



Résurgence de la poésie *wolofal* dans la musique populaire sénégalaise : appropriation et conversion poétique

*Resurgence of wolofal poetry in senegalese popular music : appropriation and poetic
conversion*

Ibrahima FAYE

IFAN – Ch. A. Diop, Dakar, Sénégal

Email : ibrahima42.faye@ucad.edu.sn

Orcid id : <https://orcid.org/0009-0006-7427-8437>

Résumé : La version populaire de la musique sénégalaise peut être interprétée comme le prolongement du discours poétique *wolofal*. Ses références symboliques et son architecture stylistique ont épousé, durant les cinquante dernières années, les contours des œuvres des orateurs qui se sont plus fait connaître du grand public à travers ce support de communication. Cette étude, qui est au carrefour de ces deux expressions artistiques, décortique, d'une part, les logiques justifiant l'adoption et l'adaptation des ressources patrimoniales immatérielles *wolofal* par l'art musical populaire, et analyse, d'autre part, les procédés rhétoriques facilitant le dialogue harmonieux entre ces deux formes de discours chanté. La construction du sens du message des différents performateurs dont les textes sont étudiés dans cette réflexion et la reconstruction du dispositif d'énonciation, mettant en scène le locuteur et l'allocutaire, dans un univers discursif imaginé et marqué, exigent de recourir, dans ce travail, aux théories de l'ethnolinguistique, de l'intertextualité et de l'énonciation afin de mieux éclairer l'examen des rapports d'influence que ces créativités artistiques entretiennent.

Mots-clé : Conversion poétique, Musique populaire sénégalaise, Productions chantées, Résurgence, *Wolofal*.

Abstract: The popular version of senegalese music can be interpreted as an extension of the *wolofal* poetic discourse. Its symbolic references and stylistic architecture have embraced, over the last fifty years, the contours of the works of speakers who have become more known to the general public through this medium of communication. This study, which is at the crossroads of these two artistic expressions, dissects, on the one hand, the logics justifying the adoption and adaptation of intangible heritage resources *wolofal* by popular musical art, and on the other hand, analyzes rhetorical processes facilitating the harmonious dialogue between these two forms of sung speech. The construction of the meaning of the message of the different performers whose texts are studied in this reflection and the reconstruction of the enunciation device, featuring the speaker and the speaker, in a discursive universe imagined and marked, require the use, in this work, of ethnolinguistic theories, intertextuality and enunciation in order to better illuminate the examination of the relationships of influence that these artistic creativity maintain.

Keywords: Poetic conversion, Popular senegalese music, Sung productions, Resurgence, *Wolofal*.

Introduction

Le discours *wolofal* a constitué, à partir des années 1970 un matériau important dans l'élaboration du discours des artistes-musiciens sénégalais qui, pour nourrir leurs productions, se sont abreuvés à la source de créateurs de la trempe de Mbaye Diakhaté, Moussa Ka, Lybass Niang, Serigne Hady Touré, et autres. Les textes de ces poètes à « la plume orale » (Ndao, 1993) ont été adoptés et adaptés par des compositeurs de l'ère contemporaine dont les œuvres constituent un pont reliant la tradition et la modernité.

Des travaux, démontrant que la poésie d'expression wolof s'est imposée tel un filament durci que l'on ne peut enlever de la structure des créativités musicales, ont été effectués par des chercheurs à l'instar d'Ibrahima Wane. Considérant que « la musique déplie et amplifie l'éventail du *wolofal* par diverses formes d'insertion » (Wane, 2019, p. 263), son travail donne des éclairages sur les motifs et les détours par lesquels ce fonds patrimonial est récupéré par

des « musiciens de la tendance moderne » (Dia, 1979) à l'exemple de Ndiaga Mbaye, Fallou Dieng, etc. L'exercice auquel il s'est livré met l'accent sur le répertoire de Moussa Ka qui n'est, toutefois, pas le seul chantre dont les textes inspirent. Sous un autre aspect, les réflexions menées par Thioub et Benga (1999), Samba (2014), Sy (2017), et Diop (2022), en retraçant le cheminement de la musique sénégalaise, balisent le chemin à cette étude et donnent la possibilité de comprendre les différentes phases ayant abouti à « l'africanisation de la culture musicale de type « moderne » (Thioub et Benga, 1999).

Dans cette contribution, qui décèle les points de convergence et les fondements idéologiques à la base de ce dialogue entre ces créations artistiques, il s'agit d'élargir le champ épistémologique des études effectuées sur le sujet à travers des références textuelles diversifiées et s'inscrivant dans une temporalité plus récente. Pour cela, cette analyse pose la problématique suivante : comment la musique populaire recrée-t-elle les schèmes de la poésie *wolofal* ? Dans quelle mesure la réactualisation de cet art traditionnel fonctionne-t-elle comme un acte de renouvellement créatif ? La folklorisation du répertoire des poètes *wolofal* favorise-t-elle une meilleure réception des titres musicaux auprès des masses ? Ces textes d'inspiration religieuse fonctionnent-ils, pour les musiciens qui en font usage, à l'image des « marqueurs de vérité » légitimant leur parole ?

La réflexion prend appui sur les chansons modernes, dans leur versant (*mballax*¹), de deux jeunes artistes de la troisième génération² de chanteurs que sont Waly Seck³ et Mouhamed Niang⁴. Le choix de leur répertoire s'explique par cette raison fondamentale : poser le débat sur la question de la fidélité ou de la liberté dans l'acte d'appropriation du *wolofal* dans les textes de ces deux créateurs appartenant à la troisième génération de musiciens après celle dite des « *ndaanaan*⁵ » (Amadou Ndiaye Samb, Samba Diabaré Samb, etc.) et celle intermédiaire (Ndiaga Mbaye, Youssou Ndour, Thione Seck⁶, etc.). Ce prétexte offre l'occasion d'interroger le caractère intangible du discours oral traditionnel des chantres qui ont marqué et continuent de marquer de leur empreinte la pratique musicale sénégalaise.

Les théories de l'ethnolinguistique de l'intertextualité et de l'énonciation, servant de repère pour conduire ce travail, offrent la possibilité de déterminer, dans les plis des textes qui constituent le corpus d'étude, l'univers discursif, et l'environnement non verbal dans lesquels les actes de création s'articulent. L'examen des fondements idéologiques à la base du calque stylistique des productions chantées *wolofal* dans la « matière » musicale populaire, d'une part,

¹ « *Mballax* » : genre de musique très prisé au Sénégal joué avec des instruments traditionnels et modernes.

² L'analyse part du principe selon lequel les jeunes artistes comme Waly Seck, Mouhamed Niang... forment, dans la hiérarchie de la pratique musicale populaire, la troisième génération après celle des premiers griots, à l'instar de Samba Diabaré Samb, qui ont versé dans la veine musicale traditionnelle à l'aube des premières heures de l'indépendance. Après le groupe de ces « Anciens », s'impose, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, celui de Youssou Ndour avec Étoile de Dakar, 1977, d'abord et de Super Étoile ensuite, d'Omar Pène qui évolue dans le Super Diamono créé en 1975...

³ Fils de l'artiste Thione Seck, le jeune Waly Seck surnommé le « *Faramaareen* », a fait ses armes dans l'orchestre de son père le *Raam-daam* dont il est aujourd'hui le lead-vocal. Arrivé sur la scène musicale en 2007, il sort son premier album « *Voglio* » en 2009.

⁴ Chanteur attitré du leader des « *Thiantacoune* », un sous-mouvement religieux dans la confrérie mouride, Mouhamed Niang a fait ses débuts dans la musique dans les années 2006. En tant que disciple et acteur culturel, il a fixé son œuvre artistique dans le discours-louange qui lui a permis de se faire un nom auprès des aspirants avec qui il partage la même idéologie, et même au-delà. Nous renvoyons, à ce propos, à l'article de Bigué Bop : « Tout pour Cheikh Béthio et Serigne Saliou », <https://www.enqueteplus.com/content/profil-mouhamed-niang-chanteur-tout-pour-cheikh-b%C3%A9thio-et-serigne-saliou>, Publié le 3 Juillet 2015 – 04 : 22, lu le 18 décembre 2024 à 18h 00mn.

⁵ Cette expression peut être comprise comme « la génération de musiciens d'appartenance griotte » qui sont de véritables virtuoses ayant imprimé leur marque dans le domaine musical du Sénégal durant les années 50 à 80.

⁶ Cette génération de musiciens a développé à partir du début des années 1980 le *mballax*, genre musical dans lequel Waly Seck et Mouhamed Niang évoluent.

et l'étude de la nature performative desdites productions dans la pratique musicale, d'autre part, sont les différents axes de cet article.

1. Sonorités et langues dans la construction de la musique sénégalaise : enjeux de positionnement culturel

L'analyse des rapports d'influence, d'accommodation ou de résistance que les productions musicales sénégalaises populaires entretiennent avec celles étrangères peut être intéressante si la réflexion est poussée jusque dans le champ du discours poétique des chantres ou récitants-chanteurs qui font figures d'autorité dans le paysage de la littérature en langue locale. Au milieu des années 1940, les praticiens de la musique, regroupés dans des orchestres, ont évolué dans un environnement où interagissaient les cultures africaine, arabe, française, latino-américaine. Du point de vue historique, Diop (2022, p. 116) a rappelé, dans une de ses études portant sur la musique, les circonstances dans lesquelles les premières formations musicales ont vu le jour. Aussi, rappelle-t-il l'évolution thématique et rythmique du répertoire des figures faisant office de « pionniers de la musique moderne sénégalaise ». Fortement imprégnés des cultures européennes pour les uns et influencés par le jazz pour les autres, les chefs d'orchestre, à l'instar d'Omar Barraud Ndiaye, Papa Samba Diop, et autres, sillonnaient les bars et discothèques, principaux lieux de festivités pour les mélomanes, pour distiller dans leurs oreilles une musique chantée en langue française ou espagnole. Ils plaçaient, de ce fait, leurs productions dans les mêmes standards que ceux joués dans les capitales occidentales ou sud-américaines comme Paris, Londres, La Havane, etc. où le rock et la musique afro-cubaine étaient en vogue. Cette ouverture traduit, chez les artistes, une quête de modernité qui se manifeste jusque dans les syntagmes nominaux utilisés pour désigner leurs groupes musicaux (*Saint Louisien Jazz, Amical Jazz, Star Jazz, Sor Jazz, l'Espérance Jazz...*). Caricaturalement, cette situation est décrite, par Samba (2014, p. 25), comme étant le temps du « mimétisme colonial »⁷. Habités par une volonté d'accrocher leur répertoire dans le temps de l'histoire moderne, la plupart des musiciens, qui évoluent dans les quatre communes du Sénégal non indépendant que sont Dakar, Gorée, Rufisque et Saint Louis, se détournent des airs traditionnels. Cette disjonction, qui se manifestait par un positionnement exclusif des compositeurs des premières heures vers l'extérieur, est soulignée par les chercheurs Ibrahima Thioub et Ndiouga André Benga :

Jusqu'à la fin des années 1960, les instruments utilisés par les groupes de musique, leurs répertoires, la langue des chansons et les danses, la vêtue et la coiffure des acteurs, la dénomination des orchestres modernes à Dakar et à Saint Louis, les thèmes dominant de leur production musicale ont très peu emprunté aux cultures domestiques africaines. La majorité des acteurs qui ont marqué cette époque définissent leur modernité, aujourd'hui encore, par leur distance au langage, instrument et répertoires des terroirs autochtones. (Thioub et Benga, 1999, p. 224)

À la fin des années 1959, le goût pour les musiques populaires latino-américaines se développa dans la pratique musicale sénégalaise. Si certains auditeurs, politiquement colorés, appréciaient et dansaient au rythme de la salsa pour des raisons idéologiques, les diffuseurs de cette musique se limitaient à son aspect ludique en procédant à une reproduction servile des classiques afro-cubaines. À la base de ce comportement mimétique, Sy (2017, p. 100) pointe du doigt le faible niveau en matière de science musicale de la plupart des artistes qui, selon lui, « n'éprouvaient pas le besoin de prendre des cours académiques de musique ; ils se

⁷ Nous mettons un bémol par rapport à cette caractérisation de Papis Samba, car ces groupes sont plus influencés par les Amériques que par la France et l'Europe. Le mimétisme colonial s'applique plus aux orchestres des années 1930-40 (avant la seconde Guerre mondiale).

contenaient de reprendre les œuvres étrangères. [...] Ainsi, plusieurs pièces de musique européennes sont devenues des morceaux à l'ambiance bien « sénégalaise ».

Cependant, ces sonorités afro-cubaines ne présentent pas le même intérêt pour tous les artistes. Certains ont puisé dans le fonds culturel local, notamment dans la langue wolof et sa tradition, dans leur acte de création. Membre du Kajoor Rythme, Kounta Mame Cheikh a, au milieu des années 1960, remis en cause les habitudes musicales de la plupart de ses collègues praticiens. Il a été « l'un des précurseurs de la chanson wolof dans la musique sénégalaise » (Diop, 2022, p. 117) pour avoir pris ses distances avec les « sonorités cubaines et introduit [les] langues et cultures nationales avec des chansons comme *Dial Mbombé*, *Radio Sénégal*, *Diara Dinké ou Baye Malamine Dara* ». Osant la différence, ce personnage a fait l'objet de controverses auprès d'un public qui, cherchant à se dégager du joug colonial, miroitait un avenir pareil à celui des pays révolutionnaires latino-américains.

Le début des années 1970 marque, pour reprendre Diagne (2002, p. 256), l'affirmation de la « musique métisse qui organise les dialogues entre les cultures ». La tropicalisation des sonorités afro-cubaines, portées par des percussions et les langues locales qui deviennent maintenant des éléments importants dans le processus de construction de la musique, matérialisait cette mixité culturelle. Parrainés par de grandes figures politiques, à l'exemple du neveu du Président de la république du Sénégal Léopold Sédar Senghor, le ministre du développement rural Adrien Senghor, les orchestres Baobab, Star Band de Dakar, Number One, etc. se disputaient la scène musicale en ébullition depuis l'organisation réussie du Festival Mondial des Arts Nègres en 1966⁸. La génération d'Abdoulaye Mboup⁹ faisait danser, avec ravissement, les mélomanes dans des mélodies chantées à la fois dans les langues créole, espagnole, wolof, etc. Cette alternance codique est sans incidence majeure dans la construction du sens du message délivré par l'artiste si on en croit Rudy Gomis qui, minimisant l'importance de la langue dans la compréhension du discours musical, révèle : « ce qui est fascinant dans la musique est que les gens comprennent toujours sans comprendre la langue »¹⁰. Les années 1972 – 1974 marquent l'adhésion du public à ce courant musical. Devenant de plus en plus réceptifs, les passionnés des sonorités afro-cubaines, portées par les airs locaux, réservent un accueil favorable aux titres cadencés de l'icône Abdoulaye Mboup essentiellement chantés en wolof : « *Senegaal sunu gaal* » (Sénégal notre pirogue), « *Ndongo daara* », (Les apprenant coraniques), « *Jigeen, deel wax nijaay* » (Femme, appelle-le respectueusement tonton ». Dans cet élan de « construction nationale », les barrières érigées contre cette langue dans la musique populaire venaient, finalement, d'être définitivement levées¹¹. Les artistes revendiquaient ouvertement leur ancrage dans les « langues nationales à travers des compositions et des adaptations appropriées » (Benga, 2002, p. 294).

Deux décennies après l'accession à l'indépendance du Sénégal, les traces laissées par Kounta Mame Cheikh, Abdoulaye Mboup et autres, sont suivies par des artistes qui ne veulent plus être sous l'influence du jazz, du rock ou de la salsa comme l'ont été leurs prédécesseurs. Partant du principe selon lequel la musique est « l'un des plus sûrs moyens de promouvoir la conscience culturelle et l'identité nationale » (Nketia, 1982, p. 98), les inspirés à l'image de

⁸ En tant qu'homme de culture, le rôle que le Président de la république Léopold Sédar Senghor a joué dans la promotion des artistes a été déterminant. La création, en 1965, de l'Ensemble lyrique traditionnel a favorisé un bouillonnement culturel dans le pays. Durant les 20 ans de sa présidence, il s'est développée une sorte de mécénat pour les créateurs. Selon Diop (2002, p. 42) « Senghor était le véritable ministre de la Culture ».

⁹ Pour en savoir plus sur cette figure, voir l'article de Fadel Lô, <https://www.senepius.com/people/trajec-toire-dun-surdoue>, Publication le 07/09/2018, consulté le 27 novembre 2024 à 18h 52.

¹⁰ Propos tirés du film documentaire *Orchestra Baobab. Une autre histoire du Sénégal*, Écrit, réalisé et mis en image par Toumani Sangaré avec le commentaire de Bintou Simporé, *Keewu production*, 2021.

¹¹ Selon Djibril Gaby Gaye « La première fois que Kounta Mame Cheikh a chanté en wolof, il a été hué ». In Sene, F. K. G. (7 mars 2008). Sénégal : Djibril Gaby GAYE, animateur de radio – La première fois que Kounta Mame Cheikh a chanté en wolof, il a été hué ». *Walfadjri*. (Consulté le 15 mai 2025).

Ndiaga Mbaye procèdent à la jonction entre musique et poésie *wolofal*, une ressource immatérielle patrimoniale ignorée par les générations ayant occupé le devant de la scène durant les années allant de 1900 à 1970. Voulant donner une seconde jeunesse à la production des chœurs wolof des différentes communautés religieuses du Sénégal, les nouveaux paroliers les plus en vue dans l'univers musical fertilisent leurs productions en y insérant des fragments de textes des chœurs *wolofal*. Sur les motivations d'une telle approche, Wane (2013, p. 184) fait remarquer que « la langue et le style de ces derniers cadrent parfaitement avec [leur] projet. Ainsi, pour magnifier et offrir en exemple Abdoul Aziz Sy, [ils empruntent] quelques lignes à Cheikh Hady Touré [...] ».

Capitalisant l'héritage des poètes *wolofal* traditionnels ayant légué à la postérité une abondante œuvre littéraire, l'artiste Ndiaga Mbaye fait de sa chanson le « lieu d'un échange entre des bribes d'énoncés qu'il redistribue ou permute en construisant un texte nouveau à partir des textes antérieurs » (Samoyault, 2005, p. 11). Ainsi, le corpus *wolofal* imprime sa marque sur ses textes qui prennent l'image d'un carrefour où le présent et le passé se rencontrent.

La reconstitution de la chaîne de transfèrement de ce fonds patrimonial immatériel dans la pratique musicale moderne pousse à soutenir que la stratégie de Ndiaga Mbaye, consistant à ériger une passerelle entre activité littéraire et production musicale, a été adoptée par les chanteurs durant les années 1990. Dans ce sens, la récurrence des textes de Moussa Ka dans le répertoire de Fallou Dieng¹² est tellement flagrante qu'elle ne saurait manquer d'attirer l'attention. L'on pourrait qualifier son œuvre, pour convoquer l'anthropologue Donzon¹³, de « musique-palimpseste » où des bandes de tissus *wolofal* sont entremêlées dans son discours. Mettant en avant son statut de disciple et homonyme du deuxième Khalif général des mouride, Serigne Fallou Mbacké, l'artiste est porté, dans son acte de création, par des motivations idéologiques visant à amplifier les enseignements de la doctrine mouride pour laquelle il prend position.

L'histoire de la transmission artistique s'écrit, par ailleurs, avec la troisième génération de musiciens dont le public fait la connaissance à partir de la première décennie des années 2000. De nouvelles voix, à l'instar de Waly Seck, Mouhamed Niang, entre autres, ont pris le relais dans l'œuvre d'enrichissement de la musique populaire en transposant dans leurs chansons des morceaux choisis de l'art *wolofal*. La nouvelle vague émergeant dans la première décennie des années 2000 et qui a pour modèles les premiers ambassadeurs du *mballax*, Youssou Ndour, Thione Seck nourrit son inspiration des phrases proverbiales de Moussa Ka ou de Mbaye Diakhaté. Ainsi, elle emprunte les mêmes sillons creusés par leurs devanciers : Ndiaga Mbaye, Fallou Dieng, etc. Évoluant dans un écosystème où les pratiques discursives, qui configurent les pratiques sociales, sont continuellement renouvelées grâce au discours préconstruit (proverbes, maximes, la doxa, etc.), cette nouvelle génération s'approprie la poésie *wolofal* qu'elle insère dans ses compositions. Cet acte de renouvellement créatif, qui passe par le traitement de questions intemporelles et la réhabilitation de genres traditionnels, obéit à des logiques et vise des objectifs pédagogiques variés, mais précis.

2. Le *wolofal* dans la pratique musicale populaire : performativité d'un acte de renouvellement créatif

Dans les sociétés africaines, où le canal de l'oralité est préféré pour transmettre les savoirs, les modes de circulation et d'appropriation du texte oral wolof sont presque les mêmes. Que ce soit dans les cours maraboutiques, les tentes de célébration du Prophète ou la

¹² D'après Wane (2019, p. 264) « Fallou Dieng est allé très loin dans l'appropriation de cette littérature en en faisant la sève nourricière de sa carrière. Ses premiers albums empruntent presque tous leurs titres à des poèmes de Moussa Kâ : *Boromam* (1991), *Xarnu bi* (1993), *Barsane* (1994) ... ».

¹³ Donzon, J. P. (2012). *Saint-Louis du Sénégal. Palimpseste d'une ville*. Éditions Karthala, 132 pages.

scène musicale, la déclamation du texte met toujours en première ligne deux acteurs : un diseur et un auditoire. Même si les auditeurs participent à l'élaboration du discours proféré, les performateurs, qui jouissent d'une liberté de création, tirent profit de ce que Diagne (2006, p. 44) appelle « le phénomène de la variance » en faisant « mouvoir sans cesse, de sans cesse varier le nombre, la nature et l'intensité de ses effets ». Les débats sur cette marge de manœuvre dans l'adoption et la mise à jour des énoncés traditionnels par des créateurs contemporains sont contradictoires. Mateso revenant sur ce débat ayant été posé de façon générale dans la littérature orale africaine, a conforté l'idée qu'il y a eu des controverses autour de ces deux postures qui installent les musiciens sénégalais de l'époque moderne à naviguer, dans leur œuvre, entre la fidélité et la liberté :

L'œuvre orale est une création anonyme. L'artiste est contraint de reproduire fidèlement sans liberté créatrice et sans instance critique autre que celle qui veille sur la répétition fidèle. S'inscrivant en faux contre une conception qui ne veut voir dans l'artiste qu'un robot au service de la communauté, Ngal affirme que la « littéralité » de l'œuvre orale réside dans la dialectique d'inventivité et de soumission, de liberté et de fidélité dont fait montre le conteur ou le barde dans la transmission de l'héritage ancestral. (Mateso, 1986, p. 30)

Cette controverse, qui pose la problématique du positionnement du créateur évoluant dans un univers discursif où foisonne une multiplicité de discours, peut servir de point de départ pour explorer le répertoire de Waly Seck. Figure artistique dont l'architecture de l'œuvre soulève, inconsciemment ou non, la même question, ce dernier s'inspire du discours chanté *wolofal* dans son répertoire. Il a fait de cette « ressource inépuisable, une matière en capacité d'être en permanence mobilisable, réinterprétable, reconfigurable ou simplement réagençable » (Molinet, 2013, p. 3). Cadrant parfaitement avec les intentions de sa prise de parole, (Genette, 1992, p. 8), il investit le champ des *wolofalkat* pour folkloriser les temps de morosité économique qui sont exacerbés par un taux d'inflation élevé avec comme conséquence un mal-vivre gangrénant le tissu social :

<i>Xiif tax na, ñenn mag ñi yooy</i>	À cause de la famine, certaines personnes âgées maigrissent
<i>Xiif tax na, gor su ndaw di jooy</i>	À cause de la famine, le jeune, pourtant digne, pleure
<i>Xiif tax na, yenn tool yi booy</i>	À cause de la famine, certains champs sont gagnés par les mauvaises herbes
<i>Ahmadu, geesul xarnu bi</i>	Ahmadou, lance un regard salvateur sur ce siècle

Ces versets de Moussa Ka, transférés par l'artiste dans « *Mbaroodi* »¹⁴, constituent une figuration par l'image. Ils mettent en relation deux époques éloignées, mais similaires sur le plan social et économique. La jonction de ces deux séquences temporelles vise un objectif particulier. Elle trouve son fondement dans l'intérêt que le poète, autrefois, et le chanteur, à présent, ont accordé à une même thématique ayant voyagé dans le temps. Dans la première minute du clip de la chanson où le texte est mis en image, la représentation de la détresse du locataire, chef de famille pauvre, endetté et acculé par son bailleur, permet au performateur de camper le décor et d'éclairer sur la raison de sa prise de parole. Cette mise en scène de la pauvreté est une occasion pour vocaliser le désarroi ayant, profondément, pris racine dans la plupart des foyers. Pour étayer son propos, il insère, dans son discours, un distique d'un des

¹⁴ Cette vidéo, produit par TBS Studio en 2021, peut être visionnée dans la chaîne Youtube de Waly Seck. À la date du 30 novembre 2024 où nous l'avons consultée et exploitée, elle totalise 2 460 105 vues. Durant 5mn 18 secondes, elle est consultable sur ce lien <https://www.youtube.com/watch?v=rHEdxxmP0OI>.

illustres chantres de Cheikh Ahmadou Bamba et auteur de « *Xarnu bi* »¹⁵ (Ce siècle). De la cour du marabout où il est enfanté, ce bout de texte sort de son domaine initial pour être reçu dans un studio de musique. Cela élargit, non seulement, son cadre de transmission, mais lui ouvre un autre public. L’anaphore rythmique, un procédé de style abondamment utilisé dans le style oral, lui sert d’embrayeur pour « imprimer un rythme et une cadence à la chanson » (Cissé, 2006, p. 345). Cette technique est un subtil moyen pour faciliter sa maîtrise et sa réception. En effet, cet extrait de poème incorporé dans un nouveau cadre se veut « un marqueur de vérité » qui remplit une fonction didactique. Le détour effectué dans l’histoire de la littérature nationale d’expression wolof est une belle manière, pour l’énonciateur, de marquer son discours du sceau de la vérité. Cette démarche s’inscrit dans le même sens que les thèses soutenant que le principe de séniorité place l’orateur africain dans une posture où, pour citer Ndaw (1997, p. 248), il « n’éprouve pas le besoin d’exhiber des preuves par l’argumentation individuelle. Sa légitimité lui vient de ce que les Ancêtres ont établi en d’autres temps ».

Cette fidélité à la parole traditionnelle n’assombrit pas, dans l’œuvre de Waly Seck, les horizons de l’« inventivité ». Faisant une seconde incursion dans le même poème de Moussa Ka, le transfèrement est guidé, selon la recommandation du philosophe Ngal, par une imagination fertile qui prend en compte les aspirations contemporaines. Les deux versets qui suivent en constituent la preuve formelle :

<i>Ñii jàpp séen i sas di xaaj</i>	Ceux-là partagent, à moitié, leurs charges
<i>Ken dematul fenn ba waaj</i>	Les voyages ne se préparent plus
<i>Borom kër yee raw « soldaa » ci maaj</i>	Les chefs de famille marquent le pas mieux que les soldats
<i>Sëriñ bi, Al Muntaxaa, yaa gaaw ci xarnu bi</i>	Le marabout, Al Mountakha, vous êtes efficace dans ce siècle

La créativité poétique s’appréhende, dans ces versets, par une évolution circonstancielle du texte de base¹⁶ qui, malgré qu’il soit travaillé par le même motif et la même inspiration oratoire épique, a vu son environnement non verbal changer. La crise économique, étant le sujet autour duquel sa toile est tissée, reste toujours le fil conducteur. Le destinataire et la citation, par contre, sont adaptés en fonction de leur contexte de production. D’une part, le propos, qui était destiné à Cheikh Ahmadou Bamba, est redirigé vers un nouveau destinataire en la personne du Khalif général des mouride, « *Al Muntaxaa* » (Al Mountakha), le responsable spirituel et moral à la tête de la communauté religieuse à laquelle le chanteur appartient. Il reprend, de ce fait, le même mode opératoire que l’orateur Moussa Ka qui sollicitait, lui aussi, l’assistance morale de son mentor dans les circonstances pareilles auxquelles il était confronté. Situait « son propos par rapport à lui-même, dans son acte d’énonciation » (Charaudeau, 1992, p. 575), il procède, d’autre part, par un jeu de substitution et de remplacement dans la nouvelle composition du distique. Ainsi, la superposition du nouveau texte avec l’ancien permet de mesurer la distance de la marge franchie, témoin de

¹⁵ Ce poème est écrit en 1929. Face à ce qu’il qualifie de crise aigüe, se traduisant d’après lui par une pauvreté morale et matérielle frappant en plein fouet les populations sénégalaises, le poète prend la plume pour demander de l’aide à son guide, Cheikh Ahmadou Bamba, disparu deux ans plus tôt.

¹⁶ Voici la version originale du distique tiré de « *Xarnu Bi* » (Ce siècle) et adopté par l’artiste, Waly Seck :

<i>Xiif tax na ña daa joxee ngi laaj</i>	Ceux-là qui assistaient les autres, étant dans le besoin, sollicitent une assistance
<i>Ñii jàpp séen i sas di xaaj</i>	Ceux-là partagent, à moitié, leurs charges
<i>Ken dóotu dem fenn ba waaj</i>	Les voyages ne se préparent plus
<i>Sëriñ bi geesul xarnu bi</i>	Le marabout, lance un regard salvateur sur ce siècle.

l'esprit créateur animant le chanteur qui l'a intégré dans sa « culture et l'a conféré sa marque propre » (Calame-Griaule, 1970, p. 25).

Cette relation d'influence entre *wolofal* et musique populaire moderne peut, aussi, être lue à travers l'adoption du *marsiyya* dans les productions musicales. Inspirant les musiciens dans leur création, ce genre, considéré important dans la « conservation de la culture nationale », est défini par Mbaye en ces termes :

Le *Marsiyya* ou *Rasa* est un texte écrit pour exprimer son angoisse, sa détresse à la suite de la disparition d'une personne. Il met en exergue les qualités du défunt. Il chante son courage, sa bonne conduite, le donnant ainsi en exemple à la postérité. Il peut être composé pour regretter un proche disparu ou, connue c'est le cas dans le *wolofal*, pour célébrer un héros, un guide disparu. (Mbaye, 2006, p. 1)

Dans les sociétés ouest-africaines, la mémoire collective est fortement imprégnée par de hauts faits des Anciens. De tout temps, leurs actions sont captées dans des airs, à l'image du *marsiyya*, forme d'art dans laquelle Ousmane Niang¹⁷ s'est bâti une réputation. Portant sur des personnalités historiques, dont l'héritage est célébré dans une tonalité à la fois dramatique, lyrique et épique, cette production a inspiré certains musiciens modernes qui s'y sont appuyés pour célébrer les héros de leur époque. Ceux-ci se sont abreuvés à la source de cette forme littéraire pour construire l'imaginaire des mélomanes des temps actuels. Dans ce sens, Mouhamed Niang peut être cité en exemple. Il s'en inspire dans la composition de ses textes. Orientant son attention sur l'œuvre de Serigne Abdoul Ahad Mbacké¹⁸, il déclame dans l'opus qui porte le même nom que cette figure historico-religieuse :

<i>Murid, kenn du ko laaj tee, sa jëmm Baay Laatee,</i>	Mouride, il n'est un inconnu pour personne, votre personnage, Baye Lahad,
<i>Seex Abdulaay Mbaake, yaa sellal doxinu yoon wee,</i>	Cheikh Abdoul Ahad Mbacké, vous avez mis la confrérie sur la voie de l'orthodoxie,
<i>Deglul, ma marsiyyaate, woyati dëgg yee leen</i>	Écoutez, je m'en vais déclamer, en son honneur un <i>marsiyya</i> , chanter encore la
<i>Ku dëgg Yàllaa, kañ naa turam baa</i>	parole véridique pour vous éveiller Celui qui perce les mystères devins, couvre sa réputation de gloire

Le thème musical, exposé dès le début de cette chanson, interpelle l'auditeur et l'entraîne dans l'univers symbolique de la religion d'où le panégyriste conçoit son œuvre. Les termes « *murid* » (mouride), « *marsiyyaate* » (refaire une *marsiyya*), « *Yàllaa* » (Allah) enferment le texte dans le domaine exclusif du sacré. Le caractère populaire de la personnalité du troisième khalife général des mourides, qui a succédé à la tête de la voie « *yoon wi* » son frère Serigne Fallou Mbacké en 1968, n'est plus, selon le performateur, à démontrer (*kenn du ko laaj tee*). Fièrement, il revendique son statut de disciple évoluant dans une communauté dont l'idéologie et les valeurs qui la caractérisent répondent parfaitement à ses attentes en termes de spiritualité. En prenant la parole pour témoigner sa reconnaissance à cette figure religieuse, dont le bilan

¹⁷ Ousmane Niang, d'après Mbaye, (2006, p. 15), est un panégyriste de renom « résidant à Touba-gare-boumag, [qui] a composé ce poème en guise de reconnaissance [à son maître Cheikh Amadou Kabir Mbaye] tout en priant Dieu d'agrèer son œuvre ainsi que celle de tous les disciples ».

¹⁸ Serigne Abdoul Ahad Mbacké est le deuxième khalife général de la confrérie mouride.

matériel et immatériel¹⁹ est jugé satisfaisant dans l’imaginaire mouride, le sujet parlant tient « un discours « à visée persuasive » qu’il « fonde sur des prémisses d’ores et déjà entérinées par son public pour emporter l’adhésion » (Amossy, 2010, p. 59). L’idée reçue selon laquelle Cheikh Abdoul Ahad a remis la confrérie mouride sur les rails de l’orthodoxie (« *yaa sellal doxinu yoon wee* ») est répandue et peut, sans doute, être reçue sans controverses. Rythmiquement déclamée, cette dernière est bien accueillie auprès des disciples-mélomanes qui sont les premières cibles de ce titre. Alors, en déroulant son projet d’exaltation de son guide religieux sur le tapis de la *marsiyya*, Mouhamed Niang a réactualisé ce genre qu’il adapte par rapport à ses intentions esthétique et thématique. Cette approche de renouvellement créatif, appelée transmutation poétique, confirme le caractère intemporel et dynamique dudit genre.

Conclusion

En définitive, les répertoires musicaux sénégalais, des premières heures à nos jours, ont été toujours marqués par leur ouverture à des sources externes, d’une part, et internes, d’autre part. Les sonorités étrangères, ayant donné une identité aux textes des premiers « *jazzmen* » et « *salersos* », ont permis à beaucoup de mélomanes de revendiquer leur statut « d’évolués » dans un univers musical où la question de l’émancipation culturelle ne se posait pas avec acuité. Outre le dynamisme des musiciens et auditeurs, qui ont substitué au lendemain de la révolution cubaine de 1958 les airs européens par ceux venus de l’Amérique latine, les ressources civilisationnelles africaines, comme la langue, ne trouvaient pas une place confortable dans les compositions des artistes-musiciens. La porte ne s’ouvre ouvertement, pour celles-ci, qu’avec la naissance du courant musical *mballax*, porté sur les fonts baptismaux par Ndiaga Mbaye, Youssou Ndour, Omar Pène... Ce collège de paroliers a réservé une importance capitale aux productions chantées *wolofal*. Plus familiers au répertoire traditionnel, ces artistes, issus pour la majorité d’entre eux de familles griottes, ont adopté et adapté cet art dont les propriétés musicales facilitent l’insertion dans la musique populaire. Le renouvellement générationnel observé dans l’univers musical sénégalais, à partir du début des années 2000, n’a nullement diminué le caractère éclatant de ce support patrimonial *wolofal* auprès des jeunes chanteurs qui ont repris la même stratégie opératoire que les devanciers en s’en inspirant dans leur acte de création. Toutefois, L’appropriation s’est faite, parfois, dans la créativité par une injection dans le texte initial réactualisé de nouveaux éléments de sens « resémantisation » (Plane, 2017). Par conséquent, la reprise produit un énoncé nouveau qui a une forme et une fonction différente. L’œuvre du poète Moussa Ka a bénéficié, auprès de la nouvelle génération, d’un grand intérêt du fait de son abondance et de l’intemporalité des thèmes qui y sont abordés. En reproduisant les schèmes du *marsiyya*, le discours musical *mballax* du XXI^e siècle a bien surfé sur les vagues de cette poésie à inspiration épique, lyrique, dramatique et didactique. Il faut souligner, en perspective, que la centralité du panégyrique dans les pratiques verbales sénégalaises dynamise et continuera à dynamiser le dialogue entre ces deux formes d’art.

Références bibliographiques

- Amossy, R. (2010). *L’argumentation dans le discours*. Armand Colin.
- Benga, A, N. (2002). Dakar et ses tempos. Significations et enjeux de la musique urbaine (c. 1960 – années 1990). In M.-C. Diop (Ed.), *Le Sénégal contemporain* (pp. 289–308). Karthala.

¹⁹ C’est sous son khilafat qu’un bureau de poste, une gare routière, plusieurs forages, un poste de gendarmerie, une bibliothèque d’envergure « Cheikhoul Khadim dénommé *Daaray Kaamil* » ... ont été érigés à Touba. Il est représenté, dans l’imaginaire mouride, comme le bâtisseur de la confrérie.

- Bop, B. (2015). Tout pour Cheikh Béthio et Serigne Saliou. <https://www.enqueteplus.com/content/profil-mouhamed-niang-chanteur-tout-pour-cheikh-b%C3%A9thio-et-serigne-saliou>. (Consulté le 18 décembre 2024 à 18h 00mn).
- Calame-Griaule, G. (1970). Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines. *Langages*, 18, 22-47. https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1970_num_5_18_2026.
- Cissé, M. (2006). *Parole chantée ou psalmodiée wolof. Collecte, typologie et analyse des procédés argumentatifs de connivence associés aux fonctions discursives de satire et d'éloge*. Thèse de doctorat, Université Cheikh Anta Diop de Dakar. <http://bibnum.ucad.sn/viewer.php?c=thl&d=THL-1083>.
- Charaudeau, P. (1992). *Grammaire du sens et de l'expression*. Hachette.
- Dia, H. (1979). *Ndiaga Mbaye : signe et repère d'une culture. Essai d'interprétation et d'analyse du folklore*. Mémoire de maîtrise, Université Cheikh Anta Diop de Dakar.
- Diagne, M. (2006). *De la philosophie et des philosophes en Afrique noire*. Éditions Karthala.
- Diagne, S. B. (2002). La leçon de musique. Réflexion sur une politique de la culture. *Le Sénégal contemporain. Sous la direction de Momar-Coumba Diop*, Karthala, 243-259.
- Diop, B. M. (2022). L'afrofeeling : le style musical d'Omar Pène. *Les cahiers du GIRCI*, 01, 113 – 127. <https://girci-ucad.sn/wp-content/uploads/2024/03/8.-Babacar-Mbaye-DIOP.-LAfrofeeling-113-127.pdf>.
- Diop, M-C. (2002). Savoirs et sociétés au Sénégal. In M. – C. Diop (Ed), *Le Sénégal contemporain* (pp. 37-90). Karthala.
- Donzon, J. P. (2012). *Saint-Louis du Sénégal. Palimpseste d'une ville*. Éditions Karthala.
- Genette, G. (1992). *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Éditions du Seuil.
- Lô, F. (Publication le 07/09/2018). <https://www.seneplus.com/people/trajectoire-dun-surdoue>. (Consulté le 27 novembre 2024).
- Mateso, L. (1986). *La littérature africaine et sa critique*. Éditions Karthala.
- Mbaye, C. A. K. (2006). *Marsiyya Seex Amadu Kabiir Mbay : entre épopée et hagiographie*, Thèse pour le doctorat de 3ème cycle, Université Cheikh Anta Diop de Dakar.
- Molinet, E. (2015). La problématique de l'hybride dans l'art actuel, une identité complexe. *Le Portique*, <http://journals.openedition.org/leportique/2647> = <https://doi.org/10.4000/leportique.2647>.
- Ndaw, A. (1997). *La pensée africaine. Recherche sur les fondements de la pensée négro-africaine*. Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal.
- Ndao, C. A. (1993). Création littéraire et liberté. *Journal international des écrivains. Ethiopiques*, 58, 7-30. <https://doi.org/10.7202/1062299ar>.
- Nketia, K. (1982). Education musicale et prise de conscience culturelle. *Educafrica, Bulletin du Bureau Régionale de l'Unesco pour l'Education*, 8, 97 – 115. https://unesdoc.unesco.org/in/documentViewer.xhtml?v=2.1.196&id=p::usmarcdef_0000053831_fre&file=/in/rest/annotationSVC/DownloadWatermarkedAttachment/attach_import_98d8c84e-f759-4675-af1c_e8b5b4bef6fb%3F_%3D053815freo.pdf&locale=fr&multi=true&ark=/ark:/48223/pf0000053831_fre/PDF/053815freo.pdf.
- Niang, M., (30 avril 2024), « Cheikh Abdoul Ahad Mbacké " Mouhamed NIANG Mou Serigne Saliou (Clip Officiel). <https://www.youtube.com/watch?v=BFCqMLzchaQ>.
- Plane, S. (mis en ligne le 10 mars 2017). Dynamique de l'écriture et processus de resémantisation », *Pratiques*. <http://journals.openedition.org/pratiques/3307>
- Samba, P. (2014). *Musique sénégalaise. Itinérances et vibrations*. Éditions Vives Voix.

- Samoyault, T. (2005). *L'intertextualité Mémoire de la littérature*. Armand Colin.
- Sangaré, T. (2021). Orchestra Baobab. Une autre histoire du Sénégal. *Keewu production*, 52 minutes.
- Seck, W. (2009), album « *Voglio* », https://www.youtube.com/watch?v=cJrV0Rcc0nA&list=PLRfTdjatNb2OJ6scZB_9P7Tw7FQyMvWuo&index=7.
- Sene, F. K. G. (7 mars 2008). Sénégal : Djibril Gaby GAYE, animateur de radio – La première fois que Kounta Mame Cheikh a chanté en wolof, il a été hué ». *Walfadjri*. (Consulté le 15 mai 2025).
- Sy, M. (2017). Musiques et identités sénégalaises. *Revue internationale d'éducation de Sèvres*, 75, 97 – 105. <https://doi.org/10.4000/ries.5972>.
- Thioub, I. & Benga, N. A. (1999). Les groupes de musique « moderne » des jeunes Africains de Dakar et de Saint-Louis, 1946-1960. In O. Goerg (Ed.), *Fêtes urbaines en Afrique* (pp. 211 – 227). Karthala.
- Wane, I. (2013). Figures et parures d'une parole : le chant de Ndiaga Mbaye. In A. Keïta (Dir.), *Au carrefour des littératures Afrique-Europe* (pp. 179 – 194). IFAN-Karthala.
- (2019). Esthétique et imaginaire religieux : le *wolofal* et le *suweer* du Sénégal. In Baz Lecocq & Amy Niang (Ed.), *Identités sahéliennes en temps de crise. Histoires, enjeux et perspectives* (pp. 257 – 266). LIT Verlag.