais les codes et règles sociétales établies aussi ne marginalisent pas les individus qui en vivent, mais « leur offrent plutôt les moyens de débloquer certains mécanismes sociaux grippés ou de dominer des phénomènes nouveaux et imprévisibles de manière à faire de l'homme le premier bénéficiaire du progrès<sup>161</sup> ».

Ce progrès s'entend sur le plan comportemental c'est-à-dire la manière de vivre avec les membres sa société car il est attendu chez l'initié (homme comme femme) de renouer une

---

<sup>160</sup> A. S. Mungala. « L'éducation traditionnelle en Afrique et ses valeurs fondamentales », *Ethiopiennes*, n° 29, revue socialiste de culture négro-africaine, février 1982, p.2.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

nouvelle relation avec les siens puisque celle-ci est très importante dans la sphère africaine. Ces relations se consolident dans les pratiques rituelles dont le but principal est de former un nouveau type d'homme qui se débarrasse dès lors de ses visions antérieures qui ne sont pas la réalité de la société dans laquelle il vit. « Elles impliquent donc des devoirs vis-à-vis des autres et développent le sens du respect envers les anciens, l'esprit d'entraide, le sens de la responsabilité, de l'hospitalité, bref, elles préparent l'individu à la vie en établissant un ordre social dans la conduite à la fois collective et individuelle<sup>162</sup> ».

C'est l'essence même de ce chant de mariage. Dans cette cérémonie traditionnelle, les conseils qui se dissimilent dans le chant, accompagnent la jeune mariée tout au long de son foyer.

Regardez ce qui vient de l'Est.

Elle est venue sous l'ordre de son père.

Elle est venue sous l'ordre de sa mère.

Une femme mariée,

Doit éviter ces trois prénoms :

Abandon du ménage, avare, divorce.

Ce petit texte mérite une profonde méditation car toute une philosophie morale des Wolof s'y trouve. Le choix du mot *Penku* n'est pas fortuit parce qu'il indique une direction sacrée pour les musulmans. Il laisse entendre celui qui [la personne] provient de cette direction ne saurait jamais être mauvaise. On attendra d'elle (la nouvelle mariée) de bonnes qualités. Ce verset veut dire tout simplement que la fille qui arrive est issue d'une bonne famille. Ceci est explicité par les deux versets qui suivent :

Elle est venue sous l'ordre de son père.

Elle est venue sous l'ordre de sa mère.

Ces deux versets donnent l'idée que la fille a le consentement de ses deux parents. Le mot *yebal* est très important car il traduit l'accord des parents mais également leurs conseils. Il montre en outre que la fille est obéissante à ses parents. De nos jours, les parents voient diminuer un peu leur rôle dans le processus du mariage, une chose qui est déplorable et peut même faire vaciller le foyer conjugal. Si nous voyons aujourd'hui que le taux de divorce ne cesse de grimper, nous pouvons dire que la non implication des parents dans ce processus d'union en est une partie des causes. Et comme chez les Wolof le divorce est très mal vu, c'est un acte opprobre

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 4.

pour la famille et qui suscite des regards négatifs sur la femme. C'est pour cela qu'elle est mise en garde dans l'avant dernier verset. Souvent les Wolof font des jeux de mots et de fait, ils emploient certains mots dont le signifiant et le signifié sont différents. C'est le cas du dernier verset. Les patronymes employés (*fay*, *siis*, *dem*) renferment un sens péjoratif. Ils constituent les actes les plus maudits dans la vie conjugale et pour empêcher cela, l'épouse doit être docile car « la qualité première d'une femme est la docilité<sup>163</sup> ». Ainsi il n'est pas hasard de noter dans notre corpus que beaucoup de textes de mariage insistent sur la patience. Citez-en quelques-uns. Connaissant les péripéties de cette vie, les femmes mettent l'accent sur la patience. Pour elles, quoiqu'il en soit, la femme doit rester dans son foyer pour profiter dans le futur le fruit de cette patience. Donc si ces noms sont employés, c'est pour insister implicitement sur la patience mais aussi sur la générosité qui est l'opposé de *siis* (avare).

Par ailleurs, cette éducation traditionnelle à travers le chant se voit aussi dans les textes de circoncision dont la plupart ont été déjà vus. Les chants apprennent à la personne des valeurs qui lui permettront d'être sociable afin de mieux vivre dans sa société. Ainsi par les chants, l'individu porte en lui un savoir-faire et un savoir-vivre, devient un vrai leader dans sa société. Les valeurs reçues dans ses périodes de confinements travestissent sans doute les mauvaises habitudes d'antan. La vraie valeur est donc celle qui permet l'homme à se remettre en cause et à supprimer les organes d'intimidation (la peur) ou d'ensauvagement, assure le meilleur fonctionnement des institutions de la société, évite le dépérissement culturel de l'homme en l'enracinant pour favoriser en lui la réflexion sur son propre destin. Elle permet également aux femmes de rester dignes dans leur foyer est de garder le sens de l'honneur pour perpétuer la dignité de sa famille. La fonction didactique du chant est donc d'inculquer à l'initié des valeurs qui feront de lui une personne modèle et conservatrice, une personne qui se soucie de ses aïeux c'est-à-dire son appartenance pour ne jamais faire quelques choses qui les déshonorent. C'est dans ce cas que l'éducation dans nos sociétés traditionnelles a, un caractère collectif qui concerne toutes les masses de la société. L'enfant est considéré comme le bien commun ; d'ailleurs, dès les premiers jours dans la case, l'initié est interdit d'appeler ses aînés par leur nom. Ainsi s'il a besoin de quelqu'un, il l'appellera « Baye » (papa) même si celui-ci est moins âgé que lui. Cette éducation se complète lors des rituels. C'est pour rappeler qu'en réalité la personne avait bien évidemment reçu une certaine éducation dans sa famille. L'individu se définit alors en fonction de la collectivité qu'il vit et c'est dans le groupe social que l'enfant fait son apprentissage : il est ainsi soumis à la discipline collective. Cependant, « l'enfant étant

---

<sup>163</sup> Mariama Ba. *Une si longue lettre*. Dakar : NEA, 1979, p. 31.

considéré comme un bien commun, il est soumis à l'action éducative de tous ; il peut être envoyé, conseillé, corrigé ou puni par n'importe quel adulte du village. Il reçoit ainsi une multitude d'influences diverses, mais les résultats sont convergents du fait de la cohésion du groupe<sup>164</sup> ». C'est dans cette pensée que cette chanson est composée :

Les congénères de vos pères !

*Saari ngañ burri,*

*Siga ràcci.*

Les congénères de vos mères !

*Saari ngañ burri,*

*Siga ràcci.*

Courez vite quand ils vous ont envoyés.

Ce texte vient appuyer l'idée prédéveloppée. En l'analysant de près, on voit que dans l'éducation traditionnelle africaine tous les enfants sont soumis à un même type d'éducation qui obéisse à des normes : le respect de la hiérarchisation de la société et par conséquent faire de la personne « l'enfant de la famille, du clan, de l'ethnie, l'enfant de tous ; l'homme qui obéit à ses parents et aux aînés, qui se soumet à la réglementation sociale du groupe, qui aide les vieillards, les faibles et les étrangers<sup>165</sup> ».

En somme, en dehors de sa fonction première, le chant assume une fonction corrective qui se charge d'orienter et de faire passer des leçons de morale et de conduite. De fait, il corrige, éduque et donne ainsi un ensemble de connaissances utilitaires. C'est dans cet angle qu'Assane Sylla, étudiant la pensée des Wolof, conclut par ces termes : « La pensée wolof est une pensée engagée, soucieuse de résoudre des problèmes concrets, de légiférer, d'éduquer, de cultiver un optimisme vigoureux, de rendre la vie agréable en tissant entre les hommes des liens de solidarité de plus en plus serrés<sup>166</sup> ».

## **2.2. Aspect panégyrique du chant**

En tant qu'actes de parole à vocation esthétique et coiffé souvent de messages, les paroles de chanson peuvent être également un discours laudatif qui se veut comme objectif de chanter les vertus d'une personne ou d'un groupe : c'est la fonction panégyrique. Donc celle-ci est un discours d'apparat fait à la louange d'un individu dont le but est entre autres de faire connaître au public la personne exaltée, ses vertus mais d'autre part ses exploits. C'est en ce sens que

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>166</sup> Assane Sylla. *La philosophie morale des wolof. Op. cit.*, p. 117.



Jean Drive considère que le panégyrique se rapporte « à des hauts personnages et aux actions d'éclat qui leur sont plus ou moins conventionnellement prêtées<sup>167</sup> ». Le panégyrique est lié donc à la fonction épique. Dans notre corpus les textes qui font référence à cette fonction, n'exaltent pas des actions ou exploits faits, par contre ils louent les qualités d'une personne. Cette fonction panégyrique se voit le plus ici dans les textes de mariage. La performatrice se permet d'exalter la fille et sa lignée. Sa fonction reste à rehausser la dimension de la fille ainsi que ses parents pour faire admirer la famille d'accueil. Avec les procédés stylistiques, le discours peut être connoté c'est-à-dire la louange ne se fait pas de manière directe. C'est tout le sens de ce texte de mariage :

Elle est venue le matin

Elle n'est pas venue la nuit

Elle n'est pas venue au moment où le soleil est au zénith

Elle est venue le matin.

Cependant le sous-entendu nous permet d'affirmer qu'il s'agit d'un récit panégyrique. Nous comprenons que la fille est appréciée de ses qualités morales et physiques. Les versets 2 et 3 témoignent que la fille ne se cache pas. Elle est venue à la vue et au su de tout le monde. Donc le chant exalte et loue les qualités positives d'une personne dans le but de montrer une personne exemplaire. C'est tout le sens des textes de mariage dont le récit est panégyrique. On parle de l'éducation de l'enfant, on la loue (la mariée) pour non seulement recommander le mari et sa famille mais d'avoir une attention et une considération envers elle. De plus il exhorte ses camarades à avoir une bonne éducation. Nous avons souligné en amont que le récit panégyrique peut être collectif c'est-à-dire destiné à un groupe ou une famille comme pour ce cas-ci :

*Hey mbotaane*

Un grand baobab s'est déraciné chez sa mère.

*Hey mbotaame*

Un grand baobab s'est déraciné chez sa mère.

Hey quand tu choisiras

Choisis la bonne graine.

La mauvaise graine est la pire des choix

Hey ceux des Thiamène

Quiconque se marie avec eux

---

<sup>167</sup> Jean Derive. « De l'héroïque à lyrique : la poésie orale africaine », *Notre librairie*, n° 137, Mai-Aout 1999, p. 14.

Tu deviens une noble  
Aie une daba et casse la tête.  
Hey parlez-vous discrètement  
Les vieilles dames s'apprêtent  
Pour t'emmener au domicile conjugal.

Ce texte de louange est chanté à l'endroit de la jeune fille. L'emploi de l'adjectif qualificatif « grand » et le nom qu'il qualifie « baobab » ne sont pas fortuits car la performatrice employant la métaphore nous donne une information sur la fille mais aussi sur sa mère. Elle les loue indirectement. Il en est de même les versets 8 à 10. La famille Thiam est ici la famille d'accueil. Dans ce texte, nous pouvons dire la chanteuse fait un rapprochement entre les deux familles tout en exaltant l'une et l'autre. L'objectif est de faire savoir au public que les conjoints sont tous de bonne famille.

Par ailleurs, nous notons une variabilité ou une réadaptation dans l'emploi de ce nom de famille dans la mesure où nous pensons que le texte est contextualisé pour ennoblir devant l'assemblée cette famille. Donc par le panégyrique, l'exécuteur du chant aura la verve de faire instaurer la quiétude dans l'esprit des conjoints en exaltant, en louant en ennoblissant l'un à et l'autre. Ainsi par le panégyrique, le chant assume le rôle de régulateur. Ceci est rendu clair par :

Hey ceux des Thiamène  
Quiconque se marie avec eux  
Tu deviens une noble.

Dès lors, la performatrice donne l'envie à la femme et l'encourage à demeurer dans sa nouvelle famille. C'est pour cela que les rois étaient entourés par des griots non pas pour les soutirer mais de les encourager dans les champs de bataille en les rappelant les exploits de leurs ancêtres. C'est le but des chants panégyriques.

### **2.3. Aspect métaphysique**

Le chant traditionnel, en même temps que divertissement, est science, moyen de connaissance du monde : monde visible et celui invisible ; qu'il soit, chant de mariage, de circoncision ou autre activité rituelle de l'agenda folklorique wolof. Il nous introduit presque toujours dans la cosmogonie nègre, son environnement et souvent son mode de vie. La langue transporte et véhicule la culture. Donc par le chant on peut s'identifier et acquérir une nouvelle base sur certains phénomènes inexplicables du monde car ce que le chant « met en branle, déclare M. Calame-Griaule, a des répercussions sur la marche du monde aussi bien sur le plan

cosmique que celui de l'activité humaine. C'est ainsi que la chanson est en général nimbée de symboles, et nous renseigne sur les idées et les croyances populaires du Wolof. D'ailleurs, certaines chansons de circoncision nous informent et avertissent sur l'existence des êtres invisibles capables de nous gêner. Voici, par exemple, une chanson qui montre cette existence.

Le petit crie, crie.  
Lance-moi ton *lenge*,  
Je réparerai la clôture de ma chambre,  
Hyène et chèvre,  
L'hyène attaque la chèvre en brisant le foin,  
L'hyène hurle tandis que la chèvre tremble.  
Le sauveur de chèvre saute par-dessus sa tête.  
Lui botte le ventre !  
Si vous exposez les circoncis  
Alors je vais vous combattre les sauveurs.

La chanson dépeint une scène dans laquelle un *bukki* (hyène), symbole d'un sorcier ou d'un esprit maléfique dans la plupart des sociétés africaines, attaque la chèvre (le *Njuli*) pour tenter de la dévorer. Selon l'informateur, le *Xumuq* (le superviseur) se met en lutte acharnée contre cet esprit maléfique pour protéger le *Njuli*. À la fin de la bataille, il avertit les *selbe* d'être plus vigilant. Cette chanson mystique est révélatrice de l'effort pour induire chez le *Njuli* une ferme croyance en l'existence d'un monde invisible au-delà du visible. En raison de cette dimension mystique, aucun *Selbe* étranger n'est accepté s'il ne maîtrise pas l'initiation canonique. Et par ailleurs s'il doit sortir (le circoncis) pour faire ses besoins, il doit être accompagné par un *Selbe*. Il ne doit en aucun cas être seul sous peine d'être pris par les *Jinn* (les esprits). De fait, les circoncis ont besoin d'un arsenal de sécurité mystique élevé. Ce chant nous plonge dans l'idéologie épistémologique des Wolof. Donc on voit une autre fonction du chant qui nous fait comprendre l'existence des êtres invisibles capables de nous nuire. De fait Le chant nous rappelle à être beaucoup plus prudents.

En effet mêlant d'énigmes et de devinette, le chant par ailleurs cherche à aiguïser l'esprit. Il appelle à la réflexion profonde pour découvrir le sens. Le but recherché est de dissiper la paresse intellectuelle chez l'enfant. L'exemple a été donné dans la partie analyse thématique. Le chant permet aussi d'enseigner des faits passés, également de connaître la civilisation, la culture et l'histoire d'un peuple. Ainsi, en montrant les fonctions du chant Lylian Kesteloot stipule qu' : « En Afrique, la poésie est art de la parole, et que la parole y est non seulement expression de

soi et communication avec autrui, mais encore charme, exorcisation, malédiction, évocation, incantation, bref activité magique<sup>168</sup> ».

Ce présent chapitre, qui se voulait une étude pour exhumer les fonctions essentielles du chant par rapport à notre corpus, nous a permis de comprendre pourquoi le chant est omniprésent dans les rituels wolof. Jouant un rôle déterminant dans toutes civilisations africaines où l'oralité fait figure de piliers fondateurs, le chant assure dans le peuple Wolof de moult fonctions. En effet, au-delà de sa fonction récréative primordiale, le chant a une fonction de transmission des valeurs culturelles et coutumières, des valeurs d'obéissance et de soumission à la hiérarchie sociale. Il représente également un axe important de formation et d'intégration de la jeunesse (socialisation). Ainsi les textes chantés énumèrent les principales règles de vie, le respect de l'environnement naturel et les conditions d'exercice des rôles sociaux. Il s'invite à tous les aspects de la vie quotidienne pour accompagner particulièrement les mariages et les circoncisions. Ainsi en tant qu'actes de parole à vocation esthétique, les paroles de chansons ont divers objectifs communicatifs qui à leur tour, assurent de diverses fonctions dont certaines ont fait l'objet d'analyse dans ce chapitre. À partir de cette analyse laconique, nous pouvons comprendre maintenant que : « L'activité éducative est une réalité immanente à la nature humaine : c'est par elle que l'homme cherche à léguer à sa progéniture la somme de ses expériences indispensables à sa survie, ses techniques professionnelles, ses convictions morales et religieuses, les convenances sociales, ses aspirations, ses espérances<sup>169</sup>. »

---

<sup>168</sup> Lylian Kesteloot. *La poésie traditionnelle*. Paris : Nathan, 1971, p. 13.

<sup>169</sup> Assane Sylla. *La philosophie morale des wolof*, op. cit., p. 117.

## CONCLUSION

L'étude des « chants de circoncision et de mariage en milieu wolof » a permis d'explorer et d'analyser un vaste chantier de la littérature orale. En effet, l'ambition de cette étude était de « reconstruire l'ensemble des opérations par lesquelles une œuvre s'élève du fond opaque du vivre, de l'agir et du souffrir, pour être donnée à un lecteur qui la reçoit et ainsi change son agir<sup>170</sup> ». Au-delà de leur caractère sacré et religieux, la circoncision comme le mariage ont une dimension culturelle très convoitée. Avec les chants fredonnés, les Wolof en profitent pour faire l'initiation. Cette dernière « peut se comprendre comme degré suprême de l'éducation : il en constitue le point culminant dans sa procédure organisée de développement de la personne<sup>171</sup> », nous renseignent Amadou Sadio Dia et Amadou Oury Diallo. Ces auteurs renchérirent en affirmant que « L'éducation peut s'entendre comme réplique, comme reproduction d'une culture donnée. Elle accepte la liberté de conscience et surtout négociée mais réfute le libertinage asocial ou bien antisocial<sup>172</sup> ». Il convient de rappeler que pour réussir cette analyse, nous avons abordé un plan tripartite.

Dans la première partie, nous avons procédé à la présentation de la société wolof en interrogeant l'histoire, la tradition, l'anthropologie même pour situer le foyer originel des Wolof, leur migration et leur localisation actuelle. Les Wolof, majoritaires au Sénégal avec environ 43% note Makhtar Diouf, représentent plus de 70% de locuteurs et se retrouvent ailleurs dans la sous-région comme dans la diaspora. Cette société, inégalitaire et bien stratifiée, connaît une double bipartition : il y a d'un côté *Géer vs ñeeño* (nobles vs artisans) dans le système de caste et de l'autre côté, *Buur vs baadolo* (aristocrates vs hommes libres). Cette division de la société tend à disparaître surtout dans le système des ordres mais le statut du *baadolo* demeure toujours dans le vécu des sénégalais. Il en est de même dans le système des castes ; jusqu'à nos jours, le barrage reste infranchissable à cause du mariage endogamique. Par ricochet, nous avons montré la richesse de la culture wolof à travers les contextes de production et de réception. Nous avons mis en lumière les genres littéraires wolof qui sont actualisés lors de la circoncision et du mariage, deux rituels importants dans la société wolof qui revêtent des aspects aussi religieux que culturels.

La deuxième partie est consacrée à la transcription et à la traduction des textes recueillis qui constituent notre corpus d'étude.

---

<sup>170</sup> Paul Ricœur. *Temps et récit*. Tome I. Paris : Le Seuil, 1993, p. 86.

<sup>171</sup> Amadou Sadio Dia & Amadou Oury Diallo. *La route du Bovidé ...*, op. cit., p. 226.

<sup>172</sup> *Ibidem*.

La dernière partie qui se veut une analyse ethno-littéraire est scindée en trois chapitres. Le premier s'intéressant à l'analyse thématique a permis de déceler les principaux thèmes des chants du corpus aussi riches que variés. Ainsi les thèmes abordés sont en parfaite congruence avec le texte. Dans chaque thème abordé, nous l'avons illustré par des passages tirés du corpus. Chaque chant répond à un contexte de création et se définit par sa visée particulière : le message n'a de sens que par rapport au groupe concerné. Dans les différentes thématiques, les valeurs ancestrales fondamentales de *jom* (l'honneur), *ngor* (la dignité), *kersa* (la pudeur), *liggéey* (le travail), *doylu* (intégrité), *muñ* (la patience et l'endurance), *yar ag teegin* (la politesse), etc. qui définissent singulièrement l'identité wolof.

Pour travailler la mémoire des hommes, le génie wolof présente souvent la chanson sous forme d'énigmes et de messages codés. De fait, la leçon de morale à en tirer ne saurait être comprise que si elle n'est pas mise à nue. Ceci est facilité par l'analyse stylistique, d'où son importance. En effet, l'analyse stylistique part d'une autre facette pour montrer la dimension poétique des chants de circoncision et de mariage. Avec les procédés stylistiques, nous avons explicité les formes d'expression recherchées du discours poétique ; celui-ci ne pourrait être compris qu'avec l'analyse stylistique, car en dehors de la musicalité qu'elle lui confère, elle permet de masquer le message et permet également au groupe d'employer le langage canonique c'est-à-dire d'élever son langage au-dessus du langage courant. Les figures de style permettent aussi de séduire le public et respecter les règles de l'oralité. Ainsi donc le travail a montré la pédagogie et l'esthétique des Wolof à travers le chant.

De par cette étude, nous avons appréhendé la place prépondérante et le rôle suprême que s'assigne le chant dans le peuple Wolof. A travers l'analyse du corpus, nous avons pu comprendre pourquoi le chant est omniprésent dans le vécu du Wolof ainsi que les procédés stylistiques qui coiffent le message et l'importance que recouvre la poésie wolof dans les chants de circoncision et de mariage. Les codes de conduite de tout un peuple s'y dégagent. Les cérémonies de mariage et de circoncision sont des moments qui marquent la vie de l'homme mais aussi ils l'octroient un autre statut. L'enseignement wolof se passe en partie dès lors dans les chants qui accompagnent ces rites considérés comme faisant partie de l'école traditionnelle car certains aspects de la vision et l'idéologie du Wolof se reflètent dans les textes. Les rituels de circoncision et de mariage marquent le passage de l'adolescence à l'âge adulte et ont pour fonction principale de compléter l'éducation reçue antérieurement, de rendre la personne capable de porter le poids, de supporter les difficultés et de pénétrer les secrets de la vie nouvelle. Les dures épreuves inhérentes à la circoncision ont pour but de développer

l'endurance physique et morale de l'individu, de combattre en lui toute forme de violence et de lui imposer la soumission totale afin de préserver et de garantir l'unité et la survie du groupe. Les jeunes étaient ainsi initiés à la vie conjugale, au respect de la hiérarchie, à la solidarité et à l'entraide, à la morale et à la discipline individuelle et collective, au langage codé et à la discrétion.

En analysant le corpus, nous avons pu déceler les valeurs sociales des Wolof qui hélas tendent à disparaître au profit de la culture occidentale. De nos jours, la dépravation des mœurs notées dans notre société pourrait être les conséquences de l'ignorance de nos valeurs véhiculées dans les chants. Partout le cri de cœur s'échappe des bouches : que devons-nous faire pour organiser encore la société ? Nous pensons qu'un retour aux valeurs ancestrales devient nécessaire pour redorer nos sentiments sociaux et garder notre patrimoine. Ce retour passera nécessairement par le chant car, comme, Steinbeck John l'affirme à juste titre : « Les chansons sont l'histoire d'un peuple. Vous pouvez apprendre sur les gens en écoutant leurs chansons plus que de toute autre manière, car dans les chansons s'expriment toutes les espérances et toutes les blessures, toutes les colères, toutes les craintes, tous les besoins et toutes les aspirations<sup>173</sup> ».

Ainsi, dans une société où la musique moderne est de mise, quelles stratégies doit-on mettre en place pour redonner aux chants traditionnels leur valeur d'antan ? De même, la participation efficiente de l'Afrique à la civilisation universelle ne pourrait-elle pas passer par une mise en œuvre d'un projet ou d'une entreprise de collecte, de diffusion et vulgarisation des chants traditionnels assortie de leur valeur morale, éthique, éducative et symbolique ?

---

<sup>173</sup> Johon Steinbeck cité par René Luneau dans *Chants de femmes au Mali*. Paris : Karthala, 2010.

## **BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE**



## OUVRAGES :

*Al-Bukhari* 5971.

BA Mariama. *Une si longue lettre*. Dakar : NEA, 1979.

BARRY Boubacar. *Le royaume du Waalo 1659-1859 : le Sénégal avant la conquête*. Paris : Maspero, 1972.

BAUMGARDT Ursula et DERIVE Jean. *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris : Karthala, 2008.

BELINGA Eno. *La littérature orale africaine*. Saint-Paul-Classiques Africains, 1978. Coll. : Comprendre.

BELINGA Eno et MINYONO-NKODO Mathieu François. *Poésies orales*. Saint-Paul, 1978.

BOILAT David. *Grammaire de la langue woloffe*. Paris : Imperial, 1858.

CALAME-GRIAULE Geneviève. *L'art de la parole dans la culture africaine*. Paris : Présence Africaine, 1963.

CALVET Jean Louis. *La tradition orale*. Paris : Payot, 1981.

CISSE Momar. *Parole chantée et communication orale chez les wolof du Sénégal*. Paris : Harmattan, 2009.

COULON Virginia et GARNIER Xavier. *Les littératures africaines*. Paris : Karthala, 2011, p. 258.

DIENG Bassirou. *Société wolof et discours du pouvoir : analyse des récits épiques du Kajoor*. Dakar : Presse Universitaire de Dakar, 2008.

DIA Amadou Sadio & DIALLO Amadou Oury. *La route du bovidé : voyage à travers le mythe, l'histoire et le conte initiatique Peuls*. Dakar : Papyrus Afrique, 2020.

DIOP Abdoulaye Bara. *La société wolof*. Paris : Karthala, 1985.

DIOP Abdoulaye Bara. *La famille wolof*. Paris : Karthala, 1961.

DIOP Cheikh Anta. *Nations nègres et culture*. Paris : Présence Africaine, 1954.

DIOP Cheikh Anta. *Antériorité des civilisations nègres : mythe ou vérité historique ?* Paris : présence Africaine, 1967.

DERIVE Jean. *L'art du verbe dans l'oralité africaine*. Paris : Harmattan, 2012.

DERIVE Jean. *Collecte et traduction des littératures orales. Un exemple négro-africain : les contes ngbaka-ma'bo de R.C.A.* Paris : SELAF, 1975.

DIABATE Massa Makan. *Janjon et autres chants populaires du Mali*. Paris : Présence Africaine, 1997.

DIETERLIN Germaine. *Le renard pale*. Paris : Institut Français d'Ethnologie, 1966.

DIOUF Makhtar. *Sénégal les ethnies et la nation*. Dakar : NEAS : 1998.

- FALL Marouba. *Aliin Sitoye ou la dame de Kabrus suivi de Adja militante du G.R.A.S.* Dakar : NEAS, 2015.
- FONTANIER Pierre. *Les figures du discours.* Paris : Flammarion, 1977.
- GRAVRAND Henry. *Cosaan. La civilisation sereer.* Dakar : NEA, 1983.
- GRIAULE Marcel. *Masques Dongon.* Paris : Institut d'ethnologie, 1938.
- HENRY Albert. *Métonymie et métaphore.* Paris : Klincksieck, 1971.
- IKELLE-MATIBA Jean. *Cette Afrique-là.* Paris : Présence Africaine, 1963.
- KENYATTA Jomo. *Au pied du mont Kenya.* Paris : Maspero, 1960.
- KESTELOOT Lilyan. *La poésie traditionnelle.* Paris: F. NATHAN, 1971.
- KEITA Abdoulaye. *La poésie orale d'exhortation. L'exemple des bàkku des lutteurs (Sénégal).* Paris : Institut national de langues et civilisation orientale, 2008.
- KOUYATE Mamadou. *Soundjata ou l'épopée mandingue.* Présence Africaine. Paris : 1960.
- LAKOFF Georges et JOHNSON Mark. *Les métaphores dans la vie quotidienne.* Paris : Minuit, 1986.
- LUNEAU René. *Chants de femmes au Mali.* Paris : Karthala, 2010.
- LY Boubakar. *La morale de l'honneur dans les sociétés wolof et halpulaar traditionnelles.* Tome 1. Paris : Harmattan, 2015.
- MAISONNEUVE Jean. *Les conduites rituelles.* Paris : PUF, 1999.
- MONSTESQUIEU. *De l'esprit des lois.* Paris : Gallimard, 1995.
- MOLINIE Georges. *La stylistique.* Paris : PUF, 2008.
- NIASSE Ameth Khalifa. *Le jolfo ou wolof senegalensis : origine et héritages.* Paris : Harmattan, 2014.
- RICCEUR Paul. *Temps et récit.* Tome I. Paris : Seuil, 1993.
- ROBRIEUX Jean-Jacques. *Rhétorique et argumentation.* Paris : Armand Colin, 2e édition, 2009.
- ROGER Jacques-François. *Recherches philosophiques sur la langue Ouolof.* Paris : Dondey-Duprè, 1829.
- SENGHOR Léopold Sédar. *Liberté 1 : Négritude et humanisme.* Paris : Seuil. 1984.
- SOW Abdoul Aziz. *La poésie orale peule.* Paris : Harmattan, 2009.
- SYLLA Assane. *La philosophie morale des wolofs.* Dakar : Sankoré, 1978.
- ZUMTHOR Paul. *Introduction à la poésie orale.* Paris : Seuil, 1983.

## ARTICLES :

BA Abdou Bouri. « Essai sur l'histoire du Saloum et du rip », *Bulletin IFAN*, T38, ser B, numéro 4, 1978.

BA Amadou Hamphâté. « La tradition vivante », *histoire générale de l'Afrique*, tome 1, Unesco/Jeune Afrique, 1980 (191-230).

CALAME-GRIAULE Geneviève. « Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines ». *Langages*, n°18, 1990.

CALAME-GRIAULE Geneviève. « La tradition orale ». In *dossiers pédagogiques* n° 11-12 (1974), (pp. 4-12.)

CALAME-GRIAULE Geneviève. « L'art de la parole dans la culture africaine ». *Présence Africaine*, nouvelle série N°47 (1963), pp. 73-81.

DERIVE Jean. « Littérature orale et régulation des tensions sociales. L'exemple des Dioula de Kong », n°43. Paris : *CNRS/Peeters*, 1993.

DERIVE Jean. « De l'héroïque à lyrique : la poésie orale africaine », *Notre librairie*, n° 137, Mai-Aout, 1999.

DIOP Abdoulaye Bara. « Croyances religieuses traditionnelles et islam chez les wolofs ». *SEPIA : Peuple du Sénégal*, (39-61).

DIOUF Babacar Sadikh. « Que faire de la pédagogie traditionnelle du kasak au 21<sup>e</sup> siècle », *Ethiopiennes*, n°31. 3<sup>e</sup> trimestre, 1982.

FAYE Amath. « La poésie orale sereer. La taxonomie et ses fondements sociologiques ». In *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines*. N°25. 1995, pp.111-139.

GUEYE Daouda. « Recueil de chant lebu. » *Archives de la littérature orale africaine*, 1972.

GUY ROCHER. « La notion de culture ». Montréal : *Hurtubise HMH ltée*, 1992, (pp. 101-127).

KOTCHY B. Nguessan. « Fonction sociale de la musique traditionnelle », *Présence Africaine*, n°93, 1<sup>er</sup> trimestre 1975.

KESTELOOT Lilyan, « La poésie orale dans l'ouest-africain », *Ethiopique*, n°56, 2<sup>ème</sup> semestre 1992, (pp. 65-84).

LAM Aboubacar Moussa. « Les migrations entre le nil et le Sénégal/ les jalons de yoro dyao, *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines*, n°21, 1991

LO Cheikh Tidiane. «Traditional Poetry in Contemporary Senegal: A Case Study of Wolof Kasak Songs. In *Oral Tradition* », 2016.

LY Boubakar. « L'honneur et l'esprit chevaleresque dans les sociétés wolof et toucouleur du Sénégal », In *Les Annale de la faculté des Lettres et Sciences Humaines*. Janvier 2009.

LEIRIS Michel et SCHAEFFNER André, « Les rites de circoncision chez les dogon de Sanga », *Journal de la société des Africanistes*, 1936, tome 6 fascicule 2, (pp.141-161).

NDIAYE Lamine. « Imaginaire et société wolof. Tradition et modernité ». *Éthiopiennes*, n°79. Littérature, philosophie et art. 2<sup>e</sup> semestre 2007.

NTAKIRUTIMA Jean. « De la valeur éducative du genre narratif dans les sociétés africaines traditionnelles ». *Ethiopiennes*, n°77, 2<sup>e</sup> semestre. 2006, (pp.173-192).

SARR Alioune. « Histoire du sine-saloum (Sénégal) ». Bulletin de l'I.F.A.N. T.46, serie B, n°3-4, 1986-1987.

SYLLA Assane. « La poésie religieuse wolof ». In *notre Librairie ; la littérature sénégalaise*. N°81 Octobre-novembre : 1985.

SAKHO Cheick. « Peuls de Tierno Monémbe : une écriture de la parole proférée ». In *Ethiopiennes* n° 79. 2<sup>ème</sup> semestre : 2007.

SANZONG Assindie Mungala. « L'éducation traditionnelle en Afrique et ses valeurs fondamentales ». *Ethiopiennes*, n°29, Février 1982.

SENGHOR Léopold Sédar « l'esprit de la civilisation ou les lois de la culture africaine », *Présence africaine*, Nouvelle série, n°8/10, (JUIN-NOVEMBRE 1956).

SOW Ndiémé. « Le style : un indice de créativité lexicale dans le rap sénégalais ». In *Creilac* de l'UFR LASHU, Janvier 2016.

TINE Alioune. « La tradition orale comme modèle de communication. » Dans *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines*. Université de Dakar : n°14 (1984) p.77.

VALY FAYE. « Le cercle du Sine-Saloum (Sénégal) et la grande guerre (1914-1918) », n°19 Juillet 2015, (142-154).

ZUMTHOR PAUL « le rythme dans la poésie orale ». *Langue française*, Vol 56, n°1, 1982, (pp. 114-127).

### **THESES ET MEMOIRES :**

CISSE Momar. *Parole chantée ou psalmodiée wolof : Collecte, typologie et analyse des procédés argumentatifs de connivence associés aux fonctions discursives de satire et d'éloge*. Dakar : UCAD, 2006.

DIONE Salif. *L'éducation traditionnelle à travers les chants et poèmes sereer*. UCAD. FLSH. Thèse de doctorat 3<sup>ème</sup> cycle, 1993.

KEITA Abdoulaye. *Approches ethnolinguistique de la littérature orale wolof (contes et taasu)*. Mémoire de maîtrise. UCAD : 1986.

MBAYE Gaye. *Chants rituels du mariage en milieu wolof du kajoor : le laabaan*. Mémoire de Master II. UCAD. FLSH, 2015/2016.

MBAYE Seynabou. *L'héritage de Mbegaan Nduur, fondateur du royaume du Saalum*. Thèse de doctorat 3<sup>e</sup> cycle. UCAD : 2010-2011.

MBENGUE Mariama Ndoye. *Introduction à la littérature orale leboue : Analyse ethno-sociologique expression littéraire*. Dakar : UCAD FLSH, 1983.

SECK Ndiaye. *Islam et mariage traditionnel wolof au Sénégal*. Tome II, UCAD, 1992-1993.

TEMKENG Albert Etienne. *Sémiologie de la poésie orale bamiléké : le cas des louages pour jumeaux chez Yemba*. Mémoire de DEA, Université de Dschang (Cameroun) : 2003.

THIAM Mamadou Cherif. *Introduction à l'étude d'un genre satirico-laudatif : le taasu-wolof*. Mémoire de maîtrise. UCAD : 1978-1979.

THIAM Mamadou Cherif. *La littérature wolof, essai de typologie et d'analyse*. Mémoire de DEA. UCAD : 1980

WADE Ousseynou. *La force du verbe dans la tradition orale wolof : l'exemple des chants du Cercle de la jeunesse de louga*. Mémoire de DEA. UCAD : 2007.

WANE Ibrahima. *Chanson moderne et modèle de communication orale* ». Dakar. UCAD : FLSH, 2002-2003.

WANE Ibrahima. « *De la poésie traditionnelle à la chanson moderne* ». Dakar : UCAD, Mémoire de maîtrise, 1998.

YOUM Saliou. *La poésie orale à travers des chants de culture et de meulage*. Mémoire de maîtrise, Dakar : 2008.

#### **DICTIONNAIRES :**

Ducrot et Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : *Le Seuil*. Coll « points » : 1972.

Dubois et Ali. *Dictionnaire de linguistique*. Paris : *Larousse*, 1973.

*Le robert illustré et Dixel*. Edition : 2010 à 2014.

*Microsoft Encarta junior*. 2009.

#### **WEBOGRAPHIE :**

<http://www.persée.fr>

<http://www.fabula.fr>

<http://www.erudit.org>

<http://www.karthala.com>

<http://www.bibnum.ucad.sn>

<http://www.ethiopiennes.refer.sn>

<https://www.larousse.fr>

<http://portal.unesco.org>

[www.diyenet.be](http://www.diyenet.be)

<https://fr.wikipedia.org>

[www.jo.gouv.sn](http://www.jo.gouv.sn)

## TABLE DES MATIERES

DEDICACES.....	ii
Remerciements .....	iii
INTRODUCTION.....	1
PREMIERE PARTIE : LES CONTEXTES.....	10
CHAPITRE 1 : CONTEXTE HISTORIQUE ET GEOGRAPHIQUE .....	12
1. Le foyer originel des wolofs.....	12
2. Evolution et localisation .....	14
3. Le Saalum .....	17
1. Présentation historique .....	17
2. Présentation géographique .....	20
CHAPITRE 2 : CONTEXTE SOCIAL ET POLITIQUE .....	22
1. L'organisation sociale des Wolof.....	22
1.1. Les géer : .....	23
1.2. Les ñeeño :.....	23
1.3. Les jëf-lekk : .....	24
1.4. Les sab-lekk :.....	25
1.5. Les ñoole : .....	25
2. L'organisation politique .....	27
2.1. Les Garmi : .....	28
2.2. Les Jàmbur :.....	28
2.3. Les baadoolo :.....	28
2.4. Les jaami-buur :.....	29
2.5. Les jaami-baadoolo : .....	29
3. La stratification du Saalum.....	30
3.1. Les Gelwaar .....	31
3.2. Le grand-jaraaf : .....	31
3.3. Le petit-jaraaf : .....	32
3.4. Le grand-farba : .....	32
3.5. Le petit-farba : .....	32
3.6. Les saltigi :.....	32
3.7. Les Bisset :.....	33
3.8. Les Bissik : .....	33
3.9. Le Paar :.....	33
CHAPITRE 3 : LA CULTURE WOLOF ET LES CONTEXTES DE PRODUCTIONS LITTERAIRES.....	36

1. La culture : tentative de définition.....	36
2. Les contextes de production littéraire.....	37
3. La littérature orale .....	38
4. La littérature orale wolof .....	39
5. Les contextes de production des chants recueillis .....	40
1. La circoncision .....	40
1. Le Ngomaar : .....	41
2. Le Kassag.....	41
3. Circonstance temporelle.....	41
4. Circonstance spatiale .....	42
5. Enonciateurs.....	42
6. Destinataires.....	43
7. Intervention d'instrument musical .....	43
2. Le mariage :.....	43
1. Circonstance temporelle.....	45
2. Circonstance spatiale .....	45
3. Enonciateur .....	46
4. Destinataires.....	46
5. Accompagnement d'instrument musical.....	47
DEUXIEME PARTIE : CORPUS .....	48
1. CHANTS DE CIRCONCISION .....	49
2. CHANTS DE MARIAGE .....	61
TROISIEME PARTIE : ANALYSE ETHNOLITTERAIRE .....	71
CHAPITRE 1 : ETUDE THEMATIQUE .....	72
1. Les références à l'islam .....	72
2. L'honneur .....	77
3. L'honnêteté.....	82
4. Le courage .....	83
5. La patience et l'endurance .....	85
6. Le respect des anciens .....	87
7. Le rang social.....	92
8. La mémoire de l'enfant.....	93
9. L'éducation physique. ....	96
10. La virilité.....	97
CHAPITRE 2 : ANALYSE STYLISTIQUE .....	100

1. Les figures de styles .....	100
1.1. La personnification.....	101
1.2. La métaphore.....	102
1.3. La répétition .....	104
1.4. L’anaphore .....	105
1.5. L’épiphore .....	105
1.6. Le refrain .....	107
1.7. L’onomatopée.....	109
1.8. L’ironie.....	110
1.9. Le sous-entendu.....	111
CHAPITRE 3 : LA FONCTION DU CHANT .....	115
1. La fonction récréative .....	115
2. La fonction idéologique du chant .....	119
2.1. Aspect didactique du chant .....	120
2.2. Aspect panégyrique du chant .....	123
2.3. Aspect métaphysique.....	125
CONCLUSION .....	128
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE .....	131