

Approche interactionnelle d'une pratique traditionnelle wolof, le *xaxar*¹, parole chantée

Interactional approach to a traditional Wolof practice, the *xaxar*, chanted speech

Sidy Mockhtar NDAO 
Université Cheikh Anta Diop de Dakar / SENEGAL
ndaomokhtar5@gmail.com

Reçu: 22/02/2024,

Accepté: 31/03/2024,

Publié: 19/10/2025

Résumé: Cette contribution a pour but de faire comprendre le fonctionnement de la chanson wolof, les stratégies qu'elle mobilise pour construire ou pour déconstruire, pour plaire ou pour déplaire. Aussi s'agit-il d'explorer la dimension interactive du *xaxar*. Ainsi, nous partons du postulat selon lequel toute prise de parole est une interaction. La chanson wolof ne fait donc pas exception. Elle résulte d'une production qui implique un parolier et un auditoire. En ce sens, elle est dialogale, même si les différentes instances peuvent quelquefois ne pas être en présence physique médiata. Cependant, toujours est-il qu'il y a un locuteur qui voudrait transmettre un message à son interlocuteur. À travers une approche interactionnelle, qui s'est elle-même inspirée d'autres approches connexes et complémentaires, nous essayons de mettre en lumière toutes ces interrogations. Le corpus sur lequel se base l'étude est constitué de chansons recueillies en situation naturelle et intégralement transcrites. Pour l'analyse des données, nous recourons de façon conciliante à l'analyse transversale et à l'analyse verticale. En plus de confirmer l'interactivité du *xaxar*, l'analyse révèle que cette pratique, bien que coercitive et douloureuse, vise à préparer psychologiquement la nouvelle mariée des problèmes et souffrances inhérents à cette union sacrée qu'est le mariage.

Mots-clés: tradition-*xaxar*-chanson-interaction-dialogal.

Abstract : This contribution is an attempt to understand the functioning of the Wolof song, the strategies it mobilizes to construct or deconstruct, to please or displease. It's also a question of exploring the interactive dimension of the *xaxar*. Thus, we postulate that all speech is an interaction. The Wolof song is not an exception. It results from a production that involves a lyricist and an audience. In this sense, it is dialogical, even if the different instances may sometimes not be in physical presence. However, there is always a speaker who wants to transmit a message to his interlocutor. Through an interactional approach which has itself been inspired by other related and complementary approaches, we try to shed light on all these issues. The corpus on which the study is based is made up of songs collected in natural situations and fully transcribed. For the analysis of the data, we make use of cross-sectional and vertical analysis in a conciliatory manner. In addition to confirming the interactivity of *xaxar*, the analysis reveal that this practice, although coercive and painful, is intended to psychologically prepare the new married woman for the problems and suffering inherent in the sacred union that is the wedding.

Keywords: tradition-*xaxar*-song-interaction-dialogal

¹ Le *xaxar* est une pratique traditionnelle dans la société wolof. Disons que ce sont des chansons qui sont produites par les jeunes femmes du village d'accueil, lors de la cérémonie organisée par chez l'époux, pour accueillir la nouvelle mariée.

* Auteur correspondant : **Sidy Mockhtar NDAO**

Langues & Cultures / © 2025 The Authors. Published by the University of Adrar, Algeria.

This is an open access article under the CC BY license (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Introduction

Longtemps négligés, les études sur la tradition wolof, inscrites dans une perspective interactionnelle, demeurent une piste peu explorée. Les travaux de Cissé (2005) et Keita (2008, 2010) sont, tout de même, des références solides dans le domaine, bien qu'ils soient plus centrés sur d'autres angles². Nous abordons, dans une approche interactionnelle, le *xaxar* qui est une parole chantée ou psalmodiée dans la culture wolof. Il fait partie intégrante de l'ensemble des pratiques traditionnelles liées au mariage en milieu wolof. Rappelons que dans la pure tradition wolof, le mariage était sacré. Il scelle l'union d'un homme et d'une femme. Pour le meilleur et le pire. Cette pratique suit un processus dont chaque étape regroupe, en son sein, un lot de rituels symboliques et sacro-saints. Il s'agit d'abord du « takku jàkka³ », ensuite du « waral⁴ » et enfin du « cét⁵ » :

-le « takku jàkka » est la période de légitimation religieuse du mariage. Il a généralement lieu dans une mosquée et est dirigé par un imam. D'un côté, il y a ceux qui demandent la main de la fille (les parents du marié). De l'autre, ceux à qui est demandée la main de leur fille. Ces deux parties suivent interactivement les rituels et recommandations de l'imam, qui sont tout aussi inhérents à la pratique ;

-le « waral » suit l'étape précédente dans l'ordre rituel. Il coïncide avec la soirée pendant laquelle la nouvelle mariée s'apprête à rejoindre son domicile conjugal. Là aussi, une petite cérémonie est organisée en présence de la tante paternelle et de l'imam, qui va formuler des prières pour bénir la fille. C'est aussi le moment où intervient le griot de la famille qui met en pratique ses connaissances séculaires, en chantant les louanges et en revenant plus promptement sur les honneurs et « exploits » des ancêtres et grands-parents de cette dernière. L'objectif est qu'elle puisse s'identifier par rapport à ses aïeux, qu'elle perpétue la tradition. La mariée doit s'en servir comme porte-étendard pour mieux aborder sa nouvelle vie. C'est ce qu'on appelle le « tagg⁶ ». Dans l'extrait suivant, qui est un exemple typique, alors que Rokhaya Sylla s'apprête à rejoindre son domicile conjugal, sa grand-mère, Mame Fatou Diop la fortifie en ces termes :

1. Yaw Roxaye Silla tay ma tagg la

(Toi Rokhaya Sylla, je vais te louer.)

2. Ci sa wàllu ndey ak ci sa wallu baay

(Du côté maternel et du côté paternel.)

² L'étude de Cissé (2005) s'est fixé un double objectif. D'abord, l'auteur analyse les procédés de connivence associé aux fonctions de satire et d'éloge. Ensuite, à travers un corpus très représentatif composé de plusieurs chansons, il essaye de montrer la richesse du patrimoine culturel wolof.

Keita, quant à lui, a étudié, de façon diachronique, des textes qui sont des chants d'exhortation de la société wolof. C'est aussi une manière de rendre compte du riche patrimoine culturel wolof.

³ Mariage religieux.

⁴ Rituel qui précède le mariage proprement dit.

⁵ C'est le mariage proprement dit.

⁶ C'est un genre laudatif.

3. Roxaya Silla mu Xadi Faal
(Rokhaya Silla de Khady Fall.)
4. Xadi Faal mu Soxna Jóob Faal
(Khady Fall de Sokhna Diop Fall.)
5. Mu Lalla Njaay
(De Lalla Ndiaye.)
6. Sinna Jóob
(De Sinna Diop.)
7. Moo jur Faatu Jóob
(Mère de Fatou Diop.)
9. Moo jur Yamar Jóob ma des ca bopp Coor
(C'est elle la maman de Yamar Diop qui repose à Bopp Thior.)
10. Moo jur Faama Jóob jigéen ju man góor
(La maman de Fama Diop, une femme supérieure aux hommes.)
11. Ku am ndey am baay
(Qui a une mère a aussi un père.)
12. Sa baay Seex Silla
(Ton père Cheikh Sylla.)
13. Mu Ilimaan Silla ma des ca geer ba
(Fils de Abdoulaye Sylla mort à la guerre.)
14. Yaa donnu jàmbaar ju daan faj gâce
(Tu es la brave d'une descendante qui sauvait l'honneur.)
15. Law la cat sama sèt bi
(Que Dieu te préserve ma petite fille.)
16. Maa ngi lay ñaanal gudd fan
(Je te souhaite une longue vie)
17. Di la dénka nga roy ci mag yu baax yi fi nekkoon
(Fait de nos valeureux disparus des modèles.)

Dans cette interaction entre une grand-mère et à sa petite-fille, il est question d'un adoubement, d'un amadouement. Après que l'imam et ses compagnons ont terminé les rituels religieux, et que la nouvelle mariée s'apprête à faire ses au-revoir, sa grand-mère, d'une voix tremblante et émotionnelle, rappelle à cette dernière sa lignée, sa descendance qui est composée de valeureux guerriers, de personnes d'honneurs. Cette dernière fait savoir à Rokhaya Sylla que c'est elle l'héritière de toutes ces vertus. Tout ce qu'elle lui souhaite, c'est une longue vie pour qu'elle puisse démontrer à son époux et à sa famille combien elle est « brave ». Au-delà, Mame Fatou Diop conseille à Rokhaya Sylla de s'inspirer des « mag yu baax⁷ », en l'occurrence Mame Diarra Bousso, Mame Fawade Welle, etc. Toutes ces illustres femmes sénégalaises sont connues pour leur sens élevé du mariage au point d'avoir « offert » au pays et à l'humanité le fondateur du Mouridisme⁸, Cheikh Ahmadou Bamba Mbacké, et le vulgarisateur de la Tijania, Elhadji Malick Sy. L'adage

⁷ Valeureux ancêtres.

⁸ Confrérie basée sur le soufisme qui compte le plus grand nombre d'adeptes au Sénégal. Son fondateur est Cheikh Ahmadou Bamba Mbacké.

wolof dit « ndey ju baax mooy jur doom ju baax⁹ ». En faisant ce parallélisme, la grand-mère voudrait que sa fille prenne comme exemple ces modèles afin que sa progéniture puisse ressembler, à minima, à ces illustres guides.

Au moment où la dame est en train de prononcer ces paroles, la jeune fille émet des signaux régulateurs. En fait, elle acquiesce de la tête en versant des larmes comme pour montrer à sa grand-mère qu'elle a bien comprise le message. Ainsi, nous pouvons affirmer que dans ce dialogue, à la fois verbal et non verbal¹⁰, la dimension interactive du *xaxar* est bien une réalité.

-Le « céet » est l'ultime étape des pratiques qui ont trait au mariage. C'est effectivement un moment de fête et de noces. Il a lieu juste après le « waral » et les « tagg ». Accompagnée de ses amis et de quelques membres de la famille, la nouvelle mariée rejoint son domicile conjugal. Sur place, c'est-à-dire dans la cour de la maison, l'attend une foule en majorité féminine chantant, dansant, et prête à la couvrir d'invectives, paradoxalement, pour lui souhaiter la bienvenue. Une aberration. C'est ce qu'on appelle *xaxar* dans la tradition wolof. Cependant, il ne faut jamais perdre de vue qu'autrefois ce n'était juste une mise en scène. Cissé (161 : 2005) note dans ce sens :

« Cette séance est organisée par les jeunes femmes du village d'accueil ayant à leur tête les épouses des frères du mari. Ces dernières obligent parfois la nouvelle mariée à y assister. La scène a lieu dans la cour de la maison ou sur la place publique du village devant un auditoire exclusivement féminin. La nouvelle mariée s'assoit au milieu du cercle formé par l'assistance et les batteurs de tam-tam. Les participants viennent tour-à-tour au centre chanter et danser. Les chansons sont faites d'invectives, d'injures à la mariée, à ses parents, à sa suite. Le mari et ses amis ne sont pas épargnés. Les amis de la mariée peuvent répondre par les critiques en chantant la beauté, la naissance, les vertus de leur amie. À la fin du *xaxar*, les femmes réclament un don, lequel don marquera l'intégration de la nouvelle mariée dans le groupe des femmes du village qui alors mettent tout qui s'était dit sur le compte d'une hostilité feinte ».

Dans ce passage, l'auteur décrit cette pratique traditionnelle qui est foncièrement ritualisée. En ce sens, les paroles chantées wolof se présentent sous la forme d'une interaction entre une instance émettrice (les femmes du village) et une instance réceptrice et réactive (les amis de la nouvelle mariée). Mais aussi, il ne faut pas occulter le fait que les paroles des femmes qui font le *xaxar* soient adressées à un auditoire composite dont les principales personnes ciblées sont les membres de la famille et les amis de l'époux. Le schéma de transmission et d'interaction se présente sous la forme suivante :

⁹ La bonne mère enfante le bon enfant.

¹⁰ Ici, l'aspect non verbal est marqué par le fait que la nouvelle mariée acquiesce de la tête. C'est une façon de montrer qu'elle a compris le message de sa grand-mère.

Figure 1 : Schéma de transmission et d'interaction

Dans ce schéma, nous constatons que L1 envoie des invectives à L2. L2, à son tour, réagit aux propos de L1 (en atteste la direction des flèches qui vont de la droite vers la gauche et de la gauche vers la droite). Il y a alors une interlocution entre ces deux instances. Aussi, est-il tout à fait visible l'initiative de L1 envers L3. Généralement, la réactive de L3 est non verbale puisque les règles (du jeu) « l'interdisent ». Tout ceci démontre l'interactivité du *xaxar*.

Toutefois, si le *xaxar* est une mise en scène, quelles sont ses finalités ? Que vise-t-il ? N'est-il pas aujourd'hui le soubassement de règlement de compte ?

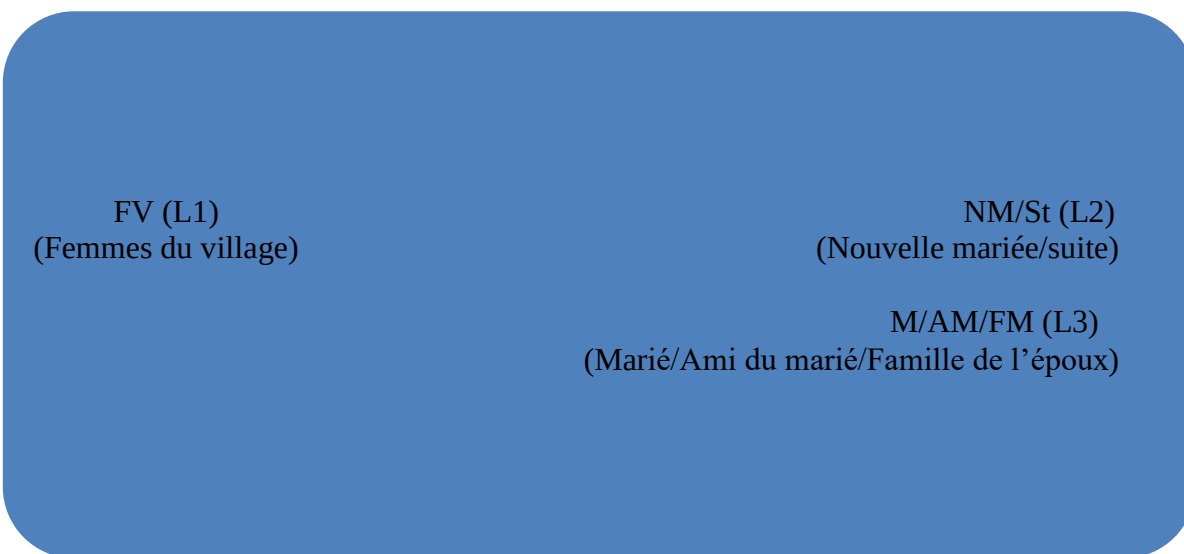
1. Positionnement théorique

L'intitulé même du thème semble orienter l'approche théorique qui sera adoptée. Chanter, c'est interagir ou mieux encore chanter, c'est échanger. La notion d'interaction, impliquant plusieurs acteurs, s'exerce alors entre eux un « réseau d'influence réciproque » (Goffman, 1973). L'interaction est un concept mobile qui est à la croisée de plusieurs disciplines telles que la psychologie, la physique, la sociologie, l'analyse conversationnelle, etc. Toutefois, précisons que notre thème s'inspire des acquis théoriques de l'analyse du discours en interaction (Kerbrat-Orecchioni, 2005). Selon Vion (1970 : 2000), dans cette discipline, l'interaction est définie comme : « toute action conjointe, conflictuelle ou coopérative, mettant en présence deux ou plus de deux acteurs. À ce titre, il recouvre aussi bien les échanges conversationnels que les transactions financières, les jeux amoureux que les matchs de boxe ». En ce sens, la réalité fondamentale de toute prise de parole est

l'interlocution.

Kerbrat-Orecchioni (1970 : 1990),

l'une des pionnières de cette discipline constate dans cette même dynamique : « tout discours



est une construction collective ou une réalisation interactive ». Alors, l'interaction fonctionne en termes d'influence réciproque, mais aussi en termes d'interdétermination. Nos idées et nos comportements sont modelés et ajustés en fonction de notre interlocuteur. Ainsi, nous convenons avec Bange (209 : 1992) que :

« [...] le comportement de l'acteur A est orienté vers le co-acteur B, c'est dire l'action de A réalise son but et trouve son sens à l'action d'un partenaire. Les actions des acteurs sont étroitement imbriquées les unes dans les autres. La réaction du co-acteur B est, elle aussi, une action au plein sens du terme, qui comporte deux phases : une phase cognitive et une phase opérationnelle ; il ne s'agit pas d'une simple réaction à un stimulus. C'est pour cela que l'acteur est toujours dans l'obligation d'inclure dans son projet de prévisions, des attentes concernant le comportement de son partenaire, dont il sait que les actions s'orientent elles-mêmes en fonction des attentes relatives à son comportement à lui ».

L'interaction est alors coproduite par les participants, et sollicite un engagement mutuel de leur part. En effet, lorsque le locuteur parle, il émet des signaux phatiques qui peuvent être de type verbaux¹¹ ou non verbaux¹². L'interlocuteur, quant à lui, émet des signaux régulateurs¹³. L'interaction se fonde alors sur les notions de réflexivité, de rétroactivité et de multimodalité. Watzlawick et al. (1972) furent les premiers à avoir introduit ces notions dans les interactions humaines. Ils confirment davantage, à l'image de Maingueneau (2014), le caractère interactif de toute production discursive. La chanson wolof étant un type de discours, elle s'inscrit dans cette perspective. Cissé (47 : 2005) précise dans ce sens : « *Dans la performance de la chanson, il y a bien une interlocution, c'est-à-dire un échange* ». Cependant, l'auteur constate, qu'ici, il ne s'agit pas d'une interaction spontanée. La chanson wolof ne fonctionne pas comme une interaction prototypique où les interactants en face à face alternent les rôles de locuteur et d'interlocuteur.

2. Les données et instruments

La méthodologie de l'étude repose sur une démarche empirique et inductive. Elle se base sur l'observation, la collecte, la transcription et l'analyse de données orales recueillies en situation naturelle. Cette méthode, utilisée par les chercheurs en analyse interactionnelle à l'image de Kerbrat-Orecchioni (2007) et Traverso (2007), est adaptée à notre étude.

Le *xaxar* est une pratique que l'on ne retrouve presque plus en milieu urbain. C'est pourquoi nos enquêtes ont été menées en milieu rural, notamment dans la zone du Cayor des profondeurs. Il s'agit des villages que se trouvent dans le département de Tivaouane¹⁴ (Sakh, Koul, Thilmakha Mbackol, Ndioucky, Koure Joor, etc.). Pour une meilleure compréhension du *xaxar* et son mode de fonctionnement, nous nous sommes déplacé, spécialement dans les villages de Sakh et de Koul pour assister à cette pratique afin d'enregistrer les interactions entre femmes. En outre, durant notre séjour au Cayor, certains paroliers nous ont gracieusement fait part de certains types de *xaxar* que nous avons aussi enregistré. Ainsi, après une observation participante, nous avons pu recueillir seize chansons. Cependant, dans cette recherche, nous

¹¹ Interpellation par terme d'adresse par exemple, « tu vois », « tu comprends », « n'est-ce pas », etc.

¹² Direction du regard vers l'interlocuteur, l'orientation physique, c'est-à-dire l'orientation du corps vers l'interlocuteur, etc.

¹³ Ces signaux peuvent être verbaux (regard, hochement de la tête, sourire coopératif, etc.), non verbaux (« je vois », « je sais », « d'accord », etc.) et paraverbaux (les mimiques et les gestes...)

¹⁴ La ville de Tivaouane se situe dans la région de Thiès, ancien bastion de l'empire du Cayor.

n'en avons exploité que sept. Nous avons aussi utilisé, dans le cadre de nos analyses, trois des chansons déjà collectées par Cissé (2005)

Après cette phase de collecte des données, il s'ensuit la phase de transcription et d'analyse.

3. Fonctionnement du *xaxar*

Selon Cissé, le *xaxar* est une dure épreuve que chaque femme rejoignant le domicile marital doit subir. Cette poésie pamphlétaire est déclamée à l'intérieur même dudit domicile par les femmes du village. Elle est dirigée par la coépouse directe de la nouvelle mariée ou par les autres femmes de la maison qui peuvent être ses « wuju peccorgo » (coépouses). Elles la vitupèrent et la couvrent de toute sorte d'insanités dans une ambiance très rythmée. C'est un moment où le plaisir d'insulter atteint des sommets, la volonté de rabaisser manifestement accrue. Ainsi, le *xaxar* rime avec la vitupération et la déconstruction. Ce court extrait enregistré à Koul en témoigne :

1. Caga baa ngee caga baa ngi
(Voici la prostituée, voici la prostituée.)
2. Am jëkkër biir amul jëkkër biir
(Elle a forniqué.)
3. Caga baa ngi
(Voici la prostituée.)

Dans ce passage, la nouvelle mariée est traitée de « caga » (pute). Elle est accusée d'avoir pris une grossesse hors mariage. C'est un acte de fornication contraire aux valeurs religieuses. La répétition de ce substantif, et de l'énoncé « caga baa ngi », a pour intention d'amplifier les effets visés sur cette dernière.

1. Sagal nga sa ndey
(Tu as honoré ta mère.)
2. Sagal nga sa baay
(Tu as honoré ton père.)
3. Sagal nga say bàjjan
(Tu as honoré ta tante.)
4. Téye nga sa bopp
(Tu as gardé ta virginité.)
5. Ba ñu maye la
(Jusqu'à ce qu'on te donne...)
6. Nga daldi sëyi
(Un époux.)

Cet extrait, enregistré au même moment que le précédent, est une réplique aux agissements, accusations et calomnies des femmes du village. Ainsi, les amies de la nouvelle mariée tentent, à travers ce passage, contrairement aux autres, de présenter cette dernière comme un modèle de vertu, une femme imbue de valeurs, bien qu'en possession de sa virginité, pour parler comme

Pascal, n'a pas fait ce que bon lui semble. Elle s'est abstenue jusqu'au mariage. C'est pourquoi, disent-elles, qu'elle a fait honneur à sa maman, à son père ainsi qu'à ses tantes. Il est alors clair que, là, nous sommes en face d'une situation interactive de déconstruction/construction. À quelles fins ?

4. Finalité du *xaxar*

Le mariage occupe une place de choix dans la tradition wolof. Sa sacralité est manifestement certaine. Alors, toute pratique liée à cette institution ne peut être gratuite ou être qualifiée de simple rituel. Elle doit être analysée en profondeur. Fort de ce constat, nous affirmons que le *xaxar* n'est pas une parole gratuite prononcée à dessein de faire du mal, bien que cela ne soit l'impression qu'il donne de nos jours.

Autrefois, dans une mise en scène déconstructive, le *xaxar* était organisé pour souhaiter la bienvenue à la nouvelle mariée dans une ambiance festive. Un paradoxe. Cependant, il faut comprendre que le milieu rural a ses réalités et ses exigences. Toute femme d'où qu'elle vienne, dès lors qu'elle accepte de se marier à un des leurs, doit se conformer aux exigences villageoises. Elle ne doit aucunement se sentir supérieure aux autres quel que soit son rang social, son statut, ses origines. Disons qu'elle doit se fondre dans le moule et se muer en véritable « *yaay faal* » (femme vertueuse). En grande partie, les paroles grossières qui lui sont adressées consistent vigoureusement à le pousser à incarner ces-dites valeurs, sans lesquelles son mariage pourrait être très mouvementé.

En outre, les familles wolof étant élargies, pouvaient naître entre coépouses clichées et jalousies qui pouvaient altérer leurs relations interpersonnelles. Le *xaxar* était un moyen de prévention de ce climat tendu qui pouvait régner entre elles. C'est ce que dit d'ailleurs la vieille Nogaye Sène¹⁵ en ces termes :

xaxar de dafa daan wottu bépp wax ju sew, bépp ñaaw-ñaaw bu waroon a am ci diggante wujj yi ci biir kër gi ndax lépp loo yaakaar ne dina la war a metti ci moom daa nga ko ko daan wax ci biir xaxar gi waaye nag loolu waxu xaxar rekk, jubluwaay bi mooy toj xolu wéy-sëysi wi .

(Le *xaxar* était un moyen de prévenir tous les problèmes qui pouvaient exister entre les coépouses à l'intérieur de la maison familiale. Ainsi, tout ce qui pouvait être source de divergences et de conflits était évoqué. Cependant, c'était tout simplement un moyen d'élargir la capacité d'encaisse de la nouvelle mariée.)

Cette dame, qui est elle-même dépositaire de cette sagesse traditionnelle wolof, explique qu'à la base, le *xaxar* était un moyen d'extériorisation des éventuelles sources de conflits pour mieux vivre ensemble. Il est vrai alors d'après Ken Bugul (116 : 1999) :

« Le *xaxar* n'était pas institué par les sociétés traditionnelles pour détruire, mais pour construire. C'était un rituel institué pour exorciser dès le départ les démons de la haine et de la jalousie. Un

¹⁵ Cette griotte est dépositaire de la sagesse traditionnelle wolof. Nous l'avons rencontré pendant notre séjour dans le village de Koul. Elle a accepté d'être enregistrer à toute fin utile.

rituel qui permettait aux femmes de vivre ensemble sans heurts, un rituel qui libérait les affres de ces sensations qu'on attribuait à la jalousie et qui pouvaient mener au meurtre et à la folie ».

Ce rituel était une occasion pour les autres femmes de faire comprendre à la nouvelle mariée qu'elle devrait « dilater sa poitrine »¹⁶ et prête à encaisser tous les coups. C'était donc une préparation psychologique et morale pour qu'elle puisse « endurer toutes les souffrances éventuelles du mariage » (Cissé, 161 : 2005).

Le *xaxar* était aussi une belle occasion pour les femmes du village de décrier et de fustiger toutes les sortes de sévices qu'elles subissent, notamment leurs conditions de vie et d'être bien qu'elles recourent à des formules détournées. C'était une forme de catharsis.

Une autre finalité du *xaxar* est qu'il préparait toutes les filles et leurs parents à cette rude épreuve. Ils sont tous tenus d'avoir des trajectoires irréprochables parce que tout acte ou comportement déshonorant de leur part dans l'histoire leur sera rappelé. Les filles étaient obligées de garder leur virginité, les parents, quant à eux, étaient tout aussi contraints de bien se comporter en société. Le *xaxar* était donc un déconstruire-construisant.

Cependant, l'objectif de cette parole déclamée a tendance à être détourné. Aujourd'hui, *xaxar* rime avec obscénité, vulgarité, calomnie, etc. Il s'agit plus d'une révélation de secrets intimes forts bien cachés pour anéantir, au-delà de la nouvelle mariée, toute une famille, voire une descendance. C'est ce que retient le griot Moussa Boury dans l'interview qu'il nous accorde. : « *xaxaru léegi saagante la, xaste la, yàq der la, sulliy mbóot la, kenn amatul loo ciy jànge wuuteeg yu démb* » (Le *xaxar* d'aujourd'hui n'est fait que d'insultes, d'injures, de paroles corrosives. Il n'est plus instructif contrairement au *xaxar* d'hier.).

Le griot explique, avec aisance, qu'il y a une très grande différence entre les *xaxar* d'hier et ceux d'aujourd'hui. Tandis que les premiers avaient des visées instructives et didactiques, les seconds sont orientés vers les règlements de compte, et à la seule volonté d'avilir qui s'appuie parfois sur des croyances erronées ou fabriquées de toute pièce.

Les thèmes du *xaxar* étaient liés autrefois à la guigne, aux caractères physiques, à la sorcellerie, etc. Dans la section suivante, nous recourons à une analyse thématique pour mieux appréhender cette parole chantée qu'est le *xaxar*.

5. Analyse des données

5.1. Les thèmes traitant la guigne

La guigne est une réalité traditionnelle. Est qualifié de telle, dans notre zone d'enquête, toute femme qui boite, qui ne couvre pas sa tête, qui fait son linge la soirée (timis), etc. C'est un ensemble de comportements qui, d'après la légende, apportaient malheur et mauvais esprits dans la maison familiale. Ces types de femme ayant des comportements similaires étaient donc à éviter pour la protection de soi et de la famille. Il est vrai alors que l'orientation axiologique de ce substantif est purement négative. Il dévalorise en conséquence la cible. Cependant, ce thème

¹⁶ La nouvelle mariée doit élargir sa capacité d'encaisse. Qu'elle soit endurante.

était autrefois traité lors des séances de *xaxar* pour faire mal à la nouvelle mariée, mais aussi pour tester sa capacité à endurer ou à supporter des propos nuisibles à sa personne. C'était un moyen de lui apprendre à « dilater sa poitrine » parce que certainement, dans ses relations avec les autres femmes qui peuvent être tendues par moment, il se pourrait qu'elle soit traitée de telle. Si elle y était déjà mentalement et psychologiquement préparée, ces paroles peuvent ne pas l'affecter. Comme nous l'avons déjà dit, la guigne entraîne une succession de causalité qui se traduit par des événements malheureux. L'extrait suivant est assez édifiant :

1. Séet bi de aay na gaaf
(La nouvelle mariée porte bien la guigne.)
2. Séet bi de aayul gaaf
(La nouvelle mariée ne porte pas la guigne.)
3. Séet bi de aay na gaaf
(La nouvelle mariée porte la guigne.)
4. Yaay ja wësin
(La mère a accouché.)
5. Baay ja xojogoon
(Le père a un oreillon.)
6. Nijaay ja xuuxaan
(L'oncle a l'éléphantiasis.)
7. Bäjjan ba ay wa dal ko ca gëmmiñ
(La tante a subi le mauvais sort à la bouche.)
8. Ñu ne aayul gaaf
(On dit qu'elle ne porte pas la guigne.)
9. Séet bi kay aay na gaaf
(La nouvelle mariée, à vrai dire, porte la guigne.)
10. Toggleen ko awale ko ca sëg ya
(Portez-la et faites-la passer par les cimetières.)
11. Ndaw see ka aay gaaf !
(Cette femme porte vraiment la guigne.)

Ces paroles interactives, déclamées, sont prononcées à l'encontre d'une nouvelle mariée. Ainsi, l'instance locutrice est constituée par les femmes du village. L'instance réceptrice est représentée par la cible. Et justement, c'est cette dernière que l'on cherche à « former » et à « inculquer » un certain nombre de valeurs en l'accusant paradoxalement d'avoir portée la guigne dans les énoncés 1 et 3. Dans les deux cas, le locuteur a recours à des assertifs. Dans les énoncés 4, 5, 6 et 7, pour ne pas faillir à la loi de sincérité au sens gricien, la locutrice tente de « prouver » ses accusations. Elle recourt à des verbes et à des substantifs axiologiquement négatifs, tels que « wësin » (accoucher), « xojogoon » (oreillon), « xuuxaan » (éléphantiasis), « aay gaaf » (avoir la guigne), etc. La succession de ces événements, pas du tout heureux, causée par la nouvelle mariée à sa famille, et décriée par la locutrice, a pour fonction de renforcer l'état émotionnel recherché chez la jeune dame. Cette dernière ne doit nullement être touchée ou être fâchée par ces paroles satiriques parce que dès le départ, il est établi que le *xaxar* est une mise en scène. Les mots qui y sont prononcés, quoique injurieux, et frôlant l'insolence et l'immoralité, restent dans le cadre de cette tradition dont l'unique soubassement était de faire comprendre à

la femme que dans le mariage, il y a des hauts, mais surtout et fondamentalement, il y a des bas. D'aucuns ne disent que le bonheur dans le mariage est juste à rechercher dans les premiers mois. Tout le reste n'est que « péripéties ». Le *xaxar* apprenait à la femme wolof que quoi qu'elle puisse entendre ou vivre, elle « doit accepter de peiner pour le bonheur de son ménage, car le sien et celui de ses enfants en dépendent aussi » (Cissé, 230 : 2005).

Cette parole satirique étant foncièrement interactive, elle est bi ou encore tri-adressée. Dans cet extrait, la locutrice fulmine la nouvelle mariée, sa suite ainsi que sa famille (présente ou absente dans l'espace interactif). Cette composante peut réagir verbalement ou non aux propos de la locutrice en recourant à des formules contradictoires du type « aayul gaaf » (il n'a pas la guigne). Ainsi, la locutrice se projette sur cette potentielle réaction en 7. Elle recourt à un énoncé déclaratif introduit par « ñu ne » qui représente, ici, à la fois les amis et les parents de la nouvelle mariée. Ils réfutent naturellement l'accusation portée sur leur enfant et amie.

En 9, elle effectue un assertif et réaffirme son propos. Elle souhaite que cette dernière soit transportée vers les cimetières afin qu'elle puisse se débarrasser de son esprit maléfique.

Les types de *xaxar* traitant de la guigne sont assez abondants dans la société wolof où tout événement malheureux, coïncidant avec l'arrivée d'une nouvelle femme dans le domicile conjugal, prédisait une mauvaise prédestination. Il est donc tout à fait naturel qu'il demeure un sujet qui peut « fâcher », mais dont la visée est fortement instructive. L'extrait suivant s'inscrit dans cette dynamique.

1. Ndaw si dafa aay gay
(Cette femme porte la guigne.)
2. Dëkk bu mu dem
(Là où elle va.)
3. Bóom fa ñetti màggat
(Elle y foudroie trois vieillards.)
4. Rey fa ñaari xale
(Y tue deux enfants.)
5. Musal nu ci baayu xale yi
(Épargne le père des enfants.)

Comme dans l'extrait précédent, dans l'énoncé 1, nous retrouvons l'acte d'accusation prenant la forme d'un assertif. Ici, une autre nouvelle mariée est accusée de porter la guigne. Mais cette locutrice, en utilisant les verbes « bóom » (tuer) et « rey » (assassiner), utilise un champ lexical beaucoup plus violent, celui de la mort. Cependant, en 3, l'acte semble adouci avec l'emploi de « bóom » au lieu de « rey ». Il s'agit alors d'un euphémisme. Cette formulation a des implications sociologiques. En effet, lorsque l'on s'adresse à des personnes âgées (màggat) en pays wolof traditionnel, l'on doit obligatoirement recourir au « langage policé ».

Ces actes, évoqués en 4 et en 5, sont suffisamment nocifs pour qu'elle soit exhortée en 5 de ne pas s'en prendre aux hommes, à leurs époux. L'acte ainsi effectué est un acte de vouloir faire faire, alors un directif.

5.2 Les thèmes traitant de la sorcellerie et de l'anthropophagie

Dans la société traditionnelle wolof, la sorcellerie et l'anthropophagie étaient des sujets très évoqués. Même aujourd'hui, ce sont des pratiques auxquelles certaines personnes croient. Il n'est pas donc étonnant de constater qu'elles occupent une place de choix dans une pratique culturelle traditionnelle telle que le *xaxar*. Dans notre zone d'étude, le cayor des profondeurs où certains « séet » (nouvelles mariées) sont accusées d'être des sorcières ou des « dëmm » (anthropophages), ce sont des sujets fréquemment abordés et fortement ancrés. Souvent les compositrices de ces paroles satiriques font recours à un vocabulaire extrêmement violent. Ce court extrait démontre toute la violence de ce type de *xaxar*.

1. Séet bi nee kenn du ko tooñ
(La nouvelle mariée dit qu'elle n'est pas sorcière.)
2. Dina tàkk
(Pourtant, elle prend feu.)
3. Dina bërbëri
(Elle s'enflamme.)
4. Dina soccoo yeeli liir
(Elle se sert des jambes de bébé comme cure dents.)

En 1, la locutrice a recours au discours rapporté qui est introduit par « nee ». Ici, elle fait semblant de rapporter les mots du « séet » qui expliquent qu'elle n'est pas une sorcière. Cependant, d'aucuns pensent que ce sont les affirmations de la locutrice elle-même, bien qu'elles soient discordantes et non assumées. L'acte est ainsi énoncé sous la forme d'une ironie. C'est une forme d'attaque indirecte pour captiver l'instance auditrice, et verbaliser d'autres attaques beaucoup plus directes. C'est du moins ce que nous constatons en 2, 3 et en 4. Dans ces trois actes énoncés sous la forme d'actes de langage assertifs, la locutrice fait appel au champ lexical de l'anthropophagie avec des substantifs, verbes et expressions dévalorisants tels que « tàkk » (prendre feu), « bërbëri » (s'enflammer), « soccoo yeeli liir » (se servir des jambes de bébé comme cure dent). Tout cela montre vigoureusement la volonté de la locutrice de nuire au « séet » qu'il attribue des pouvoirs « surnaturels ». L'hyperbole, comme figure d'exagération, dont elle fait recours successivement dans les énoncés 2, 3 et 4 traduit indubitablement cette volonté. L'extrait suivant s'inscrit aussi dans la dynamique de porter atteinte à l'image de la nouvelle mariée.

1. Sunu séet bi dafay naaw
(Notre nouvelle mariée s'envole.)
2. Yaayam dafay naaw
(Sa maman s'envole.)
3. Baayam dafay naaw
(Son papa s'envole.)
4. Ay maamam dañuy naaw
(Ses grands-parents s'envolent.)
5. Sunu séet bi dëmm la
(Notre nouvelle mariée est une sorcière.)

Dans ce texte, la nouvelle mariée et sa famille ne sont guère épargnées. Elles sont toutes catégorisées dans le cercle des mangeurs d'hommes. De l'énoncé 1 à l'énoncé 4, nous constatons la présence répétitive de « naaw » (s'envoler). Il s'agit à la fois d'une itération et d'une hyperbole dans la mesure où dans l'imaginaire populaire wolof, seuls les personnes dotées de pouvoirs surnaturels peuvent voler. La locutrice s'en sert comme une stratégie de captation pour attirer l'attention de l'auditoire avant d'effectuer synthétiquement une attaque beaucoup plus pointue en 5.

5.3 Les thèmes liés aux traits physiques et aux valeurs

Sans doute, ce sont les thèmes les moins abordés dans notre zone d'étude. Cela est, peut-être, dû à leur versant humoristique qui leur ôte de leur virulence, à la limite, de leur vulgarité caractérisant les autres types. Cependant, les paroles qui y sont tenues vitupèrent tout de même la nouvelle mariée. Mais elles sont moins licencieuses que les autres que nous venons d'analyser. Ainsi, dans de nombreux cas, la jeune fille est moquée pour son physique peu reluisant, sa méchanceté, ou est censurée pour son comportement immoral. L'extrait suivant mêle parodie et mise en garde. Les premiers constituent une attaque à sa personne et à son amour-propre. L'objectif étant toujours de lui faire mal, et de susciter chez elle l'élargissement de sa capacité d'encaisse pour être psychologiquement préparée aux réalités complexes du mariage traditionnel. Les secondes, quant à elles, lui indiquent implicitement les valeurs morales sur lesquelles elle doit s'appuyer pour réussir son ménage.

1. Bu ma xool séet bi
(Nouvelle mariée, ne me regardes pas.)
2. Nga mel ne bukki bu xiif
(Tu ressembles à une hyène affamée.)
3. Tan mu tawte
(Un charognard qui a subi la pluie.)
4. Dëmm bu jëfur
(Un diable qui se confesse.)
5. Nun xamuñu xiif
(Nous ne connaissons pas la faim.)
6. Xamuñu tilim
(Nous ne connaissons pas la saleté.)
7. Bëggũu ku siis
(Nous n'aimons pas les égoïstes.)
8. Bëggũu kuy sos
(Nous n'aimons pas les brodeurs.)
9. Te dunu fen
(Nous ne mentons pas.)

De l'énoncé 1 à l'énoncé 4, dans une ambiance presque humoristique, la locutrice s'en prend au physique de la nouvelle mariée. En 1, elle a recours à un directif pour l'ordonner de ne point le

regarder. Dit-elle en profondeur, le simple fait d'être regardé par cette dernière peut produire chez elle des effets non voulus. Son acte trouve ses justifications dans les énoncés 2, 3 et 4. Ainsi, en 2, l'acte expressif effectué se présente sous la forme d'une comparaison. En effet, la mariée est comparée à une « hyène affamée ». Une manière de lui souligner sa chétiveté et sa laideur. L'élément permettant d'introduire la comparaison est « ne ». Ce terme comparant étant absent en 3 et 4, nous avons noté, dans les deux cas, la présence de la métaphore. Dans le premier cas, elle est comparée à un charognard qui, sous l'emprise de la pluie, ne peut plus voler. Il reste statique, et devient alors pitoyable. Ici, un parallélisme est fait avec l'image de la mariée complètement couverte avec un pagne noir (couleur du charognard) et quasi-immobile. Dans le deuxième cas, c'est avec un anthropophage qui a perdu ses pouvoirs surnaturels qu'elle est comparée. Dans l'imaginaire wolof, le « dëmm bu jëfur »¹⁷ est le diable qui se confesse.

Dans les énoncés 5, 6, 7, 8, 9, il s'agit à la fois de mises en garde et de piques implicites. En 5, la locutrice informe la mariée que le domicile conjugal ne connaît pas la faim. Par conséquent, c'est une des obligations, pour elle, de « perpétuer cette tradition ». Cet acte assertif a alors l'allure d'un directif. Ce même procédé est employé en 6 où la jeune dame est invitée à préserver l'hygiène de la maison.

En 7 et en 8, obligation est faite à la mariée d'ajuster son comportement par rapport à ceux des membres de la maison conjugale. Ainsi, elle devra être non seulement sociable, mais aussi, elle doit éviter de diviser la famille en racontant, à sa guise, ça et là de fausses histoires. En tout cas, la locutrice est catégorique en 9 : personne ne ment dans la famille. Si par ailleurs la jeune dame est une menteuse ou brodeuse, elle doit rapidement se défaire de cette « impudence ».

Bien que composé de quelques piques et qualifications péjoratives, nous constatons que dans ce type de *xaxar*, il s'agit plus d'une sensibilisation, d'un appel à se conformer aux valeurs morales qui fondent et fortifient l'ethnie wolof.

Ces paroles satiriques suivantes s'inscrivant dans le type de *xaxar* précité et sont parsemés d'actes de qualifications négatives pour la jeune dame.

1. Bu subaa ca ngoon
(Demain soir.)
2. Ku am rato nanga ko indi
(Que celui qui possède un râteau vienne avec.)
3. Gurub fàñje dikk na
(Le groupe aux dents saillantes est arrivé.)
4. Yaw Móodu xaana bi ngay takk Astu
(Toi Modou, je crois avant d'épouser Astou.)
5. Gisuloo ko woon
(Tu ne l'avais pas bien observée.)
6. Jeeg bii ak taatam
(Cette femme aux grosses fesses (tremblantes).)
7. Muy mel ni meer bu tas
(Elle ressemble à une mère divorcée.)

¹⁷ Diable qui se confesse.

8. Xanaa gisuloo jàñq ju rafet
(N'aurais-tu pas bien observé les belles filles.)
9. Yi nekk ci biir dëkk bi
(Qui peuplent le village ?)

À l'image de l'interaction précédente, dans celle-ci, la locutrice dévalorise le physique de la nouvelle mariée. En 2, elle emploie métaphoriquement le substantif « rato » (râteau) en faisant référence aux dents saillantes de cette dernière. Ainsi, la performatrice comme l'appelle Cissé (2005), déprécie le « séet » à foison. Astou, puisque c'est d'elle qu'il s'agit, a plusieurs imperfections physiques à un tel point qu'elle ne devrait pas être épousée par Modou Fall. Il faut comprendre qu'en milieu wolof lorsqu'un homme épouse une femme en dehors de son village natal, les autres femmes recourent souvent à ces types de railleries. Demandent-elles à Modou Fall s'il avait les yeux bandés lorsqu'il portait son choix sur une aussi vieille et vilaine femme, en atteste l'extrait suivant : « jeeg bi ak taatam muy mel ne meer bu tas » (Cette femme aux grosses fesses tremblantes. Elle ressemble à une mère divorcée). Ici, l'image des fesses tremblantes et débordantes est utilisée pour démontrer que le sieur a épousé une dame d'un certain âge. La locutrice a alors recourt à l'allégorie. Suffisant alors, pour elle, de se demander si Modou avait bien regardé les filles du village, plus jeunes, et moins laides que cette vieille dame.

Conclusion

Dans l'ensemble des interactions analysées, nous constatons, qu'à des degrés divers, les autres femmes du village attaquent la nouvelle mariée. Elles la couvrent d'injures, d'insultes, de moqueries, bref d'insanités. Toutefois, comme nous l'avons déjà dit, la finalité de ce genre satirique n'était pas exclusivement orientée vers la volonté de faire mal, mais c'était une manière de préparer psychologiquement la mariée qui venait de rejoindre son domicile conjugal. Par cette mise en scène, elle était sensibilisée face aux réalités, quelquefois dures, du mariage. Aussi était-il une occasion pour ces femmes de dénoncer subtilement leurs conditions de vie. Autrefois, les thèmes les plus abordés étaient relatifs à la guigne, à la sorcellerie, mais surtout à la raillerie. Cependant, de nos jours, le *xaxar* tend à disparaître, et dans les zones où la pratique demeure, elle n'y a plus sa vocation d'antan, celle de sensibiliser et d'instruire. Il s'agit plus de règlements de comptes ou de révélation de secrets qui peuvent effectivement nuire à toute une famille. La vie des autres est exposée ouvertement sur la place publique, ce que les anciens refusaient catégoriquement.

L'analyse du corpus a révélé que sur le plan linguistique, la locutrice, pour dévaloriser la nouvelle mariée, a recours à des substantifs, verbes et expressions aux orientations axiologiques négatives. Sur le plan pragmatique, les actes formulés sont généralement des assertifs, expressifs et des directifs. Sur le plan stylistique, les énoncés se présentent sous la forme d'une comparaison, d'une hyperbole, d'une métaphore, d'une allégorie et d'une ironie.

Références bibliographiques

- BANGE Pierre, (1992), *Analyse conversationnelle et théorie de l'action*, Paris, Les Éditions Didier.
- CISSE Momar, (2005), *Parole chantée ou psalmodiée wolof : collecte, typologie et analyse des procédés argumentatifs de connivence associés aux fonctions discursives de satire et d'éloge*, Thèse de doctorat, Université Cheikh Anta Diop de Dakar.
- GOFFMAN Erving, (1973), *La Mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- GOFFMAN Erving, (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne 2. Les relations en public*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- GUMPERZ John, (1982), *Discourse strategies*, New York, Cambridge University Press.
- KEITA Abdoulaye, (2008), *La poésie orale d'exhortation : l'exemple des bàkku des lutteurs wolofs (Sénégal)*, Thèse de doctorat. Institut National des Langues et Civilisations Orientales.
- KEITA Abdoulaye, (2010). « Le Bàkku ou l'Épique dans l'arène de la lutte en milieu wolof », in, *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n°40, pp. 211-231.
- KEN Bugul, (1999), *Riwan ou le chemin de sable*, Paris, Présence Africaine.
- KERBRAT-ORECCHIONI Cathérine, (1990), *Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI Cathérine, (2005), *Le Discours en interaction*, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI Cathérine, (2007), « L'analyse du discours en interaction : quelques principes méthodologiques », in, *Limbaje si comunicare*, n° IX, pp. 13-32.
- MAINGUENEAU Dominique, (2014), *Discours et analyse du discours*, Paris, Armand Colin.
- TRAVERSO Véronique, (2007), *L'analyse des conversations*, Paris, Armand Colin.
- VION Robert, (2000), *La Communication verbale. Analyse des interactions*, Paris, Hachette.
- WATZLAWICK Paul, BEAVIN Helmick, JACKSON Don (1972), *Une Logique de la communication*, Paris, Seuil.