



Revue des Sciences Sociales

Numéro 2 | 2025

Numéro Varia | juin 2025

REA – Impact factor (SJIF) 2025 : 5.341

Date de soumission : 25-04-2025 / Date de publication : 30-06-2025

L'ORGANISATION SOCIO-CULTURELLE AUTOUR DU JÀMBÀDÓN DANSE-DES-FEUILLES EN MILIEU MANDING AU SÉNÉGAL

THE SOCIO-CULTURAL ORGANIZATION AROUND THE JÀMBÀDÓN LEAF DANCE IN THE MANDING ENVIRONMENT OF SENEGAL

Lamine TOURE

RÉSUMÉ

Le *jàmbàdón*, dont il est question ici est une pratique issue du registre culturel des Manding au Sénégal. Il est significativement marqué aujourd'hui par sa reproduction banalisée dans les villes et son inscription dans les répertoires musicaux au Sénégal posant avec acuité la question du devenir de l'identité culturelle qui lui est intrinsèquement liée. Cette présente étude, inscrite dans l'approche dynamique fondée sur la démarche qualitative avec des entretiens et observations de terrain, cherche à contribuer à la connaissance des fondements sociaux et culturels de cette pratique souvent reproduite en ville et incorporée dans les répertoires musicaux avec une totale ignorance par ces « adeptes modernes » de sa signification véritable.

En pointant l'analyse sur les formes de sociabilité, l'identité collective, les codes de conduite qui se dessinent autour de cette pratique culturelle, cette recherche a montré que dans le contexte de changement social, les pratiques culturelles relevant de l'ordre « traditionnel » sont remises en question au profit de la modernité, entraînant souvent des conflits qui remettent en question le cours de la vie. Les résultats de cette recherche nous

ont permis de comprendre que dans ce contexte de changement social, l'organisation sociale et celle culturelle qui structurent la mise en scène du *jàmbàdón* et les conséquences de la dislocation de cette organisation entraînent sa banalisation à travers son incorporation dans d'autres registres pourtant contraires aux règles de bienséance qui la structurent. Ce qui pose avec acuité la proposition d'adoption de pratiques culturelles de réparation, qui pourtant, inscrite dans la suite de l'anthropologie dynamique, devrait être le concept far des recherches en sciences sociales en Afrique aujourd'hui.

Mots-clés : Organisation sociale, réparation culturelle, danse, Manding, Sénégal.

ABSTRACT

The *jàmbàdón*, which is discussed here, is a practice originating from the cultural register of the Manding in Senegal. It is significantly marked today by its widespread reproduction in cities and its inclusion in musical repertoires in Senegal, acutely raising the question of the future of

the cultural identity that is intrinsically linked to it. This present study, which is part of a dynamic approach based on a qualitative approach with interviews and field observations, seeks to contribute to the knowledge of the social and cultural foundations of this practice, which is often reproduced in cities and incorporated into musical repertoires, leaving these "modern followers" completely unaware of its true meaning.

By focusing the analysis on the forms of sociability, collective identity, and codes of conduct that emerge around this cultural practice, this research has shown that in the context of social change, cultural practices belonging to the "traditional" order are being questioned in favor of modernity, often leading to conflicts that call into question the course of life. The results of this research have allowed us to understand that in this context of social change, the social and cultural organization that structures the staging of *jàmbàdóŋ* and the consequences of the dislocation of this organization lead to its trivialization through its incorporation into other registers, however contrary to the rules of decency that structure it. This acutely raises the proposal for the adoption of cultural practices of reparation, which, however, inscribed in the wake of dynamic anthropology, should be the far concept of social science research in Africa today.

Keywords : Social organization, cultural reparation, dance, Manding, Senegal.

INTRODUCTION

« Une culture, c'est d'abord un ensemble de pratiques qui procèdent de la vie sociale et qui l'organisent » (Fleury 2002 : 11). Partant de ce principe, les pratiques culturelles sont en réalité le reflet des conduites des membres d'une société et déterminent par ce fait leur identité. Les Manding de Casamance au Sénégal ont un important répertoire culturel dans lequel se trouvent exprimés leurs histoires, les différentes formes d'organisation sociale qui leur sont propres, les codes d'interdiction, les logiques éducatives qui leur structurent. Le *jàmbàdóŋ* est en effet, l'une de ces formes de pratiques culturelles dont l'exécution met en scène plusieurs facettes de cette société. Cette pratique culturelle qui est aujourd'hui extraite de son contexte et est reproduite par certains musiciens au Sénégal, traverse de profondes

mutations qui interpellent sur son avenir d'autant que l'éffritement de la mémoire collective qui lui est intrinsèquement liée entraîne des conflits notamment lors de sa reproduction durant les cérémonies de circoncision. Reproduit dans les grandes villes du Sénégal comme Mbour, Ziguinchor, Sédhiou et Kolda, le *jàmbàdóŋ* semble « bien » s'incorporer dans les réalités de ces populations qui ont finalement coutume de le pratiquer.

Se pose alors la problématique de la banalisation des réalités socio-culturelles qui accompagnent sa mise en scène en ville. Son appropriation par les musiciens modernes entraîne de fait la reproduction des chants sacrés de circoncision qui permettent à ces « griots occasionnels », de devenir plus tard de « véritables » professionnels de la musique. Ce qui leur donne l'occasion de sillonner le monde pour vendre leur « art ». Pourtant, il existe des auteurs qui soutiennent cette idée. Ferdinand De Jong est de ceux-là. Se fondant sur l'idée que culture et marchandise sont complémentaires Ferdinand De Jong s'oppose en effet à la conception que Walter Benjamin avait de la reproduction d'une œuvre d'art. Pour Walter Benjamin, l'apparition de la photographie et du cinéma n'est pas une simple technique nouvelle. Elle est en réalité, selon lui, le port étendard qui bouleversa de fond en comble le statut de l'œuvre d'art, en lui ôtant ce qu'il nomme son « aura » (De Jong 2013 : 101). Or, De Jong et ses semblables, du point de vue théorique, battent en brèche de telles arguments. En raisonnant de la sorte sur son étude sur le *Kankurang* – qui est intrinsèquement lié au *jàmbàdóŋ* car tous deux nés du *juju* (lieu de réclusion des circoncis en brousse) – il nous semble que Ferdinand De Jong a décidé d'exposer à ce sujet ce qu'il voulait défendre dans sa prise de position sur cette pratique en laissant comprendre, contre toute attente, que l'idée de « secret » qui planait autour du *Kankurang* n'était en réalité qu'imaginaire. Pour crédibiliser sa position, il illustre son argumentaire à travers les propos de ses interlocuteurs que nous qualifions de « profanes » aux réalités sur lesquels ils sont interrogés, eu égard au contenu de leur propos ainsi interprété par De Jong : « Il était bien souvent impossible de dire s'ils me peignaient une image fidèle de la façon dont les choses se passaient autrefois ou si ce n'était là qu'un passé idéalisée particulièrement bien adaptée à leur discours sur un présent *dégénéré* » (De Jong 2013 : 104). Compte tenu du décalage du contenu de ce que Ferdinand

De Jong défend par rapport aux réalités dont il prétend étudier, il convient de soutenir dans la suite, qu'il ne s'est attardé que sur la forme banalisée de ces rites extraits de leur contexte socioculturel, le laissant passer totalement à côté des faits dont il prétend mettre en lumière.

Inscrit dans le sillage d'Amselle (1985 : 25) et, à la suite des travaux de Diédhiou (2022 : 561), ce travail tente de décrire une pratique culturelle pour sa reconnaissance, tout en critiquant les formes de reproduction qui la banalisent, avec comme visée, la déconstruction des travaux qui ne se sont attardés que sur ses formes banalisées pour en faire une réalité. C'est, à la suite, et même au de-là, de l'anthropologie dynamique qu'il convient alors d'adopter une pratique culturelle de réparation, qui, certes, impliquera les politiques publiques de tous bord, dont les contours restent théoriquement à définir. Les barrières à de tels ambitions seront les cloisonnements théoriques soutenus de militantismes théoriques qu'ils convient de dénoncer avec courage à l'image de Crozier qui est aussi individualiste que Weber, mais qui s'est finalement accroché aux limites des travaux de ce dernier sur la bureaucratie pour enfin forger ce qu'il a appelé « analyse stratégique ».

C'est dans le souci de mieux aborder ces questions que ce travail est divisé en quatre parties en dehors de l'introduction et de la conclusion. La première partie traite de l'approche méthodologique. La seconde partie appréhende l'histoire du *jàmbàdónj* en partant de sa naissance dans le *juju* à sa reproduction publique. La troisième partie revient sur la description analytique des pratiques autour du *jàmbàdónj* lors des différentes cérémonies d'intronisation. La quatrième partie revient sur les formes de banalisation et de réappropriation du *jàmbàdónj* et des rites qui l'accompagnent en ville et leur incorporation dans la musique moderne au Sénégal.

1. MÉTHODOLOGIQUE

Ce travail, inscrit dans les vastes recherches que nous menons sur les Manding de Casamance au Sénégal depuis 2013 part d'enquêtes qualitatives de terrain effectués dans les villages et villes au Sénégal notamment dans les régions de Kolda, Sédhiou, Ziguinchor et dans la commune de Mbour. Les entretiens étaient fondés sur la signification du *jàmbàdónj*, son histoire, avec notamment un accent particulier sur son

étymologie et les circonstances de sa création. À la lumière de ces entretiens d'un total de soixante-cinq (65) d'une durée moyenne de quarante-cinq (45) minutes, il nous a semblé opportun de procéder à leur analyse après six entretiens supplémentaires qui n'ont rien révélé de nouveau, déterminant ainsi le seuil de saturation. En effet, la plupart de nos interlocuteurs interrogés au début de cette recherche ignorent totalement la signification du mot *jàmbàdónj* en manding. Il convient d'ailleurs de noter que même ceux parmi eux qui connaissent son étymologie, certains d'entre eux ignorent totalement son histoire. Ces lacunes ont été comblées par l'investigation, avec notamment des séjours dans les villages.

Sur le plan théorique, il convient de souligner que cette recherche s'inscrit parfaitement dans les préoccupations de l'anthropologie dynamique, mais qu'il convient toutefois de dépasser. En effet, l'anthropologie dynamique utilise le concept de déconstruction. Depuis sa naissance, elle est restée fidèle à ce principe pendant que sur le terrain, d'autres réalités se dessinent dans son prolongement. Il convient de rappeler que les enjeux du présent prennent formes autour des questions de restitution, de restauration, entre autres, et qui suggèrent autant que possible la théorisation de pratiques culturelles à visées réparatrices, qui, pourtant s'inscrit dans la continuité des séries de déconstruction entreprise par les anthropologues dynamistes, mais qui ne font en aucun moment usage du concept de réparation dans leurs travaux. S'il est vrai que le changement social que traversent les cultures, notamment en Afrique, s'inscrit aussi dans le contact de ces sociétés aux autres nations, il convient alors d'inscrire la réparation culturelle dans ce prolongement, pour enfin prévenir les conflits nés de la banalisation des pratiques culturelles en Afrique à l'images des cérémonies et rites de circoncision mettant à nu le *Kankurang* et le *jàmbàdónj* se soldant par des conflits bouleversant de fait la société dans les villes et villages au Sénégal. Pour nous, la meilleure façon de procéder à l'étude d'une réalité endogène consiste à situer le fait étudié dans les termes par lesquels il est désigné, ou encore d'utiliser des termes qui concourent à le cerner dans son ensemble. La réparation culturelle que nous sous-entendons ici doit s'appuyer sur les terminologies locales qui désignent authentiquement les cultures soumises à réparation. Sans pour autant dire qu'il est question

ici d'adoption d'une théorie de pratiques culturelles de réparation, dont les contours théoriques et méthodologiques sont encore flous. Il convient juste de rappeler qu'en nous fondant sur les termes manding servant à désigner la danse des feuilles, nous sommes arrivé à comprendre les logiques qui structurent le *jàmbàdóŋ*, les codes de conduites qui l'encadrent et les identités qui se dessinent à partir de sa ritualisation. Pour analyser les données dans leur totalité, l'analyse de contenu nous a semblé mieux adéquate d'autant qu'elle nous a permis de mieux croiser les significations que les acteurs donnent à leur comportement autour de la pratique du *jàmbàdóŋ* et de son organisation. C'est de cette façon que s'est structurée la collecte des données et l'analyse qui s'en est suivie.

2. DE LA CIRCONCISION AU JÀMBÀDÓŊ : ANALYSE SOCIO-ANTHROPOLOGIQUE D'UNE PRATIQUE CULTURELLE

Chez les Manding comme dans la presque totalité des communautés humaines, tous les moments importants de la vie de l'individu sont couronnés par des événements. La naissance est sanctionnée par le baptême qui marque l'intronisation du nouveau-né dans la famille à travers l'octroi d'un prénom d'autant que le nom de famille est connu à l'avance. La circoncision est aussi un moment important ainsi que le rappel à Dieu d'un membre. Mais la naissance, la circoncision et le mariage sont des événements qui se fêtent. La particularité de la circoncision est qu'elle est le moment pour les parents et grands-parents, de voir leurs progénitures ou descendants passer d'une étape à l'autre, notamment celle de *solimá* (« non-circoncis », terme qui a une connotation péjorative) à celle de circoncis *kiŋtaŋ* (génération à avoir précédemment accomplie les rites de circoncision). Au-delà de cet aspect, le respect d'un adulte dans la société traditionnelle manding se mesurait à travers l'âge de son premier enfant suivi du nombre d'enfants qu'il a. Ainsi, la manifestation née de la joie de voir son enfant accomplir les rites de circoncision a donné naissance au *jàmbàdóŋ* qu'il convient de décrire à travers son étymologie.

Dans la société manding, l'organisation sociale conférait des grades, statuts et titres aux gens. Les titres et statuts comme *Fodé*, *Arfang* ou *Afang*, *Kang*, *Karamo*, *Lalo* ou *Lal-Fodé* sont très souvent accolés aux prénoms de certaines personnes. Ces

titres, synonymes de respect, de grandeur, d'honneur interdisent à leurs porteurs des légèretés dans bien des circonstances et cela dans leur conduite de tous les jours. D'ailleurs, les griots et leurs autres membres de caste sont là pour au besoin, rappeler aussi à ces « gradés » que leurs statuts et les attentes sociales à leur égard ne leur autorisent point une certaine légèreté dans la conduite quotidienne lorsque ceux-ci s'apprêtent à briser ce « tabou » dans des circonstance joyeuses ou fastidieuses. Sory Camara, analysant à ce sujet le rôle social des griots et les conditions sociales de cette corporation, a raison en ce sens de se poser la question sur ce qui rend possible l'intervention des *jali* (griots) dans toutes les sphères de cette société. En se demandant si, parfois, dans leurs comportements quotidiens, les nobles n'arrivent eux aussi pas à s'écarter des normes de conduite habituelle, il arrive à la réponse selon laquelle il y avait, aux différents niveaux des rapports domestiques et inter-claniques, des moments où tout individu *malinke* pouvait se départir de la retenue et de la dignité qui le caractérisent ordinairement. Or, chez les Manding de Casamance, voir une personne âgée esquisser des pas de danse est souvent perçu comme un déshonneur, une méconduite, qui basculerait la concernée dans le manque de respect. La joie de voir son enfant accomplir les rites de circoncision ne peut laisser aucun parent indifférent au regard de l'importance socialement accordée à cet ensemble de rites et de cérémonies rituels, moments de potlatch.

Soucieux de leur image sociale, de leur statut social et du regard social intolérable au moindre dérapage, les personnes âgées, dont les parents et grands-parents des circoncis coupent alors les branches d'arbres portant de nombreux feuillages, derrière lesquelles ils se cachent pour esquisser des pas de danse. Ce qui est, pour eux, une manière de manifester leur joie dans le *juju* en brousse pendant que leurs enfants et petits-enfants sont en train de subir les premières épreuves d'initiation à la circoncision. Ceux qui, sous le poids de l'âge, ne pouvant esquisser de pas de danses silencieuses, remuent alors ces feuilles tenues entre leurs mains, en signe de « danse ». Ainsi, à leur place, ce sont les feuilles remuées entre leur main qui « dansent ». D'où le nom « *jamba doŋ* » qui, repris mot-à-mot, veut dire « danse des feuilles ». Étymologiquement, « *jàmbàdóŋ* » vient de ces deux mots dont « *jamba* » qui veut dire feuille, ici en référence aux feuilles d'arbres et « *doŋ* » qui veut dire « danse ».

Les exigences de la société vis-à-vis de ces membres et vis-à-vis d'elle-même a dans un premier temps interdit la danse des parents devant les progénitures, se traduisant par l'exigence de la société à l'égard de ces membres. Cette même exigence a par conséquent donné naissance à l'exigence de la société vis-à-vis d'elle-même avec notamment la transformation du *juju* en un lieu secret grâce à ces mêmes règles d'exigence.

Du point de vue social, la danse d'un parent devant les enfants est de l'ordre des comportements anormaux. Ainsi, pour dissimuler les pas de danses qu'ils esquissent ou pour témoigner leur joie sans pour autant esquisser de pas de danse, les parents hommes des initiés, pendant qu'ils sont encore en brousse, coupent de petites branches d'arbres en feuilles qu'ils remuent en danse et en se déplaçant. C'est de là qu'est né le *jàmbàdóŋ* qui, finalement, renvoie au *jàmbàdóŋ*, danse-des-feuilles devenue une pratique inscrite dans le répertoire culturel des Manding au Sénégal. Le premier chant de *jàmbàdóŋ* témoigne du souci des parents de ne pas rester indifférent à cet événement marquant au cours duquel la vie de leurs enfants est en cours de fascination.

Jàmbàdóŋ jambo, Jàmbàdóŋ jambo
hoyaho hoyaho
Wulula doŋ balo Le parent qui ne danse pas est
lé muneta lé muneta dans le regret¹

Avant de décortiquer ce chant, il convient d'interpréter l'étymologie des mots qui le composent. Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, *jamba* veut dire feuille et *doŋ* veut dire danse. La combinaison de ces deux mots a donné naissance au mot « *jàmbàdóŋ* » qui, littéralement, veut dire « danse des feuilles ». Les nouveaux mots qui se sont ajoutés à cette expression dans le chant ci-dessous, d'abord dans la première ligne, sont : « *hoyaho* ». Ce mot n'a pas de signification stable ou véritable en manding, par contre, il est souvent utilisé dans des tournures qui font références à ce qui est en haut ou ce qui se trouve en haut ou qui doit être orienté vers le haut. On retrouve par exemple cette même expression reproduite dans des contextes tels les moments où l'on cherche à chasser les oiseaux manges-mils dans les rizières. Pour effrayer ces oiseaux et leur contraindre à

s'envoler, on utilise très souvent l'expression « *hoya hoyo* ». Ailleurs aussi, comme par exemple lors des moments de joie, les personnes qui dansent peuvent aussi utiliser cette tournure pour demander aux autres personnes assises de soulever les mains et les taper en ces termes « *bulo ye wili santo hoyaha* », littéralement traduit par « *la main en haut, hoyaho* ».

C'est partant de ces quelques exemples qu'il convient de prendre « *hoyaho* » comme le fait de soulever quelque chose vers le haut, d'orienter quelque chose vers le haut, ou encore de pousser quelque chose à aller vers le haut. En effet, lors de la danse du *jàmbàdóŋ*, les danseurs qui tiennent les feuillages l'orientent tous vers le haut. Ce qui veut dire que « *hoyaho* » dans ce chant est une expression qui renvoie à l'invitation faite aux *jambadonalu* (danseurs du *jàmbàdóŋ*) à soulever leur feuillage tenu entre leur main vers le haut. Pour revenir sur le contenu de ce chant selon nos interlocuteurs, ce chant était le premier chant de *jàmbàdóŋ* qui est composé dans l'immédiat dans le *juju* (lieu de réclusion des circoncis en brousse tout au long de la période des rites de circoncision) pendant que les premiers rites d'initiation à la circoncision sont en cours.

C'est comme si les parents, qui ne devraient pourtant pas esquisser publiquement de pas de danse, avaient décidé de briser ce tabou en faisant recours aux feuilles d'arbres. Quant à la seconde phrase de ce chant, « *Wulula doŋ balo lé muneta* », elle renvoie à l'idée selon laquelle, en tant de circoncision qui procure de la joie, le parent qui ne danse pas est dans un regret. L'absence de danse serait alors synonyme de regret. Ici, le regret peut renvoyer à plusieurs circonstances. Il convient donc de revenir aussi sur les différents mots de cette seconde phrase. Le premier mot, *wulula* vient de *wulu* qui veut dire « accoucher ». Le suffixe « *la* » qui lui est accolé ici traduit l'acte de *wulu* et *la* peut renvoyer au suffixe *eur* en français comme par exemple dans le cas de « donneur », « travailleur », etc., et *wulula*, tel qu'entendu dans cette phrase renvoie au mot « parent » en français. Le second mot de cette seconde phrase, « *doŋ* », renvoie directement au mot français « danse ». Le troisième mot *balo* vient de *bali*, qui traduit la « neutralité ». Le fait de rester neutre devant quelque chose, et *lo* le suffixe traduit de fait cette action pendant que

¹ Chant recueilli le lundi 24 mars 2025 à Karoumbou, village manding de Basse Casamance dans la région administrative de

Sédhiou dans le cadre de nos recherches de terrain sur le *jàmbàdóŋ*

l'action elle-même est en train de se dérouler. Le cinquième mot, *lé*, renvoie au pronom personnel « lui ». Enfin le dernier mot *muunéta* vient de *muuné* et signifie regret. Le *ta* désigne ici l'affirmation, donc en quelque sorte, le *ta* affirme le regret, donnant ainsi *muunéta*, pour parler de quelqu'un qui regrette ou qui est dans le regret. Ce chant, selon nos interprètes, est signe incitateur, une façon de pousser les indécis parmi les parents des initiés présents dans le *juju* pendant sa création, à se lancer dans la danse en groupe dans la brousse, loin du regard des femmes, des enfants, et toutes autres personnes dont le regard sur ces « parents danseurs » serait synonymes de sanction. Il ressort de nos entretiens que ce souci pour les parents de ne pas être sanctionné par le regard social fait du *juju* le lieu des pratiques rangées dans le « secret ». Rien ne doit donc sortir de ce lieu. La moindre explication détaillée sur ces pratiques est sanctionnée par des punitions corporelles, d'interdiction d'accès à certains lieux publics, entre autres.

Étant donné que les chants donnent lieu à des danses et vice-versa, des instruments de musiques furent alors inventés à l'occasion à l'image de la kora, du tam-tam, du balafon, entre autres. Le *jàmbàdónj* qui s'effectue en groupe, se fait par la suite en compagnie de griots batteurs de tam-tam. Le *jàmbàdónj*, ayant ainsi pris corps dans les rites de la circoncision, est porté par la suite par les *kintan* (aînés à avoir déjà subis les épreuves de la circoncision et en charge de transmettre les rites à la génération en train de la subir). Ceux-ci se mettent alors à danser en groupe, sous les rythmes des tam-tams en quittant la brousse (le *juju*) pour rejoindre les maisons le jour de la sortie des circoncis du *juju* en brousse pour rejoindre les maisons. Les *Kankurang* qui surveillent les initiés sont aussi présents durant ces moments de « folie de joie » pour à la fois éloigner les esprits maléfiques, mais aussi les femmes qui tentent souvent de s'associer aux groupes d'hommes pendant qu'elles ne sont pas encore autorisées à s'y joindre pendant que les « *jambadonalu* » (danseurs du *jàmbàdónj* en groupe) arrivent tout près des maisons. Les initiés eux ne dansent pas le *jàmbàdónj*, ils ont une danse qui leur est propre avec des codes d'interprétation et des moments d'exécution qui lui sont propres et qui n'ont rien à voir avec le *jàmbàdónj*. Nous consacrerons une recherche entière à cette forme de danse bien spécifique aux initiés dans une étude future.

Ce présent travail est consacré au *jàmbàdónj* et aux rites qui lui sont associés ou auxquels il est associé. Ce moment, court qu'il soit, est aussi celui de la conjugaison de joie, de savoir-faire –notamment avec l'usage public d'armes à feu, de coupes-coupes contre soi – pour s'affirmer et affirmer son *kééyaa*, c'est-à-dire sa masculinité en référence aux actes de bravoures par lesquels les groupes d'hommes tentent de se venter et de se défier publiquement. Les types de gris-gris conçus pour empêcher aux coupes-coupes, couteaux, armes et autres instruments de persécuter le corps, font leurs beaux-jours durant ces moments.

Des démonstrations de ce genres laissent voir des scènes de tentative d'égorgeage sans succès liée à la « puissance » des gris-gris noués autour du corps. Les uns tentent de se percer le corps pendant que les autres tentent de s'égorger avec le couteau sans jamais y parvenir sous la « puissance » des gris-gris noués autour de leur corps. Un « véritable » moment où le groupe s'affirme en exposant les savoirs et savoir-faire. Le *jàmbàdónj* donne lieu, non seulement à l'exposition publique de la mémoire collective, mais aussi à la construction de cette mémoire collective des Manding au Sénégal, particulièrement ceux du sud de ce pays. Il convient de rappeler que les comportements, pratiques et faits qui se dessinent autour de cette pratique ne trouvent que très rarement l'occasion d'être reproduits publiquement en dehors de ces moments.

Dansé en groupe de personnes entre *Kankurang*, tam-tam et brandissement de feuilles d'arbre, le *jàmbàdónj* devient à la fois une danse et un moment qui, tous deux, laissent exprimer la culture manding dans toute sa dimension. Les femmes quant à elles partagent ce moment entre joie et crainte, vue la nature de leur relation avec le *kankurang*, maître de ces lieux et moments. Devenu incontournable durant les forts moments de joie et d'expression de la vie collective, le *jàmbàdónj* garde ainsi son caractère sacré d'autant qu'il intègre une forme d'esquisse de pas qui lui est propre et d'entonnement de chants uniquement dédiés à lui. Il convient donc de revenir sur les quelques moments durant lesquels s'effectue le *jàmbàdónj* en dehors des moments de circoncision.

3. DESCRIPTION ET ANALYSE DES PRATIQUES AUTOUR DU JÀMBÀDÓN LORS DES DIFFÉRENTES CÉRÉMONIES D'INTRONISATION EN MILIEU MANDING AU SÉNÉGAL

Inscrit dans le répertoire culturel des manding du Sénégal, l'exécution du *jàmbàdón* s'inscrit dès sa création dans un cadre socioculturel déterminé. Tenant sa sacralité du contexte même de sa création tel qu'exposé ci-dessus, le *jàmbàdón* donne par la même occasion un caractère sacré aux événements durant lesquels il se reproduit en dehors des cérémonies rituelles de circoncision. En effet, les Manding ont socialement et culturellement des solutions à plusieurs problèmes relevant de cet ordre. La maladie, la santé et la mort ont toujours une cause ou une raison sociale et culturelle. C'est pour cette raison que, pour résoudre des problèmes de cet ordre, les Manding puisent dans leur fond culturel les pratiques culturelles curatives. Le *Kankurang* « arrive à résoudre des problèmes en jouant le rôle de thérapeute » (Touré & Dia 2024 : 254). C'est à travers des séries de rites durant lesquels s'effectue le *jàmbàdón* que le *Kankurang* arrive à résoudre ces problèmes. Il convient toutefois de revenir avec une analyse descriptive sur ces faits.

Pour comprendre ce que sont les rites du *kankurandimba*, il convient de partir de l'étymologie du mot « *Kamkurandimba* ». Ce mot est composé de *Kankurang* et de *dimba*. Le *Kankurang* est un être socialement et culturellement rangé dans le cadre du surnaturel en raison des capacités et pouvoir mystiques dont il détient. De ces capacités, il est donc apte à s'insurger contre toutes pratiques mystiques ou sorcières à vocation nuisible contre la société. C'est de cette capacité à repousser la sorcellerie que le *Kankurang* assure la 'paternité' des femmes en difficulté d'enfanter qui, à travers de longues procédures, acceptent se soumettre à ce rite dont il est le maître et le garant protecteur. Inscrites dans ces pratiques, ces femmes sont appelées *kankurandimba*, mot qui peut se traduire par « progénitures du *Kankurang* ». Le mot « *diimba* », différent de « *dimbaa* » (feu), renvoie à la maternité. Une femme allaitante est appelée, par ce fait « *diimba* » pendant que son enfant allaite encore. D'autres pratiques de même ordre que celles assurées sous la direction du *Kankurang* existent aussi, mais elles sont effectuées dans d'autres registres culturels auxquels n'intervient pas le *Kankurang*. Ces femmes sont aussi appelées

« *diimbajasa* » qu'il faudra peut-être décrire dans d'autres circonstances.

Les rites d'initiation d'une femme en *kankurandimba* inscrivent celle-ci dans une nouvelle identité sociale et culturelle. L'objectif de cette pratique est, dans l'imaginaire collective, de couper le lien entre elle et le « démon » responsable de sa tourmente. L'inscrivant dans un nouvel registre, les femmes « progénitures-du-kankurang » s'habillent toujours avec en bandoulière une forme de ceinturon conçu à partir de l'écorce d'arbre de couleur rouge servant de costume au *Kankurang* appelé *faara*. La couleur rouge symbolise la peur, la violence, le surnaturel et suscite, par ce fait, de la terreur à sa seule vue. Ce qui fait que de telles femmes s'habillent aussi souvent de tenues de couleur rouge et peuvent, au besoin, se promener avec des coupes-coupes, signe qu'elles sont des *kankurandimba*. Lors des rites de leur intronisation, s'organise alors un grand événement dont les dépenses sont de part et d'autre assumées par la famille de la femme en question, les jeunes du village concerné et celles des villages voisins. En effet, lorsqu'un village s'apprête à introniser une *kankurandimba*, il informe les jeunes responsables de cette initiation dans les villages voisins. Ces derniers s'organisent à leur tour pour représenter leur village à ces rites avec notamment des « présents ». Le jour venu d'organiser les rites en question, ils s'y rendent avec leur *Kankurang* en portant avec eux ce qu'ils ont pu réunir comme cadeaux qu'ils remettent, une fois arrivé, aux jeunes hommes du village initiateur des rites dans un protocole officiellement élaboré à cet effet. Ils seront alors traités avec tout le respect et la considération par les membres du village organisateur qui leur considèrent dès lors comme responsables de ces rites et rituels, comme l'exige les règles traditionnelles.

Ces moments constituent aussi des moments de communion d'autant que les *Kankurang*, entre *jàmbàdón*, chasse aux « sorciers » et intronisation de leurs progénitures *kankurandimba*, deviennent maîtres de ces moments et font rétablir l'ordre selon leurs convenances. Ils peuvent porter leur coup de coupe-coupe sur toutes personnes qui leur semblent suspectes. Le *jàmbàdón* organisé à cet effet peut s'effectuer à tour de rôle dans toutes les maisons du village organisateur. Cette cérémonie de danse offre aujourd'hui le mélange de danseurs composés de jeunes garçons et filles, d'hommes et femmes entre autres en passant de maisons à

maisons. Comme on peut le constater, le processus d'intronisation des *kankurandimba* chez les Manding est un rite qui est couronné par le *jàmbàdóŋ*. Au-delà de leurs dimensions culturelles curatives, ces rites donnent lieu aux manifestations culturelles durant lesquelles se nouent les relations sociales, les parentés, l'amitié entre villages voisins. Tous comme ces rites, d'autres événements comme les *niamani buuté*, *kamkurangdimba buté* donnent aussi lieu à la tenue du *jàmbàdóŋ*. En effet, l'organisation sociale des villages manding est structurée par les *kuro* ou associations qui se forment sur la base de l'appartenance générationnelle. Les membres d'une association ou *kuro* (issu de *kur* (signifiant *association*) peuvent, contre toutes attentes, décider de s'en prendre à leur *téribaa* (dirigeant ou dirigeante) par des bastonnades. Ce qui donne lieu plus tard à de nombreux jours de fêtes animées de *jàmbàdóŋ*. Ils peuvent en faire de même aux *niamano* (personnes spécialisées en circoncision) et les procédures sont les mêmes. Le *jàmbàdóŋ*, aujourd'hui banalisé, était pourtant une pratique qui regorgeait de significations sociales et culturelles avec des codes que ne savent déchiffrer les jeunes qui se l'approprient aujourd'hui. Loin de maîtriser l'étymologie du mot de cette pratique, les adeptes actuels de ces rites dans les milieux urbains notamment, l'ont conduit à sa « banalisation » : tout le monde peut faire recourt au *jàmbàdóŋ* sans que cela ne soit inscrit dans les codes de conduite qui l'encadrent. Il convient pour nous de faire un diagnostic réel de cette situation à travers les données issues du terrain qui font état de l'incorporation du *jàmbàdóŋ* dans les répertoires de la musique moderne.

4. LE JÀMBÀDÓŊ ET LES RITES DE CIRCONCISION EN VILLE : ENTRE BANALISATION D'UNE PART, REAPPROPRIATION D'AUTRE PART ET INCORPORATION DANS LES REGISTRES MODERNES DE PROPAGANDE AU SÉNÉGAL

Dans son étude sur « La culture », Jean Fleury, mettant en exergue les fondements de la culture, soutient que la culture est l'élément essentiel de la vie social d'un groupe. C'est, en réalité, elle qui confère au groupe l'essence de son existence. Partant de ces propos de Fleury sur la culture, il apparait clair que celle-ci est une activité de production de sens et de significations, mettant en interaction des acteurs dans le jeu de

signifiants et de signifiés, entre les temporalités du passé, du présent et du futur autour desquelles dialoguent les actions du groupe. Là où Fleury soutient que la culture s'actualise et se réactualise avec le temps, Balandier (Sens et puissance) parle lui de dynamique interne inhérente à toute culture. En faisant appel à ces auteurs, nous voulons analyser dans cette partie le *jàmbàdóŋ* et les rites qui l'accompagnent comme un ensemble de pratiques culturelles en mutation tout en mettant l'accent sur leur banalisation mettant à nue l'identité culturelle qui s'y rapporte.

L'histoire de la naissance du *jamabdong*, décrite ci-dessus, montre que cette pratique est étroitement liée à la circoncision. Cette étroite relation fait que les modifications qui ont affecté la circoncision ont par la même occasion extrait le *jàmbàdóŋ* de ses circonstances habituelles de reproduction. Le changement social qui a affecté les sociétés africaines a contribué à la défaillance de leurs institutions. Le processus d'islamisation des Manding s'est soldé par l'abandon de certaines pratiques jugées inconciliables avec les préceptes de l'islam tel que le souligne Touré et Dia (2024 : 258). En effet, l'islam recommande la circoncision, mais les rites qui l'accompagnent sont à proprement parlé des pratiques issues du fond culturel des Manding. Or, la sauvegarde de ceux-ci étaient assurées par les adultes accomplis, sages et d'âges avancées qui, avec l'islamisation, sont devenus pour la plupart, des marabouts ou dignitaires religieux. Ce qui leur a permis de mieux se repositionner dans la « nouvelle » hiérarchie sociale. La transmission de la circoncision de génération en génération se fait par conséquent avec de moins en moins de consistances. Ce processus est accéléré par la colonisation et l'implantation du modèle de vie occidental avec notamment la dislocation des institutions traditionnelles et leur remplacement par celles occidentales comme c'est le cas avec l'école. La circoncision, école traditionnelle était essentiellement le lieu de transmission des « savoirs endogènes » avec notamment la transmission des codes du savoir vivre, du savoir être, entre autres. Ce rite, à la fois institution, pratique socio-culturelle pleine de « réalités autochtones », s'est peu à peu détériorée au profit de l'occidentalisation qui a peu à peu pris corps dans ces sociétés à travers l'accès à l'école de jeunes gens à qui s'adressent les rites de circoncision. À cela, s'ajoute sa reproduction durant les cérémonies en ville.

L'usage de nouveaux instruments pour la reproduction de ces cérémonies leur fait également perdre leur « aura », comme le soutient Benjamin Walter. En effet, faisant allusion à la photographie et au cinéma dans leur capacité à reproduire une œuvre d'art, le philosophe Walter Benjamin soutient que ceux-ci dénaturent l'œuvre d'art en lui ôtant son « aura » qui renvoie, selon lui, à son authenticité, sa valeur originale, son unicité. Ce que Benjamin dénonce, c'est que la reproduction d'une œuvre d'art entraîne la perte de son caractère sacré. Il mentionne ainsi : « Il se peut que les conditions nouvelles ainsi créées par les techniques de reproduction laissent par ailleurs intact le contenu même de l'œuvre d'art, elles dévaluent de toute manière son ici et son maintenant [...] ce qui est ainsi ébranlé, c'est l'autorité de la chose » (Walter 2003 : 176). En effet, ce qui nous démarque de Walter Benjamin, c'est l'appellation « œuvre d'art », qui, à notre sens, n'est pas appropriée pour désigner les faits que nous évoquons ici. Le *Kankurang* n'est, à proprement parlé, pas une « œuvre d'art ». C'est plutôt une pratique culturelle qui ne peut être assimilée à une œuvre d'art, une appellation très légère eu égard à la dimension que revêt cet être. Mais, ce qui nous conduit à reprendre les propos de cet auteur ici, c'est justement le fait que des auteurs ayant travaillé sur le *Kankurang* l'aient assimilé à une production d'œuvre d'art, et cherchent, par ce fait à battre coût que coût en brèche les propos de Walter Benjamin pour qui, l'usage de techniques comme la photographie et le cinéma dans la reproduction d'une œuvre d'art lui ôte sa valeur authentique. Pour ceux comme Ferdinand De Jong, qui s'inscrivent contre le sillage de Walter Benjamin, il n'existe pas à proprement parler de culture authentique. Ce qui nous fait reprendre ici Walter Benjamin pour soutenir la même posture que lui sur l'effet néfaste de la reproduction technique d'une création.

Loin d'assimiler la circoncision, le *Kankurang* et le *jàmbàdón* à une œuvre d'art, il convient toutefois de constater que toutes les pratiques et rites associés à ces réalités ont subi des modifications au point que Ferdinand De Jong, par méconnaissance, abus de langage et manque de « fouille » en profondeur dans ses recherches, qualifiait ces pratiques de « traditions dégénérées ». Or, une lecture sérieuse des travaux de cet auteur, les images illustratives du *Kankurang* dans son article, montrent que ses recherches ne se limitaient qu'en ville, pour offrir à son lecteur les banales clichés du

Kankurang lors des rites du *jàmbàdón* dans les rues de la ville de Sédhiou et de Ziguinchor. Ce qui témoigne l'ensemble de ce que nous qualifions ici de « préjugés » au sujet des travaux de De Jong sur le *Kankurang* plutôt qu'un article assorti d'investigations sur la totalité des problématiques de l'objet dont il se targue pourtant de rendre compte. Il semble que De Jong s'est efforcé de rester fidèle à son approche théorique pour démontrer qu'il n'y a pas de culture authentique et que toutes sont inséparables de « l'économie du signe » (De Jong 2013 : 101), tel qu'il le défend pour enfin atteindre coût que coût sa première préoccupation : démontrer que Walter Benjamin a tort sur sa conception de la perte d'« aura » de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. Ce qui a complètement noyé son analyse dans une posture de militantisme théorique, plutôt que de rendre compte de la complexité de la réalité dont il étudie.

En effet, le processus d'urbanisation né de la colonisation et de l'implantation de l'État-nation a entraîné l'adoption de nouveaux modes de vie. La hiérarchie sociale d'antan qui conférait aux individus des statuts et rôles sociaux hérités est supplantée par l'organisation sociale étatique fondée sur des règles de droit bureaucratiques la société, au sens wébérien du terme, réglementant les rapports sociaux. Il convient de reprendre Jean-Pierre Olivier De Sardan à ce sujet. En proposant une étude critique au sujet des recherches sur ce qu'il qualifie de « bureaucraties africaines », Jean-Pierre Olivier De Sardan soutient que ces travaux ont été quelque peu pollués par des références aux écrits de Max Weber souvent hasardeuses ou inappropriées, sous deux formes. La première forme, poursuit-il, est relative au type idéal « wébérien » de la bureaucratie souvent critiqué à tort comme une forme d'organisation inappropriée « qui aurait été imposée à une Afrique culturellement trop éloignée de cette logique légale-rationnelle pour pouvoir se l'approprier » (De Sardan 2024 : 223). La seconde forme, mentionne-t-il, tout le contraire de la première, soutient que la bureaucratie des sociétés africaines pourrait être la voie salutaire pour réguler les pratiques. Il convient de rappeler que dans l'une ou dans l'autre de ces formes dénoncées par Olivier de Sardan, il existe pourtant une part de vérité peu qu'elle en soit. Sans pour autant vouloir nous opposer à Olivier De Sardan, un simple rappel de faits observés témoigne cela. Le *Kankurang*, à titre

d'exemple, justicier dans la société traditionnelle Manding, régulateur, est aujourd'hui appréhendé par la justice étatique lors des moments de *jàmbàdóŋ* en ville pour des raisons qui pourtant relevaient de sa prérogative quels qu'en soient ses agissements.

Le *Kankurang*, institution dont la force repose sur l'autorité, agit souvent pour sa restauration lorsque celle-ci lui semble atteint. Ce qui entraîne de fait des conflits qui débouchent sur des procès judiciaires. Le *jàmbàdóŋ* devient alors une forme de danse que les citoyens s'approprient quand ils le veulent et où ils souhaitent la reproduire : après une victoire remportée suite à un match de football, en tant de promotion d'un fils de la région ou de la commune dans le gouvernement, lors des élections, entre autres. Les griots modernes qualifiés de musiciens, nés de ce changement social dans ces centres urbains, se sont eux-aussi mis à reproduire les chants de circoncision, introduisant de fait les rythmes du *jàmbàdóŋ* dans leur répertoire musical pour leur renommée nationale et internationale dans la scène musicale.

Le volet musical de l'Union Culturelle et Artistique de Sédhiou (UCAS), notamment l'UCAS Jazz Band de Sédhiou en est le premier. Née en 1959, l'Union Artistique et Culturelle de Sédhiou a vocation à promouvoir la culture manding. Dans le souci d'honorer cet engagement, l'UCAS s'est constituée en plusieurs démembrements. On y retrouve les volets football, basketball, théâtral, artistique (orienté vers la production musicale), entre autres. L'UCAS Jazz Band est donc orientée vers la production musicale, notamment vers la promotion de la culture sonore et visuelle manding. Avec la reproduction des rites et cérémonies rituelles de la circoncision dans les rues, l'UCAS Jazz Band de Sédhiou en a profité pour récupérer ces éléments délocalisés de leur contexte et les reproduire dans ses différentes œuvres musicales. *Jàmbàdóŋ* et chants de circoncision furent alors les composantes essentielles de leurs différentes productions musicales, pendant que ces pratiques étaient encore vivaces dans les milieux ruraux. *Sarro*, intitulé d'une de leur œuvre musicale porte significativement cette marque qui intègre le *jàmbàdóŋ* dans le répertoire musical. L'UCAS a, par ce fait, ouvert la porte à d'autres griots qualifiés de « musiciens » ou autres pratiquant occasionnelles à se transformer en de véritables musiciens professionnels sillonnant le monde entier. Solo Cissokho de Ziguinchor et le groupe des frères Touré

de Ziguinchor, initiateurs du Groupe Touréounda, entre autres, en sont une illustration. Cette incorporation du *jàmbàdóŋ* dans le répertoire musical à souvent comme conséquence la transformation des cérémonies rituelles du *jàmbàdóŋ* en scène de violence notamment avec la banalisation des *Kankurang* qui cherchent à leur tour, à restaurer leur autorité. Ce qui cause souvent des morts d'hommes. En collaboration avec Youssou Ndour, l'UCAS Jazz Band de Sédhiou a réactualisé « *Sarro* » toujours au rythme du *jàmbàdóŋ* permettant à la communauté manding de Mbour, proche de Dakar la capitale sénégalaise à s'en approprier davantage. En effet, Mbour se particularise par la forte présence des Manding qui se distinguent par leur culture notamment la reproduction de la circoncision, du *jàmbàdóŋ* et du *Kankurang*. Les périodes de vacances, notamment durant l'hivernage, les séances de circoncision entre autres donnent lieu aux séries de *jàmbàdóŋ* durant lesquelles *Kankurang* et riverains entrent souvent en conflit qui débouchent sur des procès judiciaires.

CONCLUSION

Cette étude qui a mis en lumière l'organisation socio-culturelle autour du *jàmbàdóŋ* en milieu manding au Sénégal, inscrite dans la perspective dynamique à partir d'entretiens qualitatifs, a permis de comprendre la banalisation des institutions traditionnelles nées de la réorganisation des sociétés africaines en sociétés étatiques bureaucratiques. L'organisation sociale d'antan, fondée sur l'appartenance aux clans inscrivait les membres dans un ensemble de code de conduite, avec notamment la spécialisation des tâches héritées. Toute tentative de braver l'interdit entraîne des sanctions de différentes natures : sanction corporelle, interdiction d'accès à certains lieux publics, bannissement, entre autres. Les griots sont chargés d'animer les cérémonies, faisant d'eux des maîtres en de pareilles circonstance. Chanter et danser sont des leurs et peuvent selon les occasions, pousser certaines personnes d'autres catégories sociales, émues par leur geste, à se joindre à eux pour manifester leur joie en esquissant des pas de danse. Cela n'est en réalité pas donné à tout le monde. Certaines personnes âgées, sont de cet ordre. Esquisser des pas de danse devant ses progénitures est en ce sens signe de manquement. C'est pour échapper à de telles sanctions « psychologiques » que les personnes âgées,

notamment les parents hommes des initiés à la circoncision ont secrètement entrepris dans le *juju*, la danse-des-feuilles, le *jàmbàdón*, devenue par la suite une pratique culturelle avec une forme d'organisation sociale et culturelle qui lui est propre. Née dans le *juju*, la danse-des-feuilles s'est, avec le temps, intégrée dans les pratiques rituelles qui structurent la circoncision, devenant ainsi l'une des composantes de la culture manding. Du *juju* à la maison à son incorporation dans la musique moderne en passant par sa ritualisation lors des rites d'intronisation des *kankurandimba*, entre autres, le *jàmbàdón* promeut la culture manding à travers sa reproduction quotidienne lors d'événement en ville faisant de lui une forme *dansée* au niveau national au Sénégal. Cette forme de réappropriation qui lui est faite ainsi que les rites de la circoncision dont le *Kankurang* est un, avec notamment leur reproduction dans les villes sont souvent sanctionnées de conflits tantôt entre *Kankurang*, tantôt entre *Kankurang* et participant, se traduisant par des règlements de compte débouchant sur des procès judiciaires dans les régions administratives comme Ziguinchor, Sédhiou et Kolda et dans le département de Mbour. Aujourd'hui, on ne peut se débarrasser de ces pratiques d'un claquement de doigt en enfermant des « *Kankurang* », acte qui ne fait que déboucher souvent sur d'autres formes de conflits comme c'est le cas à Sédhiou en 2019 comme l'ont souligné Lamine Touré et Mansour Dia : « Au mois de Novembre 2019, le *Kankurang* avait tabassé une sagefemme transportée par un motocycliste dans la commune de Sédhiou » (Touré & Dia 2024 : 262), une situation qui, selon ces auteurs, a bouleversé le système sanitaire d'autant qu'elle a occasionné la grève du collectif des sage-femmes du Sénégal. Il convient alors de conjuguer tous les efforts dans les amphithéâtres, soutenus par des politiques publiques à visée réparatrice, pour élaborer des paradigmes assortis d'interdisciplinarité pour enfin lire, comprendre et diagnostiquer ces cultures déchirées avant qu'elles ne continuent davantage à déchirer la société elle-même, plutôt que de les traiter comme une « tradition dégénérée » dont il faut rassembler et aller vendre à la hâte dans les foires internationales pour en finir avec comme le laisse sous-entendre Ferdinand De Jong quand il parle à leur sujet de « tradition dégénérée » (De Jong 2013 : 101).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AMSELLE Jean-Loup, 1985. *Au cœur de l'ethnie, ethnie, tribalisme et état en Afrique*, Paris, La Découverte.

CAMARA Sory, 1976. *Gens de la parole, Essai sur la fonction et le rôle des griots dans la société malinke*, La Haye, Mouton.

DE JONG Ferdinand, 2013, « Le secret exposé. Révélation et reconnaissance d'un patrimoine immatériel au Sénégal », *Revue d'Anthropologie et d'Histoire des Arts*, numéro 18. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/gradhiva/2722> [Dernier accès mars 2025].

DE SARDAN Jean-Pierre Olivier, 2024. « Max Weber à l'épreuve des bureaucraties africaines ou *vice versa* », in, Jean-Pierre Grossein et Béatrice Hibou, *Travailler avec Max Weber*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 223-258.

DIEDHIOU Paul, 2022. « Les chants comme savoirs historiques locaux. Esquisse d'une anthropologie historique des Joola », in, *Cahiers d'Etudes africaines*, 247, p. 561-181. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/etudesafricaines/39114> [Dernier accès mars 2025].

FLEURY Jean, 2002. *La culture*, Paris, Éditions Bréal.
KESTELOOT Lilyan, 1994, « Les Mandingues de Casamance : Kankourang, castes et kora », in François-George Barbier-Wiesser (dir.), 2016. *Comprendre la Casamance : chronique d'une intégration contrastée*, Paris, Karthala, p. 97- 117.

TOURE Lamine et DIA Amadou Hamath, 2025. « De l'organisation sociale à l'organisation du travail : esquisse d'une socioanthropologie des organisations et du travail en milieu rural manding au Sénégal », *Ziglôbitha*, Revue des Arts, Linguistique, Littérature & Civilisations, Université Peleforo Gon Coulibaly – Korhogo, n°13, Vol.4–Mars.

TOURE Lamine et DIA Mouhamadou Mansour, 2024. « La mémoire collective autour du kankurang : entre changement social, quête identitaire et procès judiciaire en Casamance », in Mouhamadou Moustapha Dièye, *La sociologie au Sénégal : enseignement et défis*, Dakar, L'Harmattan.

WALTER Benjamin, 2003. *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Éditions Allia, Paris.

AUTEUR

Lamine **TOURE**

Docteur en sociologie

Membre du Laboratoire de recherche en sciences économiques et sociales (LARSES)

Université Assane Seck de Ziguinchor (Sénégal)

Courriel : lamedidiula@gmail.com



© Edition électronique

URL – Revue Espaces Africains : <https://espacesafricains.org/>

Courriel – Revue Espaces Africains : revue@espacesafricains.org

ISSN : 2957-9279

Courriel – Groupe de recherche PoSTer : poster_ujlog@espacesafricains.org

URL – Groupe PoSTer : <https://espacesafricains.org/poster>

© Éditeur

- Groupe de recherche Populations, Sociétés et Territoires (PoSTer) de l'UJLoG

- Université Jean Lorougnon Guédé (UJLoG) - Daloa (Côte d'Ivoire)

© Référence électronique

Lamine TOURE, « *L'organisation socio-culturelle autour du jàmbàdónj danse-des-feuilles en milieu manding au Sénégal* », Numéro Hors-série (Numéro 1 | 2025), ISSN : 2957- 9279, p.142-154, mis en ligne, le 30 juin 2025, Indexations : Road, Mirabel, Sudoc et Impact factor (SIJIF) 2025 : 5. 341

INDEXATIONS INTERNATIONALES DE LA REVUE ESPACES AFRICAINS



Voir impact factor : <https://sjifactor.com/passport.php?id=23718>



Voir la page de la revue dans Road : <https://portal.issn.org/resource/ISSN/2957-9279>



Voir la page de la revue dans Mirabel : <https://reseau-mirabel.info/revue/15151/Espaces-Africains>



Voir la revue dans Sudoc : <https://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt/DB=2.1//SRCH?IKT=12&TRM=268039089>
