

# Rétjè

*Revue de la Société Ivoirienne de Transhumanisme*

ISSN : 3008-0835

ISBN : 978-2-9598101-0-7

EAN : 9782959810107

[www.revue-retfe.net](http://www.revue-retfe.net)



**Numéro 2  
décembre  
2024**



## INDEXATIONS



<https://aurehal.archives-ouvertes.fr/journal/read/id/1025614>



<https://portal.issn.org/resource/ISSN/3008-0835>



<https://reseau-mirabel.info/revue/22096/Rete-Revue-de-la-Societe-ivoirienne-de-transhumanisme>

## ÉDITORIAL

La connaissance a cessé, depuis des lustres, d'être la chasse gardée d'une élite insulaire. Universalisée et vulgarisée, elle est, à ce jour, un ensemble de données marquées du paraphe de l'intersubjectivité. Produit d'interaction et de complémentarité, un tel patrimoine se révèle l'ouvrage de chercheurs constituant un édifice, dont chaque apport disciplinaire n'est qu'une pièce de la grande mosaïque.

Mais, une science synergique, parce que relevant du suprahumain, paraît aujourd'hui gagnée par l'audace de franchir le Rubicon de la modification du génome humain. Cela, d'autant plus que semble, à présent, à portée de main la perspective de rompre avec le signe indien des maladies héréditaires.

Si la gageure ne va pas sans procès, quelle pourrait être la contribution des sciences humaines aux joutes induites du rêve d'un saut dans l'inconnu de la posthumanité ? Les problématiques générées peuvent-elles jamais s'épuiser dans le rayon d'un seul champ disciplinaire ? Comment faire l'économie d'une réflexion transversale, face à la complexité et à l'imbrication des incidences d'une entrée en posthumanité ?

La Revue Rétjè – dont la dénomination ramène à la notion de « sagesse » en abidji, une langue du sud-est ivoirien, relevant de celles dites nigéro-congolaises – a choisi de valoriser l'interdisciplinarité dans l'abord des questions de notre temps.

Nous formulons le vœu que chacune des contributions de la présente revue incite la conscience des lecteurs à penser le monde de manière ouverte, plurivoque et dialectique. C'est à ce prix que dogmatismes, fanatismes et autres écueils infantiles de la pensée se dissiperont, faisant place à la fécondité, source perpétuelle de renaissance !

**Josué GUÉBO**  
Directeur de Publication

## ADMINISTRATION DE LA REVUE

**Directeur de Publication** : Dr (MC) GUÉBO Josué Yoroba, Maître de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

**Rédacteur en Chef** : Dr AKA Pancrace, Maître-Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

## COMITÉ SCIENTIFIQUE

Prof. YAPI Ayenon Ignace, Professeur des Universités, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

Prof. GADEGBEKU Samuel, Professeur des Universités, Académie des sciences des arts, des cultures d'Afrique et des Diasporas Africaines (ASCAD)

Prof. FELTZ Bernard, Professeur des Universités, Université de Louvain-La-Neuve (Belgique)

Prof. GADJI Yao Abraham, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

Prof. TAKO Antoine, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

Prof. KENMOGNE Emile, Professeur des Universités, Université de Yaoundé

Prof. NGUESSAN Depry Antoine, Professeur, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

Prof. TANOI Jean Gobert, Professeur des Universités, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

Prof. FOGOU Anatole, Professeur des Universités, Université de Maroua (Cameroun)

Dr (MC) GADOU Dakouri, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

Dr (MC) SEKA Georges Kouassi, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

Dr (MC) YAPO Séverin, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

Dr (MC) GAHÉ GOHOUN Cynthia, Maître de Conférences (Philosophie Morale), Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

Dr (MC) GUÉBO Josué Yoroba, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

### **COMITÉ DE LECTURE**

Dr (MC) YAPO Séverin, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

Dr (MC) GAHÉ GOHOUN Cynthia, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

Dr (MC) GUÉBO Josué Yoroba, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

Dr KONE Odanhan Moussa, Assistant, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

### **Contact**

**Site web :** <https://revue-retfe.net/>

**E-mail :** [revueretfe@gmail.com](mailto:revueretfe@gmail.com)

**Téléphone :** +225 01 02 50 39 55/ 07 79 96 32 72

## PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les auteur.e.s sont prié.e.s de se conformer aux exigences rédactionnelles suivantes :

**Titre :** Titre clair et concis (entre 12 et 15 mots). Le titre centré, en gras, taille 14.

### Mention de l'auteur

Après le titre de l'article et 2 interlignes, alignée à gauche, comportant : Prénom, NOM (en gras, sur la première ligne), Nom de l'institution (en italique, sur la deuxième ligne), e-mail de l'auteur ou du premier auteur (sur la troisième ligne).

### Résumé :

Un résumé en français et en anglais ou dans la langue d'étude de l'auteur. N'excédant pas 250 mots, il se limite à une brève description du problème étudié et aux principaux objectifs atteints ou à atteindre. Il présente à grands traits sa méthodologie. Il présente sommairement les résultats.

**Mots-clés :** Se limiter à 3 mots minimum et 5 mots maxi. Les mots-clés sont indiqués en français et en anglais.

**NB :** Le résumé est rédigé en italique, taille 11. Les mots-clés sont écrits en minuscules et séparés par une virgule. L'ensemble (titre + auteur+ résumé (français et anglais) + mots-clés) doit tenir sur une page.

### Formatage:

Le texte doit être justifié en Police Garamond. Taille de police 14 pour le titre, 11 pour les résumés et la bibliographie et 12 pour le corps du texte. Interligne : 1, 5. Marges : haut 2 cm, bas 2 cm, gauche 2 cm, droite 2 cm.

Le texte doit être compris entre **8 et 18 pages maximum**. Le titre de l'article, l'introduction, les sous-titres principaux, la conclusion et la bibliographie sont précédés par deux interlignes et les autres titres/paragraphes par une seule interligne.

### Titres et articulations du texte :

Le titre de l'article est en gras, aligné au centre. Les autres titres sont justifiés ; leur numérotation doit être claire et ne pas dépasser 3 niveaux (exemple : 1. – 1.1. – 1.1.1.). Il ne faut pas utiliser des majuscules pour les titres, sous-titres, introduction, conclusion, bibliographie.

### Notes et citations :

Les citations de moins de quatre lignes sont présentées entre guillemets dans le texte. Lorsque la citation est supérieure ou égale à quatre lignes, il faut aller à la ligne pour l'insérer (interligne 1) en retrait de 1 cm à gauche et à droite, taille : 11.

Les citations dans une langue autre que celle de l'écriture sont traduites et directement intégrées au texte.

Les mots étrangers sont mis en italique. Le nom de l'auteur et les pages de l'ouvrage de la citation, doivent être précisés à la suite. Exemple : (Cékoré, 2003 : 10) ou pour Cékoré (2003 : 10). Les parties supprimées d'une citation ainsi que toute intervention dans une citation sont indiquées par des crochets droits [...].

**NB** : Les notes de bas de page sont à éviter.

### **Tableaux, schémas, figures :**

Ils sont à numéroter et doivent comporter un titre en italique, au-dessus du tableau/schéma. Ils sont alignés au centre. La source est placée en dessous du tableau/schéma/figure, alignée au centre, taille 10.

### **Présentation des références bibliographiques :**

#### **Dans le texte :**

Les références des citations apparaissent entre parenthèses avec le nom de l'auteur et l'année de parution ainsi que les pages. Exemple : (Akakpo, 2010 : 15). Dans le cas d'un nombre d'auteurs supérieur à 2, la mention **et al.** en italique est notée après le nom du premier auteur. En cas de deux références avec le même auteur et la même année de parution, leur différenciation se fera par une lettre qui figure aussi dans la bibliographie (a, b, c, ...).

**A la fin du texte** : Elle reprend tous les livres et articles qui ont été cités effectivement dans le texte.

**Pour un article** : le Nom de l'auteur et son prénom sont suivis de l'année de la publication entre parenthèses, du titre de l'article entre guillemets, le nom de la Revue en italique, du numéro du volume, du numéro du périodique dans le volume et des pages. Lorsque le périodique est en anglais, les mêmes normes sont à utiliser avec toutefois les mots qui commencent par une majuscule.

**Exemple** : LAMOUREUX Sophie (2001), « La codification ou la démocratisation du droit », *Revue française de droit constitutionnel*, n° 48, 801-824

**Pour les ouvrages** : on note le Nom et le prénom de l'auteur suivis de l'année de publication entre parenthèses, du titre de l'ouvrage en italique, du lieu de publication et la maison d'édition.

**Exemple** : GUEBO Josué (2020), *Réflexions sur le transhumanisme. L'intersubjectivité et l'écosophie*, Paris, L'Harmattan.

**Pour les extraits d'ouvrages** : le Nom de l'auteur et le prénom, suivi de l'année de publication entre parenthèses, le titre du chapitre entre guillemets, le titre du livre en italique, le lieu de publication, le numéro du volume, le prénom et le nom des responsables de l'édition, le nom de la société d'édition, et les numéros des pages concernées.

**Pour les thèses ou mémoires** : NOM, Prénom (s) de l'auteur Année de publication. Zone titre. Thèse de doctorat, Ville, Université.

**Exemple** : KONE Odanhan Moussa (2022), *Les enjeux géopolitiques et géoéconomiques internationaux du conflit du Sahara-Occidental*, Thèse de doctorat, Bouaké, Université Alassane Ouattara.

**Pour les actes de colloques** : les références sont traitées comme les extraits d'ouvrages avec notamment l'intitulé du colloque mis en italique. Si les actes de colloques sont sur CD ROM, indiquer : les actes sur CD ROM à la place du numéro des pages.

**Pour les papiers disponibles sur l'Internet** : le nom de l'auteur, le prénom, l'année de la publication entre parenthèses, le titre du papier entre guillemets, l'adresse Internet à laquelle il est disponible et la date du dernier accès.

**Exemple** : SEVESTRE Marc (2022), « Intelligence Artificielle : Démiurge ou Démon ? »  
<https://www.linkedin.com/pulse/intelligence-artificielle-d%C3%A9miurge-ou-d%C3%A9mon-marcsevestre/?originalSubdomain=fr> consulté le 25 mars 2021.

## SOMMAIRE N°2

### Anglais

1. **Sènakpon Adelphe Fortuné AZON, Komi BEGEDOU, Komla M. AVONO** : The poetics of loss and loneliness in kai harris's what the fireflies knew.....10 à 24

### Anthropologie

2. **Lamane MBAYE** : Tambours et rythmes de tambours dans la littérature orale sénégalaise : essai de drumologie.....25 à 35

### Communication

3. **Thadée Balouhib Somda KPANYAWNE** : Cartographie numérique sans bio-art ni savoir-faire : signe éco-techno-symbolique invitant à la coenonciation.....36 à 46

### Histoire

4. **Hassane HAMADOU**: Le conseil de l'entente : initiative d'intégration sous régionale ou instrument de géopolitique néocoloniale?.....47 à 58

### Lettres Modernes

5. **Dovi YELOU, Afi Alihossi Ahoefa KANSIWER** : Étude comparative des présentatifs de l'ajagbe et de l'ewegbe : une analyse morphosyntaxique.....59 à 76

6. **Mohamed YANOUGÉ, Oumar SK DEMBELE** : La réécriture de medee au service du métissage culturel dans medee Kali de Laurent Gaude.....77 à 91

7. **Jeannette Yolande MBONDZI, Féline Thérèse OGANDZA MOUGUISSI** : Le tolibangando décrypte : les clés d'un parler stratégique et unificateur pour se faire entendre.....92 à 105

8. **Vinyikê Dzodzi SOKPOH** : Analyse psycholinguistique du discours d'Eddy-Malou .....106 à 121

### Géographie

9. **Laurent Abé ABÉ, Christophe Kouamé N'GUESSAN** : La hausse du cout du transport routier de marchandises en côte d'Ivoire : incidence sur le pouvoir d'achat des populations de 1990 à 2020.....122 à 135

10. **Makpondéou MAKPONSE** : Patrimoine foncier et aménagement routier durable dans la commune de Savalou au Benin.....136 à 155

### Psychologie

11. **Arnauld DABIE** : Perception du nouvel outil informatique de travail et résistance à l'innovation technologique chez des salariés d'entreprises privées d'Abidjan.....156 à 168



### Sciences de l'éducation

**12. Noukpo Saturnin HOUEHA, Léandre ASSOGBA, Lydie M. M. ZANNOU, Coovi Cyriaque AHODEKON :** Perceptions des acteurs du système éducatif béninois de la pédagogie des grands groupes dans l'enseignement des pct au secondaire.....**169 à 182**

### Sociologie

**13. Anouman Yao Thibault OUSSOU, Kouamé Fulgence N'GORAN :** Implications socio-économiques de la compétition sportive (CAN 2023) dans la ville de Bouaké.....**183 à 197**

**14. Fatoumata FOFANA :** Dynamiques et déterminants des violences conjugales à l'encontre des femmes à Bamako.....**198 à 215**

**15. Inna Gabrielle MAYILA Épouse GAWANDJI OLOUNDIGOLO :** Bio-économie et identités individuelles: mutations silencieuses dans la gestion budgétaire des familles ouvrières gabonaises.....**216 à 226**

**16. Kossia Annick Patricia BOA, Adouobo Christophe N'DOLY :** Autonomisation des femmes cacao-cultrices par l'approche "avec" au sein des coopératives dans l'ex-boucle du cacao ivoirien.....**227 à 239**

**17. Rébéka épouse Agnimou KAKOU:** Modèle co-construit de gestion des conflits agriculteurs-éleveurs en milieu rural à Bobi, cote d'ivoire.....**240 à 253**

# TAMBOURS ET RYTHMES DE TAMBOURS DANS LA LITTÉRATURE ORALE SÉNÉGALAISE : ESSAI DE DRUMMOLOGIE

Lamane MBAYE

Université Amadou Makhtar MBOW de Diamniadio, Sénégal

E-mail : lamane.mbaye@uam.edu.sn

## Résumé

*Cet article explore l'importance des tambours dans la culture sénégalaise, à travers une perspective que l'on pourrait qualifier de drummologie – une étude multidimensionnelle des tambours en tant que langage, mémoire et outil culturel. Les tambours sénégalais, tels que le sabar et le tama, ne sont pas de simples instruments de musique, mais des moyens de communication, des porteurs de mémoire collective et des symboles identitaires. Les tambours, utilisés historiquement pour transmettre des messages, coordonner des activités ou hiérarchiser la société, incarnent un langage codifié. Joués par les griots, ils traduisent des événements sociaux, politiques ou spirituels à travers des rythmes spécifiques. Les rythmes des tambours sénégalais fonctionnent comme des archives sonores. Chaque région développe des rythmes uniques, reflétant une richesse culturelle variée. L'article met en lumière la transformation des tambours face à la modernisation. Cependant, les technologies numériques et la mondialisation menacent parfois la transmission et l'authenticité des pratiques traditionnelles. Le tambour est également exploré comme un objet esthétique et métaphysique. Cet article appelle à une réflexion sur la préservation et la réinvention des tambours sénégalais. Ces derniers, à la croisée de la tradition et de la modernité, continuent d'incarner l'identité culturelle tout en s'adaptant aux mutations globales. Leur rôle futur dépendra de leur capacité à rester ancrés dans leurs racines tout en s'ouvrant à de nouvelles formes d'expression.*

**Mots-clés :** tambours, littérature orale, culture, Senegal

## Drums and Drum Rhythms in Senegal: An Essay in Drummology

### Summary

*This essay examines the cultural significance of drums in Senegal through the lens of drummology, an approach that views drums as a multidimensional medium encompassing language, memory, and cultural expression. Instruments like the sabar and tama go beyond their musical functions to serve as tools of communication, carriers of collective memory, and symbols of identity. Historically, Senegalese drums have been used to convey messages, coordinate communal activities, and reflect societal hierarchies. Played by griots, the rhythmic patterns of drums act as a coded language, narrating social, political, and spiritual events. The rhythms of Senegalese drums serve as a repository of cultural memory. Each region boasts unique drum rhythms, showcasing Senegal's rich cultural diversity. However, digital technologies and globalization pose challenges to the transmission and authenticity of traditional drumming practices. The drum is also analyzed as an aesthetic and metaphysical object. This essay calls for preserving and reinventing Senegalese drumming traditions. Positioned at the crossroads of tradition and modernity, drums remain a vital symbol of cultural identity while adapting to global changes. Their future significance depends on maintaining their roots while embracing new forms of expression.*

**Keywords :** Drum, culture, oral literature, Senegal

## INTRODUCTION

L'étude des tambours et des rythmes de tambours au Sénégal nous plonge dans une tradition musicale et culturelle riche de plusieurs siècles, où chaque battement et chaque cadence reflètent un pan de l'histoire, de la spiritualité et des valeurs sociales. Au Sénégal, les tambours, loin d'être de simples instruments, sont au cœur de la vie communautaire, jouant un rôle clé dans les rituels religieux, les cérémonies de passage, et les festivités populaires. En explorant les spécificités de chaque type de tambour – du sabar wolof au djembé mandingue, en passant par le tama ou tambour d'aisselle – et en décodant les rythmes particuliers associés à ces instruments, nous accédons à une forme de communication ancestrale.

Ainsi, cette étude des tambours et des rythmes au Sénégal se propose de mettre en lumière l'importance de ces instruments comme médiateurs entre le passé et le présent, entre le sacré et le profane. À travers une analyse des différents types de tambours, de leurs rythmes, et de leurs significations, nous explorerons comment le Sénégal conserve et renouvelle cet art rythmique pour en faire un pilier de son identité culturelle.

Comment les tambours, en tant que symboles culturels et instruments de communication, ont-ils contribué à la structuration de la société sénégalaise, et comment leur rôle se transforme-t-il face aux enjeux de la modernité ?

### Sous-problématiques :

1. En quoi les tambours reflètent-ils les structures sociales, religieuses et politiques traditionnelles au Sénégal ?
2. Quelles menaces pèsent sur leur transmission face à l'évolution des pratiques culturelles et à l'impact des technologies modernes ?
3. Comment réinventer leur rôle dans une société sénégalaise en mutation tout en préservant leur authenticité ?

Pour consolider cette problématique, il est pertinent d'élargir l'analyse à :

1. La dimension historique : Étudier l'origine des tambours au Sénégal, leur rôle dans les royaumes précoloniaux (ex. : empires du Djolof, du Cayor) et leur utilisation dans les rituels royaux ou guerriers.
2. La diversité des pratiques culturelles : Analyser les spécificités régionales (Tambours Sabar chez les Wolof, Tama chez les Peuls, etc.) pour comprendre les variations locales et leur signification.
3. La modernité : Examiner les transformations récentes dans les musiques contemporaines (fusion des tambours avec d'autres genres musicaux).

## I. LA MUSIQUE TRADITIONNELLE

Parmi les éléments constitutifs du folklore sénégalais, le chant et la danse sont assurément les plus célèbres ou du moins les plus en vogue et cela depuis fort longtemps. Cependant il n'est pas sûr que l'origine des instruments qui accompagnent ces arts devenus aujourd'hui des métiers soit bien connue.

En effet, l'attention des chercheurs s'est avant tout concentrée sur l'aspect purement folklorique et immédiatement spectaculaire occultant ainsi tout ce qui tissait la trame mythique, culturelle et politique du Sénégal ancien. Aussi est-il aujourd'hui plus que nécessaire de mener des études rigoureuses sur l'origine, la signification et la portée de ces instruments qui sont souvent l'objet d'un culte assuré par les griots qui en étaient les détenteurs. Il est d'ailleurs possible que le côté populaire des manifestations ait masqué profondément les fondements religieux sur lesquels reposent les chants et les instruments de musique.

Le *juj juj*, le *lamb*, le *xalam* pour les instruments, ainsi que le *woy*, le *xaxar*, le *taasu* pour les genres méritent d'être étudiés pour comprendre d'abord la puissance rythmique et mélodique de cet héritage et expliquer ensuite la fascination que continue d'exercer l'Afrique sur les musiques modernes.

Aujourd'hui, au Sénégal, la musique connaît un développement spectaculaire depuis l'arrivée de la cassette comme support d'enregistrement, de diffusion et de commercialisation des créations des nouvelles techniques informatiques de réalisation musicale, l'avènement des postes radio à transistors, et enfin des stations de télévision et de radiodiffusion publiques, privées commerciales et communautaires.

La musique, en tant que produit culturel, participe à l'animation de la communication sociale comme tous les autres produits culturels. Mais cette évolution de la musique sénégalaise ne s'est pas faite ex-nihilo. Elle a été en revanche le résultat d'une longue évolution au gré des mutations sociales.

### 1.1. L'omniprésence des griots

On peut quasiment affirmer que la production musicale au sein des ethnies sénégalaises à hiérarchies sociales (wolof, mandingue, pular, sereer ...) est l'apanage du groupe socio professionnel des griots.

On sait aussi d'après les travaux des organologues allemands, Curt Sachs et Erich Von Hombostel (1914), que les instruments sont organisés selon la manière dont ils produisent les sons : les Aérophones (les instruments à vents), les idiophones (les instruments à percussion en bois ou en métal) les membranophones (les instruments à percussion à membrane en peau) et les cordophones (les instruments à corde).



Au Sénégal, les aérophones les plus connus sont : le flûte des Pulaar et celle des Joola. Les plus populaire des idiophones reste le balafon pratiqué par le mandingue et les balant.

Les membranophones connaissent une représentation plus large ; les ndënd des wolof, ensembles de tambours de formes différentes : le *lamb*, le *gorom mbabas*, le *talombat* le *mbëj mbëj*, le *sabar* servant à rythmer des danses au caractère parfois érotique, parfois très marqué et des séances de lutte.

Le grand tambour major Duudu Njaay Rose qui les utiliser est aujourd'hui mondialement connu. Un autre tambour major, Omar Caam de Kaolack est le pourvoyeur des rythmes aux musiciens sénégalais modernes.

## 1.2. Caractéristique et thèmes de la musique traditionnelle

Parce qu'elle est fortement marquée par les griots, la musique sénégalaise reste dominée par le chant laudatif qui, comme on le sait, permet de récolter beaucoup d'argent. Elle rompt dès lors avec le contexte de la musique traditionnelle qui s'inspire largement d'événements comme les baptêmes, les *kassak*, les mariages, bref les fêtes et réjouissances. Toutefois la musique traditionnelle est frappée par la dominance d'un genre musical : le *mbalax*. Cette dernière est basée sur des rythmes wolofs avec les contenus d'une percussion spécifique qui n'existe qu'en Ségambie : le *sabar*.

La musique a été le seul domaine qui n'a pas été régenté par le colonisateur, c'est ce qui explique certainement sa richesse et son dynamisme. En effet, les rares influences venues des îles, et principalement la musique cubaine ont été adaptées par nos artistes ; on parle d'afro-cubain, de salsa *mbalax*, termes qui traduisent clairement l'assimilation ou la synthèse d'éléments venus d'ailleurs face à l'héritage ancestral. La musique sénégalaise traditionnelle rythme les événements sociaux et ne connaît aucune discrimination.

Par exemple la fête des corporations qui avait lieu après les récoltes concernait tous les corps de métier : paysans, tisserands, vanniers, cordonnier, etc. Cet événement a d'ailleurs inspiré l'écrivain malien Seydou Badian dans *Sous l'orage*.

Par ailleurs, certains genres musicaux, aujourd'hui quasiment disparus illustrent parfaitement la musique sénégalaise traditionnelle.

## II. Les instruments de musique chez les wolof

### 2.1. Origine des langages frappés ou rythmiques

Dans les sources divines de la musique, la priorité est donnée à la voix et au chant, mais la même inspiration attribue des origines identiques aux instruments de musique : c'est ainsi « qu'Allah donna pouvoir aux fils de Caïn de fabriquer les instruments de musique. Lamek fit le luth, Tubal inventa le

tambour, Dilal la harpe, le peuple de Loth la pandore ». Dans son étude consacrée aux Dogons, Germaine Dieterlen rapporte que « Faro, l'un des deux jumeaux originels, aurait été sacrifié. L'ancêtre des griots, crée du sang de ce sacrifice, descendit du ciel tenant dans ses mains le crâne de Faro sacrifié, qui fut le premier tambour ».

Dans le récit dit par le griot Amadu Anta Mbay de Ndaat et qui porte sur le *Lamb* (type de tam-tam wolof), l'origine de ce tambour serait liée au Dammeel Latsukaabe Ngóone Jeey). En effet, bien avant son accession au trône du Kajoor, ce dernier était maître chasseur.

Il parcourait les différentes régions du pays et le hasard le conduisit à Mbelgoor. C'était pendant l'hivernage. Les gens étaient naturellement aux champs. Latsukaabe les trouva, vaquant à leurs occupations champêtres. Il se présenta et demanda l'hospitalité. Malgré le refus des siens, à cause de son accoutrement bizarre, Dogo, un des fils, la lui accorda. Ils passèrent la nuit ensemble et le lendemain matin, l'hôte reprit son chemin et Dogo l'accompagna comme le veut la coutume, mais ce dernier paradoxalement le blessa au front à l'aide d'une flèche et s'enfuit. Il le retrouvera plusieurs années après.

## 2.2. *Le juŋ juŋ* (tambour royal)

Remonte d'après le récit de Demba Lamin Juuf ou Buur Saloum Mbégaan. Un chasseur répondant au nom de Konté Kamara et venant de Niani Sandugu aurait donné le *juŋ juŋ* à Mbégame qui en avait émis le vœu. En effet, Konté se serait présenté au Saloum avec ses chiens et douze tambours. Le matin, il allait à la chasse et dispersait les chiens qui allaient à la recherche du gibier. Le soir il battait les tambours et aussitôt les chiens se rassemblaient autour de lui. Séduit par le « tam-tam téléphone », Mbégaan lui demanda « comment faire pour obtenir ces tambours ». Konté lui répond ; y a-t-il dans le royaume des lawbé ? Le roi lui dit oui.

Konté lui dit qu'ils taillent des troncs d'arbres pour en sortir des tambours et que, ensuite, qu'on les couvre avec des peaux de lion. Ainsi naquirent les *juŋ juŋ*. Le *juŋ juŋ* a une fonction sociale dont l'importance se mesure à une portée politique et guerrière. En effet, la première fonction est un moyen de légitimation du pouvoir incarné par le Dammeel. Un pouvoir sans le *juŋ juŋ* est inconcevable du moins chez les wolof. En tant que tel, le tambour participe de la garantie d'où l'image du culte qu'il incarne. Dès lors la fonction devient sacrée étant entendu que les manipulations relèvent de l'initiation. La deuxième fonction du *juŋ juŋ* est guerrière. Plutôt qu'un simple tam-tam, celui-là est grave au sens latin du terme. Il rappelle la mort, martyr, le don de soi et l'idée du sacrifice. Quand le *juŋ juŋ* résonne c'est qu'un événement de taille est arrivé.

### 2.3. Le *degg daw* (tam tam de guerre)

Littéralement il signifie : « entendre et se sauver ». En effet, ce type de tam tam est apparu à l'époque de Latsukaabe Ngóoné Jeey (18<sup>ème</sup> siècle) de même que le *Janjaari*, autre tambour royal. Tous les deux sont des tambours de guerre et sont craints par les *baadoolo*. Leur fonction est unique : rappel des troupes pour défendre la patrie. D'après Biram Xureja Juuf de Sugeer, fils de Dërgën Njällo, l'un des plus célèbres batteurs de tam-tam du Kajoor, ces instruments appartiennent tous à Maam Geesu. Et c'est elle qui les aurait offerts au Dammeel Teigne Latsukaabé.

Nul n'a le droit de les exporter ou de les profaner s'il ne veut pas recevoir les foudres du génie qui ne s'abattent pas seulement sur la tête de l'outrancier mais sur toute sa famille.

A côté de ces tambours, il y a également le *sey sey* qui a remplacé le *juj juj* après l'époque ceddo. Il était cependant tenu par un descendant du Fara *juj juj* le vieux Sidi Xoya Sàmbb, qui lui seul, en avait le droit. Il existe aussi le *Gajjalde* et le *Fudë Aklaw* qu'on retrouve chez les griots ou mieux *maabo* de *Mbamba*.

### 2.4. Le *Fudë* (tam-tam d'aisselle)

Est un tam-tam d'aisselle qui possède une caisse de résonance dans un bois solide évasé, couvert de deux extrémités de peau de chèvres et protégé par des fibres tressées qui ajoutent à la qualité du son. Il se porte en bandoulière mais est retenu surtout par la pression de l'avant-bras qui le soutend et qui alterne avec la baguette tenue par l'autre main du joueur.

### 2.5. Le *Gajjalde* (rythme de danse royale)

C'est aussi un rythme joué par onze *tama*. Il est proche du *Fudë* mais diffère par le contenu. Mais comme le premier, sa fonction est liée aux festivités et au ludique en général, leur place est donc dans la cour royale et sur le champ de bataille. N'importe qui joue de ces tam-tams car ils n'appellent pas une initiation de la part du joueur.

## III. Signification et circonstance d'utilisation des Instruments de musique

La banalisation des attributs du griot dans la société traditionnelle est entraîné aujourd'hui d'occulter le sens et la valeur que véhiculent les instruments de musique et cela on n'y prend pas garde. Dans une interview faite par l'historien Achille Mbembé, le grand tambour major Duudu Njaay Cumba Rose affirme : « Un jour je suis passé devant un sabar et j'ai entendu un griot jouer un rythme. Je me suis approché et je lui ai dit : connais-tu le rythme que tu es en train de jouer ? Il m'a répondu « cela n'a aucun sens ».

Duudu Njaay Rose rapporte que ce rythme devait, dans les temps anciens, accompagner le condamné à mort vers son lieu d'exécution avant d'ajouter : il y a même des rythmes qui servent à faire tomber la pluie et qu'on est en train de jouer sans le savoir.

### a Qui a droit à tel tambour et pourquoi ?

L'utilisation des tambours obéit à des règles d'une extrême précision. Autant tous les griots n'avaient pas droit à la parole, autant ils n'avaient pas tous droit à tous les tambours. Lorsqu'on est investi maître de tel tambour, par exemple, on ne peut plus jouer un autre. Aussi les « Caam » descendant de Dogo ne doivent jouer que le *lamb*. Le Fara *jun jun* ainsi que toute sa descendance ne doivent au risque d'une déchéance, jouer que le *jun jun*. C'est ainsi que l'on dira : « Fara *jun jun* teggul xaxar teggul sabar, teggul njaay xolan » « le Fara *jun jun* ne joue ni le *xaxar* (poésie pamphlétaire), ni le *sabar* (cérémonie de danse populaire ni la danse du *njaay xolañ* ».

Il faut aussi noter que le fait de jouer un instrument dont on n'est pas dépositaire peut provoquer le malheur et la déchéance. Chez les Wolofs du Kajoor, par exemple, il existe un sous-groupe de griot de Ngal Kac qui, dit-on, avait défié l'interdiction de toucher au tambour du Fara *jun jun*.

En tout cas leur groupe aujourd'hui est presque oublié. On ne les retrouve presque dans aucune monographie et eux-mêmes refusent de le revendiquer. Il en est de même pour les *Njin banku* qui doivent jouer sept coups de tam-tam au départ du roi pour la guerre. Leur statut s'est dissous dans le grand groupe des griots aujourd'hui. Main ils ne peuvent en aucune façon se proclamer délégué d'un tambour

### b Circonstances d'utilisation

L'utilisation des tambours, comme du reste l'art en Afrique, est fonctionnelle. Il y a un prétexte à l'utilisation et la question qu'on peut se poser à ce niveau est : pourquoi tel tambour et pas un autre ?

En effet, selon la circonstance, le joueur sait le type de tambour qui sied à la situation et qui répond parfaitement à son attente. Par exemple, il est inconcevable de faire jouer les Fara *gambeen* ou les Fara *lamb* pendant la guerre, en plein champ de bataille. Fouetter le sang guerrier, réveiller son ardeur est la seule chose qui vaille à ce moment précis où la mort a plus de valeur que la vie.

Ainsi le *jun jun*, le *degg daw* et *Janjaari* sont les seuls tambours habilités à remplir cette mission. Ce type de tam-tam ne se joue jamais de façon saccadée. Il y a quelque chose d'impérial taillée dans le tronc de certains arbres, évasé à l'intérieur, il est recouvert d'une peau de lionne tannée dans son ouverture supérieure et d'une peau de lion tannée dans son ouverture inférieure. Porté en bandoulière, on le joue à l'aide d'une baguette. L'on tire du *jun jun* des sons graves qui annoncent un événement important. Le Fara *jun jun* est le chef des tambours royaux et l'organisateur des *xas* et des *femm*.



Les *Fara gambeen* organisent les réceptions, les *gaajo* (danses) ainsi que les *Fara lamb* dans une moindre mesure. L'utilisation des tambours obéit aussi à des règles, car employés d'une certaine façon, ils peuvent signifier exactement le contraire de ce que l'on attend. Ce qui peut même conduire à la chute du roi. Un exemple nous est fourni dans nos textes par la calomnie faite à *Fara juu juu* Meysa Tend griot de Lat Joor, auprès du Dammeel Majoojo Degen Kóddu. En effet, quand Lat Joor était en exil, des gens mal intentionnés sont venus dire au Dammeel Majoojo que Meysa Tend, qui souhaitait sans doute la destitution du Majoojo et par conséquent le retour de son ancien maître Lat Joor, est en train de jouer des coups saccadés sur son *juu juu*. Cela, lui dirent-ils, est dangereux parce qu'il favorise ta chute. Majoojo le menaça de mort mais finit par l'exiler.

Comme on le voit, l'utilisation des tam-tams chez les griots ne relève pas moins dans la société traditionnelle de la pure fantaisie, elle est organisée, elle est sacrée, elle est même fonctionnelle. Voyons à présent les différents parlers griotiques et leur signification.

Les sociétés modernes sont à tel point assujettis à la culture de l'écrit qu'il leur paraît inconcevable d'imaginer une organisation sociale efficace fondée sur l'oral. Et pourtant, depuis l'antiquité, de grandes civilisations, de grandes littératures aussi ont existé, fondées sur la puissance de la parole.

Les tambours, omniprésents dans la culture sénégalaise, occupent une place centrale dans les sphères artistique, sociale, spirituelle et politique. Bien plus que de simples instruments de musique, ils incarnent une tradition séculaire et jouent un rôle multifonctionnel dans la société. Ce chapitre explore les différentes portées des tambours au Sénégal en les analysant sous trois grandes perspectives : sociale, spirituelle et culturelle et identitaire, tout en examinant leur évolution dans le contexte de la modernité.

Les tambours au Sénégal remplissent une fonction sociale essentielle, se positionnant comme des médiateurs au sein des communautés.

### **Langage et communication sociale :**

Dans les sociétés traditionnelles sénégalaises, les tambours sont utilisés pour transmettre des messages codés, parfois à grande distance. Des instruments comme le tama (tambour parlant) reproduisent des tonalités proches de la voix humaine et permettent de communiquer des informations importantes, comme l'annonce de cérémonies, la convocation à des rassemblements ou les alertes en cas de danger.

### **Créateurs de liens sociaux :**

Lors des mariages, des baptêmes ou des cérémonies funéraires, les tambours jouent un rôle clé dans le rassemblement et l'unification des membres de la communauté. Ces événements, où les tambours rythment la danse et les chants, deviennent des moments de partage, renforçant les solidarités au sein du groupe.

### **Expression des hiérarchies sociales :**

Les rythmes des tambours varient selon le statut social des individus ou des groupes honorés. Par exemple, les griots, véritables maîtres des tambours, accompagnent souvent les nobles ou les chefs de villages, soulignant leur importance dans la société. Chaque rythme raconte une histoire et porte un message social spécifique, reflétant les valeurs et les hiérarchies du groupe. Les tambours ne se limitent pas à une fonction sociale ; ils occupent une place fondamentale dans la spiritualité sénégalaise.

### **Support des rituels soufis :**

Dans les confréries Mouride et Tidiane, les tambours accompagnent les chants religieux (zikr) et les prières collectives. En induisant des états de transe, ils permettent aux participants d'atteindre une connexion spirituelle profonde. Le rythme devient un chemin vers le divin, créant un pont entre le visible et l'invisible.

### **Rituels de passage :**

Les tambours marquent également les grandes transitions de la vie, telles que les naissances, les initiations, les mariages ou les funérailles. Dans ces moments-clés, les rythmes ne se contentent pas de rythmer l'événement, mais agissent comme des outils symboliques qui accompagnent les individus dans leur passage d'un état à un autre.

### **Culte des ancêtres et lien avec les esprits :**

Dans certaines régions du Sénégal, les tambours sont utilisés pour invoquer les esprits ou dialoguer avec les ancêtres. Joués lors de cérémonies mystiques, ils permettent de renforcer le lien entre les vivants et les morts, consolidant ainsi la continuité entre les générations.

Les tambours sénégalais sont des symboles culturels puissants qui préservent et transmettent l'identité nationale et régionale.

### **Mémoire collective et récits historiques :**

Les griots utilisent les tambours pour accompagner leurs récits épiques, transmettant l'histoire des royaumes anciens comme le Djolof, le Waalo ou le Tekrou. Les rythmes servent ici d'archives sonores, conservant des faits historiques et des traditions orales à travers les âges.

### **Marqueurs identitaires :**

Chaque région du Sénégal possède ses propres tambours et rythmes spécifiques. Le sabar, par exemple, est associé aux Wolofs et est souvent utilisé dans les cérémonies communautaires, tandis que le djembé a des connotations plus panafricaines. Ces spécificités rythmiques agissent comme des marqueurs identitaires, renforçant le sentiment d'appartenance à une communauté ou à une région.

### **Adaptation à la modernité :**

[Numéro 2 \_Décembre 2024]

Les tambours ont su évoluer et s'intégrer dans des genres musicaux modernes, comme le mbalax, popularisé par des artistes comme Youssou N'Dour. Dans ces contextes, les rythmes traditionnels fusionnent avec des influences contemporaines, assurant leur pertinence et leur survie face aux transformations culturelles.

## Conclusion

Au Sénégal, les tambours occupent une place centrale dans la culture et la société, tant sur le plan musical que symbolique. Ils jouent un rôle essentiel dans la communication, les rites religieux, les cérémonies et les expressions artistiques. Leur utilisation dépasse le simple divertissement et constitue un langage à part entière, véhiculant des messages codés et des émotions spécifiques selon le contexte.

Dans les traditions griotiques, par exemple, les tambours accompagnent les récits historiques et les louanges, soulignant l'importance de la mémoire collective et du lien entre passé et présent. Ils sont également incontournables dans les cérémonies religieuses des confréries soufies, telles que le Mouridisme et la Tidjaniya, où ils rythment les chants de dévotion et participent à l'intensité spirituelle.

Au-delà de leur fonction sociale, les tambours incarnent un rapport profond avec les forces invisibles et la nature. Leurs sons sont souvent perçus comme des échos des voix des ancêtres ou des manifestations de forces mystiques, reliant ainsi les vivants au monde spirituel. Ils peuvent servir de médiateurs entre l'homme et les entités divines, surtout lors des cérémonies de guérison ou de protection.

Les tambours au Sénégal ne sont pas simplement des instruments de musique, mais des vecteurs culturels puissants. Ils reflètent la complexité des systèmes sociaux, religieux et symboliques du pays, tout en jouant un rôle essentiel dans la transmission des traditions et dans la cohésion des communautés.

L'histoire des tambours au Sénégal dépasse leur simple fonction d'instruments de musique. Ils sont des archives vivantes de la mémoire collective, des témoins et acteurs des transformations sociales, politiques et culturelles. Leur rôle dans les royaumes précoloniaux, notamment dans les cours royales, les batailles ou les cérémonies d'investiture, témoigne de leur fonction de ciment social et de vecteur de pouvoir. Dans ces contextes, les tambours servaient de langage codifié pour transmettre des messages ou célébrer des moments charnières de la vie communautaire.

Dans les sociétés sénégalaises contemporaines, bien que les tambours conservent leur pertinence dans les rituels traditionnels (mariages, baptêmes, cérémonies religieuses), leur fonction évolue face à la mondialisation et à l'émergence des musiques modernes. Le sabar, par exemple, trouve un nouveau souffle grâce à des artistes qui l'intègrent dans des genres tels que le mbalax ou des collaborations internationales. Cette hybridation musicale reflète une tension entre préservation des traditions et adaptation aux exigences d'un monde en constante mutation.

Cependant, cette transformation soulève des défis cruciaux. La transmission intergénérationnelle des savoirs, souvent assurée par les griots, s'affaiblit face à la désaffection des jeunes pour les pratiques

culturelles traditionnelles. Par ailleurs, la domination des technologies numériques tend à uniformiser les productions culturelles, menaçant les spécificités locales des pratiques percussives. Ces menaces appellent à une réflexion sur des politiques culturelles inclusives, visant à sauvegarder et revitaliser cet héritage tout en lui offrant une nouvelle pertinence dans les contextes actuels.

Finalement, les tambours sénégalais, en tant qu'outils d'expression artistique et identitaire, demeurent des ponts entre le passé et le présent. Leur réinvention ne doit pas être perçue comme une trahison des traditions, mais comme une preuve de leur résilience. En réinvestissant leur richesse symbolique et esthétique, les tambours peuvent continuer à incarner l'âme du Sénégal, s'adaptant aux défis du temps tout en restant profondément enracinés dans l'histoire et les valeurs de leurs communautés.

## Références bibliographiques

### 1. Ouvrages généraux sur les tambours et la percussion en Afrique de l'Ouest

- CHARRY Eric (2000), *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*, Chicago, University of Chicago Press.
- MBEMBE Achille (1988), *Afriques indociles*, Paris, Karthala.
- N'GUESSAN Kouamé (2020), *La connaissance aux sons du tambour et du balafon*, Saint-Maur-des-Fossés, Jets d'encre.
- ROUGET Gilbert (1980), *La musique et la transe : Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.
- TANG Patricia (2007), *Masters of the Sabar: Wolof Griot Percussionists of Senegal*, Philadelphie, Temple University Press.

### 2. Articles académiques sur les tambours sénégalais

- DIALLO Alioune (2012), « La technique du tama : le tambour parlant du Sénégal », *Revue Africaine de Musique*, vol. 8, N° 2, 2012, 45-62.
- DURAN Lucy (1998), "West African Drumming and Dance in North American Universities: An Ethnomusicological Perspective", *African Music*, vol. 9, no. 4, 76-98.
- TANG Patricia (2001), "The Role of the Wolof Griot Percussionist in Senegalese Society: An Analysis of Sabar Drum Rhythms", *Ethnomusicology*, vol. 45, no. 3, 2001, 416-442.
- WANE Ibrahima (2005), "Tambours et sociétés sénégalaises : une étude des rythmes et des fonctions sociales", *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 12, 2005, 98-112.
- AROM Simha (1993), "Les polyrythmies des musiques traditionnelles d'Afrique noire", *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 6.

### 3. Thèses & Mémoire

- KEITA Abdoulaye (2008), *La poésie orale d'exhortation : l'exemple des Bakken des lutteurs Wolof (Sénégal)*, Thèse de doctorat, INALCO.
- NDIAYE Mamadou (2011), *Étude des tambours sabar dans la culture Wolof : histoire, techniques et modernité*, Thèse de doctorat, Université Cheikh Anta Diop.
- SARR Ousmane (2008), *La drumologie sénégalaise : une analyse des rythmes et des tambours dans les cérémonies traditionnelle*, Mémoire de master, Université Gaston Berger.