

ANALYSE DES SONORITES DANS LES CHANSONS RAP DU GROUPE YELEEN

Delwendé Léa Delphine BOUGOUMA

Université Joseph KI-ZERBO, Burkina Faso

boudelp@gmail.com

Résumé

En Afrique, l'on distingue plusieurs parlers de la langue française dans les pays francophones. Le Burkina Faso n'en fait pas exception. Ainsi, l'on constate diverses pratiques de cette langue dans la société, parmi lesquelles, le rap. Le français parlé par les rappeurs fait donc partie des usages particuliers de cette langue. Nous nous proposons dans la présente étude de donner quelques spécificités de cette langue, à travers l'analyse des figures de son dans douze chansons d'un groupe de rap burkinabè, choisis en raison de son utilisation du français dans la construction de ses chansons. Cette étude nous a permis de découvrir les figures de sons majeures dans les chansons rap de ce groupe et leur portée à ces chansons.

L'une des particularités du langage de Yeleen se perçoit, donc, à travers la fréquence de certaines figures comme les métaplasmes. Cette étude présente, de ce fait, les figures de son les plus récurrentes de sa langue.

Mots-clés : sonorité, rap, français.

Abstract

In Africa, there are several dialects of the French language in French-speaking countries. Burkina Faso is no exception. Thus, there are various practices of this language in society, including rap. The French spoken by rappers is therefore one of the particular uses of this language. We propose in the present study to give some specificities of this language through the analysis of sound figures in twelve songs of a Burkinabè rap group, chosen because of their use of French in the construction of their songs. This study allowed us to discover the major sound figures in the rap songs of this group and their significance to these songs. One of the peculiarities of Yeleen's language is perceived through the frequency of certain figures such as metaplasms. This study presents the most recurrent sound figures of his language.

Keywords : sound, rap, French.

Introduction

Selon Jean Jack ROBRIEUX (2001 : 42), on appelle "figures de mots" tous les procédés qui concernent les signifiants, à l'opposé des tropes qui touchent aux signifiés.

On distingue deux types de figures de mots :

- les jeux lexicaux (néologisme, diaphore ...), peu pertinents dans le corpus ;
- les jeux sur les sonorités qui retiendront notre attention.

La présente étude nous permet de découvrir l'une des spécificités du français parlé par le rappeur dans le contexte burkinabè. L'on constate, en effet, la fréquence des sonorités dans la langue du rappeur. Cette étude permet d'en analyser quelques-unes, de même que leur porté à la chanson de ces rappeurs. Quelle est, donc, la portée des diverses sonorités utilisées dans les textes de ces rappeurs ?

De cette interrogation, l'hypothèse suivante a été émise : la structure sonore contribuerait à particulariser les textes du groupe Yeleen. La beauté des textes de ces rappeurs s'expliquerait de par la fréquence des figures de sons. Pour cela, nous avons choisi d'analyser douze chansons (*Confessions, Madi, Ina, Il suffit d'y croire, Générations sacrifiées, Le Chemin de l'exil, Le Sentier de la tragédie, Jamais, Que me reste-t-il ?, Au nom de mon parti, Vision de vie, On peut aller loin*) de ce groupe avec comme critère, celles entièrement chantées en français ou ayant la langue française comme langue majeure. Pour l'atteinte de nos objectifs, nous avons eu recours à la théorie de l'équivalence utilisée par bon nombre de chercheurs en sciences du langage à l'instar de Nicolas RUWET, Louis MILLOGO, Yves DAKOUO dans l'interprétation du texte littéraire.

I. Analyse des sonorités dans les chansons de Yeleen

1.1. L'allitération et l'assonance

L'allitération peut se définir comme la répétition remarquable d'une consonne ou de phonèmes consonantiques voisins et l'assonance, la répétition remarquable d'un même phonème vocalique.

Nous retenons comme allitération et assonance dans la présente étude, la répétition remarquable d'au moins trois sons consonantiques ou vocaliques dans le même vers ou dans le même voisinage.

Ces deux figures se présentent comme les deux plus grandes structures sonores du corpus.

1.1.1 Observations générales

De l'analyse du corpus, l'on note qu'en allitération, les sons [r], [s], [t] sont les plus fréquents et retiendront particulièrement notre attention. Ils sont présents dans pratiquement tous les titres. Nous avons

aussi la faible fréquence d'autres sons comme [l] suivi de [k], [p], [m], [v], [z].

De tous les phonèmes vocaliques étudiés dans le corpus, le [i] est le plus fréquent (présent dans onze chansons sur douze), suivi des sons [ɛ] et [a] qui s'équivalent en termes de fréquence (présents dans neuf chansons sur douze).

Le son le moins fréquent est le [ɔ], présent dans une seule chanson : il est suivi du son [u] et [y].

Le son le plus dominant, en terme de vers, est le son [a] (37 vers) suivi de [i] (28 vers), du [ɛ] (22 vers), [e] (5 vers), [o] (5 vers), [Ō] et [ā] (4 vers), [u] et [y] (2 vers) et [ɔ] (1 vers). Mais que peut justifier la récurrence de ces sons ?

1.1.2 Essai d'interprétation de la structure sonore

L'étude de la structure sonore du corpus nous laisse voir respectivement, en fonction de la fréquence, les sons [r], [s], [t] en allitération et [a], [i], [ɛ] en assonance comme sons majoritaires. Nous pouvons dire que ces six sons récurrents produisent les mêmes effets à travers le texte : profondeur, vivacité, éclat et acuité des sentiments.

Le corpus est, en effet, dominé en allitération par une forte concentration de la consonne vibrante [r], suggestive de la vibration des sentiments de l'auteur.

Dans *Le chemin de l'exil*, premier couplet, vers n°8, 9, 10, 11, (« Quand sur ton épaule couleront ses larmes et son serment / C'est fièrement que tu lèveras la tête droit devant / Tu marcheras et elle verra tes pas comme des adieux / Au seuil de ta porte tu croiseras le regard de ton père soucieux »), la permanence de [r] traduit la vibration « du regret » et soutient l'obstination d'un jeune homme à s'exiler. Ce grincement émotionnel est soutenu dans le même texte par la voyelle éclatante [a] souvent attachée à la description des sentiments forts. Comme illustration, nous pouvons citer dans le deuxième couplet, les vers n° 3, 5, 8, 10, 11,

(« Rarement cette joie d'appartenir à ta race / Tu oublieras tes parents et tu ne penseras qu'à tes études / Avec cette attitude tu croiras avaler ta solitude / Sur chaque visage tu verras comme une inscription / Tu rédigeras des lettres que le facteur n'aura jamais / Tu ramèneras de belles photos et tu diras que tout est parfait »). Cette mélancolie de l'auteur face à l'exil se perçoit aussi à travers l'effet de la fréquence de la voyelle aiguë [i] (premier couplet, vers n° 1, 2, 13, 14) : (« Les chaînes de l'exil te tiennent, il faut partir / Ici c'est sec, il faut partir pour s'enrichir » / « Le cœur malade mais l'esprit avide que cupide / Tu t'en iras

avec la valise en main presque vide») qui traduit l'acuité du regret qui anime l'auteur. Dans le même sens, l'auteur nous décrit l'ennui que ressentira l'exilé à l'étranger avec la récurrence de la sifflante [s] (premier couplet, vers n° 2, 3, 8) : (« Ici c'est sec, il faut s'en aller pour s'enrichir / Faut pas qu'on puisse dire voilà c'est lui, le fils sans avenir » / « Quand sur ton épaule couleront ses larmes et son serment »).

En somme, nous pouvons dire que ce texte pourrait se résumer à ces trois allitérations majoritaires (R, S, T), (d'ailleurs allitérations majoritaires de tout le corpus), qui traduisent simplement l'interpellation de l'auteur : RST (reste), ne t'en vas pas, car on n'est mieux que chez soi.

Dans *Génération sacrifiée*, la fréquence du même son [r], contribue à exprimer le grondement avec lequel l'auteur manifeste ses sentiments sur l'esclavage, la colonisation (premier couplet), la dépravation des mœurs (deuxième couplet), l'impérialisme occidental dans les pays africains (troisième couplet).

À titre d'exemples, nous pouvons citer le premier couplet, vers n°1, 4, 7, 10 (« Image obscure, sombre et imparfaite » / « Un regard triste et froid vers le passé ... » / « Mais de ce passé à présent on demeure toujours traqué » / « je constate toujours les cicatrices des lianes de l'outrage »). Ces sentiments sont soutenus par la voyelle éclatante [a] (premier couplet, vers n°6, 9, 10) :

« Ce qui s'est passé nous a beaucoup marqué » / « Sur chaque visage que cache l'expression de la rage » / « Je constate toujours les cicatrices des lianes de l'outrage ») et [ɛ] (premier couplet, vers n°3-4 ; deuxième couplet, vers 12 : « Et qui sème, trouble, vent et tempête jette » / Regarde qu'est-ce qui reste de notre manière d'être »).

Une combinaison de ces trois sons récurrents donne « era », qui peut renvoyer à une sorte d'errance dans laquelle se trouve, non seulement, la jeunesse africaine, mais aussi, l'Afrique toute entière, une sorte de dépendance et d'aliénation dans laquelle perdurent les pays africains. Pour Yeleen, l'Afrique doit donc se départir de l'impérialisme occidental et prendre sa destinée en main. L'Afrique, longtemps exploitée et maltraitée, doit se ressaisir, cesser de calquer les comportements occidentaux et rechercher sa propre identité culturelle perdue.

Le deuxième texte du corpus présente la femme qui ploie sous le poids de la tradition. Dès les premiers vers, la femme est vue seule, peinant dans la solitude. Elle avance lentement et silencieusement vers le lieu sacré où elle sera sacrifiée. L'assonance en [a] contribue à marquer la souffrance et l'assujettissement de la femme face à la tradition écrasante. À titre d'exemple, nous avons le vers 15 du premier couplet et

le vers 14 du deuxième couplet : « *Elle traversa la case qui changea à jamais son destin* », « *Ton âme en peine à dessécher ton tronc de larmes* ». Cette tristesse est soutenue par d'autres assonances en [i] et en [E] ; c'est ce que souligne le 17^e vers du premier couplet et les vers 4, 10, 11 du deuxième couplet : « *Elle subit les critiques de la vie et tous ses rudiments* », « *Mais jamais, non jamais elle ne pourra enfanter* », « *jamais, jamais elle ne connaîtra la joie de la maternité* ».

Nous pouvons aussi lire cette efficacité de la structure phonique dans *Il suffit d'y croire*.

Là encore, une combinaison des sons récurrents est plus que significative : (TRAS). En effet, cette combinaison pourrait résumer ce titre. L'Afrique a dans ce sens des héros qui ont laissé des traces, des symboles de succès. Le jeune Africain ne devrait donc pas se lasser et perdre courage dans sa quête de meilleurs lendemains car il a la chance d'avoir des repères historiques, des traces et stigmates positifs que nous ont légués les aînés. Il faut donc « espérer » et « croire » à l'avenir.

Enfin, dans ce dernier exemple, un jeune, symbole de toute la jeunesse africaine, est obstiné à rentrer chez lui.

Contrairement au *Chemin de l'exil* où nous lisons l'émigration des jeunes, dans Madi, un jeune homme, animé d'un patriotisme débordant, est pressé, lui, de rentrer et faire profiter ses connaissances acquises à l'étranger à sa patrie. Très vite cet enthousiasme fait place à la déception. Les allitérations en [r], en [t] et en [k] contribuent à marquer le courage et l'abnégation du jeune homme dans sa recherche d'emploi. Nous pouvons illustrer cela à travers les vers 2 et 10 du premier couplet et les vers 1 et 2 du troisième couplet :

10 : « *Je retournerai assouvir les pleurs de ma nation* », 1 : « *Afrique mon Afrique entends-tu ces cantiques* », « *Entends-tu les pleurs d'une conscience patriotique ?* »

Tout cela nous permet d'affirmer que l'allitération et l'assonance traduisent souvent dans le corpus, une relation entre le sens du texte et l'effet d'insistance inscrit dans leur matière sonore. On parle traditionnellement « d'harmonie imitative » où l'effet musical vise à l'imitation de ce qui est représenté. Dans certains cas par contre, elles marquent simplement un effet de martèlement dans le texte.

En somme, à travers ces différents exemples, nous retenons que l'allitération et l'assonance peuvent participer à la construction du sens. La forme peut donc aller avec le fond.

Tout cela pourrait se résumer à ce que Laurence CAMPA in Ridha BOURKHIS (2004 : 27) avait dit : « *Les sonorités participent à l'élaboration du message et sont, en tant que telles, productrices de sens.* » Ces sons contribuent, en un mot, à exposer la significativité du texte.

Par ailleurs, une autre figure de son qui nous intéressera est celle de l'homéotéleute.

1.2 L'homéotéleute ou la parisose

1.2.1 Définition

Selon Michel PATILLON (1990 : 63), l'homéotéleute ou la parisose est "*la récurrence sensible des mêmes sonorités au début ou à la fin d'énoncés consécutifs*".

Du grec "homoios" c'est-à-dire "semble" et « teleuté » qui signifie « fin », l'homéotéleute signifie littéralement "désinences semblables".

1.2.2. Observations

Par purisme, nous pouvons dire que Yeleen construit en majorité de vraies homéotéleutes c'est-à-dire des homéotéleutes où la ressemblance phonétique s'accompagne d'une identité graphique comme dans les mots "*balisent / verbalisent*", "*attitude / solitude*", "*griffonnés / chiffonnées*", "*fondent / confondent*".

Nous relevons aussi, dans le corpus, des homéoptotes, c'est-à-dire des cas de reprises de désinences verbales. À titre d'exemple, nous avons "*oublieras / penseras*", "*aimer_{er}as / haïr_{er}as*".

Enfin, nous avons un cas où la ressemblance phonique diffère de l'identité graphique. Il s'agit des mots "*fasse / grâce*".

Par ailleurs, comme le dit Michel POUGEOISE (1990 : 240), nous constatons que l'homéotéleute crée des effets sonores sensibles à l'oreille dans le corpus.

En effet, dans : "*attitude / solitude*", "*griffonnés / chiffonnées*", la ressemblance phonique participe à l'expressivité du texte en donnant une certaine sensation à l'oreille.

Nous notons, en outre, que Yeleen crée aussi des homéotéleutes non conventionnelles c'est-à-dire des homéotéleutes dans lesquelles, les mots rassemblés appartiennent à des classes grammaticales différentes.

C'est le cas de "*fasse / grâce*" où "fasse" est un verbe (faire), "grâce" un nom. Nous avons aussi "*chères / mères*" où "chères" est un adjectif et "mères", un nom.

Hormis ces figures, l'on note aussi la présence de l'anaphore dans le corpus. Elle est aussi très usitée par Yeleen.

1.3. L'anaphore

L'anaphore est la récurrence du même mot ou des mêmes mots en début de phrases ou de vers.

Le corpus compte un nombre non moins important d'anaphores et l'utilisation de toutes ces répétitions ne nous semble pas fortuite.

- Essai de lecture approfondie

Les anaphores recensées dans le corpus ont un effet d'insistance, de martèlement persuasif, voire même obsessionnel. Ces répétitions donnent aussi une certaine musicalité aux textes.

À titre illustratif, considérons la répétition du pronom personnel « *tu* » dans *Le chemin de l'exil* (1^{er} couplet, vers 13, 15, 20, 2^e couplet, vers 10, 11, 12, 14...) :

« **Tu** t'en iras... (ter) »

« **Tu** rédigeras des lettres... »

« **Tu** ramèneras de belles photos... »

« **Tu** resteras cinq six ans... »

« **Tu** te tiendras la tête ».

La répétition du pronom « *tu* » nous laisse percevoir une sorte de canevas par lequel devra obligatoirement passer le jeune exilé. À l'exil, il changera d'attitude, d'habitudes, de style de vie, en un mot, il perdra son identité culturelle. Yeleen, par ces répétitions, prédit donc cette nouvelle vie que connaîtra l'exilé.

Dans *Que me reste-t-il ?* nous avons la répétition du pronom relatif « *où* ». Cette répétition contribue à marquer les différents contrastes de la vie contemporaine que présente Yeleen. À titre d'exemple, nous pouvons citer dans le premier couplet : vers 2 : « Où la raison n'a plus de raison, elle flirte avec la trahison »

14 : « où les anges flirtent même avec la pendaison ».

La reprise de l'expression « *pendant que tu...* » en début de vers dans *Au nom de mon parti*, troisième couplet, marque une insistance sur la naïveté d'un militant de parti. C'est ce que traduisent ces vers :

« **Pendant que** tu criais injustice en son nom »

« **Pendant que** la balle traversait ton poumon droit »

« **Pendant que** tu luttais pour ton souffle de vie »

« **Pendant que** la mort sur ton corps joue et gagne ».

En outre, l'anaphore dans *Ina*, marquée par la reprise de « *comment* », donne une certaine obsession à l'égard de la femme. À titre d'exemples, nous pouvons citer :

« **Comment** t'expliquer à quel point tu manques à ma volonté »

« **Comment** te retrouver, il me reste que toi comme guide »

« **Comment** croire que tu n'es pas la clé du bonheur ».

L'on retiendra, de ce qui précède, que c'est l'insistance régulière du martèlement de l'anaphore à la place la plus visible, en tête de vers, qui fait sa fortune.

1.4 Rime

1.4.1 La rime chez Yeleen

La rime est le retour du même son à la fin de deux ou de plusieurs vers. Yeleen emploie beaucoup de rimes dans ses textes, notamment des rimes plates avec quelques fois des rimes embrassées. À titre d'exemples, nous pouvons citer les deux premiers quatrains du premier couplet de *Au nom de mon parti* :

« **...tombes**

...d'hécatombes

...confondent

...**monde** » (rime plate) et le deuxième quatrain du deuxième couplet :

« **...plomb**

.....confusion

...désolation

...**nom** » (rime embrassée).

En dehors de ces rimes classiques, l'analyse du corpus nous laisse voir d'autres types de rimes. Nous avons, en effet, plusieurs quatrains de forme (aaaa).

Exemple : *Au nom de mon parti*, deuxième couplet, premier quatrain :

°...**confiance**

...**conscience**

...**appartenance**

...**obligance**”

Génération sacrifiée, refrain :

« **...éveillé**

...**sommet**

...**sucer**

...**sacrifiée** »

Nous avons aussi des tercets identiques de forme (aaa).

Exemple : *Le chemin de l'exil*, premier couplet, dernier tercet :

« **...fer**

...**terre**

...**étrangère** »

Génération sacrifiée, premier couplet, premier tercet :

« **...imparfaite**

...**tête**

...tempête », séparé de deux autres tercets par un vers.

Cette forme de construction peut même aller au-delà de quatre vers voire atteindre tout un couplet.

Exemples : *Que me reste-t-il ?* Troisième couplet, les huit derniers vers

« ...**aimer**
...lâcheté
...l'honnêteté
...la vanité
...dignité
...cupidité
...pardonner
...spiritualité »,

et *On peut aller loin*, deuxième couplet, du dix-septième au vingt troisième vers. Tout le deuxième couplet du même titre est rimé en « on » excepté le dixième vers qui divise d'ailleurs le couplet en deux parties égales de huit vers. En outre, on trouve aussi des quatrains de forme (abaa). À titre d'exemples, nous avons dans *Madi*, premier couplet, dernier quatrain :

« ...**Madi**
...Haute-Volta
...taxi
...mossi ».

Enfin, nous avons dans le corpus, des quatrains de forme (aaba).

Exemple : *Madi*, troisième couplet, deuxième quatrain :

« ...**brume**
...rhume
...lacune
...d'écume ».

Ina, deuxième couplet, deuxième quatrain :

« ...se **dresse**
...**adresse**
...**timbre**
...mal**adresse** ».

En somme, nous avons dans le corpus tout un brassage de rimes qui se concilient harmonieusement avec d'autres vers en prose. Cependant, quelle est la portée de toutes ces rimes aux textes de l'auteur ?

1.4.2. Les effets de la rime

L'un des effets, à priori perceptibles, est l'abondance des équivalences phoniques. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la théorie de l'équivalence a été employée par de nombreux spécialistes de langue dans l'interprétation du texte littéraire.

Cette théorie permet de remédier un temps soit peu aux difficultés créées par la libéralisation du vers. Dans ce sens, MILLOGO (1984 : 29) distingue quatre types d'équivalence selon la nature linguistique des éléments :

- l'équivalence syntaxique,
- l'équivalence phonique,
- l'équivalence prosodique,
- l'équivalence sémantique.

Outre ces équivalences, on en distingue aussi trois autres types selon la nature de ressemblance :

- l'équivalence par identité,
- l'équivalence par similitude,
- l'équivalence par opposition.

Dans cette théorie, l'une des notions essentielles est celle de « couple » ou « couplage ». Selon GENINASCA in Louis MILLOGO (1984 : 31), on parle de « couple » ou « couplage » entre deux termes :

- « *s'ils appartiennent à deux classes d'équivalence au moins. En d'autres termes, s'ils ont plus d'un trait commun.* »
- « *À condition qu'ils recouvrent deux contenus articulables entre eux.* »

Ainsi donc, dans les différents titres étudiés, les rimes créent des effets de couplage, de symétrie et manifestent souvent des alliances sémantiques.

Dans le troisième couplet de *Confessions*, cette alliance de sens peut se percevoir à travers le premier quatrain où « ... blasphémé / ...déplacés » pourrait former un couple de sens, de même que « ...cieux / ...adieux ». Le premier couple renvoie, dans ce sens, à la « maladresse » et le second « à l'au-delà ».

Dans le refrain de *Génération sacrifiée*, le sème de l'éveil, de l'érection, suggéré par les deux premiers vers (...éveillé / ...sommé) s'allie au deuxième couple (... sucer / ...sacrifiée) qui traduit le sacrifice, les souffrances de la jeunesse.

En outre, la rime peut aussi avoir un effet d'englobement, d'inclusion.

Le premier tercet du même titre pourrait illustrer cela. En effet, (...imparfaite / ...tempête) autrement dit, les idées « d'imperfection » et d'« orage » pourraient être englobées dans « la tête ». Cela évoque le souvenir de l'esclavage et de la colonisation que l'on garde toujours dans la conscience.

Les deux autres tercets successifs (« ... effacer / ... marqué / ...traqué») et (« ... esclavage / ...rage / ...outrage) créent respectivement des effets

d'opposition et d'unicité et soutiennent l'idée des stigmates de la colonisation du premier couplet.

En conclusion, les diverses sonorités contribuent à donner une certaine significativité aux différents textes.

Conclusion

En somme, nous retiendrons que Yeleen accorde une grande importance aux métaplasmes (figures de sons) dans la construction de ses textes. Il a même l'art de combiner certaines figures comme l'allitération, l'assonance, l'anaphore, de même que l'homéotéleute dans le but de donner une certaine expressivité à ses textes.

L'on retiendra, également qu'hormis les rimes et homéotéleutes conventionnelles, l'auteur excelle aussi dans la construction de rimes et homéotéleutes non conventionnelles comme nous le démontre l'analyse ci-dessus. C'est dire que l'obsession de ses sonorités prime sur le respect des règles métriques et grammaticales.

Bibliographie

Bourkhis Ridha (2004), *Manuel de stylistique*, Académia Bruylant, Paris.

Millogo Louis (1984), *Analyse poétique de "Pigments" de Léon Gontran Damas*, thèse de doctorat de troisième cycle, Paris VIII.

Patillon Michel (1990), *Éléments de rhétorique classique*, Nathan, Paris.

Robrieux Jean Jack (2001), *Rhétorique et argumentation*, Nathan, Paris.