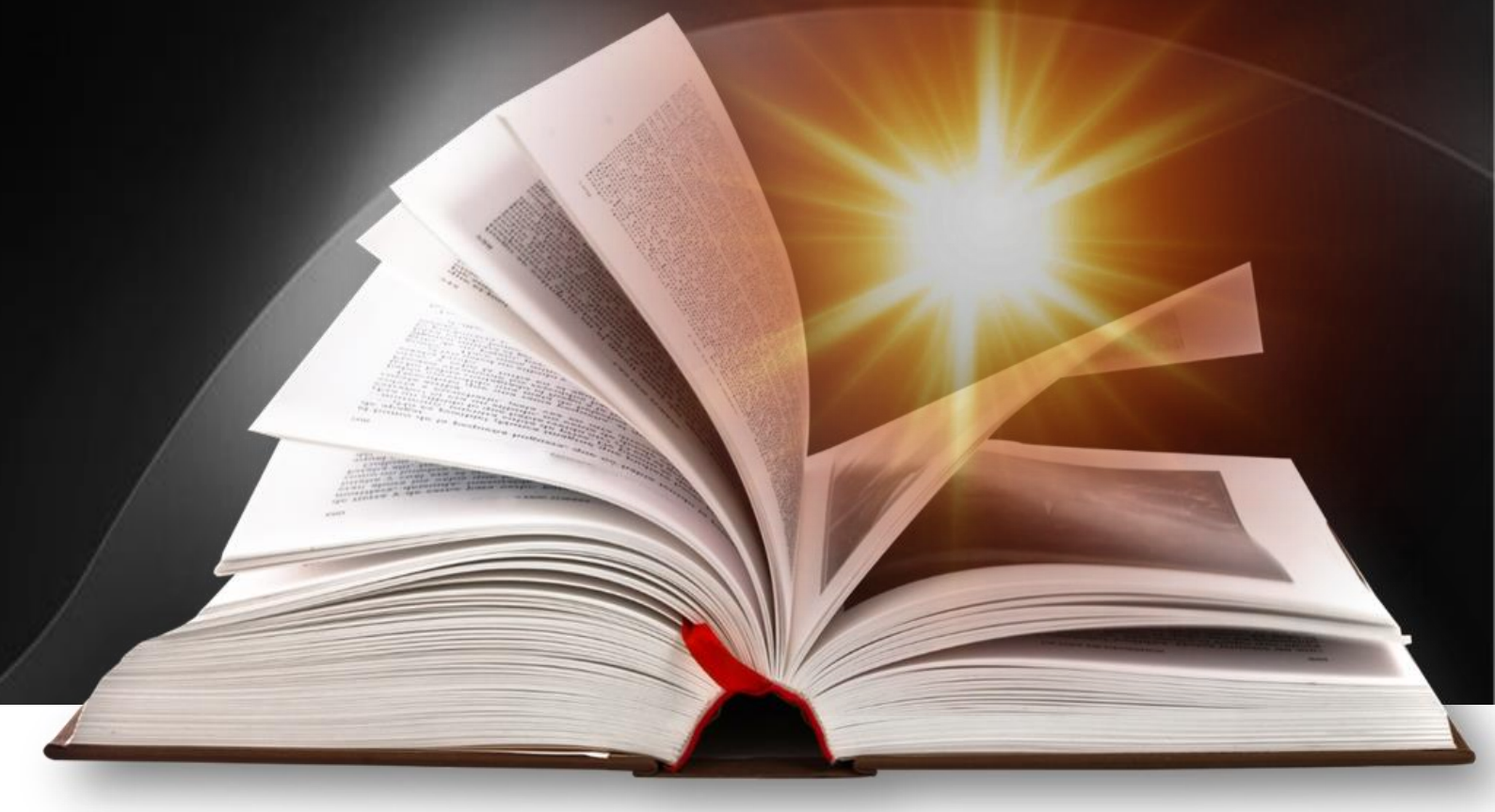
ISSN
: 2790-6248
: 2790-6256

RPJ

Revue Panafricaine de la Jeunesse

- Pan African Youth Journal -



Volume 1, n°1, Janvier - Avril 2022

EDITIONS LUMUMBA
Un nouvel élan de l'édition africaine

Association Panafricaine pour l'Encadrement et la Formation de la Jeunesse

African Scientific Universe

Afrindala Group

© Editions Lumumba

Rap galsen1 et discours d'art : importance et impact des figures du discours dans un genre musical engagé

[Rap galsen and art discourse : importance and impact of figures of discourse in an engaged musical genre]

Moussa Coulibaly
Université Assane Seck de Ziguinchor / Sénégal.
E-mail: moussacoulibaly@univ-zig.sn

ISSN
: 2790-6248
: 2790-6256

Revue Panafricaine de la Jeunesse

- Pan African Youth Journal -

DOI : https://doi.org/10.58610/RPJ.2790.6248.6256.31

Editions Lumumba I Afriscience I Association Panafricaine pour l'Encadrement et la Formation de la Jeunesse

EDITIONS LUMUMBA
Un nouvel élan de l'édition africaine

Revue Panafricaine de la Jeunesse (RPJ)
ISSN : 2790-6248
e-ISSN : 2790-6256
© Editions Lumumba - APANAEFJ
Bibliothèque Nationale du Congo I Ordonnance loi n° 89-010
du 11 janvier 1989 – Permis d'implantation n° BNC/DPHK/08/2022

Afrindala Group

La Revue Panafricaine de la Jeunesse (RPJ) est une revue scientifique internationale, interdisciplinaire et interactive. Elle se veut un lieu de diffusion de travaux de recherche originaux et substantiels sur diverses questions liées aux enjeux et défis des sociétés africaines, dans toutes les disciplines scientifiques. La RPJ est enregistrée par le Centre International de l'ISSN (International Standard Serial Number) sous les numéros ISSN : 2790-6256 et e-ISSN : 2790-6248.

Les Éditions Lumumba, sous la houlette du label panafricain Afrindala Group, branche scientifique « Afriscience », sont une maison d'édition établie en RD Congo conformément à l'Ordonnance-Loi n° 89-010 du 11 janvier 1989 et opérant sous le permis d'établissement n° BNC/DPHK/08/2022. Enregistrées auprès de l'Agence Internationale de l'ISBN, par l'intermédiaire de l'Agence Francophone pour la Numérotation Internationale du Livre (AFNIL), les Éditions Lumumba sont repértoriées sous l'identifiant éditeur : 978-2-38489.

Le comité scientifique international, composé d'enseignants et de spécialistes d'Afrique et d'ailleurs, assure une diversité d'expertises et de perspectives. En tant que membre de Crossref, une organisation américaine participant à l'indexation globale du contenu scientifique, les Éditions Lumumba bénéficient d'un préfixe DOI (10.58610) pour attribuer un DOI unique à chaque œuvre éditée. Cela permet aux publications d'être accessibles à des milliers de membres de Crossref et à des centaines d'organisations, y compris des institutions scientifiques et universitaires du monde entier, augmentant considérablement la visibilité et l'impact international des travaux publiés.

Les Éditions Lumumba s'appuient sur un vaste réseau de distributeurs et de partenaires internationaux, incluant des universités, des ONG et de grandes plateformes telles que CAIRN.INFO (la plus grande bibliothèque numérique francophone), DILICOM, OpenEdition Books, la plateforme Afriscience, etc.

© Editions Lumumba

Revue Panafricaine de la Jeunesse

— RPJ —

- Pan African Youth Journal –

Revue scientifique internationale, interdisciplinaire et interactive

Périodicité : avril, août et décembre
Prix du numéro : 30 USD
Abonnement annuel : 100 USD
Version numérique disponible sur : www.afriscience.org

Suivez-nous sur nos réseaux sociaux :
@editionslumumba | @afriscience

Imprimé en République Démocratique du Congo

Tél. (+243) 90 43 370 19
Email : contact@editionslumumba.com
Site web : www.editionslumumba.com
Siège : 10, avenue de la Moto croisement boulevard M'siri, ville de Lubumbashi, RD Congo

Equipe de la revue

Equipe de rédaction

- Directeur de Publication : M. le Pr. **Basile Mulwani Makelele**, RD. Congo
- Rédacteur en chef : M. le Pr. **Philippe Kasongo Maloba Tshikala**, Belgique
- Rédacteur en chef Adjoint : M. **Valery Ngoy Ndala,** RD. Congo
- Archiviste : M. le Pr. **Franck Ahouadi,** Bénin
- Traducteur en chef : M. le Dr. **Fo-Koku D. Woameno**, Togo
- Responsable de la mise en ligne : Mme **Blin Acouh Marie-José**, Côte d'Ivoire
- Secrétaire de rédaction : M. **William Agbaka,** Bénin
- Référente pour le suivi du processus d'adhésion : Mme **Marie Mbatshiona Mundi**, RD. Congo
- Responsable administratif et financier : M. **Banon Zinsou Côme**, Bénin
- Trésorière : Mme **Josephine Muyumba Feza**, RD. Congo
- Responsable des partenariats : M. **Fidèle BUKASA KABWE,** RD. Congo

Comité scientifique :

- Abdoulaye Ouedraogo, PhD, Ministère de l'Economie, des Finances et du Plan (MEFP), Burkina Faso
- Abi-Kaberou Gildas, PhD, UAC/ENS-Porto-Novo/Laboratoire de Pédagogie et de Didactique des Humanités (LaPEDIH), Benin
- Adaba Koffi Amessou, PhD, Université de Lomé, Togo
- Akimou Tchagnaou, PhD, Université de Zinder, Niger
- Ambombi Eyolo Azede Espoir, PhD, Chaire MBA, Afrikan campus, Congo Brazza.
- Amoussou Franck, PhD, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
- Ballo Drissa, PhD, Enseignant-Chercheur, Mali
- Basile Mulwani Makelele, PhD, Université de Lubumbashi, RD. Congo
- Bitouga Bernard Aristide, PhD, Université de Douala, Cameroun
- Christian Bumute, PhD, Université de Likasi, RD Congo
- Essome Lele Gislain Arnaud, PhD, Unité de recherche ECLLA, Université de Jean-Monnet Saint-Étienne, Cameroun

- Fidélie Ntshikala, PhD, Université de Kolwezi, RD Congo
- Félix N'dia Anon, PhD, Université Félix Houphouet-Boigny, Côte d'Ivoire
- Fo-Koku D. Woameno, PhD, Université de Lomé, Togo
- Franck Ahouadi, PhD, Université d'Abomey-Calavi, Bénin
- Gano Nouhou, PhD, Université cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal
- Kongue Toyindou, PhD, Université de Lomé, Togo
- Matthias Cinyabuguma, PhD, Banque mondiale, RD Congo
- Mohamed Atteyoub H. dit Modibo SIDIBÉ, Phd, Université des sciences sociales et de gestion de Bamako (USSGB), Mali
- Moussa Coulibaly, PhD, Université Assane Seck de Ziguinchor, Sénégal
- Moussa Dourfaye Abdoul-kadze, Phd, Service de Santé, Niger
- Nebie Boukary, PhD, Université de Fada N'Gourma, Burkina Faso
- Nyebe Atangana Sandrine, PhD, Ministère des enseignements secondaires, Cameroun
- Philippe Kasongo Maloba Tshikala, PhD, Université de Lubumbashi, RD Congo
- Raymond-Bernard Ahouandjinou, PhD, Université d'Abomey Calavi, Benin
- Serge Caleb Mbula Musasa Mwadianvita, PhD, Université Pédagogique Nationale (UPN) de Kinshasa, RD Congo
- Sidibé Ousmane, PhD, Université de San Pedro, Côte d'Ivoire
- Yamsoumouna Ndimma Joël., PhD, Centre d'études et de recherches en Droit international et communautaire (CEDIC), Tchad

Editorial

Convaincue que le développement durable de l'Afrique passe par l'implication intégrale et multiforme des jeunes, l'Association Panafricaine pour l'Encadrement et la Formation de la Jeunesse a décidé d'initier la *Revue Panafricaine de la Jeunesse* (RPJ) à qui nous souhaitons bon vent !

Quand bien même que l'ère de la révolution politique des indépendances des pays africains soit largement dépassée, il s'observe encore un retard dans le progrès scientifique et technologique de l'Afrique. Il est de bon aloi que les africaines et africains étudient désormais leurs problèmes respectifs et y apportent des solutions pérennes.

Si les pères du panafricanisme, notamment Modibo Keita, Thomas Sankara, Cheik Anta Diop, Kwame Nkrumah, Joseph Kizerbo, Lumumba, Malcom X, avaient milité pour la gouvernance politique de l'Afrique par les africains et pour les africains, il est temps d'amorcer l'indépendance scientifique et technologique, que seules les recherches innovantes et leurs publications dans une revue panafricaine peuvent impulser.

Vu les résultats mitigés de la coopération Nord-Sud, il faudrait songer valoriser la coopération sud-sud que la *Revue Panafricaine de la Jeunesse* vient d'initier. En effet, face aux multiples défis de développement que rencontre l'Afrique, malgré ses immenses richesses tant humaines que du sol, du sous-sol, ainsi que climatiques, il est plus que temps que les africaines et africains se réveillent et s'occupent de leurs problèmes eux-mêmes, qu'ils arrêtent avec la main tendue, sous couvert de la coopération au développement.

C'est dans cette optique que la *Revue Panafricaine de la Jeunesse* vient bouger les lignes de la recherche scientifique dans le monde, par l'érection d'un créneau international d'échange et de diffusion des études africaines, qui autre fois devraient être publiées dans les revues d'outre Afrique, ou carrément rejetées pour n'avoir pas répondu, soit disant, à leur "politique éditoriale".

Régie par un comité scientifique rigoureux, composé d'éminents professeurs chercheurs et docteurs évoluant dans divers domaines et secteurs d'activités savantes en Afrique, cette agora scientifique des chercheurs rapporte, en ce premier numéro de la *Revue,* des travaux de recherche originaux et pertinents sur des problèmes variés relatifs aux enjeux et défis des sociétés africaines dans toutes les disciplines scientifiques, notamment l'Économie et développement, l'Environnement, l'Agriculture, la Politique, l'Education, la Psychologie, la Santé, la Sociologie du développement, la Culture et les arts ainsi que la Littérature.

De ce fait, plusieurs chercheurs des universités, instituts et centres de recherche de sept pays africains (*Bénin, Burkina-Faso, Cameroun, Côte d'Ivoire, Mali, République Démocratique du Congo et Sénégal*) ont contribué scientifiquement au présent numéro, notamment le CITBA, l'INSS/CNRST, l'Ecole Normale Supérieure/Koudougou, l'Institut National de la Jeunesse et des Sports d'Abidjan, l'Institut Supérieur de Développement Rural de Bukavu, l'Université Norbert Zongo, l'Université Assane Seck de Ziguinchor, l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, l'Université d'Abomey-Calavi, l'Université de Kabinda, l'Université de Lubumbashi, l'Institut supérieur des techniques médicales Marie Reine de la Paix de Kenge, l'Institut Supériéur Pédagogique de Kalemie (ISP/Kalemie), l'Université de Ngaoundéré, l'Université des Sciences Sociales et de Gestion de Bamako, l'Université du Faso, l'Université Félix Houphouët Boigny, l'Université Jean Lorougnon Guédé, l'Université Peleforo Gon Coulibaly de Korhogo, l'Université Thomas Sankara.

Dr Basile Mulwani Makelele
Professeur des Universités

Revue Panafricaine de la Jeunesse
Revue scientifique internationale
ISSN : 2790-6248 I e-ISSN : 2790-6256
Editions Lumumba
Un nouvel élan de l'édition africaine
Email : contact@editionslumumba.com
Afriscience
African Scientific Universe

Rap galseni et discours d'art : importance et impact des figures du discours dans un genre musical engagé

[Rap galsen and art discourse : importance and impact of figures of discourse in an engaged musical genre]

Moussa Coulibaly
Université Assane Seck de Ziguinchor / Sénégal.
E-mail: moussacoulibaly@univ-zig.sn

Résumé

Le rap, en tant que forme d'expression de la jeunesse urbaine, est un langage propre à une génération fâchée, voire exclue du système cherchant à manifester son désarroi. C'est ainsi qu'on observe une utilisation fréquente des figures de tout ordre dans le souci de rendre le discours expressif mais aussi pour des besoins esthétiques et musicaux. Le texte de rap, à la croisée de la musique et de la poésie, est garni de formes discursives assez adéquates afin de rendre compte de l'état d'âme des rappeurs. Celles-ci sont des moyens efficaces utilisés pour renforcer le discours. L'importance et l'impact des figures du discours est une authenticité réelle pour les textes de rap comme nous l'avons démontré dans cet article. Ces procédés, très efficaces dans leur choix et très connus des rappeurs, confirment la puissance créatrice des rappeurs sénégalais à travers les clashs, les ego trips et autres types de chansons rap.

Mots-clés : Rap, Senegal, Discours, Musique, Figures, Poesie.

Abstract

Rap, as a form of expression for urban youth, is a language peculiar to an angry generation, even excluded from the system seeking to manifest its distress. This is how we observe a frequent use of figures of all kinds in order to make speech expressive but also for aesthetic and musical needs. The rap text, at the crossroads of music and poetry, is adorned with discursive forms that are fairly adequate to reflect the mood of rappers. These are effective means used to strengthen speech. The importance and impact of the speech figures is a real authenticity for rap texts as we have demonstrated in this article. These processes, very effective in their choice and very well known to rappers, confirm the creative power of senegalese rappers through clashes, ego trips and other types of rap songs.

Keywords: Rap, Senegal, Discourse, Music, Figures, Poetry.

0. Introduction

L'analyse du discours en Afrique francophone connait de grands succès dans certains domaines tels que la politique, la presse, les réseaux sociaux, etc. Néanmoins rares sont les publications portant sur le discours du rap, genre musical homogène décrit unilatéralement par sa contestation (Navaro, 2019). Cette forme d'expression de la jeunesse urbaine, en tant que forme politique d'opposition (Nouripour, 1998 ; Howden, 2012), ou encore vecteur de changement démocratique (Fortier, 2014 ; Platis, 2013), est le langage propre à une génération fâchée, voire exclue du système cherchant à crier sa révolte à travers un discours artistiquement bien façonné (Dramé, 2005 ; Sow, 2016). Comparable au poème (Dramé et Ndiaye, 2014), en forme de chanson populaire scandée, le texte de rap est une production discursive semblable à un texte littéraire. Dans le mode de création et de fonctionnement du discours du rap, – la structure formelle des phrases, les rimes, le rythme, les figures de style, etc. –, l'ensemble dont il est question est le texte (le fond) et la musique (la forme).

Dans la dynamique que le texte est le lieu de réalisation des faits de langue (Adam, 1997), on pourrait y trouver des figures micro et macrostructurales à des fins expressives (Molinié, 2001), et ces dernières sont d'une nécessité absolue dans un discours d'art, de surcroit un discours de rap. Ces figures font pourtant partie d'une mise en œuvre formelle pour passer un message ; et principalement elles sont des moyens efficaces utilisés pour renforcer l'impact du discours (Amossy, 2000). En effet, les fonctions ornementale et argumentative (et même cognitive) des figures peuvent être perceptibles dans un discours (Fromilhague, 2015), surtout quand il s'agit du discours du rap fondamentalement esthétique. Quelles analyses pourrait-on faire du choix des mots, de l'arrangement des phrases et des procédés d'expression dont regorge le discours du rap ? Quelles sont les figures essentielles utilisées par le rappeur et à quelle(s) fin(s) ? Quelle importance accordée aux fonctions ornementale et argumentative des figures du discours dans l'interprétation des énoncés du rap ?

Nous présenterons dans les lignes qui suivent quelques données sur le rap sénégalais et son langage d'abord avant de procéder par la suite à l'analyse de son discours partant des figures du discours. L'objectif est de montrer que ces formes verbales sont si déterminantes dans le discours du rap surtout pour la portée des thématiques soulevées.

1. Rap galsen et discours d'art

Les phénomènes de cultures urbaines ont fini par prouver la grande importance qu'occupe un genre musical vivant appelé « rap » très présent dans la vie de la jeunesse sénégalaise d'aujourd'hui. Musique de la rue (Navaro, 2019), le rap est dans sa grande majorité axé sur la dénonciation et la contestation.

Née aux États-Unis (Navaro, 2019), Harlem et le Bronx sont les quartiers qui se disputent aujourd'hui la paternité du berceau de cette forme musicale qui a finalement envahi le monde. L'arrivée de cette culture urbaine au Sénégal se serait faite grâce aux immigrés sénégalais, en France et aux Etats-Unis, notamment, et qui retournent au pays pour les vacances (Charry, 2002).

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle on trouve une réelle influence du style américain sur la jeune production des rappeurs du Sénégal qui, pourtant, y ont mis les réalités quotidiennes sénégalaises. De plus, Mamadou Diouf (2012) pense que les premiers rappeurs sénégalais sont arrivés au lendemain de l'élection présidentielle de 1988 à la suite de laquelle le président Abdou Diouf a été réélu, malgré un engagement croissant d'une partie de la jeunesse. Dans cette condition, le rap[ii] devient l'expression des jeunes sénégalais déçus par presque 30 ans de régime socialiste, mais aussi d'une jeunesse désœuvrée, cherchant à s'occuper durant l'année blanche qui suivit cette élection (Navaro, 2019). On comprend mieux les raisons pour lesquelles le discours de nombreux rappeurs s'inscrit dans cette rhétorique du rap comme musique de résistance, comme genre musical exclusivement politique au service de l'humain avec une thématique variée. Forme d'expression de la jeunesse urbaine (Auzanneau, 2001), fondamentalement politique pour Fayolle et Masson-Floch (2002), le rap sénégalais est à appréhender dans une dynamique contestataire ; bref le rap sénégalais est né engagé[iii] (Matador, 2019). En tant que musique sociale, il tire ses inspirations de la société afin de rendre compte des manquements[iv] de la « rue ». Cette référence à la « rue », au « quartier » est, pour les pratiquants de cette musique au Sénégal comme ailleurs, un sacerdoce, la base d'une crédibilité et d'une légitimité du rappeur (Navaro, 2019). En effet, son langage est supposé élevé afin de créer des moments de liberté, d'éduquer davantage la jeunesse pour les défis de l'heure, la sensibiliser afin d'apporter des changements. En tant que « nouvelle société civile qui va parler de tout et de tout » (Fou Malade, 2019), le rap s'impose comme un rempart dans la défense des intérêts des peuples martyrisés. Cette vision est partagée par des rappeurs comme Daddy Bibson et Maxi Kreasy. Si pour le premier le rap est une affaire de « Hip hop guené niawtèf yi magg ak ndaw di déff si mbèdd ak nègg yi »[v], il faut noter qu'il y a un contrat qui lie le deuxième au rap comme nous pouvons le lire dans la profession de foi suivante :

> « Mbèdd mi laa signèl bènn contrat / Bou amoul fay amoul ap »[vi].

Par ces propos, le corps social est alors prévenu que c'est bien cette musique qui est, et non une autre pratique littéraire, la quintessence de l'expression langagière d'une nouvelle jeunesse engagée. Pour le cas du Sénégal, on peut donc affirmer que l'engagement à travers le discours du rap est à considérer comme un capital symbolique (Sonnette, 2015) valorisant les rappeurs vis-à-vis du public, de leurs confrères mais également vis-à-vis de la société pour qui ils parlent. Une telle opinion est d'ailleurs résumée par Navaro (2019) pour qui la rhétorique du rap engagé est si prédominante que les artistes qui souhaitent s'en distancer sentent un contrôle social de la part du public et d'autres artistes pour s'y conformer.

L'ensemble de ces considérations sont traduites au moyen d'un discours « nouveau » à mi-chemin entre la création académique et le langage familier de la rue dans lequel des mots obscènes, des injures, de gros mots, des proverbes, etc. y ont une grande place. On y trouve des clashs, des ego trips, des types de textes généralistes mais également des répétitions, de la mélodie, du rythme, etc. Jouant constamment sur les ressources du langage, le discours du rap est comme un laboratoire pour la création lexicale comme le verlan, le next-level, le puch-line (Sow, 2016) mais aussi il est connu pour

ses usages particuliers de mots pour des besoins d'expressivité tels que les figures du discours. Ces formes discursives sont fondamentales dans un discours surtout dans celui d'art où il n'est pas exclu de plaire, d'instruire et d'émouvoir (*docere*, *placere* et *movere* (Michel Le Guern, 1973). Certes, il y a de l'ornement pour des raisons esthétiques. Mais il n'est pas exclu qu'une part importante soit réservée à l'argumentation dans le souci de persuader les cibles. Si on peut en trouver dans la prose romanesque, dans la poésie, dans la publicité (Reboul, 1984), il est fort possible que le rap en soit un terrain de prédilection, car il s'apparente beaucoup à la poésie, à la musique. En tant que « rhythm and poetry » pour les américains ou « *Renaissance* ou *resurrection of african poetry* » (Fou Malade, 2019), le rap est devenu une philosophie de langage dans le souci de rendre compte de l'imaginaire de la jeunesse sénégalaise. Les extraits suivants illustrent bien ce travail sur la langue :

(01). « Poète la ni Zeng[vii]

Sokhla woul ngoora keng », Gaston, " Ngoora "

Trad.[viii]. ***Je suis poète comme Léopold Sédar Senghor***

Je n'ai pas besoin d'excitant pour bien faire.

(02). « Les mots sont là mais il faut

Ordonner

Coordonner

Pardonner

Non ça c'est juste une rime

Alors je supprime

Ne pas écrire devient un crime

Ça c'est bien une rime

Alors j'imprime

Je taille

Je lime … » Simon, " Paroles libres "

Les propos ci-dessus confirment le travail acharné sur la langue afin de rendre le texte facilement digeste et esthétiquement bien fait. Pourtant, il s'agit de procédés stylistiques dont les deux caractères majeurs restent la liberté d'y recourir pour s'exprimer et la dimension codée (Reboul, 1984). Se comparant au chantre de la Négritude et académicien Senghor, Gaston se vante de la maitrise de son art à l'image du poète Senghor à qui il se compare. Il montre par la même occasion les liens étroits entre le rap et la poésie. Le premier nommé évoque volontiers le deuxième et ce qui fait le style d'un texte de rap, c'est vraiment sa structure formelle très proche de la poésie avec les rimes, le rythme, la mélodie (Julien Barret, 2008). À l'image du poète-orfèvre à la recherche du mot juste et de la perfection de son art comme l'avait souligné Hugo (1856) parlant du poème en comparant le poète au ciseleur[ix], le rappeur se veut orfèvre comme nous pouvons le voir dans ses propos. Conscient des attentes, Simon montre bien le travail acharné

mais également le niveau qu'il faut pour un bon texte ; propos qui corroborent ceux de Dramé : « […] au Sénégal, tous ceux qui ont eu à s'imposer sur la scène locale ou international ont fréquenté l'école. C'est fort de cette expérience qu'ils parviennent à manipuler à leur guise les langues dans leurs textes qu'ils chantent » (Dramé, 2005, p. 45).

Le discours du rap est un langage artistique très singulier tant dans sa création que dans son fonctionnement. Assimilable au poème, en tant que forme de chanson populaire à scander, le texte de rap ne manque pas de sonorités, de répétitions, de mélodies, d'harmonie, de rime. Les rappeurs Simon, de Keur Gui et Dip Doundou Guiss l'illustrent bien à travers leurs textes :

(03). « Voyelles yi laay assonance

Consonnes yi maa allitération » Simon, " De A à Z "

Trad. ***Je fais des assonances à l'aide des voyelles***

Les consonnes me servent de faire des allitérations.

(04). « Meuné si maggay

Rime ba sakh sikim

Wallay aziim

Attanoulène lou khalimay khatim » Keur Gui, " Sagne ta bagne "

Trad. ***Plus sage***

Faire des rimes jusqu'à la vieillesse

Je le juge

Vous ne saurez saisir le sens de mes propos.

« Artisanat de la rime » (Barret, 2008), le discours du rap fait dégager beaucoup de sonorités et le principe de répétition constitue l'un des procédés essentiels de son esthétique. En effet, pour Dramé (2005), le rap est bâti autour du rythme ou tempo et les rappeurs mettent beaucoup d'énergie dans leurs textes afin de faire sentir leur musique. Les assonances et les allitérations chez Simon, la rime[x] chez Keur Gui, sont à considérés comme des éléments fondamentaux dans l'architecture du rap comme nous le voyons dans ces exemples. Tout porte à croire que les rappeurs ci-dessus mentionnés se soucient plus de sonorités mélodieuses provenant des mots que de tout autre chose.

D'autres procédés semblables sont observables dans les textes pour des besoins d'expressivité comme nous pouvons le voir dans les passages suivants :

(05). « 365 jours fois 40 égale 14 600 jours

Sénégal mélon-ni four

Bènn ngour doone si bakhal sounou yourr » Fou Malade, " Chef des Tas ".

Trad. 365 jours fois 40 égale 14 600 jours

Le Sénégal ressemblait à un four

Un seul gouvernement nous a asservis durant tout ce temps.

(06). « Yaani wonn doofi dieul transhumant

Té pourtant palais nguii fèss ak bétail », Keur Gui, " Dankafou ".

Trad. ***Tu avais promis que tu ne prendras pas de transhumant***

Et pourtant le palais est rempli de bétail.

Nous nous rendons compte que les rappeurs sont parvenus, dans leurs discours, à créer au moyen des lettres (ou des chiffres) une manière de parler spécifique à leur art. Ainsi, par le principe d'épellation (Dramé, 2005) qui pose une opération de calcul et sa résolution, Fou Malade crée au-delà des effets sonores, une gradation ascendante en épluchant les chiffres pour amplifier les 40 ans de règne du régime socialiste au Sénégal : 365 jours → 14 600 jours (climax). Cette longue période de gouvernance est alors assimilée, par la force de la comparaison, à une voûte de chaleur concentrée qui ne fera que consumer le peuple sénégalais comme l'atteste la métaphore verbale « bakhal sounou yourr ». Par ces détours, Fou Malade donne plus d'expressivité à son discours, plus de poids à son énoncé sans renoncer à la dimension musicale, donc esthétique avec cette rime (même intérieure) en [-**ur**].

Très sévères à l'endroit du régime du président Macky Sall, les rappeurs de Keur Gui renomment explicitement par « bétails » - forte métaphore nominale dévalorisante – les transhumants après la défaite du président Abdoulaye Wade en 2012. Faisant de ces humains des animaux, c'est-à-dire d'anciens adversaires devenus alliés, ladite métaphore dépréciative a pour rôle essentiel de rabaisser, de dénigrer une certaine élite politique connue dans des micmacs politiques afin de vivre les délices du pouvoir avec le nouveau prince Macky Sall. On y note une réelle contradiction entre les promesses faites par le candidat Macky Sall et la réalité qu'il montre au mépris de tous. Autant le discours vilipende ces nouveaux alliés, autant il ridiculise le nouveau président. Par un travail solide sur la langue, ces propos frôlent l'injure dans le but de dénoncer, de critiquer les hommes politiques sénégalais de tout bord et leur système de gouvernance.

En somme, le discours des rappeurs, à travers ces quelques extraits, montre bien les formes discursives assez adéquates. Pour des besoins d'effets musicaux, ils usent des procédés linguistiques avec les exemples. Il en est de même de l'usage des figures d'exagération, d'amplification à travers les exemples (05) et (06). Les figures ci-dessus mentionnées, comme n'importe quelle autre figure qu'on pourrait rencontrer dans les textes de rap, sont d'une grande utilité, d'un impact réel sur le discours afin de mieux passer le message du rap.

Dans les lignes qui suivent, nous tâcherons de découvrir leur importance mais également leur impact. Ainsi, à partir d'extraits variés tirés des textes de rap, nous parviendrons à rendre compte des rôles fonctionnels des *figures micro* et *macrostructurales* (Molinié, 1995), c'est-à-dire des figures de sens (ou tropes), des figures de construction, des figures de mots (Reboul, 1984 et Fromilhague, 2015).

2. Importance et impact des figures du discours dans le texte de rap galsen

Le rap sénégalais en tant que « nouvelle société civile » (Fou Malade, 2019) est à l'origine d'un discours de haute facture garni de figures. Connu pour sa violence, sa radicalité, ses sonorités, ses usages particuliers de mots pour des raisons de musique, de rythme, de mélodie et d'expressivité, le discours du rap est issu d'un travail attentif de la part de l'artiste-compositeur. Les unités linguistiques comportant des écarts sensibles par rapport à la norme ou à l'usage sont des réalités indéniables dans les textes de rap ; et parmi elles nous pouvons citer la métaphore, « […] la clef de voûte de toutes les figures » (Ricœur, 1975, p.89).

2.1. La métaphore à visée offensante

Dépendant, non pas du matériel phonique de la langue, mais du sens, appelée aussi trope suivant la terminologie classique, elle consiste à employer un terme avec une signification qu'il n'a pas habituellement ; ce qui provoque ainsi une « torsion » (Ricœur, 1975) dans l'ensemble de l'énoncé. Dans le texte de rap, elle peut avoir une fonction rhétorique, d'expression et de persuasion (Reboul, 1984). Les extraits suivants disent long sur le mode de fonctionnement de celle-ci mais aussi de ses visées : portée

(07). « Fitakhou daffa diott rènn

Khiff ak niakk daffa gass ba diott réèn

Waral niou boolo né ab-doul légni bayi mou wadd

Niou dieul rewmi diébal ko Abdoulaye Wade » Gaston, " Tract 07 ".

Trad. ***Cette année doit être celle d'une révolution***

La faim et la pauvreté sont des fléaux enracinés dans nos terres

C'est pourquoi nous nous sommes rassemblés pour dire non à Abdou Diouf

Nous confierons le pays à Abdoulaye Wade.

(08). « Mêmes chats yi

Mêmes chiens yi

Mêmes va yi

Mêmes vient yi

Mêmes gars yi

Mêmes fins

Même cinéma

Mêmes schémas

Mêmes promesses électorales » Keur Gui, " Diogoufi ".

Trad. ***Ce sont les mêmes chats***

Ce sont les mêmes chiens

Avec les mêmes va

Avec les mêmes vient

Les mêmes gars

Les mêmes fins

Le même cinéma

Les mêmes schémas

Les mêmes promesses électorales.

Nous assistons, à travers ces exemples, à une tentative de renommer les cibles du discours du rap avec une grande charge sémantique relevant de l'insulte, de l'obscène, c'est-à-dire ce qui ne peut être entendu car étant jugé de nature incorrecte (Dramé, 2005). Cibles élus des rappeurs, les hommes politiques sont sévèrement dénigrés dans ces extraits avec principalement des lexies « ab-doul »[xi], « chats » et « chiens ». Métaphore nominale *in absentia* et en tant que gros mot, le terme très allusif « ab-doul » est un indice qui rappelle, dans ce contexte précis, le président Abdou Diouf lors de la présidentielle de 2000. Par un jeu savant sur le prénom du destinataire et suivant une construction en forme de *paronomase* en Abdou / « ab-doul », Gaston s'en prend ouvertement à ce dirigeant en le rabaissant au point de le comparer à des excréments, à une farce ; bref l'homme serait l'incarnation du mensonge. Ce procédé souligne le mépris que le rappeur, et à travers lui la jeunesse de 2000, nourrit à l'endroit de cet homme politique supposé être l'auteur des maux dont elle souffre.

Le même procès de dénigrement des hommes politiques continue même après 2012 suite au départ d'Abdoulaye Wade et l'arrivée de Macky Sall à la tête du pays. L'extrait (08) montre bien ce travail quand les rappeurs de Keur Gui, dans la métaphore nominale *in absentia* qui généralise « chats » et « chiens », s'en prend à toute l'élite politique qu'il considère comme corrompue, pourrie dans leur ensemble[xii]. L'adjectif indéfini « même », très anaphorique accompagnant cet énoncé, permet aux rappeurs de Keur Gui de renforcer l'idée de ce cycle de gouvernance sans fin avec les mêmes dirigeants aux comportements regrettables. Au moyen de ces métaphores animales, nous constatons une *recatégorisation subjective et imaginaire* (Fromilhague, 2015) sous la plume des rappeurs faisant des êtres humains – donc les hommes politiques – des animaux avec toutes les charges connotatives et autres présupposés. La relation d'analogie reposant sur l'identification de sèmes communs aux termes associés abolit les frontières entre les catégories sémantiques et référentielles.

D'autres passages regorgent encore de ces formes particulières du discours comme nous pouvons le lire ci-dessous chez Dip Doundou Guiss et Gaston :

(09). « Nieupa beugga mèlni l'Abbé djité diangou bi

Man dama yague nèkk Pape, Alléluia ! » Dip Doundou Guiss, " BNT Feat. Toomani ".

Trad. ***Tout le monde cherche à ressembler à un Abbé pour diriger l'Eglise***

Quant à moi, je suis longtemps resté le Pape, Alléluia !

(10). « Tèy mbaam koukh laa

Wayé demb damala halal

Al hamdoulilah », Gaston.

Trad. ***Aujourd'hui je suis pour toi un porc***

Et pourtant hier j'étais purifié

Louange à Dieu.

Le discours des rappeurs, jouant constamment sur les ressources de la langue, crée nombre de procédés discursifs afin de rendre compte d'une certaine émotion surtout dans ces types de texte appelés ego trip où l'auteur cherche à s'élever au-dessus de ces collègues rappeurs. S'auto glorifiant dans l'exemple (09), le rappeur invente une métaphore élitiste *in praesentia* permettant de tacler sévèrement les autres. On y lit une réelle charge religieuse avec des termes tels que « Abbé », « diangou » et la métaphore nominale « Pape » mis pour Dip et qui ferme l'extrait sous forme de clausule. Et si ses adversaires cherchent toujours à devenir des Abbés, lui Dip les a complétement dépassés de loin, car il est et demeure leur chef à l'image du patron de l'Eglise en la personne du « Pape ». Nous avons ici une métaphore méliorative dont le but est d'appuyer le discours de cet ego trip en l'agrémentant.

Dans le flot des ego trips, Gaston souligne à travers l'exemple (10) un réel contraste au moyen toujours d'une métaphore animale dans un contexte religieux dans le souci d'attaquer ses adversaires. Rejeté aujourd'hui tel un « mbaam koukh »[xiii] - métaphore *in praesentia* - il n'en demeure pas moins un rédempteur, un philanthrope qui a sauvé, purifié dans le passé comme l'illustre bien la lexie « halal »[xiv]. Sur fond d'antithèses, d'oppositions dans l'écriture, le discours de Gaston fait sortir des souvenirs qui balaient d'un revers de main la position de l'adversaire. L'auto flagellation du rappeur par la métaphore « mbaam koukh » glisse facilement vers un discours dont le but est de flatter son propre ego, de se vanter.

Comme nous le voyons, la métaphore reste un outil linguistique très présent dans les textes de rap. Elle est présente dans plusieurs types de productions comme le clash, l'ego trip et même dans les professions de foi faites par les rappeurs comme dans l'exemple suivant :

(11). « L'armée de la vérité avance

Tension intense comme de vrais warriors

Kouthi bokkoul diggsi moss

Ce rap flingue les Sénégalais

Et personne ne saura nous égaler » Daddy Bibson, " Bam-bam ".

Au champ lexical de la force, de la violence à travers des mots tels que « arme », « warriors » va se superposer la métaphore verbale « flinguer » qui rappelle bien la fonction dévolue au rap pour Daddy Bibson. Par ces images guerrières dont le socle est une métaphore, le rap devient une thérapie pour combattre et détruire les mauvais comportements et autres vices qui sévissent dans la société sénégalaise. Ainsi, la métaphore se révèle efficace sous ses formes variées : verbales, nominales et adjectivales. Débouchant parfois sur des insultes et autres gros mots comme nous l'avons mentionné précédemment, elle va servir sous la plume des rappeurs à renommer l'adversaire réel ou imaginé. Bref, avec elle, « on tente de construire une catégorisation du monde sensible en adéquation avec notre propre perception de l'évènement du monde en question » (Kleiber, 1990)[xv].

Au-delà de la métaphore, on note la présence de plusieurs comparaisons sous diverses formes.

2.2. La comparaison et ses connotations dysphoriques

Basée sur le principe d'analogie, celle-ci est un outil efficace afin de bien exprimer la pensée des rappeurs mais aussi leur sentiment. Les extraits suivants peuvent servir d'illustration :

(12). « Lékannté rekk ni djieunn

Gass ndeugg seureuk ni kania

Meuna yakh tool ni golo

Ndioummblang ni bouki » Keur Gui, " Niit kou mala ".

Trad. ***Ils se dévorent comme des poissons***

Ils construisent des pièges comme des rats

Ils gâchent les champs comme des singes

Truands comme des hyènes.

(13). « Thiooki ba naaw

Siww si deukk yeup ni Kofi Annan », Dip Doundou Gui, " Beut ".

Trad. ***Se battre comme un beau diable***

Afin d'être célèbre dans tous les pays comme Kofi Annan.

Étant une figure d'analogie formée d'un comparé (Cé = le thème), d'un comparant (Ca = le référent) et d'un motif (mot), dont le signifié comporte des sèmes attribués au Cé et au Ca (propriétés logiques communes aux deux) (Fromilhague, 2015), elle présente une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue. En effet, elle a permis aux rappeurs de Keur Gui dans l'exemple (12) de peindre le monde des hommes politiques sous un aspect animalier. En comparant ces hommes à des « djieunn », à des « kania », à des « golo », à des « bouki » - énumération -, ces rappeurs renforcent leur discours à l'endroit d'eux en ne faisant ressortir que leurs défauts, leurs vices condamnables. Ils se métamorphosent en animaux dangereux suivant les propriétés sélectionnées en se distinguant par la brimade et la tyrannie (« djieunn »), l'hypocrisie et la sournoiserie (« kania »), le sabotage et le gaspillage (« golo »), le truandage et la

malhonnêteté (« bouki »). Les connotations attribuées à ces référents dans l'imaginaire collectif placent ces hommes dans des appréciations dysphoriques. La charge négative imposée par ces comparaisons apparait alors comme un juron, comme une insulte grossière lancée aux hommes politiques.

La dénonciation des vices justifie en partie l'obstination dans le combat du jeune rappeur Dip Doundou Guiss dans l'exemple (16) lors qu'il cherche, dans une véritable auto glorification, à s'assimiler au célèbre ancien secrétaire général de l'ONU en l'occurrence Kofi Annan. La comparaison a donc tout un rôle à jouer dans les textes de rap.

Hormis cette forme canonique en *comme,* nous trouvons la comparaison sous d'autres formes comme c'est le cas dans les extraits suivants :

(14). Xam xam da mèlni tènn té yènn khaléyi tankhatoulène », Dip " Xam xam ".

Trad. ***Le savoir ressemble à un puits et vous les enfants vous n'y puisez plus.***

(15). « Sounou life-a gueuna wèkh niim

Kagne lay gueuna nèkh lèmm » Xuman Gunman, " Yatèy ".

Trad. ***Notre vie est plus amère que l'acacia***

Je me demande quand est-ce que ça sera meilleur que le miel.

Les comparaisons encore descriptives se fondent cette fois-ci sur un verbe d'état (exemple (14)) et sur le comparatif de supériorité « plus … que ». C'est grâce à ces formes que Dip parvient à assimiler le savoir à un puits dont le sème majeur à retenir est bien le liquide précieux. Par cette méthode, le rappeur finit par reprocher à la jeunesse son insouciance, son inconscience dans la vie.

À l'inverse, l'exemple (15), dans la suite de la tentative de rabaissement des hommes politiques, mettra l'accent sur la mal gouvernance dont l'impact est négatif sur la vie de la population dont parle Xuman Gunman. Au moyen de ce comparatif, le rappeur donne une image triste et douloureuse de cette vie. Et pourtant, la population aurait souhaité autre chose comme le signale le deuxième comparatif au verset 2. Ce rapport antagonique est bien introduit par des mots portants la rime en l'occurrence « nime » / « lèmm »[xvi].

Tout comme la métaphore, la comparaison, à travers ces exemples, est à prendre comme « langage de passion (Fromilhague, 2015) dans la mesure où elle ne fait que traduire l'état d'âme de ses auteurs. Leurs forces expressives résident dans les connotations dysphoriques contenus dans les discours surtout quand les rappeurs parlent de politique.

L'un des tropes non moins importants dans les textes de rap reste la métonymie.

2.3. La métonymie et ses visées référentielles

Dans son fonctionnement, l'objet dont elle emprunte le nom subsiste indépendamment. C'est d'ailleurs ce qui nous fait dire qu'il s'agit d'une figure qui procède par le principe de contiguïté. Ainsi, elle se fonde sur un glissement de sens par contiguïté, spatiale, temporelle ou logique (Momar Cissé et Alioune Ngoné Seck, 1998). Elle recouvre alors le contenant pour le contenu, le producteur pour le produit, l'effet pour la cause etc. La métonymie est repérable car, dans son sens propre, le terme concerné viole les règles de la distribution. Les rappeurs en usent abondamment dans leurs textes afin de rendre compte de leur vision sur le monde. On peut alors lire sous la plume de Fou Malade et de Dip Doundou Guiss :

(16). « Lifi djieulé Ndioll aki natagoom

Loukko raaw moun-nala fi djieulé » Fou Malade, " Chef des Tas ".

Trad. ***Les causes du départ d'Abdou Diouf et sa suite vous guettent***

D'ailleurs le pire pourrait vous arriver.

(17). « Khanna guiso le monsieur noir à la Maison Blanche » Dip Doundou Guis, " Xam-Xam ".

Trad. ***N'as-tu pas vu le monsieur noir à la Maison Blanche ?***

La mise en garde lancée aux hommes politiques est exprimée dans un énoncé métonymique dont le socle est bien le surnom « Ndiol » désignant l'ancien Président du Sénégal en l'occurrence Abdou Diouf connu pour sa grande taille. Fonctionnant sur la base du rapport de contiguïté, cette métonymie, avec sa texture périphrastique, sert à avertir les dirigeants politiques des risques qui les guettent. Le pire[xvii]est à craindre pour eux contrairement à Abdou Diouf qui a été vaincu d'une manière démocratique en 2000. Le soulèvement populaire ou toute autre forme de fin de règne brutal semblable est à envisager.

La même stratégie discursive peut se voir à travers l'exemple (17) où Dip Doundou Guiss fait l'éloge du savoir, de l'érudition. Basée sur une réelle périphrase dont le nœud est bien la couleur, la métonymie « l'homme noir à la Maison Blanche » permet dans un jeu de contraste des couleurs de nommer Barack Obama, un métis devenu président des Etats-Unis à force de sacrifice qui impose le respect. La force des contrastes des couleurs ne fait que confirmer la combativité, la ténacité de ce jeune président qui a réussi là où personne ne l'attendait ; réussite grandement favorisée par le savoir, l'érudition qu'il incarnait. Ainsi, cette figure permet au rappeur Dip, dans cette louange, de mettre l'accent sur le mérite. Comme le montre bien le titre du morceau lui-même « Xam-xam », le savoir est, aux yeux de ce rappeur, synonyme d'arme permettant de combattre.

On peut toujours voir une autre métonymie dans ce même exemple : « la Maison blanche ». Ce terme, par un jeu d'associations connotatives, évoque les propriétés attachées au référent du terme utilisé, c'est-à-dire ce que représente ce haut lieu de décision en tant que le pouvoir exécutif aux États-Unis. Il s'agit ici d'une description évocatrice d'un référent en plusieurs mots. Dans ce contexte, la métonymie a une fonction d'amplification,

d'euphémisme. Elle a une fonction essentiellement caractérisant (Fromilhague, 2015).

Une autre forme de métonymie retient, dans la production des rappeurs, notre attention comme celle que crée Xuman Gunman :

(18). « Sagne nga bagne né deukk bi daffa Macky » Xuman Gunman, " Dèt ak Dèt ".

Trad. ***Oses-tu nier l'évidence que rien ne va dans ce pays*** ?

Procédant par une interrogation rhétorique[xviii], Xuman montre tout son déboire, tout son dépit suite à l'arrivée du Président Macky Sall à la magistrature suprême sans le nommer. C'est justement sur ce nom que va porter la métonymie suivant le principe de dérivation qui fera du nom propre un adjectif dans le but de qualifier une situation. L'énoncé métonymique « … deukk bi daffa Macky » met en exergue l'idée d'une déception née à la suite de l'insuccès caractérisé du régime de Macky Sall. Dire cette déconvenue revient pour le rappeur d'user du prénom du président même afin d'afficher son amertume. Cette expression serait due sûrement aux origines modestes, subalternes dit-on de ce président mais et surtout la médiocrité de sa gouvernance[xix]. La visée principale de cet énoncé métonymique est de rabaisser, de déprécier un homme politique à cause de son comportement, de sa gestion jugée préjudiciable aux populations. Ces quelques extraits sur la métonymie confirment le choix des rappeurs à recourir à ce procédé d'écriture afin de rendre compte de leur vision sur le monde, de traduire leur émotion. En tant que trope, la fonction principale de cette figure vient de son pouvoir de condensation, car elle évite tout un développement discursif (Fromilhague, 2015).

Bref, avec les tropes que sont la métaphore et la métonymie tout comme la comparaison, le discours des rappeurs est plus inventif et original ; et il est renforcé d'une expressivité indéniable et originale. Le sens figuré devient alors plus motivé que le sens propre car il y a, dans le discours, un conflit conceptuel entre deux mots. L'une des fonctions de ces figures est de satisfaire un désir profond de réconciliation entre les mots et les choses.

Au-delà des tropes, d'autres figures sont présentes dans le texte de rap comme les figures de construction[xx].

2.4. Le chiasme et sa vigueur argumentative dans le discours de rap

En tant que figure de répétition qui crée une opposition en renversant l'ordre des termes répétés (Reboul, 1984), le chiasme combine l'antithèse et l'inversion. Ainsi, il souligne l'union des termes et renforce leur opposition par permutation syntaxique. Il est l'une des figures les plus efficaces de la rhétorique, qu'elle soit argumentative ou littéraire ; l'esthétique classique a souvent recourt à lui (Fromilhague, 2015). Éminemment poétique, on en trouve en profusion dans les textes de rap pour les mêmes raisons signalées ci-dessus. Les exemples suivants pourraient servir d'illustration :

(19). « Djioloff dou tougueul

Tougueul dou Djioloff », Simon, " Tougueul eugui ".

Trad. ***Le Djioloff n'est pas l'Europe***

L'Europe n'est pas non plus le Djioloff.

(20). « **Doolé** dou mayé **khèl**

Khèl moy mayé **doolé** »

Dip Doundou Guiss, " BNT Feat Toomani ".

Trad. ***La force physique ne donne pas l'intelligence***

C'est l'intelligence qui est garant de la force.

Sous la forme d'une épanadiplose, nous trouvons dans (19) une reprise avec inversion d'éléments couplés : symétrie en forme de miroir dont la structure est AB/BA. Fortement argumentatif, le chiasme de l'exemple (19) soutient la mise en garde à l'endroit des émigrés ou tous ceux qui voudraient tenter l'aventure. C'est ainsi qu'il met en relief l'opposition très nette qui existerait entre ces deux mondes où « Tougueul » (en position d'anadiplose) est pensé comme un eldorado. Simon, par ce chiasme, invite alors à plus de discernement quant à l'obsession d'aller à l'aventure dans ces endroits ; conseil lancé surtout à l'endroit de la jeunesse. La même stratégie est observable dans l'exemple (20) où Dip Doundou Guiss dénigre bien ses adversaires dans un texte de clash. Teinté d'un ton satirique mordant, ce chiasme permet de disqualifier les adversaires du rappeur tout en le hissant au-dessus d'eux. Il les rabaisse en leur montrant que leur force physique est la principale cause de leur débilité, de leur misère surtout avec cette musique appelée rap.

Le même principe de persifflage est à observer dans le texte de Xuman quand il écrit :

(21). « Ki **rap moss**

Moo gueunn ki **moss rap**

Ki **rap dèff**

Moo gueunn ki dèff rap »

Xuman Gunman, " Hip hop ".

Trad. ***Celui qui gagne sa vie avec le rap***

Vaut mieux que celui qui s'essaie au rap

Celui à qui le rap a tout donné

Vaut mieux que celui qui fait le rap.

Le double chiasme du rappeur souligne l'union des termes et renforce leur opposition par la permutation syntaxique. La reprise de la lexie « rap », forme de leitmotiv dans ce discours, génère une forte insistance pour les besoins de la mise en exergue. En effet, ce procédé facilite au rappeur de s'en prendre facilement à ses adversaires. La stratégie est payante car Simon parvient à se hisser au sommet de la pyramide, puisque le rap et lui, c'est une parfaite réussite, un mariage gagnant contrairement aux autres collègues rappeurs qui sont encore au stade d'amateurs. Les extraits ci-dessus illustrent bien la forte présence de chiasmes dans les textes de rap. Ces couplages lexicaux, se réalisant par une mise en contiguïté et par renversement, ont aussi un intérêt capital dans le discours du rap.

Dans le texte de rap, il arrive que le rappeur suspende des éléments afin de ne pas choquer. Ce procédé, plus connu sous le nom de suspension ou réticence (Reboul, 1984) peut être rangé dans le lot des formes de l'obscène, des gros mots.

2.5. La réticence comme déguisement efficace contre l'insolence

Silence pour Dramé (2005), la réticence consiste à éviter de dire un mot jugé obscène ou à prononcer le nom d'un personnage. En tant que transgression des normes et des conventions discursives, elle est très présente dans les textes de rap surtout dans les clashs comme nous pouvons nous en rendre compte dans les exemples suivants :

(22). « Sa rap dou sarab **(…)** ab rayla » Simon, " Xexou Njago ".

Trad. ***Ton rap n'est que (…), c'est du déchet.***

(23). « Bokhoom lalay dèff ni pomme

Tidji sa **(…)** patialsi ligom » Maxy Creasy, " Radio Freestyle ".

Trad. ***Je t'écraserai comme une pomme***

J'ouvrirai (…), j'y verserai du jus de citron.

Ces exemples prouvent clairement qu'il y a des éléments sectionnés, suspendus dans le discours sous forme d'ellipse[xxi]. Dans ces extraits de clash, et au moyen de la réticence, les rappeurs évitent de paraitre insolents, vulgaires afin de ne pas heurter la morale, la bienséance dans le discours pour des raisons de pudeur. Certes, c'est une insulte. Mais une insulte masquée. La réticence appartient au domaine de l'inexprimable, bref de ce qui ne peut être entendu car étant jugé de nature incorrecte. La figure permet aux auteurs de ces clashs de rabaisser leurs cibles par des propos certes malveillants mais déguisés pour ne pas choquer davantage. Un autre cas de réticence mais cette fois-ci assez particulière est à remarquer chez Xuman :

(24). « Mbaa douniou djieum si doundou bou tégal (..)

Ndèèmm, ki moom daffa saaga » Xuman Gunmann, " Askan wii "

Trad. ***J'espère que nous n'irons pas vers une vie de (….)***

Ndèèm, celui-là a insulté.

Il s'agit ici d'un cas particulier de réticence exprimant explicitement l'obscène, l'injure bien que masquée. Xuman crée une « fausse réticence » en ce sens qu'il rétablit automatiquement l'élément constituant l'insulte « ndèèmm » dans le vers suivant après l'avoir suspendu dans le précédent. Dans cette caricature sur les hommes politiques, l'injure a fini par supplanter la réticence qu'il convient désormais de qualifier de « fausse réticence ». Comme l'insulte est ritualisée dans le rap, Xuman ne peut s'en départir même après une réticence. Elle devient alors un moyen de s'exprimer et d'exposer des émotions et des sentiments (Dramé, 2005). Elle est aussi à considérer comme le moyen d'exorciser le mal en parlant (Lenny Bruce cité par Dramé, 2005).

Parmi les figures de construction qui garnissent les textes de rap, on trouve les répétitions[xxii] en tant que figures d'insistance souvent liées à une description de la réalité.

2.6. La répétition (et ses figures associées) : entre effets musicaux et poétiques

Les linguistes dénombrent plusieurs formes de répétitions dont l'épiphore et l'anaphore mais aussi la paronomase et l'antanaclase ; figures que nous voulons aborder ici. L'épiphore est symétrique à l'anaphore (Fromilhague, 2015) et elles consistent toutes deux à des reprises de mots ou de groupes de mots entiers à des fins d'insistance. Les exemples suivant peuvent nous servir d'illustration :

(25). « Djioudou thi **mbèdd**

Yaro thi **mbèdd**

Magué thi **mbèdd**

Khadiou **mbèdd**

Nitou **mbèdd**

Toggayi **mbèdd**

Saaw kati **mbèdd**

Teudd nélaw thi **mbèdd**

Yéwou lèkk lék **mbèdd** » Daddy Bibson, " Feat Maxy Creasy Piste 13 ".

Trad. ***Né dans la rue***

Eduqué dans la rue

Grandi dans la rue

Chien de rue

Homme de rue

Discuter dans la rue

Uriner dans la rue

Dormir dans la rue

Se réveiller et manger dans la rue.

(26). « On veut **travailler**

Mais où **travailler** ?

Comment **travailler** ?

Avec qui **travailler** ? », Fou Malade, " Chef des Tas ".

Fou Malade et Daddy Bibson usent de la reprise des lexies « mbèdd » et « travailler » en fin de segments des versets. Dans (25), le rappeur dans son clash insiste sur le terme noyau de sa pensée afin de mieux rappeler les origines, les sources de cette musique urbaine qu'est le rap. Le rappeur s'y arrête avec force grâce au mot répété afin de renforcer l'idée exprimée en rythmant l'énoncé. On aurait mieux compris alors les raisons pour lesquelles cette musique vient de la rue[xxiii]avec une thématique assez variée.

Chez Fou Malade, la répétition est teintée d'une réelle dose de satire, d'ironie mordante, car le rappeur procède par une retouche des propos du président Abdoulaye Wade lors de sa prestation de serment en 2000. En effet, Fou Malade contrefait le slogan phare du pape du sopi fraichement élu dans une euphorie générale afin de bien le dénigrer. Aux vœux de « travailler », vont se succéder des interrogations honorées par l'opposition « Mais » sous la forme de contrepoids afin de pointer du doigt le chômage de la jeunesse, le tout moulé dans l'indéfini « on ». Il s'agit ici d'une répétition – épiphore – dont le but est de dénoncer, de caricaturer la gouvernance politique. L'intention de Fou Malade est donc de reprendre les mêmes termes d'un slogan politique avec une forte insistance pour exprimer une idée qui lui est chère en la parodiant.

L'anaphore occupe également une place de choix dans les textes de rap surtout dans les clashs.

(27). « **Rap** dou son

Rap dou job

Rap doundou laa

Niger **rap-bal** sa life té baayi gayi gay tourr leudeum », Dip, " Interview ".

Trad. ***Le rap n'est pas que son***

Le rap n'est pas un métier

Le rap est une vie

Niger, fais du rap ta vie et arrête de tromper les gens.

En tant que reprise en tête d'un groupe syntaxique d'un mot – rap -, cette anaphore assez stylistique joue un rôle fondamental dans ce clash de Dip Doundou Guiss. Exprimée dans une suite de dérivation « rap » / « rap-bal » et d'un antéisagoge (négatif puis positif), la figure centrée sur le terme rap

permet au rappeur de rendre compte de sa vision sur cette musique. À la fin sous la forme d'une clausule, le rappeur s'en prend à ses collègues qu'il tacle sévèrement. Prenant appui sur l'anaphore « rap », l'énoncé bénéficie de plus d'intensité, de plus d'expressivité. Ici l'anaphore imprime un élan rythmique à l'énoncé (Fromilhague, 2015). Figures de « continuité phonique » (Fromilhague, 2015), la répétition et l'anaphore créent des échos sonores et musicaux qui accompagnent le texte de rap qui, faut-il encore le rappeler, n'est pas loin d'un poème comme nous l'avons démontré dans la première partie.

D'autres figures – celles de mots - peuvent être observées dans les textes de rap surtout lorsqu'on aborde la musicalité du discours du rap. Nous pensons alors à l'antanaclase et la paronomase.

Le discours du rap, nécessitant un travail savant pour des besoins esthétiques et musicaux de la part de son auteur, est à la croisée de la musique et de la poésie ; d'où la recherche acharnée d'effets rythmiques et mélodiques. Tout cela confirme l'idée selon laquelle le rap, en tant que musique, possède un caractère éminemment rythmique et dansant. L'antanaclase est une figure très présente dans les textes de rap. En tant que figure de mot, c'est-à-dire qu'elle concerne la matière sonore, cette figure joue surtout sur la polysémie. Elle est donc la répétition d'un même terme pris en deux sens différents (Molinié, 1993). Les extraits suivants illustrent sa présence dans les textes de rap :

(28). « Koumané woon biss dinaa amm compte en **banque**

Guédjia **banque**

Yoor ay briques dougal ko si rap bi di jaay **pankk**

Saawna say **tankk** » Simon.

Trad*. Si on m'avait dit qu'un jour j'aurai un compte bancaire*

Et voir la pauvreté disparaitre

Investir cet argent dans le rap et faire le gros dos

Je pisse sur tes pieds.

(29). « no mann, amouma genrou **rap**

Damay hard badi danou **rap**

Damay choix durty sound douma taamou **rap** », Dip, " Interview ".

Trad*. Non moi je n'ai pas de genre de rap*

Je fais du hard jusqu'à tomber en trance

Je joue le durty sound et je n'ai pas de préférence pour le rap

L'extrait de Simon est une belle réalisation de l'antanaclase grâce à la reprise de la lexie « banque » deux fois répétée mais avec des acceptions différentes. À l'image de la syllepse dont elle est voisine, l'antanaclase crée un écho musical à partir d'un mélange de codes français et wolof sur le même mot appuyé par une rime suffisante bien organisée en [**ăk**] qui ne fait que

rehausser la dimension musicale du texte. Exprimé au cœur d'un clash, elle permet au rappeur de jouer sur le mot à des fins d'abord esthétiques mais également humoristiques avant de se prolonger avec la rime vers la satire : « … jaay **pank** / Saawna say **tank** ».

La même technique d'écriture basée exclusivement sur le mot pivot « rap » rappelle, au-delà des effets sonores, une réelle insistance, une mise en relief du mot « rap » véritable leitmotiv très symbolique dans le discours du rap dans l'exemple (29). La figure permet à Dip de manifester son refus à se conformer à un quelconque style de rap. Avec cette antanaclase, le rappeur joue sur la polysémie du terme tout en rapprochant les termes qui montrent un mariage réel : « … danou rap » (tomber en transe) et « rap » musique urbaine engagée). Les mots de ce clash laissent voir l'attitude combative d'un chanteur engagé.

L'antanaclase est une figure de mot d'une importance capitale surtout quand on se fie à la musicalité du texte de rap. Les rimes, les antanaclases ci-dessus relevées basées sur l'homophonie parfaite restent un principe majeur afin de satisfaire le désir profond de réconciliation entre les mots et les choses. L'homonymie approximative synonyme d'un rapport lexical entre deux mots dont le sens diffère mais dont l'orthographe ou la prononciation sont très proches est une réalité dans les textes de rap.

Cependant, cette figure est l'inverse d'une autre qui s'appelle paronomase dont le fonctionnement consiste à rapprocher des paronymes au sein d'un même énoncé pour des besoins musicaux.

Étant une association de termes ayant des profils phonétiques proches, la paronomase reste un cas particulier de répétition. Elle est une itération rigoureuse de la même lexie avec deux signifiés différents représentables selon leurs rapports avec d'autres syntagmes du segment (Molinié, 1993). Éminemment riche à cause de son économie poétique, nous la retrouvons facilement sous la plume des rappeurs au point de faire dire à Julien Barret (2008) qu'elle est aujourd'hui un outil de base du rap parlant de l'exemple français. Pour le cas sénégalais, les exemples suivants confirment sa présence :

(30). «Dèmb alternance, tèy dynastie **Faye**-**Sall**

Fii c'est le **maquis** politique yi ont les mains **sales**

Oubi sénii audits taan kignii teudji ak kignii baal

Macky niakk naniou lèkk » Keur Gui, "Taan sa kasso ".

Trad. ***Hier c'était l'alternance, aujourd'hui c'est la dynastie Faye-Sall qui est au pouvoir***

C'est le maquis politique qui est ici avec ses mains sales

Ils ont fait leurs audits et ils ont choisi qui emprisonner et qui pardonner

Macky on crève de faim.

(31). « Gniffi doon tagg Abdoulaye Wade di teubb di dall di **sarakholé**

Nioguini tèy di khoultou di kass ni ay **Sarakhoulé**

Goumbo daal bokko **sarakhoulé**

Bayiko ak yèlwannam » Maxi Creasy, " Néwonnala ".

Tard. ***Ceux qui chantaient les louanges d'Abdoulaye Wade en sautillant et hurlant***

Sont aujourd'hui mécontents et ne cessent de vitupérer comme des Sarakholé

Ằ défaut de donner de l'aumône à un non voyant

Il faut lui coller la paix.

À travers ces deux exemples, nous nous rendons compte qu'il s'agit d'un jeu de mots reposant sur la ressemblance phonétique entre deux termes ; ressemblances qui jouent comme une rime. Les proximités entrent « Sall » / « sales », « maquis » / « Macky », « sarakholé / « sarakhoulé », du fait de leur caractère répétitif et accrocheur, permettent d'insister efficacement sur les idées des rappeurs traitant expressément de la politique. La gouvernance de Macky Sall, tant décriée par une frange de la population, est magistralement critiquée en usant de la paronomase portant sur le prénom et le nom de famille du président lui-même dans un réel contraste qui renseigne sur le degré de mauvaise gouvernance, sur les infractions graves dans la gestion d'un Président d'une République où règne une dynastie : *Sall = sales ; maquis = Macky.* Ce régime, synonyme de guérilla, d'un conglomérat de partisans, a fini par se muer en une dynastie[xxiv] basée surtout sur le népotisme et même la famille de l'épouse du président est désormais impliquée à travers l'évocation de son nom de famille Faye : « dynastie Faye-Sall ».

Le rap, dont le baromètre de crédibilité est bien la politique (Navaro, 2019), permet à Maxy Creasy de signifier dans l'exemple (31) le mécontentement et la déception de la population. Ce sentiment de déception est alors traduit par la paronomase « sarakholé » / « Sarakhoulé » / « sarakhoulé » où nous observons une pertinente antanaclase au moyen des deux dernières lexies. Ainsi, la paronomase et l'antanaclase de cet exemple jouent comme une rime qui impose des échos musicaux sans pour autant renoncer à une mise en relief de l'idée émise. En rapprochant ces mots de formes semblables, la paronomase laisse croire que leurs sens sont aussi liés et l'effet de ce rapprochement sémantique est bien exploité par le rappeur.

Les exemples suivants montrent encore le rôle essentiel de cette figure et son impact dans les textes de rap :

(32). « Awma djiotou féter sama **birthday**

Damay fékhé ba kènn dou faté sama **béssou déé** » Dip, " May Kane ".

Trad. ***Ma date d'anniversaire ne m'intéresse point***

Je me battrai pour que personne ne m'oublie même après ma mort.

(33). « Khamétouma **journaliste** ak **doulnaliste**

Animateur ak **animenteur** », Gaston, " Day Dem Al hamdoulilah ".

Trad. ***Je ne vois plus de différence entre un journaliste et un mythomane***
Entre un animateur et un trompeur.

Le texte de rap nécessite un travail ardu sur la langue surtout dans la création lexicale. Dans un style pure clash, Dip cherche dans l'exemple (32) à se mettre au-dessus des mondanités en usant d'une paronomase basée sur le contraste tangible entre la vie et la mort : « birthday » / « béssou déé ». Ce mélange sous forme d'alternance codique anglais / wolof permet alors un rapprochement de termes tant au plan des signifiés qu'au plan des sonorités. Le même travail de création lexicale reste un leitmotiv comme nous pouvons l'observer chez Gaston dans l'exemple (33). L'esprit inventif du rappeur se lit à travers des créations lexicales pour forger des paronomases « journaliste » / « doulnaliste » d'une part, et « Animateur » / « animenteur » d'autre part dans un contexte purement démonstratif et descriptif ; le tout adossé à « journaliste » et « Animateur ». La figure se présente alors comme un argument afin de dénoncer certains manquements chez les professionnels de la presse. En effet, dans ce jeu de mots, on note la force de l'argument à base de paronomase : à signifiants proches, signifiés équivalents (analogies imaginaires) (Fromilhague, 2015).

Par ailleurs, l'exemple (33), montre l'esprit astucieux du rappeur dans la création lexicale à partir de deux langues avec des racines wolof « doul » et « ani » et des suffixes français « -naliste » et « -menteur ». Appelé paragoge ou suffixation, ce procédé de création lexicale est très fréquent chez les rappeurs.

Le discours du rap, à travers ces quelques exemples, est créé avec en filigrane une envie de jouer avec les mots. C'est ce qui explique le recours incessant par les rappeurs à la paronomase qui reste encore plus qu'une figure musicale. Sa présence est une preuve de créativité, d'invention mais et surtout de témoignage de la maitrise de (des) la langue(s) utilisée(s). En tant que montage de mots très proches à des fins esthétiques, par la mélodie qu'elle donne au texte, la rime qu'elle fait naitre, la paronomase donne plus de vigueur à l'expression de la pensée des rappeurs. Elle crée également un écho inscrivant le discours dans l'esprit de celui qui l'écoute dans le cas d'espèce. On en trouve dans les clashs, dans les ego trips comme dans les textes traitant de la politique.

Les figures de discours sont d'une importance capitale pour le texte de rap. Leur poids et impact sont des réalités expressives qu'il ne faut point négliger, car elles sont au service de la langue, donc du discours. C'est donc ce qui explique le recours des rappeurs à ces formes verbales (Maingueneau, 1993) afin de faire passer leurs messages.

3. Conclusion

Les pouvoirs des figures sont immenses dans le discours, et celui du rap en est un exemple vivant. L'un des impacts est bien l'accord entre signifiants et signifiés dans le souci de satisfaire un désir profond de réconciliation entre les mots et les choses. C'est dans cette optique qu'il convient d'inscrire les figures analysées dans ce texte. Figures de construction, tropes ou encore figures de répétition, si elles ont pour effet de troubler, de retarder,

complexifier l'interprétation du discours, il faut aussi dire qu'elles consolident ou renforcent, dans le cas du texte de rap, un discours qui cherche à plaire, à convaincre et à émouvoir, à obtenir un effet d'adhésion tout en renforçant la dimension musicale du texte. L'usage de ces figures est à l'origine des textes de clash, de ego trip, de texte de contestation, etc. teintés parfois d'insultes et autres écarts de langue qui renseignent sur le travail des rappeurs. Nous remarquons aussi que le texte de rap, issu de ce travail et fort semblable au texte littéraire, est le résultat d'un tissu de relation de tout ordre dont l'objectif principal demeure la transmission de messages. Les figures étant au service du discours, il est donc naturel que les rappeurs en fassent recours comme c'est le cas dans cette étude.

4. Bibliographie

Adam J.-M., (1997), *Le style dans la langue : une reconception de la stylistique*, Delachaux

Amossy R., (2000), *L'argumentation dans la langue : discours politique ; littérature d'idées, fiction*, Nathan

Auzanneau M., Bento M., et Fayolle V., (2002), « De la diversité lexicale dans le rap au Gabon et au Sénégal », La Linguistique, 2002/1, Vol. 38, pp.69-98

Barret J., (2008), *Le rap ou l'artisanat de la rime*, L'Harmattan, coll. « Langue et parole »

David D., (2009), « La musique rap comme forme de résistance ? », Revue de recherche en civilisation américaine [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 12 mai 2009, consulté le 15 février 2022. URL : http://rrca.revues.org/80

Dramé M. et Ndiaye A., (2012), « Le français employé dans le rap : menace ou chance ? Comparaison avec la poésie, Revue ANADISS, n° 3, Université Stefan Cel Mar

Dramé M., (2005), « L'Obscène pour exorciser le mal en disant l'interdit : enjeux et signification des injures employées dans le rap au Sénégal », Revue SudLangues, n°5

Epstein J., (2007), *Narcissus Leaves the Pool*, Houghton Mifflin Harcourt

Fortier A., (2014), *Bringing the Streets to Politics : hip hop promotes Openness in Senegal*:www:opensocietyfoundations.org/VOICES/bringing-streets-politics-hip-hop consulté le 20 novembre 2021

Fromilhague C., (2015), *Les Figures de style*, Armand Colin

Howden D., (2012), « Rap revolution : voices of dissent in Senegal », *The Independent*, 20 février 2012

Martinez M.-I., (2010), *Le rap français : esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, n° 7/2, Peter Lang / Berlin / Bruxelles / Franckfurt am Main / New York / Oxford /Wien

Molinié G., (2001), *La Stylistique*, 3ème édition corrigée, PUF

Navaro C., (2019), « Ce n'est pas le hip hop qui nous fait voyager, c'est nous qui faisons voyager le hip hop » : Représentations et pratiques d'(im) mobilités au sein d'une scène musicale translocale au Sénégal, Thèse de l'Université de Lausanne, Suisse

Ndao P. A., (2002), « Langue et stratégie identitaires dans la communauté afro-américaine : le rap des origines parmi les activités langagières ritualisées du ghetto. Une lecture de l'ethnométhodologie et de sociolinguistique américaine », 2002, Dakar, Université Cheikh Anta Diop

Niang A., (2010), « Interprétation sociale et insertion socioprofessionnelle des jeunes boys par le mouvement hip hop à Dakar », Thèse pour le doctorat de l'UGB de Saint-Louis

Nouripour O., (1998), « Hip hop Revolutionin Senegal », Ntama : Journal of AfricanMusic and Popular Culture, [En ligne], consulté le 15 novembre 2021 : http://www:univ-hildesheim.de/ntama/index.php? optioncom

O'Neill D., (2007), *Explicit Lyrics : toute la culture rap ou presque*, Les Editions libres

Planer L., (2014), « Blacks Moses Isaac Hayes / Songs Reviews, Crédits Awards », AllMusic

Platis C., (2013), « The hip hop Scene in Senegal », http://www:huffingtonpost.com/off- track-planet/senegal hiphop-b- consulté le 02 décembre 2021

Reboul O., (1984), *La Rhétorique*, PUF, Coll. Que sais-je ?

Sow N., (2016), « Le style : un indice de créativité lexicale dans le rap sénégalais », CREILAC, numéro 1, Université Assane Seck de Ziguinchor

Vicherat M., (2001), *Pour une analyse textuelle du texte de rap*, L'Harmattan.