

'JE RAPPE MON CAMEROUN ; TU RAPPES TA FRANCE' : LA STYLISTIQUE D'UNE COMMUNAUTÉ DE REPÈRES 'RAPPOLOGIQUES'¹

J.-J Rousseau Tandia MOUAFU
Université de Dschang, Cameroun
rtandia@yahoo.fr

Jean-Benoît TSOFAK
Université de Dschang, Cameroun
tsofackb@yahoo.fr

&

Paulin Arnaud Tilong LONGLA
Université de Dschang, Cameroun
tilonglonglapa@yahoo.com

Résumé : Le rap, cette « esthétique hors la loi »², traverse les frontières. Et ce n'est pas seulement parce qu'il bafoue les normes esthétiques mais davantage parce qu'il jouit d'une certaine universalité. En effet, il a tendance à s'appuyer pour se déployer sur un certain nombre d'éléments qui ressortissent de ses fondements comme la verbalisation de la crise sociopolitique, la reconstruction des valeurs morales et politiques, les joutes oratoires, la prestation ludique, etc. La question reste de savoir sous quelles modalités ces fondements trouvent écho au sein des raps français et camerounais pourtant distants territorialement mais se situant dans la logique d'une filiation. On se rendra donc compte qu'ils ont en commun, au-delà de toute immanquable disparité, des repères fondateurs qu'une double approche stylistique et discursive (analyse du discours) peuvent permettre de mettre en lumière.

Mots-clés : Rap, Cameroun, France, stylistique, communauté

Abstract: Rap, this "outlaw aesthetic", crosses borders. And it is not only because it flouts aesthetic standards but more because it enjoys a certain universality. Indeed, it tends to rely on deploying on a certain number of elements that emerge from its foundations such as the verbalization of the socio-political crisis, the reconstruction of moral and political values, oratorical contests, playful performance, etc. The question remains to know in what ways these foundations are echoed in French and Cameroonian raps, yet spatially distant but located in the logic of filiation. We will therefore realize that they have in common, beyond any inevitable disparity, founding landmarks that a double stylistic and discursive approach (discourse analysis) can make it possible to highlight.

¹Qualificatif désignant bien évidemment le rap ; ce qui lui est propre, c'est-à-dire qui fait partie de ses fondements à savoir : la dénonciation ou la contestation, la promotion des valeurs, les rivalités entre rappers, le langage ludique, etc. Nous le préférons au terme « artistiques » beaucoup trop classique, moins novateur. Or le rap se caractérise justement par sa forte tendance à la créativité, à l'innovation.

²Nous reprenons ici l'ouvrage de Christian Béthune (1999) *Le Rap, une esthétique hors la loi*, Paris, Editions Autrement, qui s'attèle à relever quelque part, l'originalité du rap, son fondement.

Keywords: -Rap - Cameroon - France - stylistics - community

Introduction

Les fondements du rap, les plus proches de nous, sont à rechercher dans les ghettos noirs new-yorkais du Bronx des années 70. De ce rap né aux Etats-Unis, la France s’est imprégnée tant et si bien qu’on y a parlé de *the american way of lives*³. Le rap camerounais en s’inscrivant dans cette filiation marque *de facto* sa transfrontalité. Cela est d’autant plus marqué que les rappeurs français pour la plupart sont issus de l’immigration ; donc jouissent d’une double nationalité. Les pratiques artistiques, on le sait, se nourrissent le plus souvent des réalités socio-culturelles et/ou sociopolitiques des pays de leurs acteurs, *a fortiori* le rap dont la crise de légitimité exacerbe ou alimente constamment la verve « cri-artis-tique »⁴, iconoclaste. Ces réalités, bien que vécues différemment en France et au Cameroun semblent se verbaliser pareillement, avoir un ancrage stylistique identique et surtout de repères « rappologiques » communs. Telle est du moins la problématique de cette réflexion qui se veut plus claire avec les questions suivantes : quels sont les fondements des raps français et camerounais ? Sous quelles modalités se présentent-ils ? Autour de quels axes s’articule la « communauté de repères « rappologiques » » que nous entendons montrer ? Voilà un questionnement qui voudrait bien s’affranchir des études de cas isolés pour postuler une espèce d’étude comparative, dans la logique de la filiation, entre les raps français et camerounais. En guise de corpus, sept rappeurs dont trois français et quatre camerounais nous intéressent à savoir Kéry James, Youssoupha, Médine ainsi que Valsero, Killamel, et le tandem Ivey-Zasta. En prenant appui sur l’approche stylistique principalement et quelque peu sur l’analyse du discours, on décryptera tour à tour la propension constante des rappeurs à la verbalisation de la crise, à la reconstruction des valeurs, aux joutes oratoires entre eux et à la mise en branle par ces derniers de mécanismes ludiques.

1. Dire les crises

Les rappeurs français et camerounais disent communément les crises. Nous parlons ici de crise au pluriel parce qu’on la situe à deux niveaux : l’individu rappeur dans sa vie personnelle et ce dernier embarqué dans les tribulations du politique mais impliquant forcément une collectivité (le peuple). Voilà pourquoi on reconnaîtra avec Pecqueux (2007, p.173) que, « le plus souvent, l’établissement du Nous est l’effet recherché de trajets énonciatifs, qui commencent par la perspective égocentrée du rappeur (je) pour s’étendre progressivement à un ensemble de sujets (Tu, Nous, On). »

³C’est la tendance ayant consisté en France dès l’apparition du rap dans les années 80 à copier le mode de vie des américains dans l’ensemble incluant bien évidemment la pratique rap, l’un des constituants du hip hop.

⁴C’est un terme forgé par nous pour marquer le caractère à la fois critique et artistique du rap.

1.1 *Le drame personnel*

Le rap est le chant de la lyre. L'expression de l'emprise de la crise sur la personne même du rappeur en est une illustration. Il la vit comme un drame. Cela part du discours autocritique pour aboutir à l'hymne de la souffrance. Médine est un rappeur d'autorité ; son timbre vocal couplé à son imposante barbe ainsi que le caractère rap à thème de ses chansons le prouvent à suffisance. Pourtant, il s'incline devant l'immensité de l'importance de sa mère à travers une confession poignante : « Avant d'être sociale, ma couverture est maternelle. /Adolescent gâté mais désobéissant/Qui collectionne les mensonges, comportement avilissant. /Je regrette tellement, j'espère te rembourser un jour. »⁵ Comme lui, Valsero ne manque pas de caractère. Il est connu pour sa dent dure envers lui-même et le régime en place. On peut comprendre dès lors son autocritique dans l'une de ses chansons dans laquelle en effet, ayant précédemment conseillé à la jeunesse, face à la vie, de puiser dans la force de la jeunesse, sa force, il confesse : « Je l'avoue en tant que jeune, j'ai aussi ma part dedans. /J'ai tourné le dos à toutes ces valeurs qui grandissent l'Homme. /Regarde-moi, je bois trop, je fume trop, je travaille pas. /Je vis encore chez mes parents et j'ai un faible pour les femmes. »⁶

L'implication personnelle des rappeurs dans les propos qu'ils tiennent est remarquable : « Je regrette tellement » / « je l'avoue » / « ma couverture » / « ma part dedans », etc. Ce qui montre qu'ils prennent en charge leur discours respectif, en sont responsables ; d'où le sens de la confession qui s'en dégage : quand Valsero fait des aveux (« j'avoue »), Médine lui, fait pareil ou précisément regrette (« je regrette »). Le champ lexical de la culpabilité vient exposer les péchés commis de part et d'autre : « Adolescent gâté mais désobéissant/qui collectionne les mensonges » / ; « j'ai tourné le dos à toutes ces valeurs [...] » / « Regarde-moi, je bois trop [...] ».

Exprimer la souffrance est courant chez ces rappeurs. Kéry ainsi qu'Ivee le laissent transparaître. Voici ce qu'en dit le premier : « Je suis crevé, j'en ai marre de combattre les miens. /Je ne serais pas étonné qu'ils me tuent de leurs propres mains. »⁷ Le second est plus volubile ; paradoxal peut-être pour quelqu'un qui dit être « en manque de souffle » :

Djieu, euh, yeh, euh parce que j'écris avec mon cœur, parce que j'ai peur,/parce que ma vie est triste, marquée par l'impulsion de mes pleurs,/parce que je reste le même, que je change pas,/ma vie est pleine, pleine de peine, pleine de problèmes ;/parce que je réalise que le temps passe et je vieillis./Je vois ma chance perchée sur un arbre mais je ne peux pas la

⁵Extrait de la chanson « combat de femme » de son album *Jihad*.

⁶Extrait de la chanson « jeune et fort » de son album *Autopsie de crime d'État*.

⁷Extrait de la chanson « constat amer » de son album *Dernier MC (DMC)*.

cueillir./Le diable m’étouffe, j’ai peur de tomber dans le gouffre./De souffle, je suis un homme à bout, un homme à bout de souffle.

Extrait de la chanson « en manque de souffle » de leur album *Eclipse*

Les vers précédents sont les premiers propos du morceau évidemment intitulé « en manque de souffle », en collaboration avec Zasta. Le drame y est nettement perceptible ; au pathétique se mêlent le lyrique et même le tragique. Il rentre aussi dans la logique du « constat amer » de la lassitude existentielle impulsée par Kéry : « Je suis crevé » / « je reste le même » ; « j’en ai marre de combattre les miens » / « je reste le même ». De même, un paradoxe se fait voir chez un rappeur comme chez l’autre : le fait de combattre les leurs et de ne pouvoir saisir une chance pourtant à leur portée.

En résumé, les rappeurs français et camerounais disent le drame qu’ils ont intimement vécu. Les douleurs sont réelles, les émotions fortes ; elles sont exposées dans des sortes de confessions comme en quête d’un soulagement. Laissant un temps de côté l’orgueil et la fierté qui les caractérisent souvent, ils font d’abord leur autocritique, le point sur eux-mêmes, disent leurs propres vérités ; surtout qu’ils en disent en permanence des autres (l’Etat, l’Homme globalement). D’où les propos d’Angenot (1982, p.43) selon lesquels, « exposer une vérité implique de faire le point sur soi-même ».

1.2 La crise politique

Dire la crise politique s’accommode bien des mœurs des rappeurs. Chez les rappeurs français et camerounais, cela s’observe par la critique directe du fonctionnement étatique. Nous qualifions cette critique de « directe » parce qu’elle touche aux chefs d’Etats envers lesquels s’exprime constamment une « humeur anticonstitutionnelle » (Bourdieu 1979, p.161). Valsero est tellement investit de cette « humeur » que toute sa production semble être dédiée à cette cause. La preuve, trois lettres ouvertes qui en émanent ont pour destinataire le chef de l’Etat camerounais. Voici le refrain de sa première lettre : « Ah prési arrête-ça, c’est ça ton travail [...] / Le peuple n’en peut plus, les jeunes en ont marre. / On veut aussi goûter le goût du miel, sinon on te gare [...] »⁹ Visiblement, il en veut à son président : la jeunesse est épuisée en voie de rébellion, sans emploi ni privilège. De même Youssoupha « en veu[t] », « à Mobutu, à Bush, Barack Obama »¹⁰. Le pronom personnel « en », substitut cataphorique, concentre un certain nombre de chefs d’Etats dont la politique est remise en question et sur lesquels l’emphase d’indignation est portée tout comme la reprise également emphatique du pronom démonstratif « ça » par Valsero met en relief son indignation et davantage sa colère vis-à-vis du président de son pays.

⁸ La critique indirecte étant celle qui concerne les institutions de la République.

⁹ Extrait de la chanson « lettre au président » de son album *Politikement instable*.

¹⁰ Extrait de la chanson « l’enfer c’est les autres » de son album *Noir désir*.

Si ces chefs d'États sont en permanence admonestés, c'est davantage du fait qu'ils ne sont pas des hommes de parole. Et cela, Valséro l'a exprimé dans sa « troisième lettre au président », notamment dans le refrain : « Monsieur le président mais rappelle-toi tes paroles. / Rappelle-toi tes promesses, tu l'avais juré sur l'honneur. / Est-ce que tu mentais ? Est-ce que tu mentais ? [...] » Dans la même veine, Kéry affirme : « Ce rappeur te ment comme Barack Obama. »¹¹ On peut à présent comprendre pourquoi Youssoupha en a voulu à Barack Obama : d'après Kéry, bien que procédant par comparaison, ce chef d'Etat est un menteur. C'est aussi l'avis de Valséro même s'il le dit indirectement, c'est-à-dire par une interrogation rhétorique exprimée en même temps sous forme de battologie (répétition contiguë de la question : « est-ce que tu mentais ? »). Parlant de promesses, de paroles non tenues, de politique mesquine ou politicienne, Youssoupha en est allergique à tel enseigne qu'il déclare sans détour qu'« on ne change pas le monde en un *week-end* avec un "*yes we can*" »¹³. Le caractère assertif sentencieux du propos « youssouphaien » a même des allures proverbiales.

En outre, ces rappeurs dans leurs multiples élans critiques sont portés à marquer leur rejet du président par des incitations directes à quitter le pouvoir. Valséro a le mérite d'être clair lorsqu'il intime au président l'ordre de quitter « les choses avant qu'elles ne [l]e quittent » : « Quitte les choses avant qu'elles ne te quittent. / (bis) Quitte le pouvoir avant qu'il ne te quitte. Tu parais usé, usé par vingt-neuf piges de pouvoir sans partage. »¹⁴ Cette chanson est en phase avec le propos de Kéry à l'endroit de deux présidents : « Une chaussure¹⁵ pour Bush ; un gros mulard pour Poutine. »¹⁶ Valséro et Kéry procèdent, avec quelques nuances stylistiques, par des propos qui épousent la logique d'effet à cause : « Quitte les choses/le pouvoir » / « une grosse chaussure pour Bush [...] Poutine » (effet), « tu parais usé... » / « parce qu'ils sont de mauvais dirigeants »¹⁷ (cause). Valséro, bien que direct dans l'amorce de son injonction (« quitte ») va de la périphrase et en même temps substitut lexical (« les choses ») au référent clairement exprimé (« le pouvoir »). Kéry exprime l'effet mais avec une cause sous-entendue (« Bush et Poutine sont de mauvais dirigeants »¹⁸). Il marque ainsi métaphoriquement son rejet de ces derniers et de leur politique.

¹¹ Extrait de la chanson « 9 trap music » de son album *Dernier MC*.

¹² On se rappelle de cette phrase du président Américain Barack Obama au soir de son élection comme président des Etats-Unis en 2008, traduite « oui, nous pouvons ».

¹³ Extrait de la chanson intitulée « à force de le dire » de son album *Sur les chemins du retour*.

¹⁴ Extrait de la chanson « quitte les choses » de son album *Appel du peuple*.

¹⁵ L'on se rappelle du journaliste irakien Mountazer al-Zaidi, correspondant depuis 2005 d'Al-Baghdadia TV, qui s'est rendu mondialement célèbre en lançant ses deux chaussures en direction du président Georges W. Bush lors d'une conférence de presse à Bagdad en décembre 2008.

¹⁶ Extrait de la chanson « le retour du rap français » de son album *Réel*.

¹⁷ C'est nous qui formulons. On s'imagine comment Kéry aurait poursuivi sa critique.

¹⁸ Idem.

Le constat que l’on peut faire est le suivant : l’expression de la crise politique s’articule autour d’un certain nombre de procédures. Kerbrat-Orecchioni (1987, p.19) parle de « stratégies », précisément de « stratégies de résistance, de contre-offensive et de contrepouvoir » exprimées ici par les rappeurs. En tout, exprimer la crise suppose une double démarche que Youssoupha résume si bien en ces termes : « Avant d’essayer d’changer le monde, les gens et leur histoire, / faudrait qu’je change l’enfoiré qu’je vois dans mon miroir. »¹⁹ La première est une autocritique (« [...] je change l’enfoiré [...] ») et la deuxième une critique externe (« essayer d’changer le monde... »). Et lorsque cette démarche est accomplie, une tentative de reconstruction des valeurs est logiquement arrivée.

2. Reconstruire les valeurs

Après le discours de la crise, l’heure est à sa tentative de résolution. Alors, les rappeurs pensent qu’il faut prôner les valeurs, et, parmi elles, les valeurs morales et politiques occupent une place de choix dans leurs discours et ce d’autant plus que, « L’Antiquité grecque distingue trois valeurs essentielles, le vrai, le beau, le bien, qui sont autant d’idéaux vers lesquels l’homme doit tendre » (Breton 2003, p.71).

2.1 Les valeurs morales

Deux attitudes sont fortement perceptibles chez les rappeurs français et camerounais au moment où sévit la crise à savoir la sincérité et la responsabilité. Kéry se veut sincère et le dit : « En vérité, j’ai fait le choix de la sincérité. »²⁰ En effet, le rappeur dans la chanson d’où ce vers est extrait parle à son public ou à ses fans qui l’adulent et le prennent pour « exemple » du fait de son franc-parler « malgré [lui] », sa faillibilité : « Je sais que malgré moi, ils me prennent pour exemple (...) / Comme une bougie je vous ai éclairé, seulement en même temps je me suis consumé. »²¹ Aussi, Killamel dit ne pas être l’« exemple à suivre »²². C’est d’ailleurs la raison pour laquelle il va ajouter : « Je ne suis qu’un homme, pas un ange mec. »²³ ce propos a le mérite d’être assertif et donc clair et véridique comme le propos « kérésien » initial. En outre l’antithèse est perceptible chez les deux rappeurs : « Je sais que malgré moi » vs « ils me prennent pour exemple » ; « je vous ai éclairé » vs « je me suis consumé » ; « ce n’est pas moi » vs « l’exemple à suivre » ; « je ne suis qu’un homme » vs « pas un ange mec ». Ce déroulé antithétique fait remonter en surface comme s’il fallait à chaque fois restituer une vérité, l’humilité et surtout la sincérité de ces rappeurs. Toutes choses qui laissent transparaître une image

¹⁹Extrait de la chanson « L’enfer c’est les autres » de son album *Noir désir*.

²⁰Extrait de la chanson « le combat continue » de son album *A l’ombre du show-business*.

²¹Idem.

²²C’est le titre d’une des chansons de son album *Vert rouge jaune dans le noir (VRJN)*.

²³Idem.

positive d'eux et on peut comprendre pourquoi : « Toute prise de parole, stipule Amossy (1999, p.9), implique la construction d'une image de soi. » Ils apparaissent donc humbles, sincères, ce qui n'est d'ailleurs pas loin du sens de la responsabilité qui les caractérisent également.

La responsabilité dont il est ici question a partie liée avec ce que Marc (2008, p.112) appelle « fonction pédagogique », c'est-à-dire la valeur utilitaire de l'art. Les rappeurs se sentent utiles, responsables de la défense, de l'éclairage et de l'éveil du peuple. Ainsi de Kéry qui affirme : « Je suis un MC, ma tâche est accomplie lorsque le peuple me dit " merci . »²⁴ / « Je prends des risques mais qui le fera si je me défile ? »²⁵ / « je traverse une tempête à bord d'un navire que je n'ai même pas le droit de désertir. »²⁶ Valsero s'inscrit dans ce sillage comme l'attestent ses propos suivants : « Mon nom c'est Valsero et j'assume mes propos. / Ce pays est comme une bombe et pour la jeunesse un tombeau. »²⁷ Killamel n'est pas en marge comme en témoigne ses dires ci-après : « Le tiers-monde, je représente »²⁸ / « je représente les jeunes battants, les damnés [...] »²⁹

La responsabilité envers le peuple est de mise chez ces rappeurs. Cette attitude semble tellement poussée chez Kéry que sa satisfaction est corrélative aux remerciements de ce dernier. On dirait avec Angenot (1999, p.77) qu'il « trouve la plénitude dans l'accomplissement de sa tâche. » Médine corrobore bien cet état des choses lorsqu'il déclare : « Parler de ce qui ne va pas, c'est mon boulot. »³⁰ En faisant usage comme Valsero et Killamel d'un présent ponctuel également de présentation (« Je suis un MC [...] » / « mon nom c'est Valsero »), d'actualité et pouvant même faire office de vérité générale, il marque, comme les deux autres rappeurs d'ailleurs, le caractère profond de ses dires. Les déictiques possessifs (« ma tâche » / « mon nom » / « mon boulot ») présents de part et d'autre attestent du lien solide que chaque rappeur entretient avec ses phrases et donc de leur véracité. Du coup, une impression ou mieux une image se profile à l'horizon, se dégage de leurs affirmations. Voilà pourquoi Amossy (1999, pp.15-16) estimait qu'« analyser un locuteur L dans son discours ne consiste pas à voir ce qu'il dit de lui-même mais l'apparence que lui confère les modalités de sa parole. » En tout état de cause, les rappeurs postulent un idéal moral articulé autour des valeurs que sont la sincérité et la responsabilité. Au moment où le bilan catastrophique des États est dressé, il faut faire le serment de la sincérité et surtout agir en marquant sa responsabilité en tant qu'artiste rappeur vis-à-vis des populations.

2.2 Les valeurs politiques

²⁴Extrait de la chanson « dernier MC » de son album du même nom.

²⁵Extrait de la chanson « post-scriptum » de son album *Dernier MC*.

²⁶Extrait de la chanson « en feu de détresse » de son album *92-2012*.

²⁷Extrait de la chanson « ce pays tue les jeunes » de son album *Politikement instable*.

²⁸Extrait de la chanson « bien ou bien » de son album *VRJN*.

²⁹Extrait de la chanson « Médine » de son album *Jihad*.

³⁰Extrait de la chanson « hymne » de son album *Kova nova*.

Politikement instable[s], c’est-à-dire très sensibles aux tribulations de la vie politique dans leurs pays et même ailleurs, les rappeurs de France et du Cameroun militent en permanence pour des systèmes politiques stables, en d’autres termes, qui agissent dans le bon sens (justice, équité, etc.). C’est la raison pour laquelle ils s’érigent souvent en donneurs de leçons ou en conseillers politiques. Valséro, Youssoupha et Kéry³¹ s’inscrivent bien dans cette voie. Le premier dans sa deuxième lettre adressée au président exige à ce dernier de répondre à sa première lettre³² parce que tout citoyen a le droit de demander des comptes au président qui le dirige quand il estime que ce dernier est laxiste ou manque à son devoir. Au fait, face à « ce silence » du chef de l’Etat que Valséro qualifie d’ailleurs de « méprisant », le rappeur va lui prodiguer quelques leçons : « Ne condamne pas la vie de ceux qui donnent leur avis. /Un régime ça se juge et se critique en public. »³³ Un peu plus tôt, il avait décidé de lâcher prise vis-à-vis du président camerounais en s’intéressant aux présidents d’ailleurs, en mode conseil :

Que cela serve d’exemple au reste du monde/ car personne n’est à l’abris des mines et des bombes. [...] /A tous les présidents d’Afrique ce texte est dédié. /Prenez-en de la graine de peur d’être effacé. /A tous les présidents du monde ce texte est dédié. /Si le pouvoir vous vient de Dieu, c’est pas qu’il faut le garder. /Gardez-vous donc d’en faire un usage personnel.

Extrait de la chanson «armageddon» de son album *Politikement instable*

Le second se démarque par une leçon forte formulée à l’encontre du président Américain Barack Obama : « J’m demande si je suis né en 2008, le quatre novembre. /Je m’rends bien compte de la victoire noire américaine./Mais on n’change pas le monde un *week-end* avec un "*yes we can*". ». Deux traits stylistiques lient ces deux rappeurs. La modalité négative (« ne condamne pas la vie [...] » /on n’change pas le monde) et le caractère proverbial et donc pédagogique du propos tenu (« un régime ça se juge [...] » / « si le pouvoir vous vient de Dieu [...] » / « on n’change pas le monde [...] ») La négation a une coloration polémique, surtout lorsqu’à cela on ajoute l’impératif (« prenez-en [...] », « gardez-vous [...] ») et l’assertif sentencieux mais à vocation négativisante (« on ne change pas [...] »). L’on peut également noter le présent de vérité générale (« juge », « critique » / « rends », « change ») qui achève de donner aux dires un aspect véridique et atemporel. Ces rappeurs donnent donc des leçons (parfois même par la persuasion comme avec Valséro qui souhaite « que cela serve d’exemple [...] ») « à tous les présidents

³¹Kéry dans sa « lettre à la République »³¹ fustige la politique d’immigration instaurée par la France. En restituant la vérité, il indique en filigrane à ce pays baptisé « pays des droits de l’Homme », ce que suppose une bonne politique de gestion d’immigrés.

³² « Lettre au président ».

³³Extrait de son single intitulé « réponds ».

d’Afrique » et finalement « à tous les présidents du monde ». Les rappers après avoir décrié la crise en fait des valeurs, ne se limitent pas qu’à cela ; ils optent pour une reconstruction de celles-ci sur des bases morales et politiques. Ce faisant ils ne font que consolider avec Marc Martinez (2008, p. 54) l’idée selon laquelle, ils sont non seulement « porteurs d’un message combatif, de révolte engagée, mais aussi ils sont prophètes, et » surtout pédagogues. Ils sont aussi souvent engagés dans des joutes oratoires qui font partie intégrante du rap et remontent à certains de ses fondements.

3. Rapper pour rivaliser

C’est un exercice auquel la gente rappante aime à se livrer. La raison est qu’il constitue un paradigme important du rap ; ce sans quoi on ne ferait que passer à côté de ce qui fait réellement le charme de cet art à trois lettres qu’est le rap. C’est le lieu d’aborder les joutes oratoires (l’égo-trip) qui intègrent deux grands volets ; à savoir la disqualification et la qualification artistique.

3.1 La disqualification artistique

Une fois le micro en main, le rappeur a entre autres intentions de verser dans l’invective qui, se référant à Angenot (1982 p.61) « a pour règle de fuir tout scrupule et toute modération, de subordonner tout au but unique qui est de détruire symboliquement l’adversaire, de le tuer avec des mots. » L’injure est donc vite arrivée et Youssoupha de déclarer ne pas être « un d’ces MCs basiques qui pourraient crever pour un planète rap. »³⁴ Concurrément, Ivey laisse entendre qu’il aura « beau cram [er] toutes ces scènes, il y aura toujours un clown pour faire le con. »³⁵ Remarquons que la postposition de l’adjectif qualificatif « basiques » instaure déjà un effet discriminatoire et spécifique de même que les substantifs « clown » et « con » indiquent un certain dénigrement des « MCs ». Ce sont donc des termes subjectivement marqués qui portent atteinte à la personnalité même du rappeur querellé. Dans le même sens, le rap de l’artiste d’en face est disqualifié sous la plume de Sam en *featuring* avec Kéry : « Ton rap n’a pas d’impacts, c’est mentir si j’dis qu’ça n’pue pas. »³⁶ Killamel pour sa part assure avoir « kidnappé l’inspiration » d’autres rappers, c’est pourquoi, ajoute-t’il, ces MCs « n’ont rien au bout du bic » car « leur son c’est du coton » en fait. La modalité négative est de mise chez ces deux rappers (« n’a pas d’impacts » / « n’ont rien ») comme preuve justement de la dénégation artistique, surtout que comme l’indiquent les termes péjoratifs qu’ils utilisent, on a affaire, en vérité, au rap qui « pue » ou au « son » qui n’est véritablement (d’où l’emphase induit par le présentatif « c’est ») que « du coton ». En tout état de cause, ce à quoi on assiste ici c’est « tout uniment une

³⁴Extrait de la chanson « j’ai compris » de son album *Noir désir* en collaboration avec le rappeur S-Pi.

³⁵Extrait de la chanson « menace fantôme » de son album *Eclipse*.

³⁶Extrait de la chanson « dernier MC » de son album de la même dénomination.

rhétorique de l’injure, un développement hyperbolique de l’agression, discours d’une monotone violence où de proche en proche l’adversaire est attaqué à tous les niveaux, dans ses actes, ses idées, sa personne, son passé, sa vie intime. » (Angenot 1982, p.61) L’injure est forcément une marque d’agressivité, d’hostilité, d’inimitié, d’infériorisation, de quête de domination tels le laissent transparaître les rappers. Toutes choses mimétiques de la disqualification artistique. A l’opposé, ils se jugent souvent aptes, qualifiés à exercer leur art.

3.2. La qualification artistique

Avant toute chose, les rappers affirment, et parfois de façon assez péremptoire, leur aptitude à rapper. Cela transparaît dans l’aveu du talent exprimé diversement. Sans détour, Killamel avoue avoir « gravi les échelons du rap un par un »³⁷ et c’est d’ailleurs la raison pour laquelle il prévient le raper rival : « Malheur à toi si sur un beat j’atterris »³⁸. Youssoupha embouche la même trompette que lui lorsqu’il laisse entendre : « J’ai tellement de classiques qu’ils finiront par m’appeler Beethoven. »³⁹ Le talent est avoué de part et d’autre. Si le premier est allé graduellement (« un par un ») dans son acquisition artistique avant d’en avoir la maîtrise, le deuxième est déjà au sommet comme Beethoven dont la comparaison avec ce dernier finit de démontrer la grandeur du talent. D’ailleurs, ne prétendait-il pas que « si le talent était cancérigène », il en serait « en phase terminale »⁴⁰? L’avertissement de Killamel (« malheur à toi ») débouche sur une métaphore (« sur un beat j’atterris ») qui montre l’ampleur de sa performance tout comme la condition métaphorique que pose Youssoupha. Outre l’avertissement, le premier s’était voulu plus péremptoire voire prétentieux en déclarant : « MC, je t’enseigne la notion du flow, même si à chaque fois tu tais le nom du prof. »⁴¹ L’antithèse caractéristique de ce propos (« je t’enseigne... » vs « tu tais le nom du prof ») est axée sur une tournure concessive (« même si ») marquant la grandeur d’esprit du pédagogue. Kéry est moins concessif, plus péremptoire et surtout prétentieux, lui qui avoue être « un géant génie gênant »⁴². L’allitération de ce fragment au niveau de la lettre « g » est frappante ; elle mime presque à la perfection la grandeur ou le talent incommensurable de ce raper. À la fin, ces rappers s’illustrent par la forte assertivité de leurs dires partagés entre le péremptoire et le prétentieux, afin de montrer ou de démontrer combien ils sont talentueux, les meilleurs que les rappers rivaux. Béthune (1999, p.67) semble

³⁷Extrait de la chanson « soldat » de son album *Kova nova*.

³⁸Extrait de la chanson « ego-trip » de son album *Kova nova*.

³⁹Extrait de la chanson « j’ai changé » de son album *Noir désir*.

⁴⁰Extrait de la chanson « dangereux » de son album *A chaque frère*.

⁴¹Extrait de la chanson « bien ou bien » de son album *VRJN*.

⁴²Extrait de la chanson « yeah » de son album *Réal*.

avoir bien compris cette attitude foncièrement égo-trip, lui qui affirme que « l'artiste se manifeste d'abord par son aptitude à triompher des autres, à affirmer sa suprématie sur ses rivaux par le jeu de la surenchère. » La qualification et la disqualification artistiques constituent en réalité un jeu agonistique mais qui n'occulte pas l'importante modalité ludique simple dont les rappers font régulièrement preuve.

4. Rapper pour jouer

Les rappers ont tendance à s'évertuer à la détente, au divertissement ou à l'amusement lors de leur prestation artistique. Cette attitude est normale d'autant plus que c'est l'un des paradigmes clés du rap. Elle est perceptible à deux niveaux de la langue : le lexique et la grammaire. Ils utilisent parfois un langage argotique et « l'utilisation de l'argot contribue à créer l'obscurité référentielle, dans laquelle participent aussi les allusions et les symboles que seuls les initiés sont capables de déchiffrer. » (Marc Martinez 2008, p.102) Le jeu consiste aussi dès lors au déchiffrement, au décryptage de ce langage par les non-initiés ou alors à sa reconnaissance par ces « initiés » qui font en général partie des *posses*⁴³.

4.1. Le jeu lexical

Le jeu basé sur le lexique s'organise autour de l'invention des termes. Cette pratique aux allures ludiques est en fait une création lexicale dont le but, en plus de traduire un rapport affectueux à la langue est de divertir. Le terme devient le lieu où réside cette volonté manifeste de détendre l'atmosphère. Cette opération consiste régulièrement en la troncation de deux mots différents qu'on ressoude pour former un autre, ou le procédé se fait par dérivation. Youssoupha commet la chanson « gestelude »⁴⁴. Composée des substantifs « geste » et « interlude », elle est un interlude mais à vocation gestuelle ; c'est en réalité une véritable scène ludique. On n'a qu'à relever pour le justifier les abondantes exclamations onomatopéiques qui finalisent les phrases : « Nan ! », « hé ! », « non ! », « oh ! », « nyama ! », « nyaa ! ». De même Kéry parle de la « gesteam »⁴⁵ (geste+team), avec la particularité du couplage codique français et anglais. Killamel offre un exemple partiellement similaire. Son single « killintro » (2008) est une combinaison de son nom « Killamel » associé au mot « introduction ». À la différence de Youssoupha le morceau est subversif tout comme celui dans lequel il parle des « politiciens »⁴⁶ (substitution suffixationnelle de « ciens » du mot « politicien » normalement attendu par « chiens ») pour désigner ces hommes politiques qui se comportent justement comme des « chiens ». On le voit,

⁴³Groupe de jeunes de quartiers défavorisés.

⁴⁴Dixième titre de *Noir Désir*

⁴⁵Extrait de la chanson « paro » de son album *Réel*.

⁴⁶Extrait de la chanson « allez-vous en » de son album *VRJN*.

cette créativité lexicale tient à la fois de la critique et du jeu.

4.2. *Le jeu grammatical*

Parfois pour s’amuser, le rap prend appui sur des illustrations grammaticales. Voilà pourquoi de temps à autre, les rappeurs s’en donnent à cœur joie, prennent l’initiative d’innover, d’inventer ou de créer en manipulant tantôt le mot tantôt la phrase. D’après Fayolle et Masson-Floch (2002, p.85), « ces propriétés morphologiques et syntaxiques sont autant de marqueurs linguistiques qui pourraient permettre de manifester une identité dont les chansons seraient le témoignage et la revendication : jeunes des cités de l’immigration » et même ceux du terroir comme au Cameroun. Les triturations syntaxiques à but ludique seront l’angle à partir duquel cela sera abordé. Youssoupha offre le premier cas lorsqu’il balbutie initialement : « De-de-de un, je revendique le droit de gester et d’me contredire. »⁴⁷ La préposition à l’initial est triplée et celle qui se situe presque en final est oblitérée de sa voyelle atone terminale /e/ créant ainsi une abréviation qui renforce la charge comique de l’énoncé. Killamel fait pareil quand il affirme : « Cool et là là là je lui dis d’aller doucement. »⁴⁸ L’association de l’interjection « cool » marquant la détente et de l’adverbe locatif « là » installe un climat de divertissement qui peut parfois migrer du système répétitif aux onomatopées.

Youssoupha, certainement pour amuser la galerie déclare : « J’fais pas du rap moi, je « rom-pom-pom-pom-pom-pom : demande à Rihanna./Paris a mal à coup de bim-bim, braque tous les Brinks-Brinks. »⁴⁹ L’imitation du « rom-pom » comiquement fredonné de la chanteuse américaine de RnB qu’il recommande ne peut qu’accélérer le déploiement du rire, sa montée en intensité. Le « bim-bim » et les « Brinks-Brinks » consolident cette comédie musicale. Killamel parle de la violence et du chaos qui règnent dans sa ville Douala et contre lesquels il met en garde en mimant le bruit des armes : « [...] Alors faut rester sage sinon beng ! beng ! beng ! »⁵⁰ La fonction crypto-ludique semble en fin de compte dominer l’articulation qui s’achève et qui se structure autour des axes lexicaux et grammaticaux. Elle trahit à coup sûr le désir d’expression identitaire, de l’érection du rap au rang d’art du jeu et non de l’enjeu uniquement.

Conclusion

Le travail qui s’achève aura mis côte à côte deux raps : celui de la France et celui du Cameroun. L’objectif fixé aura été de montrer la possibilité d’une similitude « rappologique » entre ces pratiques artistiques. En misant sur

⁴⁷Extrait de la chanson « irréversible » de son album *Noir désir*.

⁴⁸Extrait de la chanson « histoire d’amour » de son album *Kova nova*.

⁴⁹Extrait de la chanson « gestelude » de son album *Noir désir*.

⁵⁰Extrait de la chanson « soldat » de son album *Kova nova*.

« l'épaisseur vertigineuse du langage » (Malefettes 2000, p.46), les rappeurs de ces pays ont d'abord en partage la dénonciation de la crise partant de l'autocritique. Ensuite, ils s'attaquent avec véhémence aux pouvoirs publics en indexant leurs chefs d'Etat et même ceux d'ailleurs. Ils leur demandent formellement de quitter le pouvoir ou militent pour sa bonne gestion, par ces temps où la question de la bonne gouvernance se pose avec acuité. Outre la bonne foi des présidents, la véracité de leur discours est mise en doute. Voilà pourquoi, il faut reconstruire les valeurs puisqu'elles se veulent universelles. En plus, l'ego-trip est relevé comme preuve du caractère compétitif du rap tel à ses débuts au détour des ruelles, dans les ghettos, les sous-quartiers ou les banlieues. Enfin, le ludique aura eu une place de choix ce d'autant plus que les rappeurs, même s'ils disent les crises, reconstruisent les valeurs, sont loin de « se départir d'un humour » très souvent « dévastateur » (Tschiggfrey 1995, p.72) qui rappelle qu'ils sont après tout de bons vivants. À bien observer, ce qui lie en principe les raps français et camerounais, c'est qu'au regard des considérations poétiques et stylistiques, on note :

Les règles formelles de prosodie (rime, mètre), l'usage élaboré de figures de style (métaphore, métonymie, synecdoque, catachrèse, emphase...), le recours à un style formulaire puisé dans un patrimoine commun de thèmes et d'images, tout comme le mode de scansion vocale, avec ses articulations aux infinies nuances, propres à chaque interprète [...]

Béthune (1999, p.135)

Références bibliographiques

- ANGENOT Marc .1982. *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris : payot.
- AMOSSY Ruth (dir.).1999. *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Paris : Delachaux et Nieslé.
- BETHUNE Christian .1999. *Le Rap, une esthétique hors la loi*, Paris : Éditions Autrement.
- BOURDIEU Pierre .1979. *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Les Editions de Minuit.
- BRETON Philippe .2003. *L'Argumentation dans la communication*, Troisième édition, Paris : Éditions La Découverte

- FAYOLLE Vincent et MASSON-FLOCH Adeline. 2002. « Rap et politique », *Mots. Les langages du politique*, n°70.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine .1980. « La Polémique et ses définitions », dans : *Le Discours polémique*, Centre de Recherche linguistique et Sémiologique de Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- MALEFETTES Stéphane .2000. *Les Mots distordus : ce que les musiques actuelles font de la littérature*, Paris : Irma Editions.
- MARC MARTINEZ Isabelle .2008. *Le Rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, Peter Lang SA, Bern : Editions scientifiques internationales.
- PECQUEUX Antony. 2007. *Voix du rap. Essai de sociologie de l’action musicale*, Paris : l’Harmattan
- TCHUMKAM Hervé .2009. « Musique et politique en Afrique », dans FOTSING, Robert (dir.), *L’imaginaire musical dans la littérature orale africaine*, Paris : l’Harmattan.
- TSCHIGGFREY Thomas. 1995. « Procédés morphologiques de néologie dans un corpus de chansons zouglou en français. », *Linx*, Revue des linguistes de l’Université Paris X-Nanterre)