

Ethiofiques

REVUE NÉGRO-AFRICAINNE DE LITTÉRATURE, DE PHILOSOPHIE,
DE SOCIOLOGIE, D'ANTHROPOLOGIE ET D'ART



N°111 - 2e semestre 2023



ÉTHIOPIQUES

Revue semestrielle

ISSN 0850 - 2005

Rue Alpha Hachamiyou TALL x René NDIAYE

Tél : +221 33 849 14 14 - Télécopie : +221 33 822 19 14

BP : 2035 Dakar

e-mail : senghorf@orange.sn

internet : <http://www.refer.sn/flss>

online : www.refer.sn/ethiopiennes

COMITÉ DE RÉDACTION

Directeur de Publication

Amadou LY

Directeur de la Rédaction

Cheick SAKHO

Membres

Mamadou BA
Abdoulaye Élimane KANE
Ramatoulaye Diagne MBENGUE
Boubé NAMAÏWA
A. Falilou NDIAYE
Amadou Lamine SALL
Pierre SARR (Lettres)
Malick DIAGNE
Abdou SYLLA
Étienne TEIXEIRA
Ibrahima WANE
Babacar Mbaye DIOP
Alioune DIAW
Andrée Marie Diagne BONANE
Coudy KANE
Elhadj Malick Sy CAMARA
Pierre Mbid Hamoudi DIOUF

Membres correspondants

Hélène TISSIÈRES (U.S.A.)
Eileen JULIEN (U.S.A.)
Sana CAMARA (U.S.A.)
Papa Samba DIOP (France)
Françoise UGOCHUKWU (Angleterre)
Pierre K. NDA (Côte d'Ivoire)
Guy O. MIDIOHOUAN (Bénin)
Abdelouahed MABROUR (Maroc)
Ousmane TANDINA (Niger)
Pierre NDEMBY MAMFOUBY (Gabon)
Albert OUEDRAOGO (Burkina Faso)
Mbaye DIOUF (Canada)

Ethiopiennes

Éthiopiennes

Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art.

N° 111 2e semestre 2023

Illustration :

Artiste : Justine Gaga (Cameroun)

Titre : sans titre

Dimensions : 50cm/65cm

Technique : acrylique et posca sur papier

Année : 2020

Éthiopiennes n° 111.
Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art.
2e semestre 2023.

N° 111

2e SEMESTRE 2023

.....

SOMMAIRE

1. Littérature

Dame NDAO, Ibrahima BA et Ousmane DIAO - Étude prosodique et stylistique de quelques chansons du répertoire de Baaba Maal	7
Babacar FAYE et Moussa DIÈNE - Réception du calque de la phraséologie wolof dans les romans autotraduits en français	23
Konan Luc Stéphane BROU - Lecture stylistique et pragmatique de l'énonciation proverbiale dans <i>Les sillons d'une endurance</i> d'Arouna Diabaté	35
Jean Bruno ANTSUE - Stratégies stylistiques dans <i>Diélé : l'ange, l'homme et la bête</i> de Pierre Ntsemou : Configurations et sens	49
Michel SAMBOU et Cheick SAKHO - Poésie chantée <i>Jòola</i> et écologie : une dialectique salutaire pour l'environnement	65
Terry Agbeovbiossa OSAWARU - Fondements idéologiques du marronnage aux Antilles françaises : contexte socio-historique et perspectives littéraires	81
Diokol SARR - Duplicité et réduplication dans le roman négro-africain : l'exemple d' <i>Excellence, vos épouses !</i> de Cheik Aliou Ndao	99
Elhadj Abdoulaye SALL - Théâtre traditionnel africain et scène moderne à l'occidentale : de la réception passive à la réception participative	111

Yao Khan FULGENCE et Adama SAMAKÉ - Littérature et théories
sociologiques : l'historicité en sociocritique..... 125

2. Philosophie, anthropologie, sociologie

Papa Abdou FALL - Charte de Kurukan Fuga et culture de la paix 143

Mamadou Sadio DIALLO et Babacar Mbaye DIOP - L'éthique
médicale en ethnopsychiatrie 155

3. Poèmes

Man Bene - Pour la prose en vers 181

Éthiopiennes n° 111.
Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art.
2e semestre 2023.

ÉTUDE PROSODIQUE ET STYLISTIQUE DE QUELQUES
CHANSONS DU RÉPERTOIRE DE BAABA MAAL

Par Dame NDAO, Ibrahima BA et Ousmane DIAO*

La musique a son rôle à jouer dans la concrétisation des notions importantes dans l'étude de la stylistique telles que la prosodie et les connaissances permettant d'appréhender les fonctions esthétique, émotive et conative du langage : les fluctuations rythmiques, la sonorité, l'harmonie, la mélodie, et les figures de style. Selon Dessons et Meschonnic (1998 : 62) : « le chant accompagné de musique, puis les variations de hauteur de la voix parlée, les modulations montante et descendante [...] et les différences de longueur ». Il serait incongrue de séparer totalement le texte de son utilisation musicale et de nier d'une certaine façon la validité de la notion de prosodie d'un texte mis en musique (Pascal Lécroart, 2005 : 70). Ainsi, « l'écriture musicale préparant, portant et guidant une interprétation du texte, il peut être intéressant de relever les choix prosodiques opérés » (*ibid.* : 71).

Toutefois, l'étude des chansons musicales dévoile d'autres richesses interpellant le domaine stylistique. Il existe plusieurs démarches stylistiques. La tradition de Bally correspond à une stylistique générale de la langue fondée sur des comparaisons de parlars populaires et familiers..., ou de langue à langue : la phonostylistique. Elle porte sur la phraséologie qui isole dans la pratique du langage les segments de

* Université Cheikh Anta DIOP de Dakar, Sénégal

discours, identifie des faits langagiers, et traduit les diverses façons des contenus sémantiques identiques. Cette démarche de Bally a été remise en question par ses propres disciples, Jules Marouzeau (1946) et Marcel Cressot (1969) qui ont choisi de donner à la stylistique une perspective littéraire. À ces travaux, viendront s'ajouter la poétique de Jakobson et les études de style de Spitzer (1969) sur le style avec comme objet le texte. La stylistique herméneutique de Spitzer qui crée un lien entre la linguistique et l'histoire littéraire est récusée par Michael Riffaterre (1971) qui propose une stylistique qui « étudie les messages comme portant l'empreinte de la personne du locuteur. Pour Sebeok (1960), « la stylistique fait partie de la linguistique qui se définit comme le style d'un texte littéraire qui cherche à étudier l'usage du langage avec l'intention de faire sortir ses fonctions esthétiques ? Pour Brigitte Buffard-Moret (2005), la stylistique, même si on doute qu'elle est une science, est sans divergence l'analyse et l'interprétation des faits langagiers, essentiellement dans un texte littéraire. En ce qui concerne Georges Molinié (1989), il considère que la stylistique est une discipline, une pratique orientée vers les textes littéraires qui demande une prédisposition émotionnelle et psychique, des capacités cognitives et intellectuelles développées et des connaissances culturelles et littéraires relativement opulentes (Boroud Rana A, 2015 : 150).

Notre objectif sera de montrer comment une application de la démarche stylistique dans les chansons musicales peut permettre d'exploiter les richesses prosodiques et les procédés stylistiques parfois difficiles à décortiquer dans le champ littéraire. La captation phonique et la séduction de la musique provoque une meilleure perception des phénomènes esthétiques. Pour mieux s'approprier les richesses des faits langagiers dans les chansons musicales nous nous appuyons sur la démarche de Molinié qui offre une certaine possibilité d'articulation entre musique et littérature afin de mesurer le degré du marquage langagier en repérant les particularités stylistiques et les notions prosodiques saillantes.

Pour y arriver nous choisissons les chansons de Baaba Maal artiste, musicien et compositeur sénégalais dont la renommée dépasse les

frontières du Sénégal pour conquérir les milieux de la musique et du cinéma dans le monde. Natif du Fuuta, ses chansons sont puisées, parfois, dans le riche fonds culturel traditionnel et/ou islamique, mais relèvent aussi, souvent, de créations personnelles. Notre corpus très sélectif est composé des chansons de Baaba Maal suivants : « Deliya », « Aguyaaaji », « Caaroy », « Wulloobe lelele », « Danniibe », « Baayo », « Jahoowo », « Taara ». « Jam leeli », « Minuit », « Dogata », « Juuloowo », « Laam Tooro », « Yero Maama », « Jam leeli ». Le logiciel Praat interviendra dans l'étude des procédés prosodiques pour calculer et visualiser les spectrogrammes, les courbes mélodiques ou les courbes d'intensité. Puis nous nous intéresserons à la représentation des particularités des figures de style qui participent de l'esthétique musicale du chanteur.

1. Éléments prosodiques

La compréhension des textes de Baaba Maal nécessite une prise en compte de la prosodie. En effet, la prosodie est liée à la mélodie, au rythme de la voix ascendante ou descente et aux sonorités. Pour mieux analyser ces composantes, il est utile de s'appuyer sur les éléments prosodiques. Le maniement de ces éléments comme l'intonation, la hauteur, le rythme ouvrent des voies d'analyse de la parole significative de Baaba Maal.

Ainsi, il serait bon au préalable de faire une présentation des quelques concepts entrant en jeu dans la description de la prosodie musicale chez Baaba Maal. Autrement dit, de montrer quelques spécificités des structures proposées par le roi du Yeela puis penser à quelques résultats sur son modèle de production du rythme, de la sonorité, de l'intonation, de la hauteur mélodique, etc. Pour y arriver nous choisissons un extrait « Ya deliya » de la chanson « Deliya » et avec le logiciel Praat pour dégager les formats (en rouge) l'intensité (en jaune), et la hauteur (en bleu), etc.

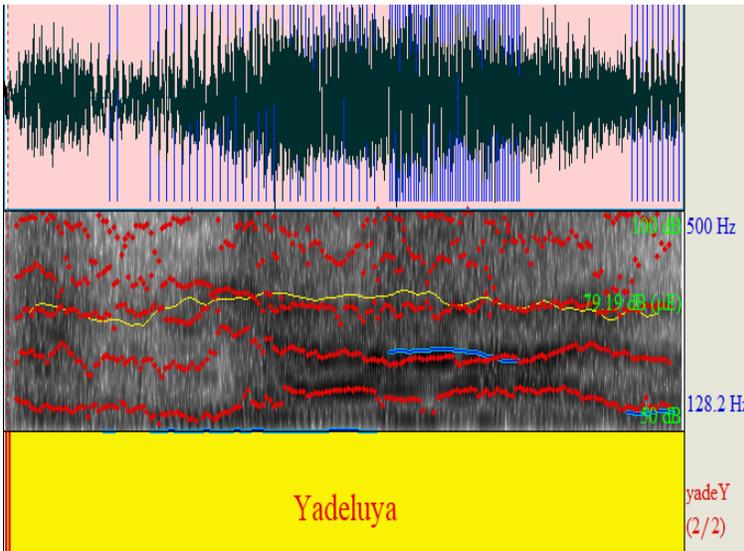


Figure 1 : Diagramme acoustique

1.1.L'intensité

De manière simple, nous pouvons dire que l'intensité dépend à la fois de l'amplitude et de la fréquence. Chez Baaba Maal, nous avons noté une intensité dans la fréquence des sons, ce qui a comme conséquence directe l'augmentation de l'amplitude. Étant donné que le timbre est déterminé par le nombre d'intensité, chez Baaba Maal nous avons noté des sons avec une hauteur élevée avec divers types d'échelles. Ceci s'explique en partie par la présence de plusieurs langues d'où la diversité de son répertoire linguistique. Concernant le schéma accentuel, il est souvent régulier comme le montre bien la figure 1.

Le calcul de la hauteur a révélé pour ce qui est de l'attaque des valeurs sensiblement faibles (± 4 HZ) comme le montre la figure 2 ci-dessous. Nous avons noté aussi que le sommet de fréquence n'est pas accompagné d'un accroissement de la durée.

Le schéma montre de plus que l'intensité est liée à la fréquence fondamentale. Comme nous pouvons le constater sur le schéma, le profil de la courbe représentant l'intensité varie selon les fréquences. Chez Baaba Maal, nous retrouvons généralement une chute d'intensité sur le deuxième ou le troisième rythme et un accroissement d'intensité dans le

rythme suivant. Cette chute est souvent accompagnée d'une césure qui peut être un silence ou un petit bruit. L'analyse de la hauteur montre, comme l'illustre le schéma ci-dessous, que la hauteur est moyenne.

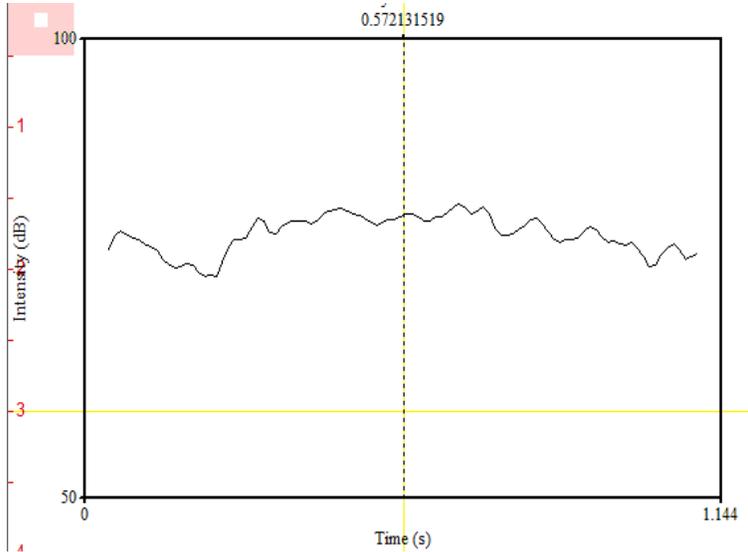


Figure 2 : Spectre de l'intensité

1.2. Le rythme

Dans cette terre du Fuuta et chez ce peuple peul, la musique rythme tous les instants de la vie. Chez Baaba Maal, nous avons des chansons aux rythmes très dansants. Chez les Peuls, la danse fait partie intégrante de la vie quotidienne. En effet, le chant, la danse et les pratiques ou activités pastorales, agraires et familiales sont liés. Le « Yeela », le « Wango », etc. sont des danses mythiques des Peuls accompagnées des airs musicaux à rythme débridé. Toutefois, il est fréquent de voir dans le répertoire de Baaba Maal, des chansons au rythme du « *Pekaan* » c'est-à-dire en *A capella*.

La musique de Baaba Maal est caractérisée par un rythme binaire ou rythme ternaire. Il arrive parfois que dans une même chanson qu'on trouve une alternance de rythme binaire et ternaire. L'une des particularités dans l'étude du rythme chez Baaba Maal, est ce jeu à vouloir toujours maintenir ces rythmes à deux ou trois temps. En effet, il

réussit toujours à créer une césure pour ne pas dépasser trois temps. Toutefois, cette césure entre les deux rythmes ne doit pas être interprétée comme le symbole d'une pause mais d'une structure de type « séparé-relié ». D'ailleurs, dans beaucoup de chansons, on note ce liage prosodique qui apparaît comme une empreinte chez l'artiste. Nous avons noté ensuite que chez Baaba Maal le rythme est articulé de façon périodique (cyclique) que nous considérons comme un rythme galopant comme par exemple dans la chanson « Agouyaji ». Dans la chanson « Daniifée » nous avons :

« Baasal moyfāani sabu baasfo alaa gidō
Baasal noon wonaa baasal jawdi tan »
« L'indigence est une tare car l'indigent n'a point d'amis
Néanmoins la pauvreté ne se limite à l'absence de richesse »

Dans la chanson « Juuloowo »

"Allah jaarāa-ma Annabiijo) Allah jaarāa-ma
("Louanges à Dieu, louanges à Son Messenger)

Dans la conception *cubbalō*¹, la musique est un outil de communication entre l'humain et le monde divin. Ceci y explique la présence des registres marqués par une tonalité caractérisée par des interjections, des onomatopées comme « ayyo », « yeelee », « yoo », « yee yoo yeele », etc., des proverbes etc. La chanson « Caaroy » réactualise le drame par le bruit des coups de feu représenté par ses onomatopées « riw-riw », « raw-raw ». On peut le noter dans « Yeela » : « Ooy yeela yee yeelee », « yee yoo yela » (bis), « lee yoo yela », « yee yoo yeelee »...

1.3. Sonorités et intonation

Dans cette partie, nous comptons mettre en évidence les principes qui sous-tendent la structuration de la sonorité dans les chansons de Baaba Maal. En effet, nous avons relevé dans ses chansons de l'artiste une réelle exploitation de la périodicité et de la métricité sur lesquelles reposent l'originalité de sa musique et toute sa créativité avec des lignes

¹ Pêcheur.

mélodiques différentes. La sonorité est liée à l'harmonie vocalique et consonantique. Nous avons des exemples dans les chansons comme « Deliya » « Wullooŋe leele », « Danniibe », etc.

Si nous prenons par exemple la chanson « Baayo », il décrit pas à pas les souffrances, capte l'auditeur et l'intègre comme s'il est en face de la scène. Un travail immense est fait par l'artiste pour trouver des harmonies comme dans « *gidelam gidelam gidelam !* ».

Le rythme dans les chansons de Baaba est lié aux sonorités, aux allitérations, aux assonances et aux rimes. Dans cet extrait de la chanson « Dental » (Unité) on retrouve la rime en « *haa* ».

Senegaal soo jabii renndii yo rendu haa » (Soyons unis si tel est le vœu des Sénégalais.)

Maali soo jabii renndii yo rendu haa » (Soyons unis si tel est le vœu des Maliens.)

Lagine soo jabii renndii yo rendu haa » (Soyons unis si tel est le vœu des Guinéens.)

Koddiwaar soo jabii renndii yo rendu haa » (Soyons unis si tel est le vœu des Ivoiriens.)

Moritani soo jabii renndii yo rendu haa » (Soyons unis si tel est le vœu des Mauritaniens.)

Gambiya soo jabii renndii yo rendu haa » (Soyons unis si tel est le vœu des Gambiens.)

Pour compléter l'analyse prosodique, nous intégrons également la notion d'intonation qui contribue également à renforcer l'harmonie musicale. D'emblée, il est important de signaler, en ce qui concerne les chansons de Baaba Maal, les difficultés à la représentation de l'intonation. Par rapport au nombre dérisoire de travaux sur l'intonation, nous pouvons noter qu'une des raisons de ce caractère saisissable des systèmes intonatifs vient sans doute du fait qu'une description de l'intonation doit faire intervenir aussi bien la sémantique que la syntaxe et la phonologie, voire les interfaces entre linguistique et extralinguistique que constitue l'acoustique. Avant de commencer l'étude sur l'intonation, il convient de définir les termes de « mélodie » et « d'intonation » que le langage courant utilise comme synonymes. Nombreux sont les linguistes, notamment les phonéticiens qui désignent

par intonation « une substance de l'expression, la mélodie » à l'image de Martinet (1969 : 9). Un son de la parole est perçu généralement selon trois paramètres : la durée, l'intonation et la hauteur. L'analyse prosodique néglige généralement un quatrième paramètre qui est le timbre. Dans ce travail, nous ferons une esquisse d'analyse de ce quatrième paramètre, le timbre. C'est ainsi que pour l'analyse de la voix de Baaba Maal, nous avons utilisé le nombre de mesures permettant de quantifier les irrégularités de la voix dans la durée et l'amplitude de la chanson dans le film Black Panthère. Pour ce faire, nous avons sélectionné la partie où la voix s'élance au moment où le vieux Tatiana est tombé dans l'attentat pour faire la mesure et l'analyse.

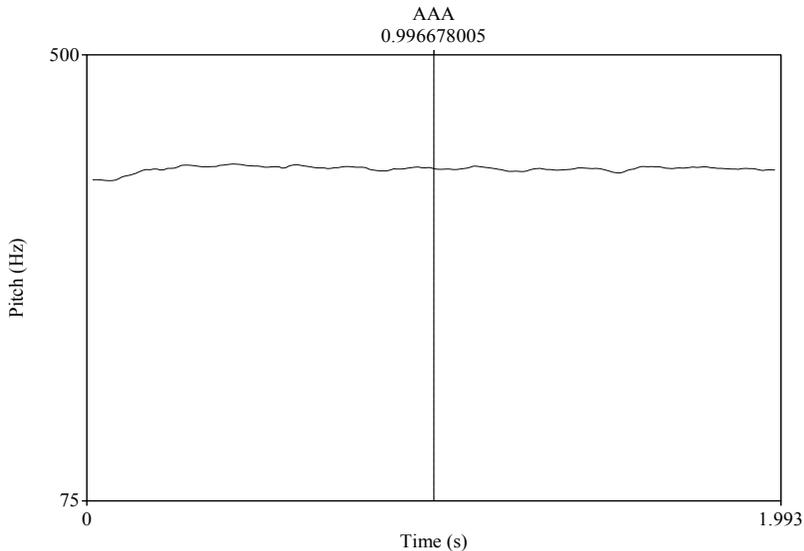


Figure 3: Spectre de l'intonation

Cette courbe de l'intonation renseigne sur cette perturbation en fréquence et en amplitude. Ce son ou cette production continue présente un effet d'élévation qui est l'équivalent de ce qu'est le signal vocal sur cette figure.

La prosodie à elle seule ne suffit pas pour assurer l'harmonie musicale chez Baaba Maal, les figures de styles y jouent également un rôle complémentaire.

2. Procédés stylistiques

Georges Molinié² pose : « il y a figure quand, dans un segment de discours, l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui résulte du simple arrangement lexico-syntaxique. » (Molinié, 2016 : 121). La figure est donc une différence, une quantité langagière différentielle, entre le contenu informatif et les moyens lexicaux et syntaxiques mis en œuvre. Avec une quantité faible de recherches sur la production musicale au Sénégal, les chercheurs essaient tant bien que mal de mener des réflexions sur la question. Mieux, nous admettons qu'aujourd'hui encore nous ne savons pas grand-chose sur les procédés stylistiques utilisés par les artistes pour véhiculer les messages. Cette réflexion si modeste soit-elle va tenter d'apporter une contribution à l'analyse des figures de style dans les chansons de Baaba Maal. Il faut signaler que beaucoup de figures de style jusqu'ici répertoriées par la littérature se retrouvent dans les chansons de Baaba Maal. Certes, nous n'allons pas les citer une à une dans ce travail, mais nous allons analyser les plus récurrentes.

Les figures de style sont multiples mais il est possible de les organiser en catégories. Cela nous permettra de distinguer les répétitions et les images.

3.1. Les figures de répétition

Les figures de répétition se caractérisent par une fréquence des signifiants. Pour Molinié :

La répétition n'est proprement figure que dans ce décalage systématique entre 1 Sé et x Sa, Sé et Sa ayant chaque fois la même identité. On mesure aussitôt l'importance de la répétition dans les faits de caractérisation par extension sonore, et dans la littérarité en général (Molinié, 2016 : 120).

La répétition est une des astuces que Baaba Maal utilise pour garder l'harmonie rythmique. Elle se dessine en filigrane presque dans toutes les chansons qui composent notre corpus. Dans la chanson « Caaroy », nous voyons que la répétition participe à construire un

² Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, PUF, 2016.

parallélisme syntaxique qui donne au vers un rythme binaire : « *Caaroy sahaa njimee Caaroy sahaa !* » (bis). Il en est de même dans « Baayo » où la répétition produit un rythme ternaire : « *baayo baayo baayé eeh !* » (bis). Parfois la répétition est plus longue : « *Neene yoo neene yoo neenam neene yoo beey !* » ou « *Baaba yoo baaba yoo baabam baaba yoo bee !* ». On retrouve cette forme de répétition aussi dans la chanson « Demngal-am » (ma langue) « *Jaala ndaama jaala ndaama jaala ndaamee !* ».

D'autres figures de répétition sont employées dans les chansons de Baaba Maal, leur choix n'est pas fortuit, mais dépend des réalités socio-culturelles ou de la *doxa* peule. Parmi les figures relevées dans ses chansons nous en retiendrons la reprise et l'anaphore.

La reprise, communément appelée au 21^e siècle la *cover*, participe de la réappropriation d'un matériau musical disponible. Dans cette partie, nous analysons la manière dont la reprise se manifeste, se transforme et se laisse influencer. Phénomène social, culturel et aux multiples facettes, la reprise présente chez Baaba Maal un aspect ludique. Baaba Maal, cheminant avec Mansour Seck a puisé ses ressources dans les archives des griots du Fuuta et du Bunndu comme « Deliya » et des « Subalbe » comme dans « Jahoowo ». Le répertoire mandingue est aussi une de ses sources d'inspiration comme en témoigne « Taara ». Baaba Maal n'a cessé également de s'inspirer de sa mère qui était une chanteuse. Ceci explique la reprise de beaucoup de ses chansons comme : « *Hayyoo laare lare laare !* ». Sa voix suave et pleine d'émotion ne cesse de captiver les réalisateurs dans le monde cinématographique. Ses chansons sont reprises dans certains films comme *Black panthère*, *Guélewaar*.

Les anaphores sont aussi bien représentées dans le répertoire musical de Baaba Maal. Dans les travaux de Mamadou Sam (1995) sur les chansons de Baaba Maal, nous constatons que chez cet artiste, les anaphores constituent des moyens permettant de créer une harmonie musicale entre les sonorités et le rythme. Des exemples, on en trouve dans « Caaroy » par l'utilisation répétitive de « *Caaroy gare Caaroy yee !* », et les onomatopées « *riiw-riw* », « *raaw-raaw* », « *ndij-ndij* »

qui expriment la venue des engins et le bruit des balles lors du massacre des tirailleurs sénégalais qui réclamaient dignement leurs primes. Les onomatopées servent d'éléments de construction d'anaphores aussi dans la chanson « Daniibe » : « *Laar-am yoo laare !* », « *Laar-am yoo laare !* », dans la chanson « Nduŋgu » (L'hivernage) : « *Eey leelee ooy leelee yo !* » Les onomatopées les plus régulières dans les chansons de Baaba Maal sont « *ooh !* », « *hee !* », « *yee !* », « *yaa !* », « *yoo !* », « *yooleel yoo !* », « *leele* ».

Les anaphores sont construites sous formes :

- de plusieurs mots dans « Jam leeli » (Que la paix revienne)

Pale e balamaaje « Les *pale*³ où poussent les lotus. »

Pale e pudí uurdí « Les *pale* aux herbes odorantes. »

Pale dó n'ai ñaama « Les *pale* où paissent les vaches. »

- d'expressions répétées dans plusieurs versets successifs dans « Nduŋgu » (l'hivernage).

Aan so a arii liggotoobe ngum-moo (« Dès que tu arrives les travailleurs se lèvent »).

Aan so a arii misikneebe mbeltoo (« Dès que tu arrives les plus démunis se réjouissent »)

- ou de versets entiers répétés comme dans « Dogotaa »

« Aah ilee Samba dogotaa » (Ô par Dieu Samba ne fuit jamais)

« Aah ilee Samba dogota » (Ô par Dieu Samba ne fuit jamais)

Les harmonies sonores et le rythme ne relèvent pas du hasard mais de la créativité du chanteur *haalpulaar*. Le grand poète du « *Jargool*⁴ » Jibi Pennda répondant à la question sur sa technique musicale répond : « C'est en cheminant seul, dans la brousse, derrière mes moutons que mot à mot, selon leur parenté phonétique que je compose mes *jaargi* » (Sam 1995 : 163). Baaba Maal s'inspire de cette méthode d'harmonies phonétiques qui lui permet de sélectionner les mots et leurs combinaisons dans les versets. On note chez Baaba Maal l'emploi fréquent des allitérations et des assonances qui contribuent à assurer une harmonie rythmique et mélodique.

³ Sing. : *falo*, petits champs au bord du fleuve où l'on cultive toutes sortes de légumes (patates, courges longues ou rondes, haricots, etc.)

⁴ *Jaargol*, poème pastoral.

Hormis les figures de répétitions, nous retenons de plus dans les chansons de Baaba Maal des figures d'exposition.

3.2. Les figures d'exposition

Parmi les figures d'exposition considérées comme des représentations d'images, nous retiendrons la métaphore, la comparaison et la personnification.

Les définitions de la métaphore sont multiples et variées, mais nous retenons qu'elle est une construction syntaxique liée à un ancrage culturel. Dans les chansons de Baaba Maal, on ne saurait décrire et interpréter les métaphores sans puiser dans la *doxa haalpulaar* où la femme, la vache, le lait, le fleuve, etc. constituent des richesses culturelles. Dans cet extrait « *ka hoodere leeroore raneere tal !* » (« Tu es l'étoile à la lueur éclatante ! »), Baaba Maal par la métaphore de l'étoile, chante la grandeur de Seydou Nourou Tall considéré comme un guide éclairé. Dans ce verset qui suit, le poète par l'élévation de l'oiseau (« *Boolumbal*⁵ ») par ses ailes sacrés comme le poète sacré et ailé dans l'albatros de Baudelaire, « le roi de l'azur » augure des lendemains meilleurs pour l'Unité Africaine : « *Boolumbal wullii luuki kono wullaani meere !* » (« Le martin-pêcheur a crié et a encore crié mais pas en vain ») (Dans Unité Africaine). On retrouve dans « Elmaan Bubakar Kan », la figure éponyme du héros libérateur, espoir et guide représenté par la métaphore du soleil.

« Elimaan Buubakar Kan gumdō gite mo wumaami bernde yehii ! ».

« Aan woni naange dimat jeeri, naange Fuuta Tooro, naange Senegal ».

« Elimane Boubacar Kane, l'homme aveugle au cœur de soleil est parti. »

« C'est toi le soleil de Dimat-jeeri, le soleil du Fuuta Tooro, le Soleil du Sénégal. »

D'un autre côté, ce qui est frappant chez Baaba Maal est le foisonnement de la personnification. Cela peut s'expliquer de manière doxique par la complicité qui existe entre le Peul, la flore et la faune. D'ailleurs, la plupart des chansons de Baaba Maal sont liées aux activités agraires, pastorales et fluviales. Comme le cheval, la vache a un

⁵ Martin-pêcheur.

aspect culturel, symbolique chez les Peuls. Il est fréquent de voir ces animaux personnifiés pour attirer plus l'attention du mélomane sur le message véhiculé. La personnification des éléments comme l'eau et le vent relève également d'un aspect symbolique à valeur conceptuelle et intervient souvent dans la représentation du mythe. Par exemple dans « *Aguyaji* » la personnification du fleuve serait peut-être par assimilation à la communauté des *subalbe* avec toutes les croyances qui gravitent autour de l'eau. Le fleuve est pour le *cubballo* source de subsistance. Ce qui fait que le *cubballo* est le tampon entre les esprits des eaux et la société. La vache et le taureau symbolisent la richesse et le pouvoir du Peul. Dans les deux versets suivants, extraits de « *Jahowoo* », on note la personnification de la vache (« *ngee nagge bonnge* » (« méchante vache »)), qui par l'axiologique « méchante » fait allusion à la mauvaise mère et à celle du taureau qui désigne l'homme violent et mal aimé différent de l'Élu « « *Ko bii ngaari mbonndi* » (« C'est le fils d'un méchant taureau »).

La comparaison est une figure très appréciée par Baaba Maal, et il l'utilise souvent dans ses chansons. Dans l'idée de châtier les mœurs, l'artiste dans la chanson « *Dental* » utilise des comparaisons grossières. Ceci s'explique par le fait que l'artiste fait une critique sociale acerbe pour conscientiser ses frères et sœurs sur les nombreuses dérives. L'artiste, dans ses textes, utilise différents degrés de comparaisons et les combine de manière remarquable. Dans la chanson « *Dental* » Baaba Maal compare le « *jaargol* » au Peul voué au troupeau par opposition au « *mallol* » qui se caractérise par le sédentarisme. Dans la chanson « *Daniibe* », le fleuve représente la vie « *aduna ko maayo* ». L'eau a une valeur mystique chez le Peul. Par elle, s'est fondé sur le mythe de Ilô et du Caamaba. Dans la chanson « *Colel jeeri* » (Le poète se compare à l'oiseau : « *Miin nganndu-mi ko weeyo noo colel jeeri yee!* » (Moi comme le petit oiseau du Diéri je ne connais que les nues). Il poursuit pour marquer son sens de l'humilité et de partage en réitérant sa ressemblance à l'oiseau : « *Nguunu kanje mahiraa-dô biradam ko mi colel jeeri yoo!* » ([Même avec] une cage construite avec de l'or et du

lait pur je serai comme le petit oiseau du Diéri.). Dans « Daniibe » Baaba Maal compare l'arbre en fleurs à un jeune à la fleur de l'âge.

« *Yee aah lekki fiindii wommbee !* » (Comme un arbre en fleurs qui attire les insectes.)

« *So boobo yoontii yilaakki !* » (Un jeune homme à la fleur de l'âge doit voyager.)

La périphrase est aussi une figure très usitée dans les chansons de Baaba Maal. Selon Mamadou Dramé (2010 : 103-104) « elle consiste à utiliser une phrase pour désigner, en expliquant par un mot ou une idée. Elle permet de désigner une chose par ses attributs ou qualités ». Dans la chanson « Minuit », le verset suivant : « Pays où l'on me reconnaît dès qu'on m'aperçoit » est une périphrase qui montre indirectement la popularité de l'artiste dans son terroir et au-delà de ses frontières. Comme la société *haalpulaaren* est marquée par des tabous, le recours à plusieurs formes de périphrases permet de désigner certains mots ayant trait au sexe, au mysticisme, etc. pour permettre à des non spécialistes de comprendre. D'ailleurs, dans une de ses chansons, nous voyons que la mort est représentée par une fuite vers l'infini du son.

Dans la chanson « Jam leeli » qui relate le calvaire des *haalpulaar* en Europe, Baaba Maal utilise une périphrase très frappante « Waala Fenndoo » (littéralement, il gèle au réveil) pour nommer la France considérée comme un Eldorado. Le Daande leñool » (la voix du peuple) est un autre exemple qui qualifie l'orchestre de Baaba Maal.

3.3. La figure d'atténuation

On note enfin l'utilisation fréquente d'une figure d'atténuation : l'euphémisme. La bienséance du discours peut se construire le plus souvent par l'utilisation des euphémismes pour adoucir les actions et les états dans lesquels se trouvent les individus. La mort de figures marquantes de l'histoire de la communauté n'est pas racontée mais réévaluée par euphémisme (Sam, 1995 : 82). La Chanson « Minuit » relevant de l'héritage mandingue de la colonisation est plus tragique qu'épique comme la chanson sur la mort de Balaké, le suicide de Sona, la fuite d'une mère, la disparition du Griot. La mort est parfois exprimée

de cette manière « c'est fini, c'est ici que Dieu avait décidé de reprendre l'âme ». On note aussi dans « Dogata » (« Celui qui ne fuit pas ») cette formule conjuratoire qui fait allusion aux mauvais esprits et aux mauvaises langues (Sam, 1995 : 176).

Conclusion

Ce travail a révélé l'esthétique musicale de Baaba Maal. Une esthétique construite sur une base traditionnelle et une ouverture vers la modernité. D'une part, l'étude prosodique fait montre d'une articulation entre la parole, le rythme et la sonorité. La chanson chez Baaba Maal est l'expression des mélodies ayant une couleur locale et la représentation des émotions que dévoile l'étude lexicale. Le rythme fait écho des galops du cheval lents ou rapides et de l'harmonie des pas de danse du Yeela. D'autre part, les figures de style participent de la représentation de la relation d'intimité entre le Haalpulaar, la faune et la flore mais aussi l'eau. Les répétitions comme la reprise et l'anaphore renforcent le rythme et les sonorités. Les images comme la métaphore, la personnification et la comparaison montrent que les associations entre les éléments des figures ne se font pas par hasard, mais s'inspirent du lien entre le Peul et la nature. La figure d'atténuation comme l'euphémisme contribue à valoriser la bienséance chez Baaba Maal et les membres de sa communauté. Il serait intéressant d'approfondir la réflexion en étudiant la relation entre l'ancrage culturel et les chansons de Baaba Maal dans une perspective interprétative.

Références bibliographiques

- BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Paris, édition C. Klincksiek, 1951.
- BOERSMA, Paul et Weenink, D 2008, Praat : doing phonetics by computer. [http:// www.praat.org/](http://www.praat.org/)
- CRESSOT, Marcel, *Le style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique*, Paris, PUF, 1969.

DRAMÉ, Mamadou, « Procédés de création du lexique argotique dans les textes de rap au Sénégal: dérivation sémantique et emprunts », In *ANADISS* 10, 2010, pp.100-114.

DESSONS, Gérard et MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.

LÉCROART, Pascal « Proposition pour penser et analyser la prosodie du chant». *Dans la Vie de L'Enfant*, Édition ÉRÈS, 2005, pp. 69 à 73. (Consulté le 04/12/2023 sur <https://www.cairn.info/au-commencement-etait-la-voix--9782749205311-page-69.htm>)

MAROUZEAU, Jules, *Précis de stylistique française*, Université Michigan, Masson, 1946.

MOLINIE, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 2016.

MOLINIE, Georges, *La stylistique*, Paris, PUF, 2001.

MOLINIE, Georges, « Stylistique et tradition rhétorique », *La Revue Hermès*, numéro 15, 1995, pp. 119-128.

RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

SAM, Mamadou, *Le traitement des formes de la littérature pulaar à travers les compositions de Baaba Maal*, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1995.

SPITZER, Léo, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.

A NOS LECTEURS

Éthiopiennes publie des études et articles originaux se rapportant à la littérature, à la philosophie, à la sociologie, à l'anthropologie et à l'art.

Les textes proposés sont soumis à l'appréciation du Comité de Rédaction qui se réserve la possibilité de solliciter, chaque fois que de besoin, l'avis d'un lecteur extérieur.

Les manuscrits doivent être soumis en trois exemplaires accompagnés d'un résumé (de 15 lignes au maximum) en français et en anglais. Les auteurs doivent envoyer aussi une version électronique pour PC (Word).

Le Comité de Rédaction se réserve la possibilité, sauf refus écrit de l'auteur, d'effectuer des corrections de forme, de décider du moment de la publication, d'éditer les articles soit dans les numéros ordinaires soit dans les numéros spéciaux en fonction de leur sujet.

Les auteurs sont priés de signaler la publication dans une autre revue d'articles déjà acceptés par *Éthiopiennes*. Toute publication postérieure à celle d'*Éthiopiennes* devra mentionner en référence le numéro concerné.

Chaque auteur recevra une version électronique de son tiré à part.

Achevé d'imprimer sur les presses de

 **VIRTUEL DESIGN** (+221) 77 645 94 46
Impression Numérique & Offset

2024



ÉTHIOPIQUES

Revue semestrielle
ISSN 0850 - 2005

Rue Alpha Hachamiyou TALL x René NDIAYE
Tél : +221 33 849 14 14 - Télécopie : +221 33 822 19 14
BP : 2035 Dakar
e-mail : senghorf@orange.sn
internet : <http://www.refer.sn/flss>
online : www.refer.sn/ethiopiennes

AUTEURS

Dame NDAO, Ibrahima BA, Ousmane DIAO – (Université Cheikh Anta Diop de Dakar), Babacar FAYE et Moussa DIÈNE – (Université Cheikh Anta Diop de Dakar), Konan Luc Stéphane BROU – (Université Peleforo Gon Coulibaly, Côte d’Ivoire), Jean Bruno ANTSUE – (Université Marien Ngouabi, Congo), Michel SAMBOU et Cheick SAKHO – (Université Cheikh Anta Diop de Dakar), Terry Agbeovbiossa OSAWARU – (University of Benin, Benin City, Nigeria), Diokel SARR – (Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal), Elhadj Abdoulaye SALL – (Université Cheikh Anta Diop de Dakar), Yao Khan FULGENCE et Adama SAMAKÉ – (Université Félix Houphouët-Boigny d’Abidjan, Côte d’Ivoire), Papa Abdou FALL – (Université Cheikh Anta Diop de Dakar), Mamadou Sadio DIALLO et Babacar Mbaye DIOP – (Université Cheikh Anta Diop de Dakar), Man Bene (poète).

Sénégal	: le n°	4.000 F CFA
	Abonnement annuel	7.000 F CFA
Afrique	: le n°	5.000 F CFA
	Abonnement annuel	9.000 F CFA
Autres pays	: le n°	30€
	Abonnement annuel	70€
	Abonnement de soutien	100€

Frais de port en sus