

## LA PLACE DU WOLOF DANS LE CHAMP MUSICAL DE BAABA MAAL

**Modou Fatah THIAM**  
**Université Gaston Berger**  
**Saint-Louis / Sénégal**  
**diagofatah@yahoo.fr**

### **Résumé**

Le Sénégal se caractérise par un champ musical très vaste qui fait l'objet d'un champ lexical très fourni prenant à bras-le-corps les réalités et préoccupations sociales. Le wolof est une langue dont l'usage dépasse le groupe en question. Il reste un viatique qui permet aux porteurs de voix comme le musicien de réussir la mission régaliennne. Ainsi il revêt le caractère d'un code ou d'un canal de communication bien prisé par les artistes-musiciens à travers les années et les générations qui passent. Baaba Maal appartient à la génération charnière que l'on peut considérer comme la dernière génération disposant d'un potentiel linguistique lui permettant d'utiliser convenablement le Wolof, langage d'altérité pour une ouverture vers les autres groupes et continents. La présente étude a pour objectif de prouver l'efficacité de cette langue dans la vulgarisation de nos valeurs sociétales, surtout chez le *Halpulaar*<sup>1</sup> Baaba Maal.

**Mots-clés :** critique, culture, musique, société, wolof.

### **Abstract**

Senegal is characterized by a very vast musical field which is the subject of a very extensive lexical field that takes head-on the realities and social concerns. Wolof is a language whose use goes beyond the group in question. There remains a viaticum that allows voice bearers like the musician to succeed in the sovereign mission. Thus it takes on the character of a code or a channel of communication well appreciated by artists-musicians through the years and generations that pass. Baaba Maal belongs to the pivotal generation that we can consider as the last generation with a linguistic potential allowing him to properly use Wolof, a language of otherness for an openness to other groups and continents. The present study aims to prove the effectiveness of this language in popularizing our societal values, especially among the *Halpulaar* Baaba Maal.

**Keywords :** criticism, culture, music, society, wolof.

---

<sup>1</sup> Qui parle « pulaar », un dialecte très répandu au Sénégal et que l'on retrouve dans beaucoup de pays africains.

## **Introduction**

Dans sa poésie, faisant la promotion du monde noir et sa culture, Léopold Sédard Senghor réfute que l'Afrique est le peuple du café ou du coton. Il revendique que le peuple africain est le peuple de la danse dont les pieds reprennent vigueur en frappant le sol dur. La notion de danse qu'il attribue ainsi au continent de l'oralité va de pair avec la chanson ou la musique. Cette activité artistique est aussi un moyen d'expression qui permet de livrer un message. La portée de la parole est en fonction de l'ampleur de l'auditoire. Pour atteindre son objectif, le chanteur « *halpulaar* » Baaba Maal juge nécessaire de tenir compte des réalités linguistiques du Sénégal où le wolof occupe une place de choix. S. Kessler (2011, p.171-198) souligne : « Le *wolof* compte parmi les 14 langues possédant le statut de langue officielle nationale. C'est la langue la plus parlée au Sénégal ». Pour sa part, décomposant le mot « *wolofal* », D. Faye (1999, p. 19) souligne qu'il « est composé du radical « *wolof* » désignant l'ethnie numériquement majoritaire et la langue la plus parlée du Sénégal ». Le wolof occupe alors une place de choix dans le système de communication au Sénégal.

Par conséquent, nous avançons l'hypothèse que la langue wolof est un outil de communication qui, dans une mesure, permet au chanteur Baaba Maal de toucher le plus vaste auditoire. Un musicien sénégalais pourrait-il même faire abstraction de cette langue vernaculaire ? Le wolof ne serait-il pas nécessaire voire indispensable pour un chansonnier sénégalais ? C'est sous cette facette que nous jugeons utile, dans une approche sociocritique, d'étudier la place du wolof dans le champ musical de ce chanteur à dimension internationale. Il sera d'abord question de partir d'un cadre théorique pour établir le rapport qui lie la musique à la littérature. Nous allons ensuite analyser le répertoire du musicien Baaba Maal sous l'angle d'une œuvre d'art, d'une critique sociale, avant de mettre en exergue la dimension universelle de l'artiste qui apparaît à travers ses séquences chantées en wolof.

### **1. Cadre théorique ou rapport entre musique, langue et littérature**

Les phénomènes qui ont secoué l'histoire des peuples tels que la colonisation et l'esclavage ont été énergiquement dénoncés par les canaux de la littérature et d'autres types de communications. La musique permet également à des artistes d'apporter leur contribution au combat. La chanteuse sénégalaise Mada Bâ, dans « Gorée », a dénoncé la chasse à l'homme et

la vente des esclaves : « On n'a capturé ceux de ma race, on les a maltraités et amenés à Gorée pour en faire des esclaves ».

Dans la lutte de la libération de l'homme et dans la promotion de la modernité, la musique occupe une place de choix à côté de la littérature. Et sous cette facette, la musique peut être placée parmi les composantes de la littérature orale qui fait recours à la langue pour une communication de bouche à oreilles. C'est pourquoi, dans ses travaux, I. Wane (2003, p.2) souligne : « L'une des meilleures illustrations de la permanence et de la souplesse de l'oralité est sans doute la chanson. La musique a donné une production qui se révèle un exemple de conciliation de l'ancrage dans la tradition et l'adaptation aux progrès ».

La musique s'inscrit dans le cadre d'une communication orale. Elle est donc un acte de langage et elle utilise les mêmes techniques, canaux et schémas que la littérature pour la transmission du sens ou d'un acquis culturel. Grâce à la musique, Baaba Maal deviendra un homme de parole et de culture, donc en mesure de participer à la marche de la société. I. Wane (2003, p.2) poursuit dans ce sens :

Le succès des nouveaux hommes de parole, qui se traduit par la place qu'occupent leurs œuvres dans les grilles des programmes radiodiffusés ou télévisés et dans les colonnes des journaux, leur emprise sur les foules suscite diverses réflexions... Aliou Tine ouvre dans un de ses articles, une brèche faisant une présentation sommaire du modèle littéraire de la tradition orale africaine adossée à une critique du schéma de Roman Jakobson.

C'est dans ce cadre que l'intermédialité, l'intersémiotique et l'intertextualité trouvent toute leur pertinence en permettant une transversalité des textes. Le schéma de Jakobson reste un lieu de convergence de tous les types de communications qui gravitent autour de la trilogie : le message, le destinataire et le destinataire. La musique fait partie de ces types de communications et invite à voire l'aspect de la sémiotique et du style que l'on désigne par « la sémiostylistique » affiliée à Georges Molinié. Dans son article A. C. Kouamé (2022, p. 69-85), précise : « La sémiostylistique est une théorie développée par le stylisticien français Georges Molinié... Théorie à la fois immanente et transcendante au texte littéraire, la sémiostylistique allie deux champs disciplinaires, à savoir la stylistique et la sémiotique ».

En dehors de ce qui la lie à la littérature et à la langue, la musique est en charnière entre le style et la sémiotique. Définissant la notion de sémiotique, L. Panier (2005, p.107-116) souligne :

La sémiotique est une pratique scientifique qui vise à décrire la signification telle qu'elle se manifeste dans des textes, des images, des pratiques sociales, des constructions architecturales, etc... La théorie et la méthodologie sémiotique proposent des procédures de construction du sens au service de la lecture et de l'interprétation.

La musique est au service du peuple. On peut lui reconnaître une fonction engagée à l'image de la poésie, du théâtre, du roman et du conte. C'est une réflexion sur les réalités sociales. Chez les Wolof, un proverbe est conçu pour insister sur cette mission que la musique a en commun avec la littérature : « Wëy<sup>2</sup> wu diglewul yeetewul ay nax la » (Une chanson, si elle ne donne pas de conseils et n'éveille pas non plus les consciences, alors elle est pure tromperie).

Compte tenu de cette préoccupation de la musique et de son art, elle s'invite légitimement dans le domaine de la sémiostylistique. Elle obéit également au principe de G. Molinié (2006, p. 265-270) qui défend : « On peut (on doit) concevoir des tests d'artistisation, qui visent à répondre aux conditions spécifiques qui font que, dans telle situation particulière de réception, tel acte de langage est effectivement vécu à régime d'art ».

Le chansonnier Baaba Maal pourra être considéré comme un artiste plein de talent, qui produit des textes conformes aux théories sur les manifestations de la langue. A. C. Kouamé poursuit dans ce sens : « S'il est vrai que la sémiostylistique tend à s'ouvrir à tous les arts, il n'en demeure pas moins que son champ d'investigation est l'art verbal. Le discours, considéré comme un phénomène social, constitue sa matière ».

La fonction de la musique se concrétise par un texte harmonieux destiné à impacter sur l'auditoire, comme l'a souligné M. Kane (1981, p.37) avec les contes qui « permettent de dégager des leçons de conduite à adopter dans la vie de tous les jours avec des enseignements propres à faciliter les rapports à l'intérieur du groupe ». Ce faisant, les contes sont des actes du langage qui rappellent à l'enfant le respect dû aux anciens (comme on a le respect et l'imitation des anciens parmi les règles du théâtre classique). Ils rappellent également à la femme ses devoirs domestiques et à l'homme adulte ses responsabilités au sein de sa famille. La musique est comparable au conte par les passages chantés. Elle peut aussi se substituer aux autres genres de la littérature écrite par l'engagement et le style artistique.

D'après G. Molinié (1998, p.17), « le langage verbal sert de métalangage aux langages non-verbaux ». La jonction entre la littérature, la langue et la musique, trouve toute sa pertinence dans cette étude et elle peut être illustrée avec les propos de C. Kerbrat-Orecchioni (1980, p.84) qui souligne : « Parler, c'est sans doute échanger des informations ; mais c'est aussi effectuer un acte, régi par des règles précises, qui prétend transformer la situation du récepteur et modifier son système de croyance et/ou son attitude comportementale ».

---

<sup>2</sup> À la place de « wëy », certains disent encore « wéy » ou « woy ».

La musique comme la littérature est une œuvre artistique qui prend en charge les préoccupations de la société. Permettant la jonction de l'utile à l'agréable, elle reste instructrice. Bref, toutes les deux relèvent du domaine d'un art pour le progrès. Sous cet angle, la musique, en tant qu'élément de la langue, intéresse la sémiotique selon la considération de G. Molinié (2006, p. 265-270) qui entend « la sémiotique au double sens de réflexion sur les procédures de création/réception de ce qui fait valeur dans les relations sociales, et de modélisation de ces procédures ».

## **2. La peinture sociale à travers le chant / champ de Baaba Maal**

La musique est une parfaite œuvre d'art. Or toute œuvre d'art, comme l'a écrit H. B. Stendhal (1960, p. 357) parlant du roman, « c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin ». Toutes les œuvres d'imagination comme le conte, le roman, la peinture, la musique constituent une représentation virtuelle qui expose devant le public un miroir et l'invite à s'y mirer et à se mouvoir dans les coulisses de la société. L'artiste apparaît comme un Dieu sur sa créature. Il doit atteindre sa cible. Qu'on le sente partout et qu'on ne le voit nulle part, grâce à l'objectivité de son œuvre. Dans La dix-huitième nouvelle de *Contes glacés*, J. Sternberg (1998, p.24-25) revient sur le symbolisme de ce miroir :

C'était un curieux reflet que le miroir me renvoyait, un reflet déformé, horriblement étiré, décharné, un visage à moitié décomposé par quelque cancer et toujours je ressentais le plaisir de m'étonner durant quelques secondes, je recevais un supplément de plaisir en retrouvant un peu plus loin un miroir normal.

Dans une communication comme dans un enseignement, pour que le message passe avec satisfaction, il faut que l'enseignant et les apprenants, le communiquant et l'auditoire parlent la même langue. L'apport de la langue wolof dans le chant de Baaba Maal est donc à circonscrire dans ce cadre communicationnel. Dans les séquences chantées en wolof, son champ musical fonctionne donc comme un miroir qui affiche les réalités de la société sénégalaise avec ses clichés qui méritent d'être revus, examinés sous un regard critique. Cela permettra, comme l'a souligné G. Debeaux (2015, p.154-156), de voir à travers l'incommensurable œuvre du chanteur sénégalais que « la critique musicale s'appuie souvent sur des clichés et elle ne repose pas uniquement sur l'initiative d'un scripteur possédant son propre style, mais elle est bien aussi écriture du partage où l'on plonge dans le fond commun des stéréotypes ».

Abordant la peinture de la modernité qui se caractérise par la cupidité des femmes et la dégradation des mœurs, le chanteur Baaba Maal met le focus sur la capitale du Sénégal dans

le titre « Ndakaaru » (Dakar). Il débute la séquence wolof par une vision panoramique des marchés de la ville où tout grouille dans tous les sens :

Nañ dem ba Sàndaga mbaa marse Asalem.  
Nañ dem ba marse Kastoor mba marse Graa Yoof,  
Marse Seng, marsé Njaarém, Sàndikaa...

Allons jusqu'au Sandaga ou au Marché HLM<sup>3</sup>.  
Allons jusqu'au Marché Castor ou au Marché Grand-Yof,  
Au Marché Zinc, au Marché Ndiarème, au Marché Syndicat...<sup>4</sup>

Le marché se caractérise par son statut de croisée des chemins. D'une part, c'est le lieu de convergence des acteurs de la mode qui rythme la progression de la modernité qui impacte largement sur l'évolution du monde, avec la dégradation de certaines mœurs. D'autre part, le marché étant un lieu de rencontre où toutes les couches sociales s'approvisionner, le meilleur moyen de communication reste la langue la plus répandue qui est le wolof. D'ailleurs, les Wolof ont conçu des proverbes qui se focalisent sur cet aspect du marché :

Ku dee ci marse yaa tàgge sa bopp.  
Celui qui meurt au marché a fait lui-même l'annonce de son décès.

Mbaam du jur ci marse.  
L'ânesse ne mettra jamais bas au marché.

Le premier dicton est axé sur le fait que toutes les couches sociales viennent s'approvisionner au marché et qu'à son retour chez lui, chacun racontera ce qu'il y a vu ou entendu. C'est un endroit idéal, dans la société traditionnelle comme moderne, pour la diffusion de l'information. Le second permet de considérer ce lieu de rencontre comme celui de l'influence, de la calomnie, mais surtout de l'indiscrétion.

Le choix du marché par le chanteur devient alors pertinent dans son projet qui consiste à présenter à la société une nette image d'elle-même.

La mention du *jéli*<sup>5</sup> et ses caprices dans la même chanson permet encore à Baaba Maal de souligner les mauvaises pratiques des femmes dans le monde urbain où celles-ci sont esclaves de la mode et par conséquence traînent les hommes dans la boue. Il leur interdit l'expression ou le phénomène de « *xeeb deepãas* » (considérer la dépense comme insuffisante). La leçon de morale qu'il donne aux femmes leur permettra d'être conscientes et de ne pas considérer la réussite sociale comme condition pour le mariage. Il entonne :

Maane bilaay walaay yaay jeli,  
Moontoor, telewisiyong, rajoo yi ñu laaj...

---

<sup>3</sup> HLM veut dire : Habitation à Loyer Modéré.

<sup>4</sup> Tous les passages wolof sont traduits par nos propres soins.

<sup>5</sup> Griot ou chanteur.

Loolu amul solo, séyileen baayi caaxaan.

*Jéli*, je le jure au nom de Dieu,  
Ce que l'on demande à savoir une montre, un poste téléviseur,  
un poste radio...  
Ce n'est pas important, allez-vous marier et arrêtez de jouer.

Cette invitation des femmes à la raison, elle rappelle le phénomène « brodé » pendant lequel on chantait partout :

Brodee ! Brode tas na ngoroyee !  
Kër Baara Mbuubee !

Ô le tissu brodé ! Le tissu brodé a brisé tous les mariages !  
Chez Bara Mboup<sup>6</sup> !

Pour reprendre G. Debeaux (2015, p.154-156), Baaba Maal produit un texte plein de sens et de sons. Pour ce qui est de cette critique musicale, il est question d'un grand « désir de trouver le mot juste afin de toucher ». La ville devient le creuset de la musique donc des festivités. Sous cet angle, Baaba Maal convoque et introduit la notion de *taasu*, un texte multifonctionnel, à usage péjoratif comme mélioratif. Il s'en sert pour chanter son bienfaiteur Salim :

... Du àllarba, alxemes, la sa ngénteel jabar li ?  
Soo ma ko waxul, du ma ci dikk.  
Jelal suma wàll ci cipaar gi, mooy suma ndawtal.  
Salim, yaa ma may lam.  
Nga tullanti ko, jox ma jaaru...  
Jaaru wurus, jaaru xaalis,  
Wurus u ngalam, ngalaw piiroo...  
Yaa di maccaatu nen, ken du ca xëcooy xottig boli.

... Mercredi, jeudi, ce sera le baptême de ton épouse, n'est-ce pas ?  
Si tu ne me l'annonces pas toi-même, je n'y viendrai pas.  
Prends ma part du cadeau, cela correspondra à mon soutien.  
Salim, tu m'as offert un bracelet.  
Tu as renouvelé ton geste en m'offrant une bague,  
Une bague en argent, une bague en or,  
Un or de meilleure qualité, un or pur.  
Tu es comme un œuf qu'on suce, on n'a pas besoin de s'agiter au point de se blesser à la gorge.

Le chanteur dénonce certes les tares de la société, mais, en toute objectivité, il domine sa matière pour en présenter de belles facettes. La notion de « *ndawtal* » (soutien ou apport

---

<sup>6</sup> Cette personne fut un grand commerçant.

personnel lors des cérémonies) introduit l'image de solidarité qui permet de soutenir les faibles grâce à la relation individu-groupe.

Dans « Le chasseur et le génie voleur de femmes », texte de L. Kesteloot repris par B. Dieng (1986, p.90), on retrouve cette notion de solidarité à travers le proverbe répété et adapté au contexte qui évolue : « Ce que peut faire un ou deux, trois le feront mieux... Ce que deux ou trois peuvent, quatre le pourront mieux ».

La solidarité est une valeur sociétale très répandue en Afrique comme ailleurs. H. Lopes (2018, p. 220-221) n'a pas manqué de le rappeler dans son texte : « Dans le village africain, pour le meilleur ou le pire, chacun s'occupe de la vie du voisin. Cette solidarité spontanée, qui secrète quelquefois le parasitisme et noie l'individu dans le groupe, a disparu aux Antilles où, dans les cas extrêmes, l'on apprend à l'enfant à se méfier du voisin ».

Toutefois, Baaba Maal souligne que la solidarité n'est possible que si la relation individu-groupe est bien nourrie grâce la mutualisation des forces, la réciprocité du respect, de la considération, de la reconnaissance.

Même le verbe « *tullànti* » qu'il utilise attire l'attention sur son niveau d'expression en wolof. Il s'agit d'un terme très classique peu utilisé par les usagers de la langue, mais également du procédé de mise en abyme. Ce verbe qu'on peut traduire par récidiver ou renouveler renvoie à quelques pratiques traditionnelles faites au nouveau-né, une semaine après le baptême, donc quinze jours après sa naissance.

La conjugaison ou la synergie des forces favorise le développement et la tranquillité de la société. Voilà pourquoi, après la peinture de la société, Baaba Maal revient encore sur l'importance et l'impact de la solidarité en prônant l'unité africaine qui conduit au bonheur du continent :

Ñu boolloo bokk ndey, nekk benn...  
Afrikaan, boolloo leen, ñu boole xol yi ñu ligéey.  
Dëgëral mànkoo gii, taxawal mbootaay yee,  
Ni waa Dakaar-Nijeer defoon, Afrikaa!  
Afrikaan, boolloo leen, ñu boole xol yi ñu ligéey.

Unissons-nous comme des frères issus d'une même mère...  
Africains, unissez-vous, unissons nos cœurs et travaillons.  
Consolidons l'entente, mettons sur pied des associations,  
Comme l'avaient fait ceux de Dakar-Niger.  
Africains, unissez-vous, unissons nos cœurs et travaillons.

Parlant de la notion de solidarité, M. F. Thiam (2017, p.98-118) souligne que nous sommes dans un monde en pleine mutation, mais où la solidarité, sous toutes ses dimensions, reste encore un viatique pour le triomphe et l'épanouissement du groupe. Dans la communauté



wolof, toutes les âmes sont invitées à l'union et à la communion des cœurs, car la solidarité à cultiver et à promouvoir peut être la solution à tous les problèmes. Grâce à elle, nous vivons dans un monde équilibré, avec un échange perpétuel, une redistribution des biens, un renforcement des acquis et capacités, une complémentarité. Par conséquent, dans le discours wolof, foisonnent des proverbes bien conçus autour de cette notion :

Mbooloo mooy doole.

L'union fait la force.

Nit nit ay garabam.

L'homme est le remède de l'homme.

Alors comme toute langue, le wolof apparaît dans le chant/champ de Baaba Maal comme un moyen de communication très efficace et une invite au développement car la langue est l'outil principal qui permet aux auditeurs d'être eux-mêmes, un outil qui permet à une société d'entrer dans la mouvance du développement.

Revenant au style de communication, il faut souligner que la chanson plonge l'individu dans l'univers de la transmission d'un message de bouche à oreille. L'œuvre de Baaba Maal retrace le combat épique de nos grandes figures historico-religieuses partagées entre l'épopée et l'hagiographie. Dans « *Aywa* » (En avant), comme tout croyant, il sollicite la prière de tous nos saints de Dieu :

Nabii, ku la bëgg ma bëgg ko.  
Wóor na ñoom Maam Bamba,  
Maam Maalik ak Maam Baay Ñes.  
Man sàkku naa seen ndimbal...

Prophète, j'aime celui qui t'aime.  
En sont témoins Mame Bamba,  
Mame Malick et Mame Baye Niass.  
Moi, je sollicite leur soutien ...

Pour le bien-être social, comme porteur de voix, en dépit de son appartenance au groupe *halpulaar*, il a su utiliser la langue wolof (un wolof très limpide), pour livrer un message fort. Il ne faut pas perdre de vue que le lexique employé, le ton des chroniques ou les clichés utilisés s'ancrent dans un discours provenant d'une communauté et concourent à son renforcement.

La critique des mœurs ainsi faite permet à l'artiste d'instaurer un climat paisible qui favorise l'épanouissement des sénégalais et leur ouverture au reste du monde.

### **3. La musique de Baaba Maal, un message d'ouverture vers l'universel**

Dans *Le quai des brumes* de P. M. Orlan (1927), parlant des « années folles » et de l'hécatombe causée par la guerre, le narrateur annonce que les cimetières ont été quelque part (« ici ») avant d'être partout.

Chez Baaba Maal, comme chez tant d'autres créateurs, une étude permet toujours de voir un art qui a été exprimé ici au bercaïl, avant de s'envoler sous d'autres cieux.

Et comme Apollinaire qui se disait avoir bu tous les fleuves du monde et être en mesure de boire encore l'univers s'il lui plaisait, Baaba Maal décide de faire le tour des villes du monde, en transportant sa culture et sa musique traditionnelle, avec un esprit d'ouverture et d'universaliste qui lui suggère d'inviter dans ce voyage les langues d'adieu comme le *pulaar* et le wolof et les langues d'accueil comme l'anglais et le français. Qui parle de la langue wolof mentionne indirectement l'alphabétisation et d'après B. Diop, « l'alphabétisation a une triple dimension : culturelle, individuelle et collective »<sup>7</sup>.

Dans ses travaux, F. Portier (2011, p.1-2) prône la musique et ses composantes comme des fondements de l'identité et de l'altérité pour l'Afrique.

Pour affirmer son humanité, l'Africain a dû faire la preuve de sa différence culturelle et sociale tout en faisant reconnaître son identité biologique.

La négritude senghorienne, comme celle d'Aimé Césaire, devait affirmer le droit du Nègre à l'altérité en s'appuyant sur la différence de l'Africain par rapport à l'Européen. Léopold S. Senghor s'est attaché à le faire essentiellement dans le rapport au rythme, à la musique, au corps, à la spiritualité et à l'émotion, ainsi que dans la communication avec la nature. Il semble qu'à l'époque il ait contribué à maintenir, de cette façon, le Nègre dans une position de dépendance à la civilisation occidentale. C'est en tout cas la réception qu'en ont eu les penseurs africains de la génération suivante.

Par ailleurs, la musique de Baaba Maal qui est imbue de la culture *halpulaar* confère un rythme comparable à celui du *Ngoyaan*. Comme bon nombre d'artistes musiciens, il a repris le fameux titre de *Ndaga* dont il reconnaît la paternité du *Saalum*<sup>8</sup>.

Dans son morceau « Ndaga-Njaay », il respecte la notion de la probité intellectuelle qui n'est certes pas de mise dans l'oralité, mais très exigeante dans l'univers artistique.

Baaba Maal admet que le *Saalum* est le berceau du *Ndaga* et de la musique « *Ngoyaan* » :

Su Ndaga àndeek tamaak sabar,  
Sago jeexee, Ndagaa!...  
Ba Kawlax, Ndaga Njaay, Ndagaa !  
Saalum Jàng dafay ndaga...

---

<sup>7</sup> Propos tenus le 10 mai 2023, lors d'une conférence organisée par la bibliothèque de l'UGB de Saint-Louis du Sénégal.

<sup>8</sup> Ancienne province du Sénégal et actuelle région de Kaolack.

Xaleey Senegaalooy, xaleey Afrikaayee,  
Man de nammoon naa leenoo,  
Dande Leñool nammoon na leen.  
Kaay leen ñu Ndaga...  
Te bul ma xoola-xooloo, nga xool ma xeeb ma lool.  
Man buma la xoola-xooloo, ma xool la xeeb la lool.  
Ndax Yàlla a la sàkk, sàkk ma.  
Moo sàkk asamaan.  
Mu dellu sakk suuf.  
Mu sàkk niñ ñu ñuuloo.  
Mu sàkk ñu weexa-weex.

... Ar Ndaga, ba London...  
Ar Ndaga, ba Pari...  
Ar Ndaga ! Haw du yu fiil ? ...  
Ar Ndaga ! Ay fiil guud ...  
Ar Ndaga ! Komaa sawaa ? ...  
Ar Ndaga ! Sa waa b ...  
Ar Ndaga Njaay ! Ndaga !

Si la musique *Ndaga* est accompagnée de *tama*<sup>9</sup> et de *sabar*<sup>10</sup>,  
Elle devient irrésistible, *Ndaga!*...  
Jusqu'à Kaolack, on joue la musique *Ndaga* Ndiaye, *Ndagaa* !  
Saloum Dieng joue le *Ndaga*...  
Vous jeunes du Sénégal, vous jeunes de l'Afrique,  
J'étais nostalgique de vous,  
Le Dandé Lénool était nostalgique de vous.  
Venez jouer au *Ndaga* avec nous ...  
Après m'avoir regardé, il ne faut pas me sous-estimer.  
Moi, non plus, après t'avoir regardé, je ne dois pas te sous-estimer.  
Parce que c'est Dieu qui t'a créé et c'est Lui qui m'a aussi créé.  
Il a créé la terre.  
Il a encore créé le ciel.  
Il a créé des personnes noires.  
Il a créé des personnes tellement blanches...

... Viens jouer au *Ndaga*, depuis Londres...  
Viens jouer au *Ndaga*, depuis Paris...  
Viens jouer au *Ndaga* ! How do you feel ? ...  
Viens jouer au *Ndaga* ! I feel goog ...  
Viens jouer au *Ndaga* ! Comment ça va ? ...  
Viens jouer au *Ndaga* ! Ça va bien ...  
Viens jouer au *Ndaga* Ndiaye ! *Ndaga* !

L'esprit d'ouverture dont fait preuve le chanteur lui inspire une certaine hybridité linguistique car il va au-delà des frontières du Sénégal et de l'Afrique. Il utilise alors d'autres canaux de communication avec les langues étrangères comme le Français et l'Anglais. Consciemment et intelligemment, vers la fin de ce morceau, il revient au bercail et termine sa

---

<sup>9</sup> Une sorte de petit tam-tam placé sous l'aisselle du batteur et avec lequel il peut jouer sur les deux côtés.

<sup>10</sup> Tam-tam.

note sur une affirmation qui confirme sa volonté d'être un universel rassembleur, malgré les diversités. Il termine ainsi :

Tafaa Caam, dafay Ndaga !  
Samba, dafay Ndaga !  
Aliyun Badar, dafay Ndaga !  
Sidiki, dafay Ndaga !

Tapha Thiam, il joue au *Ndaga* !  
Samba, il joue au *Ndaga* !  
Alioune Badar, il joue au *Ndaga* !  
Sidiki, il joue au *Ndaga* !

Tapha Thiam et Alioune Badara pourraient être Wolof, Samba Halpulaar et Sidiki Mandingue. Ajouté à l'Anglais et au Français, l'artiste-chanteur réussit l'hybridité linguistique qui porte son message le plus loin possible. Ce morceau, symbole de douceur, lui a permis de valser entre le Pulaar et le Wolof.

Le proverbe est convoqué pour consolider une pensée. Dans un projet de conscientisation de l'Africain et de consolidation de ses acquis culturels, dans le titre « *Fa laay fanaan* » (J'y passerai la nuit) Baaba Maal revient sur le compagnonnage entre le roi et ses sujets :

Ku làmb yaa tay daagu fañ la nobee...  
Suñu kom-kom, suñu cosaan,  
Suñu doole, suñu askan,  
Ku nekk dangay defee ni la Yàlla bindee.  
Yaw ni la Yàlla bindee, manit ni ma Yàlla bindee.

Le mal-aimé est responsable de son mauvais sort,  
il n'a qu'à aller là où il est aimé...  
Notre richesse, c'est notre culture,  
Notre force, c'est notre appartenance sociale...  
Chacun doit rester naturel.  
À toi ta nature, à moi également ma nature ?

Par ces propos, le chanteur prône des valeurs défendues et cultivées depuis le mouvement de la négritude : l'ouverture vers l'autre et l'enracinement dans ses valeurs.

Baaba Maal est donc un chanteur à prendre comme modèle de vie. Il présente le Sénégal et ses cultures comme une convoitise du monde qui lui reconnaît toute sa richesse liée à ses valeurs. Selon M. H. Bâ (2020, p. 18 - 29), on peut dire que la musique renvoie à la culture africaine et universelle. Analysant deux romans d'Henri Lopes, pour intituler son premier point, il considère la musique comme un symbole d'enracinement culturel :

L'importance de la musique dans les œuvres littéraires africains s'explique en grande partie par le fait que ceux-ci s'ancrent dans la culture africaine. Elle y occupe une place de choix. On ne peut pas parler de l'Afrique sans la convoquer comme le confesse le

romancier congolais Henri Lopes. Dans son entretien accordé à L. Moudileno (2016, p. 97), Lopes déclare : « Et comment dire l’Afrique, dans son quotidien, dans son âme, dans sa chair, sans faire allusion à la musique et à la danse ? Tous les Africains aiment la musique. J’entends dire que certains veulent apprendre le lingala simplement pour pouvoir comprendre les paroles de nos rumbas ». C’est dire que la musique est le soubassement même de la culture. Elle reste un élément culturel important dans les sociétés africaines.

Il s’inscrit dans la même logique que son semblable Youssou Ndour qui ficela un projet de société avec « Sama réew laay jaay » (Je vends l’image de mon pays).

La musique de Baaba Maal, comme celle de Youssou Ndour, peut être également considérée comme une plaidoirie pour une paix durable, un monde d’épanouissement, sans conflits entre les hommes. Il regrette d’avoir un hiatus avec Mariama Dianké et il lui demande pardon indirectement :

Mariyaama Jänkee,  
Mari bul ma meeree !  
Nañu bokk ndey yaay,  
Nañu bokk baay yaay,  
Àndandoo te ligéey,  
Man jàmm laay laaj.

Mariama Dianké,  
Marie ne sois pas fâchée contre moi.  
Faisons comme si nous sommes issus de la même,  
Faisons comme si nous sommes issus du même père,  
Travaillons la main dans la main,  
Moi, ce que je recherche, c’est la paix.

La musique, comme moyen d’expression de la pensée, des sentiments, elle participe à la fois à la quête de liberté et d’ouverture. C’est ce que souligne F. Portier (2011, p.7) qui fait allusion à la fin de l’assujettissement des noirs :

Il est important de garder à l’esprit que c’est grâce à la musique, seule activité libre dans les plantations, que les esclaves se sont construit une identité et ont pu l’imposer au fil du temps dans un monde blanc hostile à toute autre expression de leur africanité. Le jazz, fruit du mélange des musiques occidentales et africaines, sera d’ailleurs un symbole de la naissance de l’identité américaine, identité métisse s’il en est.

On se rend compte que la musique de Baaba Maal, par son rythme traditionnel est un grand trésor. Et la langue wolof est d’un grand apport dans son projet de développement social car elle lui permet de toucher sa cible et présenter la richesse de son pays et de son continent à la rencontre « du donner et recevoir » comme l’avait théorisé le président-poète L. S. Senghor. C. Kerbrat-Orecchioni (1980, p. 84) souligne pour sa part : « Parler, c’est sans doute échanger des informations ; mais c’est aussi effectuer un acte, régi par des règles précises, qui prétend

transformer la situation du récepteur et modifier son système de croyance et/ou son attitude comportementale ».

### **Conclusion**

En étudiant le chant / champs musical de Baba Maal qu'on saurait difficilement prendre-à-bras-le-corps, on finit par se rendre compte qu'il s'agit d'un panafricaniste, d'un artiste complet qui a exploité tous les thèmes et remué toutes les couches sociales. Il devient un géant d'Afrique et entre dans le symbolisme du baobab.

Dans son essai, A. Niang qualifie Youssou Ndour de « baobab chantant ». En écoutant le chant ou en visitant le champ musical de Baaba Maal, on s'aperçoit qu'il s'agit lui aussi d'un grand baobab chantant en *pulaar*. Sa musique fonctionne pour une grande partie de la population du Sénégal et d'ailleurs comme une sorte de *njaru*, une musique qui galvanise par les valeurs qu'elle incarne, par les thématiques qu'elle soulève, par les sonorités qui en ressortent. Écouter sa musique peut permettre de joindre l'utile à l'agréable. Ainsi, en 2018 à Rouen, pour entamer sa communication sur le thème de la transgression dans l'épopée, Ibrahima Wane, s'appuyant sur un morceau de musique de Baaba Maal, se galvanisa et fit appel à la théorie de Verlaine : « De la musique avant toute chose ».

Le wolof, langue la plus répandue du Sénégal devient indispensable dans la livraison du message de la musique. Il est alors de caractère indispensable car permettant à Baaba Maal et aux autres chanteurs sénégalais de toucher le plus vaste auditoire.

### **Références bibliographiques**

BÂ Mamadou Hady, 2020, « La musique : symbole d'enracinement et d'ouverture culturels dans *Le Lys et le Flamboyant* et *Le Chercheur d'Afriques* d'Henri Lopes », Université Gaston Berger de Saint-Louis, *Revue Annuelle Horizons Littéraires*, N° 4, p.18 - 29.

DEBEAUX Gaëlle, 2015, « Quelle critique pour les musiques actuelles ? Pour une approche littéraire du discours critique : des années 1980 à nos jours », *La revue des musiques populaires*, Université Rennes 2, p. 154 -156.

DIENG Bassirou et KESTELOOT Lilyan, 1986, *Contes et mythes du Sénégal*, Dakar, IFAN / Enda.

FAYE Dião, 1999, *L'œuvre poétique wolofal de Moussa Ka ou l'épopée de Ahmadou Bamba : l'exemple de Jazà'u Sakûr, le récit d'exils au Gabon et en Mauritanie*, thèse de doctorat de 3<sup>ème</sup> cycle, Dakar, Département de Lettres Modernes.

KANE Mohamadou, 1981, *Essai sur les contes d'Amadou Koumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines,

KERBRAT-ORECCHIONI Cathérine, 1980, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.

- KOUAMÉ Atchêlô Christelle, 2022, « Initiation à la sémiostylistique », Editions Francophones Universitaires d'Afrique, « *Collection Thèse / Synthèse* », Vol. 2, N°6, Tome 1.
- LOPES Henri, 2018, *Il est déjà demain*, Paris, Lattès.
- MOLINIÉ Georges, 1998, *La sémiostylistique de l'effet de l'art*, Paris, PUF.
- MOLINIÉ Georges, 2006, « Pour une sémiotique de l'art verbal », *Quaderni del CIRSIL*, 5 (www.lingue.unibo.it/cirsil).
- NIANG Abdourahmane, 2020, *Youssou Ndour Le baobab chantant*, Thiès, Fama Édition.
- ORLAN Pierre Mac, 1927, *Le quai des brumes*, Paris, Gallimard.
- PANIER Louis, 2005, « La sémiotique discursive une analyse de la signification et de ses fonctionnements : une pratique de la lecture des textes », *Hal Open Science*, HALSHS-00353639, Tunis, p. 107-116.
- PORTIER Françoise, 2011, *La musicalité au fondement de l'identité. L'héritage africain dans Le chercheur d'Afriques d'Henri Lopes*, Université d'Ottawa.
- SASCHA Kessler, 2011, «Éléments persuasifs dans les discours politiques d'une communauté rurale», *Communication wolof et société sénégalaise*, sous la direction d'Anna M. Diagne, KESSELER Sascha et MEYER Christian, Paris, L'Harmattan, p.171-198.
- STENDHAL Henri Beyle, 1960, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Editions Garnier, (1<sup>ère</sup> édition, 1830 chez Levasseur).
- STERBERG Jacques, 1998, *Contes glacés*, Belgique, Editions Labo.
- TINE Aliou, 1984, « La tradition orale comme modèle de communication », *Annale de la Faculté des LSH*, N°14, UCAD, Dakar, p. 173-190.
- THIAM Modou Fatah, 2017, « Des enseignements du proverbe en milieu wolof », *Revue Horizons Littéraires*, Saint Louis, Université Gaston Berger, p. 98-118.
- WANE Ibrahima, 2003, *Chanson moderne et modèle de communication orale*, Université Cheikh Anta Diop de Dakar.