

LE PLURILINGUISME DANS LES CHANSONS DU RAPPEUR BURKINABE SMOCKEY

**Honorine SARÉ/MARÉ &
Wendmy Désiré GARBA,**

*Laboratoire Littératures, Arts, Espaces et Sociétés (LLAES),
Université Joseph Ki-Zerbo (Ouagadougou, BF)
sarehonorin@yahoo.fr*

Résumé

Le plurilinguisme est une question suffisamment étudiée dans les littératures francophones d'Afrique de l'Ouest. Il s'est imposé aux écrivains qui baignent dans un milieu multiculturel, « tiraillés », selon le terme de Alain Sissao, entre le français et leurs langues maternelles. Vivant dans le même contexte linguistique, les artistes musiciens n'échappent pas à cet état de fait. C'est notamment le cas de l'artiste burkinabè Smockey qui, dans ses chantons, fait montre d'un véritable dialogue de cultures au niveau linguistique. Si chez les écrivains burkinabè par exemple, le plurilinguisme se matérialise entre autres par l'emprunt, le calque et le collage, Smockey, lui, insère à une échelle macrostructurale diverses langues négro-africaines (« bisa », « fulfulde », « dioula », « kasena », « moore ») dans différentes chansons. À l'aune du dialogisme bakhtinien dont se sont nourris les concepts d'hybridité et d'interactions culturelles, l'on peut véritablement appréhender les tenants et aboutissants du dialogue linguistique dans les textes de smockey. En effet, ce plurilinguisme du rappeur implique la collectivisation de l'art, une mise en exergue de groupes sociaux particuliers et une orchestration identitaire. Du reste, ce rap –plurilingue – serait un art identitaire et un rap de marketing.

Mots-clés : plurilinguisme, rap, dialogue de cultures, dialogisme

Abstract

The question of multilingualism is studied enough in the francophone literatures of West Africa, it has become indispensable for writers who live in multicultural environments. According to Alain Sissao, they are « torn » between French and their mother tongues. Similarly, Singers, living in the same linguistic context do not escape this situation. This is the case of the Burkinabè artist Smockey, who, through his rap, shows a real dialogue of cultures at the linguistic level. While Burkinabè writers, for example materialize multilingualism through borrowing, calque, collage; Smockey inserts various black African languages (Bissa, Fulfulde, Dioula, Kasena, Moore) into different songs on the macrostructural scale. In the light of the Bakhtinian dialogism, on which the concepts of hybridity and cultural interactions are based, we can truly understand the ins and outs of linguistic dialogue in Smockey's texts. Indeed, this multilingualism of the rapper implies the collectivization of art, an ethnicity and an identity orchestration. Moreover, this rap-multilingual-would be an identity and a marketing rap.

Keywords : multilingualism, rap, dialogue of cultures, dialogism

Introduction

Depuis 1937, Léopold Sédar Senghor disait : « Notre espace n'est plus ouest-africain, il est aussi français, il est international (...) » (Senghor, 1964 : 14). Ce propos se justifie principalement par le contact de certains pays d'Afrique occidentale avec la France par le biais de la colonisation. D'où la rencontre des cultures. Ce faisant, les artistes ouest-africains feront montre d'un plurilinguisme à l'image des écrivains, des cinéastes, des artistes chanteurs entre autres, eux, dont l'art s'exprime à travers le matériau qu'est la langue (les mots). Cet état de fait est d'autant plus palpable que Senghor renchérit en notant que « Le bilinguisme, précisément, permettrait une *expression intégrale* du *Nègre nouveau* (...) » (Senghor, 1964 : 19).

En effet, le plurilinguisme dans la littérature burkinabè a fait l'objet de plusieurs études, à l'image de l'article au titre très évocateur du chercheur Alain Joseph Sissao (2001) : « La question du métissage dans l'écriture du roman burkinabè contemporain ». Il y décrit les procédés canoniques du plurilinguisme dans le roman burkinabè : les interférences linguistiques (l'emprunt et le calque) et le collage. Dans la présente étude, notre problématique tourne autour des questions suivantes : y a-t-il plurilinguisme dans le rap burkinabè ? Si oui, comment se présente-t-il ? Quels en seraient les enjeux ?

Nous tenterons de répondre à ces questions à travers la musique que fait Smockey, un des pionniers du rap burkinabè. Si l'on part du postulat de Léopold Sédar Senghor sus-cité, si les écrivains burkinabè dans leur ensemble ne dérogent pas à la règle du plurilinguisme, alors, il est logique que la musique burkinabè, en l'occurrence celle de Smockey, soit teintée de plurilinguisme, voire d'interculturalité.

L'objectif de notre étude est de montrer que les artistes musiciens, à l'instar des écrivains négro-africains, s'inscrivent dans la dynamique du plurilinguisme. Par ailleurs il est question de révéler que cette fabrique a un intérêt socioculturel immense, qui va de l'accessibilité du rap à l'efficacité du message.

Pour ce faire, il s'agira d'une part de préciser le cadre théorique de l'étude et de présenter notre corpus. D'autre part, nous traiterons des caractéristiques et de l'exégèse du plurilinguisme de la musique de Smockey.

1. Cadre théorique et présentation du corpus

1.1. *Cadre théorique*

Traiter du plurilinguisme renvoie à traiter globalement de l'interculturalité, de métissage, de dialogue des cultures. De cette dernière terminologie, Senghor s'était fait le plus illustre théoricien à travers notamment *Liberté 5* (Dialogue des cultures). Toutefois, faut-il le reconnaître, les outils conceptuels font défaut. De fait, il s'agirait théoriquement d'interpénétration, de dialogue, d'influence réciproque. Ainsi, nous nous référons principalement au dialogisme de Michail Bakhtine que nous adaptons au rap de Smockey. Le dialogisme bakhtinien rappelons-le a souvent été jugé problématique, vu que l'auteur n'en donne jamais une définition stable. Par exemple, dans *Problème de poésie de Dostoïevski* (1929) l'auteur parle de polyphonie, alors que dans *Esthétique et théorie du roman* (1978), il parle de plurilinguisme. En tout état de cause, nous retenons que pour Bakhtine, le dialogisme renvoie à l'interaction construite par le discours du narrateur principal et les discours des autres personnages (Bakhtine, 1929). Nous parlons d'adaptation dans la mesure où pour le cas d'espèce, il n'est pas forcément question de narrateur principal, mais plutôt d'auteur principal (Smockey) ; pas forcément d'autres personnages, mais plutôt d'autres auteurs (invités par Smockey dans ses chansons). Selon Marie Scarpa, les travaux de Bakhtine offrent des méthodes spécifiques dont les « interactions culturelles » qui permettent de « lire les univers fictionnels comme configurations de cosmologies toujours hétérogènes et hybrides. » (Scarpa ; 2014) Au demeurant, c'est dans ce sens que notre travail rejoint également le concept senghorien du dialogue des cultures.

1.2. *Corpus*

Le corpus que nous étudions est composé de cinq chansons issues de trois albums différents de Smockey :

- « Les misérables » in *Zamana*
- « I yamma » in *Code noir*
- « Relaxe ici c'est le paradis » in *Code noir*
- « Faut pas chauffer le chauffeur » in *CCP*
- « Fo toumdayè » dans *CCP*

Toutes les chansons de notre corpus sont disponibles sur toutes les plateformes de téléchargement légal et notamment sur « VidMate » et « YouTube ». Aussi, ne jugeons-nous pas nécessaire de les transcrire toutes, ici.

Dans « Les misérables », le rappeur dépeint la situation précaire des enfants dits de la rue, les enfants déshérités, qui sont quotidiennement en proie à la faim, la soif entre autres. Il dénonce par la même occasion le manque de réactions conséquentes des dirigeants qui jouent les hypocrites.

« I yamma » évoque et dénonce le « mariage forcé ». La chanson narre l'histoire d'une jeune fille contrainte de se marier à un vieil homme, un inconnu. Se sentant chosifiée, cette dernière se révolte et s'enfuit de chez son mari.

« Relaxe ici c'est le paradis » est une sorte d'hymne pour le Sahel. La chanson met en exergue les beaux pans de la vie en Afrique et plus singulièrement dans le Sahel burkinabè. Le rappeur montre que malgré la modestie des moyens financiers et la rudesse de la nature, les Sahéliens n'ont pas à envier les Occidentaux.

« Faut pas chauffer le chauffeur » raconte les péripéties des chauffeurs de tous ordres qui sont laissés à la merci du patronat : refus de les assurer, salaires dérisoires, contraintes à surcharger entre autres. Au regard des mauvaises conditions de vie, le narrateur qui est un chauffeur se révolte et opte désormais de lutter pour changer sa situation : il se confie au syndicat.

« Fo toumda yè » (qui se traduit par « quel est ta profession ? ») est une parodie qui met à nu le matérialisme de la gent féminine ainsi que la naïveté de la gent masculine. Toutefois, la chanson souligne une réalité indéfectible : l'impossibilité pour l'homme de se passer de la femme quelle que soit sa nature.

Quelles sont alors les différentes facettes du plurilinguisme dans le rap de Smockey ?

2. Catégorie et principes du plurilinguisme dans les chansons de Smockey

2.1. *Catégorie du plurilinguisme et du dialogisme chez Smockey*

L'on parle de plurilinguisme lorsque plusieurs langues sont en présence, en interaction. Tout comme la littérature africaine, la musique urbaine « (...) possède une spécificité qui résulte d'un vaste mouvement de métissage, avec les influences culturelles endogènes et extérieures » (Sissao, 2001 : 785). Dans un tel contexte, il importe pour nous de préciser en amont que le rap de Smockey est principalement un rap d'expression française. La presque totalité des couplets de ses textes sont en français. Les refrains sont les lieux où le rappeur fait véritablement intervenir les langues locales. Et c'est même là un des aspects les plus singuliers de son rap.

Si l'on se réfère à la typologie du dialogisme selon Alain Sissao (2001), le plurilinguisme chez Smockey s'inscrit principalement dans « les interférences linguistiques ». Toutefois, l'insertion des langues nationales burkinabè dans le rap -essentiellement francophone- de Smockey est surtout faite au niveau macro structural (couplets et refrains) et sans référence particulière à un hypotexte (texte ou récit traditionnel de référence tel un conte, un proverbe, un mythe, etc.). Autrement dit, l'interférence linguistique chez Smockey ne réside pas particulièrement dans l'emprunt ou dans le calque. Dans « Les misérables », « I yamma », « Relaxe ici c'est le paradis » et « « Fo toumdayè », les couplets sont dits en français, et les refrains totalement en langues locales burkinabè, respectivement : le « kasena », le « bisa », le « fulfulde » et le « moore ». Dans « Faut pas chauffer le chauffeur », même si le refrain est dit en français ainsi que les deux premiers couplets, le troisième couplet, lui est dit en dioula.

Cette catégorisation du plurilinguisme chez le rappeur burkinabè nous permet d'en venir plus concrètement à sa matérialisation.

2.2. *Principes du plurilinguisme dans les chansons de Smockey*

La notion de principes renvoie ici aux implications du plurilinguisme dans la musique de Smockey. Les différentes implications du plurilinguisme dans l'art du rappeur burkinabè reposent à plusieurs

égards sur l'interculturalité. Ce concept est défini comme « l'ensemble des processus — psychiques, relationnels, groupaux, institutionnels... — générés par les interactions de cultures, dans un rapport d'échanges réciproques et dans une perspective de sauvegarde d'une relative identité culturelle des partenaires en relation. » (Douard et Ragi, 1999 : 32.)

Si la présence des langues africaines dans l'écriture est un des indices du « renouvellement scripturaire » (Saré/Maré, 2015 : 113), alors chez Smockey, ce « renouvellement scripturaire » implique trois principes majeurs.

D'abord, le plurilinguisme chez le rappeur ne se traduit pas seulement par un simple emploi de différentes langues dans ses chansons, mais aussi par le caractère collectif de l'œuvre. De fait, dans ses chansons majeures, notamment celles de notre corpus, Smockey fait intervenir ses collègues artistes-musiciens. Dans le milieu musical et surtout « rappologique », c'est le terme « featuring » qui est couramment employé pour désigner la participation d'un artiste dans la chanson d'un tiers. Cette option artistique est du reste important aux yeux de Smockey. À la question de savoir quelle place il accorde à la collaboration entre artistes, il répond ceci : « C'est très important pour moi. J'accorde une grande place à la collaboration. À mon sens, on ne peut pas « produire » de la recherche tant qu'on ne fait pas de la collaboration. » (Garba, 2014 : 69). Des rappeurs burkinabè, l'on peut dire sans risque de se tromper que Smockey fait partie des ceux qui font le plus de « featureings ». Nous en voulons pour preuve, notre corpus : « Les misérables » est une chanson qui a été réalisée avec feu Djata Ilébo et le rappeur sénégalais Didier Awadi, « I yamma » avec le Vieux Biri (artiste de traditionnel), « Relaxe ici c'est le paradis » avec Dicko Hamadou (artiste traditionnel), « Faut pas chauffer le chauffeur » avec Dédé Kouyaté (cantatrice) et « Fo toumdayè » avec Sibi Zongo (artiste traditionnel).

Dans chacun des exemples sus-cités, ce sont exclusivement les artistes « invités » qui font intervenir les langues locales au sein du texte francophone de Smockey :

- Djata (dans « Les misérables ») dit son texte en « Kasena » ;
- Le Vieux Biri (dans « I yamma ») dit son texte en « bisa » ;
- Dicko Hamadou (dans « Relaxe ici c'est le paradis ») dit son texte en « fulfulde » ;

- Dédé Kouyaté (dans « Faut pas chauffer le chauffeur ») dit son texte en « dioula » ;
- Sibi Zongo (dans « Fo toumdayè ») dit son texte en « moore ».

Ainsi, non seulement l'on s'aperçoit que le plurilinguisme de Smockey est en réalité un bilinguisme si l'on considère chaque chanson particulière, mais aussi, l'on se rend compte que ce plurilinguisme se matérialise fondamentalement par œuvre collective. De ce point de vue, le rappeur burkinabè (de par la nature de son art sûrement) va au-delà des écrivains burkinabè : « Un écrivain comme Nazi Boni est tiraillé entre le bwamu et le français. Quant à Pierre Claver Ilboudo et Patrick, ils sont tiraillés entre le moore et le français. » (Sissao, 2001 : 784). En effet, Smockey, lui, se laisse « tirailler » entre plusieurs langues locales et le français.

Ensuite, et consécutivement à l'implication évoquée ci-dessus, le plurilinguisme du rappeur burkinabè renvoie à une sorte d'identité ethnique, voire de rapport inter-ethnique. De fait, les artistes « invités » dans les chansons de Smockey viennent chanter dans la langue de leur groupe social. Djata Ilbébou est « Kasena », Dicko Hamadou est « Peul », Dédé est Malinké (Dioula selon la terminologie au Burkina Faso), Sibi Zongo est « Moaga » ; donc tous de groupes sociaux différents de celui de Smockey qui est « Bisa ». De tous les artistes en featurings (dans notre corpus) avec le rappeur, il n'y a donc que Biri qui soit Bisa comme lui.

Pour nous, et par analogie avec le concept Bakhtinien, c'est là tout le sens du dialogue. Selon Bakhtine, la voix est liée à l'énonciation « qui n'engendre pas seulement un son, mais un son signifiant » (Bakhtine, 1978 : 77). Ainsi que l'on peut comprendre la portée des featurings de Smockey : « L'homme (l'artiste invité), comme voix intègre, entre dans le dialogue (la musique de Smockey). Il n'y participe pas seulement avec ses pensées, mais avec son destin, avec toute son individualité (sinon son ethnie). » (Bakhtine, 1984 : 318) D'ailleurs, pour Marie Scarpa, la poétique littéraire, dont l'ethnocritique, s'est nourrie des concepts du dialogisme : « Dans ses derniers prolongements, l'ethnocritique se saisit, en la complétant par des apports venus de la théorie maussienne du don (donner-recevoir-rendre) appliquée à la littérature, d'un aspect du dialogisme bakhtinien, moins exploité à présent : l'attention accordée à "l'auditeur-lecteur", à "l'activité responsive". » (Scarpa, 2014).

La musique de Smockey laisse entendre des langues différentes qui portent cependant un message commun. Quelques passages du corpus nous permettent d'illustrer cela.

Par exemple, dans « Relaxe ici c'est le paradis » où Smockey valorise le Sahel malgré la pauvreté, l'on peut entendre ceci dans le premier couplet : « Dans le sahel, y a de l'espace, de la liberté/ (...) /Viens faire un tour/Dans mon paradis l'oasis/En plein milieu du désert ça sera un délice ». Dans le refrain (en « fulfulde »), Dicko Hamadou dit : « Ko saali sukaabe meedën (C'est une importante richesse pour nos enfants) /Dawla medën finatawaa (La valeur de notre tradition) /Sonii goonga, walaa ko n jiddën (En vérité nous ne sommes pas envieux). »

Dans le premier couplet de la chanson « Les misérables » Smockey rappe en ces termes : « Y en a qui dans leurs sauces n'ont pas de morceaux/Y en a qui sous la peau n'ont que des os/Si tu les vois dans la rue, ne fais pas semblant/ Si tu les vois dans ta ville, ne fais pas semblant ». Dans le refrain, Djata Ilébou chante (en « kasena ») : « N kt nt n wv ne yini gə biə (Tu fais comme si tu n'as pas vu les enfants) /biə bam tuə di kana (Les enfants sont venus avec la faim) /biə bam tuə di cəlo (Les enfants sont venus avec la souffrance) ».

Dans la chanson « I yamma », en s'insurgeant contre le mariage forcé, le rappeur avance : « On lui a donné un mari qu'elle ne veut pas/Pourquoi veut-on la forcer ? Ça je ne sais pas... /Difficile à avaler/La pilule est amère/Elle n'en peut plus, elle n'en veut plus ». Biri, dans le refrain (en bisa), scande : « Le bt yarma (je ne veux pas de ce homme-là) /He ! i yarma ! (Hé ! l'homme-là) /He ! i yarma ! (Hé ! l'homme-là) ».

Au regard de ces trois exemples et vu les différentes thématiques des chansons du corpus (voir 1.2), l'on peut se rendre compte du fait que les passages en langues locales traduisent les propos de Smockey (en français). Comme par convention, dans chaque chanson, chaque artiste invité serait comme l'interprète du rappeur. Mieux, la voix de l'artiste en featurings devient l'écho, voire le relais de celle de Smockey.

Enfin, le plurilinguisme impose au rappeur burkinabè une identité instrumentale de son rap. Dans la presque totalité de ses featurings, Smockey (en tant que rappeur arrangeur) emploie un instrument majeur de la « culture hôte » dans son orchestration musicale.

Lorsque l'on considère « I yamma » par exemple, le « bisa kundé » et les « tagçons » y sont joués. Le « bisa kundé » est un luth (monocorde), spécifique à l'ethnie bisa. Les « tagçons » (les hochets-vanneries de jambes) sont également l'apanage des « Bisa ». Ils se portent tout le long de la jambe ou en dessous des mollets, et le son est offert par le trottement. En tout état de cause, le jeu de l'ensemble de ces instruments offre sans équivoque une rythmique bisa et impose ainsi le « djéka » (danse traditionnelle « bisa »). Dans tous les cas, « Sur le plan du rythme, la *musique* est liée à la parole et la danse... » (Senghor, 1964 : 214.).

Quant à « Relaxe ici c'est le paradis », ce sont les instruments de base peuls qui rythment la chanson : le « hoddu » (guitare « peule »), le « serrendu » (flûte « peule ») et « kakul » (calebasse percussive « peul »). L'instrumental de cette chanson rap est fondamentalement à rythmique « peul », pouvant laisser danser aisément le « Denké-denké » (danse peule).

Pour ce qui est de « Faut pas chauffer le chauffeur », l'instrumental est « malinkésé » par le biais de la « Kora ». C'est un instrument de musique à cordes pincées d'Afrique occidentale ; c'est l'instrument de base de la musique manding.

En dernier ressort, nous prenons le cas de « Fo toumdayè ». Les sons « ruudga » (violon monocorde traditionnel « mooaga ») et « Bendre » (tambour-calebasse « mooaga ») offrent indubitablement une rythmique « mooaga », impliquant de surcroît le « Warba » (danse « mooaga »). Parlant du « bendre », Francis Bebey (1969) atteste qu'il est un tambour spécifique aux Moose. Grosso modo, l'on peut déduire que la langue négro-africaine qui s'invite dans le texte (essentiellement francophone) trouve son écho à travers l'instrumental de la chanson.

In fine, l'on est amené à se poser des questions sur les enjeux d'un tel paradigme artistique.

3. Enjeux du plurilinguisme et tableau synoptique

3.1. Enjeux du plurilinguisme dans les chansons de Smockey

Eu égard au plurilinguisme, gage d'un art collectif, d'une mise en lumière d'identité ethnique et musicale, Smockey fait un rap à la fois identitaire et sans frontière. Un rap identitaire parce que la quasi-totalité de ses featurings (à l'image de notre corpus) répond à un besoin

d'identification (à travers la langue et la rythmique musicale). Un rap sans frontière et même universel parce qu'il embrasse diverses cultures, allant du Burkina Faso à l'Occident en passant par l'Afrique de l'ouest. En clair, au niveau linguistique, si le « bisa », le « kasena » et le « moore » sont fondamentalement burkinabè, le « dioula » et le fulfulde sont globalement ouest-africains ; la langue française étant européenne, voire mondiale. Aussi, au niveau musical, faut-il rappeler la fusion entre instruments modernes (batterie, piano, guitare entre autres) et instruments traditionnels (« kora », « ruudga », « bisa kunde », « bendre », « tagnons » entre autres). C'est cela d'ailleurs la musique dite « tradi-moderne ».

Cela dit, il faudrait bien que l'art nourrisse son homme ; et cela passe entre autres par la conquête d'un grand nombre de mélomanes, bref, d'une grande audience. Déjà, le « moore », le « dioula » et le « fulfulde » sont les langues nationales burkinabè les plus parlées. En employant donc ces langues nationales dans ses chansons, Smockey se donne davantage de possibilités de se faire écouter et connaître par un maximum de Burkinabè. Au-delà de ces trois principales langues nationales, il vulgarise davantage son rap en invitant le « bisa » et le « kasena » entre autres. En outre, dans « Relaxe ici c'est le paradis » et « Faut pas chauffe » le chauffeur où le « fulfulde » et le « dioula » sont respectivement chantés, Smockey touche un auditoire en dehors du Burkina Faso. En effet, ces deux langues sont largement parlées également en Côte d'Ivoire, au Sénégal, au Mali et en Guinée Conakry.

Dans la même veine, il y a lieu de souligner que l'agrandissement de l'audience peut être également favorisé par les « featurings » en eux-mêmes. En réalité, Le vieux Biri, Sibi Zongo, Djata Ilébou, Dédé, Dicko Hamadou sont des artistes qui ont leurs mélomanes et leurs champs d'influence ; leur faire appel, c'est aussi une façon d'avoir la sympathie de leurs mélomanes à eux. De plus, il est important de souligner que dans le contexte burkinabè, l'introduction/insertion des langues locales dans le rap (musique a priori urbaine) permet de conquérir aussi les plus vieux, la jeunesse étant théoriquement un acquis (puisque le rap est perçu et même accepté comme une musique de jeunes). À ce propos, il faut dire qu'au Burkina Faso, le rap a véritablement connu l'adhésion des plus vieux à travers l'introduction des langues locales dans le rap, notamment le moore. Les chansons « La vie est dure » (Wemteng-clan, 2001) et « Yaaba » (Smockey, 2001) en sont les exemples les plus éloquents, tant

ces chansons ont été pionnières en la matière. C'est d'ailleurs cette effervescence suscitée par cette option entre autres qui a permis au rap burkinabè d'accéder à son « âge d'or » (Garba, 2010 : 32). Ainsi, sommes-nous fondés de croire que ce rap hybride doit en partie sa conception à un marketing.

Toutefois, si nous convenons que « l'étude d'une chanson est toujours révélatrice de plusieurs aspects socioculturels » (Saré/Maré, 2015 : 227), ces chansons « tradi-modernes » du rappeur viseraient par la même occasion, une certaine efficacité communicationnelle, vu le contexte socioculturel de leur espace. En effet, la thématique des chansons de notre corpus a un caractère sensibilisateur. Au Burkina Faso et en Afrique occidentale plus globalement, les questions du mariage forcé, des enfants de la rue et des travailleurs non déclarés sont entre autres des sujets d'actualités ; et constituent des préoccupations pour les autorités. Pour Smockey, en tant qu'artiste engagé, il est plus judicieux d'apporter sa touche à la sensibilisation des populations, en usant des langues locales. Il est important de rappeler que le taux d'analphabétisme en Afrique occidentale est encore élevé, surtout dans les campagnes. Quoi de plus pratique donc que de parler aux populations dans les langues de leurs cultures.

3.2. Tableau synoptique des langues locales dans les chansons de Smockey

| Titre de la chanson | Langue | Groupe linguistique | Artiste | Thématique de la chanson |
|------------------------------------|---------------|----------------------------|----------------|--|
| « I yamma » | Bisa | Mande sud | Biri | Le mariage forcé des filles |
| « Faut pas chauffer le chauffeur » | Dioula | Mande tan | Dédé Kouyaté | Les mauvaises conditions de vie et de travail des chauffeurs |

| | | | | |
|----------------------------------|----------|------------------|--------------|---|
| « Relaxe, ici c'est le paradis » | Fulfulde | Ouest atlantique | Dicko Amidou | Beauté de la vie au Sahel malgré la pauvreté et les aléas climatiques |
| « Les misérables » | Kasena | Gur | Djata Ibébou | Difficiles conditions de vie des enfants de la rue |
| « Fo toumdayè » | Moore | Gur | Sibi Zongo | Le matérialisme (des filles) dans les relations amoureuses |

La première colonne est relative aux différents titres des chansons de notre corpus. La deuxième colonne cite les langues locales chantées dans les titres. La troisième colonne précise le groupe linguistique de chaque langue locale en présence. La quatrième colonne affiche les noms des artistes en featuring : ceux qui chantent dans les langues locales. La dernière colonne, elle, décline les principaux thèmes des différentes chansons.

Conclusion

Notre étude a permis de préciser, d'une part, la catégorie du plurilinguisme et du dialogisme dans la musique de smockey, ainsi que les implications majeures de ce plurilinguisme. D'autre part, il a principalement été question des enjeux du plurilinguisme du rappeur burkinabè.

Bilingue dans le cas de chaque chanson prise particulièrement, plurilingue sur le plan de l'ensemble de ses œuvres, le rap de Smockey est le résultat d'une d'hybridité plurielle. Collectivisation du rap (featuring), brassage ethnique (différents groupes sociaux en présence), fusion de différents instruments artistiques (traditionnels et modernes), tels sont en

effet les implications du métissage linguistique dans l'art du rappeur burkinabè. Mais si le plurilinguisme s'est imposé aux artistes négro-africains dans leur ensemble (écrivains, cinéastes et chanteurs notamment), chez certains, à l'image de Smockey, il semble être exploité à dessein. Au-delà de l'aspect marketing, d'un point de vue socioculturel, l'emploi des différentes langues locales (gage d'un accès facile aux messages) contribue efficacement à la sensibilisation des populations sur certains fléaux sociaux et à l'éveil des consciences entre autres. Avec un tel rap, l'utile (messages et thèmes des chansons) se joint à l'agréable (musique) de façon attrayante, vu l'enracinement culturel de la musique. En tout état de cause, nous estimons qu'à travers l'hybridité, les œuvres artistiques négro-africaines (littérature, musique et cinéma) fondent leur véritable différence d'avec les œuvres occidentales, qui n'ont pas toujours (ou refusent) cette possibilité de brassage intrinsèque.

Quel que soit son échelle, le dialogue de cultures signifie ouverture et partage. C'est un humanisme, pour paraphraser Senghor. Alors, Smockey fait preuve d'humanisme à travers son art. Pour rendre son rap plurilingue, il trouve le besoin de faire appel à ses pairs, alors qu'il n'en a pas nécessairement besoin : il lui aurait suffi, comme certains artistes le font d'ailleurs, de prendre quelques mots dans les langues qui lui sont étrangères et à les chanter dans sa musique, quitte à être encadré. Mais peut-être que pour Smockey, cette option de brassage y va de soi : n'est-il pas biologiquement le fruit d'un métissage (père Bisa/Burkinabè et mère Française) ?

Références bibliographiques

Bakhtine Mikhaïl (1929), *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.

Bakhtine Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

Bakhtine Mikhaïl (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.

Bebey Francis (1969), *Musique de l'Afrique*, Paris, Horizons de France.

Garba Wendmy Désiré (2010). *Esthétique poétique négro-africaine dans le rap burkinabè : l'exemple de Dumba Kultur et de Yeelen*, mémoire de maîtrise, Université de Ouagadougou.

Garba Wendmy Désiré (2014), *L'esthétique négro-africaine dans le rap burkinabè à travers les clips de Faso Kombat et de Smockey*. Mémoire de D.E.A., Université de Ouagadougou.

Podoroga Valerie, « Poétique de Dostoïevki. De la voix à l'ouïe » in *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* ? Tome 138, pp.227-238, mis en ligne sur Cairn.info le 10 /04/2013 et consulté le 31 juillet 2021, URL : <https://doi.org/10.3917/rphi.132.0227>

Saré/Maré Honorine (2015), « Analyse des relations de genre dans une chanson modernes Bisa » in *Annales de l'Université de Ouagadougou*, Série A, Vol.20, pp.213-237.

Saré/Maré Honorine (2015), « Interférence linguistique et intertextualité dans deux romans sahéliens : La révolte du Komo de A. Diallo et Rougbèinga de N. Zongo » in *Encres*, Editions Gashingo, Niamey, pp.111-127.

Scarpa Marie (2014), « Dialogisme », in *Le lexique socius*, consulté le 28 juillet 2021 URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/64-dialogisme>.

Senghor, Léopold Sédar (1964), *Liberté I : Négritude et humanisme*, Seuil, Paris.

Senghor, Léopold Sédar (1993), *Liberté V : Le dialogue des cultures*, Seuil, Paris.

Sissao Joseph Alain (2001), « La question du métissage dans l'écriture du roman burkinabè contemporain » in *Cahiers d'études africaines*, pp.783-794, consulté le 4 juin 2021, URL : <http://etudesafricaines.revues.org/document121.html>

Smockey (2001), *Épitaphe*, CD-ROM, Abazon Production.

Smockey (2003), « « Les misérables » in *Zamana*, CD-ROM, Abazon Production.

Smockey (2006), « I yamma » *Code noir*, CD-ROM, Abazon Production, « Relaxe ici c'est le paradis » in *Code noir*, CD-ROM, Abazon Production.

Smockey (2009), « Faut pas chauffer le chauffeur » in *CCP*, CD-ROM, Abazon Production. « Fo toumdayè » in *CCP*, CD-ROM, Abazon Production

Wemteng-clan (2001), « La vie est dure » in *Chroniques noires* (album collectif), CD-ROM, Productions 8^e Sens.