Mouvances Francophones

Volume 7, Issue-numéro 1 2022

Dir. Servanne Woodward

L'œuvre musicale de Boubacar Diop *alias* Bams Kolda : étude monographique de l'expression poético-musicale d'un mal-être urbain

Hamidou BALDÉ

hbalde@yahoo.fr

DOI: 10.5206/mf.v7i1.14114

L'œuvre musicale de Boubacar Diop *alias* Bams Kolda : étude monographique de l'expression poético-musicale d'un mal-être urbain

Le répertoire musical de Boubacar Diop¹ illustre bien le fait que la musique, au-delà de sa mission distractive doit instruire. Il perpétue la tradition de la devise que Molière a donnée au sous-genre théâtral qu'est la comédie : *castigare ridendo mores*. Le rôle de pourfendeur des vices sociaux est bien assumé par Bams. Le catalogue des messages de cet artiste est d'une si grande richesse thématique que toutes les catégories sociales et classes d'âge se trouvent concernées : des handicapés physiques aux malades mentaux, des enseignants aux politiciens, des immigrés aux sédentaires, chacun y trouve son compte. De la religion à la politique en passant par les mœurs, l'artiste promène son regard de sociologue fin observateur pour restituer à la société sa propre image. Véritablement, son œuvre est comme ce « roman que l'on promène le long d'un chemin » (Stendhal, [1831] 2000 : 479).

La volonté de s'adresser à un public composé de toutes les classes d'âge et de tous les sexes fait de la musique de Bams un creuset de thématiques aussi captivantes que significatives. L'on peut aisément soutenir que l'originalité du musicien dépend moins de son style que de sa manière de penser. Lequel des regards de l'écrivain ou du musicien rend-il mieux l'image de la société ? Les deux formes d'expressions n'apparaissent-elles pas comme deux pans d'une même réalité ? Suivant une approche monographique, nous proposons une mise en relation des paroles musicales de l'artiste avec le domaine littéraire. Il s'agira tout d'abord, de vérifier l'hypothèse selon laquelle Bams habille d'une vision nouvelle des thèmes éternels comme la mort, l'infidélité conjugale, l'immigration, l'adultère et bien d'autres phénomènes sociaux. En second temps, nous démontrerons que, bien que résolu à chanter en peul, l'artiste n'échappe pas au piège de la langue. Les paroles musicales sont forgées au moyen d'un mixage du peul et du français. Cette dernière langue s'impose au musicien en raison des pesanteurs culturelles et historiques.

I. Thématique musicale et portée littéraire

S'émancipant de l'hégémonie de l'harmonie, Bams va pouvoir appréhender la notion de thème dans ses acceptions les plus polyvalentes. Chez l'artiste-compositeur, tout est thèmes car avec lui on pourra désormais penser que tout est susceptible d'être thème, que tout élément du vocabulaire musical peut devenir le fondement d'une œuvre. Un constat s'impose tout de même : la proportion des sujets relevant d'un réquisitoire dépasse de loin celle où l'artiste caresse dans le sens des poils car, « il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer » (Sartre, 1948 : 28).

1.1 L'infidélité conjugale

L'idée d'une société aux valeurs morales pourries est en toile de fond de plusieurs chansons de Bams. Au chapitre des travers sociaux critiqués par le diffuseur de messages, figure en bonne partie l'infidélité conjugale. L'artiste-compositeur s'interdit le silence devant « les mille problèmes de la vie sociale africaine : le chômage, la dot, l'émancipation des femmes, le mariage forcé, les conflits et malentendus entre générations » (Kesteloot, 2001 : 247). En effet, dans la chanson

¹ Boubacar Diop est un artiste-compositeur dont la musique porte les marques d'une littérature de terroir. Sa musique se veut une traduction de l'image d'une société urbaine de l'anomie. Sous ce rapport, la vulgarisation de son message humaniste, militant, didactique et ludique nous a inspiré un ouvrage mettant en textes les paroles musicales : *La poésie orale mises en textes, à la rencontre de Bams Kolda* en 2020.

« l'adultère », l'artiste-compositeur s'en prend effectivement aux adultes qui, tout en étant dans les liens sacrés du mariage, brillent par leur infidélité. Lorsque deux époux (homme et femme) décident de vivre ensemble, en se jurant amour et fidélité, fornicent de façon éhontée, il y a de quoi s'indigner. Une telle attitude dénote non seulement d'un manque de scrupules, mais aussi traduit une absence de foi en la Vérité des Livres. Les textes sacrés ont bien enseigné les vertus du respect d'un code de conduite par les membres de la communauté humaine. De ce fait, après la Bible qui met en garde en ces termes : « Tu ne commettras point l'adultère », le Coran ordonne de supplicier les porteurs d'âme au goût prononcé pour le péché charnel : « La fornicatrice et le fornicateur, fouettez-les chacun de cent coup de fouets. Et ne soyez point pris de pitié pour eux dans l'exécution de la loi d'Allah – si vous croyez en Allah et au Jour dernier. Et qu'un groupe de croyants assiste à leur punition » (Coran, 1990 : sourate 24, verset 2).

Les paroles de la chanson « l'adultère » résonnent en écho à cette injonction du Livre. L'administration d'une sanction exemplaire aux époux coupables d'infidélité est plus qu'un devoir moral et social, mais un acte de dévotion. C'est en cela que Bams interpelle différents responsables au sujet de la punition à infliger aux contrevenants : « Le marabout, dis-moi. Le prêtre, dis-moi. Monsieur le procureur, dites-moi. Quel traitement faut-il infliger à un(e) adultérin(e)? » (Baldé, 2020 : 11). L'artiste-compositeur propose ce traitement à l'adultérin(e) : « Donne-lui un pot d'acide à boire. Fends-lui la tête. Brûle-le avec de la paille. Fais-lui manger de la bouse de vache » (*Ibid.*). Des supplices si sévères ont un effet dissuasif si tant est qu'ils provoquent inéluctablement la mort du transgresseur. L'indignation de l'artiste est d'autant plus profonde que cet acte de déviance prend des proportions démesurées. En effet, les contrevenants se mettent à l'œuvre sans se soucier de la spécificité du cadre ou même du temps. C'est pourquoi il peut remarquer que « l'autre a été surpris à l'occasion d'une cérémonie religieuse. Cet autre s'était rendu au marché hebdomadaire où on l'a pris en délit d'adultère » (*Ibid.*). Peu importe le temps : quatre heures du matin, six heures du matin, une heure du matin, l'âme pécheresse est si damnée qu'elle n'a aucun sens de la pudeur. En faisant de ce sujet un thème de sa musique, Bams enfle les vêtements d'un éveilleur de conscience cherchant à sauver les siens d'un mal aux effets périlleux.

1.2 L'immigration

L'immigration apparaît bien comme un fléau des temps modernes. Ne pas en parler serait synonyme de manquement grave pour un artiste. L'on s'en aperçoit lorsque Victor Hugo s'écrit : « Malheur à qui prend ses sandales/ Quand les haines et les scandales/ Tourmentent le peuple agité! / Honte au penseur qui se mutile/ Et s'en va, chanteur inutile, / Par la porte de la cité! » (Hugo, 1840 : 157). Étant conscient de cet appel de Hugo, Bams, à l'image de tous les hommes épris de justice et attachés à la préservation de la dignité humaine, s'est indigné des images de vente des Noirs en Libye. En composant la chanson « J'ai failli mourir en Libye », il contribue à la vague de dénonciation de la résurgence d'une pratique d'un autre âge, la traite des Noirs. Que d'épreuves sur la route de l'immigration! Que de pertes en vie humaine! Que de souffrance sur les routes de la mort! Tous ces jeunes qui empruntent le chemin de l'immigration clandestine sont portés par les mirages de l'ailleurs. Si certains échappent à la mort, le taux de voyageurs sans retour n'ayant aucune vue possible sur l'infini est de très loin plus élevé. En fait, c'est un véritable chemin de croix comme le précise le musicien en ces termes :

Il emprunte la voie de l'exil. / Il est fatigué et le corps s'est métamorphosé. / On a perforé la pirogue dans les eaux libyennes. Certains y sont morts. / Regarde comment on y frappe les Noirs, les maltraite. / Les bandits les dépossèdent de leur argent et les abandonnent en brousse. / Tout cela se passe en l'absence de maman et de papa, très loin de toute parenté. / Ils meurent et pourrissent. Ils meurent et sont jetés sans sépulture. / Le fait que les poissons vivent des cadavres d'hommes m'est pitoyable. / L'argent est fini en route ; / L'eau également est finie en cours de route. / Que de fatigue sur le chemin. / Que de pensées profondes en chemin. / Il n'y a pas de place aux rires en route, / Mais que de pleurs. (Baldé, Op. cit., : 11)

Les candidats à l'immigration vivent le spectre d'une réelle tragédie. Eu égard à l'ampleur des dangers bravés, il est mal venu de gaspiller l'argent que les rescapés envoient à la parenté restée au pays. Les parents voient en tout immigré bien installé dans son pays d'accueil un pourvoyeur de mandats en espèces sonnantes. Ces ressources acquises de dur labeur font souvent l'objet d'une mauvaise gestion ou de détournement d'objectif de la part des proches, au pays. Pour cela, Bams rumine sa colère à l'endroit de ces derniers et en appelle à un sens de la responsabilité :

Il s'expatrie sans amasser fortune et s'installe sans retourner. / Il va à l'étranger et reçoit de l'argent. Il t'en envoie, tu gaspilles. / Dix ans tu es à l'étranger en l'absence de ton épouse. / Dix ans tu vis à l'extérieur sans tes enfants. / Dix ans tu es à l'étranger, absent de ta maison, loin de tes parents. (Ibid.)

Plusieurs années passées loin de la patrie et des siens ne sont pas sans effets négatifs. La chaleur des proches fait défaut ; l'ambiance du pays et les réalités socioculturelles sont autant de nuages obscurs qui obstruent les pensées de l'immigré. Parfois, il préfère mourir que de revenir bredouille se livrer à la risée des autres. C'est même une dette tacite qu'il contracte avant de partir avec comme clause implicite de la rembourser intégralement. Voilà ce qui justifie souvent la vente des biens communs. L'on s'en aperçoit lorsque Bams signale qu'« Il (le candidat à l'immigration) a cherché le visa sans succès. Il prend la route clandestine. / Il a cherché de l'argent en vain, il revend les vaches pour partir » (Ibid.).

1.3 Les couches défavorisées

Une attitude de compassion et de solidarité caractérise Bams lorsqu'il se propose de porter la parole des sans voix. Les lois de la nature ont fait que certains sont riches d'autres sont dans une indigence inqualifiable. Ces deux stations qui représentent deux couches sociales différentes, au lieu de vivre dans une logique d'opposition, se doivent assistance et soutien mutuel. Il est clair que l'artiste Bams prend parti pour les démunis dont il se fait l'avocat. Ainsi, dans la chanson « l'affamé », nous entendons un cri du cœur lancé pour la réhabilitation des pauvres de tous ordres, particulièrement des affamés. La pauvreté qui fait perdre la dignité et le sens de l'honneur est surtout constituée par l'inexistence de vivres. Le mal sera d'autant plus profond que si à côté de la misère vécue, certains nagent dans une opulence insolente, préférant jeter les restes d'aliments que de les donner aux voisins démunis. Voilà pourquoi l'artiste interpelle : « Ton voisin a faim, tu manges jusqu'à jeter les restes sans lui en donner. Tu n'as pas réalisé que la faim peut causer la mort. » Ces paroles du chanteur koldois font écho au plaidoyer de Victor Hugo dans son poème « Le mendiant ». Dans ce texte, le chef de file du romantisme ne fait pas mystère de son indignation devant la misère d'un vieil homme habillé de haillons et aux prises avec un froid mortel. Hugo signale à ce sujet :

Un pauvre homme [...] tendant les mains pour l'homme et les joignant pour Dieu. / Je lui criai : Venez vous réchauffer un peu. / « Comment vous nommez-vous ? Il me dit : "Je me nomme le pauvre" ». Je lui pris la main : « Entrez, brave homme. » / Et je lui fis donner une jatte de lait. / Le vieillard grelottait de froid ; il me parlait, / Et je lui répondais, pensif et sans l'entendre. (Hugo, [1856] 2002 : 346)

Le niveau de souffrance du vieil homme inspire pitié et compassion au poète qui ne peut manquer de lui proposer son service. La misère est poussée à des proportions telles que les sens du poète sont inactifs. C'est en cela que le misérable lui « parlait et [il] lui répondait, pensif et sans l'entendre » (Ibid.). Si la pauvreté constitue un sujet de préoccupation majeure chez le poète romantique, pour le chanteur koldois le groupe des handicapés physiques et mentaux représente un autre motif d'engagement. Les circonstances de la vie font que certains perdent l'usage d'un de leurs membres ou naissent avec une infirmité. Dans un cas comme dans l'autre, cela ne relève pas d'un choix du sujet souffrant. Pour cette raison, le chanteur du Fouladou fustige énergiquement ceux qui s'en prennent ou raillent ces différences physiques et/ou mentales. Sous ce rapport, dans la chanson au titre très évocateur, « Respect aux handicapés ! », le diffuseur de messages s'écrit en ces termes :

*Ce jeune homme est impoli. Ne ris pas de moi, je suis un lépreux.
 Ce jeune homme est impoli. Ne ris pas de moi, je suis un non voyant.
 Ce jeune homme est impoli. Ne ris pas de moi, je suis un handicapé moteur.
 Ce jeune homme est impoli. Ne ris pas de moi, je suis un sourd-muet.
 Ce jeune homme est impoli. Ne te moque pas d'un handicapé. (Baldé, Op. cit., :18)*

Bams prend la défense du lépreux, du non voyant, de l'invalidé physique et du malentendant. L'usage anaphorique de « ce jeune homme est impoli » traduit toute la rage qu'il a pour ceux qui manquent de respect à ces défavorisés. Comme Aimé Césaire dans son *Cahier d'un retour au pays natal*, Bams se propose d'être l'artiste dont la « bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, [la] voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir » (Césaire, [1939] 1983 : 22). Le regard réprobateur que l'on jette sur les handicapés – au sens physique comme au plan matériel du terme – fait croire qu'ils ne sont bons à rien. C'est le constat du narrateur de *La Grève des battù* :

Ce matin encore le journal en a parlé : ces mendiants, ces talibés, ces lépreux, ces diminués physiques, ces loques, constituent des encombrements humains. Il faut débarrasser la Ville de ces hommes-ombres plutôt - déchets humains, qui vous assaillent et vous agressent partout et n'importe quand. (Sow Fall, 2001 : 11)

Ceux qui s'adonnent à la mendicité sont loin d'être considérés comme des êtres humains. Les termes utilisés témoignent du mépris dont ils font l'objet. Toutefois, la distribution des rôles dans la société est faite de sorte que la réciprocité s'impose à tous points de vue. Les riches ne sont en valeur que face aux pauvres. Ces derniers constituent un baromètre de mesure de l'élan de générosité des premiers.

La pauvreté chronique, avec son lot de conséquences tragiques, est bien mise en cause dans la chanson « charrette ambulance ». Dans ce tube, l'artiste se met dans la peau des victimes pour exprimer toute l'amertume de ces dernières lorsque des femmes meurent en travail de parturition. Derrière cette plainte, le chanteur pointe un doigt accusateur envers les autorités à qui il revient la charge de créer les conditions d'une couverture sanitaire réelle et effective. Une bonne politique sociale doit nécessairement intégrer une correction des inégalités de tous ordres. C'est en désespoir de cause que le musicien lance ceci :

Chez-nous c'est une charrette qui sert d'ambulance. / Elle (la femme) meurt en couches sur une charrette. C'est incroyable. / Nous n'avons pas de sage-femme, pas d'hôpital ni de médecin. / La maladie est source de peine, nous n'avons pas de docteur. / La femme enceinte est mise sur charrette car nous n'avons pas d'ambulance. (Baldé, Op. cit., : 25)

L'absence d'infrastructures et de personnel sanitaire qualifié est aggravée non seulement par le fait que les populations s'approvisionnent en eau dans des puits très profonds et à ciel ouvert, mais aussi par le manque d'électricité. Sous ce rapport, l'artiste-compositeur fait remarquer désespérément: « Nous n'avons pas d'électricité, ni de marché. / La cité n'est composée que de cases. Nous avons un mauvais dirigeant. / L'eau est difficile d'accès, les puits sont très profonds. / Nous puisons au moyen des ânes et des chevaux » (*Ibid.*).

1.4 Le mariage comme fonds de commerce

La question du mariage et ses implications constituent des sujets de préoccupations majeures pour l'artiste Bams. Une des pratiques caractérisant le mariage dans beaucoup de sociétés est constituée par le versement d'une contrepartie à la famille de la jeune mariée. Communément appelée la dot, cette tradition est souvent détournée de son caractère symbolique. La dot devient aujourd'hui, en milieu urbain, un enjeu de taille pour la famille de la mariée qui transforme cette dernière en une bête de somme. L'idée de la marchandisation de la femme apparaît dans les paroles de la chanson « la dot ». L'artiste rapporte un épisode de négociation portant sur cette dernière entre un prétendant et un parent : « Ta dot est trop chère, deux cent cinquante mille. / Tu as vendu

ta fille. Laisse cela à deux cent mille. / Diminue s'il te plaît, je t'en supplie. / Je diminue cent mille. / Aide-moi à trente mille. / Je te le fais à cinquante mille » (*Ibid.*). Cette tendance à ravalier la femme en âge de se marier au rang de la bestialité la plus primaire irrite Bams au même titre que des écrivains qui font figure d'autorité en littérature. En effet, Guillaume Oyono Mbia prête à l'un des personnages de *Trois prétendants...un mari* une attitude très cynique, qui est aussi l'aboutissement logique de la poursuite des intérêts égoïstes de la famille. En effet, Mbia Aga, l'oncle de l'héroïne, propose qu'on emmène celle-ci à Yaoundé pour la donner en mariage à qui pourrait verser la somme requise :

Il faut que tu emmènes Juliette à Yaoundé cet après-midi. Une fille de sa valeur se trouvera aisément d'autres prétendants en ville. Passe tous les grands ministères en revue, et propose la fille. Si quelqu'un accepte de te verser trois cent mille francs comptant, tu lui donnes Juliette sur le champ. (Oyono Mbia, 1962 : 56)

Il est clair ici que la jeune fille est une marchandise qu'il ne faut surtout pas bazarder. Tout se passe comme si la concernée accepte le principe. Le ravalement de la femme au rang de chose atteint son paroxysme lorsqu'elle même prend conscience de sa situation d'inconsidérée. On en trouve la justification dans les textes d'un autre écrivain camerounais, Mosé Chimoun. Dans son roman *Le Sous-préfet*, l'auteur fait déclarer à un personnage ceci :

Les femmes savent qu'elles ont été achetées et que leurs filles subissent le même destin. C'est même cela le point de leur doléance, c'est-à-dire comment revaloriser cette vente. Aujourd'hui la somme de deux mille francs CFA versée par nos gendres ne correspond plus à rien. Alors que dans le temps, deux mille cauris étaient un vrai trésor. Leur problème est de faire comprendre aux pères de familles que cette situation ne saurait perdurer. (Chimoun, 2014 : 37-38)

Dans une telle situation et un tel état d'esprit, le regard porté sur la femme est celui que le marchand pose sur ses articles. Nous retrouvons cette même logique dans un autre texte de Chimoun, *Le Maquis*, lorsqu'Anguissa, racontant son échec au reste du groupe, déclare avoir donné une fortune. Il liste les biens : « J'eus à livrer des moutons, des pagnes, des chaussures, des boubous brodés, des sacs de sel, des dizaines de litres d'huile de palme, des bijoux et que sais-je encore, sans oublier l'argent liquide » (*Idem*, 2015 : 26).

II. Du mixage des sons au métissage des langues : le français *poularisé*

L'artiste-musicien Bams n'échappe pas au piège de la rencontre des langues. Pour atteindre et convaincre un public de mélomanes, il faut bien s'exprimer en des termes intelligibles et accessibles à ce dernier. Porte-étendard et porte-parole d'un peuple sans voix, Bams utilise le véhicule culturel qu'est le peul. Vivante, la langue s'élabore sans cesse, emprunte du vocabulaire à d'autres langues et nous rappelle qu'elle ouvre à chacun la possibilité d'innover dans sa pensée comme dans son expression. Voilà pourquoi le peul utilisé par Bams dans sa musique est une langue fortement colorée d'emprunts. Les chansons de l'artiste fourmillent d'expressions et de mots français. Ces derniers sont tantôt utilisés avec déformation, tantôt ils gardent leur authenticité.

2.1 Mots français employés avec altération de la forme

Mots déformés	Mots français correspondants
Palan	Plan
Beeké	Béquilles
Musee	Monsieur
Pooci	Poche
Palanteer	Fenêtre
Forsé	Force
Perdii	Perdu
Chanzou	Change
Darapo	Drapeau
Oro	Auto
Foori	Fort
Luwaas	Location
Karakaas	Carcasse
Liitar	Litre
Kassoo	Cachot
Seerii	Cher
Meecal	Métier
Porodii	Produit
Poori	Pot
Marsaani	Ça n'a pas marché

« *Wayli palan* » = il a changé de plan.

« *mino yaara beekée* » = je me déplace au moyen de béquilles.

« *Musee le procureur* » = Monsieur le procureur.

« *debbo lanca maa poosi* » = une femme te vide la poche.

« *ano waawi tadduru palanteer* » = Tu sais sauter par la fenêtre.

« *lippee sokee yoba forse* » = On le bat, on l'emprisonne et il paie par la force.

« *Maydo perdii* » = le mort a perdu.

« *chanzu akhuru zamanu ngonden* » = change, nous sommes à la fin des temps.

« *immin darapoo Fouladu* » = soulève le drapeau du Fouladu.

« *dogina oro dawa golle* » = il conduit une auto pour aller au travail.

« *ano foori cokki* » = tu as de fortes stratégies.

« *dabbi debbo dabbi luwaas* » = il se marie et cherche une location.

« *Banndu mum joo ko karakaas* » = A présent, son corps est une carcasse.

« *liitar sappo koñjam* » = dix litres de vin.

« *cetti njahaa kasoo* » = tu as failli séjourner au cachot.

« *A seerii jawdi dengal* » = Ta dot est très chère.

« *dubili kalaas* » = Il double la classe.

« *Tappale wadi meecal* » = il fait du mensonge un métier.

« *Mette wadi mbo yari porodii* » = il a bu un produit à cause des soucis.

« *ko dorog nanngire daa* » = on t'a arrêté avec de la drogue.

2.2 Emploi fidèle des emprunts

Dans plusieurs de ses chansons, Bams recourt à des mots et expressions français qu'il mixte au peul. Ces deux langues font bon ménage dans le parler de l'artiste. Les locuteurs puristes du peul pourraient se plaindre de la pollution du français. Que le métissage d'une langue soit aussi inéluctable qu'indispensable, est un fait. Pourtant, tous les termes français employés ne sont pas sans équivalents en peul. Si l'on admet que la langue est un élément culturel, il est tout à fait compréhensible, à la décharge de l'artiste, que le chanteur emploie des mots français inconnus de la culture des Peuls du Fouladou. Il en est ainsi de l'usage des vocables comme « prison, ciment, souliers, veste, cirasse, greffage, téléphone, boutique, charrette, ambulance... » Par contre, rien ne justifie le recours à certains mots étrangers par le chanteur à qui il fallait un peu de recherche pour trouver l'équivalent en peul : « pourtant = *ayle* ; bâtiment = *hubeeere* ; soirée = *hiiro* ; coquettes = *padé yelle...* » Voici une liste d'expressions franco-poular où le chanteur couple les mots soit par méconnaissance de l'équivalent français en peul soit par inexistence de ce dernier dans la langue de l'artiste :

« **Pourtant** *ano uura* » = Pourtant tu sens bon.

« *mbon to* **prison** » = Il est en prison.

« *wujji* **ciment** *darni* **bâtiment** » = Il a volé du ciment et a construit un bâtiment.

« *andaa* **loi** » = Il ignore la loi.

« *jooni ko mi* **handicapé** » = Maintenant je suis un handicapé.

« *accu yaagol* **soirée** » = Cesse d'aller en soirée dansante.

« *mando gorko* **boy disco** » = Un vieux boy disco.

« *wadi* **souliers**, *wadi* **veste** » = Il met des souliers et une veste.

« *wadi* **cirasse**, *lippi* **brayer** » = Il met de la cirasse et fait du brayer.

« *gaara* **taxi** *sooda teewu* » = Il gare un taxi et achète de la viande.

« *wadi* **greffage** *wadi* **coquettes** » = Elle met du greffage et des chaussures coquettes

« *joo ko* **disquette** » = Maintenant c'est une disquette.

« **prêtre** *oo baalanam* » = Monsieur le prêtre dis-moi.

« *oo ko jemma nanngaa faara* **quatre heures du matin** » = on l'a pris en délit d'adultère à quatre heures du matin.

« *bay* **acide** *njarnaa mbo* » = Fais-lui boire de l'acide.

« *Ko* **bandit**, *ko* **truand**, *ko* **dugula**, **délinquant** » = C'est un bandit, un truand, un délinquant

« *a nabaama* **police** » = On t'a conduit à la police.

« *Janngui* **tailleur**, *woni* **soudeur** *udiri* **boutique** » = il a appris le métier de tailleur, de soudeur et a ouvert une boutique.

« *woni* **mécanicien**, *woni* **menuisier** » = Il a été mécanicien et menuisier.

« *lebaa* **téléphone** *to beerde* » = Tu communique au téléphone dans les cimetières.

« *huma jumaa seera* **tribunal** » = On scelle le mariage à la mosquée, on prononce le divorce au tribunal.

« *ceernaajo huma dengal*, **procureur** *lanca dengal* » = Le marabout scelle les liens du mariage, le procureur prononce le divorce.

« **Charrette** *woni ambulance ga saare amen gaa* » = C'est une charrette qui sert d'ambulance dans notre village.

On notera avec Alain Rey que « la notion de langue pure est un mythe. » (Rey, « La notion de langue pure est un mythe » Disponible sur <https://www.la-croix.com/Journal/La-notion-langue-pure-mythe-2016-12-21-1100812171>. Consulté le 03 décembre 2019). Pour survivre et appréhender le monde, elle doit se nourrir d'emprunts, parfois dans un double mouvement d'aller-retour. Si « *sport* » vient bien de l'anglais, ce dernier l'a lui-même emprunté au vieux français du XII^e siècle *desport* («

divertissement »). Le génie d'une langue tient autant à ses capacités analytiques qu'à son talent pour exprimer, intégrer la réalité métissée de cultures différentes.

Conclusion

L'art de la parole est un héritage qui se transmet de père en fils, de génération en génération. Mais cela ne suffit point pour entrer dans la cour des grands. Pour se perfectionner et élargir ses connaissances, le griot se doit de compléter sa formation en séjournant auprès d'autres familles de paroliers. En musique, cette règle s'applique à tous ceux qui aspirent au rang de maître. Boubacar Diop, Bams, n'y a pas dérogé. Artiste dans l'âme, il est resté fidèle aux règles anciennes du jeu musical et a le pouvoir de capter avec sa voix mélodieuse son auditoire. Il sait aussi évoquer avec une rarissime aisance tous les thèmes musicaux. Ces atouts ont fait de lui une personne aimée et admirée dans la contrée du Fouladou, du Sénégal et ailleurs dans le monde. Pour tout dire, Bams est un spécialiste de la poésie orale dont le répertoire est très large et l'art plus élaboré.

Hamidou BALDÉ
Université Assane Seck de Ziguinchor

Bibliographie

BALDÉ, Hamidou. *La Poésie orale mise en textes, à la rencontre de Bams Kolda*. Dakar : Editions Dieylani, 2020.

CHIMOUN, Mosé. *Le Sous-préfet*. Saint-Louis du Sénégal : Imprimerie Serigne Fallou Mbacké, 2014.

_____. *Le Maquis*. Saint-Louis du Sénégal : Imprimerie Serigne Fallou Mbacké, 2015.

CESAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine, [1939] 1983.

HUGO, Victor. *Les Contemplations*. Paris : Librairie Générale française, 2002.

_____. *Les Rayons et les ombres*, 1840.

KESTELOOT, Lilyan. *Anthologie négro-africaine*. Paris: Karthala, 2001.

Le Coran et la traduction en langue française du sens des versets. Ryadh : Presses du complexe du roi FAHD, 1990.

OYONO MBIA, Guillaume. *Trois prétendants...un mari*. Yaoundé : Clé, 1962.

REY, Alain. « La notion de langue pure est un mythe. » Disponible sur <https://www.la-croix.com/Journal/La-notion-langue-pure-mythe-2016-12-21-1100812171>. Consulté le 03 décembre 2019.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948.

SOW FALL, Aminata. *La Grève des battû*. Paris : Le Serpent à Plumes, 2001

Stendhal. *Le Rouge et le noir*. Paris : Gallimard [1831] 2000.