UNIVERSITÉ TOULOUSE Jean Jaurès

UFR HAA
Département d'anthropologie

LISST UMR 5193 CAS

Université Fédérale Toulouse Midi-Pyrénées

Année universitaire 2025-2026

Voir et faire voir.
La fabrique du prestige dans la lutte sérère (Siin Saalum, Sénégal).



Présenté par Louna Oblin
Sous la direction de Laurent Gabail

Mémoire présenté le 23/09/2026 devant :

- Laurent Gabail, directeur du mémoire
- Julien Bonhomme, membre du jury

*Mémoire de **Master 2** mention **Anthropologie***
Parcours Anthropologie sociale et culturelle

Ce mémoire étudie la fabrication du prestige dans la lutte simple en pays sérère, dans le Siin Saalum au Sénégal, à partir d'une enquête ethnographique menée principalement à Mar Lodj et à Simal. Il questionne la façon dont l'attention se concentre sur certains acteurs, actions et gestes et comment cette attention contribue à produire une certaine reconnaissance sociale. L'enquête suit notamment les TV-TVs, vidéastes locaux qui filment les séances de lutte, sélectionnent les moments à montrer et diffusent leurs images sur les réseaux sociaux. La visibilité apparaît ainsi comme une ressource qui circule entre lutteurs, musiciens, amateurs et TV-TVs : la popularité des uns renforce celle des autres. Les chants, les commérages, les gestes de défi et les interactions dans l'arène et sur les réseaux sociaux participent également à construire ou fragiliser la renommée des lutteurs. Enfin, ce mémoire montre que l'« ambiance » *(rofa)* résulte d'une configuration relationnelle mettant en circulation des affects et des émotions. Ainsi, prestige, visibilité et ambiance se renforcent mutuellement, faisant de la lutte un espace collectif de production de la reconnaissance.

Mots-clés : prestige, ambiance, visibilité, lutte sérère, TV-TVs.

Illustration : séance de lutte à Simal le 24 février 2025. Cliché de Louna Oblin.

Remerciement

Comme il est de pratique courante au Sénégal d'honorer les personnes faisant preuve de générosité en les nommant, ces remerciements sont l'occasion d'exprimer ma reconnaissance envers celles et ceux dont l'hospitalité, la gentillesse et la bienveillance ont grandement participé à la réalisation de ce mémoire.

D'abord, je remercie tous les membres de la chaîne YouTube Simal TV, Abdourahmane, Lang et Georges, d'avoir fait preuve de patience afin de me guider dans les entrailles des arènes de la commune de Fimela. Je remercie aussi tous les autres TV-TVs pour les données exceptionnelles qu'ils m'ont permis de visionner grâce à leur travail et leur passion.

Un grand merci à ma famille de Simal, avec maman Ayou, Oumy, Babou, Lamine, Abdou Massa, Biram et Khady, ainsi qu'à celle de Mar Lodj, avec papa Ndiogou, Mariatou, Abou, Thiothio, Gnilan, Babacar, Sagar, Mariama, Amade, Mahdi et la petite Fatou. Tous ont été d'une grande hospitalité.

Merci à tous mes amis amateurs de lutte, notamment Abdou, Dimlé, Pape, MaMbaye, Badara, Sélé, Babou, Sabou, Alioun. Et à mes amis lutteurs et anciens lutteurs Georges Poite et Ngor. Je remercie une seconde fois Lang, Abdou, Abdourahmane, Pape, MaMbaye, Dimlé et Badara pour leurs nombreuses traductions, sans lesquelles une partie des données recueillies auraient pu m'échapper.

Je remercie Laurent Gabail, mon professeur encadrant, pour ses conseils, ses relectures et sa transmission de savoir.

Enfin, merci à ma famille, Jean-Marc, Manue, Salomé et Mado, ainsi qu'à mes amis, Coraline, Pauline, Irvine, Sarah et Lou pour les relectures et leur soutien.

Encore merci, Abdou.

Sommaire

INTRODUCTION..... 6
I. Filmer la lutte : les TV-TVs et la fabrication de la visibilité..... 14
1. Techniques et médiation..... 14
a) Concurrence, amitié et transmission.....15
b) Processus de réalisation et de diffusion..... 19
c) Être le premier : la rapidité comme enjeu de légitimité..... 41
2. Les focales.....44
a) Filmer les combats.....44
b) « Reporter » la lutte..... 51
c) Les directs.....58
d) Filmer l'ambiance.....63
Conclusion..... 68
II. La fabrication de la renommée et du prestige des lutteurs en lutte simple.....72
1. Devenir lutteur : progression sportive et capital social.....74
a) Les catégories de poids et l'expérience.....74
b) Supporterisme et transmission d'un « capital social ».....76
2. Individu et collectif.....78
a) Village, rivalité et prestige local.....78
b) Nommer les lutteurs.....79
c) Soutenir le lutteur, représenter le village.....80
d) Talent et singularité.....82
3. Valeurs et morales : un lutteur admiré..... 83
a) La lutte : une compétition en l'honneur des ancêtres..... 84
b) L'honneur : kersa et goré'..... 86
c) Teraanga, manière d'honorer.....88
d) A kim njom : « belles paroles » (falay fa' mosu), écouter pour être.....89
e) Des chansons qui « t'enseignent des choses »....91
f) Institutionnalisation de la lutte : « moraliser » le sport..... 107
4. Visibilité : médias, chants et commérages..... 112
a) Incident, réseaux sociaux et commérage.....113
b) Réseaux sociaux, chant et popularité..... 115
Conclusion.....117
III. Émotions et ambiance de l'arène..... 118
1. Un spectacle sportif – un sport-spectacle..... 121
2. Participants et implications émotionnelles..... 122
a) Chants de lutte et chanteuses..... 123
b) Griots et rythme de lutte.....133
c) Lutteurs et accompagnateurs.....138
d) TV-TVs..... 150
e) Femmes du quartier.....151
f) Spectateurs masculins debout.....153
g) Spectateurs et spectatrices assis..... 153

3. Chanteuses et popularité..... 158
a) Célébrité et prestige des musiciens..... 158
b) « C'est qui ta chanteuse préférée ? »..... 158
4. Tournoi populaire, quartier et ambiance.....161
a) Principe de teraanga pour des invités prestigieux..... 162
b) Séance de lutte : « ambiance » comme enjeu de popularité..... 163
Conclusion..... 165
CONCLUSION.....166
Bibliographie.....169
CORPUS.....175
Annexes.....178

INTRODUCTION

Dans l'arène de Loul Sessène, en avril 2025, soir de la catégorie poids lourds, les tambours des griots résonnent depuis plusieurs heures et les voix des chanteuses saturent l'espace sonore. De nombreux lutteurs sont déjà entrés dans cet espace circulaire au sol de sable. Téléphone à la main, les TV-TVs filment leur arrivée. Les combats n'ont pas encore commencé. Depuis l'espace réservé aux spectateurs, je peine à conserver ma place sans être projetée vers l'arrière par l'affluence croissante des amateurs. Les lutteurs me paraissent petits tant la distance qui nous sépare est grande. Cette arène est immense.

Soudain, toute l'attention des spectateurs semble se concentrer au même endroit. Les amateurs se mettent à crier, certains montent sur les bancs pour mieux voir. Les TV-TVs s'élancent dans une même direction afin d'obtenir les premières images et de les publier sur leur chaîne YouTube. Tous les regards convergent vers un même point. Je comprends aussitôt que quelque chose mérite d'être vu. Mais, au milieu de la foule et de l'agitation, ma taille ne me permet pas de distinguer ce qui provoque un tel émoi. Je me tourne vers l'homme à côté de moi :

– Qu'est-ce qui se passe ?

– Ngagne Sène est là.

L'agitation suscitée par son arrivée ne s'explique pourtant pas uniquement par sa renommée. Champion reconnu, Ngagne Sène est absent des arènes depuis quelques semaines, à la suite d'une sanction après une altercation avec un autre lutteur. Sa présence, ce soir-là, est inattendue. Dès son apparition, les enjeux de la soirée semblent se transformer. Une forme d'euphorie gagne l'arène. Ces réactions font écho aux nombreuses discussions entre amateurs auxquelles j'avais assisté les semaines précédentes. Dans ces conversations, son nom revenait de manière répétitive : son talent, son caractère, sa sanction étaient discutés.

Cette scène est loin d'être un cas isolé. Les séances de lutte simple peuvent être déroutantes pour les néophytes tant les actions s'y déroulent simultanément. Tandis que certains lutteurs réalisent leur préparation « mystique »[1] (*teex* en sérère[2]), d'autres font leur

[1] Le terme « mystique » (n. masculin) est employé en français par mes interlocuteurs (en sérère : *teex*) et est en référence à tout ce qui est de l'ordre du magique. *Teex* est traduit dans le dictionnaire de Khady Faye (2022) par « médicament, bâton, bois, marabouter » et *teexu* est « utiliser ses gri-gris » (*ibid.* : 246). En outre, il s'agit d'objets aux propriétés magiques.

[2] La langue parlée est le sérère siin, principale variété du sérère parlée dans la région de Fatick et, plus largement, dans les anciens royaumes du Siin et du Saalum (Ndiaye 2020). Mes interlocuteurs ont le sérère comme langue maternelle. La grande majorité parle couramment le wolof, principale langue véhiculaire du

entrée dans l'arène. Deux, parfois trois combats peuvent avoir lieu au même moment. Des lutteurs dansent le *sathe* (danse de lutte) devant les chanteuses et se provoquent. Le chef des griots se tient debout sur sa chaise et indique les rythmes à suivre à son orchestre de tambourinaires. Des amateurs descendent dans l'arène pour remettre de l'argent aux artistes. Des femmes dansent devant les musiciens. Des accompagnateurs esquissent des pas de *sathe*. À première vue, l'attention semble dispersée entre une multitude d'événements qui se succèdent ou se chevauchent.

Au cours de mes premiers terrains, mon attention se portait souvent sur des actions qui laissaient les amateurs indifférents. Je me souviens des réponses parfois brèves et fatiguées d'Abdou, devenu l'un de mes principaux interlocuteurs et amis, lorsque je le questionnais sur une scène qui, manifestement, ne retenait pas son attention. Les questions qui me semblaient importantes – telles que « Qui est ce lutteur [peu connu] ? » ou « Que signifie tel geste que ce lutteur réalise ? », etc. – ne suscitaient chez lui que peu d'intérêt. Peu à peu, en accompagnant les amateurs lors des tournois, en discutant des lutteurs et en regardant des vidéos des TV-TVs avec eux, j'ai appris à regarder autrement. Les TV-TVs, ces journalistes locaux qui filment les compétitions pour les diffuser sur les réseaux sociaux, ont également joué un rôle essentiel dans cet « apprentissage ». Ils ne m'ont pas seulement montré ce qu'il fallait filmer, ils m'ont appris ce qui, selon eux, méritait d'être vu et écouté. Autrement dit, ils m'ont progressivement appris à regarder et entendre la lutte, ou plutôt à y participer.

C'est de ce décalage entre mon attention et celle de mes interlocuteurs qu'est née cette recherche. Les acteurs les plus prestigieux attirent les regards. De même cette attention contribue à renforcer leur prestige. Cette relation réciproque entre attention et prestige est le point de départ de cette recherche.

Comment certains acteurs, certains gestes ou certains événements parviennent-ils à attirer l'attention des amateurs au cours des séances de lutte simple ? Et quel rôle cette attention joue-t-elle dans la fabrication du prestige ?

Sénégal, et maîtrise le français à des degrés divers. Les termes en sérère sont transcrits conformément à l'orthographe proposée par Khady Faye (2022). Lorsque certains mots ne figurent pas dans ce dictionnaire (qui mêle de nombreux mots wolof au sérère), ils sont transcrits d'après leur prononciation telle qu'elle m'a été transmise par mes interlocuteurs, je veille à respecter autant que possible les conventions orthographiques du sérère. Les lettres *a, b, d, f, g, i, k, l, m, n, o, p, q, s, v, w, y* se prononcent de manière similaire au français. Les principales particularités sont les suivantes : *c* se prononce entre « *ti* » et « *tch* » ; *e* se prononce comme « *elle* » ; *u* comme dans « *ou* » ; *j* comme dans « *Djibouti* » ; *x* correspond à la « *jota* » (s'écrit pour certains prénoms *kh*) ; *ñ* se prononce comme « *gn* ». Le *r* est roulé. Les graphèmes *ɓ, c̣, ɗ, f, ŋ, ƥ, y̰* correspondent à des consonnes particulières au sérère n'ayant pas d'équivalent exact en français. Les lettres doublées correspondent à une accentuation.

La lutte simple *(njom)* est un sport particulièrement populaire au Sénégal, notamment dans la région de Fatick (carte 1). Mon enquête s'est déroulée en pays sérère, dans la région du Siin et Saalum, où les tournois rythment la saison sèche et rassemblent plusieurs centaines, parfois plusieurs milliers de spectateurs. Les Sérères de la *Petite Côte*, à l'embouchure du fleuve du Saloum, de la pointe Sarène à la pointe de Sangamar, sont réputés pour être le berceau des futurs champions de lutte avec frappe. Ces événements de lutte sont aujourd'hui nocturnes et sont généralement organisés en quatre soirées correspondant aux quatre catégories de poids et fonctionnent en tirage au sort. Les lutteurs gagnants remportent une « mise », c'est-à-dire le cachet souvent composé d'argent et de bœufs.

Une grosse séance de lutte simple organisée à Dakar peut s'élever à 10 millions FCFA (environ 15 200 euros), tandis qu'au village, elle est considérée importante lorsqu'elle comprend, par exemple, une mise de 20 bœufs et 100 000 FCFA (environ 150 euros). Cet écart témoigne de deux échelles et de deux modalités d'organisation de la lutte. En milieu villageois, la mise repose notamment sur la valeur des animaux et les séances sont fréquemment organisées par des associations ou des collectifs locaux, tandis que les séances urbaines s'inscrivent davantage dans une logique économique et commerciale, avec des sommes engagées beaucoup plus importantes. Cette distinction ne signifie pas pour autant que les séances villageoises échappent aux logiques économiques, mais plutôt que celles-ci prennent des formes différentes selon les contextes d'organisation. Au-delà de ces différences économiques et organisationnelles, la séance de lutte rassemble une pluralité d'acteurs et de pratiques qui participent à son déroulement : musique, danses, préparations « mystiques » et compétitions sportives.

Les événements de lutte regroupent de nombreux participants : lutteurs, troupe de chanteuses de lutte *(gii gim njom)*, orchestre de griots percussionnistes *(fa' fake njom)*, accompagnateurs *(sicambay)*, organisateurs, amateurs, TV-TVs, arbitres et membres du jury de la CNG (Comité national de gestion de lutte). Chacun participe, à sa manière, au déroulement de la soirée et contribue ainsi à sa réussite, selon l'expression fréquemment employée par mes interlocuteurs, *njom a fela*, littéralement « la lutte est bonne ». Cette réussite est étroitement liée à « l'ambiance » *(rofa)* qui y règne, ce qui motive d'ailleurs les amateurs à s'y rendre.

Ces acteurs et leurs actions font de la lutte simple un terrain particulièrement propice à l'étude de l'attention. Les combats ne constituent qu'une partie de ce qui se donne à voir dans l'arène. Les regards circulent sans cesse d'un espace à l'autre, d'un acteur à l'autre, au gré des chants, des déplacements, des arrivées de lutteurs, des préparations ou des réactions du public.

Depuis quelques années, certaines actions qui concentrent plus l'attention que d'autres, se prolongent bien au-delà de l'arène. Les TV-TVs diffusent les compétitions sur YouTube et réalisent la communication médiatique à travers les réseaux sociaux (Facebook, WhatsApp, TikTok) permettant aux amateurs absents de suivre les tournois à distance. Cette médiatisation participe à accroître la visibilité de certains acteurs et contribue à la circulation de leur réputation, sans pour autant remplacer les formes locales de reconnaissance qui se construisent au cours des séances de lutte.

La lutte sénégalaise a déjà fait l'objet de travaux en sciences sociales. Toutefois, les recherches se sont principalement faites autour du corps du lutteur, notamment en lutte avec frappe *(làmb)*. Il s'agit d'un mélange entre la lutte simple et la boxe anglaise, qui autorise donc les coups de poing. Cette pratique a lieu uniquement dans les stades dakarois, est extrêmement populaire et brasse des millions de francs CFA. Cette discipline fabrique de véritables célébrités. Cependant avant de lutter en lutte avec frappe, ils doivent déjà généralement se faire un nom en lutte simple.

De nombreuses recherches envisagent le corps du lutteur comme construction sociale : manifestation identitaire, de valeurs, de la masculinité (Chevé *et al.* 2014 ; Chevé, Wane *et al.* 2018 ; Chevé, Wane et Fanoli 2024). D'autres accordent une importance particulière au réseau relationnel. Plus précisément, créer un collectif est indispensable pour un lutteur avant d'envisager de combattre. Ce collectif l'accompagne avant, pendant et après le combat : qu'il s'agisse de la « bataille mystique » impliquant « marabouts »[3] et préparateurs « mystiques » (Bonhomme et Gabail 2018) ou psychologique impliquant chants, devises tambourinées, danse *(tuus)* collective, poésie d'autoglorification *(bàkk)* (Bonhomme 2020) ou du corps à corps physique. Julien Bonhomme consacre un ouvrage entier aux enjeux de prestige des lutteurs en lutte avec frappe à travers leur trajectoire. Le champion ne dépend pas seulement de sa combativité, de sa force ou de sa technicité, mais surtout d'un réseau de relations : les lutteurs de l'écurie à laquelle le champion appartient, ses supporters, les organisateurs, les journalistes de télévision, leur préparateur mystique (appelé aussi accompagnateurs), les musiciens, les « marabouts » (Bonhomme 2022). Tout cela repose finalement sur la quête de prestige. Julien Bonhomme explique qu'une personne est populaire lorsque celle-ci est soutenue (financièrement et psychologiquement) par des personnes qui ne font pas partie de ses connaissances. La renommée, quant à elle, repose sur le nombre de personnes proches

[3] Julien Bonhomme note à ce propos que ce terme est employé pour parler de différents types de personnalité : « dignitaire confrérique, un maître d'école coranique ou un devin-guérisseur (musulman ou non) » (2022 : 279). En ce qui concerne la préparation « mystique » des lutteurs, il s'agit plus du dernier type de spécialiste, chacun ayant sa spécialité.

(famille, amis, quartier, village dans le cas des lutteurs) qui la soutiennent. Ainsi, l'auteur montre que la popularité est indispensable à la réussite de la carrière d'un lutteur. Le prestige est donc une composante de ce sport. Nul doute que le talent est un critère décisif, cependant la mise en visibilité des champions est indispensable afin de « se faire un nom ».

En lutte simple, cette nécessité de reconnaissance est similaire. Avant l'arrivée des TV-TVs dans l'arène, qui commence à réellement prendre de l'importance en 2020, les lutteurs avaient bien du mal à être soutenus, ce qui mettait rapidement fin à leur carrière. Sans financement, les lutteurs ne peuvent envisager de réussir dans ce sport, bien que la lutte simple offre plus d'opportunités aux athlètes. Actuellement, la lutte simple est de plus en plus médiatisée par le nombre croissant de TV-TVs. De plus, leur propre reconnaissance et renommée augmentent la visibilité des lutteurs. La renommée des champions se transforme ainsi en popularité, bien qu'elle reste localisée, et leur permet, lorsque l'opportunité se présente, de préparer et réaliser plus facilement un combat en lutte avec frappe, discipline beaucoup plus lucrative.

Peu de travaux ont été réalisés sur la lutte simple sérère en tant que fabrique de renom. Les travaux abordent cette pratique principalement par ses dimensions historiques, patrimoniales et éducatives. La lutte y apparaît comme un héritage culturel participant à la transmission de valeurs, à la socialisation des jeunes ou à la construction des identités locales (Ndiaye 2018 ; Diallo 2021).

Ce mémoire s'inscrit dans le prolongement des travaux de Julien Bonhomme (2022), qui montrent donc que le prestige des lutteurs ne repose pas uniquement sur leurs qualités sportives, mais sur un ensemble de relations qui rendent possible leur carrière.

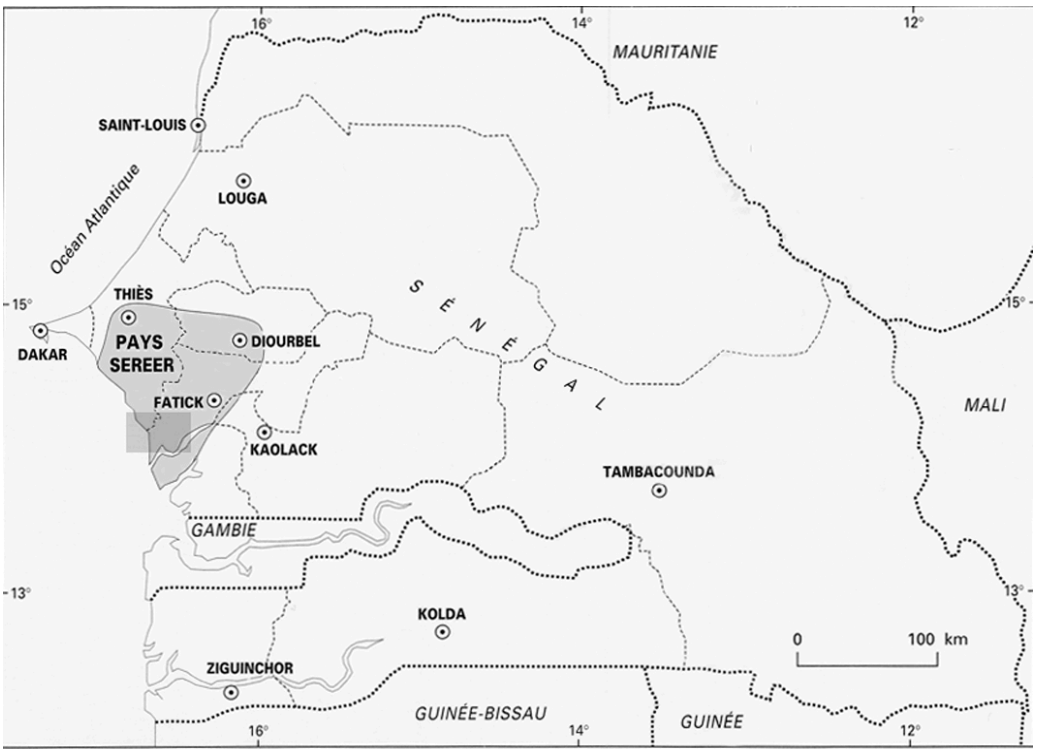
Ma recherche partage cette approche relationnelle. Cependant, elle adopte un autre point d'entrée. Julien Bonhomme explique avoir choisi de ne pas aborder la lutte par le prisme des journalistes afin de ne pas limiter ses observations aux lutteurs les plus médiatisés, au risque de laisser de côté les trajectoires des nombreux « petits » lutteurs (*ibid.* : 18). À l'inverse, j'ai choisi de suivre les TV-TVs, parce que leurs pratiques constituent un observatoire privilégié des processus de visibilité qui sont au cœur de cette recherche. En filmant les tournois, en sélectionnant les moments qu'ils diffusent et en échangeant avec les amateurs, ils participent à orienter l'attention vers certains acteurs, certains gestes ou certains événements.

Cette enquête montre que la mise en visibilité ne concerne pas uniquement les lutteurs. Chanteuses, griots (percussionnistes), TV-TVs, organisateurs, amateurs et lutteurs participent tous, à des degrés différents, à rendre les autres visibles tout en cherchant eux-mêmes à

accroître leur propre reconnaissance. La visibilité apparaît ainsi comme une « ressource » qui circule entre les différents participants et qui contribue à la fabrication de leur renommée.

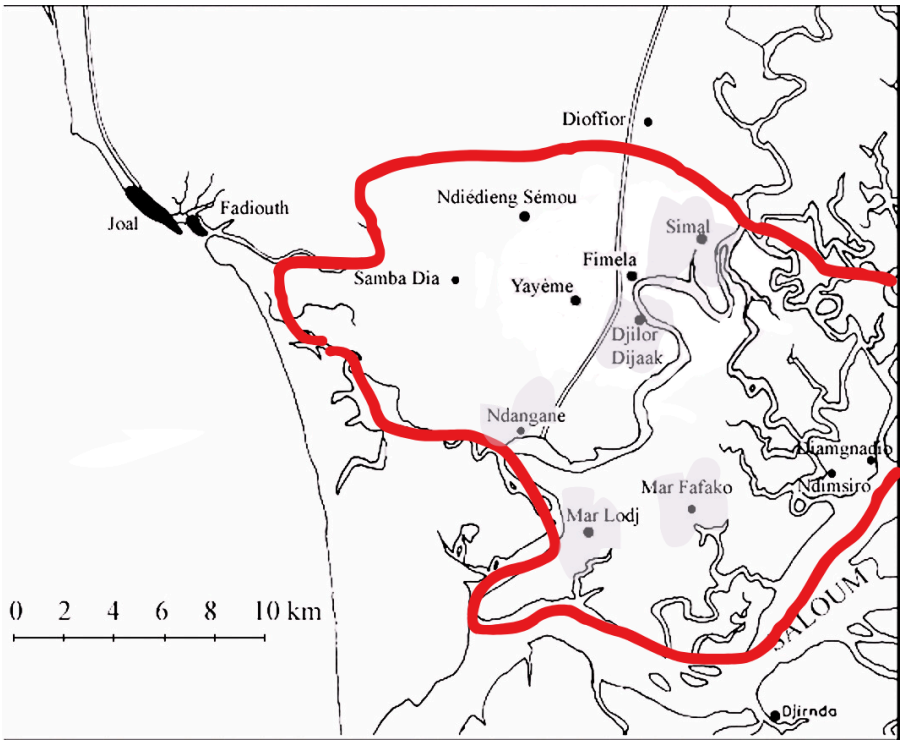
Cette recherche s'appuie sur une enquête ethnographique menée en pays sérère, principalement dans la commune de Fimela (carte 2). Mes premiers terrains se sont déroulés à Mar Lodj (île de Mar) en 2023 et 2024, puis à Simal en 2025[4]. Chacun de ces séjours, réalisés entre les mois de janvier et de mai, a duré environ trois mois. L'enquête repose sur des observations participantes, des discussions informelles notamment avec des amateurs, des TV-TVs, des lutteurs et les personnes de ces villages.

Arrivée à Mar Lodj, je suis rapidement frappée par la place qu'occupe la lutte dans le quotidien des jeunes hommes. Dès le lendemain de mon installation, Thiothio, chez qui je loge, rapporte deux bœufs remportés la veille par Georges Poite, lors d'une séance de lutte à Fimela. Thiothio est l'accompagnateur de ce lutteur, unique poids lourd du village. Georges Poite fréquente régulièrement la maison familiale et a mis en place tous les soirs des séances d'entraînement auxquelles participaient de nombreux jeunes lutteurs et non-lutteurs. Ayant déjà partagé quelques exercices avec eux, je passe davantage de temps à observer, discuter et prendre des notes qu'à m'entraîner.



Carte 1 : « Situation du pays sérère (d'après Léricollais, 1999). » (A. Troy, 2008 : 44)

[4] D'après les données du RGPH-5 de l'Agence nationale de la statistique et de la démographie (ANSD), Mar Lodj comptait 1897 habitants et Simal 2955 habitants en 2023.



Carte 2 : Partie de la communauté rurale de Fimela. Lieu d'enquête.
« (D'après Pélissier, 1966) » (A. Troy, 2008).
Ajout par moi-même de la limite rouge : communauté de communes de Fimela et zones grises : villages où j'ai participé à des séances de lutte. Loul Sessène n'apparaît pas sur la carte, ce village est plus au nord.

Au cours de mes premiers terrains, je cherche avant tout à comprendre la place de la lutte dans la vie des habitants de Mar Lodj. L'expression *gii njom i ñoowa* (« je vis la lutte »), fréquemment employée par les amateurs, résume bien l'importance accordée à cette pratique. Les conversations quotidiennes, l'écoute récurrente des musiques de lutte ou encore les récits des derniers tournois témoignaient de cette présence presque constante. Progressivement, mon regard s'est déplacé. Plutôt que de m'intéresser uniquement à la place de la lutte dans la vie villageoise, je commence à observer ce qui retient concrètement l'attention des participants au cours des événements.

Les après-midis autour du thé entre amis et amateurs de lutte, je participe aux discussions et débats autour de la lutte souvent impulsés par les chants de lutte écoutés sur une enceinte portative. Parfois, j'impulse moi-même les discussions en leur demandant de m'aider à comprendre des chants de lutte du sérère au français, préalablement écrits en sérère par Abdou.

Les vidéos elles-mêmes produites et diffusées par les TV-TVs sont d'un grand apport pour cette recherche. Elles le sont d'une part, en les regardant avec les amateurs, en écoutant leurs commentaires, d'autre part, car elles me permettent de leur poser des questions, de revoir à l'infini un passage, de me servir de support d'abord de discussion, puis de description

dans cet écrit. Aussi, il y a les interviews de certains acteurs prestigieux de la lutte comme une des chanteuses de lutte ou certains lutteurs, tout en considérant que leurs paroles sont soumises à une exposition médiatique et destinées à être rendues visibles. En somme, les vidéos des chaînes YouTube des TV-TVs offrent des matériaux particulièrement riches. Ainsi, mon terrain est en partie réalisé à travers le monde virtuel. WhatsApp et YouTube sont les principales applications dont je me suis servie.

C'est dans cette perspective que je décide d'apprendre auprès des TV-TVs à faire comme eux. En filmant les compétitions et en diffusant rapidement les images sur les réseaux sociaux, ils sélectionnent les événements qu'ils jugent dignes d'être montrés tout en contribuant à leur donner une visibilité particulière. C'est l'équipe de la chaîne Simal TV (une chaîne YouTube) qui m'a montré, expliqué et accompagnée lors de plusieurs séances. À leurs côtés, j'ai appris à filmer les combats, à me déplacer dans l'arène pour capter les actions parfois très brèves et à observer les choix opérés par les TV-TVs. Si je n'ai jamais diffusé les images réalisées, cette expérience m'a permis de comprendre, de manière pratique, ce qui était considéré comme digne d'être vu et partagé.

Cette immersion progressive a profondément orienté mon enquête. En partant d'une réflexion sur la place de la lutte dans le quotidien des habitants, j'en suis venue à interroger les processus par lesquels l'attention se construit au cours des séances de lutte et participe à la fabrication du prestige de différents acteurs.

Ce mémoire s'organise en trois parties. La première partie montre comment travaillent les TV-TVs : leurs organisations, leurs techniques de médiation et les personnes qu'ils filment. Il s'agit de répondre aux questions *: comment ?* et *quoi ?* en mettant l'attention sur ce qu'ils cherchent à montrer, mais aussi sur ce que les amateurs veulent voir et entendre.

La deuxième partie s'intéresse aux mécanismes par lesquels les lutteurs deviennent des figures d'attention et acquièrent de la renommée. Elle permet de comprendre concrètement comment les médias, les chants et les commérages s'emparent de cette renommée et contribuent à lui forger une bonne ou une mauvaise réputation.

La troisième partie s'intéresse à l'« ambiance ». Elle se construit notamment dans les interactions entre les différents participants, rythmées par la musique de lutte. Ces interactions reposent sur des expressions émotionnelles, codifiées et différenciées selon le type de participant, qui provoquent ce que Julien Bonhomme appelle des « affects actifs » (2008), c'est-à-dire des affects qui poussent l'individu à agir. Ces expressions attirent l'attention d'autant plus lorsque la personne qui réalise l'action est prestigieuse. Le prestige agit sur l'« ambiance » et participe à faire d'une séance de lutte une séance réussie.

I. Filmer la lutte : les TV-TVs et la fabrication de la visibilité.

1. Techniques et médiation.

Il est 19 h, le 3 février 2025, dans l'arène de Ndangane Sambou. Le soleil est sur le point de se coucher et les voix graves des chanteuses de lutte, en rythme avec les tambours *sabars* des griots, résonnent déjà depuis une heure. Alors que l'arène est encore vide, des TV-TVs sont déjà là.

Abdourahmane porte un tee-shirt blanc sur lequel est écrit « Simal TV ». Il a grandi entre Simal, le village de son père, et Mar Fafaco, celui de sa mère (région de Fatick). Il est électricien et se déplace entre Dakar et les villages de ses parents. À côté de lui, un homme plus réservé qu'il surnomme « Le géant », à cause de sa taille, George, son « élément »[5]. Il est de Djilor. Routier depuis peu, il a commencé à faire TV-TV en 2024. Un autre arrive un peu plus tard, c'est Lang, un étudiant simalois. Ce dernier me dit : « Je suis un membre de Simal TV [...] je m'occupe de filmer l'ambiance [...] », c'est lui qui a créé la chaîne Simal TV. En raison de ses études chronophages, Abdourahmane a pris la relève afin de « développer la chaîne » (Lang). Tous les trois se passionnent pour la lutte simple et pour les événements culturels.

Rapidement d'autres TV-TVs arrivent, Abdourahmane m'en présente certains lorsqu'ils viennent le saluer : « Lui, c'est Seny TV », puis, « Lui, c'est Mbour TV », « NdindyFall TV », « Zilo TV », « Zambro TV », « Elle, c'est La Lionne, Biir arène TV », etc. J'apprendrai plus tard leur prénom respectif. Par ailleurs, tous portent en surnom le nom de leur chaîne YouTube. Ce soir-là, j'ai rencontré un « élément » de la chaîne Seny TV qui s'appelle Mouhamed mais que l'on surnomme Seny TV. Le créateur de la chaîne se nomme Seny, ils sont de Djilor. Le premier est chargé de filmer l'« ambiance », le second les combats. Il est aussi possible que les différents membres de la même chaîne se séparent pour filmer deux séances de luttes de localité différentes. Dans ce cas, ils s'adaptent en fonction de ce qui est mis en avant dans l'arène : l'« ambiance » ou le combat.

Ils ont entre vingt et trente ans et se rassemblent dans l'arène. Ils ont un téléphone à la main, une sacoche en bandoulière enfermant une batterie portable, un câble de chargeur de

[5] Un « élément » est un TV-TV qui participe au développement de la chaîne YouTube.

téléphone et parfois un deuxième smartphone. Certains possèdent un trépied, un « cadrant »[6] et un panneau LED portable, les posent au sol, en attendant les directives des organisateurs afin de s'installer en ligne aux abords de l'aire de combat (*o lang*[7] en sérère) délimitée par des sacs de sable (fig. 1). Avant le début des affrontements, les organisateurs tracent un trait dans le sable pour nous indiquer la zone dans laquelle nous pouvons rester. La photographie ci-dessous permet de montrer comment se disposent les TV-TVs : les uns à côté des autres, laissant une zone de sécurité entre eux et la zone de combat (fig. 1). En effet, il est fréquent que lors des combats, les lutteurs tombent ou se poussent hors de la zone de combats, sous peine d'un avertissement pour celui qui en sort. En tant que TV-TV, il faut être prêt à reculer rapidement tout en veillant à protéger son matériel afin d'éviter les coups de pied et d'endommager celui-ci. Toutefois, les TV-TVs s'approchent peu à peu de l'aire de combat jusqu'à ce que les arbitres leur demandent de reculer. Les vidéastes se déplacent aussi dans l'arène, en fonction des événements qui s'y déroulent. Ils filment l'« ambiance » du côté des griots, des chanteuses, ou des promoteurs et parrains qui déambulent dans l'arène, etc.



Fig. 1. Des TV-TVs dans l'arène de Simal, le 24/02/2025 (cliché Louna Oblin)

a) Concurrence, amitié et transmission

Tous les TV-TVs se connaissent, certains ont des relations amicales antérieures à leur début en tant que youtubeur, d'autres relations se créent en devenant TV-TV. Lang m'explique :

> Je les connais tous et la majeure partie sont mes amis. Malgré la concurrence pendant les galas, je les taquine toujours en leur disant de ne pas se précipiter pour

[6] Il s'agit d'un support de téléphone portable qui se place au-dessus du trépied afin d'avoir une image stable et de maintenir le téléphone à la verticale. Mon interlocuteur parle de « cadrant ».
[7] *Lang* en sérère signifie « sable ».

> publier leurs vidéos, car celui qui est le plus rapide à poster est souvent le plus suivi. [...] Aussi, quand Seny et Zambro viennent à Simal, ils disent que c'est Simal TV qui retient le réseau, c'est pourquoi leurs vidéos tardent à rentrer [dans YouTube]. Ils nous taquinent en disant aussi que Simal TV ne se concentre que sur les *guitares* [ce sont des soirées dansantes avec des tambours *sabars*, une guitare et deux chanteurs, appelées *ngèl* en sérère]. [...] Une fois à Simal, quand se termine une séance de lutte, la majeure partie d'entre eux [les TV-TVs] passe chez moi et, après le dîner, ils rejoignent leur village d'origine malgré la nuit. Sauf Lutte Simple Mo Raw, de Mar Fafaco, qui reste parfois dormir ici.

Ces bonnes relations entre TV-TVs permettent la transmission de savoirs liée à cette pratique informelle et réciproquement. En effet, Lang m'explique :

> Au niveau national, c'est LUTTE TV de Boucar Ndour qui a tout commencé, mais maintenant cette chaîne s'intéresse à la lutte avec frappe et est devenue une chaîne introduite sur les bouquets. Et au niveau local, c'est d'abord Lamyn TV en 2020[8], suivi de Biir arènes TV, de Zambro TV et Seny TV. C'est par la suite que Zilo TV, Mbour Tefess TV, Moundé TV, etc. sont nés. Cette interrelation avec ces gars nous a permis d'intégrer le domaine de la lutte simple, ils vont rarement en lutte avec frappe, excepté lorsqu'un lutteur simple a un combat en lutte avec frappe […]. Toutes les chaînes TV-TVs sont nées après Lamyn TV et les dernières en date sont Linguir TV de Fimela, Ngane Mak TV, El Chico TV.
>
> Lang, 2025.

Les TV-TVs permettent de suivre la carrière des lutteurs populaires de la lutte simple jusqu'en lutte avec frappe. Ces médias se sont créés et transmis entre amis. Pour d'autres, autodidactes, c'est par curiosité et avec amusement qu'ils ont créé leur chaîne. Lang m'explique comment et pourquoi il a créé la chaîne Simal TV :

> La chaîne a été créée en 2016, c'est l'année où j'ai obtenu mon baccalauréat. Ici [au Sénégal], le compte Gmail est obligatoire après le bac. Par curiosité, j'ai relié le compte à la chaîne et c'est en 2020, comme je n'avais rien compris jusque-là, que j'ai essayé de mettre une vidéo du *saltigi* [voyant] Guéss Ndiaye de Simal qui est devenue virale par la suite. Comme c'était une production de Puxxus [une autre chaîne YouTube qui est dite « culturelle »], ils l'ont signalée et la vidéo a été supprimée par YouTube. Mais cette vidéo a beaucoup fait progresser la chaîne. Le vrai travail a commencé en 2020 et c'est ensuite qu'Abdourahmane s'est approprié les choses, en rendant la chaîne sérieuse fin 2021 jusqu'à nos jours. Actuellement, c'est lui le PDG [Président-Directeur Général], puisque non seulement il est l'homme de terrain, mais en plus, tout le matériel dont nous disposons est acquis par lui-même. En résumé, j'ai ouvert, mais c'est Abdourahmane qui a développé. [...] Au début, on s'intéressait qu'aux *guitares* [*ngèl*], c'est à travers Lamyn TV, Zambro TV, les premières chaînes à s'intéresser à la lutte, qu'on a commencé à filmer la lutte. C'était en 2023. Au début, pour le montage des vidéos, on utilisait Kine Master et par la suite, avec le développement des applications, on monte les

[8] Les dates ne sont pas précises, puisque tous les TV-TVs ne s'accordent pas sur celles-ci. Lamyn TV m'avait dit, par exemple, qu'il avait commencé en 2018. Mais cela n'a que peu d'importance.

> vidéos avec InShot ou Cup cut avant de les publier à travers YouTube Studio. C'est de là qu'on règle tout : les commentaires, la tranche d'âge pour visualiser et autres.
>
> Lang, 2025.

L'apprentissage pour Lang s'est construit par tâtonnements, en imitant ce que faisaient les premiers TV-TVs, par l'expérience pratique et la répétition. Il me conseille d'ailleurs de visionner ses premières vidéos, en précisant : « Je ne maîtrisais même pas les logiciels de montage. »

De leur côté, Abdourahmane et Georges ont appris aux côtés de Seny TV et Zilo TV. Le premier a été enseigné par Général TV – qui aurait débuté avant Lamyn TV – tandis que le second, a été formé par Moundé TV. Selon Lang, après avoir compris le « processus », il a lancé sa propre chaîne. De plus, le créateur et animateur de la chaîne YouTube, que Lang désigne sous le titre de « PDG » (Président-Directeur Général), a émigré en Europe. La chaîne Moundé TV a alors été reprise par une autre personne.

Lang met en évidence une configuration relationnelle, à première vue, ambivalente : la concurrence et l'amitié. Cette forme de relation ambiguë pour un observateur européen, où la compétition coexiste avec l'intimité, transparaît lorsqu'il évoque les liens que ces vidéastes entretiennent entre eux. Leur amitié se manifeste concrètement sur le terrain par des rires et des taquineries. Leur pratique se développe et se transmet par ces relations amicales, nourries par une passion partagée pour la lutte simple et par l'objectif commun « d'être suivi » sur leur chaîne YouTube.

Ce type de relation peut être rapproché du concept de « relation à plaisanterie » ou « parenté à plaisanterie », distingué par Marie-Aude Fouéré (2006). La première « renvoie à de grandes entités sociales (clans, ethnies, lignages ou patronymes de l'ethnologie classique) » (*ibid.* : 987), tandis que la seconde concerne « les membres du groupe de parenté » (*ibid.*). Mes interlocuteurs (marois et simalois) parlent quant à eux de « cousinage », terme qui englobe ces deux formes de relations et renvoie directement à ce mode relationnel fondé sur l'humour. Largement répandu en Afrique de l'Ouest, celui-ci repose sur des interactions codifiées faites de moqueries, d'insultes tolérées et de taquineries réciproques, face auxquelles la susceptibilité n'a pas sa place.

Cette thématique classique de l'anthropologie a notamment été abordée par Marcel Griaule (1948) et A. R. Radcliffe-Brown (1968) dans une perspective fonctionnaliste. Selon eux, ces « déviances » socialement acceptées remplissent une fonction cathartique en permettant de désamorcer les tensions et de renforcer la cohésion sociale. Cette analyse a été

critiquée, notamment par Marie-Aude Fouéré (2006). Elle lui reproche une vision essentiellement fonctionnaliste des relations à plaisanterie, sans prendre en compte leur inscription historique et des rapports de pouvoir dans lesquels elles prennent sens. Pour les auteurs critiques (Canut 2002 ; Fouéré 2004 ; 2006 ; Galvan 2003 ; Hagberg 2002 ; Smith 2004 ; 2006 ; 2010), les relations à plaisanterie ne se limitent pas à prévenir des conflits, elles ouvrent également un espace dans lequel les appartenances – être Sérère, Peul ou Diola, être cousin croisé ou encore appartenir à tel lignage, mais aussi des positions hiérarchiques, des statuts générationnels ou encore des positions sociales – peuvent être continuellement confirmées, négociées ou contestées. Marie-Aude Fouéré les décrit ainsi comme des mécanismes permettant « de maintenir, de questionner, voire de refuser des identités assignées » (2006 : 993). En d'autres termes, ces interactions permettent d'affirmer, de négocier ou de contester la place que chacun occupe au sein d'un groupe.

C'est dans cette perspective que peuvent être comprises les relations entre TV-TVs. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une relation à plaisanterie au sens où l'entend l'anthropologie classique, mais cette notion permet de penser la plaisanterie comme un mode relationnel à part entière. Les appartenances qui s'y expriment ne renvoient pas à des catégories de parenté ou d'ethnicité, mais à des positions produites dans la pratique même (rival, ami, ancien et novice ou encore vidéaste reconnu). Il ne s'agit donc pas de la reproduction d'un modèle, mais d'une manière de faire relation qui présente certaines similitudes avec le cousinage. L'humour met en scène ces statuts notamment à travers des taquineries et des défis dans un jeu d'auto-positionnement où chacun affirme sa place tout en se reconnaissant celle des autres.

Chez les Sérères, cette pratique est courante. Appelée *o masir* (« cousinage »), elle prend diverses formes : joutes verbales entre cousins croisés (insultes comme « grosses fesses » ou « trou du cul »), échanges moqueurs entre groupes, notamment entre Sérères et Peuls ou Sérères et Diolas (Smith, 2010), ou encore des interactions entre générations, lorsque des petits-enfants imitent leurs grands-parents.

Cependant, dans le cas des TV-TVs, la taquinerie s'inscrit dans un contexte particulier : celui d'une concurrence permanente pour produire et publier les vidéos les plus attractives afin d'accumuler des vues. Les taquineries permettent alors d'exprimer cette compétition sans querelles. Elles rendent les rapports de rivalité socialement acceptables. En ce sens, l'humour atteste d'une proximité en plus de contribuer à la produire et à la maintenir.

Cette valorisation de la relation d'amitié concurrente apparaît dans les contenus filmés. Si Lang insiste sur les liens d'amitié qu'il entretient avec les autres TV-TVs, c'est

parce que cette manière d'entrer en relation constitue une qualité. Les vidéastes aiment d'ailleurs montrer l'amitié entre les lutteurs en dehors de l'arène. Les plaisanteries faites de taquineries accompagnées de rire deviennent autant de preuves visibles que les adversaires demeurent avant tout des proches. Il arrive même qu'un lutteur « laisse passer » son ami lors d'un combat, après s'être entendu avec lui, en tant qu'« adversaire ». Celui-ci lui cédera à son tour la victoire lors d'une prochaine rencontre. Faire passer l'amitié avant son objectif personnel correspond à une éthique relationnelle valorisée par les amateurs. Dans un univers où le prestige est central, cette capacité à préserver de bonnes relations participe directement à la construction d'une bonne réputation.

Ainsi, l'humour constitue chez les TV-TVs un dispositif relationnel articulant compétition, amitié et réputation. À l'instar du « cousinage », il permet de faire coexister des positions à première vue contradictoires. Concurrencer tout en appartenant à un même collectif de vidéastes, rechercher une visibilité par chaîne TV tout en affichant des relations de solidarité. Les plaisanteries ne servent donc pas uniquement à désamorcer les tensions, elles témoignent d'une proximité entre les TV-TVs, entretiennent leurs relations d'amitié et rendent visibles les positions que chacun occupe au sein de ce collectif.

Si les savoirs circulent à travers ces modalités relationnelles mêlant amitié, rivalité et transmission, il reste à comprendre comment s'organise concrètement le processus de réalisation des vidéos, partagé par l'ensemble des TV-TVs.

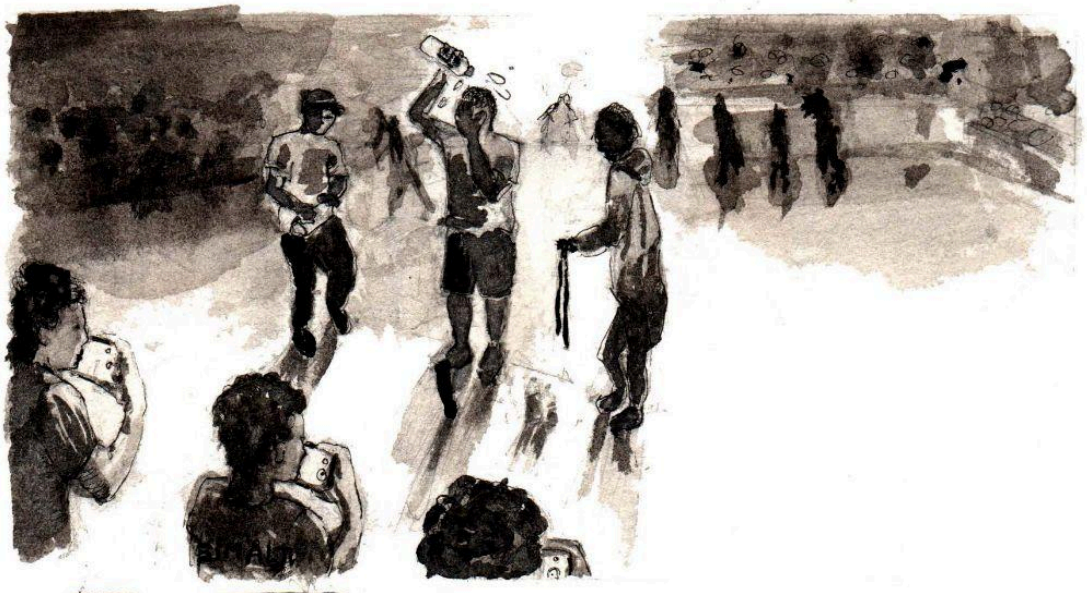
b) Processus de réalisation et de diffusion.

Une chaîne opératoire au sens de A. Leroi-Gourhan (1964) permet de décomposer en quatre séquences successives le processus de création d'une vidéo, depuis la captation des images jusqu'au partage final sur WhatsApp, en passant par le montage et la mise en ligne du contenu. Cette méthode descriptive, issue de l'anthropologie des techniques, met en lumière l'enchevêtrement entre l'action du vidéaste et l'exécution technique opérée par le téléphone. Les outils mobilisés sont à la fois matériels (smartphone) et virtuels (applications). La matière première – ici créée (images, sons) plutôt que prélevée dans la « nature » – est ensuite transformée en un produit communicable. Autrement dit, la vidéo finale, issue de l'ensemble des étapes techniques (captation, montage), devient un objet prêt à circuler dans un environnement numérique, destiné à être vu, commenté, relayé. Ce processus diffère des chaînes opératoires « classiques » analysées en anthropologie (Balfet 1991 ; Cresswell 1996 ; Geistdoerfer 1973), qui concernent souvent la transformation de matières premières « naturelles » (bois, pierres, argile) en objets finis.

La chaîne opératoire est ici restituée sous la forme d'une bande dessinée. Ce format permet de mettre l'accent sur le geste technique, sur le TV-TV dans l'environnement de l'arène, ou encore sur sa posture, tout en épurant l'image pour orienter le regard du lecteur vers les éléments que je souhaite souligner. Certains dessins sont directement inspirés de photographies. Cependant, j'ai privilégié une transposition graphique afin de préserver la vie privée, que certaines images issues du téléphone de mon ami, pouvaient divulguer.

Le choix du format en bande dessinée, avec ses bulles de dialogue, donne une présence à mon interlocuteur et évite de réduire l'action à une simple exécution par l'appareil. Cette chaîne opératoire a été réalisée à partir d'une vidéo que j'ai faite lorsque Abdourahmane m'apprenait à faire une vidéo type de TV-TV d'une entrée d'un lutteur.

Un Lutteur nommé Baba Nounou vient de faire son entrée dans l'arène. Des TVTVs se précipitent pour filmer et commenter.



Baba Nounou fait son entrée à Ndangane Sambou... Baba Nounou!... ALLEZ! Entrée de Baba Nounou!

Prise de photo.

L'enfant chéri de Mar Fafaco...

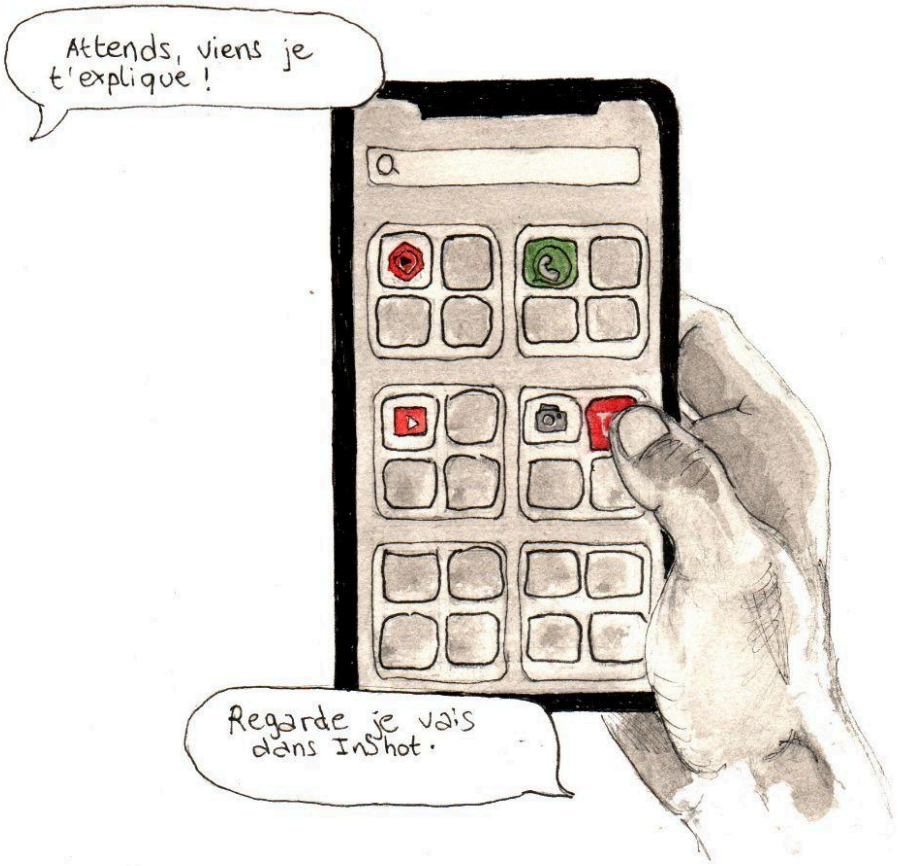


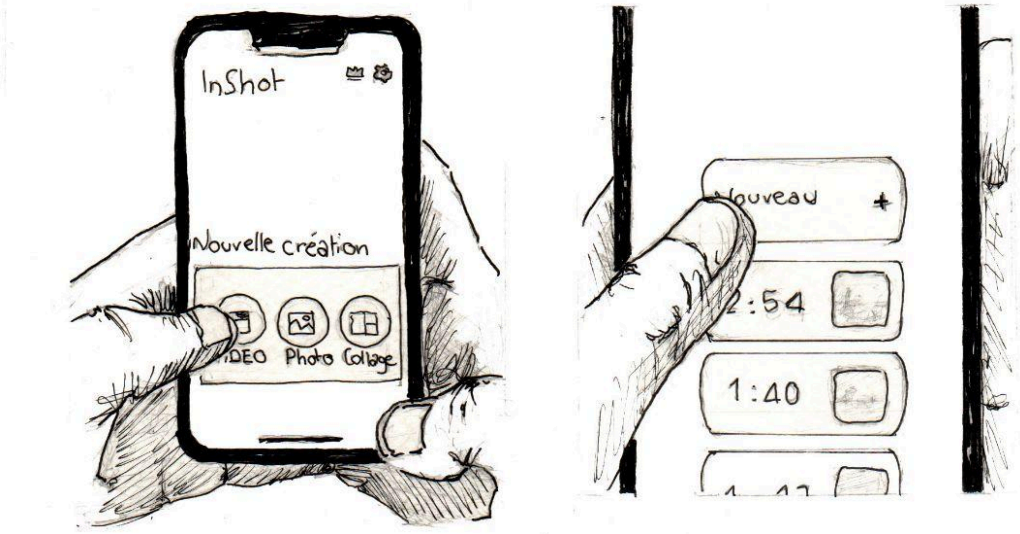
...Accompagné d'Eladj Coly et d'Issa Maty. Il fait partie de ceux qui sont qualifiés pour les huitièmes de finale. Entrée de Baba Nounou!

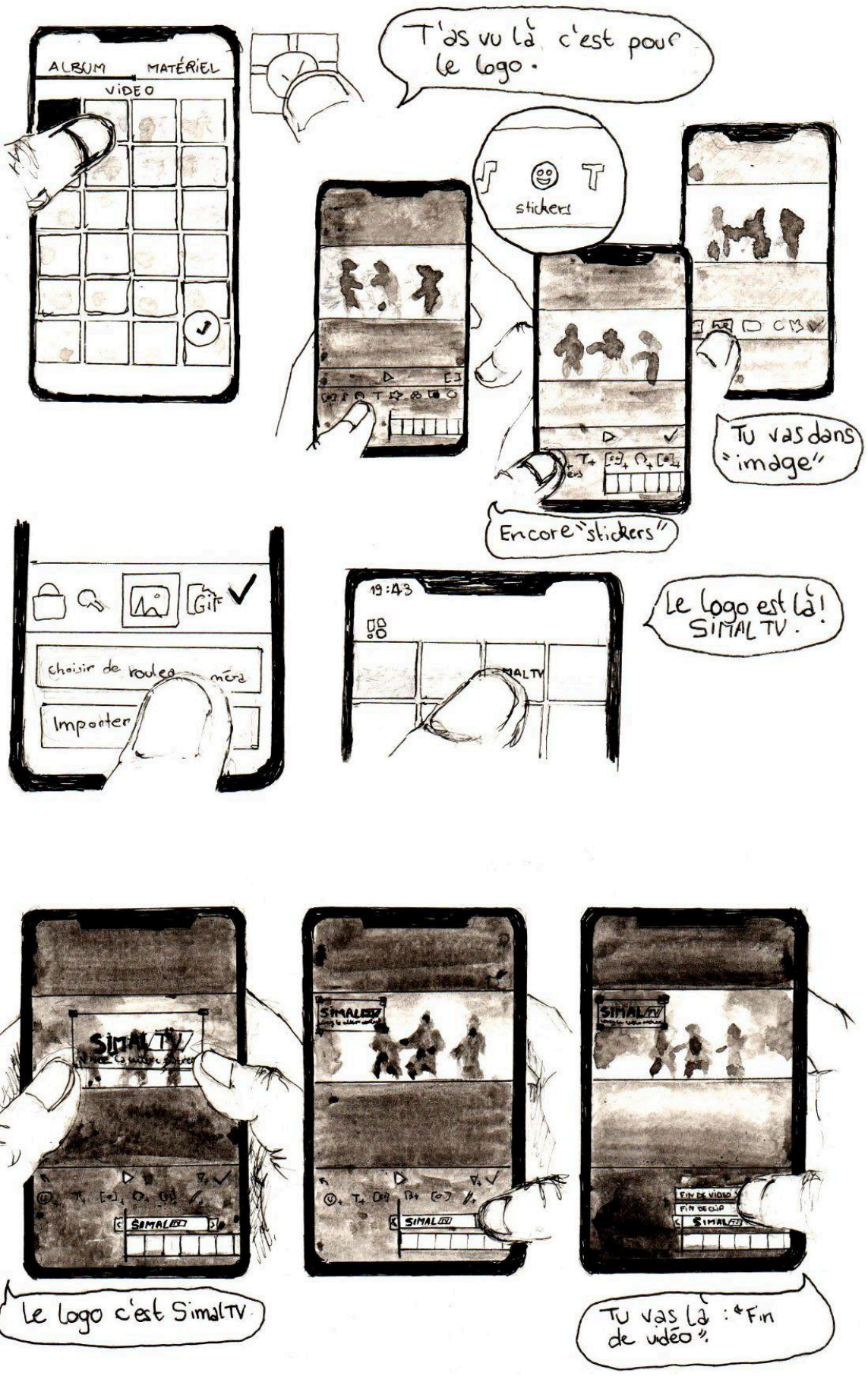
Fin de la capture du film

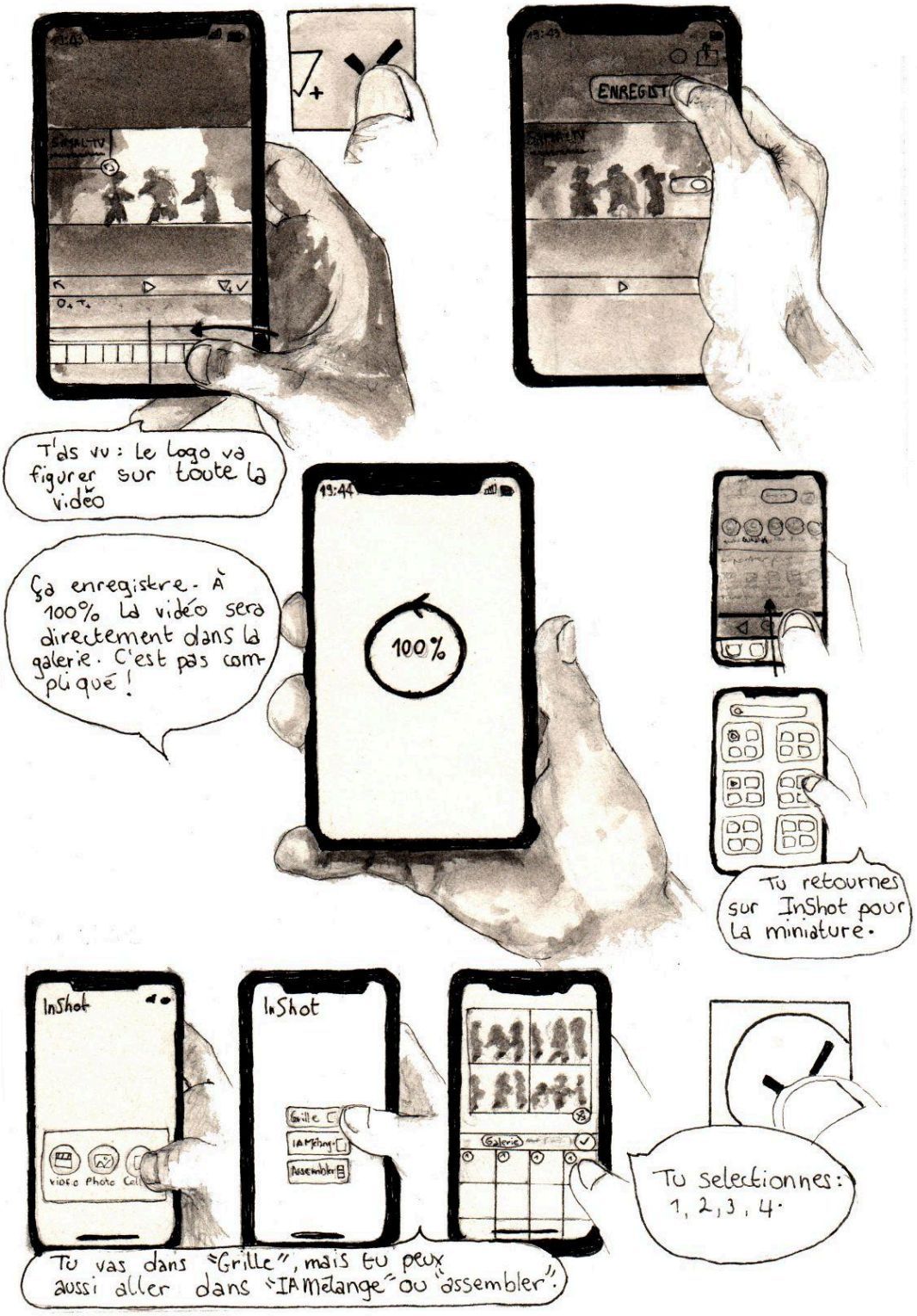


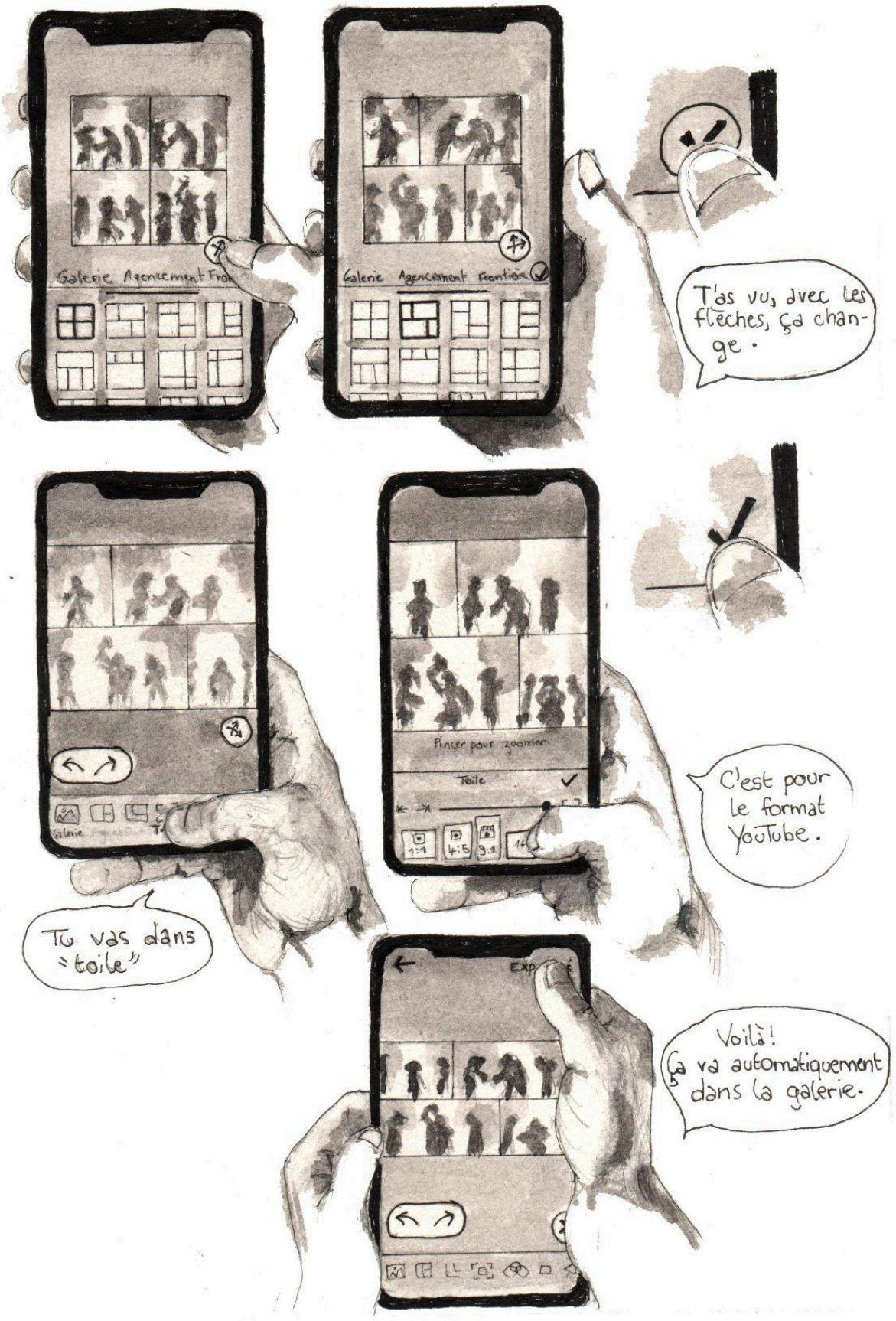
* Les commentaires sont traduits du Sérère au Français.

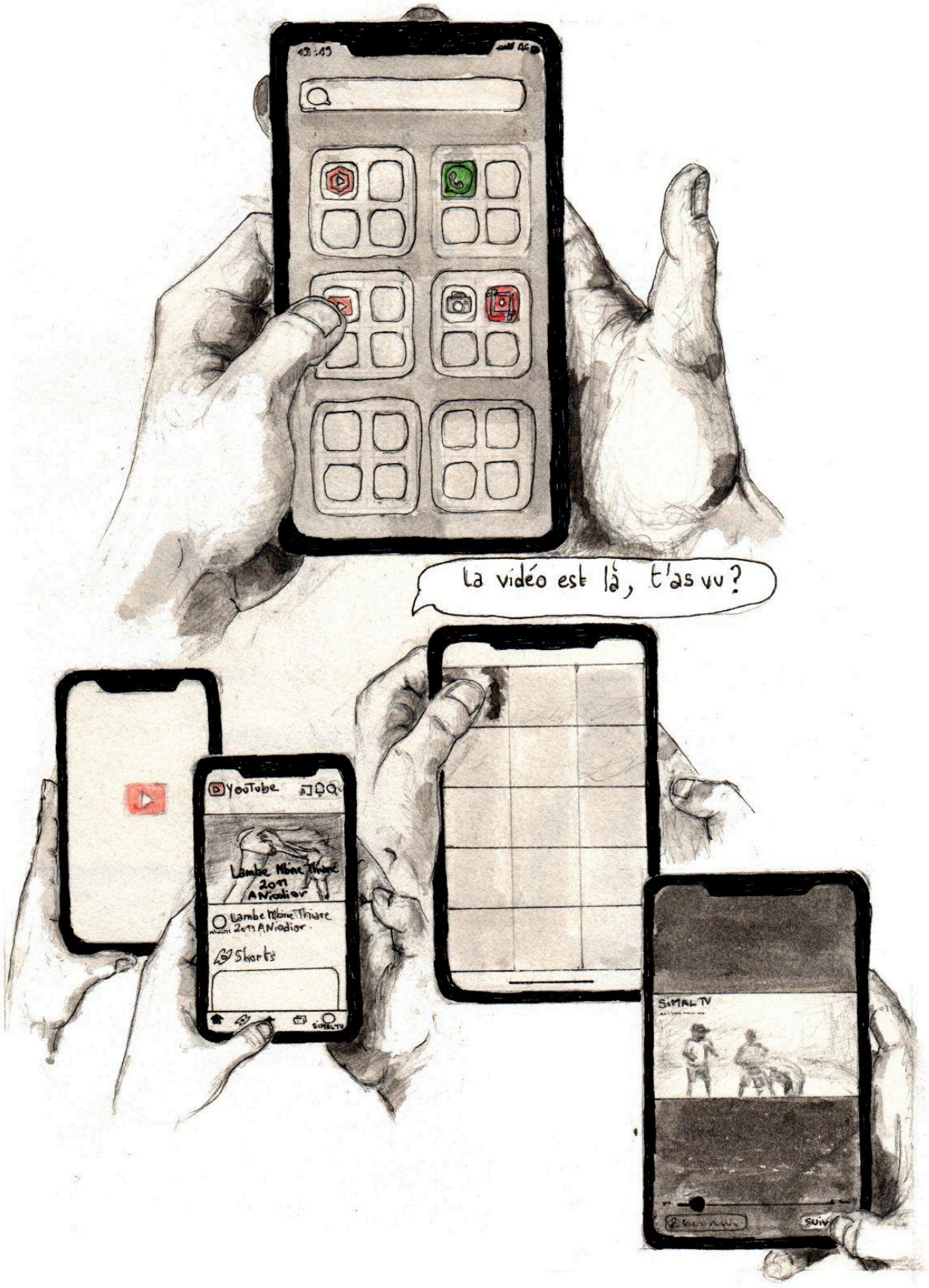

Attends, viens je t'explique !
Regarde je vais dans InShot.


InShot
Nouvelle création
Photo
Collage
1:40

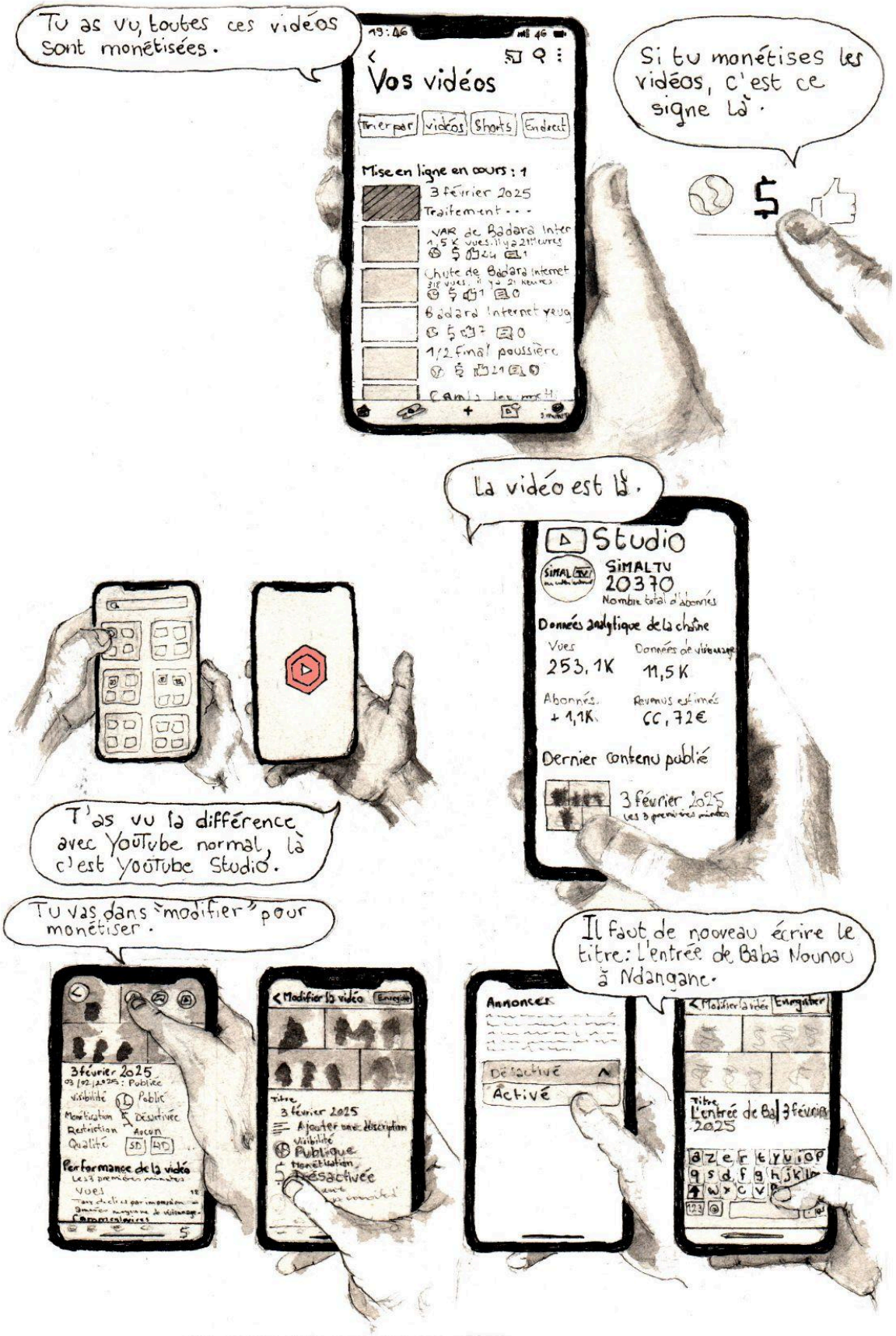

ALBUM
MATÉRIEL
VIDEO
T'as vu là c'est pour le logo.
stickers
Tu vas dans "image"
Encore "stickers"
Choisir de roules mes
Importer
19:43
Le logo est là! SIMAL TV.
Le logo c'est SimalTV
Tu vas là : "Fin de vidéo"


ENREGIST
T'as vu : le logo va figurer sur toute la vidéo
19:44
100 %
Ça enregistre. À 100% la vidéo sera directement dans la galerie. C'est pas compliqué !
Tu retournes sur InShot pour la miniature.
InShot
InShot
Grille
IA Mélange
Assembler
Galerie
Tu selectionnes : 1, 2, 3, 4.
Tu vas dans "Grille", mais tu peux aussi aller dans "IA Mélange" ou "assembler".


Galerie Agencement Fro
Galerie Agencement Frontière
T'as vu, avec les flèches, ça change.
Pincer pour zoomer
Toile
C'est pour le format YouTube.
Tu vas dans "toile"
Voilà! Ça va automatiquement dans la galerie.


la vidéo est là, t'as vu ?
YouTube
Shorts
SIMAL TV


Là c'est pour la miniature.
Ajouter des détails
Suivant
SIMALTV
Titre
L'entrée de Baba Nounou à Ndangane le 3 février 20
Récent
Modifier la miniature
Tu mets "OK"
Ajouter des détails
Suivant
SIMALTV
Titre
L'entrée de Baba Nounou à Ndangane le 3 février 202
Ajouter une description
Visibilité
Publique
Lieu
Ajouter à vos playlists
Autoriser les remix clips
Ajouter un libellé promotionnel
Contenu altéré
Sélectionner l'audience
Cette vidéo est définie comme non conçue pour les enfants.
Oui, conçue pour les enfants
Non, pas conçue pour les enfants
Sélectionner l'audience
Publier sans vérifications ?
PUBLIER


Tu as vu, toutes ces vidéos sont monétisées.
Vos vidéos
Trier par
Vidéos
Shorts
En direct
Mise en ligne en cours : 1
3 février 2025
Traitement...
Si tu monétises les vidéos, c'est ce signe là.
La vidéo est là.
Studio
SIMALTV
20370
Nombre total d'abonnés
Données analytique de la chaîne
Vues
253,1K
Données de visionnage
11,5K
Abonnés
+1,1K
Revenus estimés
CC,72€
Dernier contenu publié
3 février 2025
T'as vu la différence avec YouTube normal, là c'est YouTube Studio.
Tu vas dans "modifier" pour monétiser.
Modifier la vidéo
Enregistrer
Titre
3 février 2025
Ajouter une description
Visibilité
Publique
Monétisation
Désactivée
Annoncer
Désactivé
Activé
Il faut de nouveau écrire le titre: L'entrée de Baba Nounou à Ndangane.
Titre
L'entrée de Ba
3 février 2025


Aprés tu enregistres.
< Modifier la vidéo
Enregistrer
Titre
L'entrée de Baba Nou
à Ndangane le 3 février
Ajoutez une description
Visibilité
Publique
Monétisation
Activée
Audience
< Modifier la vidéo
Enregistrer
Enregistrement des modifications...
Aprés je vais regarder la vidéo.
Entrée de Baba Nounou à Ndangane le 3 février 2025
SIMALTV
Partager
Remixer
Télécha
Commentaires
Elle est déjà là t'as vu ? Je l'ai mise il y a de celà trois minutes et il y a déjà trente-cinq vues pour le moment.
L'entrée de Baba Nounou à Ndangane le 3 février 2025.
35 vues il y a 3 min ... plus
Simal TV
Partager
Remixer
Télé
Attend je vais la partager sur mon groupe.



Cette chaîne opératoire représentée sous forme d'une bande dessinée – outre un format qui se prête aux différentes étapes des actions de manière chronologique – permet de mettre en lumière le travail d'Abdourahmane, en tentant une ethnographie « par-dessus l'épaule » à la manière de Clifford Geertz (1979). Les bulles de dialogue associées aux dessins permettent de

souligner ce qui est important pour lui (d'après mes observations, ses explications ainsi que mon initiation à la pratique des TV-TVs) : le lutteur en question, le logo, la miniature, le titre, la monétisation et le partage. La chaîne opératoire permet aussi de montrer la manière de filmer, de commenter ainsi que les gestes et la relation entre le téléphone et son utilisateur. En outre, il s'agit d'un échantillon du travail des TV-TVs entre la technique, les outils et les objectifs du vidéaste. Comme nous le verrons, l'ensemble de ces éléments s'inscrit dans une stratégie de mise en avant sur les réseaux sociaux. Elle est destinée à renforcer la crédibilité et l'audience de la chaîne YouTube dans l'univers de la lutte simple.

La chaîne opératoire permet donc de faire ressortir ces quatre étapes, elles-mêmes segmentées par des actions : la **captation** avec le film, les commentaires et les photographies. Le **montage**, avec l'intégration du logo et le montage de la miniature. La **mise en ligne**, avec la création du titre, l'insertion de la miniature à la vidéo et la monétisation. Enfin, vient le **partage** sur le groupe WhatsApp.

La captation (planche 1)

La captation est réalisée grâce à deux outils : le téléphone tactile et l'application « Appareil Photo ». Ces derniers permettent de capter le son, l'image et de les enregistrer. La première planche est le pont entre la « réalité » qui permettra de réaliser la matière virtuelle.

Les TV-TVs maintiennent une certaine proximité avec les sujets filmés. Ces derniers occupent une place centrale : le lutteur et ses deux accompagnateurs. Ils sont filmés en alternance entre un plan italien et un plan moyen. Autrement dit, le vidéaste cadre parfois de la tête jusqu'aux genoux et à d'autres moments de la tête jusqu'aux pieds, de sorte que la silhouette apparaisse entièrement dans le champ.

D'autres TV-TVs filment les entrées des lutteurs de la même manière. Leurs téléphones ne bougent pas, c'est en coinçant l'appareil léger et rectangulaire entre l'index et l'annulaire de la main droite et en le soutenant de la main gauche qu'ils peuvent filmer en gardant l'outil à la verticale et sans trembler. Si les sujets filmés avancent un peu ou réalisent des actions proches du sol, les vidéastes font un petit pas en arrière, pour garder le lutteur centré dans le cadre. C'est pour cela qu'il faut toujours regarder, durant la captation, dans l'écran du téléphone. Le pouce permet de prendre des photographies comme l'entrée du lutteur grâce à un bouton tactile en haut du bouton *play/stop* de la caméra. Un appui et la photographie est prise. Abdourahmane en réalise quatre. Il anticipe en créant la matière qui servira au montage de la miniature.

Les premières bulles font apparaître des commentaires sportifs. Mon interlocuteur parle plutôt de « reportage ». Il rapproche alors son téléphone de sa bouche pour « reporter », puis l'éloigne entre deux interventions afin de conserver une bonne visibilité sur l'écran. Le terme « reporter » est employé par mes interlocuteurs en référence au reportage, mais il s'agit plus de commentaires sportifs[9]. Dans ce mémoire, j'utilise indifféremment les deux termes.

Ces commentaires, synchronisés avec l'image, se présentent sous la forme de phrases courtes et dynamiques. Ils apportent des informations essentielles attendues par les amateurs et répondent à des questions précises. Il est question de l'identité du lutteur (avec la répétition de son nom et celui de son village), de la nature de la séquence (par exemple, l'entrée d'un lutteur), de l'avancement de la compétition (la présence d'un poids léger qui sera en huitième de finale signale qu'il a remporté le combat de la veille) ainsi que de la localisation de l'événement.

Les noms des accompagnateurs ne sont pas systématiquement mentionnés. Ici, ils le sont parce qu'Abdourahmane, originaire de Mar Fafaco, connaît personnellement le lutteur et ses accompagnateurs. Les commentaires mettent en valeur l'apparition du lutteur, notamment par la répétition de son nom, ce qui contribue à le glorifier. Les informations clés diffusées par les commentaires sportifs sont partagées par tous les TV-TVs, mais la manière de les présenter et d'ajouter de l'« ambiance » (sur laquelle je reviendrai) varie selon les vidéastes. Ces variations se manifestent surtout lors des combats. Les commentaires sont aussi pensés et faits pour attirer les internautes. Lang m'explique à ce sujet :

> S'il s'agit de Bross El Bandy [un lutteur en poids léger qui fait partie des *favoris*], tu peux dire : « Le natif de Mar Fafaco *sipa o jan* [pointe sa corne] à Simal, le chouchou du public après son exploit à Bassoul, El Bandy refait son apparition à Simal. » Il faut faire en sorte que les commentaires attirent les spectateurs de la chaîne et les fans du lutteur en question.
>
> Lang, 2025.

Nous reviendrons plus en détail sur les différentes façons de commenter selon les TV-TVs.

Enfin, cette première planche met en lumière un moment clé d'une séance de lutte qui est l'entrée des lutteurs. Filmer ces arrivées permet aux amateurs d'identifier les sportifs présents. Certains éléments de l'entrée des lutteurs sont systématiques et indissociables de ces instants phares. Ainsi, plusieurs actions typiques accompagnent l'arrivée d'un lutteur.

C'est le cas, par exemple, du *jad*, qui est le fait de brandir un tissu – coupé en longueur, telle une corde appelée le *a senghor* – en direction de quatre points cardinaux. Autre

[9] Dans la chaîne opératoire, ces commentaires sportifs sont traduits du sérère au français par Abdou.

geste symbolique : le *sipa o jan*, qui consiste à planter la corne, un *gri-gri*[10] personnel et indispensable.

Ces actions constituent des marqueurs essentiels de l'entrée d'un lutteur dans l'arène. Parallèlement, les TV-TVs font également des messages vocaux dans leur groupe WhatsApp, dans lesquels ils reportent en direct. Ces commentaires sont des descriptions spontanées, par exemple :

> – Ondiga [nom du lutteur] pointe sa corne [enfonce sa corne dans le sable], il vient pour gagner un bœuf.
> – Abdou Pétrole [nom du lutteur] pointe sa corne, il fait son entrée à Mar Lodj.

Ces messages – traduits du sérère vers le français avec l'aide de mon traducteur Abdou – sont des vocaux enregistrés par Abdourahmane lors d'une séance de lutte qui s'est déroulée à Mar Lodj. Ils se succèdent dans le fil de la discussion, comme l'illustre la dernière planche de la bande dessinée (planche 10). Dans la conversation, le dernier message suit immédiatement la diffusion de la vidéo de l'entrée du lutteur Ameth Double Moteur.

Sur la première planche de la chaîne opératoire, le lutteur a déjà planté sa corne. Il se verse du *teex* (ou *saafara* en wolof), un liquide fabriqué par un marabout ayant des vertus « mystiques ». Le spécialiste en réalise plusieurs lotions, aux propriétés et recettes différentes, selon le besoin du lutteur. Cette pratique est inhérente à l'entrée du lutteur. Après avoir réalisé un certain nombre d'actions « mystiques », le lutteur et ses accompagnateurs vont s'installer aux abords de la zone dans laquelle ils se déplacent, devant les filets. Cet endroit se nomme *cummukay* : un espace où se poursuivent les préparatifs du lutteur. Ce sont aussi ces actions que les TV-TVs décident de photographier pour la réalisation de la future miniature. En effet, Lang m'explique :

> Pointer la corne, se couvrir de lait, allumer du feu et semer l'ambiance par des pas de danse sont surtout ce qu'on préfère photographier.
>
> Lang, 2025.

Le montage (planche 2 à 5)

Ce que mes interlocuteurs appellent « montage » correspond à l'insertion du logo de leur chaîne YouTube sur la vidéo. Les planches deux à cinq ont pour objectif de mettre en lumière cette étape intrinsèque au travail des TV-TVs. C'est avec l'application gratuite InShot qu'ils peuvent insérer cette marque identitaire de la chaîne des youtubeurs.

[10] Le terme *gri-gri* désigne tout objet ayant une fonction magique réalisé par un spécialiste tel qu'un marabout ou un voyant *(sltigi)* ou autre spécialiste détenteur d'un savoir-faire en lien avec le monde invisible et surnaturel. Ce mot est commun et employé par mes interlocuteurs.

En effet, comme le montre la bande dessinée, les applications sont reliées directement à la galerie du téléphone. Les contenus (vidéo, logo, image, son) utilisés proviennent de cette galerie. Comme nous l'avons vu, les photos et vidéos prises à l'aide de l'application « Appareil photo » et de la caméra intégrée au téléphone sont enregistrées et sauvegardées dans la mémoire du portable.

Abdourahmane navigue sur l'application avec ses pouces, les gestes sont rapides entre tapotement et glissement sur l'écran. Cela donne l'impression que la matière virtuelle est palpable, comme lorsque le logo est manipulé : rétréci par un glissement des deux pouces vers l'intérieur, puis déplacé sur le côté en haut à gauche de l'écran. Le téléphone répond presque instantanément aux déplacements assurés des doigts sur la vitre de l'appareil. L'application de montage permet, entre autres, de faire défiler la vidéo image par image (découpage planche 3) afin de vérifier que le logo apparaît bien sur toute la vidéo. L'outil a de nombreuses fonctions que les TV-TVs n'utilisent pas.

Le logo, déjà créé par les TV-TVs, comporte l'inscription « Simal TV. Vivez la culture autrement ». Le mot « *Simal »* est écrit en jaune, suivi de « *TV* » en bleu, sur un fond blanc, les lettres sont bien visibles. En dessous, la phrase « *Vivez la culture autrement* » écrite en plus petit est à peine lisible et difficilement distinguable sur les vidéos.

Lang, le créateur de la chaîne, avait pour objectif de filmer et de publier des pratiques et événements liés à la « culture » sérère du village de Simal. La chaîne YouTube documente ainsi les mariages et les soirées *ngèl* qui s'y déroulent, les tournois de *football* inter-villages de la localité, les pratiques des *saltigi* (voyants) réputés de Simal, ainsi que tout ce qui concerne la lutte. Parmi ces contenus, les vidéos de lutte sont les plus nombreuses.

Le logo est un marqueur d'identité. Il permet d'identifier immédiatement la chaîne et de distinguer les TV-TVs les uns des autres. En inscrivant le nom de leur chaîne dans ce signe, les vidéastes renforcent la reconnaissance de leur production.

Indépendamment de la vidéo, Abdourahmane conçoit également la miniature à l'aide de l'application InShot. Plusieurs procédés de fabrication sont possibles, tels que « *Grille* », « *IA mélange* » ou encore « *Assemblage* ». Le choix dépend de chaque TV-TV.

Quel que soit le procédé retenu, le résultat reste identique. C'est une composition fixe d'images destinée à illustrer la couverture de la vidéo. Ces miniatures sont les premières images visibles par les internautes lorsqu'elles apparaissent dans leur fil d'actualité YouTube.

L'agencement des images, autrement dit leur positionnement les unes par rapport aux autres, dépend des photographies prises et de ce que le TV-TV souhaite mettre en avant. Pour

l'entrée des lutteurs, les TV-TVs vont plutôt choisir de rendre visible une danse et des actions synonymes d'arrivée d'un lutteur et « qui sèment l'ambiance » (Lang).

Cette étape permet donc d'augmenter la visibilité (comptée en « vues ») de la vidéo et de la chaîne YouTube. Cependant, la miniature n'est pas systématiquement réalisée sur toutes les vidéos.

Pour Abdourahmane, Lang et Georges, trois ou quatre images sont suffisantes pour mettre en avant les positions du lutteur qui attirent l'attention.

La manière de faire la miniature des combats est différente de celle faite pour l'entrée d'un lutteur. En effet, pour les combats, les youtubeurs vont choisir de mettre une ou deux images, opposant les deux lutteurs présents dans la vidéo. Les images sont à la verticale l'une à côté de l'autre, nous y reviendrons.

Une fois la disposition des images faite, le TV-TV choisit le format le plus adapté à YouTube (16:9) afin d'anticiper l'intégration à la vidéo pour ensuite l'exporter dans la galerie.

Mise en ligne sur YouTube (planches 6 à 9)

Les principaux outils mobilisés pour la mise en ligne des vidéos sont YouTube, le téléphone et le réseau internet. Après avoir sélectionné la vidéo depuis YouTube – directement connectée à la galerie du téléphone –, Abdourahmane insère le titre. Par exemple : *« L'entrée de Baba Nounou à Ndangane le 3 février 2025 »*[11].

Ce titre rassemble les quatre informations essentielles permettant aux amateurs de comprendre immédiatement ce qu'ils vont voir (répondant aux questions : quoi ? qui ? où ? quand ?). Ces éléments correspondent également à ce qu'Abdourahmane répète lorsqu'il reporte.

Si ce type de titre demeure sobre, d'autres se veulent plus attractifs et accrocheurs, tels que : *« Entrée mystique de… à… le… », « Entrée explosive de… à… le… »* ou encore *« Arrivée simultanée de tel et tel lutteur à… le… »*. Le dernier est utilisé lorsque deux lutteurs pénètrent en même temps dans l'arène.

Puis vient l'insertion de la miniature. Elle s'effectue directement via l'application YouTube. En appuyant sur l'icône *« modifier »*, le youtubeur accède à la galerie de son téléphone et peut ainsi sélectionner les images qu'il souhaite associer à la vidéo.

[11] Voici la référence de la vidéo en question qu'Abdourahmane a partagée et qui fait l'objet de la chaîne opératoire : SIMAL TV. 2025a. « L'entrée de Baba Nounou À Ndangane 3 Février 2025 ». YouTube, 03 février 2025. Vidéo, 00:56. https://www.youtube.com/watch?v=F4-Zxgv8Bok.

Une fois le titre et la miniature intégrés à la vidéo, le TV-TV choisit l'audience, en indiquant que le contenu audiovisuel est destiné aux adultes. Enfin, la vidéo est mise en ligne : elle devient alors accessible à l'ensemble des abonnés de la chaîne Simal TV, ainsi qu'aux internautes qui visionnent habituellement leurs productions ou des contenus similaires.

Le titre et la miniature ont pour objectif d'attirer le regard et d'attiser la curiosité. En effet, d'après l'article « Au marché de YouTube » (Alexandre, Benbouzid, Lelievre, Roudier, 2024), la fonction de YouTube est de permettre aux créateurs de contenu de monétiser leurs productions et de transformer le « capital communautaire », donc les audiences, les abonnés, les interactions (commentaires, *likes*, etc.), en capital économique (*ibid. :* 55). C'est dans ce projet que tous les TV-TVs monétisent leurs vidéos. La neuvième planche a pour objectif de montrer cette étape. C'est à travers l'application YouTube Studio, qui est la plateforme des créateurs de contenu, que les TV-TVs peuvent développer leur chaîne.

Les revenus perçus par les TV-TVs de la chaîne Simal TV proviennent de la monétisation via les annonceurs, c'est-à-dire des acteurs qui paient pour diffuser des publicités sur leurs vidéos, selon un système d'enchères, dont les résultats dépendent du nombre de vues et des interactions générées (*ibid.* : 47). Cependant, les internautes regardent les vidéos gratuitement, c'est leur attention qui est capitalisée comme a pu le théoriser Yves Citton (2014) lorsqu'il parle de « l'économie de l'attention ».

Bien que Simal TV publie un volume important de contenus – plus de deux mille vidéos déjà réalisées et diffusées à une communauté de plus de vingt mille abonnés –, les revenus demeurent relativement modestes (environ 200 euros par mois en 2025). Néanmoins, le nombre d'abonnés et la quantité de vidéos mises en ligne continuent de croître chaque mois, augmentant dans un même temps la visibilité et la notoriété de la chaîne pour les amateurs de lutte.

La vidéo peut ainsi être considérée comme un produit commercialisé, pensé pour répondre aux attentes des internautes, en l'occurrence les amateurs de lutte. D'ailleurs, quelques minutes seulement après la mise en ligne, la vidéo a déjà été visionnée par trente-cinq personnes, ce qu'Abdourahmane ne manque pas de me faire remarquer.

Comme la majorité des TV-TVs, la chaîne Simal TV dispose également d'un groupe WhatsApp. Cet espace fonctionne comme un espace de soutien regroupant des amateurs mobilisés pour accompagner et valoriser la chaîne, il s'agit donc de supporters de la chaîne.

Partage (planche 10)

Après la diffusion de quelques audios du TV-TV Georges, dans lesquels il décrit l'arrivée de certains lutteurs, la vidéo d'Abdourahmane apparaît dans le fil de la discussion du groupe. Les membres peuvent, en appuyant sur le lien, accéder directement à la vidéo sur YouTube. Après la production de celle-ci, le contenu circule à travers différents réseaux sociaux. Il est partagé et peut être relayé bien au-delà des frontières de l'arène, du village et même du Sénégal.

Abdourahmane souligne d'ailleurs la présence du numéro français et espagnol parmi les numéros sénégalais, preuve que les vidéos s'adressent aussi aux Sénégalais de la diaspora. Ces contenus leur permettent de continuer à « suivre la lutte » malgré la distance géographique, ce qui constitue l'une des justifications avancées par Abdourahmane pour expliquer son travail.

La dernière planche de la chaîne opératoire met aussi en évidence le rôle important du groupe WhatsApp des TV-TVs, devenu un véritable outil et espace de travail. Ce groupe fonctionne comme un bureau virtuel, où se coordonnent progressivement les trois vidéastes et leurs « fans » autour d'objectifs communs : faire « progresser » la chaîne et mettre en valeur la lutte simple. Ce système bureaucratique rappelle celui des fan-clubs de lutteurs populaires en lutte avec frappe (Bonhomme 2022 : 229-272).

Comme l'explique Julien Bonhomme, les fan-clubs en lutte avec frappe assurent l'animation des tribunes, la mobilisation des supporters en amont et l'élargissement de la popularité du lutteur. Le terme « fan » est apparu aux États-Unis à la fin du XIX^{e} siècle pour désigner l'admiration passionnée pour une vedette. C'est dans les années 1980 que ce terme s'introduit dans la lutte sénégalaise et c'est au début des années 1990 que les « fan-clubs » autour de champions comme Manga 2 et Tapha Guèye. Le phénomène prend une nouvelle ampleur avec Tyson, l'une des grandes figures de la lutte avec frappe au milieu des années 1990, dont la popularité fut rapidement amplifiée par les médias et ses supporters (*ibid.* : 250). Ces derniers se regroupaient alors en associations organisées, avec un président, un vice-président, un trésorier, un secrétaire et des commissions générales (*ibid.* : 251). Selon l'auteur, ce formalisme bureaucratique vise surtout à donner une image de sérieux, alors que la base des fan-clubs repose d'abord sur un noyau de proches, avant que la notoriété croissante du lutteur ne permette d'élargir et de structurer l'organisation (*ibid.* : 252).

Le groupe WhatsApp de la chaîne Simal TV s'inscrit dans cette logique. À l'instar des fan-clubs des lutteurs, il tend à se structurer au fur et à mesure que la popularité des vidéastes s'accroît. Chaque chaîne qui gagne en visibilité attire des supporters sur WhatsApp. Ces groupes sont organisés selon un modèle bureaucratique, avec un président, un secrétaire

général, un trésorier, une commission d'organisation et des conseillers. Des réunions virtuelles sont organisées chaque année, auxquelles s'ajoutent parfois des « réunions d'urgence ». Cette organisation permet de discuter des conditions de travail des reporters et de chercher à les améliorer.

Au sein de la chaîne Simal TV, les débats quotidiens sont encadrés par le président et le secrétaire général. Ce dernier joue également un rôle central dans la conservation et la transmission des échanges du groupe. Comme me l'a expliqué Lang, le secrétaire général constitue la « mémoire vive » du groupe : il archive les discussions afin de conserver la mémoire des actions menées et d'en assurer la continuité. Enfin, lorsque les TV-TVs acquièrent une certaine popularité et disposent des fonds nécessaires, ces réunions permettent d'organiser une séance de lutte. C'est déjà le cas de Lamyn TV, Seny TV et, d'après Lang, Simal TV devrait bientôt en organiser une.

Avant mai 2025, le groupe *100 % Simal TV* était un groupe de discussion avec plus d'une centaine de personnes sans organisation particulière. Un règlement intérieur était et est toujours diffusé régulièrement, permettant de fixer quelques règles afin de ne pas dénaturer le « 100 % » (le nom donné à l'ensemble des membres du groupe) destiné à la culture et au sport seulement.

> *Pas d'insultes, pas de publicité hors culture et sport, pas de partage de liens d'arnaque, pas de partage de vidéos en cours de reportage, pas d'écriture en cours de reportage, pas de stickers en cours de reportage. Toute violation du règlement loi entraîne un retrait immédiat du groupe jusqu'à nouvel ordre.*

C'est après avoir atteint un certain nombre d'abonnés que le groupe prend un nouveau tournant, déjà à l'œuvre pour d'autres TV-TVs, lorsque les vidéastes demandent aux membres de cotiser pour continuer à suivre le groupe. Ce montant d'un minimum de 2000 FCFA (environ 3 euros) permet de rentrer dans le groupe. C'est à ce moment-là que le groupe se rapproche réellement du modèle des fan-clubs de la lutte avec frappe, en se dotant de règles, de responsables et d'une gestion collective des ressources. Comme pour les lutteurs, cette bureaucratisation n'est pas préalable à la notoriété, elle en est la conséquence et lui permet de s'accroître.

Cette cotisation présente néanmoins une différence avec les fan-clubs des lutteurs. Dans le cas des TV-TVs, les contributions financières ne visent pas à financer des places pour entrer dans l'arène, ni à soutenir un combat, mais elles permettent d'améliorer la production

audiovisuelle, de soutenir les youtubeurs. Grâce à ces ressources, même modestes, les vidéastes peuvent acquérir du matériel plus performant, couvrir davantage de séances de lutte et proposer des contenus de meilleure qualité. Le rapport d'échange avec leurs supporters est donc plus direct. En effet, en contribuant à l'organisation et au financement, les derniers renforcent la capacité des TV-TVs à poursuivre leur travail de médiation culturelle et à élargir leur visibilité.

Les échanges des 100 % sont essentiellement des discussions autour de la lutte et des moqueries entre messages vocaux, *gifs* souvent humoristiques. Les vocaux commencent généralement par « *100 % Simal TV* », suivis de salutations. Ou bien, s'il s'agit des TV-TVs, ils commentent des combats et actions dans l'arène, répondent aux questions des 100 % ou encore enregistrent les chants. Parfois, des 100 % partagent des vocaux provenant d'autres groupes WhatsApp de TV-TV présents à une séance de lutte non médiatisée par la chaîne Simal TV.

Au-delà de ces échanges, les relations entre vidéastes et supporters peuvent être comprises à travers différentes formes d'engagement. Frederick G. Bailey (1971 [1969]) distinguait déjà, dans d'autres contextes, les engagements fondés sur la fidélité morale et ceux motivés par l'intérêt personnel. Cette distinction trouve un écho dans la lutte avec frappe (Bonhomme 2022) : le noyau de proches soutient un lutteur par obligation morale, tandis qu'un cercle plus large de fans cherche à tirer profit du « business de la popularité » (*ibid.* : 265).

Dans le cas des TV-TVs cependant, le parallèle doit être nuancé. Eux aussi distinguent un cercle de proches et un cercle plus large de supporters. Cependant, le président et le secrétaire général du groupe ne font pas partie de l'entourage intime des youtubeurs. Le président, par exemple, était d'abord un amateur qui, par le biais des commentaires réalisés par les amateurs lors des directs, a demandé à rejoindre le groupe. Les « directs » sont des vidéos partagées en temps réel sur YouTube, une discussion de commentaires adossée à la vidéo a lieu en même temps. Par la suite, certains des amis du président se sont également intégrés parmi les membres du « 100 % ». Plusieurs d'entre eux s'investissent en se proposant spontanément à des postes à responsabilité.

Contrairement aux lutteurs de la lutte avec frappe – dont la popularité est nationale et les revenus sont démesurés dans le contexte économique sénégalais – qui attirent des supporters « ambitieux », les vidéastes de lutte simple évoluent dans un univers moins lucratif et dont la célébrité a moins d'enjeux. D'après les membres du groupe WhatsApp, les supporters s'engagent avant tout parce qu'ils adhèrent au projet collectif, par passion pour ce

sport et par reconnaissance du travail des TV-TVs. Ces derniers et leurs fans travaillent ensemble pour valoriser la culture locale. En échange de leur investissement, les supporters ont un accès direct aux informations concernant la lutte simple et ont un pouvoir d'action pour participer à son épanouissement.

La cotisation est aussi une manière pour les fans de montrer leur fidélité à la chaîne des TV-TVs, créant un lien entre eux au-delà de simplement suivre la chaîne sur YouTube. C'est une forme de reconnaissance envers leur travail. Avant de créer le groupe WhatsApp, Lang envoie un message en notant les noms des adhérents qui ont donné et le montant de la somme qu'ils ont versée. Le fait même de noter l'argent transmis est une manière de rendre visibles les donateurs et de leur accorder une certaine reconnaissance. Maintenant que la chaîne Simal TV commence à avoir une certaine visibilité, les amateurs ne peuvent plus faire partie du groupe sans s'investir un minimum en montrant leur fidélité. Le don fait donc partie de cet investissement. Cela atteste aussi du sérieux que prend la chaîne. Ici, la qualité prime sur la quantité des supporters.

La participation de la diaspora permet de préciser les différentes dimensions de cette fidélité au groupe. En effet, le soutien financier permet de « suivre la lutte » à distance, mais relève aussi d'une logique de dette communautaire présente en Afrique de l'Ouest. Celle-ci montre que l'individu reste arrimé au groupe en assumant ses obligations envers lui (Marie 1997 ; Bonhomme 2022 : 258-259).

À la différence des fan-clubs de lutteurs, les supporters des TV-TVs cherchent donc moins à tirer profit d'une popularité qu'à soutenir une production collective, tout en bénéficiant d'un accès privilégié aux contenus. Lang parle aussi de « communauté passionnée » pour parler des membres de son groupe. Cette reconnaissance par leurs pairs, c'est-à-dire les autres TV-TVs, ainsi que par les fans, renvoie directement aux critères de légitimité valorisés par les vidéastes : d'une part, la qualité ; d'autre part, la rapidité.

« C'est pour la qualité » (Abdourahmane)

La bande dessinée met en évidence la multiplicité des gestes et des usages du téléphone : filmer, commenter, prendre des photos, partager. Cet outil multi-usage concentre à lui seul les fonctions de caméra, microphone, réseau de communication et source de rémunération. La séquence de captation permet ainsi de situer le TV-TV dans l'environnement de l'arène et d'illustrer la rapidité avec laquelle il enchaîne ces actions.

Les vignettes insistent aussi sur les manières de tenir le téléphone, gage de « bonne qualité ». Tenir l'appareil à l'horizontale, éviter les tremblements en maintenant le petit doigt

en soutien : autant de gestes qui traduisent une recherche d'image stable et adaptée au format YouTube, « au format HD [haute définition], quoi ! » m'explique Abdourahmane. Lors des directs, les vidéastes utilisent un trépied pour garantir une stabilité maximale. La caméra peut se déplacer, dans ce cas, d'un côté à l'autre. La hauteur est préalablement définie en ajustant la colonne centrale du trépied.

La qualité dépend également du matériel. L'iPhone est unanimement considéré par les TV-TVs comme la référence pour obtenir une image nette. Cependant, tous ne peuvent pas s'en procurer un. Ainsi, Langandong TV, du nom de Maman, une TV-TV qui a commencé depuis peu, m'explique qu'elle n'a pas encore pu acheter d'iPhone, mais selon elle, c'est « la meilleure marque pour avoir une bonne qualité de vidéo ».

Certains, tel que NdindyFall TV, utilisent deux téléphones, car il est seul à être vidéaste de sa chaîne, donc un appareil est posé sur le trépied devant les chanteuses, pendant qu'avec le second, il filme un combat. L'emplacement dans l'arène joue aussi un rôle crucial : mal se positionner peut créer des contre-jours ou gêner la visibilité.

Si la qualité est jugée mauvaise, les amateurs expriment aussitôt leur mécontentement devant l'écran de leur téléphone, souvent par un bruit de succion buccale en serrant les dents, appelé *tchiper*. Ils abandonnent alors la vidéo et changent de chaîne. Une vidéo réalisée par un TV-TV parfois mieux placé et dont l'image est plus nette est plus appréciable. S'il s'agit d'un direct, les amateurs écrivent directement en commentaire « ce n'est pas clair ». Lorsque le placement dans l'arène n'est pas imposé par les organisateurs, le TV-TV change de place afin de satisfaire au mieux les demandes des auditeurs, si la mauvaise qualité n'est pas en lien avec le manque de réseau internet.

La qualité de l'image constitue un premier critère de crédibilité, mais ne suffit pas à elle seule. Dans un univers marqué par une forte concurrence entre les chaînes, la rapidité de mise en ligne devient tout aussi déterminante. En effet, publier le premier, c'est d'après les TV-TVs garantir d'être vu, reconnu et suivi.

c) Être le premier : la rapidité comme enjeu de légitimité.

Les étapes décrites dans la chaîne opératoire ne sont pas seulement suivies mécaniquement, elles sont également organisées pour gagner du temps. La rapidité est ainsi un critère de l'efficacité technique et de la légitimité.

Les gestes sont réalisés avec une certaine fluidité, notamment ceux réalisés avec les pouces, qui occupent une place prédominante dans l'action. Comme le souligne François Sigaut (2007), la « relation » entre le corps et l'outil est réciproque. Selon lui, l'usage de

l'outil transforme les gestes et les savoir-faire corporels, tandis que les propriétés de l'outil orientent en retour les manières de l'utiliser. Dans le cas des TV-TVs, les caractéristiques du smartphone et de ses applications participent ainsi à orienter les gestes de l'utilisateur. La diversité des actions permises par cet outil et la « facilité » de son interface contribuent à guider les gestes de l'utilisateur – cette simplicité a d'ailleurs été exprimée par Abdourahmane, planche 4 : « [...] C'est pas compliqué ! »

L'écran tactile et les interfaces des applications rendent ainsi possibles une série de gestes et en facilitent l'exécution – tapotements, glissements, pressions ou pincements. Ces gestes, déjà familiers aux utilisateurs d'un smartphone, sont ici moins l'objet d'un apprentissage spécifique que la manière dont ils s'enchaînent dans l'activité des TV-TVs. Ce qui fait davantage l'objet d'une adaptation lorsqu'on devient TV-TV, c'est donc la maîtrise d'une succession d'actions : filmer et commenter, insérer le logo, réaliser la miniature, publier, monétiser puis partager le contenu ainsi que l'alimentation du groupe WhatsApp. En retour, le téléphone tactile répond directement aux gestes effectués et permet de les ajuster au cours de l'action : un glissement déplace le logo, un pincement le réduit ou l'agrandit, tandis qu'un tapotement déclenche une fonction. Le pouce gauche ou droit est ainsi mobilisé selon la position initiale du téléphone, tandis que la forme et la légèreté de l'appareil permettent de le maintenir et le manipuler tout en filmant.

La maîtrise de ces gestes permet ainsi aux TV-TVs d'enchaîner rapidement les différentes étapes et, lorsque cela est possible, de les faire se chevaucher. Cette recherche de rapidité se traduit aussi par des choix pratiques. Par exemple, Lang préfère passer directement par YouTube Studio pour publier, sans passer par l'application YouTube, afin d'aller plus vite :

> On peut laisser la vidéo le temps qu'elle se mette en ligne et ensuite monétiser et mettre sa miniature, comme on peut dès le départ mettre tout, mais ça tarde à se mettre en ligne… Le plus souvent, on met la vidéo et la miniature et puis on monétise.
>
> Lang, 2025.

De la même manière, dans InShot, l'option choisie pour réaliser une miniature (*grille, IA mélange* ou *assembler*) importe peu, puisque le produit final est identique. Ce qui compte, c'est la vitesse d'exécution. Ainsi, la réalisation et la mise en ligne d'une vidéo, qu'il s'agisse d'une entrée ou d'un combat, prennent rarement plus de dix minutes, à condition que le réseau internet soit stable.

Le téléphone tactile joue ici le rôle d'un véritable « couteau suisse » numérique. Ce dernier regroupe en un seul support les applications nécessaires (InShot, YouTube,

WhatsApp) et crée des passerelles entre elles. Chaque action réalisée dans une application se répercute immédiatement dans les autres, ce qui accélère encore le processus (insertion du logo, ajout de la miniature, partage instantané).

Cette logique de quête de vitesse a aussi une dimension économique et sociale. Comme le résume Mouhamed de la chaîne Seny TV : « c'est le travail qui paye ». Autrement dit, plus un vidéaste publie de vidéos rapidement et régulièrement, plus ses chances d'obtenir des vues, des abonnés et des revenus via YouTube s'accroissent. Cette stratégie s'insère dans le fonctionnement des plateformes dans la mise en visibilité de contenu. En effet, ce sont les algorithmes qui recommandent les contenus en fonction des comportements des utilisateurs. Toutefois Beuscart, Coavoux et Maillard (2019) montrent dans leur étude sociologique que les algorithmes, concernant les plateformes de streaming (Spotify, Deezer, YouTube, etc.), ne déterminent pas seuls le succès d'un contenu. En effet, selon les auteurs, les choix des utilisateurs et l'activité des créateurs restent essentiels dans la circulation du contenu, les algorithmes sont plus un dispositif d'assistance et de mise en visibilité. Ils insistent sur une agentivité partagée entre les acteurs humains et les algorithmes.

La rapidité de création et de publication de contenus apparaît comme une technique mobilisée par les créateurs afin d'augmenter leurs chances d'être visibles sur YouTube, dont la mise en visibilité des vidéos est en partie organisée par les dispositifs de recommandation, sans que ceux-ci garantissent pour autant le succès des vidéos.

Ainsi, la rapidité n'est pas qu'une habileté technique. Elle est au cœur d'une stratégie de légitimation, dans laquelle les TV-TVs répondent aux attentes de leur public tout en cherchant à devancer la concurrence.

Cependant, certaines actions prennent plus de temps et sont dépendantes du téléphone ou du réseau internet. Par exemple, lors de l'enregistrement d'une vidéo dans InShot ou depuis la galerie du téléphone, le TV-TV doit attendre que l'enregistrement atteigne 100 %. Cette étape requiert de la patience, l'opération étant entièrement gérée par le téléphone. De la même manière, si la séance de lutte a lieu dans un village dans lequel le réseau est défectueux, le TV-TV sera obligé d'attendre de trouver un endroit où internet passe pour poster ses vidéos. Ainsi, les youtubeurs doivent s'adapter à leur téléphone et à l'endroit où ils se trouvent.

Cette logique de circulation des vidéos, illustrée par la chaîne opératoire, n'est pas sans rappeler, d'une manière lointaine, mais heuristique, les analyses de Bronislaw Malinowski sur la *kula* (1963 [1922]). Dans ce système, des colliers ou des bracelets particuliers acquièrent de la valeur à mesure qu'ils circulent de main en main et suivent des règles codifiées.

Les vidéos des TV-TVs fonctionnent différemment : leur circulation est bien plus anarchique, médiatisée par les plateformes numériques, et leur valeur se mesure non pas à la mémoire des échanges, mais à l'accumulation de vues, de likes et de partages.

Il ne s'agit évidemment pas d'une équivalence directe, mais d'un rapprochement conceptuel permettant de penser ensemble circulation, valeur et prestige. Comme la *kula*, la reconnaissance des TV-TVs repose sur la dynamique de la circulation. Cependant, celle-ci est amplifiée par les algorithmes et par la popularité même du vidéaste et de son contenu publié. En outre, plus la renommée d'un vidéaste est grande, plus ses vidéos prennent de la valeur, et inversement.

Cependant, cette reconnaissance ne dépend pas seulement de l'appareil, de ses fonctions, des supporters, de la rapidité et de la qualité de la vidéo, mais aussi du contenu en lui-même. Cette légitimité repose également sur ce que filment les TV-TVs.

2. Les focales

Dans l'arène, de nombreuses actions se déroulent simultanément. Les TV-TVs opèrent une sélection parmi ces événements : les entrées des lutteurs, certains combats et les moments d'« ambiance » retiennent particulièrement leur attention. Ces trois types d'actions donnent lieu à des pratiques communes à tous les TV-TVs : ils prennent des photographies, commentent les scènes filmées (ou « reportent ») et donnent des noms à certains combats.

Il s'agira aussi d'évoquer un autre format de vidéo, le plus apprécié des amateurs, qui est le direct. Cette diffusion des combats en temps (presque) réel a lieu le dernier soir d'une séance de lutte lors des finales, si les organisateurs ne les censurent pas.

a) Filmer les combats

Contrairement aux entrées des lutteurs, où les TV-TVs se déplacent et sont debout, les combats sont filmés assis afin de ne pas gêner la visibilité du public.

Plusieurs combats se déroulent au même moment, ainsi les TV-TVs qui travaillent en équipe se répartissent les tâches. « Je le prends ou tu le prends ? » crie Abdourahmane à Georges afin de ne pas filmer le même combat.

Abdourahmane et Georges commencent à filmer à côté d'autres TV-TVs. Un combat est dans le cadre de la caméra de l'un et un second affrontement est dans celui de l'autre. Les lutteurs se déplacent au gré du combat, mais la caméra ne bouge que légèrement d'un côté et de l'autre. L'important est de filmer la chute, c'est ce que les amateurs veulent voir. Ensuite,

de la même manière que l'entrée des lutteurs, la vidéo circule entre les différentes applications. Enfin, la vidéo est mise en ligne et partagée avec un titre et une miniature.

La miniature est constituée généralement de deux photographies des lutteurs qui vont s'affronter. Ces images sont prises au début des séances, aussi appelées « première partie », qui correspondent à l'arrivée progressive des lutteurs dans l'arène. Les TV-TVs se déplacent, un panneau lumineux LED portable dans une main – permettant de faire ressortir la personne photographiée –, le téléphone dans l'autre. Lorsqu'il s'agit de lutteurs populaires et qui par extension génèrent des vues, les TV-TVs sont attroupés et prennent leurs images presque chacun leur tour. Les lutteurs, quant à eux, prennent la pose : pris de face, de la tête à la taille, se positionnent les bras semi-pliés, galbés en l'air ou à hauteur de hanches, ou encore les mains au niveau de la tête et les index vers le ciel en référence aux cornes de bœuf à remporter à la fin du tournoi. Les sportifs, à l'image des affiches des combats de lutte avec frappe, gardent le visage neutre et le regard droit, leur donnant un caractère belliqueux. Cependant, en raison des nombreux lutteurs et de leur arrivée parfois simultanée, les vidéastes ne peuvent pas tous les photographier. De plus, cela serait inutile puisqu'ils ne prennent des clichés que des lutteurs ayant de la renommée, dont font partie les « favoris ». Ce dernier terme est employé par les amateurs et les TV-TVs en référence aux lutteurs remportant le plus de finales. Un premier recensement est réalisé à la mi-saison et un second à la fin de saison (annexe 1).

D'autres images sont prises avant les combats, notamment lors des finales : le cliché des lutteurs avec l'arbitre est prisé par les TV-TVs (Fig. 2). Comme l'illustre la photographie (fig. 2), Ameth Double Moteur et Mamou Zidane (deux lutteurs poids légers) sont séparés par un arbitre de la CNG (Comité national de gestion de lutte). Ce dernier porte un survêtement gris, une casquette et sourit. Devant eux, de nombreux TV-TVs les photographient. Ces derniers ont une tendance à se rassembler assez rapidement. S'ils aperçoivent plusieurs de leurs collègues TV-TVs prendre une photographie, ils choisissent de les rejoindre, considérant que quelque chose mérite leur attention. Ce regroupement rapide témoigne aussi de la concurrence entre les vidéastes : chacun cherche à photographier une action ou une personne jugée suffisamment importante pour inciter les amateurs à visionner la vidéo.

Ces manières de prendre les photographies visent à accrocher les téléspectateurs. Les images permettent aux amateurs, d'une part, d'identifier les lutteurs et, d'autre part, d'attiser leur curiosité. De plus, certains combats ont plus de popularité, poussant les amateurs à désirer voir la finalité de l'affrontement. Les miniatures des finales suscitent ainsi un intérêt

particulier, puisqu'elles mettent en avant les lutteurs dont l'affrontement déterminera les vainqueurs de la séance de lutte.

Ces vidéos portent des titres tels que : *« FINALE POIDS LÉGERS AMETH DOUBLE MOTEURS vs MAMOU ZIDANE à NDANGANE le 03 février »*[12] ou encore *« Finale poids légers à Ndangane entre : Ameth Double Moteur VS Mamou Zidane le 3 février 2025 »*[13]. Chacune compte 1700 vues. Le simple fait qu'une vidéo promette de montrer une finale, que ce soit par sa miniature ou par son titre, est suffisant pour qu'elle soit visionnée, d'autant plus s'il s'agit des poids légers ou des poids lourds.



Fig. 2 : Ameth Double Moteur à droite de l'arbitre et Mamou Zidane à sa gauche. À Ndangane Sambou le 3 février 2025 (cliché Louna Oblin).

Certains TV-TVs choisissent également d'ajouter dans le titre des termes caractéristiques afin d'attirer les auditeurs. Différents titres accrocheurs sont utilisés de manière récurrente par les TV-TVs. Cependant, un même combat filmé par plusieurs chaînes ne portera pas les mêmes accroches, et certaines ne prendront pas la peine d'en mettre. Les termes utilisés par les vidéastes peuvent conférer aux combats une tournure tantôt dramatique, tantôt exceptionnelle.

« Combat choc », « bou amoul fénn », « bou graw », « Top 5 », etc.

[12] Lutte 100 % LAMYN TV. 2025. « FINALE POIDS LÉGERS AMETH DOUBLE MOTEUR Vs MAMOU ZIDANE À NDANGANE le 03 Février 2025 ». YouTube, 04 février 2025. Vidéo, 06:31. https://www.youtube.com/watch?v=GOireuAx_lM.

[13] Zambro Tv. 2025b. « Finale Poid Léger Lamb Ndangane Entre : Ameth Double Moteur Vs Mamou Zidane le 3février 2025 » YouTube, 04 février 2025. Vidéo, 04:36. https://www.youtube.com/watch?v=4zGIJO18LYg.

L'accroche la plus utilisée est « combat choc ». Ce n'est pas seulement une façon d'attirer les auditeurs. En lutte avec frappe, l'expression « combat choc » est utilisée afin de parler des combats recherchés par les lutteurs et les promoteurs produisant le plus d'argent, de popularité et de notoriété. Par exemple, les lutteurs prestigieux qui s'affrontent dans des « combats chocs » sont en tête d'affiche et permettent d'attirer de nombreux spectateurs (Bonhomme, 2022). En lutte simple, cette expression est également utilisée, bien que les amateurs ne connaissent pas les combats à l'avance. C'est un tirage au sort, réalisé en début de soirée par les membres du jury de la CNG, qui détermine les rencontres entre les lutteurs. Selon un principe d'élimination, les vainqueurs s'affrontent, réduisant progressivement le nombre de combats jusqu'à un ultime affrontement, très attendu, appelé « la finale ». Celle-ci déterminera le vainqueur : celui qui remporte le dit « drapeau » de la séance dans sa catégorie. Parmi ces corps à corps, nombreux sont des « combats chocs », car ce sont ceux que les amateurs attendent particulièrement. Cependant, ils ne sont pas les seuls à appartenir à cette catégorie. Abdourahmane m'a expliqué à plusieurs reprises ce qu'est un « combat choc ». Par exemple, il me dit, en me montrant deux lutteurs en train de lutter, l'un venant de Diofior et l'autre de Mar Fafaco :

> Diofior et Mar Fafaco, c'est un combat derby. C'est pourquoi on l'appelle un « combat choc » : il y a beaucoup de lutteurs à Diofior et à Mar Fafaco. C'est pour les amateurs.
>
> Abdourahmane, 2025.

Ces types de « combats chocs » se retrouvent aussi entre d'autres villages de la localité : Mar Lodj et Mar Fafaco, Diofior et Joal, Ndangane Sambou et Ndangane Campement. Ces villages voisins comportent de nombreux lutteurs, ainsi la probabilité des affrontements est élevée.

Un combat est également qualifié de « choc » lorsqu'il oppose deux lutteurs qui s'affrontent fréquemment. Il est d'autant plus considéré comme tel si les lutteurs entretiennent une rivalité ou s'il s'agit de deux « favoris ». Ces combats se caractérisent par la capacité à engendrer des tensions entre amateurs, entre lutteurs et entre accompagnateurs et à alimenter les conversations entre les amateurs.

Cependant, tous les titres dramatiques ne correspondent pas nécessairement à des « combats choc ». Par exemple, un TV-TV de Simal TV a intitulé une vidéo : *« Final poids léger bou amoul Fénn Bross El Bandi vs Ouze Diarékh à Simal le 2 juin 2025 »*[14]. L'expression wolof « *bou amoul fénn* » (ou « *lou amoul fénn* ») signifie « qu'il n'y a nulle

[14] SIMAL TV. 2025i. « Final Poid Légerd Bou Amoul Fénn Bross El Bandi Vs Ouze Diarékh A Simal le 2 Juin 2025 ». YouTube, 03 juin 2025. Vidéo, 04:21. https://www.youtube.com/watch?v=rBjW85IvUQA.

part ailleurs ». De même, la chaîne Seny TV utilise l'expression « *rawgadou* » (« poids moyens ») dans *« Meilleur final rawgadou CHEIKH DJIRNDA vs MBAYE ORDI a Maya le 30 juin 2025 »*[15]. Les termes « *bou graw* » ou « *lou graw* », signifiant « grave », sont également fréquents, comme dans : *« Comba bou graw BADARA INTERNET vs PA DEMBA DJIFERE à NDOUBAB le 02 mai 2025 »*[16]. Selon Lang, ces expressions visent à attirer l'attention des spectateurs : « Le titre et la miniature doivent frapper fort pour donner envie aux téléspectateurs ».

Une autre formule courante est « top 5 », par exemple : *« TOP 5 bou graw BADARA INTERNET avec ses MYSTÈRES à Ndangane le 04 mai 2025 »*[17] (Simal TV). L'expression renvoie à une émission de télévision, *Bantamba*, diffusée par 2STV, qui classe les meilleurs combats de lutte avec frappe chaque mercredi. Ici, l'expression est reprise pour accentuer la valeur d'un combat, même si ce dernier ne fait pas réellement partie du « Top 5 ». Il est significatif d'un « beau » combat, ici en lien avec la chute qu'a subie l'adversaire de Badara Internet. Ce dernier a la réputation de maîtriser les techniques, il est d'ailleurs souvent surnommé le « technicien » par les TV-TVs et les amateurs. Ce quatre mai à Ndangane, après plusieurs tentatives d'attaques entre les deux lutteurs, Badara Internet se tourne d'un saut, son adversaire dans le dos, en le tenant, il réalise un croc-en-jambe intérieur, faisant voler son adversaire au-dessus de lui, finissant par atterrir sur le dos. Cette prise, appelée *o rak* en sérère (Ndiaye 2019 : 19), est spectaculaire : en quelques instants, le lutteur dont le nom n'est pas cité est au sol. C'est la raison pour laquelle George donne un caractère dramatique avec le terme *« MYSTÈRES »* écrit en majuscule.

Certains titres sont plus descriptifs et moins dramatiques. C'est par exemple le cas de deux vidéos de Simal TV : *« Combat diaye dolé : El Pithie Niodior vs Météo Simal le 31 mai 2025 à Simal »*[18], où *diaye dolé* signifie « par la force », et *« Combat choc bou meti DOUDOU SANÉ BOYAR VS MBINE COLY à Simal le 31 mai 2025 »*[19], où *bou meti* se traduit par « difficile ». On peut également citer une vidéo de Seny TV intitulée *« Yenou door si*

[15] SENY TV. 2025e. « Meilleur Final Rawgadou CHEIKH DJIRNDA Vs MBAYE ORDI A Maya le 30 Juin 2025 ». YouTube, 01 juillet 2025. Vidéo, 06:52. https://www.youtube.com/watch?v=gcNSTWGUGr8.
[16] SIMAL TV. 2025c. « Comba Bou Graw BADARA INTERNET Vs PA DEMBA DJIFERE À NDOUBAB le 02 Mai 2025 ». YouTube, 02 mai 2025. Vidéo, 01:26. https://www.youtube.com/watch?v=h3LuCQu_wgI.
[17] SIMAL TV. 2025d. « TOP 5 Bou Graw BADARA INTERNET Avec Ses MYSTÈRES À Ndaguane le 04 Mai 2025 ». YouTube, 04 mai 2025. Vidéo, 01:07. https://www.youtube.com/watch?v=mtBgw2BdTeU.
[18] SIMAL TV. 2025f. « Combat Diaye Dolé : El Pithie Niodior Vs Météo Simal le 31 Mai 2025 À Simal ». YouTube, 31 mai 2025. Vidéo, 01:02. https://www.youtube.com/watch?v=jp0cyN-O6m0.
[19] SIMAL TV. 2025g. « Combat Choc Bou Meti DOUDOU SANÉ BOYAR VS MBINE COLY À Simal le 31 Mai 2025 ». YouTube, 31 mai 2025. Vidéo, 01:14. https://www.youtube.com/watch?v=9-jcnfmHnak.

soufff THIOUNA BOY vs ASAANE DIOUF a Maya le 30 juin 2025 »[20]*, yenou door si souff* renvoie à l'action de soulever et mettre à terre. Ce titre annonce non seulement le lutteur terrassé, mais aussi la manière dont le combat se déroule.

Certains titres vont toutefois plus loin dans la formulation de l'issue du combat, en nommant explicitement le vaincu et le vainqueur : *« Chute de ASSANE NDIAYE vs DOUY DAGOU à Simal le 01 juin 2025 »*[21]. D'autres mettent davantage en valeur la victoire, avec une formule plus emphatique : *« Victoire éclatante de Lion de Barry à Simal le 01 juin 2025 »*[22] ou encore *« Encore MBAYE ordi valide sa victoire à Maya le 30 juin 2025 »*[23].

Cette dramatisation des combats dans les titres ne se limite toutefois pas aux vidéos de lutte. On trouve une logique comparable dans d'autres médias au Sénégal. Comme dans la presse sénégalaise, certains titres sont fortement exagérés. Une dissonance entre le titre et le contenu de l'article fait partie du travail médiatique (Bonhomme 2015 : 110). Dans l'article « La sorcellerie à l'ère des médias », Julien Bonhomme montre comment les journaux et les rumeurs de sorcellerie au Sénégal s'alimentent entre eux. Les titres des vidéos de lutte et ceux des journaux sont incitatifs, mais leur contenu est tempéré. Les auditeurs, poussés à visionner la vidéo jusqu'au bout, se trouvent souvent déçus à cause d'une promesse de titre non tenue.

Contrairement aux titres de presse sur les rumeurs de sorcellerie, ceux des vidéos des TV-TVs ne jouent pas sur une certaine ambiguïté de ce que provoque la rumeur sur la population : est-ce la circulation de la rumeur qui agit ou est-ce la rumeur en tant que telle ? Un titre à la une du journal *Le Populaire* en janvier 2010 est *« Les "offrandes mortelles". Autre victime d'une rumeur affolante »* (*ibid.* : 104) à côté de celui-ci figure la photographie d'un enfant. La rumeur de l'offrande de la mort consistait à raconter qu'un homme en quatre-quatre distribuait une aumône de viande qui tuait les personnes qui la recevaient, notamment des mendiants, fréquemment des enfants. Ici, nous ne pouvons pas savoir si la victime est une conséquence directe de l'offrande mortelle ou si c'est celle de ce que produit la rumeur sur la population. Dans le cas des titres des vidéos de lutte, cette ambiguïté n'existe pas, elle est typique du contexte de la rumeur. Afin d'inciter les téléspectateurs à visionner la vidéo, les TV-TVs insistent sur le caractère incontournable du combat, en lui conférant une

[20] SENY TV. 2025d. « Yenou Door Si Soufff THIOUNA BOY Vs ASAANE DIOUF A Maya le 30 Juin 2025 ». YouTube, 30 juin 2025. Vidéo, 01:53. https://www.youtube.com/watch?v=kWo0-LB4QnA.
[21] SIMAL TV. 2025e « Première Combat de Assane Ndiaye Djini Sara À Marlothie Contre VS Modou Simal le 18 Mai 2025 ». YouTube, 19 mai 2025. Vidéo, 01:18. https://www.youtube.com/watch?v=6QEVQQWKAY8.
[22] SIMAL TV. 2025h. « Victoires Éclatante de Lion de Barry À Simal le 01 Juin 2025 ». YouTube, 01 juin 2025. Vidéo, 01:28. https://www.youtube.com/watch?v=9gvAKOaJ-JU.
[23]SENY TV. 2025f. « Encore MBAYE Ordi valide sa victoire à Maya le 30 Juin 2025 ». YouTube, 30 juin 2025. Vidéo, 01:07. https://www.youtube.com/watch?v=MIFciVqxNzQ.

dimension exceptionnelle à travers des expressions telles que « combat choc », « Top 5 », « *bou graw* » (grave)*, « lou amoul fènn »* (« qu'il n'y a nulle part ailleurs »).

Les titres plus descriptifs (*diaye doolé (*« par la force »), *bou meti* (« difficile »), *yenou door si souf* (« qui soulève et met à terre »), *meilleure finale, bou nekh té yagg* (« très bon et long »), etc.) éveillent la curiosité des amateurs. Même s'ils sont descriptifs, ils restent vagues et peuvent inciter à visionner les images pour en savoir davantage. Finalement, selon certains amateurs, il arrive que la vidéo suscite une déception, comme évoqué plus haut.

Dans une dynamique similaire, la victoire annoncée dès le titre est à double tranchant : soit elle éveille la curiosité des auditeurs, les incitant à visionner la vidéo, soit ces derniers se contentent de la seule lecture du titre, permettant déjà de connaître l'issue du combat. Un amateur me raconte qu'effectivement, comme il connaît d'avance l'aboutissement du combat, il lui arrive de ne pas prendre la peine de regarder la vidéo.

Mais le visionnage des vidéos par les amateurs dépend avant tout des lutteurs qui s'affrontent. À l'image de la rumeur, qui se construit dans un va-et-vient constant entre les discours de la population et la production médiatique (Bonhomme 2015 : 112), la popularité des lutteurs se façonne progressivement entre les propos des amateurs et les diffusions des TV-TVs. Par exemple, le fait qu'il y ait des titres où seulement le nom d'un lutteur apparaît s'explique par le fait que le TV-TV ne connaît pas le nom du lutteur, l'anonymisant dans un même temps. Il crée une « censure invisible » (Bourdieu, 1996). Cette dernière, présente en général dans les mondes extrêmement compétitifs des sports médiatisés, survalorise les vainqueurs (Obœuf 2015 : 21). C'est en effet le cas dans les titres plus haut : *« TOP 5 bou graw BADARA INTERNET avec ses MYSTÈRES à Ndaguane le 04 mai 2025* » ou *« Victoire éclatante de Lion de Barry à Simal le 01 juin 2025 »*. Bardara Internet et Lion de Barry font partie des favoris – autrement dit, ils sont très appréciés des amateurs. Ils sont dans la catégorie des poids légers et sont sous les projecteurs des TV-TVs, comme en attestent les termes utilisés : « *top 5 bou graw… ses mystères…* », ou « *victoire éclatante…* ». Même si les titres sont explicites sur les vainqueurs des combats, certains amateurs ou fans de ces lutteurs regarderont tout de même les vidéos. En revanche, leurs adversaires sont privés de visibilité. Le titre s'adresse principalement aux fans de ces lutteurs. Le public est donc ciblé. C'est pourquoi l'efficacité des titres accrocheurs annonçant la victoire dépend des lutteurs filmés.

Ces titres illustrent la stratégie des TV-TVs, qui consiste à les dramatiser, même si le contenu de la vidéo ne correspond pas toujours à ce qu'ils annoncent. Cette technique est bien particulière au monde des médias, comme en atteste l'article de Julien Bonhomme (2015), notamment à travers les « titrologues » (*ibid.* : 112). Le matin, en passant devant les étalages

de journaux en pleine rue, ces « titrologues » lisent les grands titres à la une des journaux. Ces lectures mènent à des discussions. En contexte de rumeur de « sorcellerie », ils déclenchent des inquiétudes et des incertitudes à cause de l'ambiguïté directement en lien avec les titres de presse et de la nature même de penser la « sorcellerie » au Sénégal. De la même manière, les titres des TV-TVs sont incitatifs. Ils laissent place à des termes de prédilection pour les journalistes : ils insinuent et rendent la rumeur ambiguë. Les TV-TVs mettent en valeur les prouesses des lutteurs victorieux ou rendent les combats exceptionnels. Dans les deux cas, les titres dramatisent afin de donner aux téléspectateurs ou aux lecteurs du sensationnel. Cette dynamique est directement liée aux médias de masse. En effet, les nombreux journaux ou TV-TVs poussent ces créateurs de contenu à adopter des stratégies commerciales.

Dans la même logique que les titres des vidéos, les commentaires des vidéos des combats tendent à maintenir et à accroître l'audience tout en informant les amateurs. Quelles sont les stratégies mobilisées par les TV-TVs pour commenter les vidéos et les directs ? Que nous disent ces commentaires sur la manière de médiatiser la lutte ?

b) « Reporter » la lutte

Depuis le début du journalisme sportif au Sénégal, les reportages radiophoniques consacrés à la lutte avec frappe sont réalisés en wolof, à la différence du football, commenté en français. Le journaliste sportif Alassane Ndiaye, surnommé « Allou », d'abord dans la presse (1954) puis à la radio (fin des années 1950), où il acquiert une grande notoriété, impulse une nouvelle valorisation des sports « traditionnels » (Sarr et Koumé 2016 : 96). Cet instituteur passionné de sport, considéré comme le « père du reportage sportif » (Wane 2018 : 138) en Afrique de l'Ouest, permet de légitimer la lutte traditionnelle dans la presse écrite, alors cantonnée aux pages des faits divers, notamment dans le quotidien *Paris-Dakar* (*ibid.*).

C'est à la fin des années 1950 que le journaliste « Allou », reconnu pour son éloquence, lance l'émission radiophonique *Arènes sénégalaises*, dans laquelle il s'exprimait en wolof (Sarr et Koumé 2016 : 96). La reconnaissance médiatique de la lutte avec frappe s'inscrit dans le contexte postcolonial. Lors de ses reportages, le journaliste mêle sport et histoire, puis ce dernier collabore avec des griots invités à commenter à ses côtés (Wane, 2018 : 138). La mise en avant des valeurs morales allouées aux lutteurs les plus populaires permet à la « belle parole » (*wax ju rafet* en wolof / *falaye fa' mosu* en sérère) des griots de s'épanouir dans les arènes. Ces « belles paroles » fabriquent le prestige de la personne qui en est le sujet à travers des paroles ostentatoires (Moya 2017 : 83).

Aujourd'hui encore, en lutte avec frappe, les dits « reporters-griots », également appelés *micro-central*, subliment les lutteurs et les promoteurs à travers un discours convenu et solennel. Ils louent, en recourant à des anecdotes et des évocations historiques sur les victoires des lutteurs en question, en plus de décrire les actions sportives. Lang m'explique que le *micro-central* est le *speaker*, autrement dit, « la voix officielle de l'événement et relie l'action sur le terrain au public dans les gradins » (Lang). Les lutteurs mobilisent d'ailleurs ces journalistes informels, ainsi que les médias en général, comme caisse de résonance de leur popularité permettant d'affilier des supporters afin d'être soutenus (Bonhomme 2022 : 232).

En lutte simple, la parole des « reporter-griots » demeure absente du spectacle médiatique produit par les TV-TVs[24]. Ces journalistes, eux aussi informels, ont une manière de commenter sensiblement différente de celle des « reporter-griots », même si certains mots sont communs aux deux types de médiatisation. Contrairement aux « reporters-griots », ils ne louent pas les lutteurs, en raison notamment du nombre important de participants présents lors des séances de lutte. D'une part, ils ne connaissent pas toujours l'historique sportif de l'ensemble des lutteurs ; d'autre part, faire l'éloge d'un lutteur risquerait de susciter la colère des supporters du lutteur adverse et, par conséquent, de provoquer des désabonnements. Comme me l'a expliqué Abdourahmane, les TV-TVs doivent préserver une apparente neutralité afin de ne pas afficher leur soutien à un lutteur particulier. Alors que les reporters participent à l'intensification du supporterisme en lutte avec frappe (Bonhomme 2022 : 232), les TV-TVs de lutte simple doivent maintenir une posture plus neutre pour conserver, voire accroître, leur audience et leur notoriété.

Journalistes informels VS formels.

La manière de commenter des TV-TVs se rapproche de celle des journalistes formels en lutte avec frappe dans la mesure où elle s'inscrit dans leur héritage. Comme me l'a exprimé Lang :

> Les manières de commenter sont presque identiques. Les TV-TVs s'inspirent des reporters de la lutte avec frappe. La plupart d'entre nous ont des références [de la manière de reporter] en lutte avec frappe. En plus, les reporters en lutte avec frappe viennent parfois couvrir la lutte simple.
>
> Lang, 2025.

Cette porosité entre journalisme formel et pratiques informelles se manifeste particulièrement avec certaines chaînes hybrides, à la frontière entre TV-TV et média professionnel. C'est le cas de la chaîne Lutte TV, au sein de laquelle Boucar Ndour, est un journaliste formé dans une

[24] Plus exactement, j'ai pu observer une fois un micro-central en lutte simple (à Loul Sessène), mais les « belles paroles » du griot étaient notamment destinées au promoteur.

école de journalisme. Il débute comme TV-TV dans la lutte simple, avant de médiatiser celle avec frappe à travers sa propre chaîne de télévision, qui propose aujourd'hui des retransmissions en direct payantes. Boucar Ndour s'inspire notamment d'un autre journaliste et TV-TV, Abou Ndour, de la chaîne Albourakh TV, mais actuellement moins populaire que Lutte TV.

Lutte TV a connu une forte ascension et continue de médiatiser la lutte simple à l'aide d'un matériel professionnel (caméra, micro, drone), permettant des changements de plan, des ralentis, des zooms et une image nette[25]. L'équipe est généralement composée de deux journalistes dans l'arène. Par exemple, pour réaliser la vidéo intitulée *« Demi-finale : Ngagne Séne Vs Djidiack Djilas à Ndangane Sambou 26 janvier 2026 »*[26], Boucar Ndour et Lamine Seck commentent le combat à deux voix sous la forme d'un dialogue. Entre la quatrième minute vingt et la huitième minute treize, ils discutent du combat, des lutteurs, du promoteur, assurent la promotion du code Pay-Per-View (PPV) et reportent les actions lorsque le combat s'intensifie.

> **Boucar Ndour** – *Ndeysan,* ça ne sera pas facile. C'est la première demi-finale entre Djidiack Djilas et Ngagne Séne. Je vous ai dit que d'après toutes les provocations qu'ils se sont faites, ça sera clair dans quelques minutes.[27] L'arbitre a sifflé le combat *ndeysan*. C'est la première demi-finale. Djidiack est à gauche, il vient de Djilas *ndeysan*. Si je parle de Djilas, ça me fait penser à un *saltigi* [voyant] qui s'appelle Birame Diouf, je le salue au passage, *ndeysan*. Voilà, la demi-finale, je vous ai dit que ça ne sera pas facile. *Ndaysan* Djidiack Djilas.
> **Lamine Seck** – C'est un derby.
> **Boucar Ndour** – Oui, c'est un derby, ce ne sera pas facile, Lamine Seck. En plus, depuis tout à l'heure ils se provoquent.
> **Lamine Seck** – Djidiack a remporté combien de drapeaux depuis le début de la saison ?

---

[25] À partir de janvier 2026, la CNG (comité national de gestion de lutte) est remplacée par la FSL (fédération sénégalaise de lutte), qui met en place de nouvelles règles concernant les TV-TVs. Désormais, toute personne souhaitant filmer ou prendre des photographies lors d'une manifestation de lutte au Sénégal doit soumettre une demande d'autorisation auprès de la FSL. Cette dernière, en relation avec le promoteur, délivrera une autorisation après examen de la demande, moyennant un paiement annuel de 100 000 FCFA pour les caméramans et 50 000 FCFA pour les photographes (décret de la FSL, janvier 2026).
Boucar Ndour, créateur de la chaîne Lutte TV, travaille avec une équipe de journalistes formels et du matériel professionnel et collabore souvent avec les promoteurs de lutte. Il dispose d'un écran dans l'arène sur lequel sont diffusés les combats, mais aussi les images des interviews réalisées sur le plateau télé. On peut y voir Boucar en discussion avec les amateurs, promoteurs, lutteurs ou anciens lutteurs. Les amateurs qui souhaitent visionner le direct doivent s'abonner à Lutte TV et payer pour y accéder via le système Pay-Per-View (PPV). La FSL perçoit trois pour cent des revenus générés par ce système. Ces nouvelles règles visent à la professionnalisation du journalisme et à encadrer l'accès aux directs à l'image de la lutte avec frappe. Les nouveaux et nouvelles TV-TVs, n'ayant pas les moyens, seront forcés d'arrêter leur activité. Pour Lang, ces règles sont tout à fait normales, cependant le coup est élevé.
[26] Lutte TV. 2026. « Demi-finale : Ngagne Sène Vs Djidiack Djilas À Ndangane Sambou 26 Janvier 2026 ». YouTube, 30 janvier 2026. Vidéo, 04:20-08:13. https://www.youtube.com/watch?v=6RHCWibBTi0.
[27] Boucar fait référence aux provocations échangées entre les deux lutteurs avant le combat : leur affrontement permettra de déterminer lequel prendra finalement le dessus.

Boucar Ndour – Il a remporté des drapeaux mais il en a aussi beaucoup perdu et ces derniers temps il est sur une bonne lancée parce qu'il commence à remporter à nouveau des drapeaux.
Lamine Seck – Mais Djidiack avait dit qu'il est fort.
Boucar Ndour – Au moment où il a commencé à perdre, je le taquinais en lui demandant s'il avait arrêté de boire du lait de vache.[28]
Lamine Seck – Je vois que Djidiack a un problème avec Ngagne Sène. Je vois que les amateurs de lutte sont polis mais ils entrent quand même dans l'enceinte [de l'arène, entre la zone de combat et l'espace destiné aux spectateurs]. Mais ils ne se disputent pas et ne se bagarrent pas non plus.
Boucar Ndour – C'est ça leur problème, mais ils ne se disputent pas et ne se bagarrent pas. Comment tu as trouvé cette journée de séance de lutte de Laye Ndionbor [le promoteur] ?
Lamine Seck – Franchement, il a innové.
Boucar Ndour – Il a mis le paquet. Vraiment c'est un guerrier.
Lamine Seck – J'ai assisté à toutes les séances de lutte qu'il a organisées ces dernières années, mais franchement celle-là est la meilleure. C'est pour ça que je demande à tous les téléspectateurs d'acheter le code [*pay-per-view*, pour assister au direct] pour pouvoir regarder la lutte. Parce qu'il y a Ngagne Sène, Djidiack Djilas, Brosse, Ndiol Walo.
Boucar Ndour – Ndiol Walo, c'est un bon lutteur.
Lamine Seck – Ndiol Walo et Brosse, c'est la deuxième demi-finale, ce ne sera pas facile, c'est un combat derby.
Boucar Ndour – Brosse el Bandy a un combat en lutte avec frappe le premier mai pour la journée *Juste Production*.
Lamine Seck – Oui, ça je l'ai vu [l'affiche de la journée]. Il y aura une journée très riche parce qu'il y aura de bons combats.
Boucar Ndour – Ça fera vraiment une bonne journée. *Ndeyssane* entre Ngagne Séne et Djidiack Djilas. Ngagne Sène, le lutteur du commandant Boubacar Diallo.
Lamine Seck – Je regarde l'affiche [de la journée *Juste Production*], ça mérite d'être mis en *pay-per-view*.
Boucar Ndour – Ngagne [Sène] a pris le pied de Djidiack ! Est-ce qu'il va pas lui mettre une chaise[29] ? Djidiack refuse. Héééé, Djidiack ! Oooh, Ngagne l'a gagné.
Lamine Seck – Djidiack, tu as perdu. Mais Djidiack, t'as perdu, oooh [pour dire : ne conteste pas].
Boucar Ndour – Djidiack se pose la question : « Qu'est-ce que j'ai fait ? »
Lamine Seck – Il a perdu.
Boucar Ndour – Ooooh Ngagne Sène. Djidiack est surpris de sa défaite, il pleure. Il est blessé [pas sa défaite].

Extrait de la vidéo de Lutte TV, « *Demi-finale : Ngagne Sène Vs Djidiack Djilas à Ndangane Sambou 26 janvier 2026* », de 04:20 à 08:13.
Traduit par Abdou.

[28] Lors d'une interview après une séance de lutte au cours de laquelle Djidiack Djilas avait remporté le drapeau, celui-ci avait déclaré qu'il remporterait tous les drapeaux de la saison et expliquait sa force par le fait qu'il buvait beaucoup de lait de vache.
[29] *Chaise* est le nom d'une prise de lutte.

Si, à l'image des lutteurs, certains TV-TVs aspirent à « percer » dans leur domaine en devenant des chaînes de télévision de lutte avec frappe comme Lutte TV, il n'en demeure pas moins que les médias informels ont des manières de reporter qui se distinguent nettement de celles des journalistes formels. Ainsi, malgré certaines continuités, de nombreuses différences subsistent. Commençons par les continuités. Certaines expressions, telles que « l'arbitre a sifflé » annonçant le début du combat, les références à un combat difficile, les phrases courtes et répétitives et certaines interjections comme « *ndeysan* » (elle n'a pas vraiment d'équivalent en français mais peut se comprendre comme « Oh ! ») qui reviennent à plusieurs reprises, donnent une certaine teneur au combat. Par exemple, un moment décisif et/ou difficile promet quelque chose d'intense. Quant aux distinctions, outre le format dialogue, les journalistes formels commentent exclusivement en wolof, le son saturé de l'arène est peu audible, ils ne crient pas dans leur micro, ne reprennent pas les paroles des chanteuses et n'emploient pas certaines interjections caractéristiques des TV-TVs. Comme le souligne Lang : « le *wopopopo* appartient aux TV-TVs ».

Cette distinction a des répercussions sur la perception des spectateurs. Comme me l'explique Abdou, il préfère regarder les directs des TV-TVs plutôt que ceux de chaînes comme Lutte TV, notamment parce qu'il entend les chansons et préfère que la caméra garde le focus sur un ou deux combats, plutôt que de changer de plan. Cette observation souligne que le matériel professionnel utilisé par Lutte TV – ralentis, zooms, changements de plans et qualité de l'image –, bien qu'améliorant la lisibilité du combat, crée une distanciation. À l'inverse, les TV-TVs, avec leurs commentaires improvisés, leurs interjections et la reprise des chansons, produisent un effet immersif, renforçant l'expérience émotionnelle des amateurs.

Pour illustrer les stratégies des TV-TVs, prenons l'exemple de George, reporter de la chaîne Simal TV, lors du combat *« Combat choc bou meti DOUDOU SANÉ BOYAR VS MBINE COLY à Simal le 31 mai 2025 »*[30]. Sa vidéo ne diffuse que la deuxième partie du combat et montre comment les TV-TVs reportent les actions en synchronie avec l'image (d'où le minutage), utilisent des interjections et répètent une chanson des chanteuses de la troupe de Mbayang Loum. Un combat peut durer vingt minutes, avec une pause de deux minutes au bout de dix minutes, et parfois avec une prolongation de trois minutes. Toutefois,

[30] SIMAL TV. 2025g. « Combat Choc Bou Meti DOUDOU SANÉ BOYAR VS MBINE COLY À Simal le 31 Mai 2025 ». YouTube, 31 mai 2025. Vidéo, 0:02-01:10. https://www.youtube.com/watch?v=9-jcnfmHnak. Les commentaires sportifs sont originellement en sérère et wolof par moments. Je n'ai conservé ici que certaines expressions et interjections utiles à l'analyse, en langues d'origine.

aucune vidéo de combat ne dépasse les deux ou trois minutes. Les vidéastes ne conservent généralement que les dernières minutes (après la pause) au montage. D'une part, une vidéo plus courte est numériquement plus légère et peut être diffusée plus rapidement ; d'autre part, c'est la chute qui retient l'intérêt des amateurs.

> **[0:02]** *Acia !* L'arbitre a sifflé la deuxième période du combat au retour des vestiaires. Ils ont bu de l'eau et reviennent [après les deux minutes de pause] et écoutent les conseils des accompagnateurs. Entre Mbine Coly de Diofior et Doudou Sané de Boyard. Je vous dis qu'ils sont de retour. **[0:15]**
> **[0:16]** *Ô bague feller mbeské ngouma koor Gnima Thior koor Ara Matou* [une chanson de la troupe de la chanteuse Mbayang Loum que le TV-TV répète après les chanteuses dans sa vidéo][31]. [Les neuf secondes suivantes (de 0:23 à 0:32), il arrête de parler.]
> **[0:32]** *Ndeysan* Mbine Coly est à droite avec le pagne noir. Doudou Sané Boyard. *Hééééé,* il l'a soulevé, *way,* l'arbitre a sifflé : sortie de la zone de combat. *Ndeysan ! Avertissement one by one, un partout.*[32] Le combat est dur. Doudou Sané Boyard Mbiné Coly Diofior. *Avertissement one by one, un partout. Ndeysan. Hééééé* Mbine Coly est partie faire une action, [rythme de la parole est accéléré]. *Hééé* Doudou Sané l'a fait tourner ! Mbine Coly s'accroche à une autre personne [le lutteur en question s'est tenu à un autre lutteur qui luttait à côté de leur combat]. Il s'est fait prendre par derrière et s'est accroché à une autre personne **[01:07]**. L'arbitre a sifflé : Mbine disqualifié.

Commentaire de Georges (Simal TV) : *« Combat Choc Bou Meti DOUDOU SANÉ BOYAR VS MBINE COLY À Simal le 31 Mai 2025 »*, de 00:02 à 01:10. Les termes en italique sont conservés dans leur langue originale. Traduit par Abdou.

Dans la première partie du combat, le lutteur Mbine Coly a déjà eu un avertissement. Dans cette deuxième partie, c'est Doudou Sané Boyar qui est averti pour être sorti de la zone de combat tout en soulevant son adversaire. Mbine Coly, après avoir mené une attaque, se fait rapidement retourner. Le lutteur au pagne noir se retrouve alors derrière un autre lutteur dont le combat se déroule simultanément. Mbine Coly s'accroche à la taille du lutteur devant lui. Il est disqualifié, mais il n'est pas vaincu par chute.

Dans ces commentaires, le TV-TV reporte le combat (par exemple, « [...] Mbine Coly est partie faire une action [...] »), répète la chanson et utilise des interjections : *ndeysan, acia* équivaut à « Allez ! »*, way* à « Voilà ! » ou encore, *hééé*. Il annonce également les noms des lutteurs et leurs villages d'origine. Les phrases, brèves et souvent répétitives, sont prononcées

[31] La chanson peut se traduire par : « Être le meilleur, ce n'est pas facile, les jeunes lutteurs ont atteint mystiquement *koor* de Gnima Thior, *koor* de Ara Matou », autrement dit : « Si tu es le meilleur lutteur, tous les autres lutteurs essaient de t'atteindre mystiquement. » *Koor* peut désigner le « frère », le « mari » ou « l'homme de » selon le contexte.
[32] Italique que c'est le commentaire original sans traduction. « *Avertissement one by one, un partout »* signifie qu'il y a un avertissement pour chacun des lutteurs.

avec une intonation progressivement montante, selon un crescendo vocal. Georges parle fort, et l'intensité de sa voix augmente en concomitance avec la tension provoquée par le combat. Par exemple, lorsque l'un des lutteurs est sur le point de terrasser l'autre ou lorsqu'une situation se renverse. Le ton est résolument dramatique.

Les TV-TVs utilisent des formules communes, telles que « *arbitre ba siffléna* » (« l'arbitre a sifflé ») pour indiquer le début ou la reprise du combat. La reprise des chansons constitue une modalité de commentaire partagée par l'ensemble des TV-TVs. Certaines les parlent, d'autres les chantent. Ces procédés permettent de transmettre l'« ambiance » de l'arène. Le son est saturé mais reste suffisamment clair pour entendre les chansons de lutte, fortement appréciées des amateurs. Les interjections jouent également un rôle central dans la communication et la démonstration émotionnelle des moments de tension auprès des auditeurs, parfois renforcée par des silences qui les précèdent. Lorsque la chute approche, les « *hééé ! », « way ! »* (« voilà »)*, « wopopopo* » et d'autres interjections se multiplient. Leur intensité varie selon les TV-TVs, mais elles accompagnent systématiquement les actions commentées : plus la tension monte, plus elles s'enchaînent, souvent associées au nom du lutteur qui domine le combat. Parfois, ces interjections exagèrent et dramatisent les actions, les rendant exceptionnelles, tout en intensifiant les émotions des auditeurs.

Les TV-TVs articulent ainsi, au sein d'un même commentaire sportif, deux registres discursifs : un registre de reportage centré sur l'information par la description et un registre d'expression émotionnelle. Ce dernier participe à la transmission – voire à l'amplification – de l'ambiance, notamment à travers la répétition des chansons et l'usage des interjections. Ces stratégies discursives sont, à bien des égards, similaires à celles mobilisées par les journalistes sportifs français commentant le football, en particulier lors des directs (Acerenza 2013).

Dans la lutte simple comme dans le football, ces stratégies visent à séduire les auditeurs en transmettant ce que les amateurs attendent du spectacle. Paradoxalement, journalistes et TV-TVs des deux sports ont, comme expliqué plus haut, des manières de commenter différentes. Des travaux sur le commentaire sportif en direct de Gerardo Acerenza (2013) ont montré la complexité de ce type de discours. L'auteur étudie les émotions dans les commentaires sportifs télévisés de football et montre comment les commentateurs mobilisent des stratégies linguistiques pour susciter et intensifier la réaction émotionnelle du public lors des matchs en direct. Cette approche met en lumière des traits propres aux commentaires en direct – tels que l'usage d'interjections, la modulation du rythme narratif ou l'évocation des émotions – qui permettent de capter et retenir l'attention des spectateurs (*ibid*.).

Toutefois, les stratégies des TV-TVs en lutte simple se distinguent des commentaires de football décrits par Acerenza (2013). Si, dans les deux cas, les commentateurs recourent aux interjections et cherchent à transmettre les émotions du spectacle, les TV-TVs accordent une place plus importante aux éléments sonores propres à l'arène. Dans les chaînes de TV-TV informelles, les commentaires alternent entre la description des actions, la reprise des chants et de brèves séquences de silence qui laissent entendre la musique de lutte, tout en restant focalisés sur ce qui se passe dans l'arène. Le reportage d'un combat ne consiste pas seulement à décrire les actions des lutteurs : le commentaire participe également à animer le visionnage à distance et cherche à restituer l'« ambiance » de la séance de lutte à laquelle le TV-TV assiste, notamment à travers la reprise des chants. Cette manière de commenter répond ainsi aux attentes des amateurs de lutte simple, pour lesquels l'intérêt d'une séance réside autant dans le combat que dans l'atmosphère qui l'entoure.

Les vidéos des TV-TVs en offrent un premier aperçu, mais c'est en analysant les directs qu'il devient possible de mieux comprendre ces attentes, notamment à travers les commentaires produits dans ce format de diffusion.

c) Les directs

Les directs (diffusion presque synchronisée de la réalité à travers le téléphone), diffusés sur les chaînes YouTube, constituent les formats les plus appréciés des amateurs. Lorsque les organisateurs autorisent les diffusions en direct – notamment lors de la dernière soirée de la lutte, consacrée aux poids lourds –, les vidéastes ne peuvent pas couper certains passages filmés, en particulier lorsque l'action se fait rare. Les directs sont bruts puisqu'il s'agit d'un plan-séquence. Or, les TV-TVs doivent maintenir l'audience, d'autant plus que les directs sont nombreux. Autrement dit, ils doivent éviter que les amateurs ne basculent vers le direct d'une autre chaîne YouTube. Pour susciter et retenir l'intérêt du public, ils mettent alors en œuvre des stratégies spécifiques, similaires à celles observées dans les vidéos montées, mais plus marquées.

Depuis leur place assise, le téléphone accroché à un support posé sur un trépied et l'objectif orienté vers la zone de combat, les TV-TVs tentent de produire, d'une certaine manière, leur réalité vécue dans l'arène à travers leur appareil. Les reportages sportifs captent le paysage sonore de l'arène. Les stratégies varient selon les TV-TVs : certains sont des ambianceurs, d'autres adoptent une posture plus minimaliste et ne commentent que le strict nécessaire. Dans les deux cas, les directs ont pour spécificité de s'adresser directement aux amateurs. Cette « discussion » n'est pas sans réponse, puisque les directs sont tous

accompagnés d'un espace d'échange avec les amateurs dans le « *Chat* en Direct », visible à la fois par les TV-TVs et tous les auditeurs du direct.

Plus un reporter adopte une posture de médiation de l'ambiance, plus son discours est dense et continu, ce qui réduit considérablement les temps de silence. Cette surabondance de paroles déplaît à certains amateurs, qui écrivent par exemple : « diminue tes paroles » (« *wagnil wakh dji* »). Cet amateur demande à NindyFall TV de moins parler durant son direct. Cela n'enlève en rien la popularité de ce TV-TV, souvent complimenté dans les commentaires : « Ndindy seul ». D'autres, comme Zambro TV, sont au contraire appréciés pour laisser de la place à la musique dans leur paysage sonore vidéographique. Ce TV-TV commente doucement et uniquement lorsque l'action est présente. C'est pour ces qualités qu'Abdou m'explique qu'il est son TV-TV préféré.

Au-delà de la quantité de paroles, les TV-TVs se distinguent également par le volume de leur voix et par le recours à l'humour. NindyFall TV, comme la plupart des TV-TVs, crie fort, ce qui peut amener certains amateurs à couper le son de la vidéo. D'autres encore, mobilisent l'humour : telle est la spécialité de Seny TV, qui peut, par exemple, tenter de reporter en espagnol, avec de nombreuses fautes et un accent volontairement déformé, pendant plusieurs secondes. Ces moments d'autodérision remplissent l'espace de discussion avec des *smileys* « mort de rire », des cœurs, des moqueries et des compliments, comme : « Seny seul » (« Seny *rek* »), « Seny TV jusqu'à Dieu » (« Seny TV *bo mana rog* »), « Seny, vraiment je suis content de toi, je prie le bon Dieu pour qu'il te bénisse et te protège, je souhaite que tu puisses devenir une télé [(*yalna gua am sa télé*)]) ». Ainsi, chaque TV-TVs développe sa propre manière de faire.

Voici un extrait d'un direct de Lamyn TV lors d'une séance de lutte à Ndangane le 7 décembre 2025 (de 00:49 à 07:25)[33].

> **[0:49]** *Acia* Mbine Ndiol VS Modou Diam Terry ! Modou Diam Terry, Mbine Ndiol ! **[1:11]** [Après avoir laissé le promoteur parler au micro, Mbayang Loum et sa troupe reprennent leurs chants.] *Woooy* Mbayang ! **[1:19]** Modou Diam Terry, Mbine Ndiol [Diam Terry terrasse Mbine Ndiol.] Diam Terry ! Diam Terry terrasse Mbine Ndiol ! *Wopopopopopo* ! Nous étions partis mais nous sommes revenus, les gars, c'était juste le réseau, c'est pour ça, ce n'était pas clair. [Répète la chanson.] *Foudelane banou nanandora ndiolné baye Diouf doukox na ô, kor fapma nona*.[34] Ça me fait penser [les paroles de la chanson] à Mbalka Mack Louis Thior, le

[33] Lutte 100% LAMYN TV. 2025d. « Lutte 100 % LAMYN TV Est En Direct ! ». Diffusé en direct le 07 décembre 2025. Vidéo YouTube, [00:49-07:25]. https://www.youtube.com/live/Sqt45uIUjVU.

[34] Traduction de la chanson : *foudelane* est une interpellation solennelle pouvant désigner une personne, un public ou un esprit d'écoute. *Banou nanandora ndiolné baye diouf doukokh na ô, kor fapma nona* : « Les paroles que je prononce viennent de la vérité, héritée de Baye Diouf [un sage]. Il n'a pas menti, ce sont des paroles fondées et sincères. »

copain d'Édoire Dimlé Diokh. Paul Sène, je te salue jusqu'à Joal Fadiouth [il s'adresse à ses auditeurs sans filmer une action particulière]. *Woooo* la lutte ! **[2:03]** [Il répète la même chanson.] J'étais à l'antenne wifi de *Free* (*Tigo),* j'ai couru jusqu'à Ndangane Campement pour régler le réseau [humour]. Brosse est là. Mame Fara et Morice Caporale luttent [répond aux commentaires] ! [Il zoome sur le combat sans parler.] **[2:33]** [Répète la chanson] **[2:37]** Combat choc, Eladj Ndiaye, Bateau 2. Bateau 2 Eladj Ndiaye. [L'arbitre siffle.] Eladj Ndiaye, Bateau 2. L'arbitre a sifflé le combat. Salutations à la population de Joal et de Fatick [car Eladj Ndiaye est de Joal et Bateau 2 est de Fatick]. [...] *Woooy* la lutte. Mettez des cœurs pour Mbayang Loum, elle chante bien ! *Wopopopopo* ! Bateau 2 de Fatick Eladj Ndiaye, le cadet d'Aïda. Salut à ma mafia de Nguéniane [le village du TV-TV]. Je vous salue, la population de Nguéniane. Bateau 2 est parti faire l'action. *La ilaha illallah !* [au nom de Dieu !]. Nguéniane, je vous salue : Antoine, Ibou coiffeur, jeune Papou de Lamyn TV [un autre TV-TV qui fait partie de l'équipe de Lamyn TV]. Bateau 2, Eladj Ndiaye. **[4:49]** C'est Fambounda qui lutte de l'autre côté avec un autre lutteur. Ceux qui regardent, partagez le live pour qu'on puisse discuter. C'est Diam Terry qui a gagné Mbine Ndiol, il est là [en réponse au commentaire « Où est Diam Terry ? »]. Brosse, Gandia Fama, Mbaye Diop et Karim Joal [il résume les demi-finales poids léger]. Fambounda et l'autre lutteur, Bateau 2 et Eladj Ndiaye, c'est les deux combats. Gandia Fama est qualifié en demi-finale poids léger [en réponse à des commentaires]. Bateau 2, Eladj Ndiaye ! Fambounda a eu un avertissement [il parle du combat en cours]. Je ne sais pas qui est-ce que Brosse aura en demi-finale, on attend le tirage [en réponse à des commentaires]. Fambounda et l'autre[35], Eladj Ndiaye, Bateau 2 [il parle des deux combats en cours]. [Répète la chanson] *Mada layé mbasyo Mbégane teh xade mafrane a Simigue.*[36] **[5:48]** Mbaye Ordi et Gane Mar Fafaco sont qualifiés en finale pour les poids moyens [il donne le résumé des poids moyens]. Ngagne Séne est là [en réponse aux commentaires]. Eladj Ndiaye, Bateau 2. [Répète une autre chanson] *Nongngorké layé layo Matar teh fapox ndiomna faguére*.[37] Matar Senghor, qui est à Dubaï, il est de Diofior. Pakala Mbour est absent, Ngagne Sène est là [il répond aux commentaires]. Fambounda Bassoul et l'autre, Fambounda l'a pris par derrière. Pénalty. Fambounda ! Le gars a fait quatre appuis, Fambounda a gagné ! Ngagne Séne a un combat ! Ibou Ndiaye[38], je suis content de toi ! Que la paix soit au Sénégal et partout dans le monde ! Fambounda Bassoul a gagné le gars ! Eladj Ndiaye qui est de dos et Bateau 2 qui est en face de nous. Babou Sarr n'est pas là, il a un combat en lutte avec frappe. Ordinateur aussi a un combat [en réponse aux commentaires]. Eladj Ndiaye, cadet de Aïda, Bateau 2 de Fatick. Sossokh n'est pas là [en réponse à un commentaire]. [Répète les deux premiers mots de la chanson.] *Wooooy njomna* !! Momo Ngom [le chef des griots] *way* !!! **[7:25].**

[35] Celui que le TV-TV appelle « l'autre » est un lutteur dont il ne connaît pas le nom.

[36] Traduction de la chanson : *Mada layé mbasyo* : « Le chef a dit de laisser [la lutte]. » *Mbegane teh xade mafrane a Simigue* : « Mbegane rentre, ne lutte pas à Simigue [un village]. »

[37] Traduction de la chanson : *Nongngorké* : appel respectueux ou solennel, souvent adressé à une personne, un groupe ou un ancêtre. *Layé layo Matar teh fapokh ndiomna faguére* : « Ce que je dis, je le dis au nom de Matar, avec des paroles solides, courageuses et véridiques. »

[38] Ce lutteur, Ibou Ndiaye, a remporté la finale dans une autre séance de lutte ce même soir à Dakar, le TV-TV vient de l'apprendre, il en profite pour le féliciter.

Direct de la chaîne Lamyn TV à Ndangane : *« Lutte 100 % LAMYN TV Est En Direct ! »*, de 00:49 à 07:25.
Traduit par Abdou et Lang.

Ces commentaires sportifs sont éclectiques et s'inscrivent dans un va-et-vient constant entre l'écran et l'arène, entre les combats, les chansons et les commentaires du TV-TV. La communication directe, rendue possible par le *chat du direct*, réduit la distance entre les amateurs et l'arène. Plus encore, les TV-TVs incluent les auditeurs, qui participent au déroulement de la soirée. Ces commentaires n'ont de sens que s'ils sont complétés par les images, le son et les échanges du *chat*.

Toutefois, malgré cette multitude d'informations, les commentaires sportifs ne sont pas pour autant dépourvus de stratégies discursives. En effet, le TV-TV mobilise l'humour, les interjections, la répétition de chansons et la communication directe avec les auditeurs. Il prend également la peine de répéter plusieurs fois les informations pour que les téléspectateurs arrivés en cours d'émission soient à jour. Il reporte des combats tout en donnant des informations, telles que les résumés des affrontements précédents ou les lutteurs favoris présents et absents. Comme dans les vidéos, les émotions, les informations et le reportage des combats confèrent à cette séance de lutte un caractère d'exception, comme l'illustre l'expression *woy njomna,* dans laquelle le suffixe *-na* marque l'emphase et renforce l'idée que la lutte est un événement presque hors du commun. Amplification renforcée par l'interjection « *woy* », qui contribue à souligner le caractère exceptionnel de la séance de lutte.

Dans cette même dynamique d'animation des directs, certains TV-TVs interviewent les lutteurs poids lourds finalistes avant leur ultime combat. L'entretien avec les lutteurs dure rarement plus de cinq minutes. Les TV-TVs posent généralement les mêmes questions. Lors du direct, durant une séance de lutte à Ndayane, Zambro TV interviewe les lutteurs finalistes poids lourds : Kani Sadan et Ameth Double Moteur.

Zambro TV se lève et se déplace vers le lutteur Kani Sadan. Après les salutations, il lui demande :

> [...].
> **Zambro TV –** La dernière fois, tu m'as dit de ne plus t'appeler Sathi Ndiongolor [autre nom donné à Kani Sadan], et les amateurs me demandent pourquoi ?
> **Kani Sadan** – Je n'habite pas à Ndiongolor, je fréquentais juste là-bas, c'est pour ça. J'habite à Kounoune Keur Ndiaye Lô [un quartier à Dakar].
> [...].
> **Zambro TV –** On a vu que, depuis que tu as ouvert ta saison, tu compétitionnes tous les jours.

Kani Sadan – C'est mon métier. En plus, la force, ça passe vite. Donc là où j'entends qu'il y a une séance de lutte, on y va.
Zambro TV – Depuis le début de ta saison, tu te rappelles combien de finales tu as faites ?
Kani Sadan – Oui, aujourd'hui, c'est la quatrième finale.
[...].
Zambro TV – Et comment tu as préparé ta finale ?
Kani Sadan – Comme d'habitude, comme j'ai préparé les finales d'avant. On vit la lutte, quoi !
Zambro TV – Et qu'est-ce que tu diras à tes fans, ceux qui te soutiennent ?
Kani Sadan – Je les salue tous ! Je remercie Ousmane de Diouroup aussi, je le remercie beaucoup. Je remercie particulièrement la population de Diouroup… et jusqu'à Fatick aussi.
[...].
Zambro TV – Et qu'est-ce que tu diras de Zambro TV ?
Kani Sadan – Zambro… [sourire] le meilleur TV-TV. Je prie pour vous.
[...].

Puis, Zambro TV se déplace vers l'adversaire de Kani Sadan : Ameth Double Moteur, un lutteur qui combat habituellement en poids léger. Ayant perdu en demi-finale de cette séance de lutte, il décide de s'inscrire en poids lourds le même soir. Finalement, il remportera le drapeau. Zambro TV et Ameth Double Moteur sont tous deux de Palmarin et ils se connaissent bien.

Zambro TV – Ameth Double Moteur !
Ameth Double Moteur – Zambro !
Zumbro TV – Le lutteur de Mansour Seck.
Ameth Double Moteur – Oui.
Zambro TV – Le lutteur de Ogo Marre.
Ameth Double Moteur – *Bilay* [« Je te jure »]
[...].
Zambro TV – Ameth Double Moteur en finale, qu'est-ce que tu en dis ?
Ameth Double Moteur – Oui, tu as vu ! Au début c'était pas facile. Je demande pardon à tous mes supporters, surtout pour la demi-finale que j'ai perdue tout à l'heure. Parce que tu as vu qu'à Faoye j'ai aussi perdu en demi-finale. Je demande pardon à tous mes fans, parce que je sais que ça leur fait mal, mais c'est le sport. J'ai fait de mon mieux en drapeau poids lourds, Dieu nous a aidés, et là je suis en finale. On prie Dieu pour qu'il nous donne la victoire.
Zambro TV – Mais Ameth, il y a quelque chose qui choque les amateurs. Tu as perdu la demi-finale en poids légers, tu aurais pu gagner quelque chose et au final tu as préféré tout perdre pour tenter ta chance en poids lourds. Tu aurais pu gagner vingt, vingt-cinq mille ou trente mille [FCFA], et tu as voulu les perdre parce que tu te fais confiance. Et là, tu l'as fait. Tu crois en toi, tu t'es inscrit en poids lourds et, Dieu merci, tu es en finale. Qu'est-ce qui t'a donné cette motivation ?
Ameth Double Moteur – Si tu vois que j'accepte de perdre les vingt-cinq mille, c'est parce que j'ai vu que tous ceux qui luttaient en poids lourds sont mes adversaires [en poids légers]. Donc, si on ne le fait pas, ça ressemble à de la

lâcheté. C'est pour ça. J'ai eu le choix en perdant et je laisse Dieu choisir. *Bilay walay* [« je te jure »].
Zambro TV – Ameth, on a vu que ces derniers temps il y avait beaucoup de malchance de ton côté. Qu'est-ce qui a causé ça ?
Ameth Double Moteur – Rien, c'est le sport. *Bilay walay*. Soit on gagne, soit on perd. En tout cas, tous les jours je fais ce que je dois faire. Je demande à tout le monde de rester et de ne pas se décourager. Restez fidèles, c'est juste le sport qui est fait ainsi.
Zambro TV – Et qu'est-ce que tu diras à tes supporters ?
Ameth Double Moteur – Je dirais que je n'ai rien à leur payer [autrement dit, il ne peut rien faire pour eux]. Je remercie tout le monde. Le fan-club : [il cite des noms inaudibles dans la vidéo].

Direct de Zambro TV : « *Direct Lamb Ndayane* », le 20/12/2025, de 01:11:56 à 01:15:34[39].
Traduit par Abdou.

Les commentaires défilent simultanément, soutenant l'un ou l'autre lutteur, sous la forme de messages tels que : « Double Moteur seul ».

Dans cette interview en direct, juste avant la finale poids lourds, le TV-TV pose les questions des amateurs du *chat*. Il est, d'une certaine manière, le porte-parole des auditeurs.

Les combats sont ainsi dramatisés de manière similaire à celle dont les vidéos sont commentées. Cependant, c'est en utilisant l'humour, en s'adressant directement aux amateurs, en instaurant une discussion et en mobilisant des stratégies – usage d'interjections, la répétition des chants et la démonstration émotionnelle par le ton et la parole – afin de transmettre, dramatiser et parfois exagérer les combats, la musique et l'ambiance de la séance de lutte, que le TV-TV gagne en popularité auprès des amateurs.

d) Filmer l'ambiance

Dans les commentaires en direct, dire le nom de la cheffe de troupe des chanteuses et les paroles de ses chansons, ainsi que de demander des cœurs pour la chanteuse populaire Mbayang Loum, montre d'une part, la grande notoriété des chanteuses dans le monde de la lutte et d'autre part, l'« ambiance » *(rofa)* qu'elles installent dans l'arène. Cette atmosphère particulière à la lutte simple provient directement d'émotions diverses (joie, colère, tristesse, être ému, etc.), parfois difficilement distinguables, et directement liées à la musique, qui sont transmises par les performances des chanteuses et des griots. Les émotions fluctuent en

[39] Zambro Tv. 2025c. « Direct Lamb Ndayane ». Diffusé en direct le 20 décembre 2025. Vidéo YouTube, [01:11:56 à 01:15:34]. https://www.youtube.com/watch?v=ZZ7cCT9Diyo.

fonction du déroulement de la soirée, de la séance de lutte et de différents éléments que je développerai dans la troisième partie de ce mémoire.

Dans cette partie, il s'agit de traiter ce que filment les TV-TVs lorsque l'« ambiance » est manifestée par une ou plusieurs personnes. J'ai pu observer que les TV-TVs, en tant qu'amateurs experts de la lutte, sont particulièrement attentifs aux différents espaces où des démonstrations émotionnelles se produisent. Je vais ainsi détailler ce qu'ils ont pour habitude de filmer, désigné par le terme d'« ambiance ».

La manière de commenter des TV-TVs met en exergue la façon dont ils médiatisent l'« ambiance ». Ce mode de médiatisation est visible dans l'exemple de commentaire en direct mentionné précédemment : la chanson est suivie d'interjections comme « *opopopopo*… », « *wooyy*… », etc. Celles-ci manifestent une « ambiance » forte, tout en lui conférant un caractère exceptionnel, sous-entendant l'étonnement face aux chansons et aux chanteuses. Ces interjections criées expriment une émotion positive qui met en avant la performance des artistes.

Répéter les chansons en direct ou dans les vidéos n'est pas la seule manière de « transmettre » l'ambiance de l'arène aux auditeurs. En effet, lors d'une séance de lutte à Simal en mars 2025, encore assise au bord de la zone de combat, je vois le nombre de TV-TVs croître progressivement, jusqu'à former un attroupement devant les chanteuses. La présence de TV-TVs attire d'autres vidéastes, ce qui m'aide à comprendre qu'un événement suscite suffisamment d'intérêt pour être filmé. La tension monte dans l'arène, sous l'effet des chanteuses et de leurs chansons, tandis que l'attention des amateurs et des TV-TVs se tourne vers elles. Certains vidéastes sont déjà installés devant elles depuis un certain temps. C'est le cas de Mouhamed (la chaîne Seny TV), accroupi devant l'une des enceintes de retour posées au sol. Ses bras sont appuyés sur celle-ci ; l'un d'eux est semi-plié, sa main tenant son téléphone. Sa mission ce soir-là est de « filmer l'ambiance ». D'autres travaillent seuls, comme Ndindy Fall, qui a installé au préalable un téléphone sur un trépied devant la cheffe des chanteuses (annexe 2). Le TV-TV place le téléphone parfois pendant plus d'une heure devant les chanteuses. Il arrive également que les TV-TVs enregistrent les chansons appréciées des amateurs en MP3 afin de les mettre sur clé USB pour les vendre.

Toutes les chaînes YouTube des TV-TVs contiennent des vidéos des chanteuses de plus d'une vingtaine de minutes, diffusées après la séance de lutte. Pour inviter les amateurs à visionner ces vidéos, les titres font référence à une « ambiance » exceptionnelle. C'est le cas de la vidéo la plus populaire de Seny TV intitulée : « *Quelle ambiance de Mbayang Loum à*

Gandiaye 02 juillet 2023 »[40], ou *« 95mn ❤️‍🔥Meillleure ambiance de folie à Yayéme : Mbayang loum et Doudou Kane 29 Déc 2024 »*[41] de NdindyFall TV (Doudou Kane est le chef d'une troupe de griots), ou encore *« Ambiance de feu 👑🔥🔥🔥 Mbayang Loum à Ndaguane le 03 février 2025 »*[42] de Simal TV. Le titre donné par Garidi TV, *« En 37 mn MBAYANG LOUM todjna lamb NGALAGNE de SIMAL weuy ba dioug Takhaw le 23 février 2025 »*[43], signifie littéralement : Mbayang Loum « casse » la lutte de Ngalagne de Simal jusqu'à se lever debout. Les émojis de flammes sont souvent utilisés dans les titres. Une « bonne ambiance » est ainsi assimilée à la chaleur, à l'explosion, comme le montre l'expression wolof « *todjna* » utilisée en contexte festif pour parler d'une « bonne ambiance ». Celle-ci est remarquable par son caractère hors norme, comme l'illustre l'utilisation du mot « folie » dans le titre de NdindyFall TV. Comme expliqué plus haut à travers les titres des vidéos de combats, ceux des vidéos des chanteuses sont pensés pour générer des vues.

L'« ambiance » exceptionnelle, chaude, explosive et hors du commun devient ainsi un argument de visibilité. Elle promet aux amateurs de revivre un moment intense et digne d'être partagé. Et semble devenir un produit médiatique, intégré dans une logique d'attractivité numérique. Les qualificatifs « folie », « ambiance de feu » ou encore « meilleure ambiance » visent à capter l'attention des amateurs et s'inscrivent dans une économie de la vue.

Cependant, les amateurs préfèrent écouter ces vidéos que de les visionner. En effet, le son de ces vidéos se transforme en playlist de musique de lutte lorsque les amateurs se retrouvent entre amis, souvent autour du thé. Ces moments musicaux suscitent la discussion autour des événements des dernières séances de lutte, surtout lorsque l'« ambiance » était forte, concluant l'événement par *njom a fela* (« la lutte est bonne »). Les échanges autour des lutteurs « favoris » font souvent l'objet de débats.

Ainsi, lorsqu'elle a été vécue par des amateurs présents à la séance de lutte, l'écoute des chansons fonctionne comme une passerelle mémorielle. Elle a pour effet de délier la parole et favorise la mise en récit de ce qui a été vu. Toutefois, les émotions que ces amateurs ont pu éprouver demeurent peu visibles.

---

[40] SENY TV. 2023. « Quel Ambiance de MBAYANG LOUM À GANDIAYE 02 Juillet 2023 ». YouTube, 07 juillet 2023. Vidéo, 55:21. https://www.youtube.com/watch?v=nl3noIKmJbc.
[41] NDINDY FALL TV. 2024. « 95mn❤️‍🔥Meilleure ambiance de Folie À Yayéme : Mbayang Loum et Doudou Kane 29 Déc 2024 ». YouTube, 30 décembre 2024. Vidéo, 01:35:01. https://www.youtube.com/watch?v=fLorJf_vp6E.
[42] SIMAL TV. 2025b. « Ambiance de Feu 👑🔥🔥🔥 Mbayang Loum À Ndaguane le 03 Février 2025 ». YouTube, 04 février 2025. Vidéo, 18:46. https://www.youtube.com/watch?v=6bR2PAqxIfM.
[43] Garidi tv. 2025. « En 37 Mn MBAYANG LOUM Todjna Lamb NGALAGNE de SIMAL Weuy Ba Dioug Takhaw le 23 Février 2025 ». YouTube, 24 février 2025. Vidéo, 37:48. https://www.youtube.com/watch?v=g5x7VCb8U4s.

Dans l'arène, les chanteuses sont assises sur des chaises en plastique, les téléphones des TV-TVs étant à leur hauteur, voire légèrement en contre-plongée, ne laissant apparaître que leurs bustes et leurs têtes. La cheffe des chanteuses est au centre de l'image, et seules les chanteuses les plus proches sont visibles. C'est elle qui tient le microphone, les autres chantent sans amplification. Les deux groupes que forme la troupe restent invisibles à la caméra. Les microphones circulent entre elles : par exemple, lorsque c'est au tour de Mbayang Loum, son binôme, Coumba Diaga, chante également amplifiée. Ces dernières ont déjà chanté durant la première partie de la soirée et les jours de lutte précédents. La cheffe de troupe intervient le soir des poids lourds, promesse d'une soirée où l'« ambiance » atteindra son pic, pour s'essouffler d'elle-même.

Chaque troupe de chanteuses est divisée en deux demi-chœurs (généralement de cinq chanteuses chacun). Les chants reposent sur une alternance antiphonique. C'est, d'après le glossaire du « Portail ethnomusicologique »[44], une alternance entre deux demi-chœurs qui chantent successivement une même formule musicale. Cette alternance produit un effet de tuilage, c'est-à-dire un léger chevauchement entre les deux interventions, créant une continuité sonore du même chant répété. Dans ce procédé, la cheffe de troupe change de chant. Les chanteuses se trouvent généralement à quelques mètres de la troupe de griots. Cette dernière est organisée selon un principe responsorial : le chef de troupe réalise un motif rythmique, immédiatement repris par son orchestre de tambourinaires. Il compte une vingtaine de griots percussionnistes.

Les vidéos des TV-TVs qui filment l'« ambiance », comme celle de NdindyFall TV (*« 95mn❤️‍🔥Meillleure ambiance de folie à Yayéme : Mbayang loum et Doudou Kane 29 Déc 2024 »*), montrent Mbayang Loum entourée de trois chanteuses pendant presque toute la vidéo. La focale ne change pas, à l'exception de quelques images (de 01:10:38 à 01:12:18, le TV-TV filme les griots). Les amateurs, accompagnateurs et lutteurs poussent le TV-TV à modifier la focale. En effet, de 39:05 à 40:02, à quelques centimètres des chanteuses, deux lutteurs, Badara Internet et CFA Diakhao, dansent (*sathe* : nom de danse de lutte en sérère) tout en pratiquant le *ngasor* (terme qui désigne la provocation entre lutteurs). La foule crie et l'intensité des réactions fluctue selon les interactions entre lutteurs et spectateurs. Ces moments brefs mais intenses sont prisés par les TV-TVs.

D'autres événements, qui témoignent de l'« ambiance » et contribuent à la faire fleurir, incluent les danses (*sathe* : danse de lutteur) exécutées par les accompagnateurs

[44] Portail Ethnomusicologie. 2025. « La voix : glossaire ». https://ethnomusicologie.net/reperes-theoriques/la-voix/la-voix-glossaire/?utm_source=chatgpt.com.

(*sicambay*), visibles dans la vidéo. À cinquante minutes et trois secondes, un accompagnateur d'un lutteur s'approche de l'emplacement des chanteuses et se met à danser, il est alors au premier plan. Rapidement, deux autres accompagnateurs le rejoignent. Tous font le *sathe* de manière synchronisée. La caméra se tourne alors entièrement vers eux ; les chanteuses disparaissent de l'image pendant quelques secondes.

Il s'agit également d'un des rares moments de la vidéo que Ndindy Fall commente :

> C'est un vrai accompagnateur, c'est l'accompagnateur de Yékini Djilas. *Cony* [« allez »] ! *Malick koor Ndebane, fagne wé mbouga té o bag* [chante][45]. *Ndeysan*, regarde la danse de l'accompagnateur de Yékini Djilas. *Cony* ! Regarde-moi ce lutteur, *way* ! Le grand carreleur ! Avec son ami ! C'est cent pour cent Djilas !

NdindyFall TV : *« 95mn❤️‍🔥Meilleure ambiance de Folie À Yayéme : Mbayang Loum et Doudou Kane 29 Déc 2024 »*, de 52:04 à 52:54.
Traduit par Abdou.

Les musiciens eux-mêmes témoignent de l'ambiance par leurs mouvements. Les chanteuses suivent le tempo des chansons avec des gestes synchronisés des bras, du buste et de la tête, de manière plus ou moins intense en réaction au degré d'« ambiance ». D'autres éléments visibles dans la vidéo sont les dons d'argent des amateurs aux chanteuses, symboles de reconnaissance et témoins de l'« ambiance » réussie.

Certains TV-TVs décident de filmer de manière égale les chanteuses et les griots. C'est le cas de Garidi TV, dont la vidéo *« En 37 mn MBAYANG LOUM todjna lamb NGALAGNE de SIMAL weuy ba dioug Takhaw le 23 février 2025 »* montre d'abord les chanteuses, puis la troupe de griots de Momo Ngom (de 05:44 à 07:43, puis de 12:08 à 13:12 et de 13:38 à 15:47). Il filme également d'autres moments synonymes de « forte ambiance », comme un lutteur pratiquant le *yasi* (30:50), le *ngasor* (provocation) (31:20), ou encore le *sathe* (danse de lutte) devant les chanteuses (32:24), par exemple.

La manière de filmer les percussionnistes est plus active : les griots apparaissent progressivement dans l'image, organisés en demi-cercles et jouant en polyrythmie. Parfois interrompus par des incidents (comme une coupure d'électricité), ils font leur possible afin que l'ambiance ne retombe pas (de 06:41 à 07:43). En effet, les griots, toujours avec le sourire, crient d'étonnement tout en gardant la bonne humeur, les percussions monopolisent l'espace sonore vidéographique avec les cris des femmes du quartier qui ont organisé la lutte.

[45] Traduction de la chanson : « Malick, l'homme de Ndebane, les méchants ne veulent pas quelqu'un qui maîtrise. »

Momo Ngom, le chef des griots, s'était levé pour faire quelques pas de danse, retourne derrière le tambour major, au centre des autres tambours. Il appelle d'un rythme, sa troupe répond automatiquement par la même figure rythmique. Puis, à sept minutes et quarante-six secondes, l'image revient sans transition sur Mbayang Loum et l'électricité est revenue. Dans cette vidéo de Garidi TV, les griots et les chanteuses sont filmés en alternance.

D'autres vidéos comme celle de Seny TV *« Intégrale ambiance lamb ngalgne du jamais vu à simal jour poids léger le 23 février 2025 »*[46] témoignent de l'ambiance en montrant les lutteurs danser, les femmes du quartier (17:28 à 17:50), les chanteuses et griots. La caméra bouge presque constamment, suivant certains lutteurs comme CFA Diakhao, dont la réputation est d'être « un lutteur d'ambiance ». Sur la vidéo, il apparaît plusieurs fois : pendant sa préparation « mystique » *(mbanor)*, lorsqu'il danse (*sathe*), chante, crie, court, pleure, qui sont des expressions de plusieurs états émotionnels.

Filmer l'« ambiance », c'est mettre la focale sur les musiciens et les démonstrations émotionnelles des participants. L'« ambiance » est décrite et définie dans la troisième partie de ce mémoire.

Conclusion

Cette première partie a permis de mettre en lumière les manières dont les TV-TVs, à travers leurs pratiques et leurs choix de captation, médiatisent la lutte simple. Ces médias informels produisent de la visibilité grâce à leur maîtrise du numérique et des différents outils qu'ils mobilisent. Les technologies utilisées semblent parfaitement en adéquation avec les enjeux inhérents à la lutte simple et avec les attentes des amateurs, comme l'a montré l'analyse de la chaîne opératoire.

L'archivage des contenus sur YouTube et la simplicité d'accès à cette arène virtuelle via le smartphone – objet qui accompagne le quotidien de nombreux jeunes Sénégalais – permettent de visionner et de revisionner les combats à tout moment de la journée. Les stratégies issues de « l'économie de l'attention », notamment dans la rédaction des titres et la conception des miniatures, s'inscrivent dans les logiques propres aux réseaux sociaux actuels. Elles se mêlent parfaitement aux hiérarchies internes de la lutte simple : mise en avant de certains lutteurs, de combats dits « chocs » ou encore de moments « d'ambiance ». Celle-ci est d'ailleurs partiellement produite au sein même des vidéos, à travers les interjections,

[46] SENY TV. 2025b. « Intégrale Ambiance Lamb Ngalagne du Jamais Vue À Simal Jour Poids Léger le 23 Février 2025 ». YouTube, 23 février 2025. Vidéo, 17:28-17:50. https://www.youtube.com/watch?v=l7HazlSW65A.

l'humour ou le ton employé par les vidéastes. Toutefois, certaines émotions exprimées dans l'arène ne peuvent pas être pleinement restituées dans l'espace numérique.

C'est également à travers la création de réseaux relationnels – groupes WhatsApp, discussions en direct, partages entre amateurs – que les TV-TVs mettent en œuvre leurs stratégies de médiation. Leur travail repose sur des relations à la fois amicales et concurrentielles entre chaînes, permettant d'une part la formation d'une communauté de journalistes informels et, d'autre part, l'élaboration de stratégies de visibilité inspirées des pratiques des uns et des autres.

Dans d'autres contextes ethnographiques en Afrique, les usages du téléphone mobile ont montré comment cette technologie transforme certaines pratiques sociales et, réciproquement, comment ces pratiques reconfigurent les usages techniques. Olivia Legrip-Randriambelo, dans « "Âllo, devin-guérisseur". Plasticité rituelle et usage du téléphone portable par les devins guérisseurs à Madagascar » (2020), analyse comment l'introduction du téléphone modifie certaines pratiques rituelles, tout en étant lui-même adapté aux logiques propres à ces pratiques. De même, Julien Bonhomme, dans son article « Les numéros de téléphone portable qui tuent » (2011), montre comment les caractéristiques du téléphone participent à la fabrication et à la circulation d'une rumeur transnationale. Dans ce cas, les modalités mêmes de la rumeur sont façonnées par le dispositif technique, qui en conditionne la transmission et la crédibilité.

C'est dans une logique comparable que s'inscrit la médiation de la lutte simple. Les smartphones et les réseaux sociaux ne se contentent pas de diffuser l'information sportive : ils participent à la construction d'un mode spécifique de communication inscrit dans les logiques de prestige et de « sport *business* » propres à la lutte sénégalaise. L'objectif des TV-TVs (donner à voir pour être reconnus et s'enrichir) s'inscrit dans une économie de la « vue ». Le matériel (caméra, micro, montage) et les gestes techniques (façon de stabiliser le smartphone) produisent une arène virtuelle qui sélectionne, hiérarchise et met en valeur certains éléments plutôt que d'autres. Cette économie particulière de circulation permet aux vidéos de gagner en valeur économique, tandis que les vidéastes acquièrent une valeur symbolique : la notoriété. Celle-ci se manifeste auprès de leurs pairs, des amateurs, des lutteurs et plus largement dans l'univers de la lutte simple.

Contrairement aux médias professionnels, les TV-TVs partagent une certaine proximité avec les amateurs, lutteurs et chanteuses. Ils donnent à voir une arène numérique perçue comme plus immersive, notamment lorsqu'ils incluent directement les amateurs dans leurs vidéos ou veillent à rendre la musique de lutte audible, un aspect particulièrement

valorisé par ces derniers. Le fait de rendre les chansons audibles montre l'attention particulière que les TV-TVs leur portent.

Cette manière de médiatiser la lutte participe à la fabrication du prestige dans cette discipline. Les choix de captation, de commentaire et de diffusion contribuent à produire les conditions de la reconnaissance. Tout dans la manière de travailler des TV-TVs peut ainsi se comprendre dans une logique de quête de prestige. Qu'elle soit celle des lutteurs, des chanteuses, ou des TV-TVs eux-mêmes. Mais cette médiatisation permet aussi de rendre visible la lutte simple et plus largement « la culture » sérère. Les TV-TVs rendent visibles des acteurs déjà prestigieux dans le milieu de la lutte simple, tout en participant à la construction de ce prestige en orientant les regards et les écoutes des amateurs.

Cependant, si le statut informel des TV-TVs leur permet d'occuper cette position d'intermédiaires privilégiés entre lutteurs et amateurs, la plupart d'entre eux aspirent à devenir de « vraies » chaînes de télévision, à l'image de Lutte TV. Cette ambition fait écho à la trajectoire professionnelle des lutteurs eux-mêmes. Ces derniers commencent en lutte simple, où ils accumulent reconnaissance et popularité locale, avant d'envisager la lutte avec frappe dans les arènes dakaroises, espérant devenir prestigieux et accéder à des gains financiers plus importants.[47]

Dans les deux cas, il est question d'accéder à une forme de reconnaissance sociale susceptible, à des degrés différents, de faciliter l'accès à des ressources économiques. Les trajectoires des TV-TVs et des lutteurs apparaissent ainsi interdépendantes. En filmant les entrées des lutteurs, les combats et l'« ambiance », en sélectionnant certains événements et certains acteurs, en répétant les noms des lutteurs dans leurs commentaires et en diffusant leurs images sur les réseaux sociaux, les TV-TVs participent à prolonger l'attention qui leur est accordée au-delà de l'arène. Cette médiatisation contribue ainsi à accroître leur visibilité. Elle peut participer au passage d'une renommée localisée à une forme de popularité plus large, susceptible d'attirer de nouveaux supporters et, avec eux, des formes de soutien moral ou financier.

Inversement, les TV-TVs dépendent eux aussi de l'attention que certains lutteurs sont capables de susciter. Les champions, les « favoris » et les musiciens déjà reconnus constituent des sujets particulièrement attractifs pour les amateurs et permettent aux vidéos d'obtenir des vues, d'être partagées et d'attirer des abonnés. La popularité des lutteurs et des artistes contribue ainsi à renforcer la visibilité et la notoriété des chaînes qui les médiatisent. Elle

[47] Voir Julien Bonhomme (2022), sur les enjeux de la fabrication des champions en lutte avec frappe.

participe également, à travers la monétisation des contenus, à leur procurer des ressources économiques.

La visibilité produite par les TV-TVs contribue à la reconnaissance des lutteurs, tandis que la popularité de ces derniers fournit aux chaînes des contenus capables d'attirer et de fidéliser leur propre public. À travers cette circulation de l'attention, chacun participe ainsi, directement ou indirectement, à créer les conditions de la reconnaissance de l'autre et, dans certains cas, à améliorer les conditions matérielles permettant d'améliorer et de poursuivre sa carrière.

Ainsi, la médiatisation de la lutte simple participe à une dynamique de recherche de reconnaissance, dans laquelle la visibilité occupe une place centrale.

Dès lors, il convient de comprendre plus précisément comment ce qui fait objet de médiatisation s'inscrit dans des logiques de prestige et de popularité de certains lutteurs à l'échelle de la lutte simple. En effet, si les TV-TVs produisent et hiérarchisent le visible, ce sont les lutteurs, les chanteuses et les amateurs qui mettent en scène ces enjeux au cœur de l'arène.

II. La fabrication de la renommée et du prestige des lutteurs en lutte simple.

Dans l'arène de Ndangane, le soir des poids lourds, assise dans le sable aux côtés des TV-TVs et de Siga, la sœur de Seny et amie d'Abdourahmane, nous observons et commentons les combats. Bien qu'elle ne soit pas elle-même TV-TV, elle les fréquente régulièrement et aide parfois à filmer des combats. Ce soir-là, venue pour accompagner Abdourahmane, Siga souhaite également m'aider à « comprendre » le travail des TV-TVs et, plus largement, la lutte.

Cet apprentissage passe par la présentation de nombreux lutteurs, dont je peine à retenir tous les noms. Siga en décrit plusieurs, en qualifiant certains de « champion » ou de « meilleur ». Parmi eux, certains noms me sont familiers. L'échange suivant est représentatif des discussions que j'ai eues avec plusieurs TV-TVs :

> **Siga –** Lui [un lutteur passe devant la caméra] il était un grand lutteur, il était un champion. Mais là il commence à prendre de l'âge. Il est de Niodior.
> **Louna –** Comment il s'appelle ?
> **Siga –** Alpha. À chaque période, il y a un meilleur lutteur. Par exemple, le grand là-bas, c'est Nagne Sène, pour l'instant c'est lui le meilleur, depuis l'année dernière. Il y avait un gala de lutte hier à Dakar, les dix millions, c'est lui qui les a remportés. Il est fort, hein ! Et c'est sûr qu'il va encore gagner aujourd'hui.
> **Louna –** Tu crois ?
> **Siga –** Bhe ouais, je peux le jurer.
> **Louna –** Ça paraît toujours trop facile pour lui.
> **Siga –** Ouais ouais, il maîtrise.

Les qualificatifs tels que « champions », « meilleur », ou encore « trop fort », distinguent certains lutteurs des autres. Ils désignent ceux qui ont remporté le plus de drapeaux au cours des dernières saisons et qui sont des « favoris ». Cependant, un lutteur peut cesser d'être « favori » tout en demeurant populaire et soutenu par de nombreux amateurs. En général, tous les lutteurs populaires ont été à un moment des « favoris ».

Le terme proche de « populaire » employé en sérère est *jeg gon* (« avoir de la célébrité, avoir un nom »). Des termes en wolof sont également utilisés par mes interlocuteurs, comme *am-tur* (« avoir un nom, renommée »), *bayre*[48] (« attrait, succès ») et

[48] Un lutteur peut être talentueux mais ne pas « avoir du *bayre* ». Ce dernier, nous le verrons, s'acquiert notamment par des pratiques « mystiques ».

siiw (« célébrité »), comme l'a déjà évoqué Julien Bonhomme (2022 : 230). Contrairement à la lutte avec frappe, le mot français « populaire » est peu utilisé.

La renommée repose sur des relations de proximité, tandis que la popularité désigne la reconnaissance par des inconnus (*ibid*. : 231) et est liée à la visibilité médiatique (Heinich 2012). Ces trois notions correspondent à des niveaux de reconnaissance différenciés, allant de l'ancrage local à la diffusion médiatique.

Julien Bonhomme explique que la popularité dépend du nombre de supporters (*ibid.*). Des cercles de soutien aux relations variables se forment derrière les lutteurs : un noyau de proches et un cercle d'inconnus en expansion. Les « petits lutteurs » sont soutenus par leurs proches (la « renommée »), tandis que les champions[49], dits « populaires », ne connaissent pas tous leurs supporters.

Dans la lutte simple, les victoires font des lutteurs des « favoris », ce qui entraîne la formation de fan-clubs organisés sur WhatsApp. Le passage de la renommée à la popularité est ensuite renforcé par la médiatisation du lutteur. Cette popularité repose donc en partie sur la visibilité que les TV-TVs produisent autour des lutteurs les plus reconnus.

Dans la lutte avec frappe, avant de pouvoir accéder aux médias, un lutteur doit acquérir des supporters par un « travail réputationnel » (Zafirau, 2008), lui octroyant une « valeur marchande » (Bonhomme, 2022 : 209). Celle-ci croît en fonction de l'importance des cachets obtenus, de ses victoires ainsi que de sa popularité (*ibid*.). Plus un lutteur est populaire, plus il est attractif pour les promoteurs et le public, car les enjeux deviennent alors plus importants.

Le soutien des supporters est à la fois moral – par des acclamations dans le stade – et financier, à travers les cotisations et autres dons. Il contribue également à créer du collectif en ralliant d'autres personnes à la cause du lutteur. Dans un principe de réciprocité, l'athlète doit remporter le combat, offrir le repas à ses supporters avant l'affrontement, et leur payer le transport jusqu'au stade ainsi que le billet d'entrée. Il ne manque pas non plus de les remercier et de leur témoigner de la considération lors d'interviews télévisées, par exemple, au risque de perdre leurs soutiens et, par conséquent, sa popularité (*ibid.* : 229-250).

En lutte simple, le supportérisme s'inscrit dans une dynamique différente. Les fans ne se regroupent pas dans l'arène. Ceux qui font partie du noyau central apportent un soutien financier – notamment par la collecte de fonds – ainsi qu'un soutien moral. Toutefois, le

[49] « Champion » peut désigner tout lutteur, ou bien constituer un qualificatif attribué par les supporters. On peut par exemple parler de « champion du village », c'est-à-dire du lutteur souvent le plus populaire du village, dont il fait la fierté.

lutteur n'a pas de « valeur marchande ». En effet, les combats ne sont pas programmés à l'avance et les supporters n'assistent pas systématiquement aux séances de lutte. Les lutteurs apparaissent au compte-gouttes dans l'arène.

Cependant, la venue des lutteurs populaires demeure un critère de réussite d'une séance de lutte, exprimé par la phrase *njom a fela* (« la lutte est bonne »). Le talent et la reconnaissance sociale constituent un capital symbolique indispensable pour devenir populaire. La visibilité médiatique agit comme un « catalyseur de popularité » (Bonhomme *ibid.* : 231). Contrairement aux célébrités « célèbres pour leur célébrité » (Boorstin, 1961), la visibilité des lutteurs est une valeur ajoutée à leur talent (Heinich, 2012).

Toutefois, avant de devenir un objet médiatique, le lutteur doit répondre à des attentes sociales qui fondent sa légitimité et lui promettent d'envisager une carrière réussie. Ces enjeux de légitimité conduisent alors à s'interroger : comment un lutteur, en lutte simple, acquiert-il de la renommée ?

D'abord, nous expliciterons comment sont liés progression sportive et supporterisme. Ensuite, nous montrerons qu'en lutte simple, le lutteur relève encore de la figure du héros (Centlivres, Fabre et Zonabend, 1998). Représentant son village, il doit prouver sa légitimité auprès de sa communauté tout en construisant une carrière professionnelle. Le talent et l'excellence apparaissent donc comme indispensables, sans pouvoir être dissociés des qualités et des valeurs morales exprimées dans la pratique de la lutte. L'« honneur » constitue ainsi un principe central, manifesté à travers le culte aux ancêtres, les chants de lutte *(a kim njom)* et les valeurs sportives. Enfin, nous verrons que les réseaux sociaux, les discussions autour du thé *(warga*, *ataya)* et les chants participent conjointement à la mise en visibilité.

Si la façon de construire sa notoriété en lutte avec frappe et en lutte simple repose sur des bases similaires et se font écho, leurs enjeux et leurs dynamiques diffèrent. Néanmoins, les deux pratiques s'inscrivent dans un *continuum* : la lutte simple précède la lutte avec frappe. La popularité des grands champions prend ses racines en lutte simple pour se poursuivre en lutte avec frappe.

1. Devenir lutteur : progression sportive et capital social

a) Les catégories de poids et l'expérience

Les catégories en lutte simple ne sont pas définies par des critères de poids. Elles s'inscrivent dans des logiques sociales, économiques et stratégiques. Elles renvoient également à des qualités physiques telles que la force, la technique et l'endurance ainsi qu'à la maturité et à l'expérience des lutteurs, sur lesquelles je reviendrai plus loin.

Tous les lutteurs commencent en catégorie « poussière », dans laquelle ils sont dispensés de licence pour participer aux compétitions. Tous les jeunes hommes sont conviés à lutter et viennent s'entraîner au corps à corps dans l'arène. En revanche, les autres catégories – poids moyens, poids légers[50] et poids lourds – nécessitent des licences. Cependant, contrairement aux catégories de poids de la boxe, par exemple, fondées sur la masse corporelle, en lutte simple, elle repose sur un système plus souple dans lequel la licence et l'expérience permettent de passer d'une catégorie à une autre. L'accumulation d'expérience, de technique, de maîtrise et la décision personnelle d'un lutteur d'appartenir plus à une catégorie qu'à une autre en sont les principaux paramètres.

En réalité, choisir de lutter dans telle ou telle catégorie un soir donné, est traversé par des logiques d'ajustements et d'opportunités. Le choix d'une catégorie dépend de l'endroit où se déroule la séance de lutte ainsi que des lutteurs présents. Il est fréquent qu'un lutteur poids léger soit vaincu dans sa catégorie et décide de s'inscrire en poids lourd s'il estime que cette catégorie offre davantage d'adversaires potentiels. Cette stratégie peut parfois aboutir à des victoires. Ces stratégies ont souvent lieu lors de petites séances de lutte avec peu de lutteurs. À l'inverse, la descente dans une catégorie inférieure n'est pas autorisée : un lutteur habituellement inscrit dans une catégorie supérieure ne peut pas lutter dans une catégorie inférieure. De manière générale, la progression vers la catégorie poids lourd s'accompagne d'une transformation corporelle et d'une augmentation de popularité. En effet, plus le niveau d'un lutteur augmente, plus il développe sa masse corporelle, sans que le poids ne constitue pour autant un critère strict de classification.

Comme l'illustre le cas de Ngor, ancien champion poids lourd de Simal ayant arrêté les compétitions en 2016 avant de migrer en France, accéder à une catégorie supérieure arrive lorsqu'un lutteur domine durablement sa catégorie et commence à remporter des combats face à des adversaires de catégorie supérieure. Cependant, la force physique et la prise de masse qui y est associée nécessitent une certaine maîtrise. Les athlètes doivent aussi être capables de se déplacer rapidement, ce qui demande de l'endurance, car le vainqueur aura nécessairement réalisé plusieurs combats afin d'atteindre le drapeau. La rapidité est également nécessaire et peut être affectée par le poids.

Les catégories les plus élevées sont également synonymes de coût plus élevé. Exigeant, en effet, une préparation physique en salle de sport (qui sont uniquement en zone urbaine), une alimentation en quantité (généralement le riz au poisson *(thiebou dien)* – le plat

[50] « Poids moyens » *(rawgadu)* est la catégorie inférieure à celle des « poids légers » *(a caf)*, ce qui peut surprendre au premier abord.

national sénégalais – et du couscous de mil au poisson *(saacʻfa liβ)*, spécifique (compléments alimentaires, protéines, etc.) et un arsenal « mystique », impliquant les services de spécialistes importants. La progression est donc économiquement coûteuse. Le noyau de fans proches d'un lutteur cherche des cotisations auprès des personnes plus aisées.

Ainsi, avoir un certain « capital symbolique » (Bonhomme *op. cit. :* 235), issu de l'acquisition d'une certaine reconnaissance sociale, est indispensable. Autrement dit, passer à une catégorie supérieure, notamment poids lourds, nécessite au lutteur d'avoir un certain nombre de fans et supporters.

b) Supporterisme et transmission d'un « capital social »

Julien Bonhomme (*op. cit.*) analyse ce phénomène chez les lutteurs de lutte avec frappe à travers la notion bourdieusienne de « capital social », défini comme « l'ensemble des ressources actuelles ou potentielles qui sont liées à la possession d'un réseau durable de relations » (Bourdieu, 1980 : 2). Pour les lutteurs issus de familles aux faibles revenus, ce réseau repose essentiellement sur leurs proches. Ces derniers sont considérés comme les plus sincères, contrairement à certains supporters qui gravitent autour des lutteurs afin de tirer profit de leur popularité.

Les réseaux sociaux ont un impact sur les dynamiques de soutien. Lorsque Ngor luttait (dans les années 2015), par exemple, les lutteurs ne disposaient pas de groupe WhatsApp permettant de rassembler facilement des supporters et des cotisations. Cette absence de réseau limita sa carrière de lutteur, bien qu'il fût populaire. Aujourd'hui, la médiatisation des combats et la circulation des vidéos des TV-TVs facilitent au contraire la constitution en début de carrière de groupes de soutien. Cependant, cette forme relationnelle basée soit sur l'admiration soit sur le profit est un trait plus large de la société sénégalaise. Comme l'écrit Julien Bonhomme : « Certains y voient même le ressort de toute vie sociale : les individus seraient des *"social entrepreneurs"* qui travaillent à bâtir des coalitions de partisans pour servir leurs intérêts (Boissevain, 1974) » (Bonhomme, 2022 : 236).

Le cas du lutteur Pape Wally, aussi appelé Wally Simal ou Bateau, illustre particulièrement bien cette dynamique. Après avoir remporté son premier combat en lutte avec frappe, il décide d'interrompre sa carrière et quitte la région afin de se tenir à distance du monde de la lutte. Selon ses proches, cette décision faisait suite à des menaces « mystiques » liées à sa popularité grandissante, notamment des *gris-gris* déposés autour de la maison familiale. C'est Abdou, à la fois ami et supporter, qui finit par le convaincre de faire son retour dans l'arène. En mobilisant ses contacts, il réunit des fonds et trouve discrètement un

logement à Dakar chez une personne aisée originaire elle aussi de Simal, afin que Wally puisse reprendre les entraînements en sécurité.

Mais avant même son retour dans l'arène, l'information circule dans le village. Fier d'héberger le champion de Simal, son hôte valorise publiquement son rôle dans le retour du lutteur. Les TV-TVs s'emparent rapidement de l'information et le retour de Bateau devient un sujet de discussion. À travers cette proximité avec le lutteur, l'hôte cherche également à s'approprier une part de la reconnaissance sociale du champion.

Les TV-TVs participent eux aussi à cette circulation de la notoriété. Lorsque Ngor revient à Simal pour quelques semaines de vacances, Abdourahmane, de la chaîne Simal TV, en profite pour l'interviewer. L'ancien lutteur n'a rien à y gagner directement, mais son nom conserve une certaine renommée auprès notamment des simalois que la chaîne utilise pour obtenir des vues et des abonnés. Cette forme de réappropriation de la reconnaissance sociale est considérée comme normale et moralement acceptable, dans la mesure où Ngor accepte volontiers l'entretien.

La notoriété circule alors à travers les relations sociales, mais elle demeure conditionnée par le talent du lutteur lui-même. Les « petits lutteurs » doivent parvenir à se démarquer, afin que leur nom soit retenu et relayé par les TV-TVs. Or, les lutteurs sont actuellement extrêmement nombreux et la concurrence rend cette visibilité difficile à obtenir. En effet, certains villages hébergent de nombreux lutteurs. Par exemple, Mar Fafaco compte une dizaine de lutteurs dont trois favoris ; à Mar Lodj, six lutteurs dont un favori ; à Simal, ils sont dix. Le lutteur n'est donc plus un héros local choisi collectivement pour représenter son village, comme cela était le cas avant que la lutte ne se transforme d'abord en spectacle, puis ne se sportivise (Bonhomme 2022 : 29-69).

Aujourd'hui, pour être reconnus et admirés, les lutteurs doivent accumuler des victoires. Cette quête de reconnaissance repose sur une logique méritocratique valorisant l'effort, l'ambition et la réussite individuelle ainsi que la capacité à endurer les difficultés inhérentes à la carrière sportive. Comme le souligne Julien Bonhomme, cette aspiration à la réussite se situe à la croisée de l'éthique du travail portée par le mouridisme – une des principales confréries sénégalaises – et par les idéaux de réussite personnelle caractéristiques des sociétés capitalistes (2022 : 234).

Cependant, cette valorisation de l'individu demeure fortement dépendante de ses supporters, dont une grande partie est issue du village du lutteur. Les lutteurs de lutte simple, comme ceux de lutte avec frappe à Dakar, s'inscrivent dans un processus d'individualisation marqué par une tension entre réussite personnelle et dépendance au collectif.

2. Individu et collectif

À l'instar des lutteurs de lutte avec frappe, les lutteurs de lutte simple, en milieu urbain comme rural, sont soumis à un processus d'individualisation. Alain Marie (2008) montre qu'une tension existe, dans les sociétés africaines, entre la réussite individuelle et la dépendance à la communauté – famille, quartier, usage stratégique des réseaux relationnels. Selon l'auteur, ce phénomène est lié au développement du système capitaliste et de l'État bureaucratique moderne, ainsi qu'aux crises économiques qui les accompagnent depuis la fin des années 1970 (*ibid.* : 99).

Les faibles revenus des individus, en milieu urbain comme rural, nécessitent le maintien de fortes solidarités familiales et l'usage stratégique de réseaux sociaux. Dans le même temps, l'individu doit répondre à des obligations sociales pouvant exercer une pression importante sur lui.

a) Village, rivalité et prestige local

Cette individualisation, à première vue ambivalente, est au fondement de la logique de construction des célébrités en lutte sénégalaise. Comme l'a observé Julien Bonhomme, le lutteur nécessite le soutien d'un collectif tout en étant « entrepreneur de sa propre carrière » (2022 : 234). Autrefois, les lutteurs étaient étroitement liés à leur village. Tous les jeunes hommes luttaient et l'un d'entre eux était choisi par les sages, les devins et les anciens du village pour devenir le champion du terroir (Ndiaye 2018 : 37). Il représentait son village face aux localités voisines et la réputation de celui-ci dépendait en partie de son excellence.

En zone rurale, bien que la lutte soit devenue un sport-*business* et tende à l'être davantage, l'appartenance villageoise demeure intrinsèquement liée à la pratique. Les combats de derby ou « chocs » entre villages voisins illustrent ces enjeux de prestige local. Les tensions peuvent parfois dégénérer. Il en est de même pour les tournois de football intervillageois. Abdou me rapporte qu'en 2018, un violent conflit éclate entre Mar Lodj et Mar Fafaco lorsque les deux équipes de football se sont affrontées. Depuis, les deux équipes ne se rencontrent plus afin d'éviter de nouveaux incidents. Ces rivalités dépassent largement le cadre sportif. Des échauffourées ont également eu lieu au collège et lycée réunissant les élèves des trois villages de l'île : Mar Lodj, Mar Fafaco et Mar Soulou. Selon plusieurs habitants, ces tensions seraient anciennes et liées à une compétition symbolique autour de la question du village originellement implanté sur l'île. Les récits se contredisent. Toutefois, ces tensions ne sont pas omniprésentes et émergent principalement lorsque les deux villages sont

en situation de compétition. Ces rapports intervillageois montrent l'importance que conserve l'appartenance villageoise dans les séances de lutte, mais aussi au-delà de ce sport.

b) Nommer les lutteurs

Cette importance accordée au village se retrouve également dans la manière dont les lutteurs sont identifiés et nommés. Le village d'origine constitue un élément important pour identifier des lutteurs.

En effet, lorsque les amateurs et les TV-TVs présentent un lutteur, ils mentionnent presque systématiquement son nom de lutteur ainsi que celui de son village : Djijack Djilas, Thieb Joal, CFA Diakhao, Wally Simal, Franc Niodior, Lion de Barry, Yakhou Ndangane, Modou Simal, Badra Simal, etc. L'association entre le lutteur et son village informe immédiatement sur ses appartenances et les rivalités potentielles.

Comme l'a montré Julien Bonhomme (2022 : 89), les noms des lutteurs relèvent de plusieurs registres. Certains empruntent au répertoire onomastique wolof : héritage familial, surnoms, références à un pair admiré ou à une localité d'origine. D'autres, plus récents, apparus notamment à partir des années 1990, mobilisent le français ou l'anglais et renvoient à la force, à la guerre, à la technologie et la mécanique, à la ruse ou encore à la réussite. Ces créations onomastiques traduisent les aspirations des lutteurs et révèlent les univers sociaux qui façonnent leur imaginaire.

Les noms de lutteurs se trouvent donc à la croisée de deux logiques. D'une part, celle d'une projection individuelle et d'autre part, d'une identification collective. Autrement dit, d'un côté, les noms expriment des qualités ou des ambitions personnelles ; de l'autre, ils inscrivent le lutteur dans un réseau d'appartenances (village, amis, supporters, etc.).

Cette articulation rappelle les pratiques de nomination des Sérères Ndut étudiées par Marguerite Dupire (1994) dont la manière de nommer est similaire à celle des Sérères du Siin Saalum. Les noms constituent à la fois des désignations individuelles et inscrivent les personnes dans des relations sociales. Un individu peut recevoir plusieurs noms au cours de sa vie : nom homonymique, nom religieux, surnom ou encore nom lié à un ancêtre réincarné. Les surnoms, souvent donnés par les proches ou les amis, renvoient généralement à une caractéristique physique, un trait de caractère ou une anecdote.

Les prénoms sérères possèdent également des significations explicites et traduisent souvent les attentes ou les aspirations des parents. Des prénoms comme Ngor (« dignité »), Mignane (« longue vie ») ou encore Dimelé (« aidé ») renvoient ainsi à des qualités. Les noms

de lutteurs fonctionnent de manière similaire : ils expriment des caractéristiques, des qualités ou des aspirations associées à l'individu.

Ils sont souvent issus de surnoms humoristiques donnés par les amis du lutteur et fonctionnent dans une logique similaire. Les sobriquets renvoient à des caractéristiques du lutteur et circulent au sein de son entourage. Certains noms de lutteurs émergent ainsi de caractéristiques physiques, d'anecdotes ou de manière de lutter : Ndiol Sana (*ndiol* : « grand ») qui est un petit lutteur, ou Thieb Joal (*thieb* : « riz », en wolof) qui est un gros mangeur, ou encore Badara Internet, Ordinateur et Usine Technique en référence à leur technicité. De la même manière qu'un nom soit celui de la localité du lutteur, afin de mieux identifier le sportif. Les lutteurs peuvent accepter ou contester ces appellations. Kani Sadan, par exemple, refuse d'être appelé « Sathi Ndiomgolor », rappelant qu'il vit à Kounoune Keur Ndiaye Lô (un quartier à Dakar) – pouvant aussi déplaire aux habitants de son quartier. Le fait que celui-ci souhaite mettre un terme à ce malentendu montre l'importance qu'il accorde à l'appartenance de son quartier natal.

Comme le souligne Lévi-Strauss :

> Dans un cas, le nom est une marque d'identification, qui confirme, par application d'une règle, l'appartenance de l'individu qu'on nomme à une classe préordonnée […] ; dans l'autre cas, le nom est une libre création de l'individu qui nomme et qui exprime, au moyen de ce qu'il nomme, un état transitoire de sa propre subjectivité.
>
> (1962 : 240)

Alors que les noms sérères relèvent davantage d'une « classe préordonnée » (*ibid*.), les noms de lutteurs s'inscrivent plutôt dans une logique de création individuelle, comme l'a montré Julien Bonhomme (2022). Toutefois, cette création ne s'effectue pas de manière isolée. Elle est prise dans des réseaux relationnels impliquant le village, les proches, les amateurs ou encore les rivalités ou admirations entre lutteurs. Cette logique rejoint ainsi le processus d'individualisation décrit par Alain Marie (2008), dans lequel affirmation de soi et dépendance au collectif demeurent étroitement liées.

c) Soutenir le lutteur, représenter le village

Cette inscription du lutteur dans des réseaux relationnels implique également des formes d'engagement réciproque entre le lutteur et son village. Le lutteur apparaît comme un représentant d'une localité, investi par les attentes et les espoirs de ses habitants. En retour, ces derniers participent activement à sa carrière en le soutenant matériellement, moralement et

symboliquement. Sa réussite dépasse alors la trajectoire individuelle pour devenir un enjeu collectif et une source de prestige.

En lutte simple, cette identification est particulièrement marquée. Contrairement à la lutte avec frappe, où les appartenances peuvent être multiples (écurie, quartier, ethnicité et village), elle se structure principalement autour du village d'origine. Cette affiliation peut être revendiquée par le lutteur lui-même, mais aussi attribuée par les amateurs et relayée par les médias.

Sabou, originaire de Mar lodj, ancienne arbitre du CNG (Comité national de gestion de la lutte) et aujourd'hui membre de la « table technique », atteste par ses propos que la lutte demeure une affaire de village. Elle précise, lors d'un entretien, que si le lutteur qu'elle soutient habituellement venait à affronter un lutteur de Mar Lodj, elle soutiendrait d'abord ce dernier. Elle dit également que Mar Lodj « est un village de lutteurs depuis des temps ancestraux » (entretien 2024). Le prestige d'un lutteur crée aussi celui de son village.

De la même manière, lorsque Wally Simal arrête de lutter, ce sont les gens de son village – ses proches et ses plus grands supporters – qui organisent son retour dans la lutte. Abdou, son manager et médiateur officieux, mobilise notamment des fonds depuis la France afin de financer les besoins du lutteur. Lors du premier combat de Wally après deux années d'arrêt, Abdou enchaîne les appels et évoque la pression pesant sur l'ensemble de l'entourage du lutteur. Certains proches préfèrent même ne pas assister au combat, par crainte de participer à de potentielles tensions autour du lutteur. Le retour de Wally Simal montre ainsi que la carrière du lutteur dépasse sa seule trajectoire individuelle, en mobilisant ses proches et, plus largement, son village.

Cette pression collective se traduit aussi par le fait de ne pas lutter dans son village. Par exemple, Georges, lutteur poids lourd et favori de Mar Lodj, m'explique éviter de combattre dans son propre village afin de limiter les tensions. Sabou confirme : « C'est pas facile de lutter chez toi, il y a une forte pression qui est derrière toi » (entretien 2024). Souleyman Diallo (2021), dans son étude sur la lutte traditionnelle dans le Siin, montre aussi que la réussite du lutteur dépend de l'implication de la communauté villageoise. D'abord le sportif est encadré par le noyau central – aux liens relationnels proches souvent regroupé en *staff* (famille et amis) – avant que le soutien ne s'élargisse progressivement au village lorsque sa carrière prend de l'ampleur. Toutes les compétences des villageois pouvant œuvrer à sa victoire sont mobilisées par son *staff*. Le champion incarne son village, symbolise son honneur et doit être prêt à se « sacrifier », notamment financièrement et physiquement.

Cet idéal du héros champion du village mis en avant par Souleyman Diallo coexiste avec la forte valorisation du « chacun pour soi », d'après un membre d'un comité d'organisation villageoise relevé par Julien Bonhomme (2022 : 189). Cette quête du prestige pour soi-même est un héritage de la lutte avec frappe. La lutte contemporaine hérite du modèle du « sport-*business* » popularisé par Mohamed Ndao de Kaolack, alias Tyson, dans les années 1990. Ce dernier rompt avec l'image du champion uniquement porté par son collectif et devient l'incarnation d'une réussite individuelle médiatisée (*ibid.* : 76-84). En lutte simple, le lutteur se trouve à la croisée de ces deux logiques, à la fois entrepreneur de sa propre carrière tout en demeurant néanmoins dépendant du soutien de sa communauté.

Cette dimension collective dépasse le cadre sportif car, comme l'explique Sabou, les fonds récoltés par les tournois au village sont versés au dispensaire, à l'école et à la lutte contre l'émigration. La lutte participe ainsi directement au développement local et renforce le sentiment d'appartenance villageoise. Fredrik Barth (1969) montre que les groupes sociaux se définissent par les frontières qu'ils établissent avec les autres. Dans cette perspective, les relations entre villages, émises notamment à travers les compétitions, contribuent à structurer des frontières intervillagoises. La compétition entre les lutteurs des différentes localités contribue à structurer un « nous » collectif, activé notamment lors des tournois de lutte.

Ainsi, en contexte villageois, le lutteur s'inscrit dans un processus d'individualisation : il construit sa propre carrière et sa popularité, tout en restant étroitement dépendant des attentes, du soutien et des investissements de sa communauté villageoise. Plus sa renommée grandit, plus son inscription dans les logiques collectives se renforce.

Si la renommée du lutteur repose sur son talent, les soutiens collectifs et l'appartenance villageoise, elle dépend également de sa capacité à incarner une identité singulière.

d) Talent et singularité.

Les TV-TVs présentent ainsi fréquemment les lutteurs à travers une caractéristique particulière, qui ressort aussi dans les discussions des amateurs en dehors de l'arène.

Les lutteurs peuvent être associés à différents registres : le « lutteur d'ambiance », comme CFA Diakhao, caractérisé par son humour, ses danses et provocations ; le lutteur « trop mystique », comme Brosse el Bandy, accompagné d'un important arsenal « mystique » et de nombreux *sicambay* (« accompagnateurs ») ; le lutteur « sportif », valorisé pour son

humilité, à l'image d'Ordinateur ; le lutteur « technique », comme Badara Internet ; ou encore le lutteur « fort » *(doole*, *katan)* comme Modou Diam Terry.

Certaines singularités attribuées aux lutteurs relèvent également du registre « mystique ». On dit d'un lutteur qui est apprécié du public qu'il a le *bayre*, c'est-à-dire de la renommée. Cette dernière est associée au « mystique » et peut, par exemple, provenir des cordes de coton attachées autour des cuisses, des mollets et de la taille appelées *fale*, pouvant avoir de nombreuses autres vertus (Ndiaye 2020 : 220).

Ces images, largement diffusées sur les réseaux sociaux à travers les vidéos et les commentaires sportifs des TV-TVs, participent à la mise en visibilité des lutteurs. Contrairement à la lutte avec frappe, dont les grandes figures voient leurs effigies orner les murs de Dakar, la lutte simple repose principalement sur la circulation de vidéos qui rendent visibles des lutteurs reconnus à l'échelle régionale.

Le succès d'un lutteur repose ainsi sur son talent, l'implication de ses supporters et la capacité à se démarquer. Les qualités valorisées par les amateurs, les médias ou les chants de lutte participent à la construction d'une figure héroïque. Comme l'écrit Souleyman Diallo (2021), reprenant Djibril Seck (2019), la lutte constitue « un moyen de valorisation de l'honneur à travers le culte de la bravoure » (Diallo, 2021 : 98).

Derrière cette figure héroïque du lutteur et sa mise en prestige se dessinent des manières d'être valorisées et attendues par le public. Ces qualités morales s'ancrent dans les formes d'appartenance collective tout en empruntant aux valeurs liées au culte des ancêtres, à l'islam, à l'éthique sociale sénégalaise et aux morales sportives.

Quelles qualités et figures idéales du lutteur sont valorisées par les amateurs, les médias et les chants de lutte ? Quels enjeux se dessinent derrière ces manières d'être qui traversent l'univers de la lutte ?

3. Valeurs et morales : un lutteur admiré

En 2024, lors d'une séance de lutte à Simal, un petit lutteur nommé Ndiol Sana affronte Doudou Sané, imposant et populaire. Ce dernier ne fait aucun effort, « il ne lutte pas », tandis que le premier fait preuve de détermination, bien que ses chances de terrasser son adversaire soient faibles. Ndiol Sana perd le combat, mais sa réputation s'en sort grandie. Son courage et son ardeur sont salués par les amateurs.

La réputation d'un lutteur ne repose pas uniquement sur ses victoires, mais aussi sur ses qualités morales qu'il doit donner à voir dans l'arène comme en dehors. Amateurs,

TV-TVs et chants de luttes valorisent certaines manières d'être associées à l'honneur *(jom)*. Ces qualités participent autant à la réputation du lutteur qu'à celle de son village. Elles s'inscrivent dans un système de valeurs plus large lié au travail agricole, à l'organisation villageoise, aux ancêtres et à l'honneur collectif.

Comment les qualités morales valorisées chez les lutteurs trouvent-elles leurs racines dans des logiques sociales liées au travail agricole et à l'organisation villageoise sérère ?

a) La lutte : une compétition en l'honneur des ancêtres

La lutte simple s'inscrit dans un système de pratiques étroitement liées au cycle agricole et au rapport à la terre, dont le travail constitue un « point d'honneur (*jom*) » dans la société sérère (Dupire, 1976 : 15). Le « point d'honneur » (*dyom* en wolof, *jom* en sérère) renvoie à une dimension centrale de la morale ouest-africaine (Ly, 1967). Travailler la terre, participer aux activités collectives et représenter son village dans la lutte relèvent ainsi d'une même exigence de dignité et d'engagement personnel (*wargal* : « sens du devoir, obligation »), particulièrement marquée avant la sportivisation de la lutte.

Pratique postrécolte, la lutte s'inscrivait dans un calendrier rythmé par des offrandes aux *pangol* (*fangol* au singulier), grands esprits ancestraux et protecteurs, au début et à la fin de l'hivernage (de juin à octobre). Les tournois étaient organisés en leur honneur afin de célébrer les moissons[51]. Un *fangol* – lié soit à un lignage, à un village ou à une localité – protège et guide les villageois, notamment en assurant la fertilité des terres. Leur présence est à la fois multiple et mobile : ils se manifestent à travers des éléments naturels (arbres, eau, lieux sacrés (*damb*)), des animaux (souvent un serpent) ou encore dans les rêves (Dupire, *op. cit.*).

À l'instar de la chasse rituelle *(mis)* chez les Sérères du Siin et Saalum, qui est une pratique réalisée avant les semences et décrite par Marguerite Dupire (1976), la lutte participe d'un même ordre cosmologique. Les deux pratiques visent à assurer la prospérité du groupe tout en honorant les ancêtres. Chasseurs et lutteurs sont accompagnés et protégés par les *pangol*, dont les prescriptions sont transmises par les devins (*saltigi, madag, yaal xoh* ou encore certains *o pan*[52]). En relation avec ces esprits, ils guident les actions à entreprendre.

[51] Marguerite Dupire (1999) rapporte que chez les Sérères Ndut, dans le village de Palo, des tournois de lutte étaient organisés en l'honneur d'un *yul* (appelé *fangol* en sérère siin), l'esprit de l'ancêtre Boka réunissant les villages avoisinants (*ibid.* : 54).

[52] *Saltigi, madag, yaal xoh* (celui qui sait), et *o pan* (devin guérisseur) sont tous des devins aux puissances différentes en fonction de leur catégorie. *Yaal xoh* et *madag* peuvent voir les esprits invisibles, le *saltigi* est le devin officiel d'un village ou d'une localité (Dupire 1976 : 6).

La lutte et la chasse rituelle *(mis)* sont ainsi indissociables du rapport aux ancêtres et au territoire. Comme le montre Dupire, les itinéraires de la chasse et les lieux d'offrandes retracent l'histoire des fondations lignagères, marqués par des pactes entre ancêtres et génies des lieux, devenus ensuite des *pangol*. Se dessine alors un système où terres, agriculture, lignages fondateurs et puissances invisibles sont étroitement imbriqués.

Avant la « sportivisation », un lutteur qui représentait son village faisait partie de la catégorie des *pir*. Ce dernier terme signifie actuellement la catégorie « poids lourd » ainsi que « lutteurs » au pluriel, à partir du singulier *mbir*. Le parcours du lutteur pouvait ainsi être décrit comme une progression allant des *upadiel* aux *rawgadu*, puis aux *a caf* (« poids léger »), et enfin aux *pir*. Aujourd'hui, elles correspondent respectivement à celles de « poussière », « poids moyen », « poids léger » et « poids lourd ». D'après mes interlocuteurs, cette progression ne reposait pas uniquement sur des critères physiques : ces catégories étaient également définies par l'expérience et la maturité acquises au cours de la pratique. Devenir *mbir* impliquait ainsi de franchir des étapes dans la pratique de la lutte, mais également d'acquérir les qualités morales attendues d'un lutteur reconnu.

Selon Ousmane, amateur et guide touristique local du village de Mar Lodj, un lutteur était plus choisi pour ses qualités morales que pour son talent « sportif ». Dans ces villages, les sages, anciens et devins entraient en contact avec des *pangol* pour prendre leur décision. Dans ces villages, la primauté des lignages fondateurs et l'aînesse structuraient la hiérarchie locale, où le chef du village, assisté de devins et d'un conseil d'anciens, occupait le sommet (Dupire, 1991b).

Dans ce système, chasseurs, lutteurs et devins participent à la reproduction de l'ordre social et cosmologique fondé sur les relations aux *pangol*. Si le *mis* contribue à la subsistance du village, les lutteurs en rendent visible l'honneur *(jom)*, tous deux inscrits dans un système cyclique de prospérité et de reconnaissance collective.

L'honneur du village dépend ainsi de plusieurs facteurs : l'ancienneté des lignages, la puissance des *pangol*, le savoir des devins, mais aussi les qualités incarnées par son lutteur. Celles-ci rendent visible cet honneur par sa conduite, souvent associée au *jambaar* traduit par « guerrier » par mes interlocuteurs et qui littéralement se traduit par « audacieux, audace, courage »[53], symbole de la force *(doole)*, du courage *(fit* et courageux : *sad)*. L'image du

[53] Ce terme, utilisé en wolof comme en sérère, est traduit dans le *dictionnaire. Seereer/Français. Français/Seereer* (Faye, 2022 : 181 et 214). En wolof, Julien Bonhomme le traduit par « bravoure » (2022 : 31). Dans la même idée, F. Fanoli, C. T. Wane & D. Chevé (2024) écrivent que ce terme est employé « pour référer à des personnes courageuses, fortes, déterminées et qui réussissent dans des tâches difficiles. Les soldats de l'armée, par exemple, sont habituellement surnommés *jaambaar* » (*ibid*. : 62). Ainsi chacun s'accorde à dire que l'image du *jambaar* ou *njambaar* est valorisante et porteuse de prestige.

njogoy[54] (« lion », *gaïndé* en wolof, aussi souvent employé) est également mobilisé, renvoyant à la victoire s'il apparaît en rêve, ainsi qu'au sommet de la hiérarchie car il fait référence au roi de la forêt (Diallo, 2021 : 101).

b) L'honneur : kersa et goré'

D'après Boubakar Ly (1967), l'honneur – chez les Wolofs et les Toucouleurs (*dyom* : wolof), également visible chez les Sérères *(jom)* – s'oppose à la honte (*sed nu* : honteux, en sérère) et constitue le fondement de la dignité *(ngor)* sociale et individuelle. L'honneur *(jom)* et la bravoure *(ngoora')* avant la colonisation, sont des qualités érigées au sommet par l'élite guerrière wolof *(ceddo)*, issues d'une culture de l'honneur héroïque bien ancrée en Afrique de l'Ouest (Bonhomme, 2022 : 31). Les lutteurs actuels héritent de ce devoir de mettre en avant leurs qualités. Fanoli, Wane et Chevé (2024) écrivent, à propos des vertus attendues dans le contexte de la lutte avec frappe :

> Un lutteur doit prouver qu'il est en mesure d'incarner au plus haut degré ces « vertus » cardinales de force *(doole)*, de courage *(fit)*, de résistance, d'astuce *(muus)*, de maîtrise de soi et de confiance en soi *(gëm sa bopp)* — en bref, démontrer être un héros, une personne brave *(jaambaar)*. C'est l'un des atouts majeurs pour se faire remarquer et ainsi décrocher un contrat.
>
> (*ibid*. : 62)

Ces qualités dignes d'un héros relèvent davantage du registre agonistique que des valeurs relationnelles. La « maîtrise de soi » est cependant un attribut appartenant à la valeur *kersa*, qui fait l'objet d'une importante analyse chez Ismaël Moya (2017). Cette éthique renvoie à un idéal de contrôle de soi et de modération dans les comportements – concernant les paroles, les gestes, les émotions, l'alimentation ou encore la sexualité – impliquant une attitude discrète *(sutura* en wolof et sérère) et respectueuse dans tous les aspects de la vie (*ibid.* : 102). Cette discipline relative à la courtoisie, à la politesse (*yar* en sérère), au respect (*njer*, *jeg tegin*), semble valorisée dans un souci de préserver l'harmonie sociale *(nanoor* et *njofoor ndef leng* en sérère*)*. *Njofoor ndef leng*, est particulièrement proche de cette notion d'« harmonie sociale », car littéralement se traduit par : « réconciliation vers l'unité ».

Le *kersa* est une valeur souvent associée aux idéaux de conduite attribués aux *géér*, définissables comme des « nobles » dans la société wolof, par opposition aux *ñeeño* (« castés »), c'est-à-dire les gens de castes comme les griots ou les forgerons. Cette valeur se

[54] Un exemple marquant de l'image du lion au Sénégal est celui renvoyé par le nom de l'équipe nationale de football du Sénégal : les « Lions de la Teranga ».

comprend notamment par opposition aux comportements expressifs en public attribués aux *ñeeño*. Cependant, dans certains contextes, notamment lors des chants, des louanges ou des animations assurés par les griots, cet idéal peut être momentanément relâché par les *géér*.

Les Sérères du Siin et Saalum associent également le *gor* (« noble ») à des qualités comme la droiture *(wargal)*, la dignité et la fierté *(ngor)*, l'honnêteté *(jof, woor)*, l'intégrité *(maandu)*, la maîtrise de soi et la fidélité *(goré')*. Ce dernier terme est constitué d'une emphase par le « é » final du mot *gor*. Dans le dictionnaire sérère de Khady Faye (2022), *goré'* est défini par : « être fidèle, libre, honnête, droit, incapable de succomber à la tentation de l'argent et de biens matériels » (*ibid* . : 176). D'après Abdou, cette incapacité à succomber dépasse cependant la seule question de l'argent et renvoie plus largement à une forme de maîtrise de soi proche du *kersa*. Notons qu'en plus des équivalences entre wolof et sérère, *kersa* et *sutura* se sont introduits dans le vocabulaire sérère.

Le fait que le dictionnaire de Khady Faye définisse le terme « *goré'* » comme « [l'incapacité à] succomber à la tentation de l'argent » l'oppose indirectement aux comportements que certains de mes interlocuteurs associent aux griots *(kawul)*.

Pape, un villageois de Mar Lodj âgé d'une cinquantaine d'années, m'explique que les griots usent de leur art oratoire laudatif afin d'obtenir de l'argent sans même penser à ce qu'ils disent. Il compare les griots au comportement flatteur du renard de la fable *Le Renard et le Corbeau* (2015 [1668]) de La Fontaine. Le renard flatte le corbeau jusqu'à rester bouche bée et laisse tomber le fromage qu'il tenait dans son bec ; le canidé le récupère grâce à sa ruse. La parole des griots, pour celui qui fait l'objet de leurs « belles paroles » *(falay fa' mosu* en sérère ; *wax ju rafet* en wolof*)* – sur lesquelles je reviendrai plus amplement ci-dessous – agit de telle sorte que, épris d'émotion, celui-ci se contrôle moins et donne davantage d'argent au griot afin qu'il continue à « gonfler son ego » (Moya 2023). Des paroles qui n'ont en réalité rien de mensonge, comme l'insinue Pape, mais relèvent plutôt de valeurs. Comme l'écrit Boubakar Ly, repris par Ismaël Moya, « le mensonge social est politesse et beauté sociale, et en tant que tel prévaut sur le réalisme » (1966 : 361). Derrière la critique de Pape, c'est la qualité *goré'*, associée au statut *gor*, qui est exprimée et qui ne peut l'être seulement en exposant la différence statutaire avec les griots.

D'après Ismaël Moya, les gens de caste se différencient des *géér* par leur caractère expressif, bruyant et sans retenue. Selon l'anthropologue, ils occupent un statut inférieur à celui des *géér* et incarnent des comportements jugés contraires aux valeurs de retenue et de dignité, comme le fait de demander de l'argent sans vergogne. À l'inverse, les *géér* valorisent

la maîtrise de soi et l'élégance, même s'il n'existe pas, dans les faits, de mépris direct envers les *ñeeño* (*ibid.* 2017 : 94).

L'honneur et l'harmonie semblent finalement constituer des notions englobantes. Autrement dit, il s'agit de valeurs qui en intègrent d'autres : faire preuve d'intégrité *(maandu)*, de droiture *(jof*, le sens du devoir/des obligations : *wargal)*, de patience et d'endurance *(muñ),* de discrétion *(sutura)*, d'humilité *(yelef*, dans le prolongement du *sutura*), de respect (*yar* et *tegin)*, ainsi que de bonne entente et d'harmonie *(njofoor ndef leng,* « réconciliation vers l'unité »*)*.

À travers son analyse de cérémonies *(xew)* de baptême *(tuddu* et *ngent)* et de mariage *(takk, jebbale* et *céyti)*, Ismaël Moya (2017) montre que ces valeurs régissent et conditionnent les interactions sociales en s'inscrivant dans le registre du *aada* (« coutume » et « habitudes » en wolof). Autrement dit, il s'agit de manières socialement attendues visant à honorer autrui *(teral)* par des dons, des prestations, des paroles, des gestes et diverses marques de considération qui embellissent les relations. Elles participent ainsi de la vertu *teraanga* (*tedaanga* en sérère), entendue comme un idéal de sociabilité.

c) Teraanga, manière d'honorer

La vertu *teraanga* apparaît comme un principe profondément ancré dans les sociétés du Siin et du Saalum, où elle contribue à articuler les différents domaines de la vie sociale de la communauté villageoise. En pays sérère du Siin Saalum, comme l'a illustré Ismaël Moya pour les salutations wolof, les premières manifestations de *teraanga* sont dans la manière de saluer. Les formes de politesse de salutation sérères qui, comme en wolof, s'éternisent selon les situations et contextes, et qui mettent en avant la paix (*jam*) : « – *Mbaldo* (bonjour le matin pour celui qui arrive dans un lieu) – *Fede jam* ? (Réveillé en paix ?) – *Jam soom* (la paix seulement !) – *Woxo na jam ?* (Vous êtes en paix ?) – *Foop jam* (tout est en paix !) – *Jam soom kay* (la paix seulement) ».

Les salutations peuvent continuer en demandant des nouvelles de la famille, du travail et de la santé. La paix quotidiennement convoquée dans ces formules de politesse manifeste ainsi l'importance du maintien des bonnes relations.

La *teraanga* apparaît alors comme un idéal relationnel fondé sur la paix, la valorisation et la considération d'autrui, l'harmonisation des relations sociales et l'honneur. Elle participe plus largement à un système de valeurs reliant vie villageoise, rapports aux ancêtres, pratiques agricoles et événements de lutte.

Comment ces valeurs, admirées chez certains champions et présentes plus largement dans les relations sociales, émergent-elles concrètement durant les événements de lutte ?

d) A kim njom : « belles paroles » (falay fa' mosu), écouter pour être

La traduction des chants de lutte m'a permis de constater que ces valeurs sont souvent convoquées dans les paroles des chanteuses.

La « belle parole »

La « belle parole » *(falay fa' mosu* ; *wax ju rafet)* participe à cette logique relationnelle. À l'instar de la musique dans la production de la danse, elle agit sur les relations sociales et contribue à la fabrication publique du prestige. Cet art oratoire valorisant autrui par la parole : louer, exagérer, rythmer ou rendre visible une relation dans l'espace public. Indissociable du chant, de la poésie et de certaines formes d'adresse socialement codifiées, il est particulièrement maîtrisé par les griots et griottes, les chanteuses et chanteurs ainsi que d'autres spécialistes de la parole, tels que certains TV-TVs. Il vise à embellir une personne, à rendre visibles ses qualités et à valoriser publiquement les relations sociales elles-mêmes (*ibid*. : 111).

Dans le cas des échanges cérémoniels décrits par Ismaël Moya (2017), la belle parole est chantée et participe pleinement à l'échange lui-même. Lors d'un baptême, par exemple, une femme peut souhaiter honorer une parente en lui offrant de l'argent ou des tissus. Cet échange est médiatisé par un griot ou une griotte qui annonce publiquement le don en le chantant, le commente, l'exagère et loue la générosité de la donatrice. Le truchement du griot et sa parole ostentatoire constituent alors un signe de reconnaissance et honorent la relation dans une relation triadique. Le donateur passe par le griot, qui met en forme la belle parole, afin d'honorer le destinataire. La relation elle-même devient ainsi publique. Les belles paroles produisent du prestige précisément parce qu'elles rendent publiques les personnes et les relations qu'elles célèbrent.

Ces paroles rendent visible une relation. Chantées ou scandées, rythmées par les tambours, poétiques, métaphoriques, parfois énigmatiques, leur forme importe autant que leur contenu, dans son efficacité. La belle parole est une composante de la vertu *teraanga*. Par une parole maîtrisée et codifiée, elle valorise simultanément les personnes et les relations sociales.

Les chants de lutte relèvent de la « belle parole ». Cependant, en plus de célébrer des personnes déjà prestigieuses, ces chants participent à mettre en scène les qualités morales qui

leur sont attribuées. Il ne s'agit pas seulement des lutteurs. Plus largement, ces chants mettent en valeur des manières d'être valorisées et contribuent à les transmettre.

Des mécanismes comparables existent dans d'autres contextes ouest-africains, notamment dans les chants qui accompagnent les concours agricoles chez les Sénoufo Tyebara du nord de la Côte d'Ivoire, étudiés par Marianne Lemaire (2009). Ces chants exhortent les cultivateurs, valorisent publiquement leur endurance et leur capacité à supporter la souffrance physique, tout en mettant en avant la valeur centrale qu'est le travail. Les répertoires masculins comportent également des significations partiellement codées, dont la compréhension dépend de la familiarité avec le contexte évoqué par la chanson.

De manière similaire, les chants de lutte participent à la production publique du prestige. Toutefois, là où les chants *tyebara* exaltent principalement le travail, l'endurance et la rivalité, les chants de lutte encouragent les lutteurs tout en rappelant les exigences de maîtrise de soi, de retenue et les valeurs de *teraanga* qui encadrent la lutte. Dans les deux cas, la musique accompagne une activité valorisée et contribue à mettre en scène des qualités morales admirées. Les « belles paroles » des chants de lutte présentent toutefois une forme particulière. En effet, en plus de constituer une forme esthétique de mise en prestige, de rendre visibles les personnes qu'elles célèbrent et de produire de la reconnaissance, elles donnent également à entendre des valeurs qui constituent autant de manières d'être valorisées, tant dans l'univers de lutte simple que dans les relations sociales du quotidien.

Mbayang Loum, l'une des chanteuses les plus célèbres actuellement, explique lors d'une interview sur le plateau de Lutte TV, la responsabilité qu'elle estime avoir dans la transmission de certaines valeurs. Bien qu'elle reconnaisse que ces messages relèvent d'un idéal, elle considère qu'une artiste autant écoutée a le devoir de contribuer à l'éducation de la jeunesse. Voici le passage :

> **Boucar Ndour** – Dans la lutte, nous, les générations d'aujourd'hui, c'est juste l'ambiance qu'on aime voir, mais je pense que c'est de l'enseignement. Parce que souvent ce sont des messages que vous lancez, vous réveillez les gens par des messages. C'est des messages que vous véhiculez à travers les chansons.
> **Mbayang Loum –** C'est la vie d'aujourd'hui qui a besoin de ça, car la vie aujourd'hui est un peu bizarre. Même si ce n'est pas parce que c'est la vie d'aujourd'hui qui est bizarre, c'est le devoir de l'artiste de toujours devoir passer des messages pour réveiller la jeunesse. Je dis pas que les messages qu'on véhicule, c'est notre vraie vie. Mais si tu as une voix écoutée par tout le monde, il faut véhiculer un contenu intéressant. Comme les artistes qui font la comédie, ils font passer des messages, pourquoi nous, artistes dans le monde de la lutte, on ne pourrait pas faire pareil ? Comme Dieu nous a fait chanteuses, on doit passer des messages. Par des paroles qui peuvent éduquer un enfant, comme les bonnes manières.

Rediffusion de l'interview en direct du 04 octobre 2025[55] de 17:17 à 18:13. Traduit du wolof au français par Abdou. Un passage plus ample de cet interview est repris dans la troisième partie de ce mémoire.

e) Des chansons qui « t'enseignent des choses »

Bien que les chanteuses de luttes *(a kim njom)* ne soient pas nécessairement des griottes *(kawul)*, elles sont expertes en matière de belles paroles *(falay fa' mosu)*. D'après un travail de traduction de chansons réalisé avec plusieurs de mes interlocuteurs[56] – presque tous des amateurs de lutte, bien qu'ils ne « suivent » pas tous la lutte à la même intensité –, l'identification du destinataire précis de certaines chansons ne fait pas toujours consensus. En revanche, les messages généraux et les significations morales attribuées aux chants convergent largement d'un traducteur à l'autre.

Les chansons ont donc plusieurs niveaux de compréhension. Elles mobilisent d'abord un registre référentiel ancré dans une histoire locale, souvent liée à la trajectoire ou à une situation particulière des personnes chantées. Pape, jeune amateur simalois et ancien lutteur, me répète souvent que « toute chanson a son histoire ». Elles comportent également un registre moral portant sur les valeurs socialement valorisées. Enfin, les chants et les rythmes des tambours agissent sur les interactions entre chanteuses, lutteurs, supporters et public pendant les séances de lutte. Il s'agira ici de s'intéresser plus particulièrement au registre moral des chants.

> Tu sais, les chansons sérères, ça t'apporte quelque chose, même dans les paroles. Les paroles t'enseignent beaucoup de choses. Elles [les chanteuses] parlent comme ça, pas seulement pour chanter, elles t'enseignent des choses de la vie. M'explique Siga.
>
> Siga, 2025.

Les « choses » de la vie que les paroles enseignent renvoient aux valeurs admirées et attendues des lutteurs et des personnes en général. Durant les traductions, j'ai observé que cet « *enseignement* » dont parle Siga passe par une écoute régulière de chansons. À l'instar des « chants de xylophone » Tyebara (Lemaire 2009), les messages sont semi-dissimulés. Les chants de lutte se comprennent à travers l'*habitus* d'écoute qui se poursuit aussi bien dans l'arène qu'en dehors. Certaines chansons sont enregistrées au format MP3 par des amateurs,

[55] Lutte TV. 2025. « 🛑Direct – Plateau Spécial Avec Mbayang Loum, En Route Pour Sorano le 4 Octobre… ». Diffusé en direct le 4 octobre 2025. Vidéo YouTube, [17:17-18:13]. https://www.youtube.com/live/2hEIWTrTs4A.

[56] Mes amis qui m'ont permis de traduire certaines chansons sont Abdou, Pape, Abdourahmane, Lang, MaMbaye, Badara et Dimlé du village de Simal, tous âgés entre 25 et 35 ans.

ou bien vendues par des TV-TVs ou encore écoutées depuis des vidéos YouTube de ces derniers. Elles sont quotidiennement écoutées par les jeunes hommes, parmi d'autres musiques comme le *mbalax*, le *reggae* ou encore le *zouk*. La musique de lutte est notamment écoutée lorsque les hommes réalisent des travaux difficiles, comme la construction de bâtiments ou lors d'entraînements sportifs, mais aussi durant des moments de sociabilité comme quand ils se réunissent entre amis pour boire le thé *(ataya* ou *warga)*.

Le répertoire des chants de luttes fluctue rapidement d'une saison à une autre : de nombreuses chansons viennent s'y ajouter, tandis que d'autres tombent dans l'oubli. Les amateurs distinguent ainsi les anciennes des nouvelles chansons à travers leurs styles, les modes qui leur sont associées ou encore grâce à leur connaissance du large répertoire. Ces chants sont presque tous interprétés par l'ensemble des troupes de chanteuses. Comme l'explique Marianne Lemaire (2009 : 78) à propos des répertoires de chants de femmes *tyebara*, la création des nouveaux chants peut être anonyme.

Les chants ci-dessous, proviennent de vidéos YouTube de la troupe de Ndeye Fatou et de celle de Mbayang Loum, deux troupes leaders de ces dernières années, issues d'une même troupe aujourd'hui subdivisée, celle de Khady Diouf[57]. Cependant, certaines chanteuses manifestent un attachement aux cultes aux *pangol* et chantent quelques chants en leur honneur.

Quelles sont donc ces chansons et les valeurs morales enseignées ?

Encourager face à l'échec

Yaayma loola. Gimi Roogé. Koor Awa ba nan-ké xañaan wé laya : njom no kiin Roog jegun.

« Sa maman pleure [s'adresse à tous] ; crois en Dieu [s'adresse à la mère du lutteur] ; l'homme d'Awa [s'adresse au lutteur] n'écoute pas les méchants, ce qu'ils disent ; la lutte d'une personne appartient à Dieu ».

Traduit par Abdou.

Les traductions et interprétations proposées par Abdou, Pape, Abdourahmane, MaMbaye et Badara convergent globalement vers un même sens. Tous s'accordent sur la traduction de la chanson et sur son caractère moral et encourageant notamment face à l'échec, bien que leurs contextualisations narratives diffèrent légèrement selon les situations évoquées. Le sens du chant peut ainsi être réactualisé en fonction des circonstances.

[57] D'autres troupes de chanteuses de lutte sont reconnues mais pas écoutées par mes interlocuteurs. Il s'agit de la troupe d'Agnès, issue de celle de Mayi Ndeb, qui était la troupe leader avec Khady Diouf.

La chanson encourage ainsi le lutteur à ne pas abandonner et à faire preuve de *muñ* (« d'endurance et de patience ») et de rester digne *(ngor)*. Un encouragement qui peut dépasser le seul cadre de la lutte et constitue une manière d'être valorisé : « croire en Dieu », ne pas abandonner et ne pas écouter les paroles malveillantes d'autrui. Une telle attitude suppose de faire preuve d'intégrité *(maandu)* et de maîtrise de soi, renvoyant indirectement à la valeur *kersa*. Quelles sont donc les paroles des « méchants » / des ennemis *(xañaan) ?*

Ne pas écouter les « méchants »

Au-delà de l'encouragement adressé au lutteur, la chanson met aussi en garde contre les « méchants » *(xañaan)* et leurs paroles nuisibles. Cette idée renvoie à ce qu'A. Raphaël Ndiaye (2020 : 117-119) appelle les « paroles amères » (*fa lay fa ngaadu)*, associées à la jalousie, à la haine et à la méchanceté.

Dans les expressions relevées par A. Raphaël Ndiaye, l'amertume caractérise certaines personnes réputées envieuses, mal intentionnées ou incapables de se réjouir de la réussite d'autrui. Les Sérère disent ainsi « avoir la bouche amère » *(xaaḍ ô don)* ou « la langue amère » *(xaaḍ i delen)* pour désigner quelqu'un dont les paroles blessent ou nuisent aux autres (*ibid*. : 118).

Le terme *ngaadu* (pluriel *xaaḍ* : « piquant ») d'après l'analyse de Marguerite Dupire (1994), fait écho à l'imaginaire lié à l'amertume et aux comportements et par extension à la sorcellerie. En effet, elle relève que, pour les Sérère Ndut, les termes « amers, piquants et toxiques », appelés *hay*, sont associés au danger, à la toxicité et à certains tempéraments humains. Les individus possèdent deux âmes, dont une immortelle liée au caractère : certains sont perçus comme « doux et bons », d'autres comme « amers-mauvais » associés à la violence et/ou à la sorcellerie (Dupire, 1994 : 76).

La chanson invite donc le lutteur à ne pas se laisser atteindre par ces discours. Elle valorise au contraire le sang-froid, la retenue et la capacité à supporter l'échec sans perdre sa dignité. En outre, des comportements inverses aux individus « aux paroles amères ».

La baraka et le « travail de la mère » comme protection

Face à ces paroles néfastes, la chanson mobilise plusieurs formes de protection, notamment Dieu et la mère. En effet, la chanson relève de la « belle parole » (*falay fa' mosu*), proche des discours et chants de griots décrits par Ismaël Moya. L'auteur écrit :

> […], il est surtout question de remercier Dieu et le prophète, de “mères dignes d'être mères”, de choses “faites comme elles doivent être faites”, de “ne pas avoir fui ses obligations”, “d'avoir toujours été là”, etc.
>
> (2017 : 83)

Dieu *(Roog)* et la mère apparaissent également dans la chanson, qui introduit directement la relation entre le lutteur et ces deux figures. Selon Abdourahmane, il s’agit d’un truchement des chanteuses, qui portent la parole de la mère du lutteur. Celle-ci encourage son fils en le rassurant :

> [...] C’est pour un lutteur qui lutte chaque jour et qui ne gagne rien. Sa mère lui a alors chanté : “Ne pleure pas, tout vient de Dieu. Un jour viendra où tu remporteras la victoire. [...] Elle a dit qu’il faut tout laisser devant Dieu. “Dieu va t’aider un jour, *inshalla*.”
>
> D’après Abdourahmane (2025).

En suivant la logique d’Abdourahmane, Dieu est du côté de la mère, car celle-ci est une « mère digne d’être mère » *(ibid.)* dans la mesure où elle se préoccupe du sort de son fils. Cette sollicitude est exprimée par les paroles « sa mère pleure » *(Yaayma loola)*.

La baraka

La référence à *Roog* (« Dieu ») renvoie à la notion de baraka (*barke* en wolof), que Ismaël Moya (2017) définit ainsi :

> [C’est] une manifestation de la grandeur divine dans la vie des hommes [...]. Elle se manifeste, directement, sous la forme de capacités, d'aptitudes ou de dons particuliers accordés à certains individus.
>
> (*ibid.*: 154).

La réussite, le prestige ou certaines aptitudes exceptionnelles peuvent ainsi être interprétés comme des signes de baraka. Plusieurs interlocuteurs expliquent d’ailleurs que la lutte (comme faculté) relève d’un « don de Dieu », soit transmis « par le sang », donc par des agnats (du lignage de la mère ou du père transmis de manière aléatoire), soit une décision de Dieu uniquement.

Les anciens amateurs parlent de ce « don » afin d’argumenter la distinction qu’ils établissent entre les « vrais » champions d'autrefois et les nouveaux lutteurs, perçus comme dépourvus de talent particulier. Autrement dit, ces derniers seraient dépourvus de baraka et incarneraient la dimension de plus en plus marchande du *business* de la lutte actuelle. Il convient de noter que cette orientation est jugée contraire à la morale associée aux *gor* – ainsi qu’à l’ethos religieux, qui condamnent le fait de succomber à la tentation de l’argent.

Le « travail de la mère » (cialel yaay)

La chanson insiste tout autant sur la figure maternelle. « *Yaayma loola* » (« sa mère pleure ») : la mère apparaît comme une figure de soutien et de protection. Cette présence peut être mise en relation avec le « travail de la mère », notion analysée par Ismaël Moya chez les Wolof. Une notion tout aussi présente chez les Sérères du Siin et Saalum d'après mes interlocuteurs.

Le « travail de la mère » *(cialel yaay)* renvoie à l'idée que la réussite ou l'échec des enfants dépend en partie de la conduite morale, des prières et de l'implication de la mère pour ses enfants et son époux. Une « bonne mère » doit soutenir ses enfants, préserver sa réputation et assumer ses responsabilités familiales. La réussite d'un enfant peut alors être interprétée comme l'effet visible de ce travail maternel (Moya, 2017 : 308-314). Cette notion est souvent invoquée, permettant de critiquer à travers les ragots (*waxtaan*).

Cette logique apparaît explicitement dans une autre chanson chantée :

Rabdero seriñ mame fadé y'a rétuma Diofior ñanelé yaay â fapoxtu.

« Mame Fadé ne paye pas de marabout, c'est au moment où je suis parti à Diofior que j'ai su que c'est sa maman qui prie pour lui. »

Traduit par Abdou.

Les prières de sa mère apparaissent comme plus puissantes que les savoirs maraboutiques.

Une autre chanson évoque également la confection d'un pagne par la mère pour la saison suivante. Elle dit :

Muñi boo mban sipa jan[58]*. Yaayma riwanam diga pay seek.*

« Console-toi jusqu'à l'année prochaine, pour pointer ta corne [s'adresse au lutteur]. Sa maman lui tisse un pagne pour la saison prochaine [s'adresse à tous] ».

Traduit par Abdou.

Au-delà de sa fonction vestimentaire, le pagne *(pay)* possède une dimension protectrice et matérialise le lien affectif entre la mère et le lutteur. D'après Aurélie Troy (2008), le rite initiatique masculin appelé *ndut* représente le lien affectif entre la mère et son fils et protège le novice ainsi que le lutteur. Même lorsqu'il est aujourd'hui acheté plutôt que confectionné par la mère, il conserve ses vertus protectrices. La protection du lutteur apparaît ainsi étroitement liée à l'implication maternelle.

De la même manière, les chanteuses, à travers leur talent, leur maîtrise des valeurs morales, leur renommée et prestige, comme en attestent les figures telles que Ndeye Fatou et Mbayang Loum, connues dans tout le pays, manifestent du travail de leur mère. Mbayang Loum chante à chaque séance de lutte un chant en reconnaissance à sa mère.

[58] *« Sipa jan »* Littéralement, pointer ta corne est, comme déjà expliqué en première partie, concernant l'entrée des lutteurs, en référence à la corne (*jan*) du lutteur (un *grigri*), qu'il plante dans le sable lors de son arrivée dans l'arène. Il enterre souvent des amulettes pour ensuite la laisser planter jusqu'à son départ de l'arène, dans son *cummukay*, bien gardé par des accompagnateurs du lutteur.

Ya' Tewa Senghor malnawo njenga kadé ndeeta ngélné Mbiné Farba.

« Mère Tewa Senghor, ta génération [s'adresse à Tewa Senghor], elle est une référence dans l'arène de Mbine Farba »

Traduit par Abdou.

« À chaque séance de lutte, elle l'a chanté. Elle, elle aime trop sa mère », m'explique MaMbaye.

Elle chante pour sa mère ainsi qu'aux femmes de son village de la même génération *(mal* « ensemble de personnes de même âge »*)*. En honorant sa mère à travers cette chanson, elle remercie, considère et reconnaît implicitement « son travail ». Cela est d'autant plus évoquant puisqu'elle l'a chantée à toutes les séances de lutte.

Le travail de la mère et la baraka sont deux registres de valeurs qui coexistent sans se confondre. D'un côté, la baraka renvoie à la relation entre l'individu et Dieu dans le cadre de l'islam, tandis que le travail de la mère appartient davantage à l'ordre des relations sociales et familiales (Moya, 2017 : 311). Toutefois, les deux notions sont souvent complémentaires.

Dans cette coexistence entre baraka et « travail de la mère », un exemple donné par Ismaël Moya (*ibid.* : 312) est analogue à la complémentarité de ces deux ordres dans la chanson de lutte. Son exemple est tiré des articles d'Eva E. Rosander (1997 ; 2003), sur Maam Jaara Buso, mère du saint homme cheikh Ahmadu Bamba (1853-1927) appelé aussi Sérigne Touba. Il était un maître religieux soufi sénégalais et le fondateur de la confrérie mouride, importante composante de l'islam sunnite ouest-africain. L'omniprésence iconographique de cheikh Ahamadou Bamba dans l'espace public sénégalais – sur les façades, dans les maisons ou les véhicules – a des fonctions protectrices, puisqu'elle n'est pas conçue comme une image mais une présence spirituelle, une façon de transmettre la baraka (A.F. Roberts & M.N. Roberts, 1998 ; Paoletti, 2018). Maam Jaara Buso est décrite comme sainte femme par l'idéologie populaire comme dans l'hagiographie savante. En d'autres termes, Maam Jaara Buso, incarne l'idéal féminin d'une épouse : extrêmement pieuse, dotée d'un grand savoir religieux, pleinement dévouée à son rôle de mère et d'épouse et est conforme aux attentes d'obéissance, de patience et de retenue (Moya, 2017 : 312-313).

Ismaël Moya explique que la manifestation phénoménologique du « travail de la mère » est fréquemment utilisée dans les chants de louange de griottes et similaire aux bienfaits de la manifestation de la baraka. Comme en attestent les chants de remerciement *(ngerem* en wolof), par exemple :

> *« Tu mérites, tu le dois à ton père, l'enfant profite du travail de la mère, les prières d'un père sont très importantes, c'est pourquoi les femmes doivent filer droit. »*

(*ibid.* : 302).

La baraka de l'époux et ses remerciements apparaissent donc en lien avec le « travail de la mère ».

Le chant de lutte atteste de relations protectrices entre le lutteur et Dieu et le lutteur et sa mère, ainsi que Dieu et sa mère (« crois en Dieu » *(gimi Roog)*) tout en honorant ces relations, comme de « bonnes » relations en comparaison aux mauvaises relations. La baraka et le travail de la mère sont également complémentaires dans la mesure où, la foi d'une mère en Dieu – qui fait d'elle une « bonne » mère – influence la manifestation phénoménologique de la baraka de son fils.

Une autre relation émerge de la chanson interprétée par la troupe de Ndeye Fatou. Elle se dissimule derrière l'expression – ou surnom, selon MaMbaye et Badara – de *koor Awa* (« l'homme d'Awa »).

« Koor Awa »

Aucun de mes interlocuteurs ne sait précisément qui est « *koor Awa* ». MaMbaye explique cependant qu'il s'agit d'une manière indirecte de désigner un homme à travers une relation féminine :

> « *Koor* Awa », c'est le mari ou le frère d'Awa. Par exemple, si j'étais un lutteur avec ce genre de difficultés-là, Amy, qui est ma petite sœur, on dirait « *koor* Amy » [...]. Ce genre de truc, à chaque fois que tu entends *koor* Awa, *koor* Amy, *koor* Louna, c'est ton grand frère ou ton petit frère [dont on parle]. [...] C'est pour le reconnaître sans toucher au nom du champion.
>
> MaMbaye, 2025.

Badara ajoute : « Elle a remplacé le nom propre par le *koor Awa* pour rendre la chanson plus riche. »

Ce surnom, souvent employé dans les chants de lutte, en plus de désigner le lutteur, met également en avant les relations qui l'entourent et le soutiennent. En parlant d'un homme à travers sa sœur *(maag o tew* : grande sœur, *ndeƀ o ndew* : petite sœur*)* ou son épouse *(tew)*, la chanson souligne implicitement qu'il bénéficie du soutien des femmes de sa maison. Cette façon de nommer permet également d'éviter de prononcer directement le nom du lutteur. Comme le souligne MaMbaye, il s'agit de « le reconnaître sans toucher au nom du champion ». La parole de la chanteuse possède-t-elle des vertus protectrices, dans la mesure où le champion est désigné à travers une relation ?

A. Raphaël Ndiaye (2020) rappelle en effet que, dans les conceptions sérères, la parole possède une efficacité propre. Une personne trop nommée peut être exposée à la malchance, à la maladie, à l'échec ou encore à la mort, il parle de « bouches qui nomment » (*ibid.* : 222).

La prudence dans la nomination permet donc de limiter cette exposition, particulièrement dans un contexte où le lutteur traverse déjà une situation d'échec. Les qualités telles que la discrétion *(sutura)* ou encore l'action menée avec circonspection *(maandu)* sont alors de mise.

Cette logique entre cependant en tension avec la quête de la renommée. Comment un lutteur peut-il craindre d'être nommé tout en cherchant à acquérir de la renommée ?

Comme le souligne A. Raphaël Ndiaye, la reconnaissance sociale demeure essentielle (*idid.* : 220). Un individu continue d'exister à travers la mémoire et les paroles des autres ; il peut ainsi devenir un ancêtre et, si sa mémoire persiste parmi les vivants, deviendra alors un *fangol*[59]. Les noms des anciens champions restent présents dans les chants de lutte longtemps après leur carrière. Pourtant, même lorsque leurs noms sont chantés, leur mémoire finit souvent par tomber dans l'oubli. Avoir de la renommée constitue donc une nécessité pour un lutteur, en plus de toutes les opportunités de carrière qui s'offrent ensuite à lui. Cependant, le prestige est dangereux et demande de la prudence.

Dans cette perspective, le surnom « *koor Awa* » permet de concilier visibilité et protection. Le lutteur est identifiable sans être directement nommé.

En limitant l'accès à un niveau de compréhension pour des auditeurs, la dissimulation du sens participe également à rendre la chanson plus « riche », selon l'expression employée par Badara. Il s'agit d'une ancienne chanson dont les références sont incertaines, ce qui peut amener une certaine richesse interprétative. « *Koor Awa* » peut ainsi dépasser la désignation d'un individu particulier, élargissant la portée du message.

La « richesse » d'une chanson est-elle également liée à son niveau de compréhension dissimulé à travers son contexte et son histoire, en l'occurrence celle de *koor Awa* ?

Cette logique de dissimulation valorisée rappelle les chants Sénoufo Tyebara ethnographiés par Marianne Lemaire (2009). Dans son analyse, la valeur des chants masculins repose en partie sur la dissimulation totale ou partielle de leur signification. Le caractère secret des chants initiatiques et des « chants à xylophone » s'inscrit dans un principe de hiérarchisation par rapport aux chants de femmes, souvent moins codifiés. La valeur des chants masculins se mesure à son degré de complexité, aussi bien au niveau des paroles qu'au niveau de la maîtrise instrumentale.

Sans relever de secret initiatique ou encore d'une différence hiérarchique entre chants de femmes et chants d'hommes, la chanson pour « *koor Awa* » semble fonctionner selon une logique similaire. Le message général – encourager un lutteur vaincu – demeure accessible à

[59] Marguerite Dupire (1999) explique que les ancêtres protecteurs étaient des grands devins *(saltigi* et *madag*) et des personnes prestigieuses.

toute personne comprenant le sérère et dépend de l'intensité à laquelle elles « suivent » la lutte. La « richesse » d'une chanson semble ainsi être en lien avec son degré d'accessibilité, et donc de complexité. La codification inscrit la chanson dans un réseau de relations, d'histoires locales et de connaissances partagées.

D'autres chansons, au contraire, sont destinées à tous. Plus récentes et facilement interprétables, elles n'ont posé aucune difficulté d'explication à mes interlocuteurs.

Entre teraanga et njofoor

Une chanson également chantée par la troupe de Mbayang Loum, met en avant les valeurs relationnelles et l'entente *(njofoor)* :

> *Siid-we mbina nuuno ndimé-yé njomma naaga fafa rimtel faaf-ké ba nan fâ layé.*
> « Les jumeaux de la maison, vous êtes nés ensemble ; la lutte est un événement temporaire et le destin qui vous unit est éternel ; n'écoutez pas la parole des gens. »
> Traduit par Pape.

Cette chanson est connue de tous les amateurs. Une fois entonnée par la cheffe de troupe, le public crie, les lutteurs dansent et les TV-TVs filment et commentent : « *Wooy njom a fela* » (« *Wooy* la lutte est bonne »). L'effet qu'elle produit montre l'importance de son contenu ainsi que la grande accessibilité de son message, destiné à tous et pouvant être appliqué dans différents contextes. Parmi l'une des chansons que je lui ai transmises par message, Dimle, un ami de Simal, m'a expliqué que celle-ci, est la plus facile à traduire et à interpréter en français.

À travers la relation de gémellité, les paroles mettent clairement en valeur les liens familiaux, d'amitié ou villageois. Les jumeaux représentent la proximité relationnelle. Abdourahmane m'explique : « C'est les jumeaux qui luttaient sans pour autant réfléchir à demain ». Dimle rend le contenu encore plus explicite : « La lutte, c'est qu'une période éphémère ; tôt ou tard ça va passer, alors que ce qui vous lie restera éternel, que ça soit l'amitié ou le sang. »

Les paroles relèvent ainsi de valeurs associées au terme *njofoor* (« la réconciliation », « l'entente », « l'accord »). Une paix relationnelle est donc valorisée. De manière connexe, le sens de la chanson relève de la vertu *teraanga*, c'est-à-dire honorer la relation avant toute chose. Ces valeurs sont antinomiques aux « mauvaises paroles ».

Pour Dimle, les lutteurs qui partagent des liens familiaux ou amicaux ne devraient pas lutter. Une telle confrontation apparaît contraire à la morale et à l'harmonie *(njofoor ndef leng)*. Il me dit :

« Rimtel fafe-ké ba nane fâ lay », vous ne devez pas écouter ce que disent les fans et les amateurs, parce que souvent dans leurs critiques, ils poussent certains lutteurs à devenir des adversaires, et cela ne devrait pas arriver. Si vous êtes deux lutteurs frères, ou bien les lutteurs issus du même village, vous ne devez pas lutter.

De la même manière, cela rappelle la vidéo de Seny TV durant le ramadan qui vise à montrer la bonne entente entre les lutteurs CFA Diakhao et Ndiol Sana à travers leurs taquineries réciproques, évoquées dans la conclusion de la première partie.

Certaines chansons sont extrêmement explicites afin d'inciter les personnes à se méfier des mauvaises paroles et des personnes hypocrites.

Naag yô mbogwa bâ gâ-ô-kiin damna xaariit njublang-ké andee teraanga.

« Il faut toujours faire attention de ne pas voir une personne lui tenir une amitié.
Les vauriens ne connaissent pas *teraanga.* »

Traduit par Abdou.

Cette chanson, chantée par Mbayang Loum, valorise la vigilance relationnelle, liée au discernement des personnes avec lesquelles un individu peut entretenir des relations. Pape traduit *teraanga* par « bienfaits ». La fidélité *(goré')* et la reconnaissance des bienfaits deviennent alors nécessaires afin d'éviter les « hypocrites » (*njumlang* se traduit aussi par « malhonnêteté »). La valeur d'une personne se mesure à sa manière d'honorer les relations qu'elle entretient.

Cette vigilance est d'autant plus importante pour les lutteurs, pour qui la renommée, la quête de prestige et la compétition attirent les « paroles laides » *(falay fa' mbaryˆ u)* et « paroles amères » *(falay fa' ngaadu)* décrites par A. Raphaël Ndiaye (2020 : 117 à 122). Les premières renvoient à des propos moralement inacceptables, tels que l'insulte, tandis que les secondes relèvent davantage de la jalousie et de la malveillance. Ces formes de paroles participent aux dangers associés à la renommée, déjà évoqués plus haut.

La renommée apparaît ainsi ambivalente, à la fois protectrice et dangereuse. Un lutteur construit sa carrière à travers des relations – supporters, hommes d'affaires, journalistes – qui peuvent lui apporter popularité et prestige. Mais cette exposition impose également une forme de discrétion *(sutura)* et de méfiance relationnelle rejoignant l'idée de limiter le niveau de compréhension à travers des surnoms.

Une autre chanson illustre explicitement le fait de ne pas écouter les personnes « qui parlent ».

Lalay wa kédé laya â safëla roga binda no kiné fanio kine réfé ndigil.

« Les personnes murmurent, ce qu'elles disent ne change pas le destin d'une personne ; détester une personne, ce n'est pas la vérité [ce n'est pas normal]. »

Traduit par Abdou.

Selon mes interlocuteurs et interprètes, cette chanson possède une fonction rassurante, notamment en lien avec les « bouches qui nomment ». En effet, pour les Sérères, la parole n'exprime pas toujours directement la pensée profonde, puisqu'elle peut aussi servir à la dissimuler. La répétition d'une parole de bien ou de mal tend alors à renforcer son efficacité et ses chances de se réaliser, ce qui explique l'importance accordée à la maîtrise de la parole ainsi qu'à la méfiance envers celle des autres (*ibid*. : 223). Rappelons, dans cette même logique, qu'un chant de lutte est répété plusieurs fois avant de passer au prochain.

Les paroles des chansons appartiennent quant à elles au registre des « bonnes paroles » (*ibid*. : 102). Selon A. Raphaël Ndiaye, il s'agit d'une parole articulée, vive et empreinte d'une certaine finesse et dont la particularité est de renforcer les relations sociales.

Dans cette continuité, les paroles laudatives et honorifiques, relevant des « belles paroles » *(falay fa' mosu)*, attestent et participent au prestige des lutteurs. Elles témoignent de la grandeur des lutteurs – à travers leur excellence – et exhortent leur renommée. Dans certains cas, les paroles ont pour vocation de faire naître ou d'accroître une renommée. C'est notamment le cas de la chanson consacrée au poids léger favori Gandia Fama :

Goor maakwé, inoox-yo, ndiétay mbirné fada fapox Gandia Fama Niombato.

« Les vieux (ou hommes âgés ou encore sages) levez-vous, discutez (ou unissez-vous) pour que le lutteur soit prêt mystiquement, Gandia Fama de Ndiombato. »

Traduit par Abdou et Pape.

Les *goor maakwé* (« les anciens ») y sont explicitement exhortés. D'après Abdourahmane, Gandia Fama est le seul lutteur « choc » de Niombato. Les chanteuses cherchent ainsi à renforcer sa renommée pour qu'il passe de « jeune talent » à « grand lutteur ». Pour cela, il a besoin du soutien des anciens. Bien qu'il soit déjà champion de Niombato, Gandia Fama doit encore « s'élever mystiquement » et « s'imposer dans l'arène », notamment parce qu'il n'est pas Sérère, mais Socé, m'explique MaMbaye, un de ses fans.

Chanter pour un champion

Certaines chansons ne mettent pas en avant un message général, mais sont à vocation laudative. Chaque champion actuel ayant suffisamment de *bayre* en a une. Ce sont donc toutes des chansons récentes. Il s'agit de belles paroles *(falay fa' mosu)*.

Chanson pour Ngagne Sène :

Amateur-ké laamta mbirné wégna thiomka tama xata roka ndiaganiaw suné yonga dagwa koor Bigué Mossan mé Ngagne Séne a gena.

« Les amateurs se demandent d'où vient ce lutteur qui est le meilleur. La journée, il fait des petits pas de danse. L'homme de Bigué Mossan, là où Ngagne Sène habite. »

Traduite par Abdou.

Chanson pour Alpha :

Mbir Makné yunganda laf sukné diote Ndangane Niodior lamba djiba koor Fatou.

« Le grand lutteur se sent seul ; alors, il a pris une pirogue à rames ; il est bien arrivé à l'embarcadère de Niodior ; les tambours ont fait du bruit pour l'homme de Fatou. »

Traduit par Abdou.

Chanson pour Brosse el Bandy :

A refa armée, Babou Diayî nda dodanum capitaine njomma lamu daan waa, diugi maf ranam wedj loxi Mar ké ndamtomé.

« S'il était à l'armée, Babou Diayî serait nommé capitaine ; il a hérité de la lutte de ses ancêtres donc il doit lutter ; tout en se retournant vers les îles [de Mar] pour qu'elles l'accompagnent. »

Traduit par Lang.

Ces chansons apparaissent lorsque les lutteurs commencent à acquérir une certaine renommée. Contrairement à certaines chansons précédemment analysées, les champions y sont explicitement nommés, soit par leur nom propre, soit par *koor* (« l'homme de ») – ou les deux à la fois – et accompagnés du nom de leur village ou de leur localité d'origine. Les paroles mettent en avant leur excellence, l'héritage ou encore leur capacité à représenter leur communauté.

Par exemple, d'après l'explication de Lang, Brosse el Bandy, de son nom civil Babou Diayî, est glorifié à travers une comparaison avec un militaire de haut rang, renvoyant à l'attribut *jaambar*, mais aussi par l'idée qu'il a « hérité de la lutte de ses ancêtres ». Cet héritage inscrit ainsi le lutteur dans une continuité familiale et participe à construire sa légitimité. Il rejoint plus largement le principe de la baraka. Lang qualifie d'ailleurs ces lutteurs de « vrais champions », un statut qui peut se manifester par un don venant souligner leur talent et leur légitimité.

Brosse el Bandy a déjà de nombreuses chansons et est dit être le « chouchou » du public. Sa chanson lui rappelle aussi la conduite morale qu'il doit suivre. Il ne doit pas oublier

ceux qui le soutiennent depuis le début de sa carrière. Autrement dit, il doit reconnaître et honorer ses supporters au risque d'être déchu. La chanson expose ainsi publiquement sa popularité. Les chansons pour Ngagne Sène et Alpha mettent elles aussi en avant l'appréciation des champions par les amateurs : « Les amateurs se demandent d'où vient ce lutteur » (pour Ngagne Sène) ou encore « Les tambours ont fait du bruit pour l'homme de Fatou » (pour Alpha). La mise en avant de leur renommée les exhorte en même temps au combat.

Chanter en la mémoire d'un être

Dans un même registre laudatif et de reconnaissance, certaines chansons rendent hommage à l'ancienne chanteuse de troupe aujourd'hui décédée, Khady Diouf. Anciennes élèves de cette dernière, Mbayang Loum et Ndeye Fatou lui rendent hommage en reprenant les chants qu'elle leur a transmis. Pourtant, certains d'entre eux ne mentionnent jamais directement Khady Diouf. C'est précisément par la reprise de son répertoire que les chanteuses manifestent leur reconnaissance.

Â waa ngumra ba ngumo koor Salane ba didé mbirna goya tella yé.

« Les lutteurs se maraboutent entre eux, jusqu'à marabouter *koor* Salane. N'aie pas peur, le lutteur est affaibli très tôt ».

Traduit par Abdou.

Abdourahmane, ami de Mbayang Loum, explique :

> C'est une chanson dédiée à Khady Diouf, qu'elle a chantée pour un ancien lutteur. Son nom n'est pas écrit et je ne le connais pas, mais c'est une chanson ancienne gloire[60]. [...] Si un lutteur connu pour faire l'ambiance vient à la lutte et ne fait pas l'ambiance, alors on dit qu'il est marabouté. C'est pourquoi *ya* [mère] Khady Diouf lui a chanté cette chanson.

Comme pour « *koor Awa* », la mémoire du lutteur semble s'être effacée, bien que le niveau de compréhension général du message dissimulé dans la chanson demeure accessible. Abdourahmane identifie le probable contexte dans lequel elle a pu être créée. La chanson, tout en rendant hommage à Khady Diouf, est suffisamment ouverte pour qu'un lutteur « atteint mystiquement » *(dame dam)* puisse encore s'y reconnaître. Contrairement aux lutteurs précédemment évoqués, Khady Diouf n'est toutefois pas caractérisée par des qualités ou des attributs particuliers. Elle est désignée de manière indirecte.

[60] « Ancienne gloire » fait référence aux anciens champions de lutte.

Chanson cosaan

Certaines chansons dites *cosaan* (« tradition », « origine », « us et coutumes »), autrefois chantées par les anciennes chanteuses de lutte, exhortent les lutteurs à s'affronter en mettant en avant la force, l'audace et la dignité. Pape parle de chansons qui « motivent ». Autrefois, les chants étaient interprétés par les grands-mères *(o tan)* des villages organisant les séances de lutte, et appelées en français les « mamans chanteuses de lutte ». Ces femmes, à l'instar des chanteuses actuelles, sont considérées comme ayant hérité du don du chant.

Les chansons *cosaan* sont partiellement opaques, mais restent comprises et destinées à tous les lutteurs. En voici un exemple :

Â ngura gaïndé-yé Rooga yenga-nga jaambaar iambar ména antelle.

« Le lion rugit, on reconnaît les guerriers quand la nuit tombe »

Traduit par Pape.

Selon Abdourakhmane, « *gaïndé-yé* » (« les lionnes »), en tant qu'allégories de la grandeur et de la maîtrise, font référence aux chanteuses. « *Jaambaar* », quant à lui, représente les lutteurs.

« C'est une chanson pour les hommes forts, pour les grands lutteurs, les grands champions », explique MaMbaye. Les qualités valorisées sont ici explicitement le courage, l'audace et la dignité. Ces chants contribuent ainsi à galvaniser les lutteurs, dont certains décrivent les effets. Nous reviendrons sur leur influence dans la troisième partie.

Dans un registre toujours laudatif, apparaissent également des formes récentes de chants particulièrement présentes dans le répertoire de Mbayang Loum. Ces chants permettent cette fois aux chanteuses de se valoriser tout en répondant directement aux insultes et aux propos dévalorisants dont elles peuvent faire l'objet. Même si les troupes chantent quasiment les mêmes chants, certains sont davantage associés à certaines chanteuses.

Chanter pour se défendre

Certaines chansons sont créées par Mbayang Loum et peuvent s'adresser directement aux personnes qui ont de « mauvaises paroles ». Elles remplissent ainsi une fonction protectrice et défensive.

Ba nu mbenam neewan ga' doole jegaam njambuur ñoowaam nô waag nâ Roog.

« Ne m'insultez pas ; même s'il est avéré que je n'ai pas assez de force, j'ai de la maîtrise et je vis de la capacité de Dieu. »

Traduit par Pape.

Tous mes interprètes s'accordent sur le contexte et le sens de cette chanson. Comme les autres, son message est généralisable, mais ces paroles sont produites par Mbayang Loum qui s'exprime à la première personne. Il s'agit d'une réponse aux insultes de certains supporters de Ndeye Fatou. Abdourahmane, particulièrement affecté par cette chanson, explique :

> C'est une chanson dédiée à Mbayang Loum. Elle l'a chanté pour elle-même. Tu as vu que Mbayang est handicapée ? Cette chanson a été chantée à Diofior, parce qu'il y avait des problèmes avec des fans de Ndeye Fatou et ceux de Mbayang Loum. [Les fans de Ndeye Fatou] l'insultent d'handicapé. Alors, Mbayang a chanté « *ba nu mbenam* », cela veut dire, « ne m'insultez pas ». Elle a dit qu'elle n'a pas beaucoup de puissance à cause de son handicap, mais elle n'insulte personne : c'est pourquoi elle a dit que « *jegaam njambuur ñoowaam nô waag nâ Roog* ». Elle a dit que tout ce qui arrive, c'est Dieu.
>
> Abdourahmane, 2025.

Les paroles « *ñoowaam nô waag nâ Roog* » (« je vis de la capacité de Dieu ») expriment une posture de retenue et de maîtrise de soi. Elles renvoient au *kersa*, dans la mesure où la chanteuse refuse de répondre aux insultes malgré l'humiliation (*sed land*). Elle affirme ainsi son *maandu*, c'est-à-dire son intégrité morale. Malgré son handicap et son absence de force physique, elle met en avant une supériorité morale fondée sur sa relation à Dieu, principe supérieur à toute chose. Cette relation peut être rapprochée de la baraka car elle possède la force morale et divine, d'autant plus qu'elle « n'insulte personne » comme le dit Abdourahmane.

Ces paroles s'opposent ainsi aux « paroles laides » et aux « paroles amères », en affirmant sa dignité *(ngor)* fondée sur la retenue.

Lors des compétitions *debaa* à Mayotte, étudiées par Elena Bertuzzi (2020), la supériorité s'exprime également à travers l'exposition publique de valeurs. Ces rencontres compétitives entre deux groupes de chanteuses mobilisent des formes de rivalité encadrées par des normes esthétiques et morales, où les « belles manières » servent à canaliser l'agressivité tout en réaffirmant le contrôle de soi et les valeurs collectives.

De même, Mbayang Loum ne s'impose pas par la violence, mais par la qualité morale de sa réponse aux insultes. Contrairement aux *debaa*, les troupes de lutte ne sont pas rivales en elles-mêmes. Ce sont les supporters qui se mettent en rivalité. Dans les deux cas, la perte de contrôle expose au déshonneur. Toutefois, dans les *debaa*, l'agressivité reste acceptable tant qu'elle respecte les formes morales, tandis qu'elle devient illégitime dès lors qu'elle rompt avec les formes attendues de maîtrise de soi. Une exception existe néanmoins si une chanteuse est possédée par un *jiin* – présence invisible. La possession déresponsabilisant alors

la chanteuse et rendant socialement tolérable une agressivité autrement jugée illégitime (*ibid*. : 108-110).

La chanson de Mbayang Loun s'oppose à l'injure par une démonstration publique de maîtrise de soi et d'intégrité morale. La retenue ne met pas fin à la rivalité ; elle constitue au contraire une manière de la mener et de la contrôler. Mbayang Loum adopte ainsi une figure d'autorité opposant implicitement le « bon » comportement au « mauvais », à l'image de la majorité des chants.

Une autre chanson permet à la cheffe de troupe d'établir la vérité, dans un message destiné à tous.

Artice-ké layé Coumba Diaga ya' Fatou nax ir fadé ma Roog.

« Les artistes ont dit à Coumba Diaga, fille de Fatou, que le mensonge [tromperie/duprie] ne va pas jusqu'à Dieu »

Traduit par Abdou.

Contrairement aux désignations indirectes fréquentes dans certains chants, Coumba Diaga est ici exprimée deux fois (« Coumba Diaga » et « fille de Fatou » *(ya' Fatou)*). Ce qui ne laisse aucun doute sur la personne visée.

Les chanteuses sont organisées en deux groupes au sein de la troupe, souvent distingués par leur disposition dans l'espace. Dans chaque groupe, une chanteuse est amplifiée par un microphone, tandis que les autres ne sont pas amplifiées. Les rôles alternent au cours de la séance. Cependant, une fois que la cheffe de troupe – Mbayang Loum – est engagée, elle et son binôme Coumba Diaga gardent le micro jusqu'à la fin de la séance, assurant le chant antiphonal.

Cette chanson répond aussi aux ragots concernant une hiérarchie entre les deux chanteuses, pourtant issues de la même maison. Abdourahmane m'explique :

> Elle dit d'éviter la trahison, Dieu ne le veut pas. [...] Elle chante Coumba Diaga et *ya'* Fatou, parce que le fait qu'elle l'accompagne ne plaît pas à certains Sérères et à certaines chanteuses. Coumba accompagne avec sincérité.

La chanson valorise ainsi leur relation tout en s'opposant implicitement aux critiques.

Les chants de lutte constituent des « belles paroles » *(falay fa' mosu)* qui participent à la production publique de la valeur morale des individus. Ils rendent visibles certaines qualités, honorent des relations et fabriquent du prestige. Ce prestige dépend en partie des relations entretenues avec la mère, les proches, les supporters, les ancêtres ou encore Dieu. La valeur d'une personne n'est ainsi jamais strictement individuelle.

Cependant, cette mise en visibilité reste ambivalente. Dans la conception sérère, la parole a une efficacité propre et peut autant protéger que nuire. Les chanteuses maîtrisent l'articulation entre visibilité et discrétion.

Les chants « enseignent des choses », comme le dit Siga, dans la mesure où ils transmettent un ethos moral et relationnel qui dépasse largement le cadre de l'arène. Les chants de lutte apparaissent alors comme des régulateurs sociaux.

Les qualités valorisées dans les chants ne se déploient toutefois pas uniquement dans les paroles des chanteuses. Elles se retrouvent également dans les valeurs sportives, parfois en tension avec elles, parfois complémentaires.

f) Institutionnalisation de la lutte : « moraliser » le sport

Reconnue progressivement comme un sport à partir de l'indépendance du Sénégal en 1960 – dans un contexte où la lutte avec frappe vient d'être érigée en sport national en 1959 –, la lutte simple connaît une transformation importante dans ses modes d'encadrement, de réglementation et de légitimation. Sans faire disparaître les logiques antérieures, son institutionnalisation entraîne la rencontre de différents systèmes de valeurs. La sportivisation de la lutte introduit de nouvelles formes d'encadrement du corps, des comportements et des pratiques compétitives. Comment le registre des valeurs de cette dernière encadre-t-il désormais les corps, les comportements et les formes légitimes de compétition, tout en coexistant avec des logiques relationnelles, morales et protectrices bien ancrées ? Quelles valeurs sont concrètement valorisées par les amateurs ? Par quels discours, pratiques ou formes de contrôle social sont-elles encadrées ?

Des valeurs associées à la compétition, qui font des athlètes des héros sportifs locaux ou nationaux, constituent un trait commun à de nombreux arts martiaux (Gaudin, 2009). L'institutionnalisation de ces pratiques tend ainsi à disqualifier les formes de la violence non maîtrisée, désormais jugées immorales et réglementées. Comme le montre Julien Bonhomme (2022 : 52-62), la violence et la cupidité sont, pour le Comité national de gestion de lutte (CNG), des critères immoraux qui rendraient ce sport illégitime. Ce processus de « sportivisation » s'inscrit dans ce que Norbert Elias et Éric Dunning (1994 [1986]) décrivent comme un processus de « civilisation des mœurs », marqué par une régulation progressive des comportements et des affects. Dans cette perspective, la sportivisation repose sur la formalisation de règles écrites, la mise en place d'un arbitrage et l'encadrement institutionnel des pratiques (Bonhomme 2022 : 41).

Deux régimes de valeurs qui s'alternent

Depuis les années 1960, la lutte connaît une institutionnalisation instable, marquée par une alternance entre fédérations et comités, traduisant différentes conceptions de l'organisation et de la gestion de ce sport (Bonhomme 2022 : 46). En 1990, une réforme portée par le ministre des Sports Abdoulaye Makhtar Diop conduit à la séparation institutionnelle entre la lutte avec frappe et la lutte simple. La première est alors gérée par le Caclaf (comité d'administration et de contrôle de la lutte avec frappe) et la seconde par le Cnpla (comité national provisoire de la lutte amateur). À partir de 1994 et jusqu'à 2026, les deux disciplines sont regroupées sous le Comité national de gestion de lutte (CNG), avant que le retour de la Fédération sénégalaise de lutte (FSL) soit opéré en 2026 (*Le Soleil*, 21 janvier 2026).

L'alternance entre fédération et comité repose sur des logiques de gestion relativement opposées. La première s'appuie davantage sur une logique économique et entrepreneuriale favorisant les investisseurs privés, tandis que le second relève plutôt d'une administration, dirigée en majorité par des fonctionnaires publics (Bonhomme *op. cit. :* 45-47). Malgré ces différences, les deux institutions ont des objectifs similaires de « modernisation », de professionnalisation et de légitimation sportive. Cette volonté passe notamment par la mise en place d'une discipline visant à éloigner la lutte de l'image du simple spectacle héritée de la période coloniale, mais aussi à « moraliser » la pratique par un encadrement de la violence, des comportements et des enjeux financiers (*ibid.* : 49-57).

Ce processus doit toutefois être envisagé comme progressif et différencié selon les formes de lutte. Dès 1960, la lutte fait l'objet d'une prise en charge institutionnelle à l'échelle nationale avec la mise en place d'une Ligue nationale de lutte, rapidement transformée en Fédération sénégalaise de lutte (*Le Soleil*, 24 juin 2025). Cette structuration concerne la lutte dans son ensemble. Pour la lutte simple en particulier, l'encadrement institutionnel se met progressivement en place dans les décennies suivantes, sans pour autant que les pratiques villageoises soient immédiatement placées sous le contrôle des instances nationales. La lutte villageoise conserve en effet une importante autonomie organisationnelle : jusqu'au milieu des années 1990, les comités villageois organisent leurs tournois en dehors de la juridiction directe des instances dirigeantes de la lutte (*ibid*. : 189).

Un tournant intervient alors avec la prise en charge institutionnelle de ces compétitions par le Comité national de gestion de la lutte (CNG) et, à l'échelle locale, par les comités régionaux de gestion. Les tournois sont désormais inscrits dans un calendrier officiel et leur durée est réduite : alors qu'ils pouvaient auparavant s'étendre sur une semaine, ils sont, sur mon terrain, généralement organisés sur quatre soirs. Les lutteurs doivent également être

titulaires d'une licence pour participer aux compétitions dans les catégories poids moyen, léger et lourd. Parallèlement, les enjeux matériels associés aux tournois demeurent importants : les mises peuvent représenter une vingtaine de bœufs, de chevaux ou de moutons, tandis que les plus grands tournois peuvent atteindre vingt millions de FCFA, notamment à Dakar.

Le mode de désignation des adversaires est lui aussi transformé. Les lutteurs sont tirés au sort par la « table technique », où siègent les juges. Cette procédure, décrite par Julien Bonhomme (*ibid.*) comme l'une des transformations de la lutte villageoise institutionnalisée, se retrouve également dans les pratiques observées sur mon terrain. Toutefois, le tirage au sort n'empêche pas que les lutteurs se retrouvent fréquemment à affronter des adversaires issus de leur propre village.

Les règles relatives aux licences, au calendrier, à l'arbitrage ou encore au tirage au sort participent ainsi à la standardisation de la pratique, tout en coexistant avec des logiques relationnelles et territoriales qui restent observables sur le terrain. Ces relations sociales peuvent également intervenir au sein même de la confrontation sportive, en influençant la manière dont certains lutteurs envisagent leur rapport à l'adversaire et, parfois, l'issue du combat. C'est dans cet espace de tension entre l'obligation de se conformer aux règles sportives et celle de préserver les relations sociales que prennent notamment place les « combines ».

Les « combines » face à l'idéal du mérite

Des « combines » sont mises en place par certains lutteurs. Lorsqu'ils sont issus du même village, liés par l'amitié ou par des relations familiales, ils peuvent se « laisser passer ». La règle officieuse veut qu'à tour de rôle, d'un tournoi à l'autre, ils fassent semblant de lutter afin de se laisser la victoire. Si cet accord implicite n'est pas respecté, la relation peut se détériorer. Il arrive également que ces arrangements provoquent des malentendus nécessitant l'intervention de médiateurs officieux, souvent des proches des deux lutteurs concernés. Cette pratique fait écho à une chanson évoquant les liens entre jumeaux de la même maison : « Les jumeaux de la maison, vous êtes nés ensemble, la lutte est un événement temporaire et le destin qui vous unit est éternel […]. »

Toutefois ce « laissez-passer » est considéré, dans le cadre sportif, comme une forme de tricherie. La combine ne doit donc pas être repérée par les arbitres, sous peine de sanctions, comme la suspension de licence accompagnée d'une amende. Elle met ainsi en tension la

vertu *teraanga*, fondée sur le maintien des relations et des manières de faire *(aada)*, avec la morale sportive et l'idéal de compétition loyale.

En ce sens, les combines s'opposent au processus d'« assainissement de la lutte » décrit par Julien Bonhomme (2022 : 50-53), qui vise, dans les années 2000, à renforcer le mérite sportif, la discipline et le respect des règles, notamment à travers des sanctions contre les violences, les comportements jugés antisportifs ou les débordements des supporters. Cependant, ces deux logiques se rejoignent aussi partiellement autour d'une même préoccupation qu'est la préservation de la paix sociale *(njofoor)* en évitant des conflits.

Les valeurs sportives restent ainsi associées à une figure héroïque du champion sportif (Duret, 1993). L'honneur *(jom)*, la bravoure *(ngoora')*, la dignité *(ngor)*, la droiture *(wargal)*, la maîtrise de soi *(kersa)*, l'humilité/discrétion *(sutura)*, la patience *(muñ)*, la discipline *(yar)* et la bonne entente *(njofoor)* constituent des qualités valorisées dans la lutte et opposées à la honte *(sed nu)*, au déshonneur. L'acceptation de la défaite participe également de cet idéal sportif.

Ainsi, lors de l'interview de Zilo TV, Ameth Double Moteur explique ses défaites par la « loi du sport », sans remettre en cause ses compétences et sa protection « mystique ». Se dessine alors concrètement le lien entre mérite sportif et la capacité à accepter, voire à surmonter la défaite et la malchance inhérentes au sport. La légitimité sportive se mesure autant par la victoire que par la manière d'affronter l'échec.

Les valeurs sportives s'accompagnent également d'une forme d'ascétisme sportif, encadré cette fois de manière plus officieuse par les amateurs et villageois.

L'ascétisme sportif et la discipline

Si les valeurs morales jouent un rôle dans la réputation et la popularité d'un lutteur, son image demeure également liée à l'entretien de son « capital-corps » (Wacquant, 2000), c'est-à-dire du corps comme ressource physique, sportive et morale qu'il faut continuellement préserver et travailler. Comme l'explique Julien Bonhomme (2022), à propos de l'hédonisme socialement réprouvé chez les lutteurs, « la lutte nécessite une forme d'ascétisme comme tout sport professionnel », directement associée à la respectabilité morale (2022 : 100). Il est ainsi mal vu qu'un lutteur fréquente des femmes – l'abstinence sexuelle étant considérée comme nécessaire avant un combat –, qu'il consomme de l'alcool ou fume des cigarettes. Toutefois, certaines pratiques demeurent cachées, comme le souligne Julien Bonhomme : « il peut y avoir un décalage entre les comportements réels et la morale affichée en public, la discrétion (*sutura*) étant l'un des piliers de la morale ordinaire » (*ibid.* : 100).

Comme presque tous les soirs, je retrouve des amis simalois. Ce soir-là, Abdou, MaMbaye, Badara, Ablaye et moi discutons d'un lutteur poids léger de Simal, Badara Simal, et de ce qu'il doit améliorer dans son entraînement afin de remporter davantage de combats. Nous remarquons qu'il se fatigue vite et gagne difficilement les finales.

Contrairement à la lutte avec frappe, où un lutteur n'affronte qu'un seul adversaire, la lutte simple nécessite d'éliminer plusieurs lutteurs avant d'accéder à la finale. Ainsi, le nombre de lutteurs par catégorie définit le nombre de combats : un lutteur doit remporter trois combats successifs pour atteindre la finale, puis un quatrième pour remporter le tournoi. Le lutteur doit donc trouver un équilibre entre son poids – synonyme de force *(katan)* – et son endurance *(muñ)*, lui permettant d'atteindre le drapeau. Cette endurance est une qualité autant physique que morale.

Mes amis expliquent ainsi ses défaites par un manque d'endurance et d'entraînement. Selon eux, il doit davantage courir. Abdou rapporte que le lutteur fume. En effet, lui et moi l'avions croisé, lorsqu'il rentrait d'une séance de lutte, marchant seul dans les rues sombres du village, cigarette à la bouche. Lorsqu'il demanda du feu à Abdou, celui-ci ne se priva pas de lui faire la leçon.

Après son commérage *(wartaan)*, les amis sont outrés. Dans un désir de dédramatiser, je leur suggère qu'il s'agit peut-être d'un geste occasionnel, après les combats. MaMbaye et Badara me répondent immédiatement qu'un lutteur, en tant que sportif, ne doit pas fumer. Comme le montre Loïc Wacquant (2000) dans le cadre de la boxe, une mauvaise gestion du « capital-corps » – associée à la consommation d'alcool, de drogue, de sexe et de cigarettes ou à un manque d'entraînement – explique souvent les défaites, voire le déclin d'une carrière sportive (*ibid*. : 146). L'abstinence, l'endurance *(muñ)*, la rigueur *(fitna)* et la maîtrise de soi *(kersa)* participent à la crédibilité sportive, tandis que les pratiques jugées déviantes sont associées à un manque de sérieux et à une défaillance morale.

Dans le cas de la lutte, les amateurs exercent ce contrôle social à travers les commentaires, les critiques ou les ragots, faisant du comportement du lutteur un enjeu collectif. Le mauvais entretien du corps n'affecte donc pas seulement les performances sportives, mais aussi la réputation du lutteur et, plus largement, celle de son village.

Ce n'est pas uniquement sa réputation qui est en jeu lorsque le lutteur ne prend pas soin de son « capital-corps », mais aussi, dans certains cas, sa masculinité. Comme l'exprime Bonhomme (2022 : 100-101), le corps des lutteurs, à travers le sport, affirme une forme de « masculinité virile » (*ibid*.), valorisant la force et les musculatures *(katan* « force et résistance »*)*. L'évacuation sexuelle, notamment à travers l'éjaculation, est ainsi

symboliquement associée à une perte de force masculine. D'ailleurs en sérère « éjaculer » et « tomber, chuter » se dit *yen*. De même, le corps du lutteur est censé rester « pur de toute contamination par le féminin » (*ibid*.), afin de préserver un entre-soi masculin. Dans cette continuité, les menstruations d'une femme sont perçues comme pouvant annuler le pouvoir protecteur des pagnes si elle le touche.

Le corps du sportif apparaît ainsi comme un support de valeurs morales articulé à la fois à l'idéal du sportif, du lutteur et de sa masculinité. La discipline corporelle peut être rapprochée du *kersa* et des idéaux de retenue. Toutefois, certaines exigences de la préparation sportive, notamment l'alimentation nécessaire au maintien du poids et de la force, peuvent également entrer en tension avec cet idéal de modération.

Ainsi, les performances des lutteurs sont interprétées en fonction de leur talent sportif et des valeurs morales largement partagées dans la société sérère. Le courage, la maîtrise de soi, le respect de l'adversaire ou encore la retenue participent à définir la figure du lutteur « honorable ».

Ces valeurs sont entretenues par les chants de lutte, relayées par les TV-TVs et commentées par les amateurs, qui participent à construire la popularité et la réputation des champions. À l'inverse, des comportements jugés violents, excessifs ou incompatibles avec les principes moraux peuvent fragiliser la réputation d'un lutteur, même victorieux.

Certaines de ces qualités relèvent de valeurs sportives plus générales, d'autres de conceptions sérères ; elles peuvent parfois entrer en tension, mais aussi se compléter. La popularité d'un champion dépend ainsi autant de ses performances que de sa capacité à maintenir de bonnes relations, renvoyant plus largement aux principes relationnels associés à la *teraanga*.

Toutefois, ces valeurs ne prennent véritablement sens qu'à travers leur mise en circulation publique, notamment par les chants de lutte, les vidéos des TV-TVs, les réseaux sociaux ou encore les discussions entre amateurs qui participent à diffuser, renforcer ou contester la réputation des lutteurs. Comment cette visibilité, à la fois recherchée et potentiellement dangereuse, contribue-t-elle à fabriquer la popularité des champions ? Comme le souligne Nathalie Heinich (2012), la visibilité constitue une grandeur ambivalente, fondée sur l'exposition publique des individus.

4. Visibilité : médias, chants et commérages.

Un soir de lutte à Ndangane, lors des catégories poids légers, Abdou m'accompagne. Nous assistons aux combats assis devant le filet séparant l'arène du public. Depuis son téléphone,

mon ami regarde une importante séance de lutte simple organisée à Dakar, réunissant des poids lourds « chocs ». Rapidement, plusieurs jeunes derrière nous se mettent à commenter les combats, les réputations et les derniers affrontements des lutteurs, préférant parfois la vidéo aux combats se déroulant dans l'arène de Ndangane.

La visibilité apparaît ici comme une dynamique cumulative : plus un lutteur est populaire et reconnu comme « lutteur choc » par les amateurs et les TV-TVs, plus les vidéos, discussions et commentaires à son sujet circulent, renforçant encore sa popularité. Cette disposition autour d'un smartphone est similaire à celle que j'ai observée hors de l'arène. À la maison, devant un direct depuis YouTube, les amateurs s'attroupent derrière celui qui a suffisamment de gigaoctets (Go).

Comme déjà montré, les TV-TVs participent fortement à la visibilité des lutteurs renommés. Cette médiatisation repose sur une circulation entre plusieurs supports : les discussions entre amateurs (commérages, débats *(waxtaan*[61]*)*), les réseaux sociaux (WhatsApp, YouTube, et TikTok), mais aussi les chants de lutte. Certains événements deviennent alors des objets de circulation particulièrement investis par les amateurs.

a) Incident, réseaux sociaux et commérage

Chaque après-midi passé à partager le thé *(warga)* avec mes amis, tous passionnés de lutte, s'accompagnait généralement de chants de lutte diffusés par une enceinte portative. Les chansons proviennent d'une circulation à travers les vidéos des TV-TVs, les enregistrements réalisés par les amateurs ou encore les fichiers transmis entre proches.

Ces moments autour du thé, à la fois conviviaux et habituels, donnent lieu à de longues discussions. À l'instar de l'étude de Julien Bondaz (2013) sur les *grins* au Mali, ces espaces de sociabilité masculine favorisent la circulation des paroles entre jeunes hommes. Le sport – la lutte et le football – et parfois la politique, constitue la principale thématique des échanges entre mes interlocuteurs. Bien que je ne comprenne pas toujours les conversations menées en sérère, j'en saisis néanmoins progressivement le sens grâce aux noms des lutteurs évoqués, aux gestes expressifs et aux émotions manifestées durant les discussions.

Les échanges portent souvent sur des combats mémorables et sur l'« ambiance », les tournois passés et à venir. Toutefois, les sujets les plus débattus concernent des incidents impliquant des lutteurs populaires : altercations, conflits ou comportements jugés déplacés.

[61] *Wartaan* se traduit par « discuter, causer, dialoguer, bavarder, jaser ».

Surtout lorsque certains de mes amis y ont assisté en personne. Ces récits donnent fréquemment lieu à cette question implicite : « À qui revient la faute ? »

Un incident marquant est survenu à l'arène de Ndangane, juste avant un combat final opposant deux lutteurs populaires : Ngagne Sène et Ibou Ndiaye. Une bagarre éclata entre eux quelques minutes avant le combat. Dans une vidéo partagée sur les réseaux sociaux, Ibou Ndiaye, tenant sa corne de lutteur à la main, poursuit Ngagne Sène qui tente de fuir. Publiée par Seny TV, la vidéo atteint rapidement plus de 180 000 vues[62].

Les interprétations divergent. Les partisans d'Ibou Ndiaye accusent Ngagne Sène d'avoir provoqué son adversaire « mystiquement ». D'autres considèrent au contraire que le comportement d'Ibou Ndiaye était incompatible avec les valeurs morales associées à la lutte. Certains se moquent également de Ngagne Sène en le qualifiant de « fuyard », insinuant un manque de courage et de dignité.

La vidéo devient ainsi un support venant soutenir le bouche-à-oreille. J'ai même surpris le père de la famille, chez qui j'étais hébergée, regarder l'extrait, alors même qu'il ne suit plus régulièrement la lutte depuis plusieurs années, encore moins sur les réseaux. Lors des discussions, les vidéos servent fréquemment de preuves afin de défendre ou de critiquer un lutteur. Certains passages sont alors visionnés plusieurs fois collectivement.

Les directs diffusés par les TV-TVs alimentent également les échanges. La disposition de visionnage reprend celle observée dans l'arène de Ndangane : un amateur assis dans une cour avec son smartphone, puis d'autres qui viennent progressivement se regrouper autour de lui.

Le rôle des vidéos et des chants dans la circulation des événements liés à la lutte rejoint, sous certains aspects, l'analyse de Katell Morand (2020) à propos des genres poético-musicaux *qärärto* et *fukära* chez les Amhara en Éthiopie. Diffusés sur YouTube et repris dans les échanges ordinaires, ces chants prolongent les discussions et les tensions autour des conflits identitaires, notamment liés aux appartenances régionales et ethniques, bien au-delà du moment de la performance. Comme dans le cas de la lutte, les vidéos et les chants continuent ainsi d'alimenter les discussions entre amateurs après l'événement lui-même.

De manière comparable, les vidéos de lutte et les chants nourrissent les discussions entre amateurs. Écoutés, visionnés, revisionnés, commentés sur les réseaux sociaux ou lors de moments de sociabilité ordinaires, notamment autour du thé, ils entretiennent ainsi le souvenir

[62] SENY TV. 2025a. « Bagarre 😭😭💪🏻💪🏻IBOU NDIAYE OBEULI vs NGAGNE SENE ndagane le03 février 2025 ». YouTube, 04 février 2025. Vidéo, 03:02. https://www.youtube.com/watch?v=muDC-DGIKLg

des combats, des incidents et des ambiances des tournois passés. Toutefois, contrairement aux chants étudiés par Katell Morand, inscrits dans des contextes de conflits politiques, les discussions autour de la lutte concernent principalement des enjeux de réputation, de prestige et de popularité des lutteurs. Elles peuvent également porter sur certains TV-TVs ou musiciens.

b) Réseaux sociaux, chant et popularité

Comme dans le cas décrit par Julien Bonhomme (2011), à propos de la rumeur du « téléphone tueur », les supports numériques participent, de manière virale, à amplifier la circulation de la rumeur. Dans le cas de la lutte, cette circulation fonctionne également par reprises successives. Les vidéos diffusées par les TV-TVs sont relayées, commentées et réappropriées par les amateurs à travers des réels TikTok, des statuts WhatsApp ou des publications Instagram, augmentant progressivement leur diffusion et la visibilité des lutteurs.

Abdou, souhaitant le retour de Wally Simal dans l'arène, publie ainsi sur WhatsApp des extraits de ses anciens combats accompagnés de messages comme « Wally *rek* » (« Wally seulement »). Depuis deux ans, les supporters de Wally – dont font partie la plupart des amateurs de Simal – réclament son retour. Mais de mars à août 2025, cet enthousiasme s'intensifie particulièrement. Extraits de combats, photographies, montages vidéo et messages de soutien circulent massivement sur TikTok, Instagram et WhatsApp, remettant en avant la grandeur du lutteur.

Wally devient alors un sujet récurrent des discussions autour du thé. Cette fois, aucun débat : tous les avis convergent. Les échanges alternent compliments, souvenirs et nostalgie des combats passés. Jour après jour, Abdou continue de publier, commenter et relayer ces contenus sous le signe de la « belle parole » *(falay fa' mosu)*, qui consiste à encourager en honorant le lutteur. Cette médiatisation rend visible publiquement le soutien des Simalois à Wally.

Une vidéo circule particulièrement durant cette période, au point de devenir le support d'une chanson en mars 2025. Intitulée « Wally Simal et Famara Basse qui sèment de l'ambiance à Domicile avec l'a.s.c Ngalagne »[63], cette vidéo d'une minute trente-cinq, publiée et réalisée par la chaîne Simal TV en 2024, montre Wally, vêtu de bleu et blanc, pleurant lors de la fête de bienvenue pour Mbayang Loum organisée par le quartier Ngalagne de Simal. Ses

[63] SIMAL TV. 2024. « Waly Simal et Famara Basse Qui Sême de L'ambiance À Domicile Avec L'a.s.c Ngalagne ». YouTube, 14 avril 2024. Vidéo, 01:35. https://www.youtube.com/watch?v=2TcUPyxkCac.

proches et fans lui versent de l'eau sur la tête tandis qu'il danse le *sathe* avec l'ancien lutteur Famara Basse et l'un de ses accompagnateurs.

Souleyman, ancien lutteur de Mar Fafaco devenu pêcheur sur les chalutiers et réputé pour composer des chansons de lutte reprises ensuite par les chanteuses, crée alors une chanson inspirée directement de cette vidéo. Il en publie un extrait sur TikTok[64], où les sons d'origine sont remplacés au montage par sa propre voix chantée avec un effet d'écho.

> *Bateau na tima, Wally barro lola, winé andé mbir fa mafrel, champion-ké ndéfna saaxlé.*
>
> « Bateau il faut se calmer [arrête de pleurer], Wally ne pleure pas ; les gens ne reconnaissent pas un lutteur de celui qui lutte pour le plaisir ; les champions font partie du même côté »

Cette chanson conseille au lutteur de se consoler tout en soulignant la véracité de son talent. Contrairement à ceux qui luttent « pour le plaisir », Wally « vit la lutte » *(gi njom i ñoowa)*. *Gi njom i ñoowa* (« je vis la lutte ») est une formule utilisée fréquemment par les amateurs, notamment de Mar Lodj, et par les lutteurs en général. La pratique est plus un ethos de vie qu'un simple divertissement. La chanson encourage ainsi implicitement son retour dans l'arène, à travers des paroles laudatives. Au-dessus de l'extrait vidéo apparaît également cette phrase en wolof : « *Wally Simal champion bou mag la té dafa bokou sii lamb* » (« Wally Simal est un grand champion et il fait partie de la lutte »).

La visibilité du lutteur se construit ainsi à travers la circulation virale de paroles, de chants, de commentaires et de photographies laudatives rendus publics sur les réseaux sociaux. Relayés, commentés et réappropriés par les amateurs, ces contenus s'alimentent mutuellement et contribuent à renforcer sa popularité en augmentant le nombre de ses supporters.

Ainsi, la visibilité des lutteurs repose autant sur leur présence dans l'arène que sur la circulation de paroles, d'images, de chants et de commentaires entre amateurs. Réseaux sociaux, vidéos des TV-TVs, chants de lutte et discussions ordinaires participent ensemble à produire, renforcer et parfois fragiliser la réputation et la popularité des lutteurs. Les incidents, les commérages peuvent alimenter des critiques, tandis que les chants, les « belles paroles » et les publications de soutien contribuent au contraire à accroître le prestige et la popularité des champions.

---

[64] @boy.faye.joal. 2025. « Wally Simal champion bou mag la té dafa bokou sii lamb ». TikTok. https://drive.google.com/file/d/1yjBp5x0O6NFLB_gmSMm_mewwT85awLHo/view?usp=sharing

Conclusion

La renommée d'un lutteur est d'abord liée à son entourage et à ses supporters. Pour être soutenu, il doit montrer son talent, tant physique que moral. Ce dernier renvoie à des valeurs et à des manières d'être impliquant un principe de réciprocité entre les fans et leur champion, autrement dit un principe d'honneur. Celui-ci passe par des façons d'honorer autrui. Les chants de lutte *(a kim njom)* exhortent ces comportements valorisés, notamment en les opposant aux façons d'être dites « mauvaises ». Ces valeurs peuvent se renforcer ou, au contraire, entrer en tension avec les logiques sportives. Elles passent également par la gestion du corps du sportif, soumis à un contrôle social exercé par les gens de son village. Le lutteur doit ainsi composer entre différents registres de valeurs afin d'être soutenu et apprécié. À l'inverse, un comportement jugé mauvais peut fragiliser sa réputation et nuire au bon déroulement de sa carrière.

Toutefois, un lutteur renommé s'expose simultanément au prestige, aux rivalités, aux commérages et aux « mauvaises paroles ». À l'heure des réseaux sociaux, qui accélèrent et amplifient la circulation de la renommée, ces enjeux deviennent d'autant plus importants. Les lutteurs, les chanteuses et les amateurs doivent ainsi continuellement composer entre visibilité, protection et maintien des relations sociales.

La lutte apparaît alors comme un espace où la popularité se transmet, se négocie et se construit collectivement, et où la quête de prestige façonne les manières d'être et de faire relation.

Le prestige des lutteurs ne repose toutefois pas seulement sur leurs performances sportives ou leur réputation morale. Leur popularité dépend également de leur capacité à « faire l'ambiance », qualité constamment mise en avant par les amateurs et les TV-TVs. Cette « ambiance » semble être en corrélation avec la production des émotions susceptibles de se viraliser dans l'arène. La visibilité d'un lutteur ou d'une chanteuse dépend aussi de cette faculté à produire des émotions parfois paradoxales avec les valeurs associées à l'honneur. Toutefois, chanteuses, griots, amateurs et lutteurs participent ensemble à cette fabrication de « l'ambiance », devenue un enjeu majeur de prestige des séances de lutte elles-mêmes.

Il convient alors de s'intéresser à la manière dont émotions, musique, provocations et mises en scène corporelles contribuent à produire l'ambiance dans l'arène et à intensifier les expériences de la lutte.

III. Émotions et ambiance de l’arène.

Le 24 février 2025, la cinquième édition de la séance lutte organisée par le quartier de Ngalagne à Simal entame son quatrième soir. Cette dernière soirée est la plus attendue de la compétition. Consacrée aux finales des différentes catégories et aux combats des poids lourds. Dix-huit poids lourds sont présents. La séance est animée par la troupe de chanteuses de Mbayang Loum et les griots percussionnistes de Momo Ngom, un duo « choc » particulièrement réputé pour « faire l’ambiance ». La musique ne s’interrompt que lors des annonces de la commission arbitrale, des recours, ou de l’arrivée du parrain de la séance, dont le don est publiquement compté avant que les chanteuses ne lui adressent un chant laudatif. Ces interruptions rompent momentanément l’atmosphère festive qui se construit. D’ailleurs, les TV-TVs qui ont déjà entamé leur direct demandent, si la musique tarde à reprendre : « Musique, musique ! » ; leurs paroles sont audibles dans les vidéos, sans qu’ils s’adressent directement aux chanteuses.

L’« ambiance » *(rofa)* progresse par vagues successives en corrélation avec les gestes et les cris, les chants et les rythmes des tambours, le déplacement des TV-TVs, rendu visible par un mouvement collectif des participants. En d’autres termes, certains moments concentrent davantage d’interactions entre les participants, jusqu’à produire ce que l’on pourrait qualifier de « pics d’ambiances », des moments d’intensité que les TV-TVs cherchent d’ailleurs à filmer et qui me permettent de les recenser et de les comparer.

Ces moments d’intensification font écho à ce que Camille Devineau (2019) décrit à propos des rituels de masques blancs *(sumbopwa yoro)* chez les Bwaba, comme des « pics » d’intensité notamment dans le chapitre 5 de sa thèse (*ibid*. : 195-226). L’autrice montre que les expressions émotionnelles de joie – danses, cris, mouvements, contexte de fête et participation collective – constituent les marqueurs de ces moments et contribuent à les intensifier. Ces « pics » augmentent dans une sorte de réaction en chaîne. La réussite du rituel repose alors sur la capacité des participants à établir ou à renouveler une relation favorable avec les génies, dont la présence se manifeste notamment à travers ces « pics » d’expression de la joie. Cette dernière possède ainsi une véritable efficacité rituelle. Ce sont des griots qui expriment les premiers la joie, notamment à travers les danses des masques, qui constituent en grande partie une manifestation de la joie. Accompagnés par les instrumentistes et les chanteuses, leurs performances entraînent progressivement les autres participants dans cette

dynamique. La joie n'est alors pas uniquement ressentie individuellement, mais elle est produite et amplifiée à travers des formes d'expression collectives socialement reconnues.

Les séances de lutte sérère, loin des rituels Bwaba burkinabés, ne répondent pas à une telle finalité. Ce rapprochement porte sur une dynamique commune d'intensification collective liée aux interactions entre participants. Dans les deux cas, certains moments se caractérisent par une concentration d'expressions corporelles et sonores qui rendent perceptible une montée de l'engagement collectif. Les séances de lutte donnent ainsi à voir des moments où ces expressions corporelles et vocales se multiplient et se répondent, jusqu'à produire des pics d'ambiance qui participent à la réussite d'une « bonne » *(a fela)* séance de lutte. Ces moments d'intensification ne peuvent être envisagés sans l'enveloppe sonore produite par la musique de la lutte qui, nous allons le voir, constitue une condition essentielle de leur émergence. Cette comparaison me permet de comprendre la manière dont les intensités corporelles deviennent perceptibles à travers des formes d'expression socialement codifiées, se transmettent entre les participants et contribuent, ce faisant, à la production de l'« ambiance ».

Cette « ambiance », utilisée comme critère de jugement d'une séance de lutte – résumée par l'expression *njom a fela* (« la lutte est bonne ») – semble être liée au prestige des musiciens, à la présence de lutteurs populaires et à la réputation du tournoi en lui-même.

Afin de comprendre ces formes d'expressions et leur circulation en corrélation aux pics d'ambiance, il est nécessaire de distinguer les affects des émotions, comme le propose Camille Devineau (*ibid.* : 195). En reprenant Marcel Mauss (1921), elle rappelle qu'on « fait donc plus que de manifester ses sentiments, on les manifeste aux autres, puisqu'il faut les leur manifester. On se les manifeste à soi en les exprimant aux autres et pour le compte des autres » (*ibid*. : 8), soulignant ainsi que les expressions émotionnelles ne relèvent pas uniquement d'une manifestation individuelle des sentiments, mais constituent des actes sociaux adressés aux autres et attendus par le groupe. Elle mobilise ensuite Brian Massumi (1995) afin de distinguer les affects des émotions. Tandis que l'affect renvoie à une intensité corporelle qui précède son interprétation sociale, l'émotion correspond « à la mise en acte, socialement codifiée, des affects » (Devineau 2019 : 195). Cette distinction permet de considérer les expressions émotionnelles observées pendant les séances de lutte non comme l'expression d'états intérieurs individuels, mais comme des formes sociales par lesquelles des affects deviennent visibles et communicables. Sur mon terrain, les expressions prennent principalement des formes corporelles et vocales : cris, pleurs, danses, sourires, gestes de provocation ou encore déplacement. Elles constituent autant de manières, socialement

codifiées, par lesquelles une charge émotionnelle devient perceptible et circule entre les participants.

Julien Bonhomme (2020 ; 2022) montre que, dans la lutte avec frappe, la musique, la danse, la magie ainsi que la poésie panégyrique (anciennement déclamée par les lutteurs en lutte avec frappe) contribuent à produire l'engagement collectif, en renforçant le courage, la confiance et l'ardeur des lutteurs. Cet engagement collectif passe par exemple par des devises tambourinées des griots à l'égard de leur champion ou encore par une chorégraphie réalisée avec les lutteurs de l'écurie à laquelle il appartient. Ainsi, un combat entre deux lutteurs en lutte avec frappe relève autant d'un affrontement collectif que d'un face-à-face individuel. Julien Bonhomme montre ainsi que les affects circulent au sein d'un collectif et participent à l'action, notamment en alimentant la combativité du lutteur. Il parle alors d'« affect actif » afin de rendre compte de la manière dont les affects circulent à travers des relations d'appartenance identitaire.

Dans les séances de lutte simple, la circulation affective participe plus largement à la production de l'événement lui-même, en contribuant à l'intensification progressive de l'« ambiance ».

En lutte simple où les lutteurs sont nombreux dans l'arène, nous verrons effectivement que la circulation des expressions qui rendent visible une charge émotionnelle est socialement codifiée et participe à la combativité des lutteurs. Cependant, comme l'a analysé Camille Devineau sur son terrain, cette charge émotionnelle n'est pas seulement exprimée par les lutteurs, mais est également produite par des réactions elles-mêmes codifiées en fonction des participants qui contribuent à l'intensité de l'« ambiance ». Ici aussi une réaction en chaîne d'expression émotionnelle est observable.

Comment ces expressions émotionnelles sont-elles socialement codifiées lors des séances de lutte ? Comment les interactions entre les différents participants, soutenues par la musique et certains gestes, mettent-elles en mouvement ces expressions produisant les pics d'« ambiance » ?

Afin de répondre, cette partie est organisée en quatre sections. La première, introductive, revient sur les liens historiques entre lutte et spectacle. La deuxième présente les différents groupes de participants – chanteuses, griots, lutteurs et accompagnateurs, TV-TVs, femmes du quartier, spectateurs masculins debout et spectateurs/trices assis/es – ainsi que leurs manières de produire l'« ambiance » à travers des mouvements, des sons et des interactions, autant de formes d'expression émotionnelle. La troisième partie met l'accent sur

les liens entre visibilité, prestige des musiciens et production de l'« ambiance ». Enfin la quatrième partie s'intéresse aux enjeux réputationnels des séances de lutte au sein d'un même village, où l'« ambiance » constitue le critère d'évaluation. Cette réputation, construite au fil des éditions, contribue en retour à prédéterminer les conditions de production de l'« ambiance » lors des séances suivantes.

1. Un spectacle sportif – un sport-spectacle

La lutte sénégalaise, avant de connaître un processus d'institutionnalisation au lendemain de l'indépendance, a d'abord connu, au cours du XX^e^ siècle, une mise en spectacle durant la période coloniale. À partir des années 1920, la lutte avec frappe fait l'objet d'une commercialisation dans les centres urbains, notamment à Dakar, où des entrepreneurs organisent des combats payants dans des salles de cinéma (Bonhomme, 2022 : 34). Cette transformation s'inscrit dans une logique de marchandisation du spectacle sportif comparable à celle observée dans la boxe au tournant du XX^e^ siècle. Comme l'a montré Sylvain Ville (2022), la boxe s'est progressivement transformée en un spectacle sportif reposant sur la mise en scène des combats, sur la vente de billets et sur la recherche de rentabilité. Cette dernière passe notamment par l'encouragement des spectateurs à créer de l'ambiance, tout en disciplinant les spectateurs, sans étouffer l'enthousiasme. D'autant plus que l'expression émotionnelle du public est synonyme d'attractivité.

La lutte simple hérite de cette mise en spectacle des deux disciplines. Les amateurs évoquent fréquemment l'« ambiance » comme une composante essentielle de l'attractivité des séances de lutte. Cette atmosphère est produite tant par certains combats que par les interactions entre les différents participants, dont certains occupent une place centrale dans sa fabrication. Les chanteuses et les griots jouent à cet égard un rôle déterminant. Formules rythmiques et chants d'encouragements et de protections (voir II) suscitent des réponses corporelles et émotionnelles chez les lutteurs comme chez les spectateurs.

Comme l'a montré Julien Bonhomme (2020) dans un article, la musique, la danse, la magie ainsi que la poésie panégyrique font partie du registre du spectacle, mais elles ne sont pas réellement dissociables du combat. Dans la lutte simple, les deux registres sont aussi poreux, mais la dimension collective se dessine différemment.

En lutte avec frappe, chacun des deux combattants est accompagné par ses griots percussionnistes et ses griottes chanteuses. En revanche, en lutte simple, les griots et les chanteuses accompagnent l'ensemble des lutteurs. Ne pouvant manifester leur préférence pour un lutteur en particulier, certains chants ont des paroles suffisamment générales pour que

chaque lutteur puisse s'y reconnaître et se les approprier. De plus, le contenu des chants de lutte sérère présente davantage une dimension dialectique que laudative. En effet, contrairement au discours griottique, principalement consacré à la glorification du statut social hérité de l'individu, les chants de lutte sérère ne se limitent pas à l'éloge.

De plus, dans le registre du « spectacle » de la lutte avec frappe, chacun des lutteurs réalise une chorégraphie (exprimant une appartenance) avec son écurie. En lutte simple, une danse – le *sathe* – est réalisée (bien que chaque lutteur ait son style) et peut être pratiquée par tous les lutteurs au côté ou non de leurs accompagnateurs, ainsi que les amateurs et même des spectatrices. L'« ambiance » participe également à la dimension spectaculaire de la séance et semble étroitement liée aux différentes actions qui s'y déploient.

Reste alors à comprendre comment cette « ambiance » est produite concrètement par les différents participants/antes qui prennent part à l'événement.

2. Participants et implications émotionnelles

Les musiciens sont les premiers à être cités par les lutteurs, les amateurs et les TV-TVs comme étant des producteurs d'« ambiance ». Le terme « ambiance », traduit en sérère par *rofa,* n'est cependant pas spécifique à la lutte. Il désigne plus largement une qualité d'un événement, à laquelle la musique contribue fortement.

De nombreux travaux en anthropologie ont montré que la musique participe à la mise en mouvement des individus, sans pour autant produire mécaniquement leurs émotions ou leurs actions. Comme le montre Katell Morand (2017) sur les *qärärto*, des chants-poèmes amhariques, l'efficacité de la musique tient moins à une relation de cause à effet qu'à sa capacité à réactiver des relations sociales et à soutenir une charge émotionnelle propice à l'action. Dans la même perspective, Camille Devineau (2019) montre que la musique constitue un support privilégié de la circulation des affects et de leurs expressions au sein d'un collectif.

Les séances de lutte sérère s'inscrivent dans cette réflexion. Les chants et percussions participent à la mise en mouvement des participants en alimentant une charge émotionnelle qui s'exprime différemment selon les types de participants pendant les séances. Cris, pleurs, danses, gestes, déplacements ou encore encouragements constituent autant de formes d'expression qui participent à l'« ambiance ». Ainsi, l'enjeu est de comprendre comment cette charge émotionnelle circule entre les participants à travers les différentes formes d'expressions corporelles.

a) Chants de lutte et chanteuses

Les chants de lutte *(a kim njom)* constituent un sous-ensemble de la poésie populaire sérère. Cette dernière est toujours chantée ou déclamée. Chantés par des troupes de chanteuses et accompagnés de rythmes de tambours joués par des griots, ils relèvent de ce qu'A. Raphaël Ndiaye (2020 : 261) désigne comme les chants-poèmes gymniques, qu'il classe parmi les chants créés par les femmes pour les hommes. Toutefois, aujourd'hui, ces chants peuvent être composés par toute personne sachant le faire, puis envoyés sous forme de message vocal à une troupe de chanteuses. Ils peuvent également être destinés à des femmes, même si les lutteurs restent les principaux destinataires.

Partiellement codés, possiblement par choix esthétique et/ou pour limiter les destinataires du message, ces chants demeurent plus ou moins aisés à comprendre. Il faut non seulement comprendre le sérère, mais aussi avoir l'habitude de fréquenter les séances de lutte. Bien que chaque chant soit destiné généralement à une personne, tout individu s'identifiant aux paroles peut se l'approprier, donnant une portée plus grande à l'efficacité des paroles aux vertus encourageantes et protectrices (voir partie II).

Les chants sont interprétés de manière quasiment identique par les membres d'une même troupe. Deux chanteuses sont amplifiées ; elles chantent en duo et sont chacune accompagnées de plusieurs chanteuses novices non amplifiées. Les chants qui s'enchaînent sous forme de tuilage ont quasiment la même structure. Ils sont relativement courts, divisés en quatre parties formant une symétrie (voir fig. 5), puis répétés plusieurs fois jusqu'à ce que la cheffe de troupe décide de changer. Ce changement entraîne immédiatement un changement de formule rythmique joué par les tambourinaires.

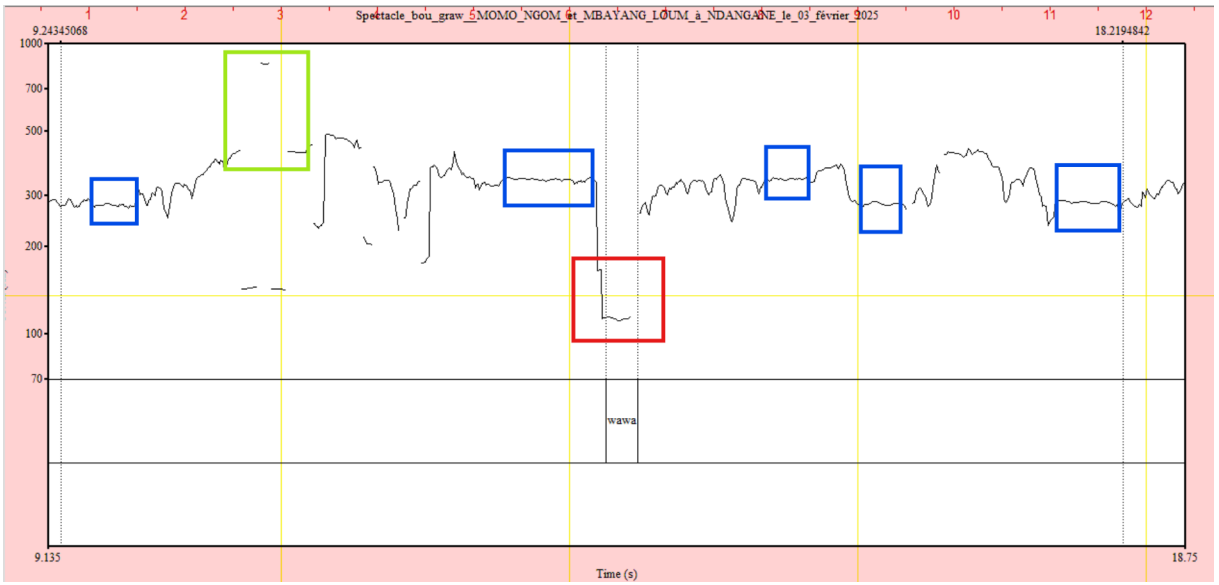


Fig. 3. Visualisation du contour de hauteur (pitch) d'une chanson à la mélodie similaire de « Reta Sangamar » chanté par la troupe de Mbayang Loum (voir vidéo 2).

Attention, la note la plus basse (encadrée par le rectangle rouge) provient de la chanteuse duo. Elle prend la place du léger silence habituel au centre de la chanson pour dire « *waw waw* » (« oui oui » en wolof) qui a plus la fonction d'une interjection. Les encadrés bleus montrent des plateaux de hauteurs (la chanteuse tient une note longue relativement stable). En vert, elle change brusquement de hauteur.

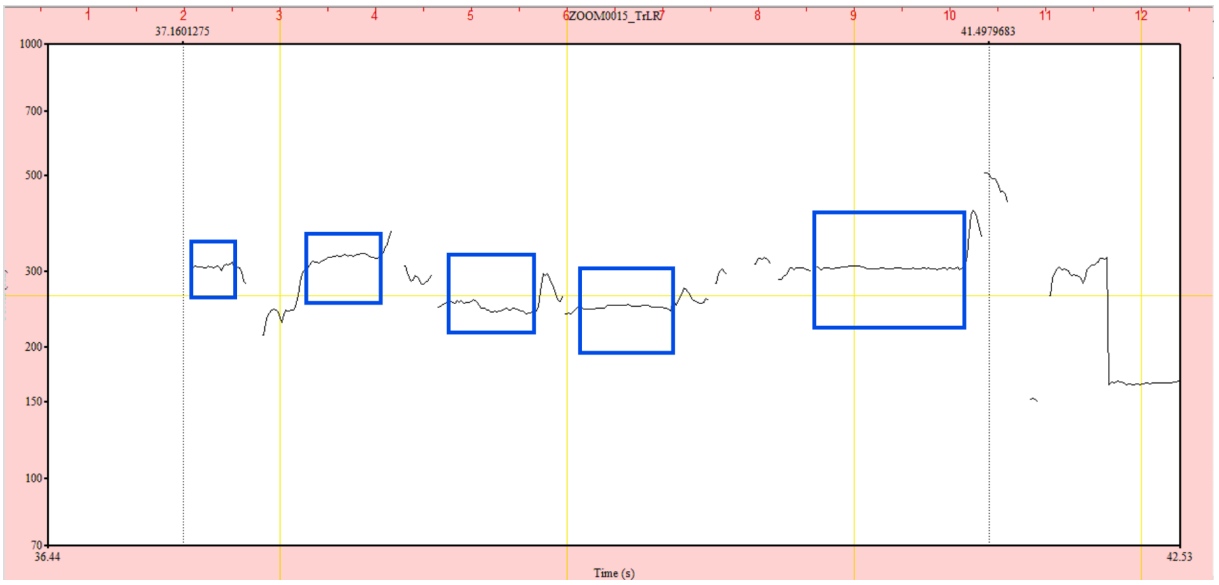


Fig. 4. Visualisation du contour de hauteur (pitch) d'un chant chanté par Ndeye Fatou (à Ndangane 2025 depuis un enregistrement[65])

Carrés bleus : plateaux de hauteur.

[65] Leconte, Hadrien. 2025. « Enregistrement audio de la troupe de Ndeye Fatou, lutte de Ndangange. » Janvier 2025. Google Drive. https://drive.google.com/file/d/1-12A8vWWIHHF1vbVelLaueLR4YVEmyqY/view?usp=sharing. Écouter de 00:37 à 00:41. Hadrien est un ami rencontré sur le terrain qui a réalisé cet enregistrement à l'aide de son dictaphone. Celui-ci a ainsi une bonne qualité sonore.

Sur le plan musical, les chants de lutte *(a kim njom*) présentent un style vocal relativement homogène. La comparaison des représentations réalisées avec le logiciel Praat sur plusieurs chants interprétés par différentes chanteuses, montre des similarités dans leur manière de chanter. Les figures 3 (chantée par Mbayang Loum) et 4 (chantée par Ndeye Fatou) sont particulièrement révélatrices de la forme d'une chanson de lutte.

Certaines syllabes sont systématiquement prolongées, souvent en fin de mot, avec l'ajout fréquent des voyelles « -a » ou « -é », afin d'avoir une égalité de syllabes sur certains mots. À l'inverse, d'autres mots sont énoncés plus rapidement, au point que certaines syllabes semblent presque disparaître. Les allongements, les accélérations et les silences apparaissent à des endroits relativement fixes d'un même chant, ce qui contribue à lui donner une forme reconnaissable. Ces allongements, visibles par les plateaux, font ressortir certains mots.

La comparaison de plusieurs chants montre également que les chanteuses organisent leurs chants autour de plusieurs plateaux de hauteur relativement stables, reliés par de légers glissements de voix (*glissando*). Les variations de hauteur (l'ambitus) sont généralement limitées, bien que certains endroits (encadré vert, fig. 3) montrent la possibilité d'une montée brutale d'une note. Les courbes indiquent également que des plateaux mélodiques apparaissent à des moments récurrents. Les structures des chants sont similaires, mais les durées des plateaux varient d'un chant à l'autre ainsi que les ambitus (la fig. 4 présente un très faible ambitus en comparaison de la fig. 3).

Cette organisation temporelle produit un mouvement régulier qui accompagne une façon de marcher commune aux lutteurs dans l'arène. La continuité des chants en tuilage, fait écho à l'idée que la musique ne doit pas s'interrompre, qualité régulièrement soulignée par les amateurs à l'issue des séances de lutte qualifiées de « bonnes » *(a fela)*. L'impression de continuité sonore est accentuée par les glissements d'une hauteur à une autre. Les chanteuses, directement associées à cette réussite, font l'objet de compliments dans les discussions entre amateurs après les séances.

L'effet rythmique des chants semble reposer sur la disposition précise de deux silences. Un bref silence intervient au milieu du chant, puis un second, plus marqué, précède la formule finale, qui prend souvent la forme d'une conclusion. Ce sont autant ces silences que la répartition des durées des mots (longueur de plateau) qui mettent en valeur cette dernière phrase. Cette caractéristique fait écho à la fonction didactique de ces chants (voir partie II).

Les timbres des voix sont puissants, nasaux et de poitrines. Mes interlocuteurs les qualifient de « graves », cette qualité étant souvent associée à une « belle voix ». L'espace

sonore paraît alors rempli par ce timbre collectif, audible à plusieurs kilomètres selon mes interlocuteurs. Au-delà des paroles, cette manière de chanter contribue probablement à la production de ce que les amateurs désignent comme « l'ambiance ».

Certains chants produisent toutefois plus d'« ambiance » que d'autres, visible notamment par la réaction des lutteurs, des accompagnateurs et des spectateurs. En voici un exemple sur la vidéo 1 ci-dessous, montrant des moments particulièrement intenses. Cette première vidéo est réalisée par l'acolyte de Lamyn (de la chaîne Lamyn TV) et se déroule à Ndangane, le soir des poids moyens. Dans cette vidéo, de nombreux lutteurs, dont des favoris, font le *ngasor* (ils se « provoquent »), sur lequel je reviendrai plus bas. Ils se trouvent devant la troupe de chanteuses de Mbayang Loum. Parmi les quatre chansons audibles dans cette vidéo, les trois premières font particulièrement « l'ambiance » (de 00:00 à 02:53).

Je souhaite m'appuyer sur un des chants en particulier. Il s'agit d'un chant de 2025 (vidéo 1 de 00:35 à 01:29) de la vidéo. La même chanson est audible dans la vidéo 2, de 04:00 à 05:49. La seconde vidéo associe l'« ambiance » avec les démonstrations des musiciens. En effet, ce ne sont pas les interactions entre lutteurs qui pratiquent le *ngasor* qui sont filmées mais les chanteuses (voir de 04:12 à 05:12) puis les griots de la troupe de Momo Ngom (voir de 05:13 à 05:51).

Vidéo 1 :

Lutte 100 % LAMYN TV. 2025a. « NDANGANE EN FEU 🔥 TEKOUWANTÉ BOU GRAW BROSS DIAMÉ CFA AMETH BADARA NDIOL SANA À SIMAL 06 04 25 ». YouTube, 06 avril 2025. Vidéo, 00:35-01:29. https://www.youtube.com/watch?v=gSCHQ-pQ9HY.[66]

Vidéo 2 :

Lutte 100 % LAMYN TV. 2025c. « Spectacle Bou Graw : MOMO NGOM et MBAYANG LOUM À NDANGANE le 03 Février 2025 ». YouTube, 08 février 2025. Vidéo, 04:12-05:12. https://www.youtube.com/watch?v=t3cycykI39Q

Les paroles de la chanson sur laquelle je souhaite m'arrêter sont :

Reta Sangamar, diurka Ndongo Niane ; Laga Ndong-a xoyta ; Mame Mindiss i ndetka,
diurko dadîola : cosaan fé i ñoowa-é.
« Je vais à Sangamar, je vais faire la libation pour Ndongo Niane (un *fangol*), que Laga Ndong (un *fangol*) m'appelle ; on va voir Mame Mindiss (un *fangol*) pour faire la libation : on vit la tradition »

Les *pangol* sont ici honorés : Ndongo Niane est de l'île de Sangamar, proche de Dionwar, Laga Ndong est de Ndorong Log Village, près de Foundiolugne et est dit être le roi des

[66] Notons que ce titre comporte une erreur, la vidéo est réalisée à Ndangane et non pas à Simal.

pangol à cause de ses puissants pouvoirs, enfin Mame Mindiss de Fatick. D'après les paroles, la présence de ces *pangol* se manifeste à travers les interactions que la personne qui s'approprie ce chant entretient avec eux. Celle-ci se rend auprès de certains *pangol* pour effectuer des libations (*diurka* : « acte de faire une libation comme verser du lait sur les *dadîola*[67] »), et Laga Ndong manifeste sa présence en l'appelant *(xoyta)*. Cette mise en relation atteste de la protection que ces *pangol* accordent à ceux qui entrent en contact avec eux.

L'analyse du chant à l'aide du logiciel Praat permet de montrer la longueur de certains mots par rapport à d'autres (fig. 5). Le contour mélodique n'est pas représentatif de la réalité à cause de la mauvaise qualité de l'enregistrement et des sons des tambours qui perturbent le détecteur de voix. Toutefois, malgré la note la plus haute (fig. 3, carré vert) et la plus basse (carré rouge), le contour mélodique de la figure 3 ressemble à celui de la chanson « Reta Sangamar… ». Certains mots sont accentués, ce qui contribue à « rythmer » le chant tout en mettant certaines paroles en valeur. Les trois *pangol* : Ndongo Niane, Laga Ndong avec l'ajout du « -a » final et Mame Mindiss ont le même nombre de syllabes (trois) et ont quasiment la même durée de prononciation (fig. 5 et 6).

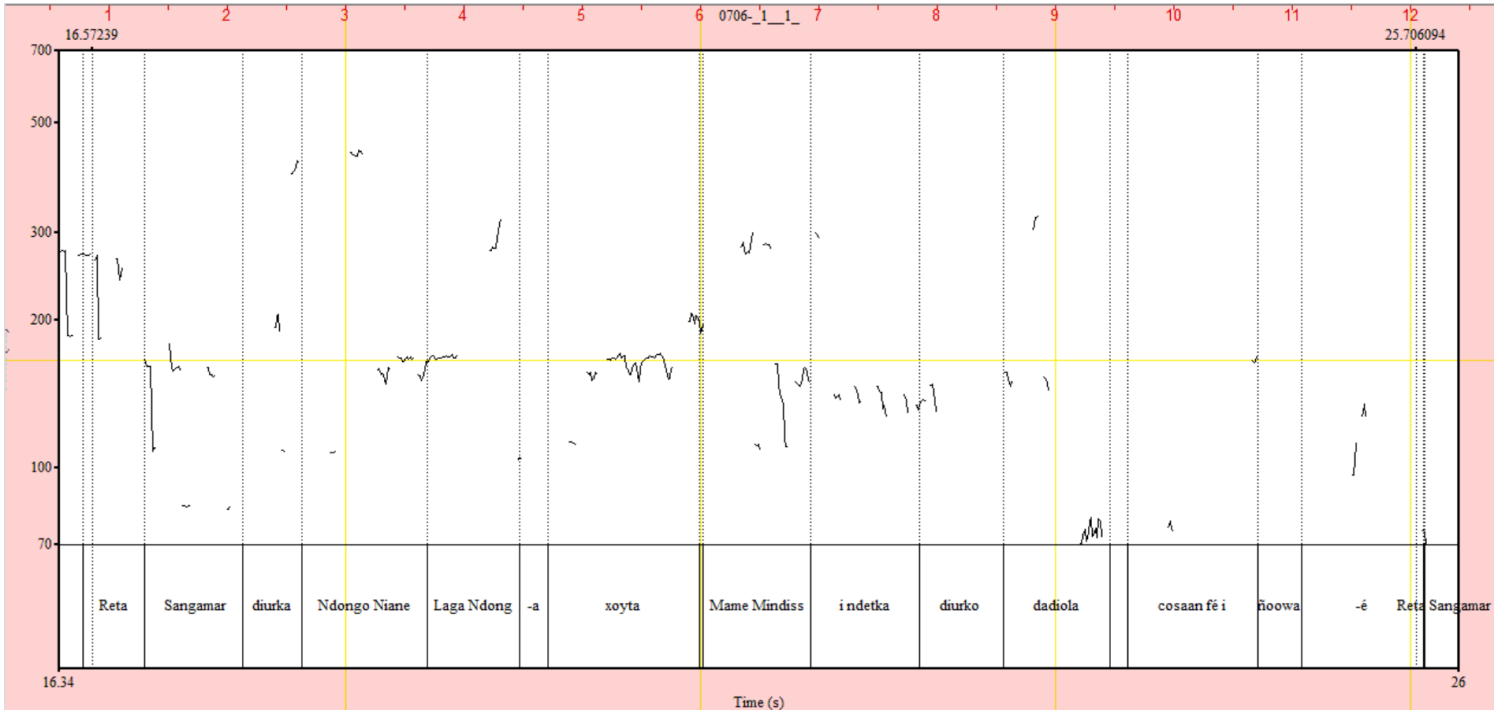


Fig. 5. Visualisation de la distribution temporelle des paroles de la chanson « Reta Sangamar… » par mots.

[67] *Les dadîola* sont souvent constitués de calebasses trouées et de pilons semi-enterrés. Ces matériaux sont situés à un endroit où le *fangol* est représenté par un lieu sacré. Ainsi les libations se font sur ces objets.

Certains mots ont une durée plus longue. Ce sont notamment les syllabes finales de « *Sangamar* » ; « *xoyta* » (« m'appelle »), *Mame* ; « *dadîola* » (« endroit où dépose les libations ») et « *cosaan fé i ñoowa-é* » (« on vit la tradition ») avec l'ajout du son « é » qui dure presque une seconde (fig. 6). On peut retrouver le silence central que laisse apparaître la structure symétrique.

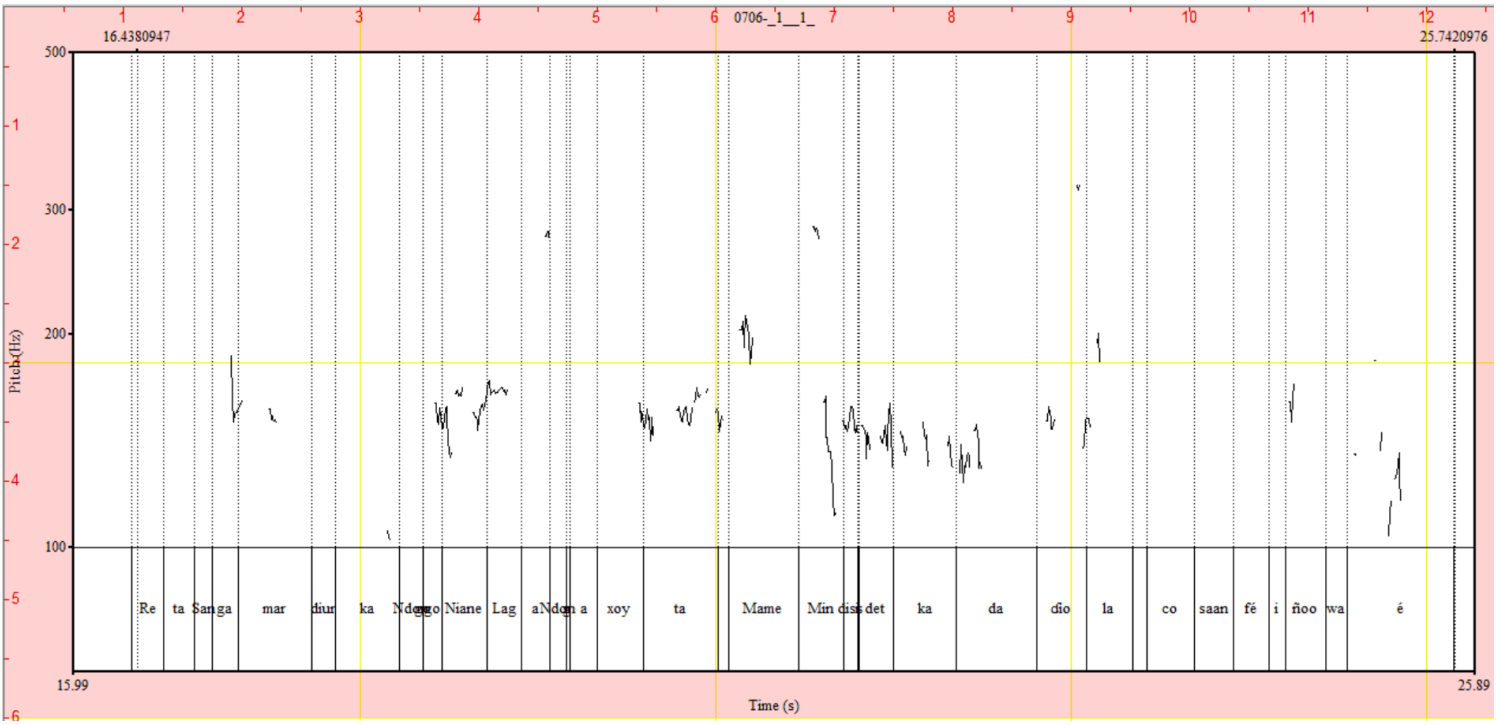


Fig. 6. Visualisation de la distribution temporelle des paroles de la chanson « Reta Sangamar… » par syllabes.
Ne pas prêter attention au contour mélodique (*pitch*) de la fig. 5 et 6.

Les paroles finales « *cosaan fé i ñoowa* » (« on vit la tradition ») sont à comprendre comme la morale du chant-poème. En effet, les *pangol* sont associés à un registre « traditionnel ». La lutte elle-même est valorisée par cette caractéristique, comme le montrent les TV-TVs de la chaîne Simal TV qui l'ont créée afin de montrer « la culture » sérère et dont le contenu est majoritairement en lien avec la lutte. Le reste des contenus porte sur des mariages sérères, des *ngèl* (ou guitare, événement « traditionnel ») et à des pratiques d'un *saltigi* de Simal. Certains lutteurs m'expliquent qu'ils aiment la lutte car c'est la « tradition ».

Ainsi, lorsque les chanteuses déclament « on vit la tradition », elles valorisent leur appartenance à la « culture sérère » et expriment fièrement leur attachement à celle-ci, cherchant à susciter ce même sentiment chez les auditeurs et à les encourager à faire de même. De plus, les *pangol* sont représentés par des lieux sacrés précis du pays sérère. Cette inscription territoriale contribue ainsi à renforcer l'idée d'une appartenance locale.

Dans la vidéo 2 (de 04:15 à 05:12), Mbayang Loum en robe blanche et dorée est debout tandis que les autres chanteuses sont assises. À 04:44, elle mime le geste de ramer en disant « *Reta* » (« Je vais à »), puis pointe du doigt successivement plusieurs directions en évoquant Sangamar (« Je vais faire les libations »), Laga Ndong (« Laga Ndong m'appelle ») et Mame Mindiss (« On va voir Mame Mindiss »). Elle termine en pointant la corne de Ngagne Sène plantée devant les chanteuses, sur laquelle le lutteur venait de faire une libation (fig. 7). La dernière phrase « *cosaan fé i ñoowa* » est mimée avec les mains tournées vers le ciel.

Il s'agit de la première interprétation de cette chanson par les chanteuses (vidéo 1). Les gestes qui accompagnent les paroles renforcent leur compréhension.

Le premier demi-chœur avec Mbayang Loum est plus visible dans la vidéo de Simal TV[68] (de 08:46 à 11:04). Certaines dansent en étant assises sur leur chaise, d'autres se lèvent et esquissent des pas de danse dont certains mouvements rappellent ceux des lutteurs, notamment sur certaines frappes appuyées des rythmes des tambours. Lorsque c'est au tour du second demi-chœur, elles balancent leur buste de droite à gauche, les mains qui battent le rythme.



Fig. 7. Corne de Ngagne Séne aux pieds des chanteuses. Capture d'écran tirée de la vidéo de Simal TV (à 09:29).

[68] Simal TV. 2025b. « Ambiance de Feu 👑🔥🔥🔥 Mbayang Loum À Ndaguane le 03 Février 2025 ». YouTube, 04 février 2025. Vidéo, 08:46-11:04. https://www.youtube.com/watch?v=6bR2PAqxIfM.

La manière de chanter cette chanson, combinant l'allongement de certaines syllabes (marqué par les plateaux de hauteurs) aux gestuelles mimétiques des mots, met en relief des passages du chant. La répétition de ce dernier permet aux auditeurs de le mémoriser et d'en comprendre le sens. La musicalité du chant semble renforcer l'efficacité des paroles. En effet, certains mots sont accentués par un allongement marqué de certaines syllabes : *Sangamar, xoyta, Mame ; dadîola, ñoowa-é.* D'autres présentent un allongement plus léger, comme *Niane, Laga Ndong-a* (avec l'ajout du -a *final*), *Mindiss, cosaan.* À l'inverse, *reta, diurka, i detka et fé* sont prononcés plus rapidement. Ces allongements semblent mettre en relief les noms des *pangol*, les actions qui établissent une relation avec ces grands ancêtres protecteurs ainsi que la formule conclusive du chant. Les gestes accompagnent ces paroles, renforcent encore cette mise en valeur. Si, dans la conception sérère, les paroles sont dotées d'une certaine efficacité et que le chant insiste sur la relation avec les ancêtres protecteurs, la musicalité peut contribuer à évoquer, voire à renforcer, la vocation protectrice du chant. Enfin, la répétition du texte, rendue possible par l'organisation antiphonique des deux demi-chœurs et la continuité assurée par le tuilage, participe vraisemblablement à cette efficacité en réitérant les paroles.

Les paroles, mises en action par la musicalité, suscitent différentes formes d'engagement dans la séance au cours de la séance de lutte. La gestuelle des chanteuses, notamment lorsque la cheffe de troupe se lève pour interpréter cette nouvelle chanson, capte l'attention des participants. Selon Lang, l'« ambiance » qui se dégage de ce moment tient en partie à la nouveauté du chant. Toutefois, elle semble également résulter des effets attribués aux paroles elles-mêmes. En citant les *pangol*, auxquels sont associées des vertus protectrices, les chanteuses produisent un discours auquel est reconnue une efficacité à la fois émotionnelle, « mystique » et didactique.

Cette conception est explicitée par Mbayang Loum lors d'une interview organisée par Boucar Ndour[69] sur le plateau de Lutte TV, où elle revient sur l'efficacité des chants, sur la relation qu'elle a avec des êtres invisibles et sur les fonctions politique et éducatives des chants de lutte.

> **Mbayang Loum –** Si c'est chez moi [dans son village], il y a un gros baobab qui est à l'arène, il y a une branche sur le baobab qui bouge toute seule au moment où je chante à fond [pour que je comprenne bien le sens de ces derniers mots que la

[69] Lutte TV. 2025. « 🛑Direct – Plateau Spécial Avec Mbayang Loum, En Route Pour Sorano le 4 Octobre… ». Diffusé en direct le 4 octobre 2025. Vidéo YouTube, [16:45-19:17]. https://www.youtube.com/live/2hEIWTrTs4A.

traduction ne permet pas d'avoir d'équivalence, Abdou ajoute : « quand il y a de l'ambiance, que c'est bien rythmé, des rythmes traditionnels […], quand elle parle (chante) des choses en rapport à la tradition »]. Je l'ai vu plusieurs fois. [...].

Boucar Ndour – La branche bouge toute seule, on sait que c'est quelque chose qui l'a fait bouger mais on ne le voit pas ?

Mbayang Loum – Oui, tu sais que quelque chose fait bouger mais c'est invisible.

Boucar Ndour – C'est grâce aux belles chansons ?

Mbayang Loum – En tout cas, quand ça bouge, on sait qu'on est bien rythmé. [Abdou commente en traduisant : « Elle ne veut pas tout dire devant les caméras de quoi il s'agit ».]

Boucar Ndour – Dans la lutte, nous, les générations d'aujourd'hui, c'est juste l'ambiance qu'on aime voir, mais je pense que c'est de l'enseignement. Parce que souvent ce sont des messages que vous lancez, vous réveillez les gens par des messages. C'est des messages que vous véhiculez à travers les chansons.

Mbayang Loum – C'est la vie d'aujourd'hui qui a besoin de ça, car la vie aujourd'hui est un peu bizarre. Même si ce n'est pas parce que c'est la vie d'aujourd'hui qui est bizarre, c'est le devoir de l'artiste de toujours devoir passer des messages pour réveiller la jeunesse. Je dis pas que les messages qu'on véhicule, c'est notre vraie vie. Mais si tu as une voix écoutée par tout le monde, il faut véhiculer un contenu intéressant. Comme les artistes qui font la comédie, ils font passer des messages, pourquoi nous, artistes dans le monde de la lutte, on ne pourrait pas faire pareil ? Comme Dieu nous a fait chanteuses, on doit passer des messages. Par des paroles qui peuvent éduquer un enfant, comme les bonnes manières.

Boucar Ndour – Des fois aussi ça vous arrive de voir un lutteur qui est atteint mystiquement. Il y a une chanson que vous avez chantée à propos de ça : « L'homme de Katy, j'ai peur, parce qu'ils l'ont atteint mystiquement ; L'homme de Mama Sarr, [a été] marabouté et a reçu des mauvais sorts ».

Mbayang Loum – Des fois tu vois un lutteur qui va à la lutte avec un marabout pour atteindre mystiquement les autres lutteurs, ou qui vient avec un lutteur pour le protéger. Mais c'est Khady Diouf et Mayé Ndeb qui l'ont chanté, nous on les reprend. Il y a une chanson qui peut atteindre mystiquement un autre lutteur, mais je ne l'ai jamais chantée et je ne vais pas aller trop loin dans les détails car je n'en sais pas beaucoup.

Rediffusion de l'interview en direct du 04 octobre 2025, de 16:45 à 19:17.
Traduit du wolof au français par Abdou.

Selon la chanteuse, « l'ambiance » produite par les chants de lutte semble attirer des êtres invisibles. Cette conception peut être rapprochée des rituels à masques blancs étudiés par Camille Devineau (2019), dans lesquels la manifestation de génie est associée à la réussite du rituel. Celle-ci repose notamment sur la musique et les danses des griots, mais aussi sur les bonnes relations qu'ils entretiennent entre eux et avec les génies, favorisant ainsi la circulation des émotions et des expressions collectives de joie. Les génies ne peuvent se manifester que dans une atmosphère festive et pacifiée. De manière comparable, bien que le mouvement de la branche du baobab observé dans l'arène soit attribué à une entité invisible

non identifiée, il est interprété comme le signe que les chanteuses sont « bien rythmées », ce que mes interlocuteurs associent à une ambiance réussie.

En effet, le « rythme » renvoie à l'enchaînement des chants. Les *glissandos*, les plateaux liés à l'allongement de certaines syllabes, les silences qui ponctuent le chant ainsi que le changement de chanson participent à ce qui est qualifié de « bien rythmé ».

Les propos de Lang et de Mbayang Loum montrent également que les chanteuses entretiennent une relation particulière avec cet univers invisible. « Les chanteuses sont mystiques », me dit Abdou, une remarque qui rejoint les observations de Lang. Ce dernier m'explique que la chanteuse est particulièrement proche des *pangol* de son village :

> Elle croit plus aux *pangol* que les villageois eux-mêmes. Par exemple, Mbayang, avant de sortir de son village [Mbine Farba] pour une séance de lutte, elle fait plusieurs fois le tour du baobab qui se situe là-bas.
>
> Lang, 2025.

Cette proximité semble éclairer sa manière d'interpréter certains phénomènes, comme le mouvement de la branche du baobab dans l'arène, qu'elle associe à une présence invisible tout en refusant d'en dire davantage devant les caméras.

L'entretien révèle également que les chants eux-mêmes peuvent posséder une efficacité « mystique ». Mbayang Loum distingue les chants protecteurs de ceux qui peuvent « atteindre mystiquement » un lutteur, c'est-à-dire agir contre lui. Elle précise toutefois qu'elle ne chante pas ce type de répertoire et qu'elle ne souhaite pas développer ce sujet, estimant ne pas en avoir une connaissance suffisante. Cette réserve laisse entrevoir l'existence de savoirs spécialisés dont la diffusion demeure limitée. À l'inverse, les chants qu'elle interprète paraissent orientés vers la protection des lutteurs et le maintien de bonnes relations entre les humains et les *pangol*, comme le montrent également les chants analysés dans la partie II.

De plus, la corne de Ngange Séne plantée devant les chanteuses, parmi d'autres actions que les lutteurs réalisent devant la troupe, montre qu'elles « accompagnent mystiquement aussi les lutteurs » (Lang).

Georges, un lutteur poids lourd, et Alioun, un ancien lutteur, m'expliquent ce que provoquent en eux les chants :

> **Georges –** [Les chants] ça me donne le moral, le courage [… Parfois, elles [les chanteuses] chantent une chanson qui est pour toi, ça te donne le moral. C'est important pour toi.

> **Alioun –** Ça dépend des chanteuses, aussi. Parce que des chanteuses peuvent chanter, chanter jusqu'à te toucher. Les chansons-là, elles vont te faire te sentir bien. Tu peux partir danser.
> [...]

Un peu plus tard dans l'entretien, lorsque nous évoquions les effets de certains objets et les préparations « mystiques » précédant le combat, la conversation a de nouveau porté sur les effets des chants :

> **Alioun –** Les lutteurs, ils prennent une hache et ils la mettent dans le feu. Quand c'est un peu rouge, tu la mets dans l'eau et tu bois ça. Si tu le fais… Si tu fais ça, Louna… Si tu entends une chanson de lutte, non, non, non…
> **Louna –** Ça fait quoi ?
> **Alioun –** C'est autre chose.
> **Georges –** C'est comme du dopage. Ça donne la force, le moral, la confiance.
> **Alioun –** Tu peux danser… Tu peux danser jusqu'à pleurer à cause de ça. Parce que tu es une autre personne.
> [...]
> **Alioun –** Mais si tu fais ça aussi, si tu es face à ton adversaire, tu n'as pas peur de lui.
> **Georges –** C'est qu'il [l'adversaire] peut te faire peur quoi. Parfois on t'attrape [« mystiquement »] et tu as peur de ton adversaire. C'est à cause du mystique ! Et, ça [la préparation à la hache], si tu la bois, tu ne doutes pas, ça te donne envie de résister !

Entretien 2024.

D'après les propos de mes interlocuteurs, les chants semblent renforcer les préparations « mystiques », les deux registres étant associés à une protection contre les « attaques mystiques ». Cette protection agit concrètement sur les affects des lutteurs en suscitant courage, confiance, ardeur et détermination. Elle se manifeste notamment par des danses, des pleurs ou encore le sentiment de devenir « une autre personne ». Ces effets sont également attribués à ce que mes interlocuteurs appellent l'« ambiance », comme en témoignent les vidéos des TV-TVs (voir partie I).

Les rythmes des tambours participent eux aussi à cette protection. Les griots accompagnent les lutteurs par leurs formules rythmiques et certains introduisent même un *gri-gri* dans le tambour central afin d'en renforcer l'efficacité.

Avant d'examiner les effets des rythmes des tambours sur les lutteurs, il convient d'abord de comprendre comment ils s'organisent dans l'arène.

b) Griots et rythme de lutte

Les griots percussionnistes spécialisés dans la lutte *(fa' fak-é njom)* ne concernent pas tous les griots *(kawul)*. La troupe est constituée uniquement d'hommes appartenant à la même famille. Ces spécialistes forment un orchestre de tambours de la famille des *sabar (le ndeer*, *le*

mbëng-mbëng, le lamb, le gorong talmbat, *le gorong mbabas, le xiin)* aux sons secs, vifs, percutants, qui claquent plus ou moins en fonction de la morphologie du tambour (plus le fût et le diamètre de la peau sont petits, plus le timbre est aigu et inversement). Certaines troupes ont ajouté d'autres types de membranophones.

C'est le cas de Momo Ngom qui a introduit des *djembés* et des *thioudioungs* (un ensemble de quatre tambours aux diamètres et aux tonalités différentes, joués avec deux baguettes par une personne). Ces types de tambours se distinguent par une présence importante des basses. Les *djembés* peuvent toutefois produire des sons clairs et claqués selon les frappes, se rapprochant alors des timbres des *sabars*. Les *thioudioungs*, composés de trois ou quatre tambours de diamètres différents et joués avec deux baguettes, offrent plusieurs hauteurs de son. Les deux plus grands tambours produisent des sons particulièrement graves qui renforcent l'assise sonore de l'ensemble. Tous les autres tambours – sauf les *thioudioungs* – sont frappés avec un bâton *(fakoof)* et une main, variant ainsi les timbres (sons plus secs et sourds avec la baguette et/ou la main, sons plus ronds avec la main). Tous sont en bois et en peau de chèvre, mais chaque type de tambour a un timbre particulier.

Dans l'orchestre, chaque type de percussion existe en plusieurs exemplaires, à l'exception des *thioudioungs* (ensemble de quatre tambours joué comme un seul instrument) et du tambour-major, constitué de trois tambours : un *lamb* entre deux *xiin*. La troupe est organisée autour de ce tambour central, auquel répondent les autres percussionnistes. Cette organisation permet au chef des griots de coordonner les différentes formules rythmiques tout en occupant une position centrale et particulièrement visible dans l'arène. Momo Ngom alterne souvent avec l'un des *xiin*, qu'il peut jouer debout en le posant sur sa hanche. Lors de la chanson « Reta Sangamar… », il monte sur sa chaise (02:50 vidéo 2). Cette posture renforce sa visibilité et participe à la dimension spectaculaire de la prestation.

Son entrée dans l'arène attire également l'attention. Il lance alors des appels rythmiques avec le *xiin,* auxquels répond immédiatement le reste de la troupe. Parfois, afin d'accentuer encore le caractère spectaculaire de son jeu et de montrer sa maîtrise, il dirige les changements de rythme par des gestes, une communication à laquelle seuls les percussionnistes ont accès.

Le *xiin* est également utilisé dans les villages pour transmettre des informations. Cette fonction fait écho à l'usage qu'en fait Momo Ngom pour coordonner les percussionnistes, il lance des appels.

L'orchestre est dirigé par le chef de troupe. C'est lui qui indique les formules rythmiques à suivre ainsi que les breaks par des frappes, des gestes et parfois des regards. À

chaque changement de chanson, indiqué par la cheffe de troupe des chanteuses, la formule rythmique change et c'est le chef des griots qui la capte et qui lance la nouvelle rythmique. L'orchestre réagit instantanément, chacun connaissant son rôle.

Une chanson de lutte est composée de plusieurs formules rythmiques qui forment une polyrythmie (deux ou trois rythmes différents selon les moments). Des breaks rassemblent rythmiquement tous les percussionnistes à l'unisson et indiquent parfois un changement de rythme.

Les griots manifestent leur engagement par différentes expressions corporelles. Certains esquissent des pas de danse entre deux frappes, auxquels un autre répond en reprenant la même gestuelle. Au-delà du déplacement des pieds sur chaque pulsation, partagé par tous les percussionnistes debout, de courtes séquences chorégraphiées apparaissent régulièrement. Les regards échangés, les sourires et la coordination des gestes montrent une forte cohésion de groupe. Le chef des griots, notamment Momo Ngom, accentue cette mise en scène. Portant souvent un brassard sur lequel est écrit « Capitaine » ou simplement « C », il met en avant son statut hiérarchique, valorise sa maîtrise de chef de troupe et cherche à attirer les regards, notamment lorsqu'il monte sur sa chaise ou lors de son entrée dans l'arène. Comme me l'explique Abdou, tout chef de troupe réalise cette arrivée avec l'objectif de faire « une entrée spectaculaire ».

Habituellement ce sont eux les spécialistes de la parole laudative, cependant lors des luttes simples ils font résonner leurs tambours par des devises. Julien Bonhomme (2020) explique que les rythmes des tambours participent à l'accroissement de la combattivité du lutteur faisant l'objet de cette devise. En effet, ils galvanisent les lutteurs en leur octroyant de l'énergie et du courage, renforçant la confiance et l'ardeur au combat. Ils accompagnent également les danses *(tuus* en wolof*)*. En effet, en lutte avec frappe, le tambour-major adapte son jeu aux mouvements du lutteur pour lequel il joue. Chaque champion possède un rythme spécifique. Comme les chants, le tambour-major est considéré comme un objet doté d'une puissance magique. Le lutteur peut y attacher un talisman, embrasser sa peau ou s'y agripper, afin d'accroître sa force et sa combativité.

Si en lutte simple les lutteurs n'ont pas de devises tambourinées, Lang m'explique que certaines chansons avec les voix/paroles et les rythmes des tambours qui vont ensemble, peuvent permettre d'accélérer un combat « trop lent » :

> Plus il y a de l'ambiance, plus ça galvanise les lutteurs. Et il y a des chansons, même si deux adversaires se croisent et que le combat devient lent, si la chanteuse les chante [les lutteurs] et que le griot bat le rythme de la chanson, le combat devient de plus en plus intense et dans cette chanson, il peut même provoquer la

> chute tant attendue du combat… Dans la lutte traditionnelle, tout est lié, on peut dire. Aucun [participant] ne peut aller sans l'autre sur tous les côtés, qu'ils soient chanteurs, lutteurs, griots, mystiques et autres.
>
> Lang, 2025.

De la même manière qu'en lutte avec frappe, les lutteurs attrapent le tambour, enlèvent parfois une cheville du tambour-major pour y glisser un *gri-gri*, ou encore marchent sur place en marquant la pulsation pendant quelques instants entre le chef des griots et les tambourinaires assis. Un des interlocuteurs de Julien Bonhomme explique que le *gri-gri* attaché sur le tambour-major permet au lutteur de décupler sa combativité à chaque frappe du chef des griots (2020 : 34). J'émets l'hypothèse que le *gri-gri* introduit, par certains lutteurs en lutte simple, dans le tambour-major a la même efficacité magique. Cette dernière décuple ainsi l'effet des rythmes des tambours sur les lutteurs, dont le jeu des tambourinaires contribue à mettre les corps en mouvement, comme nous le verrons.

Papy Dog, une ancienne gloire de Mar Lodj, m'explique ce que lui font les rythmes des tambours sur son corps :

> Quand on est dans l'arène [en tant que lutteur], on n'est plus celui qu'on est tous les jours, on a qu'une envie, c'est de terrasser. Ce sont les tam-tams qui font ça. [Il donne des coups sur sa poitrine avec son poing]. Ça résonne dans le corps.
>
> Papy Dog, 2024.

A. Raphaël Ndiaye explique que les Sérères ont recours au terme « *fa lay* » (« parler ») dans certaines expressions afin d'évoquer le son qu'émet le tambour (« *neeke i lamb maak-ne lay-aa* » : « c'est ainsi que le grand tambour à peau parle » (2020 : 252)), associant ainsi la capacité des instruments de musique à émettre un son et la parole. Cette association entre le son du tambour et la parole souligne le potentiel expressif attribué à l'instrument (*ibid.* : 255).

Cette dimension expressive et émotionnelle de la musique se donne d'abord à voir dans la manière dont les chanteuses et les griots se mettent en scène.

Les chanteuses, vêtues de robes brillantes, coiffées et maquillées, occupent une place importante dans l'arène. De même, Momo Ngom se distingue des autres percussionnistes par son boubou. Placés au centre de leur troupe, les deux chefs dirigent les chants et les rythmes tout en y participant. Les griots sourient et dansent entre eux comme le font les chanteuses à leur manière.

À travers les paroles et la musicalité des chants, les chanteuses exhortent et protègent les lutteurs, dirigent l'« ambiance », limitent les risques d'attaques « mystiques » en relançant

continuellement les chants. Leur rôle ne se limite donc pas à accompagner les combats : elles contribuent également à produire et à entretenir une dynamique collective au sein de l'arène, qui se construit entre les chanteuses, ainsi qu'entre les griots.

Les analyses de Camille Devineau (2019) permettent d'éclairer le rôle des musiciens. Dans les rituels *sumbopwa yoro* chez les Bwaba, elle montre que les griots sont des spécialistes de la mise en circulation de l'émotion de joie. Celle-ci s'exprime dans des gestes, des chants, des danses et des interactions socialement codifiés qui se propagent entre les participants, synonymes d'efficacité rituelle.

Dans l'arène de lutte, les musiciens ne mettent toutefois pas en circulation une émotion particulière. Ils produisent et entretiennent plutôt une intensité émotionnelle qui peut prendre différentes formes. Celle-ci varie notamment selon le contenu des chants, leur contexte d'interprétation, les relations qu'ils réactivent ou encore la manière dont les participants l'expriment corporellement. L'efficacité de la musique réside ainsi moins dans la production d'une émotion déterminée que dans sa capacité à faire circuler des affects entre les participants et à les rendre visibles au sein de l'arène. Par exemple, un ami ancien lutteur, Ngor, me raconte qu'une fois il a pleuré dans l'arène :

> Ça m'est arrivé une fois [de pleurer dans l'arène] et c'était après une finale remportée. Il y avait une belle ambiance. Après avoir gagné, je me suis tourné et c'est en voyant mon grand frère danser pour la première fois, tellement il était content, que j'ai fait couler mes larmes.
>
> Ngor, 2026, échange téléphonique.

Ici la « belle ambiance », l'expression de joie et de fierté de son frère à travers la danse, ainsi que la victoire, a fait monter la charge émotionnelle de Ngor.

Dans une vidéo[70], Mbayang Loum pleure à la suite du présent que lui ont fait les organisateurs en pleine séance de lutte. À 00:53, ils lui offrent un bœuf, elle se lève en signe de reconnaissance. Et à 01:53 passe du sourire aux pleurs. Ne pouvant plus chanter, une autre chanteuse prend son relai à 02:37.

Ces larmes semblent encore être une expression émotionnelle associée à de la reconnaissance. À travers les pleurs, elle montre qu'elle est touchée. Il est aussi intéressant de noter que la chanteuse ne peut plus chanter parce qu'elle pleure. Il est alors possible d'émettre l'hypothèse qu'une certaine disposition affective est nécessaire afin de pouvoir produire « l'ambiance ».

---

[70] biir aréne tv. 2025. « LES LARMES 😭 DE MBAYANG LOUM WA NDOUBAB MAY NANIOUKO NAG DU JAMAI VUE 03 MAI 2025 ». YouTube, 04 mai 2025. Vidéo, 00:53-02:37. https://www.youtube.com/watch?v=xNKsmprnvVA.

L'« ambiance » produite par les musiciens semble constituer un élément important de la préparation psychologique et physique des lutteurs, influençant également leur manière de combattre. Comment réagissent concrètement les lutteurs à la musique de lutte ?

c) Lutteurs et accompagnateurs

D'après les vidéos réalisées des TV-TVs (partie I), l'« ambiance » est directement en lien avec l'euphorie, la musique, l'excitation, la densité sociale à un endroit de l'arène, la participation collective et la circulation émotionnelle. Afin de bien comprendre comment les lutteurs réagissent à « l'ambiance », je vais décrire une pratique courante dans la lutte simple nommée *le ngasor*. Il s'agit de provocations, mais ce terme est employé uniquement dans la lutte. Pour cela, revenons sur la vidéo 1[71]. Cette dernière, montre plusieurs lutteurs poids légers, dont la plupart font partie des favoris, qui font des gestes afin de se provoquer. Ces provocations ont notamment lieu devant les chanteuses.

Faire le ngasor – se provoquer

Le *ngasor*, est une manière d'utiliser la quête de prestige, la rivalité et la compétition comme moyen de faire l'« ambiance ». C'est l'art de se mettre en avant en démontrant sa supériorité à travers des gestes. Le *ngasor* englobe en effet plusieurs gestes : elle passe souvent par le *sathe* (danse de lutte), des gestes particuliers et des pratiques « mystiques », les trois souvent entremêlés et soutenus par la musique de lutte. Ces manières de faire sont conçues pour être vues du public et sont adressées aux adversaires du lutteur qui réalise ces gestes. Ces derniers sont codifiés et connus de toutes les personnes qui « suivent la lutte ». Ces mouvements sont de plusieurs types et peuvent provoquer des émotions diverses en fonction du contexte et de la relation déjà établie entre les lutteurs. Certaines sont des mises en spectacle et sont des manières de se faire remarquer, on parle alors de lutteur « qui fait l'ambiance », ce qui n'empêche pas la provocation d'être réelle.

J'ai choisi de m'appuyer sur la vidéo 1 car elle a la particularité de montrer en trois minutes les mouvements les plus pratiqués du *ngasor*.

Il s'agit du début de la séance de lutte, le soir des poids légers. Le lutteur au pagne noir est Diamé Ndag et réalise le *sathe*. Il balance son buste de droite à gauche, élancé par ses bras. Cela ressemble à un mouvement de marche sur place aux mouvements accentués. Chaque pied posé à terre est en corrélation avec la pulsation réalisée par les griots. Puis les

[71] Lutte 100 % LAMYN TV. 2025a. « NDANGANE EN FEU 🔥 TEKOUWANTÉ BOU GRAW BROSS DIAMÉ CFA AMETH BADARA NDIOL SANA À SIMAL 06 04 25 ». YouTube, 06 avril 2025. Vidéo, 03:48. https://www.youtube.com/watch?v=gSCHQ-pQ9HY.

mouvements du *sathe* sont amplifiés à la troisième seconde de la vidéo. Plus les mouvements sont francs, plus le lutteur se rapproche du sol. Jambes semi-pliées, tête baissée, les pas s'alternent, faisant voler le sable à chaque levée de pied.

À la septième seconde, il se met à terre et réalise le *yasi* : un genou au sol, l'autre pied à terre, la jambe pliée à quatre-vingt-dix degrés. Le regard vers le sol, avec ses mains il creuse dans le sable, le faisant voler au-dessus de son corps. Ses bras s'alternent d'avant en arrière au rythme de la musique. Plus il creuse loin devant lui, plus il tend sa jambe avant. À la onzième seconde, il relève son buste, puis marque une pause avant de se lever, la tête redressée et le regard droit. À 00:16, il tape d'une main sur son poignet, en référence à une montre, signifiant qu'il a hâte de lutter. À 00:18, d'un saut il se met sur ses pieds pour reprendre le *sathe* et termine cette danse d'un geste brusque (00:23). À 00:25, il se déplace en continuant les mouvements du *sathe* sans les accentuer : tête haute, jambes fléchies, les bras, le buste et la tête sont légèrement balancés d'un côté et de l'autre au rythme des tambours. La caméra le suit. Les lèvres du lutteur suivent les paroles de la chanson. Une fois le TV-TV devant lui, il réalise un mouvement les bras fléchis d'un coup franc dans le vide du haut vers le sol (00:34).

À 00:35, la chanson *« Reta Sangamar, diurka Ndongo Niane ; Laga Ndong-a xoyta ; Mame Mindiss i ndetka, diurko dadîola : cosaan fé i ñoowa-é »* (de 00:35 à 01:29) commence. Diamé Ndag chante les paroles, visible par son mouvement de bouche tout en se rapprochant des chanteuses. Il se déplace au rythme de la pulsation marqué par les battements de tambours.

À 00:39 min apparaît en premier plan. CFA Diakhao, Diamé Ndag passe en arrière-plan. Les deux lutteurs réalisent le même mouvement de bras sur la même frappe des tambours qui revient en boucle le temps d'une chanson. Ils chantent tous. À 00:41 min, CFA Diakhao regarde Diamé Ndag : il tapote sur son buste et le montre de la main, signifiant : « Je n'ai pas peur » (00:43). Diamé Ndag répond en tapant sur son poignet, signifiant « vite qu'on lutte » ou « j'attends de voir », insinuant qu'il est prêt à l'affronter. CFA Diakhao continue ses gestes, insistant qu'il n'a pas peur.

À 00:49 min, Ndiol Sana arrive dans l'écran les bras en l'air pour provoquer CFA Diakhao. Les trois lutteurs chantent et galbent leurs bras. À 01:00, Ndiol Sana montre CFA Diakhao, colle la main contre sa joue, puis montre CFA Diakhao. Ce dernier signe est peut-être une référence entre les deux lutteurs.

À 01:02 apparaît Brosse el Bandy. Ce dernier s'ajoute au *ngasor* en chantant et en faisant le *sathe*. À 01:09, trois autres lutteurs prennent place au *ngasor,* dont Badara Simal arrive en arrière-plan. Ils sont presque tous des favoris poids légers. Les différents signes de

ngasor s'enchaînent : des *sathe*, des bras levés, les doigts vers le ciel, puis il montre les lutteurs signifiant « Je les ai déjà terrassés cinq fois » (à 01:28, Brosse el Bandy montre Diamé Ndag, et compte sur ses doigts, cinq : il montre qu'il l'a déjà terrassé cinq fois). Les lutteurs ne sont pas loin des chanteuses et des griots. Ils chantent tous les paroles de la chanson.

À 01:29 la chanson change : *« Faywaname Lamine njogye refa kame ngelné ; fato daagwa njeec foda ma njoya damtel bonguelna damayé »* (« Mets ton pagne, Lamine, t'es un lion dans l'arène ; fais ta danse ; le soleil est au moment où on attrape le lion, quand l'arène est chaude/ambiancée »). Puis à 01:35 Brosse el Bandy accentue son *sathe* : il saute. Rapidement suivi des autres lutteurs qui finissent par des pas de *sathe*. Un accompagnateur de Badara Simal l'arrose avec de l'eau ou du *teex (saafara* en wolof). D'autres accompagnateurs s'ajoutent au *sathe*. Le changement de rythme des tambours est bien audible (à 02:52) et est aussi visible par le *sathe* réalisé souvent simultanément par les lutteurs. La chanson change, Brosse el Bandy se met brusquement à danser à côté de Diamé. Ils sont tous les deux face aux chanteuses et à la caméra. À 02:59, Ndiol Sana réapparaît, faisant lui aussi le *sathe* en chantant. À 03:10 minutes, le pic d'intensité redescend légèrement, l'attroupement de lutteurs s'est dispersé. À 03:31, les chanteuses sont rapidement filmées. Mbayang Loum est en boubou rose, la plus visible du groupe. La caméra tourne à la recherche d'« ambiance » puis le film s'arrête.

De cette description ressortent plusieurs points. D'abord, la musique est étroitement liée aux expressions émotionnelles, qui s'expriment à travers la gestuelle et les interactions. Les pratiques « mystiques » agissent également sur la ferveur des lutteurs, faisant le lien entre musique, émotions et pic d'intensité de l'« ambiance ». Ensuite, ces interactions, observées notamment dans la gestuelle et confirmées par d'autres extraits vidéo, montrent que les relations préexistantes entre les lutteurs influencent les formes de provocation qui s'établissent entre eux.

Musique-gestuelle-interaction-pics d'intensité de « l'ambiance ».

Les changements de musique, qui impliquent presque toujours un changement des formules rythmiques jouées par les tambourinaires, sont souvent associés à une transformation de la gestuelle des lutteurs. Les interactions de proximité se multiplient et les gestes de provocation *(ngasor)* attirent progressivement plusieurs lutteurs au même endroit de l'arène, où ils se retrouvent devant les chanteuses. Ces interactions gestuelles attirent les

regards. Les gestes, en plus de s'adresser à leur adversaire, sont aussi destinés à être vus par le public.

Parmi ces comportements, trois types de mouvements méritent d'être distingués : ceux qui sont provocateurs, le *sathe* et le *yasi*.

Ces gestuelles sont une manière d'entrer en interaction, avant le combat, avec ses potentiels adversaires. Elles ont toutes pour objectif de montrer la supériorité de celui qui réalise ces mouvements. Les lutteurs montrent qu'ils n'ont « pas peur », qu'ils ont l'ardeur du combat et la confiance, autrement dit le « moral ».

Le *sathe* mérite d'être décrit plus précisément.



Fig. 8. Décomposition du *sathe* de profil du lutteur Diamé Ndag : alternance de jambe et de bras. Captures d'écran de la vidéo de la Lamyn TV de 0:20 à 0:22 (vidéo 1)[72].



Fig. 9. Décomposition du *sathe* de face du lutteur Brosse el Bandy : alternance de jambe et de bras. Captures d'écran de la vidéo de la Lamyn TV de 02:56 à 02:57 (vidéo 1)[73].

Comme l'a montré Marcel Mauss à propos des « techniques du corps » (2021 [1934]), la manière de marcher, de danser et de réaliser certains mouvements traduit une manière d'être socialement instituée. En effet, certains mouvements, dans le contexte de la lutte, diffèrent des façons ordinaires de se mouvoir. Le *sathe* apparaît ainsi comme une technique corporelle propre aux lutteurs. Les mouvements qui le composent caractérisent cette danse.

[72] Vidéo 1 : 2025a. « NDANGANE EN FEU 🔥 TEKOUWANTÉ BOU GRAW BROSS DIAMÉ CFA AMETH BADARA NDIOL SANA À SIMAL 06 04 25 ». YouTube, 06 avril 2025. Vidéo, 00:20-00:22. https://www.youtube.com/watch?v=gSCHQ-pQ9HY.

[73] 2025a. « NDANGANE EN FEU 🔥 TEKOUWANTÉ BOU GRAW BROSS DIAMÉ CFA AMETH BADARA NDIOL SANA À SIMAL 06 04 25 ». YouTube, 06 avril 2025. Vidéo, 02:56-02:57. https://www.youtube.com/watch?v=gSCHQ-pQ9HY.

Ce qui varie est le « style » propre à certains lutteurs. Par exemple, Brosse el Bandy introduit, à un moment, plusieurs sauts.

Le *sathe* est une danse fortement ancrée dans le sol (fig. 8 et 9). Autrement dit, les pas et les mouvements de bras se trouvent sur les points d'appui réalisés par les tambours. Les lutteurs alternent continuellement des mouvements vers le haut et vers le bas, ainsi que des balancements de gauche à droite. Les jambes, les bras, le buste et la tête accompagnent ce mouvement d'ensemble, comme peuvent l'illustrer les images figure 8 et 9 qui permettent de visualiser plus aisément les mouvements connotés au *sathe*. Les déplacements sont relativement réduits lorsqu'ils dansent. Ce sont surtout les changements d'appuis et les transferts du poids du corps qui structurent le *sathe*.

En décortiquant image par image les différents mouvements du *sathe* (fig. 8 et 9), j'ai observé une forte similarité avec les positions adoptées lors des prises d'attaque et de contre-attaque pendant les combats. Les jambes sont quasiment constamment semi-fléchies, accentuant l'impression d'un fort ancrage au sol. Les jambes sont solides, toujours écartées, rappelant la position de combat : debout, une jambe devant l'autre, le buste incliné vers l'avant. Le corps passe rapidement d'une position haute à une position proche du sol, de manière assez abrupte. Lors des affrontements, des prises permettent de faire passer un lutteur de la station debout au sol. Dans le *sathe,* les mouvements sont contrôlés, avec des appuis stables, des qualités qui conditionnent la capacité à résister aux attaques. De la même manière, le balancement du buste, associé à l'élan des bras, rappelle certaines prises qui permettent de terrasser son adversaire.

C'est par exemple le cas du *o saax* (« le côté ») ou encore le croc-en-jambe extérieur. Cette dernière prise s'effectue lorsqu'un lutteur place sa jambe afin de bloquer celle d'appui de son adversaire, tout en tenant fermement le pagne de ce dernier. Il réalise cette prise en combinant la puissance de ses bras, la torsion de son buste, et c'est avec l'élan de son corps qu'il peut faire basculer son adversaire sur le côté. Plus généralement, les attaques comme les contre-attaques déplacent le corps de l'adversaire vers la droite ou vers la gauche, et d'avant en arrière, dans un mouvement allant quasiment du haut vers le bas.

Ces observations permettent d'affirmer que le *sathe* donne déjà à voir un corps prêt à combattre. On comprend alors pourquoi cette danse est considérée par mes interlocuteurs comme faisant partie du *ngasor,* car elle rend publiquement visible sa combativité, sa maîtrise corporelle et sa capacité à dominer son adversaire.



Fig. 10. Décomposition des mouvements connotés au *yasi* dans le cadre du *ngasor*. Captures d'écran de la vidéo de la Lamyn TV de 0:07 à 0:19 (vidéo 1)[74].

Le *yasi* (fig. 10), quant à lui, apparaît davantage comme la conséquence d'une forte intensité émotionnelle. Les termes *yen yasi* sont traduits dans le dictionnaire sérère par « tomber en transe » (Khady Faye, 2022 : 270). Selon Abdou, cet état est normalement réservé aux lutteurs portant certains *gri-gris* ayant une emprise sur le corps. Pourtant, ce même interlocuteur affirme aussi que certains lutteurs le réalisent après une défaite, souvent associée à des pleurs, d'autres au cours du *ngasor*. Les accompagnateurs ou des spectateurs peuvent, quant à eux, l'imiter lors des moments « d'ambiance » les plus intenses.

Une fois, sortant d'une séance de lutte, Abdou me dit : « Tu as vu, il y avait beaucoup d'ambiance. Il y avait des *yasi* un peu partout ». Pour lui, la multiplication de ces comportements constitue un indice d'intensité de l'ambiance. Une autre fois, lorsqu'on discutait de cette expression corporelle, il me dit qu'il l'avait déjà pratiquée tout en étant complètement conscient de ce qu'il faisait ; il s'agissait plus de « foutre le bordel » lors d'un combat auquel participait un lutteur de son village. Autrement dit, toutes les personnes qui les réalisent ne sont pas nécessairement sous l'effet des *gri-gris* auxquels cet état est normalement associé. Le *yasi* semble ainsi constituer une forme d'expression d'une intense charge émotionnelle (associée à l'affrontement d'un lutteur de son village dans le cas d'Abdou), dont le modèle est emprunté au registre « mystique ». Cependant, son usage dépasse largement ce seul cadre. Il devient une manière de manifester publiquement une forte implication émotionnelle ou, au contraire, de montrer sa force « mystique ».

Notons que les lutteurs chantent durant presque toute la vidéo 1. Cette observation peut être rapprochée de l'analyse de Katell Morand (2017), qui souligne que le chant de certains répertoires peut éveiller un désir de vengeance et de tuer. Pour les lutteurs, nous pouvons émettre l'hypothèse que chanter, perceptible à travers leurs mouvements de bouche, renforce l'efficacité des paroles, dont nous avons précédemment souligné les vertus

[74] Lutte 100 % LAMYN TV. 2025a. « NDANGANE EN FEU 🔥 TEKOUWANTÉ BOU GRAW BROSS DIAMÉ CFA AMETH BADARA NDIOL SANA À SIMAL 06 04 25 ». YouTube, 06 avril 2025. Vidéo, 00:07-00:19. https://www.youtube.com/watch?v=gSCHQ-pQ9HY.

protectrices et encourageantes. De la même manière que « l'absorption » des rythmes des tambours, visible dans les mouvements de *sathe* ainsi que dans les déplacements des lutteurs, donne « l'envie de terrasser », pour reprendre les termes de Papy Dog. Ajoutons à cela que les pratiques « mystiques », notamment les litres de *teex* versés sur les lutteurs ou encore les *gri-gris* qui bardent le corps des lutteurs, agissent aussi sur la combativité. En effet, comme je l'ai montré précédemment à partir des propos de Georges et d'Alioun, les lutteurs attribuent à certaines pratiques « mystiques » la capacité de renforcer le courage et la confiance, comme un « dopage » (Georges), ou au contraire de susciter la peur. Tout cela est amplifié par la musique.

Les mouvements, les musiques, les interactions et les pratiques « mystiques » semblent donc être des expressions de moments forts, accentuant en même temps l'intensité de l'« ambiance ».

Cette articulation entre musique, gestes et pratiques « mystiques » fait écho à l'analyse de par Julien Bonhomme (2020). Il montre que la danse *(tuus)*, la musique et les préparations « mystiques » participent à produire une ardeur combative en renforçant le *fit* (« force vitale, courage » en wolof). Cette montée en intensité émotionnelle prépare les lutteurs au combat et contribue à les « chauffer ».

Les observations présentées jusqu'ici permettent de prolonger cette analyse. En effet, si Julien Bonhomme montre que la musique, la danse et les pratiques « mystiques » contribuent à produire une ardeur combative, mes observations suggèrent que cette montée en intensité devient aussi visible dans les interactions du *ngasor*. Les gestes de provocation, le *sathe* ou encore le *yasi* rendent publiquement perceptible cette intensification émotionnelle, tout en contribuant à la production de pics « d'ambiance ». Afin de mieux comprendre comment s'articulent ces différentes expressions corporelles, j'ai réalisé un graphique (fig. 11) à partir de la vidéo 1 et d'une vidéo de Mbour Tefesse TV[75]. Ce dernier a filmé d'un autre angle.

Camille Devineau en a réalisé plusieurs afin de montrer et de comparer graphiquement l'intensité émotionnelle de deux rituels à Masques Blancs (2019 : 214-215). Dans la figure 11, l'axe horizontal correspond au minutage de la séquence (00:00 à 03:13 de la vidéo 1) et l'axe vertical au nombre de lutteurs et d'accompagnateurs visibles réalisant les différentes composantes du *ngasor* : les interactions de proximité (les interactions visibles dans la vidéo

[75] Mbour Tefesse TV. 2025b. « Meilleur Ambiance de la 2 En Saison À Ndangane 06 Avril 2025, Brosse, Diamé Ndag, CFA, Badara Simal ». YouTube, 06 avril 2025. Vidéo, 00:50-03:19. https://www.youtube.com/watch?v=aGhmFKtxJe4.

entre les lutteurs, comme l'arrivée d'un nouveau lutteur dans le *ngasor*), les gestes de provocation, le *sathe* (danse de lutte) et le *yasi*. J'ai également relevé les changements de chanson ainsi que les mouvements où les lutteurs reçoivent du *teex* ou de l'eau, de la part de leurs accompagnateurs. Chaque participant visible dans la vidéo compte pour une unité ; lorsqu'un mouvement est particulièrement accentué, j'ai ajouté 0,5 afin de rendre compte de son intensité.

Précisons qu'il s'agit d'un moment où l'« ambiance » est déjà intense, puisqu'elle est filmée par un TV-TV, mais que, dans cette séquence, des variations existent et des régularités apparaissent.

La première est la synchronisation des comportements. Les interactions de proximité sont presque constamment suivies de gestes de provocation puis de *sathe*. Le *yasi* constitue fréquemment l'aboutissement de cette montée en intensité. Les pics observés correspondent aux moments où plusieurs lutteurs (parfois accompagnés de leurs accompagnateurs) réalisent simultanément ces actions au même endroit.

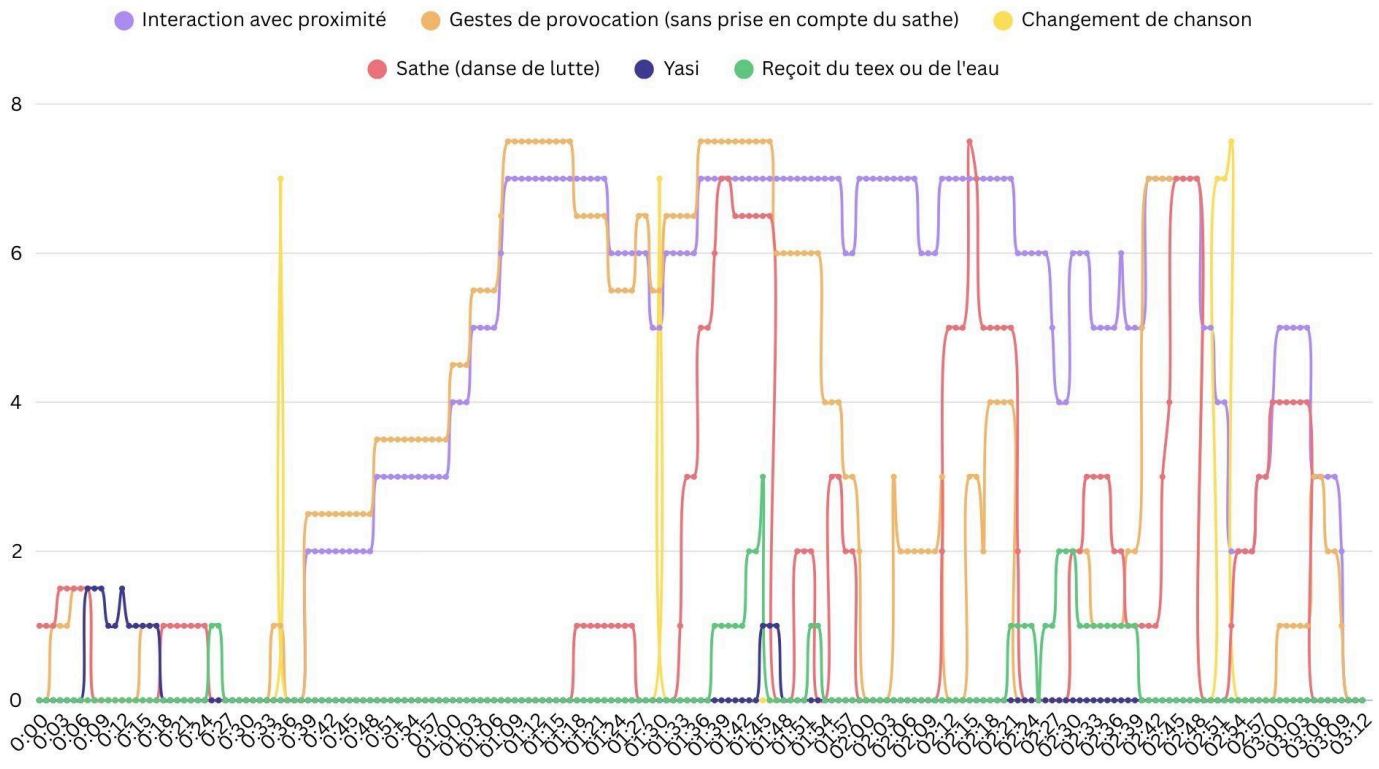


Fig. 10. Représentation graphique de la dynamique des comportements de lutteurs et de leurs accompagnateurs pendant le *ngasor* (de 00:00 à 03:13).

Ces pics sont également en corrélation avec le versement de *teex* ou d'eau par les accompagnateurs sur « leur » lutteur. Le *teex* renforce l'état émotionnel du lutteur – dans

d'autres situations, certains se mettent à pleurer, d'autres expriment une agressivité – tandis que l'eau est utilisée pour « refroidir » un corps trop « chaud » *(a sum)* sous l'effet des *gri-gris* portés sur le corps, des préparations mystiques, de la musique, autrement dit de l'« ambiance ».

Enfin, le graphique met en évidence le rôle structurant de la musique. Ici, les changements de chants sont indiqués par la courbe jaune ; il ne s'agit pas de pics d'intensité à proprement parler, mais plutôt d'une façon visuelle de signaler ces changements. Ces derniers correspondent à une accentuation des gestes ou à l'arrivée de nouveaux mouvements. Lors du dernier chant (02:50), les chanteuses commencent quelques secondes avant les percussionnistes, le temps que ceux-ci trouvent la nouvelle formule rythmique. Dès l'entrée des tambours, Diamé Ndag, suivi rapidement de Brosse el Bandy, entame le *sathe*, de manière synchronisée. La musique contribue à synchroniser les gestes et à la montée de l'intensité émotionnelle. Ainsi, les chanteuses apparaissent comme les « cheffes d'orchestre » de l'« ambiance ».

En effet, on peut observer que, juste après le commencement de la chanson « Met ton pagne Lamine, t'es un lion dans l'arène ; fais tes pas de danse ; le soleil est au moment où on attrape le lion, au moment où l'arène est chaude/ambiancée », alors qu'un premier pic d'intensité vient à peine de descendre, le second s'enchaîne avec trois phases de *sathe*. La chanson « *Reta Sangamar*… » (00:35) et les nombreuses interactions qui précèdent ces phases de danses ont comme préparé ces pics d'intensité qui s'enchaînent.

Le graphique met en évidence une montée progressive de l'intensité. Au cours de celle-ci, les rythmes, les interactions corporelles, les gestes codifiés des lutteurs et l'intervention des accompagnateurs tendent à se synchroniser. Les pics d'« ambiance » apparaissent lorsque ces différents registres convergent.

Cependant, ces observations ne permettent pas de comprendre le caractère relationnel des interactions observées. Les vidéos montrent des gestes de provocation, des rapprochements et des synchronisations, mais elles ne donnent pas accès aux relations préexistantes entre les lutteurs. Afin d'éclairer cet aspect, je mobilise deux autres vidéos. La première permet d'appréhender les liens d'amitié qui unissent certains lutteurs, la seconde montre une provocation ayant dégénéré (voir la partie II) et dont la compréhension suppose de reconstituer les relations qui précédaient cette rencontre.

Relations préexistantes au ngasor : émotions « positives ».

Les interactions entre Ndiol Sana et CFA Diakhao montrent que le *ngasor* ne traduit pas toujours une hostilité entre adversaires. Au contraire, les gestes de provocation peuvent prolonger des relations d'amitié déjà établies hors de l'arène.

Une vidéo diffusée par Zilo TV, tournée pendant le ramadan[76], en donne un exemple (de 00:48 à 03:53). Les deux lutteurs sont réunis avec d'autres hommes dans une chambre. Zilo TV souhaite mettre en visibilité « la complicité » entre les deux lutteurs.

L'« ambiance » est détendue et les plaisanteries s'enchaînent. Ndiol Sana imite les pleurs de CFA Diakhao après une défaite, puis Zilo TV rappelle que Ndiol Sana lui-même avait pleuré après un combat à Dakar. Chacun se moque alors de l'autre en imitant ses réactions après ses défaites. Les deux lutteurs plaisantent également sur le recours au « mystique ». Puis la discussion revient sur leurs affrontements. CFA Diakhao dit que Ndiol Sana le provoque systématiquement avant leurs combats en réalisant le *ngasor*. Ndiol Sana répond en riant que c'est au contraire CFA Diakhao qui le provoque, avant d'ajouter : « Tous les lutteurs me provoquent. » Son adversaire réplique : « Comment tous les lutteurs peuvent te provoquer ? C'est toi qui provoques tout le monde ». Tout le monde rigole.

Ces échanges montrent que les provocations du *ngasor* peuvent s'inscrire dans une relation d'amitié entretenue hors de l'arène. Les gestes de provocation visibles dans la vidéo 1 semblent prolonger ici une forme de taquinerie amicale, une forme de relation à plaisanterie faisant un pont entre amitié et concurrence. Le *ngasor* semble être, dans ce cas, conditionné, ou amplifié, par une relation préexistante.

Cette observation rejoint en partie l'analyse de Camille Devineau (2019). L'autrice montre que les moments de joie les plus intenses lors des rituels de masques blancs reposent notamment sur les relations sociales antérieures au rituel. Lors d'un rituel observé à Ouagadougou, les retrouvailles entre parents, alliés et proches à l'occasion d'un mariage contribuent déjà à produire une atmosphère joyeuse avant même le début du rituel. Lors des danses et du jeu musical, la joie émane des bonnes relations publiquement réactivées.

Dans la lutte, le *ngasor* semble fonctionner de manière comparable. Les provocations ne sont pas nécessairement des expressions d'hostilité réelle. En effet, elles participent à attirer les regards des spectateurs et des TV-TVs et à produire de l'« ambiance », faisant dans un même temps plaisir aux supporters. L'intensité émotionnelle repose autant sur les

[76] ZILO TV LAMB. 2025. « Découvrez la complicité 🤣 NDIOL SANA ack CFA kouy togn moromam si lamb yiis ? ? ». YouTube, 03 mars 2025. Vidéo, 00:48-03:53. https://www.youtube.com/watch?v=GDLECDm-H54

interactions qui se déroulent dans l'arène que sur les relations antérieures entre les lutteurs. Celles-ci ne sont pas immédiatement perceptibles dans les gestes eux-mêmes, mais elles orientent la manière dont les provocations sont réalisées, interprétées et vécues par les participants. Selon que les lutteurs entretiennent des rapports de complicité ou de rivalité, un même registre gestuel peut ainsi alimenter le courage et la combativité dans un registre d'émotion « positive » ou faire émerger la colère, la peur et l'ardeur, mais dans un registre émotionnel plus « négatif ».

De plus, dans le cadre de bonnes relations, le *ngasor* amène, d'une certaine manière, les lutteurs à s'entre-galvaniser, rappelant quelque peu les chorégraphies des écuries en lutte avec frappe.

Relation préexistante au ngasor : émotions « négatives ».

Le *ngasor* peut également réactiver des rivalités et produire des émotions « négatives ». C'est le cas lors de la finale opposant Ngagne Sène et Ibou Ndiaye, le 3 février 2025, que j'ai déjà évoquée.

Au début de la vidéo diffusée par Seny TV[77], Ngagne Sène (pagne noir) réalise une provocation d'ordre « mystique ». Après avoir reçu une cordelette en coton (un *gri-gri*) de l'un de ses accompagnateurs (00:06), il tourne autour de son prochain adversaire, laissant traîner au sol ce bout de tissu (00:13). Un accompagnateur d'Ibou Ndiaye lui barre alors le passage (00:22). Ngagne Sène insiste. Les accompagnateurs s'interposent, la tension monte rapidement. L'un d'eux le pousse, esquisse quelques pas de danse afin de lui interdire le passage. Ngagne Sène répond en le repoussant à son tour.

Quelques secondes plus tard (00:54), Ibou Ndiaye poursuit son adversaire, sa corne *(jan)* à la main. Les accompagnateurs interviennent pour empêcher que l'affrontement ne dégénère. Les expressions corporelles changent radicalement. La peur est visible par la fuite et le visage de Ngagne Sène, tandis qu'Ibou Ndiaye manifeste sa colère et doit être retenu par ses proches. Les accompagnateurs eux-mêmes expriment cette colère en criant et en essayant d'intervenir, souvent retenus par leurs confrères. Les spectateurs assis, quant à eux, se lèvent pour comprendre ce qu'il se passe et ceux debout, s'empressent de passer sous les filets pour s'asseoir au sol proche des *cummukay*. Rapidement, la zone de combat est envahie et l'ordre de la séance est momentanément rompu.

[77] SENY TV. 2025a. « Bagarre 😭😭💪🏻💪🏻IBOU NDIAYE OBEULI vs NGAGNE SENE ndagane le03 février 2025 ». YouTube, 04 février 2025. Vidéo, 03:02. https://www.youtube.com/watch?v=muDC-DGIKLg

À la fin de la séance, Mbour Tefesse TV[78] interroge les deux lutteurs ainsi que leurs accompagnateurs au sujet de l'incident. Ngagne Sène (de 02:33 à 03:37) explique que cette agression l'a déstabilisé avant le combat, ce qui selon lui a provoqué sa défaite. Ibou Ndiaye (de 03:38 à 07:05), vainqueur de la finale, justifie au contraire son comportement par le contexte compétitif, car « c'est la lutte ». Il précise qu'il n'est pas violent, que Ngagne Sène est « son frère » et affirme que son attitude relevait avant tout d'une volonté de « faire l'ambiance ».

Cependant, Abdou m'explique que la veille les deux lutteurs avaient lutté ; cette fois c'est Ngagne Sène qui avait remporté le combat. Alors qu'Ibou Ndiaye s'était vanté, lors d'une interview devenue rapidement virale sur les réseaux sociaux, d'être plus fort qu'Ngagne Sène.

Ce cas montre que les états émotionnels circulant dans l'arène ne sont pas uniquement le courage ou l'enthousiasme. La peur et la colère peuvent également se diffuser rapidement entre les lutteurs, leurs accompagnateurs puis les spectateurs. Comme dans le cas précédent, ces émotions s'appuient sur des relations préexistantes, mais ici, ce qui est publiquement rejoué, ce sont les liens de rivalité déjà installés. Cependant, cela n'empêche pas que ces lutteurs partagent une relation d'amitié comme l'exprime Ibou Ndiaye. Les affects individuels se transforment en émotions visibles qui gagnent progressivement l'ensemble de l'arène.

Cependant, contrairement aux taquineries entre Ndiol Sana et CFA Diakhao, cette montée émotionnelle devient difficilement maîtrisable. Les gendarmes présents pour la sécurité ont bien du mal à faire redescendre les tensions, les accompagnateurs retiennent leurs confrères et leurs lutteurs. Les valeurs sportives et relationnelles se trouvent momentanément mises à l'épreuve. Pourtant, cette séquence peut faire partie de l'« ambiance ». En effet, comme l'a exprimé Ibou Ndiaye, cette forme de provocation fait partie du *ngasor*, dont l'un des objectifs est d'attirer les regards, de susciter des réactions, afin de faire l'« ambiance ». Celle-ci, renvoie donc à une intensité émotionnelle collective, qu'elle soit fondée sur la complicité ou sur le conflit.

Les matériaux mobilisés sont principalement issus du travail des TV-TVs. Cependant, ces derniers ont eux aussi un rôle à jouer dans le processus des intensités d'« ambiance ».

[78] Mbour Tefesse TV. 2025a. « Partages des chevaux et Bœufs, Réaction Differen Ibou Ndiaye et Ngagne Sene à Ndangane 03 Février ». YouTube, 04 février 2025. Vidéo 02:33-07:05. https://www.youtube.com/watch?v=wllu8eJ9zpk

d) TV-TVs

Les explications que me donne MaMbaye sur un chant en particulier, lorsqu'on le traduisait, m'ont particulièrement interpellé. Il s'agit de cette chanson :

> *Ga î ka seny fiya no nguelna xadatimé Senghor ngèlné rofa.*
> « Regarde ce que Seny fait à l'arène ; je ne rentre plus ; il y a l'ambiance dans l'arène de Mary à Diofior. »

MaMbaye interprète ainsi cette chanson :

> **MaMbaye –** Tu connais Seny ? Seny TV ?
> **Louna –** Oui, je connais Seny.
> **MaMbaye –** Cette chanson lui appartient : « Va voir ce que Seny fait dans l'arène » [...] « *Senghore ngèlné rofa* » : l'arène a beaucoup d'ambiance. [...] « Je ne rentre plus, je suis très ému par les gestes que Seny fait dans l'arène, ses vocaux, ses caméras. »

Bien qu'Abdourahmane me donne une autre interprétation qui impliquerait plutôt un ancien lutteur, l'interprétation de MaMbaye est particulièrement évocatrice.

Comme expliqué dans la partie I, les TV-TVs souhaitent transmettre l'« ambiance » à travers leurs longs cris, leur manière de reporter/filmer, etc. Mais, le fait même qu'ils donnent de la visibilité aux individus filmés encourage ces derniers à accentuer leurs mouvements. Et nous avons compris que ces accentuations prolongent et augmentent les pics d'intensité.

C'est le cas dans la vidéo 1 lorsque Diamé Ndag réalise un mouvement brusque de bras devant la caméra du TV-TV (à 00:35). Ou encore, cela est rendu visible dans la vidéo *« 95mn❤️‍🔥Meillleure ambiance de folie à Yayéme : Mbayang loum et Doudou Kane 29 Déc 2024 »*[79] réalisée par NdindyFall TV. À 52:06, un accompagnateur danse face à la caméra.

Ainsi, la mise en visibilité, la quête de prestige et l'« ambiance » semblent être particulièrement liées.

Cela ne vaut pas seulement pour les lutteurs, les accompagnateurs ou encore les musiciens. Le public fait aussi par moments l'objet d'une mise en visibilité. Parmi celui-ci, plusieurs types de spectateurs sont à distinguer. Nous commencerons par les personnes déjà prestigieuses : les invités d'honneur et les parrains.

Lors de la lutte de Ndangane (03/02/2025), l'invité d'honneur était Modou Lô, un champion de Dakar en lutte avec frappe qui a été Roi des arènes. Cet homme prestigieux est

[79] NDINDY FALL TV. 2024. « 95mn❤️‍🔥Meillleure Ambiance de Folie À Yayéme : Mbayang Loum et Doudou Kane 29 Déc 2024 ». YouTube, 30 décembre 2024. Vidéo, 52:06. https://www.youtube.com/watch?v=fLorJf_vp6E.

invité car l'organisateur de la séance de lutte est l'un de ses préparateurs « mystiques » *(sicambay[80])*. Le parrain de la séance de lutte était le maire de Fimla, Karim Sène.

Les deux font leur entrée, accompagnés d'un cortège de personnes, dont des supporters et des lutteurs de l'écurie de Modou Lô, ainsi que leurs amis et des membres de la politique locale aux côtés du maire.

Ils traversent l'arène pour aller s'asseoir dans une estrade qui leur était dédiée. Toutes les caméras sont braquées sur eux. Le maire ne montre aucune danse, ni ne laisse transparaître aucune émotion, ce qui est également le cas de ses acolytes.

À un moment de la soirée, Modou Lô et ses supporters descendent de l'estrade, se déplacent au centre de l'arène pour entamer quelques pas de sa danse. Les TV-TVs affluent autour des danseurs, les spectateurs ont les yeux rivés vers le mouvement de foule. Le moment ne dure pas longtemps et a pour seul objectif de créer de l'« ambiance » à travers notamment la popularité du champion.

Il n'est pas rare que des anciennes gloires du village dans lequel se produit la lutte viennent faire le *sathe* devant les chanteuses puis les griots, un moment qui a pour conséquence de faire crier les filles du village et d'accaparer la visibilité. Ces « metteurs d'ambiance » reçoivent des dons d'argent et viennent leur lever un bras vers le ciel (les musiciens ne sont pas concernés par ce dernier type d'action), en signe de reconnaissance de la part des donateurs et des fans. J'y reviendrai.

« L'ambiance » est aussi exhortée par les organisateurs. Dans de nombreuses séances de lutte, les femmes défilent dans l'arène. Parfois appelés « les majorettes », les défilés sont organisés en plusieurs déambulations. Souvent, il s'agit de jeunes femmes habillées uniformément, l'une derrière l'autre, les pas synchronisés sur le rythme des tambours. Il s'agit d'un moment où le spectacle est entièrement scripté.

Lors de la lutte de Ngalagne, les femmes du quartier ne se contentent pas de défiler, elles réalisent de nombreuses actions afin de « faire l'ambiance ».

e) Femmes du quartier

L'exemple des femmes de Ngalagne (quartier qui organise cette lutte) est particulièrement évocateur car celles-ci s'y investissent émotionnellement de manière intense.

Les filles se trouvent dans un espace spectateur, debout, et sont séparées de celui des hommes. D'ailleurs, ces deux espaces sont opposés et se font face. Il ne s'agit pas de répondre à des règles ; ni les femmes du quartier ni les hommes du public ne veulent se retrouver les

[80] En lutte avec frappe les préparateurs « mystiques » équivaut aux accompagnateurs en lutte simple.

uns avec les autres. Selon les amateurs, les femmes viennent seulement pour l'« ambiance ». En effet, les femmes du quartier parlent, depuis quelques semaines, des tenues à porter et préparent des chorégraphies pour la journée de bienvenue des musiciens.

Les jours J, notamment les soirs des poids légers et des poids lourds, les femmes marquent les pics de montée en intensité par des expressions d'émotions de joie : danses, cris (longs et stridents), imitent les mouvements des lutteurs en souriant, battent des mains, lèvent les bras en l'air, s'encouragent à crier et allument divers artifices pyrotechniques. Les enfants participent aussi à cette atmosphère de fête.

Une vidéo[81] de 3 à 6 minutes montre les femmes en train de s'exhorter à faire l'« ambiance », on y voit des enfants qui dansent avec le lutteur dit d'« ambiance » : CFA Diakhao (de 04:00 à 04:32 minutes). La caméra tourne et l'on peut voir de nombreux *sathe* danser un peu partout, notamment près des griots. À 05:11, CFA Diakhao danse avec les filles de Ngalagne.

Dans cette vidéo, une chanson commence à 00:01. On peut alors observer les individus se balancer, de manière peu accentuée, et entendre les cris des femmes du quartier qui sont relativement mesurés et espacés. Mais à 00:35, lorsque les tambours commencent leur rythmique, tout s'intensifie : cris, mouvements et interactions.

À 00:34, Oumy, en robe rose, apparaît sur l'écran. Elle imite en souriant certains gestes de *ngasor* des lutteurs, une pratique courante. Elle se tourne vers la caméra – à côté de laquelle je me trouvais. Sachant que je réalisais un travail destiné à être présenté en France, elle voulait se montrer. Ainsi, sans le savoir, j'ai contribué à alimenter l'ambiance, bien que celle-ci semblait déjà être à son paroxysme.

Derrière Oumy, Khady, en robe bleue, exhorte les autres filles de son quartier par des mouvements de bras du bas vers le haut ainsi que par des pas de danse. Les mouvements s'intensifient : derrière le filet, les femmes lèvent les bras, battent des mains, crient, dansent ; des accompagnateurs se joignent eux aussi à l'animation.

De l'autre côté de l'arène, les hommes sont beaucoup plus statiques, créant un contraste qui renforce les expressions corporelles traduisant un état d'euphorie produit par les femmes.

[81] SENY TV. 2025c. « Lou Doywar MBEURS Ack SIKAMPAYS Dii Ambiance Lou Graw A Simal le 23 Février 2025 ». YouTube, 23 février 2025. Vidéo, 03:00-06:00. https://www.youtube.com/watch?v=6S3r-LuS4vc.

f) Spectateurs masculins debout

Les jeunes hommes qui se trouvent debout dans certaines zones de l'arène (voir schéma annexe 3) derrière les filets sont particulièrement concentrés sur les arrivées des lutteurs, les combats, les chants et les *ngasor*. Lors de pics d'« ambiance » tels que le *ngasor* de la vidéo 1, ils sortent leur téléphone pour filmer de là où ils sont. Des sourires, parfois l'un d'entre eux esquisse des pas de *sathe*, mais pas de vive réaction observable. Ce sont les combats impliquant leur lutteur favori ou issu de leur village qui les font davantage réagir. Certains fans – surtout s'il s'agit d'une finale impliquant un lutteur qu'ils supportent – montent sur les bancs que des amateurs ont eux-mêmes amenés. Parfois, ils protestent en criant et poussent les personnes devant, comme attirés physiquement par le combat. Une fois, un homme qui me poussait s'est ensuite excusé en expliquant que c'est à cause de la pression. C'était notamment lors d'un combat entre Ngagne Sène et Paul Menthe, deux lutteurs favoris ayant un contentieux ancien.

Mais, lors du *ngasor* fait pour « faire l'ambiance », ce type de public n'a pas de réactions euphoriques. La vidéo du *ngasor* filmé par Mbour Tefesse TV, permet de voir un autre point de vue permettant d'observer le public des jeunes hommes : statiques, ils observent, certains sortent leur téléphone pour filmer [82] (visible de 00:50 à 03:19). Cependant, il ne s'agit que de les voir en arrière-plan car ils ne font pas partie de ce que les TV-TVs filment.

Les spectateurs assis sont eux aussi divisés en deux. Cependant dans les deux cas le public est souvent plus mixte et participe plus à la production « d'ambiance ».

g) Spectateurs et spectatrices assis

Les spectateurs assis ont payé un ticket un peu plus cher (diffère en fonction des séances de lutte, mais c'est généralement 5000 francs CFA – environ 7,50 euros – pour les places assises et 3000 – environ 4,50 euros – pour les places debout). Ce public rassemble jeunes comme plus âgés et femmes comme hommes. Cependant, un premier espace comprend plus généralement les couples, les enfants et les personnes âgées, tandis que le second correspond plus aux jeunes hommes et femmes amateurs.trices.

Dans la vidéo 2, à 04:02, le TV-TV zoome sur les personnes dans les gradins – de l'arène de Ndangan – qui sont debout en train de danser en se balançant.

---

[82] Mbour Tefesse TV. 2025b. « Meilleur Ambiance de la 2 En Saison À Ndangane 06 Avril 2025, Brosse, Diamé Ndag, CFA, Badara Simal ». YouTube, 06 avril 2025. Vidéo, 00:50-03:19. https://www.youtube.com/watch?v=aGhmFKtxJe4.

L'espace assis permet d'entrer dans la zone de déplacement des lutteurs. Ainsi, il est fréquent de voir des spectateurs et spectatrices pris dans l'« ambiance », en réalisant des expressions corporelles traduisant leur contentement. Certains amateurs quittent les gradins pour reproduire, dans l'espace de déplacement des lutteurs, des gestes correspondant au *ngasor*. Parfois, pris dans une *yasi*, une personne éprouve une émotion forte qui la pousse à « faire l'ambiance ». Il arrive alors que ses amis doivent l'extirper de force pour la ramener dans le public. J'ai observé que ces états ont lieu de manière plus accentuée devant les chanteuses.

Les spectateurs assis sont aussi ceux qui peuvent exprimer leur satisfaction directement aux lutteurs ou aux musiciens qui participent à la création d'« ambiance » à travers certaines actions. C'est notamment par la danse, la levée de poignet d'un lutteur (qui crée « l'ambiance ») ou encore le don d'argent que passe la reconnaissance.

Les deux pratiques manifestent le contentement d'une « bonne ambiance » et ont un effet domino, en encourageant le destinataire du don à continuer, voire à l'amplifier. Cette pratique rappelle les propos d'Ismaël Moya (2017) sur la valeur *kersa* et la vertu *teraanga*.

D'une part, ces actions ont pour objectif de mettre en visibilité la personne qui reçoit, lui octroyer donc un certain prestige, et la personne qui donne en reçoit également. Les manières d'honorer ont une codification bien particulière, notamment avec de beaux gestes. Pour la levée de bras : le poignet est baissé très bas vers le sol avant d'être mis très haut vers le ciel, un grand geste qui interpelle. Pour les dons d'argent (voir vidéo de Seny TV[83] de 04:46 à 04:07) : billet par billet, jeté sur le receveur ou mis dans la bouche, souvent accompagné d'une danse ou d'un geste de reconnaissance, puis le donneur repart rapidement. Les chanteuses et les griots ne sont pas concernés par la levée de bras.

Cette manière d'honorer par la mise en prestige (à travers gestes et dons) relève de la vertu *teraanga*. La reconnaissance ainsi exprimée suscite des affects chez celui ou celle qui en est le destinataire. Par exemple, comme en atteste la vidéo de Biir arène TV[84], lorsque les organisateurs de séance de lutte offrent un bœuf à Mbayang Loum qui se met à pleurer jusqu'à ne plus pouvoir chanter (voir de 02:00 à 03:20). Cette reconnaissance exprimée par l'émotion est fréquente dans la lutte et rappelle les propos d'Alioun et de Georges lorsqu'ils parlent de l'accumulation des chants avec certains *gri-gris* pouvant faire danser jusqu'à en

[83] SENY TV. 2025c. « Lou Doywar MBEURS Ack SIKAMPAYS Dii Ambiance Lou Graw A Simal le 23 Février 2025 ». YouTube, 23 février 2025. Vidéo, 04:46-04:07. https://www.youtube.com/watch?v=6S3r-LuS4vc.

[84] biir aréne tv.2025. « LES LARMES 😭 DE MBAYANG LOUM WA NDOUBAB MAY NANIOUKO NAG DU JAMAI VUE 03 MAI 2025 ». YouTube, 04 mai 2025. Vidéo, 02:00-03:20. https://www.youtube.com/watch?v=xNKsmprnvVA.

pleurer. Ou encore, à la suite d'une victoire, Ngor se met à pleurer en voyant son frère danser, m'explique-t-il.

À ce sujet, Boubakar Ly écrit : « La morale, dans ces sociétés, où des sentiments comme la honte, l'amour-propre et la pudeur ont une si grande place, semble être une "*morale* émotive" » (1967 : 61). Cette remarque permet de comprendre que les émotions ne relèvent pas uniquement de réactions individuelles, mais constituent aussi une manière d'exprimer publiquement des valeurs sociales. Les manifestations corporelles des spectateurs et spectatrices assis ne relèvent donc pas uniquement d'une réaction aux combats. Elles participent pleinement à la production de l'« ambiance » en exprimant publiquement la reconnaissance accordée aux lutteurs, aux chanteuses, aux griots et parfois à des accompagnateurs. Les gestes d'honneur, les dons ou les danses renforcent le prestige de leurs destinataires tout en mettant également en visibilité celles et ceux qui les accomplissent. Les émotions qui s'y manifestent ne sont donc pas de simples réactions aux combats : elles participent aussi à la fabrication de l'« ambiance » et à la mise en visibilité des relations de reconnaissance.

Conclusion

Les expressions corporelles et émotionnelles au cours des séances de lutte apparaissent comme une participation à la dynamique de l'événement en articulant reconnaissance, prestige et « ambiance ». Tout cela révèle une tension apparente entre les idéaux de retenue associés au *kersa* et les formes d'expressivité publiquement valorisées. Ce paradoxe invite à s'intéresser aux configurations relationnelles qui rendent ces conduites possibles. C'est précisément ce que permet d'éclairer la comparaison avec les événements *sabar*. Ces deux événements sénégalais, aux enjeux toutefois différents, reposent cependant sur des configurations relationnelles comparables où les expressions corporelles et émotionnelles prennent sens dans les relations entre les différents participants.

Les événements *sabar*[85] décrits par Luciana Penna-Diaw (2005) ou encore Audrey Dessertine (2010), repris par Ismaël Moya (2017 : 108-109), présentent une configuration spatiale circulaire qui permet d'éclairer le paradoxe observé dans les séances de lutte. Les griots (percussions et voix) sont placés à proximité du centre, où une jeune femme danse devant ses consœurs et les spectateurs, dont la présence délimite l'espace de danse. La danseuse, bientôt remplacée par une autre, repart ensuite en courant parmi le public.

[85] Le « *sabar* » désigne à la fois un événement, une danse et un ensemble de tambours de la famille des *sabars*. Ces instruments sont utilisés par une troupe de griots lors des séances de lutte.

Dans la lutte, l'organisation spatiale est similaire, bien que les acteurs diffèrent : les troupes de chanteuses et de griots se situent aux abords du cercle au sein duquel évoluent les lutteurs (danses, déplacements, combats) et leurs accompagnateurs, entourés par les *cummukaay*[86]. Les combats se déroulent au cœur de l'espace. Les spectateurs sont autour, séparés de la zone de spectacle par un filet (voir annexe 3). Cet espace offre aux spectateurs une visibilité sur les différents éléments qui se déroulent autour de l'aire de combat. Ils peuvent donc observer les combats, les interactions entre lutteurs *(ngasor)*, leurs préparations « mystiques », ainsi que les déplacements et les mouvements des accompagnateurs, de certains amateurs et des TV-TVs. Les chanteuses et les griots sont aussi visibles, mais se trouvent moins au centre et restent au même endroit pendant toute la séance de lutte. La table technique est souvent moins visible à cause du nombre de personnes qui se trouvent autour.

Dans les événements *sabar*, cette disposition circulaire confère du prestige aux personnes occupant momentanément le centre de l'espace. Portées par les chants et les percussions des griots, les danseuses peuvent alors se libérer des contraintes ordinaires de retenue, allant parfois jusqu'à mimer l'acte sexuel (Moya 2017 ; Dessertine 2010 : 95).

Les séances de lutte présentent également un espace central exposé aux regards ainsi que des outils de mise en visibilité sur les réseaux sociaux. Toutefois, les formes d'expressivité qui s'y déploient diffèrent. Il ne s'agit pas de performances dansées comparables à celles du *sabar*, mais de manifestations corporelles et émotionnelles telles que les combats, le *sathe*, le *yasi*, les gestes de défi ou encore les expressions émotionnelles des autres participants.

Dans les deux événements, la mise en visibilité et l'exposition des corps en public sont fortement favorisées par les spécialistes de la parole et de l'animation – les griots dans les événements *sabar*, les chanteuses et les griots dans les séances de lutte – qui, à travers un certain type de louange, exhortent les danseuses de *sabar* à danser et, dans la lutte, exaltent la combativité des lutteurs. Ces belles paroles (*falay fa' mosu*) mises en musique dans la lutte, qui, contribuent à mettre les individus en valeur.

Dans le cas du *sabar*, le paradoxe entre le *kersa* et la conduite exubérante suscitée par la musique s'explique, selon Ismaël Moya, par une configuration relationnelle propre à cet événement. Celle-ci repose notamment sur plusieurs distinctions simultanées : une différence

[86] *Cummukaay* signifie « là où ils se déshabillent » en wolof (Bonhomme, 2022 : 278). Il s'agit de l'espace, gardé par les accompagnateurs (*sicambay*), où les lutteurs entreposent leur arsenal magique et où ils se dévêtent afin de nouer leur pagne déjà enfilé avant leur premier combat.

de genre (danseuses/griots masculins), une différence de statut (*géér*/griot), ainsi qu'une tension entre des valeurs de retenue et des formes d'exposition publique du corps.

Les séances de lutte présentent également une forte différenciation des rôles selon le genre et les fonctions occupées par les participants. Toutefois, mes observations ne permettent pas d'affirmer que ces distinctions agissent sur la perte momentanée du *kersa*.

Dans la lutte, le savoir-faire des animateurs consiste à donner une efficacité particulière à leur parole. Celle-ci paraît affecter le corps des participants, notamment des lutteurs, à travers le sens des mots, la musicalité du chant et les rythmes des tambours, dont les appuis rythmiques varient d'une chanson à l'autre. Cette manière de musiquer (son et gestuelle) met les participants en relation. Les manifestations corporelles et émotionnelles (qui montrent un relâchement du *kersa*) semblent résulter de la convergence de plusieurs éléments. Ces derniers sont, les paroles mises en rythme, les préparations « mystiques », ainsi que les dispositifs de mise en visibilité qui participent à la production du prestige. Parmi eux, la dimension sonore apparaît toutefois comme le principal vecteur de circulation des émotions et de la mise en mouvement des corps, indispensable au processus d'amplification de l'« ambiance ».

Cette fonction de la musique peut être éclairée par l'article de Camille Devineau (2025) à propos des danses des masques blancs. L'autrice montre que le sonore devient, au même titre que le masque lui-même, un prolongement du corps des danseurs, « considéré comme un outil servant à construire le masque » (*ibid.* : 95).

Cette efficacité de la parole et de la musique invite alors à dépasser une conception de l'action fondée sur la seule intention individuelle. Marilyn Strathern écrit ainsi qu'« une autre personne peut être à l'origine de l'action, non parce qu'une volonté s'imposerait à une autre, mais en raison des exigences propres à la relation »[87] (1987 : 194). Les manifestations corporelles d'émotions observées lors des séances de lutte peuvent ainsi être comprises comme le produit d'une configuration relationnelle qui articule les lutteurs, les chanteuses, les griots, les accompagnateurs, les TV-TVs, le public, les dispositifs de mise en visibilité, les pratiques sonores et « mystiques ». C'est au sein de cet agencement relationnel que prennent forme les expressions émotionnelles observées.

Finalement, le sonore apparaît comme l'une des principales médiations par lesquelles se construisent les relations entre les participants. Il contribue à faire émerger la combativité, et les expressions émotionnelles des participants, l'« ambiance » en somme. L'atmosphère

[87] « *Another person may be the cause of action, not as one mind overriding another's, but in terms of the requirement of a relationship [...] »*. (1987 : 194).

« mystique » y participe également. La musique de lutte au volume saturé forme une enveloppe sonore propre aux séances de lutte, dont l'intensité varie au fil de l'événement.

Toutefois, cette capacité à faire circuler les affects n'est pas appréciée de la même manière par les amateurs d'une troupe à l'autre. Cela dépend en partie de la popularité des chanteuses qui les dirigent.

3. Chanteuses et popularité

a) Célébrité et prestige des musiciens

De nombreuses troupes animent les séances de lutte, mais certaines jouissent d'une notoriété supérieure aux autres. C'est notamment le cas de la troupe de griots de Momo Ngom, ainsi que des chanteuses, Ndeye Fatou et Mbayang Loum, ces deux dernières étant régulièrement mises en rivalité par les amateurs. Ces dernières années, Mbayang Loum semble toutefois s'être imposée comme la figure la plus populaire. Très présente sur les réseaux sociaux, notamment sur TikTok, elle diffuse régulièrement des LIVE, c'est-à-dire des vidéos en direct, souvent filmées en mode *selfie* pendant les séances de lutte. Ses fans peuvent y réagir en temps réel par le biais du *chat* et lui envoyer des cadeaux virtuels, convertibles en revenus. Ces diffusions renforcent sa visibilité, sa notoriété ainsi que la circulation de ses chants auprès des amateurs de lutte. Elle apparaît fréquemment aux côtés de la troupe de Momo Ngom. Leur popularité repose en partie sur leur capacité reconnue à produire de « l'ambiance ». Cependant, selon les spectateurs, les préférences envers l'une ou l'autre chanteuse se dessinent. Une régularité de préférence selon les genres saute alors aux yeux.

b) « C'est qui ta chanteuse préférée ? »

« Toi, c'est qui ta chanteuse préférée ? » Cette question est devenue l'un de mes principaux points d'entrée pour discuter de la musique de lutte. Elle s'est révélée bien plus féconde que je ne l'avais imaginé, les avis étant souvent très tranchés entre les deux troupes de chanteuses leaders.

Gnilane, une amie d'une vingtaine d'années, est la fille aînée de la famille qui m'a hébergée à Mar Lodj. Une après-midi de forte chaleur, alors que nous étions assises à l'ombre du manguier, elle lança sur son téléphone un duo entre un jeune rappeur sérère et Mbayang Loum. Intriguée, je lui demande de me traduire les paroles. Puis elle mit une autre musique, cette fois un chant de lutte. Nous voilà toutes deux engagées dans la traduction de chansons de la dernière séance de lutte de Mar Lodj animée par la troupe de Mbayang Loum. Gnilane mettait régulièrement la musique en pause afin de chercher la traduction la plus juste du sérère

vers le français. De mon côté, je prenais des notes aussi rapidement que possible. À quelques mètres de nous, son frère Thiothio, grand amateur de lutte et admirateur de Mbayang Loum, préparait la nourriture des moutons tout en écoutant d'une oreille nos échanges. Bien qu'il maîtrise difficilement le français, il reprit sa sœur à plusieurs reprises sur la traduction des paroles. Il intervenait régulièrement pour corriger ou compléter certaines traductions.

Lorsque nous entreprîmes ensuite de traduire les chansons de Ndeye Fatou, Gnilane était beaucoup plus à l'aise. Je lui demande alors : « Tu préfères Ndeye Fatou ou Mbayang ? » Elle me répondit :

> Je préfère Ndeye Fatou parce que je connais les paroles de ses chansons. Mais les garçons [de la maison] préfèrent Mbayang, car elle a toujours des chansons différentes. Elle a beaucoup de rigueur. Mbayang enchaîne bien ses chansons, elles sont ordonnées. Tandis que Ndeye Fatou chante une, deux, trois chansons, puis s'arrête avant de reprendre. C'est pour cela que les garçons la détestent. À la lutte de *Mar Lothie*[88] [de février 2024], je ne connaissais aucune chanson, alors que Babacar [son petit frère] les connaissait toutes. Les garçons suivent plus la lutte, donc ils connaissent bien les paroles [de Mbayang].
>
> Gnilane, 2024.

D'autres échanges vont dans le même sens. Au retour d'une séance de lutte à Ndangane, animée par Ndeye Fatou, Abdou critique : « Ce soir, la lutte était mauvaise, il n'y avait pas d'ambiance. C'est à cause de Ndeye Fatou. Elle ne sait pas rythmer ses chansons » (2024). Une autre fois, alors qu'il m'aidait à traduire l'une de ses chansons, il ajouta avec dégoût : « Même sa façon de chanter, je déteste. » À l'inverse, Sabou me fit part de sa préférence pour Ndeye Fatou, sans davantage la justifier. Ousmane, grand amateur de lutte d'une trentaine d'années, m'expliqua quant à lui que, selon lui, les anciens ont une préférence pour Ndeye Fatou, parce qu'ils accordent une plus grande valeur aux chants anciens et comprennent plus aisément sa manière de chanter.

À travers les propos de mes différents interlocuteurs, deux premiers éléments se dégagent. Les préférences pour les chanteuses semblent dépendre, d'une part, de la fréquence à laquelle les amateurs assistent aux séances de lutte, fréquence elle-même variable selon le genre et la génération, et, d'autre part, de la compréhension des paroles. Comme nous l'avons vu, les chants « touchent » directement celui qui se sent concerné par les paroles. Elles participent ainsi pleinement à la production de l'« ambiance » attendue dans les séances de lutte.

Une autre explication, formulée lors d'une discussion menée en 2025 avec des amateurs simalois, m'a toutefois paru plus déroutante. MaMbaye, Badara et Abdou

[88] *Mar Lothie* signifie « Mar Lodj » en sérère.

m’expliquent que Ndeye Fatou fait davantage l’« ambiance », tandis que Mbayang Loum chante des chansons plus « traditionnelles ». Pourtant, ils ajoutent aussitôt que le répertoire des chants de lutte est interprété par les deux chanteuses. Ces informations m’interrogent et me semblent se contredire, d’autant plus lorsque je me rappelle la réaction d’Abdou après une séance de lutte à Ndangane en 2024 concernant le manque d’« ambiance », qu’il attribuait directement à la manière de chanter de Ndeye Fatou. Ces informations m’interrogent d’autant plus qu’elles semblent établir une opposition entre « ambiance » et « tradition », alors même que mes interlocuteurs associent systématiquement la réussite d’une séance de lutte à la production d’une forte « ambiance ».

En effet, la manière de chanter diffère, comme cela est notamment visible à travers les hauteurs des courbes mélodiques des figures 3 et 4. Celle correspondant à Mbayang Loum a des ambitus plus élevés, tandis que celles des Ndeye Fatou sont beaucoup moins espacées. Cependant, même si cela atteste de manières de chanter différentes, il me semble que cette opposition entre Mbayang Loum et Ndeye Fatou ne renvoie ni au contenu des chansons, ni à une manière de chanter, ni à une simple opposition entre « tradition » et « ambiance ». La capacité à enchaîner les chants, à maintenir le rythme, à faire progressivement monter l'intensité et à éviter les temps morts apparaît ainsi comme une condition essentielle de la production d’« ambiance ». À l’inverse, leur absence est associée à une diminution de celle-ci. Les propos de Gnilane vont dans ce sens. Bien qu’elle préfère Ndeye Fatou parce qu’elle connaît mieux ses chansons, elle reconnaît néanmoins à Mbayang Loum davantage de qualités. Abdou formule un jugement similaire lorsqu’il attribue l’absence d’« ambiance » d’une séance à la manière dont Ndeye Fatou rythme ses chansons. De la même manière, les hommes expliquent cette préférence par la voix dite « plus grave » et plus claire, critères qu’ils associent à une « belle voix ». Ici, la popularité de Mbayang Loum est liée au fait que les amateurs sont majoritairement masculins.

Mais même si cette popularité repose en partie sur des compétences musicales reconnues par les amateurs, elle s’explique également par d’autres enjeux liés aux rapports de genre. Pour la comprendre, il faut revenir sur ce que mes interlocuteurs entendent à travers le terme « ambiance » et sur l’ambivalence qui lui est associée.

Dans ce contexte, le terme « ambiance » semble employé de manière flottante par certains de mes interlocuteurs. Tantôt, il désigne la réussite générale d’une séance de lutte ; tantôt, la capacité à produire une intensité collective au cours de celle-ci. C’est ce caractère ambivalent qui explique mon incompréhension initiale. L’« ambiance » est toujours présentée

comme une qualité attendue des séances de lutte, mais elle peut aussi, dans certains contextes, être dépréciée par les amateurs, notamment lorsqu'elle est associée aux femmes.

Cette ambivalence apparaît au cours d'une discussion avec Abdou. Alors que je valorisais l'implication des femmes dans l'organisation d'une séance de lutte du quartier de Ngalagne, à Simal, il me répondit immédiatement : « Les femmes, elles ne font rien, l'ambiance *rek* [« seulement »]. » Cette formule est d'autant plus frappante qu'elle réduit leur participation à une simple animation, alors même que cette « ambiance » fait partie des critères permettant de qualifier une séance de lutte de « bonne » *(njom a fela)*.

Les hommes et les femmes entretiennent ainsi une forme de rivalité fondée sur la taquinerie, que l'on retrouve dans d'autres domaines de la vie quotidienne, notamment autour de la cuisine, domaine particulièrement associé aux femmes, où celles-ci disent volontiers des hommes qu'ils « ne savent rien faire ». Dans la lutte, cette forme de rivalité se prolonge à travers la disposition différenciée des spectateurs et spectatrices, leurs centres d'intérêt respectifs ainsi que les discours qu'ils tiennent les uns sur les autres.

L'exubérance des femmes qui s'investissent dans la mise en « ambiance » des séances de lutte, davantage associée à la fête, peut alors être mise à distance de certaines qualités valorisées dans les représentations de la masculinité, comme le *ngor* (« dignité »), le *jom* (« honneur ») ou le *kersa* (« pudeur, maîtrise de soi »). Toutefois, cette retenue n'exclut pas nécessairement l'expression publique de la force et du spectacle : le savoir-faire des musiciens permet justement de transformer cette mise en scène en valorisant d'autres qualités, notamment la combativité. Cette tension entre retenue et expressivité contribue sans doute à expliquer le caractère genré des appréciations portées sur les chanteuses, en complément de la fréquence à laquelle les amateurs assistent aux séances de lutte.

4. Tournoi populaire, quartier et ambiance

Lors de la lutte du quartier de Ngalagne, les organisateurs réalisent une fête de bienvenue aux animateurs Mbayang Loum et Momo Ngom durant la journée du 23 février 2025. Les festivités commencent à 10 heures 30 et se terminent vers 16 heures. Plusieurs barnums sont montés autour d'un espace de danse. Une grande affiche sur laquelle se trouve l'image de Mbayang Loum est attachée en face du barnum destiné aux chanteuses. Sous ce dernier, des chaises sont disposées dans le fond et un gros fauteuil est placé devant une table sur laquelle se trouvent des fleurs et des boissons. Des ballons gonflés servent de décoration. Des musiciens de *ngèl*, c'est-à-dire une formule musicale associant guitare, chant et tambours *sabars,* ont commencé à jouer dès le début des festivités et continuent jusqu'à l'arrivée des

chanteuses. Le terme *« ngèl »* est polysémique et désigne à la fois la place du village, l'arène et ces événements que mes interlocuteurs classent dans le registre de « musique sérère ». Les danses exécutées lors de ces rassemblements sont des danses sérères ouvertes à tous les participants, ce qui contribue à créer une atmosphère collective et festive.

Cette organisation spatiale et musicale prépare ainsi la mise en scène de l'accueil des artistes, dont la présence participe à construire le prestige de la séance de lutte.

Vers midi, des chanteuses de la troupe de Mbayang Loum s'installent, bien avant l'arrivée de leur cheffe de troupe ; celle de Momo Ngom est également déjà présente. Les griots installent leurs tambours en face du barnum destiné à l'accueil de la chanteuse. Vers 14 heures, Mbayang Loum arrive sur le lieu de la fête. Les griots prennent alors le relais musical et accompagnent l'arrivée de la chanteuse. De nombreux TV-TVs sont présents et filment son arrivée. Une foule de personnes se trouve autour des voitures, qui peinent à arriver, notamment en s'enlisant dans le sable. Avant même qu'elle ne descende du véhicule, un membre de l'organisation lui tend le micro. Les chants de lutte commencent. Son chauffeur arrive finalement à la conduire jusqu'à devant la place qui lui est attribuée. De nombreux villageois sont présents. Plusieurs groupes de jeunes femmes ont préparé des chorégraphies qu'elles réalisent face aux chanteuses sur des musiques enregistrées. Puis les chants de lutte reprennent. Momo Ngom réalise alors une prestation destinée à renforcer l'intensité festive du moment : de dos, avec ses mains en l'air, il dirige de loin son orchestre. Puis des membres du public viennent faire des *sathe* et des *yasi* devant les griots. Cela se calme lorsque vient le moment d'offrir des présents, d'abord à Mom Ngom, puis à Mbayang Loum. Chacun reçoit un tapis de prière brodé à leur nom. Des bijoux sont également offerts à la chanteuse.

La musique de *ngèl* reprend. Les femmes dansent, exhortant les autres filles à créer de l'« ambiance » en criant et en dansant. Ici, les danses et les cris ainsi que quelques *yasi* participent à produire cette « ambiance », c'est-à-dire une intensité festive collective recherchée par les organisateurs et le public.

L'arrivée de Mbayang Loum ne semble finalement pas être seulement un moment d'accueil : elle constitue une véritable mise en scène publique du prestige, où les artistes, les médias et le quartier participent ensemble à produire l'événement.

a) Principe de teraanga pour des invités prestigieux.

De cette description ressortent plusieurs éléments : l'organisation de cette fête révèle autant le prestige accordé aux artistes que la volonté du quartier de démontrer sa capacité à accueillir des invités de renom. Les artistes sont ici honorés publiquement à travers la vertu *teraanga*,

principe d'hospitalité et de reconnaissance sociale qui valorise la capacité à accueillir dignement des invités considérés comme importants. Si le chef des griots fait lui aussi l'objet d'honneurs, la réception de Mbayang Loum apparaît plus ostentatoire encore.

L'affiche à son effigie, le fauteuil qui lui est réservé, les cadeaux, la foule, ainsi que les nombreux TV-TVs venus filmer son arrivée témoignent de cette centralité. Celle-ci semble directement liée à sa popularité, mais aussi au rôle qu'elle joue dans la valorisation publique des séances de lutte auxquelles elle participe. Cette reconnaissance repose sur son talent artistique, apprécié des amateurs et des lutteurs. Elle repose également sur l'image morale qu'elle véhicule : sa capacité à transmettre des valeurs relationnelles et son rapport particulier à la « tradition ». De plus, Mbayang Loum est réputée pour sa personnalité pleine d'humour, comme le montrent les images de l'annexe 4 et 5.

Abdourahmane souhaitait me la présenter lors de la séance de lutte de Ndangane (03 février 2025). Me voyant, elle fit des mimiques taquines. Abdourahmane, son ami, me dit : « Mbayang Loum, c'est une comédienne [rire]. Elle fait la comédie ». De plus, Mbayang Loum est très présente sur les réseaux sociaux : outre les *TikTok Live*, elle réalise des Reels dans lesquels elle chante.

Cet accueil ostentatoire ne s'explique pas uniquement par sa popularité personnelle : il est aussi lié au rôle qu'elle joue dans la construction du prestige de la lutte de Ngalagne. Par sa présence, ses performances et sa visibilité médiatique, elle contribue à attirer l'attention sur l'événement et à renforcer sa réputation.

b) Séance de lutte : « ambiance » comme enjeu de popularité.

La séance de lutte de Ngalagne bénéficie aujourd'hui d'une réputation construite progressivement autour de son « ambiance », en lien notamment avec la participation de nombreux lutteurs et la présence d'artistes reconnus. Depuis un mois, des vidéos des TV-TVs, de la chanteuse Mbayang Loum et du chef de troupe des griots Momo Ngom, font la communication de la séance de lutte à travers des vidéos diffusées sur les réseaux sociaux. Ils se filment pour annoncer les dates du « *Bercy* » de Ngalagne et invitent lutteurs et amateurs à y participer. Pour cela, ils mettent en avant la bonne « ambiance » dont jouit l'événement depuis quatre ans. L'appellation « le *Bercy* de Ngalagne » renvoie à l'imaginaire associé au Palais omnisports de Paris-Bercy, devenu un symbole de grands rassemblements sportifs et musicaux.

Chaque année, cette lutte attire toujours plus de lutteurs et de spectateurs. Au début de la semaine, des TV-TVs diffusent des vidéos des vingt-trois bœufs à remporter. Zambro TV

filme les animaux en annonçant le nombre de bœufs à gagner, les dates de la séance de lutte, ainsi que l'animation réalisée par les troupes de Mbayang Loum et Momo Ngom, suivie d'une interjection. Sur l'écran est inscrit le lieu de l'événement, les dates et la mise à remporter : *« Lamb Ngalagne de Simal du 21 au 24 février. Mise totale : 23 bœufs + 100 000 fr »*[89]. Cette vidéo a notamment pour objectif d'attirer de nombreux lutteurs, dont la présence conditionne la réussite de la séance : plus les combattants sont nombreux et réputés, plus l'événement gagne en prestige et en intensité. Et les artistes populaires réputés pour leur maîtrise de la production de forte « ambiance » attirent les amateurs.

Deux semaines avant le tournoi, les femmes du quartier confectionnent des tenues pour cet événement, devenant le centre des discussions. Les hommes cotisent dix mille francs CFA et les femmes cinq mille. Les hommes montent l'arène sur la place publique du village *(ngèl)*, délimitée par des bâches. Le matériel de sonorisation est mis en place. Lors de l'installation des TV-TVs, tel que Simal TV, ceux-ci se promènent dans l'arène en construction et interviewent des organisateurs. Des décorations lumineuses sont accrochées dans le quartier. À travers ces préparatifs, les habitants de Ngalagne cherchent à maintenir et renforcer la réputation acquise par leur séance de lutte.

Durant le tournoi, les femmes portent un tee-shirt sur lequel est inscrit *« ASC nanoor de Ngalagne »* (« Association sportive et culturelle entente/harmonie de Ngalagne ») et dessous est écrit en wolof « *Mo meune mo eupe dole* » (« les plus forts ») et au dos « ASC Ngalagne *kesse* rek » (« Association sportive et culturelle de Ngalagne seulement »). Le vêtement devient ainsi un support visible d'affirmation collective et transforme les participantes en représentantes du quartier. Ces inscriptions, à la fois affirmatives et provocatrices, s'adressent aux quatre autres quartiers de Simal. Elles mettent en avant l'appartenance des habitants à Ngalagne et inscrivent la séance de lutte dans une logique de concurrence locale. L'investissement corporel et émotionnel des habitants ne relève donc pas uniquement du déroulement des combats, mais aussi de leur engagement dans la mise en scène du prestige de leur quartier. Leur présence est visible et audible et participe directement à représenter et défendre le prestige de Ngalagne.

L'« ambiance » est un enjeu collectif : elle ne désigne pas seulement une atmosphère festive, mais une capacité collective à produire un événement reconnu et valorisé par tout le village, sans être explicitement dit être le meilleur. Les dispositifs de communication, la présence des animateurs populaires, les préparatifs, l'engagement des habitants et la réussite

[89] Zambro Tv. 2025. « Les 23 Bœufs Lamb Ngalagne de Simal du 21 Au 24 Février 2025 ». YouTube, 18 février 2025. Vidéo, 00:00-00:47. https://www.youtube.com/watch?v=gLUQgv22bZ4

des séances passées concourent à fabriquer collectivement cette réputation. Cette mise en concurrence permet d'expliquer l'investissement corporel et émotionnel des femmes : mouvement traduisant un état d'euphorie (danses, bras en l'air, cris longs et stridents, battement des mains).

Conclusion

Qu'est-ce que les amateurs de lutte désignent lorsqu'ils parlent de « l'ambiance » *(rofa)* ? Au terme de cette troisième partie, il apparaît que « l'ambiance » émerge de la mise en relation des lutteurs, des chanteuses, des griots, des musiciens, du « mystique », des spectateurs, des organisateurs et des TV-TVs, dont les interactions sont médiatisées par les chants, les rythmes, les paroles, les gestes de reconnaissance et les valeurs. Cette configuration relationnelle met en circulation des affects, autrement dit des intensités corporelles qui animent les participants. Selon la position qu'ils occupent dans la séance, ces affects prennent des formes émotionnelles diverses, codifiées pour s'accorder au contexte de lutte : gestes de défi, *sathe*, *yasi*, pleurs, dons, gestes d'honneur ou encore manifestations de joie (particulièrement chez les musiciens), de colère ou de tristesse.

Julien Bonhomme (2008 ; 2020) qualifie d'« affects actifs » des affects qui mettent les individus en mouvement et orientent leurs actions. Cette perspective rejoint également celle de Marilyn Strathern (1987), selon laquelle l'action émane des relations qui la rendent possible. Les expressions corporelles et émotionnelles observées lors des séances de lutte apparaissent ainsi comme les affects d'une configuration relationnelle propre à la lutte.

L'« ambiance » apparaît comme un mécanisme relationnel au sein duquel prestige et affects se renforcent mutuellement. La mise en visibilité des personnes prestigieuses contribue à produire l'« ambiance », tandis que cette dernière participe en retour à la fabrication et à la circulation de leur renommée. Ambiance et prestige s'inscrivent ainsi dans une dynamique circulaire. En effet, la reconnaissance dont jouissent certains participants, rendue visible par les chants, les gestes, les interactions et les différents dispositifs de mise en visibilité, favorise leur capacité à mettre les autres en mouvement. En retour, cette mobilisation collective renforce leur prestige.

CONCLUSION

Si l'entrée de Ngagne Sène a suscité un tel émoi dans l'arène de Loul Sessène, c'est d'abord en raison de sa popularité. Cependant, les regards convergeant vers lui renvoient également à un phénomène plus complexe. Ils sont le produit de la circulation de discussions entre amateurs, amplifiée et entretenue par les vidéos diffusées par les médias locaux. Autrement dit, l'attention dont il fait l'objet est symptomatique des processus de médiatisation du sport et des échanges qu'ils nourrissent.

Cette recherche a cherché à comprendre comment se concentre l'attention et ce qui l'a fait émerger au cours des séances de lutte simple en pays sérère, participant du même coup à la fabrication du prestige pour certains, de la reconnaissance pour les autres.

Suivre les TV-TVs, les discussions avec les amateurs et les vidéos m'a permis d'adopter un point de vue pour observer les mécanismes de mise en visibilité à l'œuvre dans les arènes comme sur les réseaux sociaux. Cette approche montre que le prestige ne résulte pas uniquement des qualités sportives des champions, mais d'un ensemble de relations, de pratiques et de médiations qui orientent les regards, les écoutes et les commentaires.

La première partie a montré que les TV-TVs, par leur manière et leurs techniques mêmes de filmer : le cadrage, les commentaires, le montage, les titres ou encore la diffusion rapide des vidéos sur YouTube et WhatsApp, sélectionnent ce qui mérite d'être vu et entendu. Leur activité repose sur un savoir-faire technique et relationnel qui participe directement à la visibilité des acteurs de la lutte. Les TV-TVs apparaissent ainsi comme des médiateurs de l'attention, dont le travail s'inscrit à la fois dans une économie numérique de l'audience et dans des relations locales d'amitié, de concurrence et de coopération. Ces façons d'interagir sont régies par l'humour et la taquinerie. Maintenir la paix et les bonnes relations, relevant de valeurs plus largement sénégalaises (Moya 2017), paraît à première vue paradoxal au regard de l'affrontement qu'implique la lutte.

La seconde partie met d'ailleurs en évidence que la renommée des lutteurs est le résultat d'un processus collectif, comme Julien Bonhomme l'a déjà montré (2022). Le talent des sportifs, qui relève de l'expérience, de la force *(doole* ou *katan)*, de la technique et du « mystique », est essentiel. Cependant, il ne suffit pas à expliquer pourquoi certains lutteurs ont non seulement une grande renommée mais aussi une bonne réputation.

Les chants des chanteuses, les commentaires des amateurs, le travail des TV-TVs, les discussions entre amateurs et les réseaux de soutien contribuent ensemble à construire les réputations. Les chants ne célèbrent pas seulement les lutteurs, mais ils diffusent et mettent en

débat les qualités morales qui fondent le prestige. Les valeurs de *teraanga,* de *goré'*, de *kersa,* de *ngor*, de *fit* et de *jom* apparaissent comme des qualités individuelles sur lesquelles se basent les amateurs, créant la réputation des champions. Des lutteurs sont chantés.

Cependant, les chants, souvent polysémiques, s'adressent simultanément à plusieurs destinataires. Les TV-TVs prolongent cette mise en visibilité par leurs commentaires où la « belle parole » *(fa' lay fa mosu)* participe autant à glorifier les lutteurs qu'à retenir l'attention des amateurs. Chants et vidéos entretiennent également la mémoire des anciens champions et des anciennes chanteuses, empêchant leur renommée de disparaître.

Les discussions appuyées par les vidéos façonnent les réputations qui demeurent toujours fragiles. Les réputations sont autant alimentées par les éloges que par les critiques. Elles dépendent de la capacité des lutteurs à entretenir leurs collectifs de soutien, notamment à travers des groupes WhatsApp.

Enfin, la troisième partie a montré que l'attention ne porte pas uniquement sur les combats. Elle se construit dans l'ensemble des interactions qui relèvent d'expressions émotionnelles qui se produisent et circulent, dans l'arène, et font émerger « l'ambiance ».

La musique, le *sathe*, le *ngasor*, le *yasi* ainsi que les différentes préparations « mystiques » contribuent à créer une atmosphère particulière. Les réactions du public et les diverses formes de reconnaissance adressées à ceux qui suscitent cette « ambiance » renforcent cette dynamique. Les films réalisés par les TV-TVs participent également à cet environnement, dans lequel les regards convergent, se croisent et circulent en permanence.

« L'ambiance » relève donc de la charge émotionnelle transmise et prend la forme de pics d'intensité qui fonctionnent par enchaînements d'actions et de réactions. L'attention apparaît comme un phénomène dynamique et collectif qui relie les différents acteurs de la séance de lutte. Cette liaison est créée par l'enveloppe sonore produite par les musiciens. Ce sont les chanteuses qui en sont les metteuses en scène. La mise en visibilité et les formes de reconnaissance sont amplifiées par le prestige, lui-même gonflé par ce processus.

En ce sens, cette recherche prolonge les travaux de Julien Bonhomme (2022) en déplaçant le regard vers les processus d'attention qui rendent ce prestige possible. Tandis que l'auteur montre comment les relations soutiennent la carrière d'un lutteur en lutte avec frappe, je me suis attelée à comprendre comment elles produisent les conditions mêmes de sa visibilité.

L'arène apparaît ainsi comme un lieu où se fabrique continuellement le prestige. Celui-ci résulte d'un ensemble de médiations qui orientent les regards, les écoutes et les

discussions. Chanteuses, griots, TV-TVs, amateurs, organisateur.trices et lutteurs participent tous, à des degrés divers, à cette fabrique du visible. L'attention est produite collectivement par la musique de lutte, les gestes, les vidéos, les conversations et les manifestations de reconnaissance qui organisent la circulation des regards. La mise en visibilité apparaît alors comme un phénomène social, relationnel et dynamique, au centre de la fabrication du prestige.

Au-delà de la lutte simple sérère, cette recherche ouvre des perspectives plus larges sur les transformations contemporaines des pratiques sportives en Afrique de l'Ouest. L'omniprésence des réseaux sociaux prolonge cette dynamique et offre de nouveaux espaces de circulation. Les TV-TVs illustrent parfaitement cette articulation entre pratiques locales et espaces numériques, où la quête de visibilité devient un élément central de la fabrication des réputations.

Enfin, ce mémoire ouvre plusieurs pistes de recherche autour des liens entre réseaux sociaux, médiation et prestige. Les chanteuses et les griots mériteraient notamment de devenir les interlocuteurs centraux d'une enquête, tant leur rôle dans la production de l'attention apparaît déterminant. Comme les TV-TVs, ils constituent des médiateurs de la visibilité et certains développent aujourd'hui une présence importante sur les réseaux sociaux, notamment TikTok. C'est en effet le cas de la cheffe de troupe Mbayang Loum. Étudier sa présence et ses usages de ces plateformes permettrait de mieux comprendre comment les espaces numériques sont utilisés par les musiciens de lutte pour leur propre visibilité, et comment ils prolongent les dispositifs de reconnaissance déjà présents dans l'arène.

Les créateurs transmettent les chants aux chanteuses à travers ces espaces numériques, notamment WhatsApp. Ces créateurs diffusent des chants sur TikTok. Il serait donc intéressant de rencontrer notamment Souleymane de Mar Fafaco, réputé pour créer de nombreux chants. De la même manière, comprendre ce qui l'inspire pour créer ces paroles apporterait des éléments de compréhension sur la mise en valeur de certains lutteurs.

Autrement dit, comment user de « belles paroles », de paroles ostentatoires, laudatives et encourageantes ? À l'inverse des participants aux séances de lutte, ces créateurs de chanson sont invisibilisés. Aussi, est-ce que les griots ont des devises rythmiques dans la lutte simple ? Les réseaux sociaux ont-ils un impact sur la production des rythmes de lutte ?

Une telle recherche permettrait ainsi de prolonger le circuit de reconnaissance et de mise en visibilité déjà esquissé dans ce mémoire en s'intéressant aux acteurs qui, par leurs savoir-faire artistiques et médiatiques, contribuent eux aussi à orienter les regards, susciter les émotions et fabriquer le prestige.

Bibliographie

Acerenza, Gerardo. 2013. « Les émotions dans les commentaires sportifs en direct de la Coupe du monde de football : le cas des commentaires français en 1998 et 2006 ». In *Cartographie des émotions*, édité par Fabienne Baider et Georgeta Cislaru. Presses Sorbonne Nouvelle. https://doi.org/10.4000/books.psn.2531.

Agence Nationale De La Statistique Et De La Démographie. 2023. *Résultats du cinquième Recensement général de la population et de l'habitat (RGPH-5) : données par localité*. Organisation. Agence nationale de la Statistique et de la Démographie (ANSD). https://www.ansd.sn/donnees-recensements?field_departements_value=FATICK.

Alexandre, Olivier, Bilel Benbouzid, Arnaud Lelievre, et Bertrand Roudier. 2024. « Au marché de Youtube. Organisation, revenus et topologie ». *Réseaux* (Paris) N° 246-247 (4): 43‑88. Cairn.info. https://doi.org/10.3917/res.246.0043.

Bailey, Fredrik G. 1969. *Stratagems and poils. A social anthropology if politics*. Blackwell. Oxford.

Balfet, Fiélène. 1991. *Observer l'action technique : des chaînes opératoires, pour quoi faire ?* CNRS Éditions.

Bertuzzi, Elena. 2020. « Agressivité et belles manières. Aspects compétitifs dans le debaa des femmes de Mayotte ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, nº 33: 97‑112.

Beuscart, Jean-Samuel, Samuel Coavoux, et Sisley Maillard. 2019. « Les algorithmes de recommandation musicale et l'autonomie de l'auditeur. Analyse des écoutes d'un panel d'utilisateurs de streaming ». *Réseaux* (Paris) n° 213 (1): 17‑47. Cairn.info. https://doi.org/10.3917/res.213.0017.

Bondaz, Julien. 2013. « Le thé des hommes: Sociabilités masculines et culture de la rue au Mali ». *Cahiers d'études africaines* 53: 61‑85. https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.17244.

Bonhomme, Julien. 2011. « Les numéros de téléphone portable qui tuent. Épidémiologie culturelle d'une rumeur transnationale ». *Tracés*, nº 21 (novembre): 125‑50. https://doi.org/10.4000/traces.5158.

Bonhomme, Julien. 2020. « L'appel du tambour. Danse et musique dans la lutte sénégalaise ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, nº 33.

Bonhomme, Julien. 2022. *Le champion du quartier. Se faire un nom dans la lutte sénégalaise.* Édition Mimésis. Ethnologiques 5. Italie.

Bonhomme, Julien, et S. (éd.). Fancello. 2015. « La sorcellerie à l'ère des médias ». In *Penser la sorcellerie en Afrique*, Hermann.

Boorstin, Daniel J. 1961. *The image. A guide to pseudo-events in America*. Atheneum. New York.

Bourdieu, Pierre. 1980. « La capitale social : notes provisoires ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 31: 2‑3.

Bourdieu, Pierre. 1996. *Sur la télévision*. Raisons d'agir.

Canut, Cécile. 2002. « Pouvoir, places et filiation. Lese Senankuya en milieu urbain au Mali ». *Cahiers de Praxématique*, nº 38: 175‑97.

Centlivres, Pierre, Daniel Fabre, et Françoise Zonabend. 1998. *La fabrique des héros*. Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme. Paris.

Chevé, Dominique, Cheikh Tidiane Wane, Marianne Barthélémy, Abdoul Wahid Kane, et Ibrahima Sow. 2014. *Corps en lutte. L'art du combat au Sénégal*. CNRS Éditions. Paris.

Citton, Yves. s. d. *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?* Sciences humaines. La Découverte. Cairn.info. https://doi.org/10.3917/dec.citto.2014.01.

Cresswell, Robert. 1996. « Chapitre 2. Le technique comme processus ». In *Prométhée ou Pandore ?* Anthropologie. Éditions Kimé. Cairn.info. https://shs.cairn.info/promethee-ou-pandore--9782841740374-page-43?lang=fr.

Dessertine, Audrey. 2010. « Une initiation diffuse à la sexualité. Le sabar des Wolof du Sénégal ». *Civilisations* 1 (59): 89‑108.

Devineau, Camille. 2019. « En présence des génies : musique, danse et joie rituelles dans la performance des Masques Blancs chez les Bwaba du Burkina Faso ». Université Paris Nanterre.

Devineau, Camille. 2025. « Un être de chair et de son. faire advenir le masque en pays bwamu (Burkina Faso) ». *Cahier d'ethnomusicologie*, nº 38: 81‑97.

Diallo, Souleymane. 2021. « Lutte traditionnelle ou mbapatt et retour aux sources dans le Sine »: *Staps* n° 134 (4): 93‑111. https://doi.org/10.3917/sta.pr1.0028.

Dupire, Marguerite. 1976. « Chasse rituelle, divination et reconduction de l'ordre socio-politique chez les Serer du Sine (Sénégal) ». *L'Homme* 16 (1): 5‑32. https://doi.org/10.3406/hom.1976.367613.

Dupire, Marguerite. 1991. « Classes et échelons d'âge dans une société dysharmonique (Sereer Ndut du Sénégal) ». *Journal des africanistes* 61 (2): 5‑42. https://doi.org/10.3406/jafr.1991.2317.

Dupire, Marguerite. 1994. *Sagesse sereer. Essais sur la pensée sereer ndut*. Karthala. Paris.

Dupire, Marguerite. 1999. « Divination et pouvoir local. Variations sénégalaises. Le saltigi sereer ». *Gradhiva* 25 (1): 45‑62. https://doi.org/10.3406/gradh.1999.1100.

Elias, Norbert, et Eric Dunning. 1994. *Sport et civilisation. La violence maîtrisée*. Fayard. Paris.

Fanoli, Francesco, Cheikh Tidiane Wane, et Dominique Chevé. 2024. « Masculinités à géométrie variable: Héroïsme, vulnérabilités et pratiques de soi dans la lutte avec frappe au Sénégal ». *Anthropologie et Sociétés* 48 (2): 61‑78. https://doi.org/10.7202/1114862ar.

Faye, Khady. 2022. *Dictionnaire seereer-français, français-seereer*. L'Harmattan Sénégal.

Fouéré, Marie-Aude. 2004. « L'objet ethnologique « relations à plaisanteries » dans l'espace est-africain (Tanzanie) : de la construction savante d'une coutume à la restitution des situations sociales de l'utani. » Thèse de doctorat, EHESS.

Fouéré, Marie-Aude. 2005. « Les métamorphoses des « relations à plaisanteries ». Un nouvel enjeu politique dans la construction des État-nations ». *Cahiers d'Études africaines* XLV (2) (178): 389‑430.

Fouéré, Marie-Aude. 2006. « L'africanité à travers le prisme des relations à plaisanterie : Étude d'un essentialisme au long cours. » *Cahiers d'Études Africaines* 46 (184): 987‑1012.

Galvan, Dennis. 2003. « Joking Kinship, Constructivism, and Ethnic Cooperation in Senegal ». Art. de conf. presented sur Annual Meeting of the African Studies Association.

Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. Basic Books.

Geistdoerfer, Aliette. 1973. « Leroi-Gourhan : méthode d'analyse des techniques ». *La Pensée*, nº 171: 60‑74.

Griaule, Marcel. 1948. « L'alliance cathartique ». *Africa* 18 (4): 242‑58.

Hagberg, Sten. 2002. « The Politics of Joking Relationships in Burkina Faso ». Art. de conf. presented sur Workshop Friendship, Descent and Alliance. décembre 16.

Heinich, Nathalie. 2012. *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique.* Éditions Gallimard. Paris.

La Fontaine, Jean de. (1668) 2015. *Fables*. Édité par Jean-Pierre Collinet. « Folio classique ». Gallimard. Paris.

Legrip-Randriambelo, Olivia. 2020. « "Allô, devin-guérisseur !". Plasticité rituelle et usages du téléphone portable par les devins-guérisseurs à Madagascar ». *Réseaux* (Paris) N° 219 (1): 179‑202. Cairn.info. https://doi.org/10.3917/res.219.0179.

Lemaire, Marianne. 2009. « Les sillons de la souffrance: représentations du travail en pays sénoufo, Côte-d'Ivoire ». Chemins de l'ethnologie 1257‑9947. CNRS éd. Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

Leroi-Gourhan, André. 1964. *Le Geste et la parole. I. Technique et langage*. Albin Michel. Paris.

Levi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Plon. Paris.

Ly, Boubakar. 1967. « L'honneur dans les sociétés Ouolof et Toucouleur du Sénégal: (Contribution à l'étude sociologique des valeurs morales africaines) ». *Présence Africaine* N° 61 (1): 32‑67. https://doi.org/10.3917/presa.061.0032.

Malinowski, Bronislaw. (1922) 1963. *Les Argonautes du Pacifique occidental*. Gallimard. Paris.

Marie, Alain (éd.). 1997. *L'Afrique des individus*. Karthala. Paris.

Marie, Alain, Robert Vuarin, François Leimdorfer, Jean-François Werner, Étienne Gérard, et Ouassa Tiékoura. 2008. *L'Afrique des individus. Itinéraires citadins dans l'Afrique contemporaine (Abidjan, Bamako, Dakar, Niamey)*. Hommes et sociétés. Karthala. Cairn.info. https://doi.org/10.3917/kart.marie.2008.01.

Massumi, Brian. 1995. « The Autonomy of Affect ». *Cultural Critique*, nº 31: 83‑109. https://doi.org/10.2307/1354446.

Mauss, Marcel. 1921. « L'expression obligatoire des sentiments (rituels oraux funéraires australiens) ». *Journal de psychologie*, nº 18: 425‑34.

Mauss, Marcel. (1934) 2021. *Les techniques du corps : suivi de L'expression obligatoire des sentiments*. Petite bibliothèque Payot. Éditions Payot & Rivages. Paris.

Morand, Katell. 2017. « Le désir de tuer: Musique et violence en Éthiopie du Nord ». *Terrain* 68: 88‑107. https://doi.org/10.4000/terrain.16308.

Morand, Katell. 2020. « Rimes de guerre. Chronique d'un coup d'État manqué (Amhara, Ethiopie) ». *Cahiers d'ethnomusicologie* 33: 57‑77.

Moya, Isamël. 2017. *De l'argent aux valeurs. Femmes, économie et société à Dakar*. Sociétés Africaines 23. Société d'ethnologie.

Moya, Ismaël. 2023. « Orgueil et gaspillage: Finance et tradition chez le top 90 % à Dakar ». *Terrain* 78: 112‑33. https://doi.org/10.4000/terrain.25026.

Ndiaye, A. Raphaël. 2019. *La lutte traditionnelle chez les Sérères. Fondements mythiques et trajectoires*. Éditions Universitaires Européennes.

Ndiaye, A. Raphaël. 2020. *La parole chez les Seereer: anthropologie et langage*. L'Harmattan Sénégal.

Ndiaye, Alphonse Raphaël. 2018. « La lutte chez les Sérères : une trajectoire de la construction de soi ». *Corps* (Paris) N° 16 (1): 27‑48. Cairn.info. https://doi.org/10.3917/corp1.016.0027.

Obœuf, Alexandre, éd. 2015. *Sport et médias*. CNRS Éditions. https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.20443.

Paoletti, Giulia. 2018. « Searching for the Origin(al): On the Photographic Portrait of the Mouride Sufi Saint Amadou Bamba ». *Cahiers d'études africaines* 230: 323‑48. https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.22096.

Penna-Diaw, Luciana. 2005. « La danse sabar, une expression de l'identité féminine chez les Wolof du Sénégal ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, nº 18: 1‑17.

Portail Ethnomusicologie. 2025. « La voix : glossaire ». https://ethnomusicologie.net/reperes-theoriques/la-voix/la-voix-glossaire/?utm_source=chatgpt.com.

Radcliffe-Brown, Alfred R. (1952) 1968. *Structure et fonction dans la société primitive*. Les Éditions de minuit.

Roberts, Allen F., et Mary Nooter Roberts. 2003. « L'aura d'Amadou Bamba. Photographie et fabulation dans le Sénégal urbain ». *Anthropologie et Sociétés* 22 (1): 15‑40. https://doi.org/10.7202/015520ar.

Rosander, Eva E. 1997. « Le dahira de Mam Diarra Bousso à Mbacké. Analyse d'une association de femmes religieuses au Sénégal ». In *Transforming female identities. Women's organisational forms in West Africa*, (Uppsala Nordiska Afrikainstitutet).

Rosander, Eva E. 2003. « Mam Diarra Bousso : the Mourid-Mother of Porokhane, Senegal ». *JENdA: A Journal of Culture and African Women Studies* 1 (4): 1‑11.

Sarr, Ibrahima, et Mamadou Koumé. 2016. « L'évolution du métier de journaliste sportif au Sénégal : de la période coloniale à aujourd'hui ». *Langues et Littératures : Revue du Groupe d'Études Linguistiques et Littéraires*, nº 20.

Seck, Djibril. 2019. « Les sports de combat au Sénégal ». Communication au colloque. Sport et développement durable en Afrique francophone, Dakar, avril 25.

Smith, Étienne. 2006. « La nation « par le côté »: Le récit des cousinages au Sénégal ». *Cahiers d'études africaines* 46 (184): 907‑65. https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.15423.

Smith, Étienne. 2010. « Des arts de faire société : parentés à plaisanteries et constructions identitaires en Afrique de l'Ouest (Sénégal) ». Thèse de doctorat, Institut d'études politique, Paris, École doctorale de Sciences Po.

Smith, Étienne. s. d. « Les cousinages de plaisanterie en Afrique de l'Ouest, entre particularismes et universalismes ». *Raisons politiques*, nº 13: 157‑69.

Strathern, Marilyn. 1987. « Conclusion ». In *Dealing with Inequality : Analysing Gender Relations in Melanesia and Beyond*, édité par Marilyn Strathern. Cambridge University Press.

Troy, Aurélie. 2008. « Les pagnes des circoncis: Séparation et émotions dans les rites d'initiation seereer (Hireena, Sénégal) ». *Systèmes de pensée en Afrique noire* 18: 41‑104. https://doi.org/10.4000/span.746.

Ville, Sylvain. 2022. « Comment se comporter dans un spectacle sportif ?Le cas des spectacles de boxe au tournant du 20e siècle ». *20 & 21. Revue d'histoire* (Paris) N° 153 (1): 121‑36. Cairn.info. https://doi.org/10.3917/vin.153.0121.

Wacquant, Loïc. 2002. *Corps & âme: carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. 2e ed. rev. et Augm. Mémoires sociales. Agone.

Wane, Ibrahima. 2018. « Raconter la lutte sénégalaise : les ressorts et le sort du "reporter-griot" ». *Corps* (Paris) N° 16 (1): 137‑46. Cairn.info. https://doi.org/10.3917/corp1.016.0137.

Zafirau, Stephen. 2008. « Reputation Work in Selling Film and Television : Life in the Hollywood Talent Industry ». *Qualitative Sociology* 2 (31): 99‑127.

CORPUS

Audiovisuels

biir aréne tv.

2025. « LES LARMES 😭 DE MBAYANG LOUM WA NDOUBAB MAY NANIOUKO NAG DU JAMAI VUE 03 MAI 2025 ». YouTube, 04 mai 2025. Vidéo, 00:53-02:37. https://www.youtube.com/watch?v=xNKsmprnvVA.

Garidi tv.

2025. « En 37 Mn MBAYANG LOUM Todjna Lamb NGALAGNE de SIMAL Weuy Ba Dioug Takhaw le 23 Février 2025 ». YouTube, 24 février 2025. Vidéo, 37:48. https://www.youtube.com/watch?v=g5x7VCb8U4s.

Lutte TV.

2026. « Demi-finale : Ngagne Sène Vs Djidiack Djilas À Ndangane Sambou 26 Janvier 2026 ». YouTube, 30 janvier 2026. Vidéo, 04:20-08:13. https://www.youtube.com/watch?v=6RHCWibBTi0.

2025. « 🛑Direct – Plateau Spécial Avec Mbayang Loum, En Route Pour Sorano le 4 Octobre… ». Diffusé en direct le 4 octobre 2025. Vidéo YouTube, [01:45:19]. https://www.youtube.com/live/2hEIWTrTs4A.

Lutte 100 % LAMYN TV.

2025a. « NDANGANE EN FEU 🔥 TEKOUWANTÉ BOU GRAW BROSS DIAMÉ CFA AMETH BADARA NDIOL SANA À SIMAL 06 04 25 ». YouTube, 06 avril 2025. Vidéo, 03:48. https://www.youtube.com/watch?v=gSCHQ-pQ9HY.

2025b. « FINALE POIDS LÉGERS AMETH DOUBLE MOTEUR Vs MAMOU ZIDANE À NDANGANE le 03 Février 2025 ». YouTube, 04 février 2025. Vidéo, 06:31. https://www.youtube.com/watch?v=GOireuAx_lM.

2025c. « Spectacle Bou Graw : MOMO NGOM et MBAYANG LOUM À NDANGANE le 03 Février 2025 ». YouTube, 08 février 2025. Vidéo, 04:12-05:12. https://www.youtube.com/watch?v=t3cycykI39Q.

2025d. « Lutte 100 % LAMYN TV Est En Direct ! ». Diffusé en direct le 07 décembre 2025. Vidéo YouTube, [00:49-07:25]. https://www.youtube.com/live/Sqt45uIUjVU.

Mbour Tefesse TV.

2025a. « Partages des chevaux et Bœufs, Réaction Differen Ibou Ndiaye et Ngagne Sene à Ndangane 03 Février ». YouTube, 04 février 2025. Vidéo 02:33-07:05. https://www.youtube.com/watch?v=wllu8eJ9zpk

2025b. « Meilleur Ambiance de la 2 En Saison À Ndangane 06 Avril 2025, Brosse, Diamé Ndag, CFA, Badara Simal ». YouTube, 06 avril 2025. Vidéo, 00:50-03:19. https://www.youtube.com/watch?v=aGhmFKtxJe4.

NDINDY FALL TV.

2024. « 95mn🔥Meillleure Ambiance de Folie À Yayéme : Mbayang Loum et Doudou Kane 29 Déc 2024 ». YouTube, 30 décembre 2024. Vidéo, 01:35:01. https://www.youtube.com/watch?v=fLorJf_vp6E.

SENY TV.

2023. « Quel Ambiance de MBAYANG LOUM À GANDIAYE 02 Juillet 2023 ». YouTube, 07 juillet 2023. Vidéo, 55:21. https://www.youtube.com/watch?v=nl3noIKmJbc.

2025a. « Bagarre 😭😭💪🏻💪🏻IBOU NDIAYE OBEULI vs NGAGNE SENE ndagane le03 février 2025 ». YouTube, 04 février 2025. Vidéo, 03:02. https://www.youtube.com/watch?v=muDC-DGIKLg

2025b. « Intégrale Ambiance Lamb Ngalagne du Jamais Vue À Simal Jour Poids Léger le 23 Février 2025 ». YouTube, 23 février 2025. Vidéo, 17:28-17:50. https://www.youtube.com/watch?v=l7HazlSW65A.
2025c. « Lou Doywar MBEURS Ack SIKAMPAYS Dii Ambiance Lou Graw A Simal le 23 Février 2025 ». YouTube, 23 février 2025. Vidéo, 08:31. https://www.youtube.com/watch?v=6S3r-LuS4vc.
2025d. « Yenou Door Si Soufff THIOUNA BOY Vs ASAANE DIOUF A Maya le 30 Juin 2025 ». YouTube, 30 juin 2025. Vidéo, 01:53. https://www.youtube.com/watch?v=kWo0-LB4QnA.
2025e. « Meilleur Final Rawgadou CHEIKH DJIRNDA Vs MBAYE ORDI A Maya le 30 Juin 2025 ». YouTube, 01 juillet 2025. Vidéo, 06:52. https://www.youtube.com/watch?v=gcNSTWGUGr8.
2025f. « Encore MBAYE Ordi valide sa victoire à Maya le 30 Juin 2025 ». YouTube, 30 juin 2025. Vidéo, 01:07. https://www.youtube.com/watch?v=MIFciVqxNzQ.

SIMAL TV.
2024. « Waly Simal et Famara Basse Qui Sême de L'ambiance À Domicile Avec L'a.s.c Ngalagne ». YouTube, 14 avril 2024. Vidéo, 01:35. https://www.youtube.com/watch?v=2TcUPyxkCac.
2025a. « L'entrée de Baba Nounou À Ndangane 3 Février 2025 ». YouTube, 03 février 2025. Vidéo, 00:56. https://www.youtube.com/watch?v=F4-Zxgv8Bok.
2025b. « Ambiance de Feu 👑🔥🔥🔥 Mbayang Loum À Ndaguane le 03 Février 2025 ». YouTube, 04 février 2025. Vidéo, 18:46. https://www.youtube.com/watch?v=6bR2PAqxIfM.
2025c. « Comba Bou Graw BADARA INTERNET Vs PA DEMBA DJIFERE À NDOUBAB le 02 Mai 2025 ». YouTube, 02 mai 2025. Vidéo, 01:26. https://www.youtube.com/watch?v=h3LuCQu_wgI.
2025d. « TOP 5 Bou Graw BADARA INTERNET Avec Ses MYSTÈRES À Ndaguane le 04 Mai 2025 ». YouTube, 04 mai 2025. Vidéo, 01:07. https://www.youtube.com/watch?v=mtBgw2BdTeU.
2025e. « Première Combat de Assane Ndiaye Djini Sara À Marlothie Contre 🆚 Modou Simal le 18 Mai 2025 ». YouTube, 19 mai 2025. Vidéo, 01:18. https://www.youtube.com/watch?v=6QEVQQWKAY8.
2025f. « Combat Diaye Dolé : El Pithie Niodior Vs Météo Simal le 31 Mai 2025 À Simal ». YouTube, 31 mai 2025. Vidéo, 01:02.https://www.youtube.com/watch?v=jp0cyN-O6m0.
2025g. « Combat Choc Bou Meti DOUDOU SANÉ BOYAR VS MBINE COLY À Simal le 31 Mai 2025 ». YouTube, 31 mai 2025. Vidéo, 0:02-01:10. https://www.youtube.com/watch?v=9-jcnfmHnak.
2025h. « Victoires Éclatante de Lion de Barry À Simal le 01 Juin 2025 ». YouTube, 01 juin 2025. Vidéo, 01:28. https://www.youtube.com/watch?v=9gvAKOaJ-JU.
2025i. « Final Poid Légerd Bou Amoul Fénn Bross El Bandi Vs Ouze Diarékh A Simal le 2 Juin 2025 ». YouTube, 03 juin 2025. Vidéo, 04:21. https://www.youtube.com/watch?v=rBjW85IvUQA.

Zambro Tv.
2025a. « Les 23 Bœufs Lamb Ngalagne de Simal du 21 Au 24 Février 2025 ». YouTube, 18 février 2025. Vidéo, 00:00-00:47. https://www.youtube.com/watch?v=gLUQgv22bZ4.
2025b. « Finale Poid Léger Lamb Ndangane Entre : Ameth Double Moteur Vs Mamou Zidane le 3février 2025 ». YouTube, 04 février 2025. Vidéo, 04:36. https://www.youtube.com/watch?v=4zGIJO18LYg.
2025c. « Direct Lamb Ndayane ». Diffusé en direct le 20 décembre 2025. Vidéo YouTube, [01:11:56-01:15:34]. https://www.youtube.com/watch?v=ZZ7cCT9Diyo.

ZILO TV LAMB.
2025. « Découvrez la complicité 🤣 NDIOL SANA ack CFA kouy togn moromam si lamb yiis ? ? ». YouTube, 03 mars 2025. Vidéo, 00:48-03:53. https://www.youtube.com/watch?v=GDLECDm-H54

Numérique

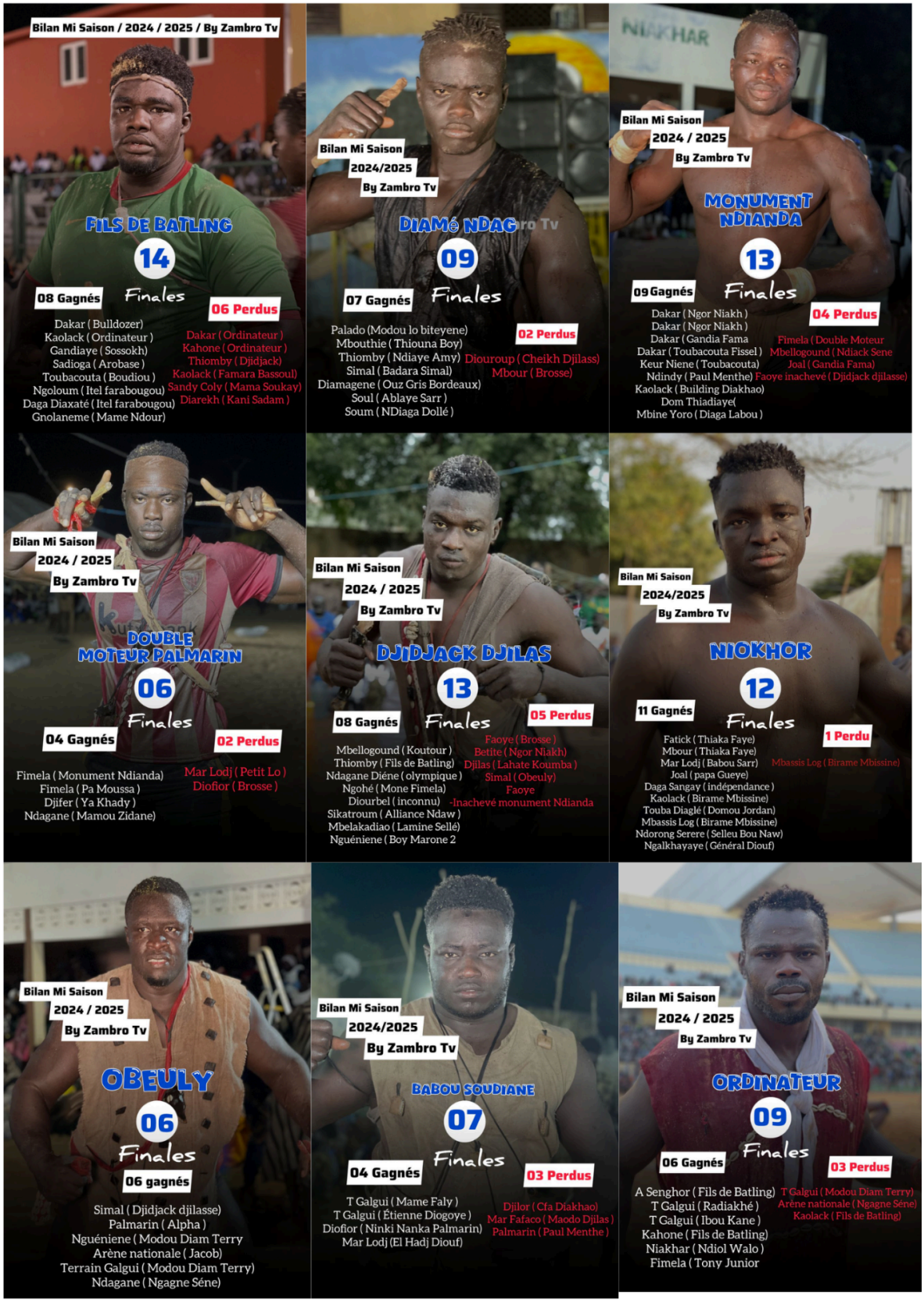
@boy.faye.joal. 2025. « Wally Simal champion bou mag la té dafa bokou sii lamb ». TikTok. https://drive.google.com/file/d/1yjBp5x0O6NFLB_gmSMm_mewwT85awLHo/view?usp=sharing

Presse

Diagne, Fatou Diéry, et Fatou Diéry Diagne.
2025. « La Fédération sénégalaise de lutte bientôt installée : Khady Diene Gaye Réaffirme la vision du gouvernement ». Le Soleil. 30 septembre 2025. https://lesoleil.sn/actualites/sports/la-federation-senegalaise-de-lutte-bientot-installee-khady-diene-gaye-reaffirme-la-vision-du-gouvernement/.

Ndongo, Oumar Boubacar, et Oumar Boubacar Ndongo.
2025. « Instauration d'une fédération de lutte : entre défis, optimisme et scepticisme (1/3) ». Le Soleil. 24 juin 202 https://lesoleil.sn/actualites/sports/instauration-dune-federation-de-lutte-entre-defis-optimisme-et-scepticisme-1-3/.

Annexes


Bilan Mi Saison / 2024 / 2025 / By Zambro Tv
FILS DE BATLING
14
Finales
08 Gagnés
06 Perdus
Dakar (Bulldozer)
Kaolack (Ordinateur)
Gandiaye (Sossokh)
Sadioga (Arobase)
Toubacouta (Boudiou)
Ngoloum (Itel farabougou)
Daga Diaxaté (Itel farabougou)
Gnolaneme (Mame Ndour)
Dakar (Ordinateur)
Kahone (Ordinateur)
Thiomby (Djidjack)
Kaolack (Famara Bassoul)
Sandy Coly (Mama Soukay)
Diarekh (Kani Sadam)
Bilan Mi Saison
2024/2025
By Zambro Tv
DIAMé NDAG
09
Finales
07 Gagnés
02 Perdus
Palado (Modou lo biteyene)
Mbouthie (Thiouna Boy)
Thiomby (Ndiaye Amy)
Simal (Badara Simal)
Diamagene (Ouz Gris Bordeaux)
Soul (Ablaye Sarr)
Soum (NDiaga Dollé)
Diouroup (Cheikh Djilass)
Mbour (Brosse)
Bilan Mi Saison
2024 / 2025
By Zambro Tv
MONUMENT
NDIANDA
13
Finales
09 Gagnés
04 Perdus
Dakar (Ngor Niakh)
Dakar (Ngor Niakh)
Dakar (Gandia Fama
Dakar (Toubacouta Fissel)
Keur Niene (Toubacouta)
Ndindy (Paul Menthe)
Kaolack (Building Diakhao)
Dom Thiadiaye(
Mbine Yoro (Diaga Labou)
Fimela (Double Moteur
Mbellogound (Ndiack Sene
Joal (Gandia Fama)
Faoye inachevé (Djidjack djilasse)
Bilan Mi Saison
2024 / 2025
By Zambro Tv
DOUBLE
MOTEUR PALMARIN
06
Finales
04 Gagnés
02 Perdus
Fimela (Monument Ndianda)
Fimela (Pa Moussa)
Djifer (Ya Khady)
Ndagane (Mamou Zidane)
Mar Lodj (Petit Lo)
Diofior (Brosse)
Bilan Mi Saison
2024 / 2025
By Zambro Tv
DJIDJACK DJILAS
13
Finales
08 Gagnés
05 Perdus
Mbellogound (Koutour)
Thiomby (Fils de Batling)
Ndagane Diéne (olympique)
Ngohé (Mone Fimela)
Diourbel (inconnu)
Sikatroum (Alliance Ndaw)
Mbelakadiao (Lamine Sellé)
Nguéniene (Boy Marone 2
Faoye (Brosse)
Betite (Ngor Niakh)
Djilas (Lahate Koumba)
Simal (Obeuly)
Faoye
-Inachevé monument Ndianda
Bilan Mi Saison
2024/2025
By Zambro Tv
NIOKHOR
12
Finales
11 Gagnés
1 Perdu
Fatick (Thiaka Faye)
Mbour (Thiaka Faye)
Mar Lodj (Babou Sarr)
Joal (papa Gueye)
Daga Sangay (Indépendance)
Kaolack (Birame Mbissine)
Touba Diaglé (Domou Jordan)
Mbassis Log (Birame Mbissine)
Ndorong Serere (Selleu Bou Naw)
Ngalkhayaye (Général Diouf)
Mbassis Log (Birame Mbissine)
Bilan Mi Saison
2024 / 2025
By Zambro Tv
OBEULY
06
Finales
06 gagnés
Simal (Djidjack djilasse)
Palmarin (Alpha)
Nguéniene (Modou Diam Terry
Arène nationale (Jacob)
Terrain Galgui (Modou Diam Terry)
Ndagane (Ngagne Séne)
Bilan Mi Saison
2024/2025
By Zambro Tv
BABOU SOUDIANE
07
Finales
04 Gagnés
03 Perdus
T Galgui (Mame Faly)
T Galgui (Étienne Diogoye)
Diofior (Ninki Nanka Palmarin)
Mar Lodj (El Hadj Diouf)
Djilor (Cfa Diakhao)
Mar Fafaco (Maodo Djilas)
Palmarin (Paul Menthe)
Bilan Mi Saison
2024 / 2025
By Zambro Tv
ORDINATEUR
09
Finales
06 Gagnés
03 Perdus
A Senghor (Fils de Batling)
T Galgui (Radiakhé)
T Galgui (Ibou Kane)
Kahone (Fils de Batling)
Niakhar (Ndiol Walo)
Fimela (Tony Junior
T Galgui (Modou Diam Terry)
Arène nationale (Ngagne Séne)
Kaolack (Fils de Batling)


Bilan Mi Saison
2024 / 2025
By Zambro Tv
NDIOL SANA
05
Finales
02 Gagnés
03 Perdus
T Galgui (Thiatou Dalifort)
Kaolack (Building Diakhao)
T Galgui (Siny Bargny)
Joal Mbine Diap)
Simal (Babou Sarr)


Bilan Mi Saison
2024/2025
By Zambro Tv
08
Finales
05 Gagnés
03 Perdus
Simal (Ndiol sana)
Yayem (Biram Mbissine
Diouroup (Birame Mbissine)
Mar Fafaco (Abdou Pétrole)
Dioral (Bateau 2)
Mar Lodj (Niokhor)
Ndof (Mamady Ndiaye
Diofior (Abou Assef)


Bilan Mi Saison
2024 / 2025
By Zambro Tv
TOUBACOUTA
05
Finales
01 Gagnés
04 Perdus
Diofior (Thieb Joal)
Ndayane (Ass)
Fimela (Thieb Joal)
Keur Niene (Monument Ndianda)
Koumbal (Tony Junior)


Bilan Mi Saison
2024 / 2025
By Zambro Tv
BROSSE
EL 08DIT
08
Finales
08 Gagnés
Thiallane (issani)
Fatick (Laye Siri)
Siwo (El Hadj Diouf)
Diofior (Double Moteur)
Diamniadio (Arara Sokone)
Mbour (Diamé Ndag)
Kahone (BADARA internet)
Faoye (Djidjack Djilas)


Bilan Mi Saison
2024/2025
By Zambro Tv
ALPHA NIODIOR
06
Finales
02 Gagnés
04 Perdus
Terrain Galgui (Thieb Joal)
Palmarin (Siyaka Mbour)
Palmarin (CFA DIAKHAO)
Palmarin (Obeuly)
Djilor (Petit Sellé)
Ndangane (Sossokh)


Bilan Mi Saison
2024 / 2025
By Zambro Tv
THIEB JOAL
09
Finales
05 Gagnés
04 Perdus
Ngadior (Moustapha Ndoubab)
Fimela (Toubacouta)
Diouroup (Biram Mbissine)
Diofior (Paul Menthe)
Gagué Modi (Langbar Kado)
Diofior (Toubacouta)
Gagué (Bussalé Soudiane)
T Galgui (Alpha Niodior)
Ngayokheme (Bougane)


Bilan Mi Saison
2024 / 2025
By Zambro Tv
CANDIA FAMA
05
Finales
04 Gagnés
01 Perdu
Casamance (Gaskel)
Joal (Monument Ndianda)
Ndagane (Karim Joal)
Sandy Coly (Diassy Peul)
Dakar (Monument Ndianda)


Bilan Mi Saison
2024 / 2025
By Zambro Tv
NGAGNE SÉNE
07
Finales
06 Gagnés
01 Perdu
Terrain Galgui (Babacar Tine
Simal (El Hadj Ndiaye
Ndagane (El Hadj Ndiaye)
Arène nationale (Ordinateur)
Fimela (Modou Diam Terry)
Adrien Senghor (Dame Séne)
Ndangane (Obeuly

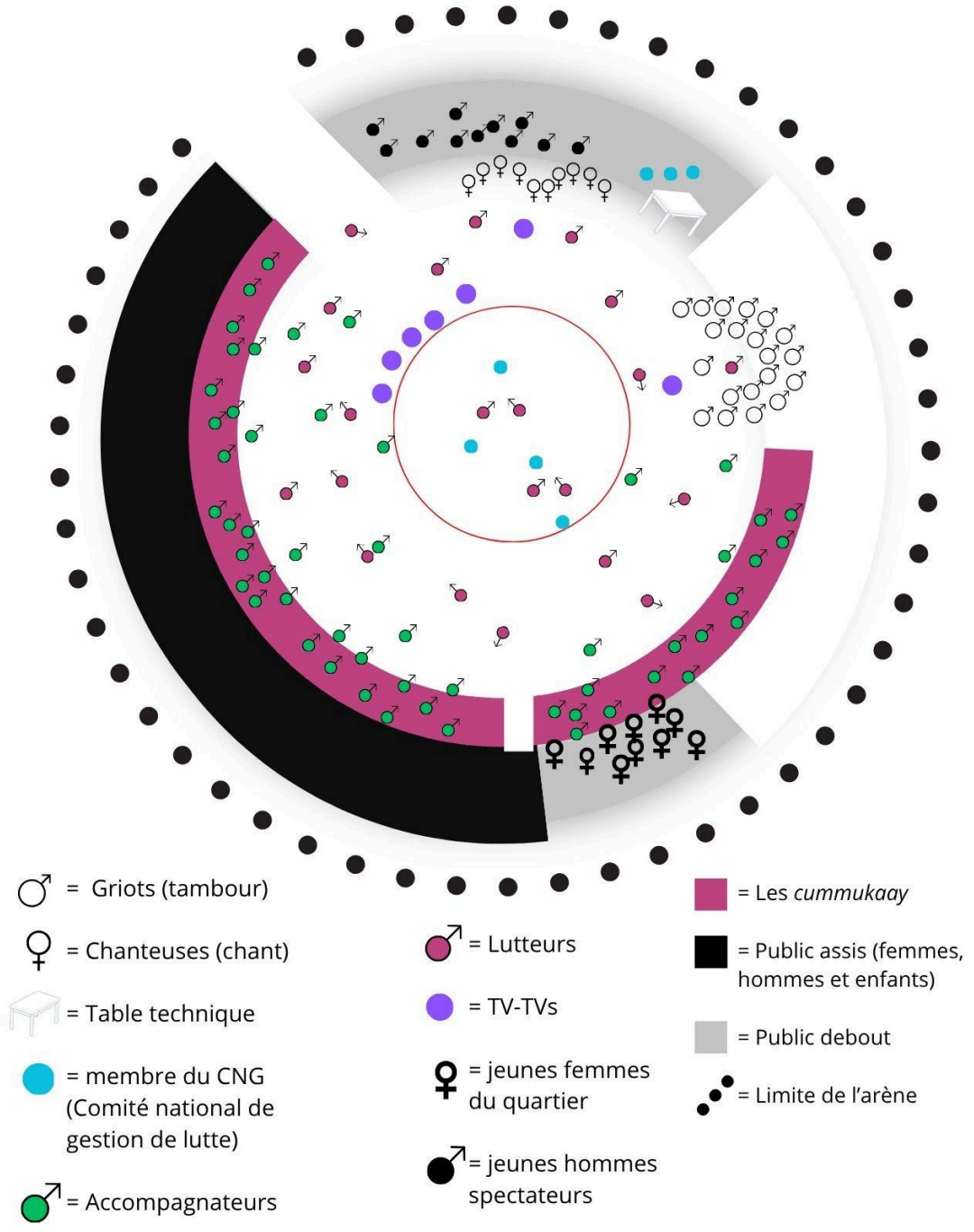

Bilan Mi Saison
2024 / 2025
By Zambro Tv
GANE SERAS
MAR FAFACO
05
Finales
04 Gagnés
01 Perdu
Yayem (doudou Sané Boyar)
Fimela (Diego)
Simal (Cheikh Fissel)
Mar Soulou (Ya Khady)
Djilor (El Hadj Diouf)



Annexe 1 : *Bilan mi-saison des favoris 2025 réalisés par Zambro TV, partagé dans la conversation WhatsApp 100% Simal TV.*



Annexe 2 : *Smartphone d'un TV-TV sur trépied, devant quatre chanteuses, dont la cheffe de troupe Ndeye Fatou, en face de l'objectif. Simal 23/01/2025. (Cliché Louna Oblin).*



Annexe 3 : *Organisation spatiale des individus dans l'arène (exemple tiré de l'arène de Simal). Le nombre des acteurs n'est pas représentatif. Les déplacements des ne sont pas représentés sur ce schéma, mais la majorité des individus sont en mouvement.*





Annexe 4 et 5 : *Mbayang Loum (en robe blanche et dorée) qui « fait la comédie » (Abdourahmane) ainsi qu'une partie des chanteuses de sa troupe. (Clichés de Louna Oblin).*