UNIVERSITÉ DU BURUNDI
GRENIER DU SAVOIR DU BURUNDI
Dépôt institutionnel officiel
https://repository.ub.edu.bi

Le langage des musiciens negro-africains d'expression française : étude d'un corpus

Nimpagaritse, Innocent; Sous la Direction des Professeurs : Claude FREY, Norbert DUPONT

1996

UB, Faculté des Lettres et Sciences Humaines

https://repository.ub.edu.bi/handle/123456789/1091

Document téléchargé depuis le **Grenier du Savoir du Burundi** — https://repository.ub.edu.bi

R
896.
NIM.
L
EX1

UNIVERSITE DU BURUNDI
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Département de Langue et Littérature Françaises

Innocent NIMPAGARITSE

LE LANGAGE DES MUSICIENS NEGRO-AFRICAINS D'EXPRESSION FRANCAISE:

ÉTUDE D'UN CORPUS.

Sous la Direction des Professeurs :
Claude FREY
Norbert DUPONT

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISES.

Septembre 1986

D E D I C A C E

A ma Grand-mère HARORA Elizabeth in mémoriam ;

A mes parents, mes frères et soeurs ;

A tous ceux qui pensent à moi et à qui je pense ;

A ma petite soeur NGENDAKURIYO Euphémie ;

Je dédie ce mémoire.

Sé NIMPAGARITSE B.I.

AVANT - PROPOS

Nous ne pouvons nullement nous glorifier de ce travail sans exprimer notre reconnaissance aux nombreuses personnes qui nous ont prêté leur concours.

Nous remercions du fond du coeur le professeur Claude FREY, directeur de ce mémoire, pour son dévouement, sa disponibilité au cours de l'élaboration de ce travail et la sympathie manifeste qu'il a portée au sujet. Ne ménageant ni son temps ni ses forces, il nous a fait bénéficier de ses conseils et suggestions. Au-delà de son devoir académique, ce sont ses relations humaines que nous saluons avec franchise.

Que Monsieur Norbert DUPONT, inspirateur du sujet, trouve ici l'expression de notre reconnaissance pour l'attention particulière qu'il a attachée à notre travail. Les nombreux conseils et l'aide technique qu'il nous a prêtée nous ont rendu un grand service.

Nous adressons nos remerciements chaleureux à la Radio-Télévision Nationale Burundaise qui a bien voulu mettre à notre disposition sa bandothèque et sa discothèque.

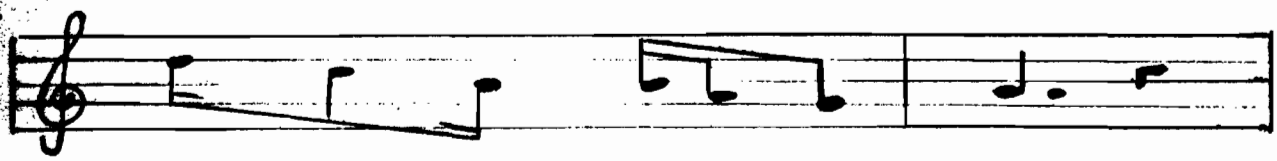
Nos remerciements vont tout particulièrement à Son Excellence Monseigneur Bernard BUDUDIRA, Evêque du Diocèse de BURURI, pour tous ses bienfaits.

Nous exprimons sincèrement notre profonde gratitude à notre ami NIBAYUBAHE Sadick et à la famille MASUMBUKO Damien pour leur appui matériel spontané et inconditionnel.

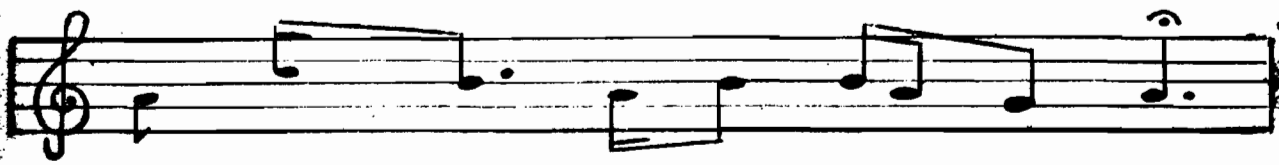
- o 0 * 0 o -
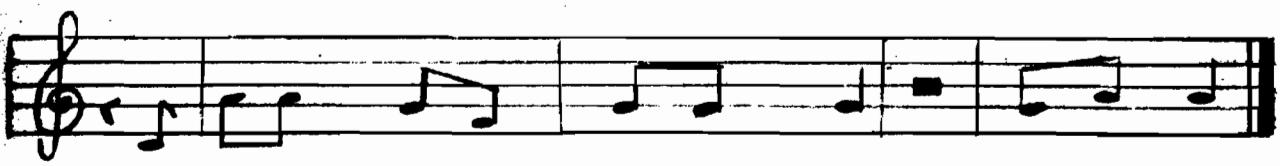


SE-MEZ L'A-MOUR ET NON



LA GUER-RE MES A-MIS



TE-NONS-NOUS LA MAIN DANS LA MAIN [...]



AH! SI-TU VO-YER FA-RAN-ÇAIS BON-JOU-ROU (1)

---

(1) EXTRAIT DE : ANCIEN COMBATTANT (CH.5)
MUSIQUE ET TEXTE : Casimir ZAO ZOBA
Adaptation et Annotation : Révérien HABARUGIRA
Salvator MUNDI
Musiciens de formation.

TABLE DES MATIERES

Contenu — Page

SIGNES et SIGLES UTILISES

CORPUS 1

0. INTRODUCTION GENERALE 50

0.1. Présentation du sujet 50
0.2. Cueillette et transcription 53
0.2.1. Démarche suivie 53
0.2.2. Transcription des textes 55

I. LA MUSIQUE NEGRO-AFRICAINE MODERNE : SYMBIOSE ENTRE TRADITION ET MODERNITE 57

1.1. Vers une musique nouvelle, électrifiée 57
1.1.1. Origine et naissance 57
1.1.2. Influences étrangères 60
1.1.3. Osmose entre tradition et modernité 66

1.2. Orchestration 68
1.2.1. Les instruments : assimilation de techniques venues d'ailleurs 68
1.2.2. Le rythme 75
1.2.3. La danse, expression du rythme 78

II. STRUCTURE FORMELLE DE LA CHANSON NÈGRO-AFRICAINE D'EXPRESSION FRANCAISE 83

2.1. Structure instrumentale 83
2.1.1. Syntaxe musicale et improvisation 83
2.1.2. Rapport entre l'orchestration et le texte 85

2.2. Structure textuelle 87
2.2.1. Improvisation et "mots-thèmes" 87
2.2.2. Circularité du texte 88
2.2.3. Morphologie générale 90
2.2.3.1. Organisation des chansons en couplets et refrains 90

.../...

Page

2.2.3.2. Les formes de chansons 92
A. Le chant monodique 92
B. Le chant-récit 93
C. La chanson-sketch 94
D. Le poème chanté 94

2.3. Structure sémiotique 97
2.3.0. Introduction 97
2.3.1. Le modèle actantiel 98
2.3.1.1. Définition des termes 98
2.3.1.2. Le schéma du modèle actantiel 100
2.3.1.3. Application du modèle actantiel à la chanson 101
1) Sens interdit chez Tania 101
2) Ancien combattant 102
3) Tableau synoptique de l'application du modèle actantiel aux chansons du corpus 103
4) Tableau récapitulatif 106
2.3.2. Considérations sur le tableau synoptique ... 107

III. ETUDE THEMATIQUE 110

3.1. La musique négro-africaine moderne : un discours sur l'amour 110
3.1.0. Introduction 110
3.1.1. L'amour : une élection du coeur 111
3.1.2. L'amour : une passion irrésistible 115
3.1.3. L'amour : un motif de bonheur incessamment controversé 116
3.1.3.1. La cupidité comme obstacle à l'accomplissement de l'amour pur 116
3.1.3.2. L'infidélité comme obstacle et frein à l'amour conjugal 119
3.1.3.3. La jalousie comme signe et obstacle à l'amour 121

3.2. La musique négro-africaine moderne : un discours socio-politique 123
3.2.1. La chanson négro-africaine comme manifeste anti-bourgeois ou comme plaidoyer pour les pauvres 123

.../...

Page

3.2.2. La musique négro-africaine moderne comme proposition d'une forme de société rénovée.....125

3.3. Intertextualité 127

3.3.0. Notion d'intertextualité 127

3.3.1. La chanson négro-africaine et la littérature 128

3.3.1.1. La chanson négro-africaine : une relecture de roman ou d'essai 129

3.3.1.2. La chanson négro-africaine : une relecture de la poésie française 132

3.3.1.3. La chanson négro-africaine : une relecture des fables de La Fontaine 133

3.3.2. La chanson négro-africaine et le blues 134

3.3.3. La chanson négro-africaine et la Bible 137

IV. VERS UNE VARIETE DE LANGUE : Le petit nègre 141

4.0. Introduction 141

4.1. Particularités morpho-syntaxiques 142

4.1.1. Utilisation du post-posé "là" comme démonstratif de rappel 142

4.1.2. Utilisation de l'infinitif 143

4.1.3. L'adjectif possessif 145

4.1.4. Les pronoms 146

4.1.5. La répétition 146

4.1.6. Le genre 147

4.1.7. Economie syntagmatique 148

4.1.7.1. Omission de la préposition 148

4.1.7.2. Omission de l'article 149

4.1.7.3. Omission du ne de la négation 151

4.2. Interférences phonético-phonologiques 152

4.2.0. Notion d'interférence 152

4.2.1. Les consonnes 154

4.2.1.1. Le cas du phonème [R] 154

4.2.1.2. Le cas des phonèmes [s], [ʃ], [ʒ] 155

4.2.1.3. Les groupes consonantiques 155

.../...

Page

4.2.2. Les voyelles 156
4.2.2.1. Le cas de [i] vs [y] 156
4.2.2.2. Le cas de [ɔ], [ø], [œ] et [e] 157
4.2.2.3. La dénasalisation 157
4.2.3. Création de monstres phoniques 161

4.3. Créativité lexico-sémantique 162
4.3.1. Régularisation analogique de certaines formes irrégulières ou création de mots nouveaux 162
4.3.2. Glissement de sens 164
4.3.3. Utilisation du lexème "moyen" comme un verbe 167
4.3.4. Parlers mixtes 169
4.3.4.1. L'emprunt 169
4.3.4.2. Les calques 171

4.4. Conclusion 172

CONCLUSION GENERALE 175

BIBLIOGRAPHIE 178

SIGLES ET SIGNES UTILISES

CH.1 = Chanson n° 1
R. = Refrain
[ ] = paroles récitées et non chantées
2 X = deux fois
3 X = trois fois
4 X = quatre fois
1.1 = ligne 1
Ø = Ensemble vide
Vs = versus
Cfr = Confère

C O R P U S

Le corpus que nous présentons comporte 20 chansons. Nous avons groupé les chansons par pays d'origine. Selon que tel ou tel auteur est plus ou moins connu, nous avons pu trouver de la documentation sur sa biographie et la teneur de son oeuvre. Ceux-là auront le privilège de voir leurs chansons précédées d'une brève présentation. Pour les autres, nous nous contenterons du seul texte de leur chanson.

A. CAMEROUN

1. Isidore TAMWO, Emancipée Mariama, (1984)

C'est un camerounais qui a travaillé le Makossa (un rythme du cameroun) avec le célèbre Manu Dibango. Dans la chanson Emancipée Mariama qui est en quelque sorte son disque d'or édité en 1984, il se révèle bon musicien et bon parolier.

CH.1. Emanipée Mariama

Tu dis que je bois beaucoup
Pourtant je bois un peu un peu
Tu dis que je chercher les femmes
Pourtant je suis pour moi gentil garçon.

R. 5 Aee Mariama eee dis-moi laquelle aujourd'hui
Mon z'heureux trop rempli histoires
C'est jalousie ou c'est quoi.

Je Bonjoure avec la voisine
Mais nous pas aller côté côté
10 Le week-end je porter bon pantalon
Tu attraper moi pas sortir ah eee.

R. Eee Mariama eee dis-moi laquelle aujourd'hui
Mon z'heureux trop rempli histoires
C'est jalousie ou c'est quoi.

Tu dis que je bois beaucoup
Pourtant je bois un peu un peu
Tu dis que je chercher les femmes
Pourtant je suis pour moi gentil garçon.

R. Aeee Mariama eee dis-moi laquelle aujourd'hui
Mon z heureux trop rempli histoires
C'est jalousie ou c'est quoi.

Je Bonjoure avec la voisine
Mais nous pas aller côté côté
Le week-end je porter bon pantalon
Tu attrapper moi pas sortir ah eee.

R. Eee Mariama eee dis-moi laquelle ajourd'hui
Mon z heureux trop rempli histoires
C'est jalousie ou c'est quoi.

Eee Mariama eee dis-moi laquelle ajourd'hui
Mon z heureux trop rempli histoires
C'est jalousie ou c'est quoi.

Mariama, Mariama,
Tu gouverner moi comme petit lenfant
Parce que tu es enfant émancipée
i yooo !
Ton z habitudes moi pas connaître
Ton façon d'amoure moi pas connaître
Ton mancipé même là moi pas connaître
Ton façon d'amoure moi pas connaître
Ton z habitude yooo moi pas connaître
Ton façon d'amoure moi pas connaître
Ton mancipé même là moi pas connaître
Ton lent lent franci moi pas connaître
Uummh ! moi pas comprendre choses des blancs
poisson ne vit que dans sa rivièri yooo !

[Ecoutez cette guitare extraordinaire du roi Makassi.
Emancipée Mariama.
Façon que toi-même porter z habits là
Kete, kete, kete, kete, kete...
Emancipée Mariama
Façon que toi-même porter z habits là
Za zaba, za zaba

Mariama !
Façon que toi-même passer là
Za zaba, za zaba, za zaba, za zaba...
Mariama !]

Ton z habitude moi pas connaître
Ton façon d'amoure moi pas connaître
Ton mancipé même là moi pas connaître
Ton z habitude yooo moi pas connaître
Ton façon d'amoure moi pas connaître
Ton mancipé même là moi pas connaître
Ton z habitude.

---

2. Francis BEBEY, Agatha.

Né à Douala en 1929 au mois de Juillet, il termine ses études en 1947 à l'Ecole Professionnelle de Douala. En 1950, il va poursuivre ses études à Paris. Vers 1958, il part aux Etats-Unis, à New-York et à Philadelphie où il se consacre à l'étude de la communication de masse (presse écrite et parlée).

Auteur, compositeur, poète, musicien, concertiste, journaliste, écrivain, conférencier, cinéaste, ancien responsable du Programme de Musique à l'UNESCO, il est avec MANU DIBANGO la valeur la plus sûre du Cameroun musical. Parmi ses oeuvres, un roman : Le Fils d'Agatha Moudio qui a été couronné en 1968 par le Jury du Grand Prix Littéraire d'Afrique Noire. Il en a fait une chanson qui a reçu le prix de la chanson francophone en 1977. Francis BEBEY décroche la médaille d'or du Festival International de Guitare en 1975. Il a fait connaître sur les cinq continents les instruments traditionnels camerounais. Ses chansons les plus connues sont :

- Agatha
- La condition masculine
- Je vous aime zaime zaime
- Je pars Maria.

CH.2. Agatha

Agatha, tu mens
Je te dis que tu m'as menti
Ah oui tu m'as bien entendu hein !
Moi même ton mari
Est-ce que je t'ai demandé de me mentir ?
Hein, hein, hein, hein ?
Ton enfant, ton fils là
Tout le monde voit bien que ce n'est pas le mien
Mais comment peux-tu venir me raconter n'importe quoi ?
Agatha !
Tu es noire des pieds à la tête comme moi
Alors comment as-tu pu mettre au monde
Un enfant blanc et qu'il soit de moi ?
(éclats de rire)

R. Agatha ne me mens pas
Agatha ne me mens pas
Ce n'est pas mon fils
Tu le sais bien
Ce n'est pas mon fils
On le voit bien
Ce n'est pas mon fils
Même si c'est l'tien.
(éclats de rire)

Agatha, tu crois que je suis complètement fou hein
Ecoutes, tu as bien le droit de me verser encore un peu de vin de palme
Et non pas de me mentir
Non, non, non, non.

Ce n'est pas mon fils
Tu le vois bien
Ce n'est pas mon fils
Même si c'est l'tien.

Agatha, ton enfant
Ça fait plus d'un mois qu'il est né
Et il n'a toujours pas décidé de prendre la couleur locale

Et toi tu soutiens que c'est mon fils ça !
(éclats de rire)
Ah versez-moi à boire, versez-moi à boire
Ça au moins c'est une bonne affaire
Ah, ma mère !
Ma mère avait bien raison
Lorsqu'elle me répétait :
"fils, ta femme là
elle t'en fera voir de toutes les couleurs
c'est moi qui te le dis"
De toutes les couleurs
Et elle a commencé par me faire un fils blanc
Et elle soutient que c'est mon fils à moi
Et depuis plus d'un mois que l'enfant est là
Il n'a toujours pas décidé de prendre la couleur locale.
(éclats de rire)
Enfin, tu as de la chance Agatha
Tu as de la chance parce que c'est le roi Salomon
C'est le roi Salomon lui-même qui m'a dit que
Je dois garder cet enfant
Et le considérer comme mon propre fils
Parce que, parce que un enfant
Qu'il vienne du ciel ou de l'enfer
Qu'il soit noir ou blanc ou jaune ou même rouge
Un enfant c'est toujours un enfant
Je te dis que tu as de la chance
Mais attention, ne viens plus me mentir,
La prochaine fois si tu me fais un enfant vert ici
Viens me dire qu'il est vert
Ne viens pas me mentir qu'il est noir.
(éclat de rire)

R. Agatha ne me mens pas
Agatha ne me mens pas
Ce n'est pas mon fils
Tu le sais bien
Ce n'est pas mon fils
Tu le vois bien
Ce n'est pas mon fils

Même si c'est l'tien.
(éclats de rire)

Et il n'a toujours pas décidé de prendre la couleur locale
(rires) Ah ! les amis, il vaut mieux en rire
Il faut pas pleurer pour si peu
Enfin, on va ramasser encore le refrain une fois pour bien rire.

Allons-y.

R. Agatha ne me mens pas
Agatha ne me mens pas
Ce n'est pas mon fils
Tu le sais bien
Ce n'est pas mon fils
On le voit bien
Ce n'est pas mon fils
Même si c'est l'tien.

---

3. Sam Fan Thomas, Sabina

D'après "Variétés Informations", une brochure du Centre de Documentation de RFI n° 247, Sam Fan Thomas serait né le 9 Février 1952 à Bafoussam au Cameroun. Son vrai nom est NDONFEN G. Samuel. Il est devenu depuis la sortie de African typic collection en 1983, l'une des grandes figures de la nouvelle vague de musiciens Camerounais. On dit qu'il a été atteint par "le virus de la musique" dès sa très jeune enfance et qu'il a bercé bien des gens avec "Je vais à Yaoundé". Ses principaux disques, Memp, Makassi, Olga, Sabina ont connu un succès monstre non seulement en Afrique, mais aussi en Europe, en Amérique et dans toutes les îles du Pacifique et de l'Océan Indien.

CH.3. Sabina

Sabina, Sabina, Sabina, mon amour
Nous sommes unis pour toujours
Pour le meilleur et pour le pire
Sous la pluie et sous le soleil.

./...

Sabina, Sabina, Sabina, Sabina eee
Quand tu disais oui de mendier est plaisant
Tu pensais peut-être t'amuser
Eh oui Sabina
Tu n'es pas gentille.

Sabina, Sabina, Sabina mon amour
L'autre jour parti pour congé
Tu es restée commencer à me tromper
Quand je suis à Lagos - Sabina me tromper
Quand je suis à Yaoundé - Sabina me tromper
Quand je suis à Cotonou ee - Sabina me tromper
Quand je suis à Lomé ooh - Sabina me tromper
Quand je suis à Libreville - Sabina me tromper
Quand je suis à Brazzaville - Sabina me tromper
Je préfère Sabina, vivre sans toi
Eeeeh vivre sans toi.

Sabina, Sabina, Sabina mon amour
L'autre jour parti pour congé
Tu es restée commencer à me tromper
Quand je suis à Abidjan - Sabina fait l'amour
Quand je suis à Niamey ooh - Sabina fait l'amour
Quand je suis à Kinsasa - Sabina fait l'amour
Quand je suis à Konakry - Sabina fait l'amour
Quand je reviens à la maison - Sabina fait la fête
Quand je touche Sabina - Sabina tourne le dos
Je préfère Sabina vivre sans toi
Eeeeh vivre sans toi.

Sabina Sabina Sabina Sabina eeeh
Maintenant que tu as tout gâché
Je commence à sentir le danger
Je préfère Sabina
Vivre sans toi eeeh !

Sabina Sabina Sabina mon amour
Je t'aimais pourtant beaucoup
Comme avant je t'aime toujours
Eeeh oui Sabina

C'est comme ça la vie
Eeeh c'est comme ça la vie.

[(Ah oui Sabina
On se reverra au Paradis)](1).

---

4. Marthe ZAMBO, - Avec toi.

C'est une Camerounaise qui, à 16 ans animait déjà les bals scolaires à Ebolowa. En 1970, elle devient vedette du Club "La Boule Rouge" dont le propriétaire avait remarqué les talents de Zambo. En 1972, elle rencontre Ekambi Brillant qui l'aide à enregistrer son premier disque. Avec Ndedi et Sili ma Mongo, elle connaît ses premiers succès populaires. En 1978, M. ZAMBO s'impose définitivement sur la scène camerounaise avec Mon amie. Elle charme par sa belle voix mélange de gospel et de soul, fine comme sa taille et chaude comme son sourire.

CH.4. Avec toi.

Mes parents savent que tu es toujours avec moi
Personne ne sait que tu m'as déjà quitté pour elle
Tu es parti même pas un mot
Oubliant que j'étais là
Dans la peine et le chagrin.

R. Avec toi j'avais appris à pardonner
Avec toi j'ai découvert une vie nouvelle
Avec toi j'ai connu la paix et l'amour et le bonheur
Avec toi je suis si bien.

Tu me disais que tu n'aimais que moi
Te souviens-tu ?
Et te souviens-tu que je ne peux vraiment rien sans toi
Tu es ma vie aies pitié 2 X
Reviens-moi je t'en supplie
Avec toi, je suis si bien.

(1) La partie qui suit est chantée entièrement en un dialecte du Cameroun.

R. Avec toi j'avais appris à pardonner
Avec toi j'ai découvert une vie nouvelle
Avec toi j'ai connu la paix et l'amour et le bonheur
Avec toi je suis si bien.

Avec toi je suis si bien.

20 A présent que ma vie va recommencer
Que c'est si beau de me retrouver dans tes bras
Ne t'en vas plus tu es à moi 2 X
Avec toi je suis si bien
A jamais, à jamais.

R. 25 Avec toi j'avais appris à pardonner
Avec toi j'ai découvert une vie nouvelle
Avec toi j'ai connu la paix et l'amour et le bonheur
Avec toi je suis si bien.

B. CONGO

5. Casimir ZAO ZCBA, Ancien combattant.

Ses débuts dans le monde de la musique remontent en 1968. Il était alors dans l'orchestre les "Anges" où il tenait les percussions ; cela lui a permis de se constituer un répertoire de 30 chansons avec en tête le morceau Ancien combattant qui est son premier "30 cm" livré au grand public. Depuis, il a traîné sa voix un peu partout dans le monde. En 1977, on le retrouve en Bulgarie au Festival de la Chanson politique.
La chanson "Ancien combattant"est beaucoup plus humoristique que musicale. Elle a été primée par les Nations Unies et a reçu le prix international de la paix 1985 à cause de sa profondeur.
Son auteur confie à la Gazette le témoignage suivant :

> "C'est l'actualité qui m'a inspiré ce morceau.
> J'ai voulu faire un message adressé à tout le monde (...). J'ai voulu faire ressortir les atrocités de la guerre à travers un témoin qui a vécu les affres des balles"(1).

(1) La Gazette n° 513 du Mardi 6 Novembre 1984.

Ajoutons aussi sur son compte les morceaux célèbres comme "le corbillard" tout aussi moralisateur que "cadavéré" et "le fou". Enfin, signalons que l'Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT) a couronné "Le sorcier ensorcelé", une chanson très drôle interprêtée moitié en français, moitié en Kikongo.

CH.5. Ancien combattant ou Cadavéré (1982)

[Munu kufa mashono kwija cha babubu
Munu kufa mashono kwija cha babubu
(Epel bankera ntobaleyan pel pesa mumu
Nsoso, nsoso, nsoso, tala zoba bakela
Yaleka kudia pilipili na kwanga
Ba nsoso kula mingi na bwale ya leka
Kudia pilipili na kwanga.
Kende vais te taper le chose la main
Hein ! Mankulu mandian(!)]

Mwangazé miritere (moi engagé militairè)
Mwangazé miritere (moi engagé militaire)
Mwa pas bézwé galo (moi pas besoin galon)
Soutez-moi du riz (foutez-moi du riz)
Serza Masamba
Trayéré Mwangasa (Tirailleur Mwangasa)
Caporal Mitsutsu
La guerre pas moyen borserse (bochercher) bosolo.
(...)

Mugapepe mugapepe
Muyinga kanga kuwe
Mugapepe mugapepe
Muyinga kanga kuwe (2)

Maque (marque) le pas un, deux
Ancien combattant Muhdasukiri
Maque (marque) le pas un, deux
Ancien combattant Mundasukiri.

(1) Voir traduction à la fin de la chanson p.15.
(2) Voir traduction à la fin de la chanson.

Ti (tu) ne sais pas qué moi je suis ancien combattant
Moi je suis ancien combattant
J'ai fait la guerre mondiau
Dans la guerre mondiau
Il n'y a pas de camarade wayi
Dans la guerrermondiau
Il n'y a pas de pitié mon ami :
J'ai tué Farançais
J'ai tué Allemand
J'ai tué Anguelais
Moi j'ai tué Tchecosolovaqui.

Maque le pas un, deux
Ancien combattant Mundasukiri
Maque le pas un, deux
Ancien combattant Mundasukiri.

La guerre mondiau ce n'est pas bon, ce n'est pas bon
La guerre mondiau ce n'est pas bon, ce n'est pas bon
Quand viendra la guerre mondiau tout le monde cadavere(2X)
Quand la balle siffle, il n'y a pas de swazi (choisi)
Si tu fait pas du tchangi(1) mon cher oh i cadavéré
Avec le coup de matraque tout à coup patatra cadavéré
Ta femme cadavérée
Ta mère cadavérée
Ton grand-père cadavéré
Ton père cadavéré
Tes enfants cadavérés
Les rois cadavérés
Les reines cadavérées
Les empérérés cadavérés (empereurs)
Tous les pérésidents cadavérés (présidents)
Les ministres cadavérés
Les garde-corps cadavérés
Les motards cadavérés
Les militaires cadavérés
Les civili cadavérés
Les policiers cadavérés

(1) Tchangi = mot kikongo et lingala à la fois pour dire esquiver.

Les gendarmes cadavérés
Les travailleurs cadavérés
Les somères (chomeurs) cadavérés
Tes chéries cadavérées
Ton premier bureau cadavéré
Ton deuxième bureau cadavéré
La bière cadavérée
Le champagne cadavéré
Le wisiki (wisky) cadavéré
Le vin rouge cadavéré
Le vin de palme cadavéré
Les soulards cadavérés
Music lovers cadavérés
Tout le monde cadavéré
Moi-même cadavéré

Maque le pas un, deux
Ancien combattant MUNDASUKIRI
Maque le pas un, deux
Ancien combattant MUNDASUKIRI

Pourquoi la guerre, pourquoi la guerre
Pourquoi la guerre.
La guerre, ce n'est pas bon
Ce n'est pas bon
Quand viendra la guerre tout le monde affamé ooh !
Le coq ne va plus coquer Cocorico ooh !
La poule ne va plus pouler pouler les oeufs
Le foutbaléré (footballeur) ne pas plus fouter et pousser le ballon

Les joueurs cadavérés
Les arbitres cadavérés
Le sifflet cadavéré
Même le ballon cadavéré
Les équipes cadavérées
Diable noir cadavéré
Etoile du Congo cadavéré
Cara cadavéré

Les Lions indomputables (indoptables) cadavérés
Les Léopards cadavérés
Le Diable rouge cadavéré
Les journalistes cadavérés
La radio cadavérée
La télévision cadavérée
Le stade cadavéré
Les suporotéré (les supporters) cadavérés.

La bombe ce n'est pas bon
Ce n'est pas bon
La bombe à neutrons ce n'est pas bon
Ce n'est pas bon
La bombe atomique ce n'est pas bon
Ce n'est pas bon
Les pershings ce n'est pas bon
Ce n'est pas bon
S.S.20 ce n'est pas bon
Ce n'est pas bon.
Quand viendra la bombe tout le monde bombé ooh !
Quand viendra la bombe tout le monde bombé ooh !
Ton pays bombé
L'URSS bombé
Les Etats-Unis bombés
La France bombée
L'Italie bombée, l'Allemagne bombée
Le Congo bombé
Le Zaïre bombé
L'ONU bombé
L'UNESCO bombé
L'OUA bombé
Mes boeufs bombés
Mes moutons bombés
Mon cuisinier bombé
Tous les cuisiniers bombés
Ma femme bombée
Les taguissimane (taximen) bombés
Les hôpitaux bombés
Les malades bombés

Les bébés bombés
Les poulaillers bombés
Les coqs bombés
Mon chien bombé
Les écoles bombées
Ma poitrine bombée
Tout le monde bombardé

Semez l'amour et non la guerre mes amis
Tenons-nous la main dans la main
Jetez vos armes jetez vos armes jetez vos armes
Tenons-nous la main dans la main
Ah ! si tu voyer Farançais bonjourou (bonjour)
Ah ! si tu voyer Anguelais gour moroning (good morning)
Ah ! si tu voyer Russe Srazvutche
Ah ! si tu voyer Esupagnole kuenos dias
Ah ! si tu voyer Italien bonjourno (buon giorno)
Ah ! si tu voyer Chinois Hihon
Ah ! si tu voyer Bulgari dobour doush (dobre den)
Ah ! si tu voyer Israelien sharum
Ah ! si tu voyer Egyptien Sabakaraher (sbah-el-her)
Ah ! si tu voyer Sénégalais Nagadef
Ah ! si tu voyer Malien ANISUKUMA
Ah ! si tu voyer Nigerian CAOURO
Ah ! si tu voyer Mauritanien Aradouna
Ah ! si tu voyer Togolais Afuan
Ah ! si tu voyer Swahili Djambo
Ah ! si tu voyer Tchadien lale
Ah ! si tu voyer Malagash Manahona
Ah ! si tu voyer Centre africa mibaramo
Ah ! si tu voyer Camerounais Anan vouaye
Ah ! si tu voyer Gabonais Mbolo
Ah ! si tu voyer Congolais Mbote
Ah ! si tu voyer Zaïrois Mbote na yo

Maque le pas un, deux 4 X
Ancien combattant MUNDASUKIRI

..../...

(2) Traduction du texte en kikongo.

Je meurs de faim - Je meurs de faim après avoir beaucoup travaillé.
Vous les femmes donnez-moi le poulet
Vous me laissez avaler le chikwang
avec du pili pili et pourtant
il y a beaucoup de poules et de coqs dans
la parcelle. Faites vite sinon je vais changer
d'avis.

Traduction de DAYIMOND de l'Orchestre AMABANO de la Radiotélévision Nationale du Burundi.

CH.6. Tchico Pamba, Sens interdit chez Tania ou "TANIA" (1984)

- Pon pon pon
  Tania, Tania
- Mais qui est-ce ?
  Oh ! mais, c'est Pierrot !
- Mais pourquoi cet étonnement Tania ?
  Tu ne pensais plus me revoir ?
  Sachant très bien que j'arrive aujourd'hui
  Tu n'es même pas venue m'accueillir à l'aéroport
- Ecoute Pierrot je t'en prie parle doucement
  Il faut que tu comprennes
- Mais comprendre quoi ?
- Je suis déjà mariée...
- Mais, mais, mais, c'est quoi ?
- Non, non, non El Hadji, c'est un étudiant
  Dont je t'ai parlé qui était en France
- Etudiant, étudiant, comment ça ?
- Qu'est ce qui histoire là même ?
- Je n'avais pas entendu parler
  Etudiant venu France
  Et toi étudiant
  Tu poser là-bas pays des blancs

.../...

Et tu crois gagner femme ici ?
Qu'est-ce que tu moyen m'aide pour Tania ?
Tu moyen même pas payer son dot
Avant de partir France.
Tu crois que femme là même c'est cadeau
Et c'est comment ça ?
Moi El Hadji Ousman Mamadou TOURE
Moi je me marie Tania
Moi j'ai payé villa pour Tania
J'ai payé voiture Mercedes
Pour maman de Tania
J'ai payé gros voiture armericaine (1) pour papa de Tania
J'ai envoyé ses frères étudier à Londres
Toi venu, tu veux mettre bâtons dans les roues
Pour casser mon affaire de mariage
Wala (voilà) Alah Sariki, Proté moi prati provoquaté
Si tu quitter pas toout de suite (Partez-moi parlez provocateur)
J'appeler police pour toi
Maintenant même avec Tania c'est fini
C'est fini avec Tania
Fous le camp d'ici
Je dis fous le camp
Rentre, rentre Tania]
(bruit d'une porte qu'on ferme)

- Tania
Tania aa eee
Tania oooh
oooh Tania
Tania mamaaa
Pourquoi m'as-tu fait cela ?
Pourquoi Tania ?
Pourquoi m'as-tu fait cela ?
Oooh Tania !
J'espérais te retrouver heureux après tant d'années de séparation
J'espérais te retrouver joyeux après tant d'années de séparation

(1) Armericaine = à l'américaine.

.../...

Jamais je n'aurai pensé qu'un jour
Tu pouvais me quitter
Jamais je n'aurai pensé qu'un jour
Tu pouvais me laisser tomber
Tania haha
Tania haha
Tania haha oooh Tania
As-tu oublié oooh Tania
Ces lettres et ces photos que tu m'envoyais d'Afrique
Tes paroles me reviennent comme des souvenirs
Tes promesses me reviennent comme des souvenirs
Mais elles sont plus essentielles que jamais Tania.

Et pourtant quand j'étais à Paris oooh Tania
Je pensais à toi nuit et jour oooh ma belle
Toutes ces filles et ces femmes qui me couraient après
Je n'en faisais pas cas oooh Tania
Je pensais qu'un jour ou l'autre on se retrouverait
Nous allions nous marier ooh Tania
Nous allions nous unir Tania pour la vie.

Qu'est-ce que je n'ai pas fait Tania
Pour sauvegarder notre amour
Et pourtant je faisais tout
Pour te prouver combien je t'aime
Oooh Tania tu es sans pitié
Oooh Tania souviens-toi du passé
Bien que n'étant pas riche
Je m'occupais de toi cent pour cent
Je prenais tout mon argent
Pour t'envoyer des mandats Tania
Je dépensais ma bourse à volonté
Pour t'acheter des souvenirs
Que je t'envoyais de la France eee
Que je t'envoyais de Paris Tania aaa
Tania tu as trahi notre amour ooh Tania
A présent je te quitte le coeur plein de chagrin
J'essayerai de t'oublier

.../

Je sais que je ne pourrais jamais
Adieu suis à moi
Adieu ooh Tania
Adieu sois heureuse
Tu es sans pitié
Aller, aller, aller
(every body, I say
Come on, comm along
Come on, come and dance
Come on, every body
Oh yes - yeah !
Oyeee !
L'amour c'est vraiment comme le thermomètre
Hier c'est moi qui étaità cent degrés
Aujourd'hui je suis descendu à zéro degré
Eh oui c'est la vie nyoo nyoo nyoo nyoo
Je comprends maintenant que tout prend fin
Ici bas même l'amour le plus tendre.
Adios nyooo Tania
et nyororo et nyororo...)

CH.7. LOKASSA YA MBONGO (groupe), Maïma (1985)

(Tintin toi aussi !)

R. Maïmaïmaï aaa ee Maïma
Maïmaïmaï aaa ee Maïma
Wololo wololo wololo ooo o o
Yelele yelele yelele eee e e
Wololo wololo wololo ooo o o
Yelele yelele yeee Maïma eee !

Le monde est contre moi
A cause de toi Maïma eee
Et pourtant je suis à toi
Il y a trop de concurrents
Moustafa a tout gâché Maïma
Notre amour
Il a mis la nivaquine

.../...

C'est pas possible
Comme il a beaucoup d'argent
Je ne peux pas lui moyen
C'est aussi la conjoncture
Qui a moyen ma société
Après ma société
C'était le tour de mon patron
Lui aussi avait besoin de toi
Il m'a donné congé technique
Sans motif
Congé sans payé
De rester à la maison
Voilà affaire oooh !
Voilà affaire oooh !
Voilà affaire oooh !
T'ai perdu Maïma eee !
Oooh Maïmouna eee !
Eee Maïmouna eee !

R. Maïmaïmaï aaa ee Maïma
Maïmaïmaï aaa ee Maïma
Wololo wololo wololo ooo o o
Yelele yelele yelele eee e e
Wololo wololo wololo ooo o o
Yelele yelele yeee Maïma eee !

Quant à toi Maïma eee
Quant à toi Maïma eee
Dieu de l'amour est contre toi
De ce que tu m'as fait
Je sais que tu vas partir
Mais ce n'est qu'un au revoir
Au nom de notre amour
Chérie fait ce que je veux
Donne-lui un peu Maïma eee
Pas le tout
Donne-lui un peu Maïma eee
Pas le tout.

.../...

Eee Maïmouna eeee
Eee Maïmouna eeee

R. Maïmaïmaï aaa ee Maïma
Maïmaïmaï aaa ee Maïma
Wololo wololo wololo ooo o o
Yelele yelele yelele eee e e
Wololo wololo wololo ooo o o
Yelele yelele yeee Maïma eee !

[(Ils sont là toujours à gâter gâter
affaires de quelqu'un ooh)]

Maïma eee.
Toujours toi Maïma eee
Tu m'as jeté dans le fleuve
Du feu Maïma eee
Mon coeur a chauffé
Jusqu'à mes larmes ont tout fini
A la place de larmes
C'était du sang
A cause de toi Maïma eee
Je ne suis plus moi
A cause de toi Maïma
J'ai fermé tous mes yeux
J'ai compté les bravos un par un
Tu m'as rendu fou d'amour
Fais attention
Si non tu vas me trouver
Au cabanon
Au cabanon Maïma eee
A cause de toi
Au cabanon Maïma eee
A cause d'amour
Au cabanon Maïma eee
Je serais sans soucis
Au cabanon Maïma eee
Tu seras responsable.

.../...

Maïma eeeeh
Toujours toi Maïma eee
Tu m'as rendu fou d'amour
Faiş attention
Si non tu vas me trouver
Au cabanon
Au cabanon Maïma
A cause de toi
Au cabanon Maïma
A cause d'amour
(à Belleville)
Au cabanon Maïma
Je serais sans souci
Au cabanon Maïma
Tu seras responsable hooo !
[(C'est vrai ça aussi que cette femme là moyen l'homme
ça c'est vrai. Il y a pas match.
Tintin tu es témoin)]
Maïma eee
Toujours toi Maïma eee
Tu m'as rendu fou d'amour
Faiş attention
Si non tu vas me trouver
Au cabanon
Au cabanon Maïma
A cause de toi
Au cabanon Maïma
A cause d'amour
Au cabanon Maïma
Tu seras responsable
Au cabanon Maïma
A cause de toi.

CH.8 Pierre MUUTOUARI, Aïssa.

Bolingo eleki ngai(1) Aïssa oooh Aïssa oooh !
Mwana Mali (2)
J'ai rencontré Aïssa ooh
Chez tonton Dialo la fille du chartier
J'ai rencontré Aïssa ooh
Chez tonton Dialo la fille du chartier

Aïssa tu m'as tourné la tête oooh mama
Je n'en peux plus.
Aïssa tu m'as tourné la tête oooh mama
Dis-moi la vérité
Amène-moi au Mali Aïssa eée
Chez mama Maku Traoré
Amène-moi au Togo, Sénégal, Centre Afrique
C'est l'ambiance.
Amène-moi Côté d'Ivoire, Cameroun
Lagama au quartier NDOUMAKELE
Amène-moi au Congo, Guinée
Zaïre, Afrika Mobimba Aïssa eee

(Aïssa, Aïssa, amène-moi à Bamako, courage !
Tonton Dialo
En tout cas faites quelque chose
Oooh chartier !
We Keita, Samba Samba
Amène-moi les bijoux je va chez toi
Pour donner chez Aïssa
Haha j'aime)

Amène-moi au Mali Aïssa eee
Chez mama Maku Traoré
Amène-moi au Togo, Sénégal, Centre Afrique
C'est l'ambiance
Amène-moi Côte d'Ivoire, Cameroun
Lagame au quartier NDOUMAKELE

(1) L'amour me dépasse
(2) Mwana Mali : enfant du Mali.

Amène-moi au Congo, Guinée
Zaïre Afrique mobimba Aïssa eee.

Aïssa je t'aime ooh
T'as la beauté que j'aime ooh 2 X
Aïssa je t'aime ooh
T'as la beauté que j'aime ooh

(Aaaaha tiens !
Je ne comprends pas Aïssa
Pourquoi vouloir me souffrir pour ça
Tu me fais souffrir pour rien
Je vais te dire quelque chose
C'est l'union qui fait la force
Tu peux épouser un Gabonais
Tu peux épouser un Malien
Tu peux épouser un Zaïrois
Un Sénégalais
Un Guinéen
Un Togolais
(rires) ce n'est qu'après toi je te dis ça
que tu peux comprendre
Faut pas qu'il y ait séparation entre nous
Vous savez aujourd'hui
Quand tu épouses un camerounais
Un Ivoirien
Ce mélange là fait l'union
Et seulement il y a vraiment l'union
Et cette union fait la force
Je vais te raconter l'histoire
Moi je raconte toujours des histoires
Ne vous étonnez pas de moi
Moi je m'appelle Pierre MOUTOUARI
Moi quand j'étais au débutant
Cours élémentaires on apprenait quelque chose
Vous savez ce qu'on apprenait
(rires) hahaha battez les mains,
Battez les mains avec moi

Ecoutez-moi ça.]
Tonton tire maman
Maman tire tonton

CH.9. Théo-Blaise N'KOUNKOU, L'Eden (moitié toi + moitié moi)

Et Dieu créa l'homme
De l'homme est venue la femme
C'était l'histoire d'Adan et Eve
Dans le Jardin d'Eden 2 X
C'était le bonheur
Puis vint la trahison
A cause du fruit du péché
Et nous souffrons toi et moi

Même si ton pied est mon pied
Oh ! ma belle
Il faut être sage 2 X
Puisque pour l'éternité nous sommes unis
Tu dois être sage

R_1. Aimer i aimer
Tu es à moi je suis à toi
Aimer i aimer eee
Tu es à moi je suis à toi
Je ne t'en veux pas
Oh ma belle
Pour ces pommes de l'Eden 2 X
Que tu m'avais donnée, et que
Nous avions mangée, ensemble toi et moi

R_1. Aimer i aimer
Tu es à moi je suis à toi 2 X
Aimer i aimer eee
Tu es à moi je suis à toi

Même si ton pied est mon pied
Oh ! ma belle
Il faut être sage

.../...

Puisque pour l'éternité nous sommes unis
Tu dois être sage

R_1. Aimer i aimer
Tu es à moi je suis à toi
Aimer i aimer eee
Tu es à moi je suis à toi
[Oka makembe mama](1)

R_2. Tu es ma moitié, eee
Je t'aime toi chérie
Moitié toi moitié moi
Okati ya motima (2)

2 X

Je suis Adan
Tu est Eve d'aujourd'hui
Oh ma michou
Je serais toujours près de toi
Mon amour de toujours

R_2. Tu es ma moitié
Je t'aime toi chérie
Moitié toi moitié moi
Okati ya motima

2 X

Nous nous sommes unis
Pour le meilleur et pour le pire
Tu seras toujours à mes côtés
Ma compagne de toujours

R_2. Tu es ma moitié
Je t'aime toi chérie
Moitié toi moitié moi
Okati ya motima

2 X

---

(1) Oka makembe mama = écoutes ces makembe mama

(2) O kati ya motima = à l'intérieur du coeur
Traduction de MALOBA Barnabé.

U.B

Hier c'était l'Eden
L'Eden d'aujourd'hui c'est cette terre
Simplifions nous la vie chérie yeee
Pour le bonheur et l'amour

R_2. Tu es ma moitié
Je t'aime toi chérie yeee 2 X
Moitié toi moitié moi
Okati ya motima

[Ça c'est du spécial, l'international T.B.K.]

En Africa, Asia ee
America
En Europa Asia eee
Au Brazilia

R_3. Pour l'Eden,
A cause de l'Eden 2 X
En Martinique
A la Guadeloupe
On s'est aimé
Au Congo Brazza au Cameroun
On s'est aimé eee

R_3. Pour l'Eden,
A cause de l'Eden 2 X
A Saint Martin
A la Dominique
On s'est aimé eee
En Côte d'Ivoire et au Zaïre
On s'est aimé eee

R_3. Pour l'Eden,
A cause de l'Eden 2 X
En Haïti et en Guyanne
On s'est aimé eee
Au Gabon mama au Sébégal
On s'est aimé eee

R_3. Pour l'Eden,
A cause de l'Eden 2 X
En Haïti, à la Jamaïque
On s'est aimé eee (à cause de l'Eden)
En Haïti à la Jamaïque
On s'est aimé eee
Au Bénin et au Togo
On s'est aimé eee

R_3. Pour l'Eden,
A cause de l'Eden 2 X
En Martinique à la Guadeloupe
On s'est aimé eee
Au Niger au Nigeria
On s'est aimé eee

R_3. Pour l'Eden,
A cause de l'Eden 2 X

C. Côte d'Ivoire

CH.10. DAOUDA TOUKONE, Le sentimental bouquet de fleurs (1984)

Je croyais n'avoir pour elle
Qu'une affection fraternelle
Je prenais pour simple estime
Mon amour pour Célestine
Puis, voilà bien longtemps
J'ai douté de mes sentiments
Oh ! Je l'ai toujours aimée
Sans vouloir me l'avouer

R. A présent je vais lui offrir mon coeur
Dans un joli bouquet de fleurs
En lui promettant sur l'honneur
De toujours faire son bonheur

Mois je suis un garçon timide
Chaque fois que je me décide

Même si mon coeur insiste
J'ai ma langue qui résiste
J'ai dû lui écrire
Ce que j'avais à lui dire
Elle m'a dit en retour
Qu'elle acceptait mon amour

R. A présent je vais lui offrir mon coeur
Dans un joli bouquet de fleurs
En lui promettant sur l'honneur
De toujours faire son bonheur

Nous allons nous unir
Pour le meilleur et pour le pire
Elle sera ma moitié
Je serai sa moitié 2 X
Nos joies seront les mêmes
Nous partagerons nos peines
Elle sera mon seul amour
Et je l'aimerai pour toujours

R. A présent je vais lui offrir mon coeur
Dans un joli bouquet de fleurs
En lui promettant sur l'honneur
De toujours faire son bonheur

Nous allons nous unir
Pour le meilleur et pour le pire
Elle sera ma moitié
Je serai sa moitié
Nos joies seront les mêmes
Nous partagerons nos peines
Elle sera mon seul amour
Et je l'aimerai pour toujours

R. A présent je vais lui offrir mon coeur
Dans un joli bouquet de fleurs 3 X
En lui promettant sur l'honneur
De toujours faire son bonheur.

CH.11. DAOUDA TOUKONE, Mon coeur balance (1984)

J'ai un problème, j'aime deux filles
Je ne sais pas laquelle choisir
La première est la plus jolie
La seconde est la plus gentille
Entre les deux mon coeur balance
Ça balance et ça rebalance

La plus jolie s'appelle Fanta
La plus gentille c'est Amina
Entre les deux vraiment j'hésite
Pourtant il faut que je me décide
Et toujours mon coeur balance
Ça balance et ça rebalance

Quand je suis avec la jolie Fanta
Moi je pense à la gentille Amina
Quand Amina est près de moi
Mes pensées s'envolent vers Fanta
Et toujours mon coeur balance
Ça balance et ça rebalance

Un jour j'ai pris ma résolution
Croyant avoir trouvé la solution
Mais au moment de me prononcer
Moi je n'ai pas pu me décider
Et toujours mon coeur balance
Ça balance et ça rebalance

(Reprise des 4 strophes successivement)

Dites-moi mes amis
Dites-moi laquelle choisir
Entre la jolie Fanta
Et la gentille Amina
Dites-moi mes amis
Dites-moi laquelle choisir
Entre la jolie Fanta
Et la gentille Amina

.../...

Oooh Fanta ou Amina
Oooh Fanta ou Amina
Oooh Fanta ou Amina.

CH.12. DAOUDA TOUKONE, La femme de mon patron (1985)

La femme de mon patron
Est tombée amoureuse de moi
Elle m'a proposé
De devenir son amant
Elle est riche et elle est belle
Mais moi je ne veux pas de problèmes
Son mari c'est mon directeur
Moi je suis son chauffeur
Si je deviens l'amant de la femme du patron
C'est dangereux

Mais les femmes sont diaboliques
Malgré leur beauté angélique
Quand une femme est amoureuse
Elle devient très dangereuse
La femme du patron m'a dit si je refuse
Elle ira dire à son mari
Que c'est moi qui lui fais la cour
Même si je suis innocent
J'aurai de gros ennuis

Devant cette situation
Je ne trouve pas de solution
Car dans cette affaire
Moi je ne sais plus que faire
Puis dans tous les cas
Je n'ai pas tellement le choix
Si je dis oui c'est imprudent
A cause du patron
Mais si je dis non à la femme
Elle va se venger.

Que faut-il faire ooh
Que faut-il faire Kabakuye
Que faut-il dire ooh
Que faut-il dire Gudumbuye
Si je dis oui, j'ai peur du patron Kabakuye
Mais si je dis non, la femme va se venger Gudumbuye
Ah ! quelle affaire Kabakuye
Ah ! quelle histoire Gudumbuye
Que faut-il faire Kabakuye
Que faut-il dire Gudumbuye
Si je dis oui Kabakuye
Si je dis non Gudumbuye
Ah quelle histoire Kabakuye
Ah quelle affaire Gudumbuye

Que faut-il faire ooh
Que faut-il faire Kabakuye
Que faut-il dire Gudumbuye
Si je dis oui
J'ai peur du patron Kabakuye
Mais si je dis non
La femme va se venger Gudumbuye

Ah quelle histoire Kabakuye
Ah quelle affaire Gudumbuye
Que faut-il dire Kabakuye
Que faut-il faire Gudumbuye
Si je dis oui Kabakuye
Si je dis non Gudumbuye
Ah quelle histoire Kabakuye
Ah quelle affaire Gudumbuye

CH.13. DAOUDA TOUKONE, L'argent et le bonheur

On nous dit que l'argent ne fait pas le bonheur
Pourtant tout le monde fait la course à la fortune
Ce sont les pauvres qui ont le plus de malheurs
Car la vie d'un pauvre est toujours, toujours pleine d'amertume.

La religion dit que le pauvre ira au ciel,
C'est bien normal puisqu'il a son enfer sur terre
Moi je voudrais avoir ici bas, un peu de miel
Mais sans argent mes amis, je ne sais comment faire.

Comment trouver le bonheur dans la misère ?
Dites-le moi, dites-le moi ; vous mes frères.
Comment être heureux quand on est vraiment démuni
Car sans argent, on n'a pas d'ami, on a toujours des soucis
Le bonheur pour un mendiant, c'est vraiment insignifiant.

On dit souvent que le bonheur ne se vend pas
Mais croyez-vous que ce soit toujours le cas ?
Il y a des choses qui ont changé de nos jours,
oui, aujourd'hui mes amis, on achète même l'amour.

La raison du plus riche est toujours la meilleure
Tout le monde sait que le pauvre a toujours tort
Si comme on le dit, l'argent ne fait pas le bonheur
Moi je dis aussi que l'argent nous évite bien des malheurs.

Comment trouver le bonheur dans la misère ?
Dites-le moi, dites-le moi, vous mes frères ?
Comment être heureux quand on est vraiment démuni ?

.../...

Car sans argent, on n'a pas d'ami, on a
toujours des soucis.
Le bonheur pour un mendiant c'est vraiment
insignifiant.

Oooooh !
Comment trouver le bonheur dans la misère ?
Dites-le moi, dites-le moi, vous mes frères
Comment être heureux quand on est vraiment
démuni ?
Car sans argent on n'a pas d'ami, on a
toujours des soucis
Le bonheur pour un mendiant, c'est vraiment
insignifiant.
Mmh !
Comment trouver le bonheur dans la misère ?
Dites-le-moi dites-le moi
Ah ! l'argent et le bonheur ! (8 X)

CH.14. AICHA KONE, Soleil

Née dans le quartier populaire d'Adjamé, à Abidjan, Aïcha Koné est aujourd'hui âgée d'une trentaine d'années. Souvent surnommée "la grande dame de la chanson africaine" ou "la grande impératrice" comme l'indique Jeune Afrique Magazine n° 22 de Décembre 1985. Elle a une voix sucrée et langoureuse. "Je chante dit Aïcha KONE, pour calmer et apaiser". En effet, avec ses rythmes chaloupés et lents, elle berce l'auditeur, indéfiniment. Dans sa musique, ce qu'il y a de plus beau, c'est sa voix ; une voix pure et profonde à laquelle s'ajoute la richesse des paroles et de la musique. Depuis qu'elle a commencé sa carrière en 1977, Aïcha Koné a accumulé premiers prix et disques d'or. Elle était fortement influencée au niveau de la voix par Myriam Makeba qu'elle a fréquentée. On peut noter à son actif : Dénikéléni (1979) ; Adouma ; Kilimandjaro ; Malaïka, Sambouyaya (1985) ; Narda, Soleil.

.../...

Soleil !
Toi si fidèle
Tu sais ton devoir
Oui ton devoir
Soleil
Tout comme toi
Je voudrais aimer
Oui mieux aimer

Voudrais-tu soleil
Bien m'apprendre
M'apprendre à êtr' fidèle
Et comme toi soleil
A aimer
Mieux aimer
Mon amant

[Il suffit d'amour soleil
Pour être tout aussi fidèle que toi]

Voudrais-tu soleil
Bien m'apprendre
M'apprendre
A êtr' fidèle
Et comme toi soleil
A aimer
Mieux aimer
Mon amant

Voudrais-tu soleil
Bien m'apprendre
M'apprendre
A êtr' fidèle
Et comme toi soleil
A aimer
Mieux aimer
Mon amant

Soleil !
Toi qui toujours
Ne te lasses jamais
Ô oui jamais
Mmh soleil dit moi
Pourquoi je ne puis
Tout comme toi
Etr' fidèle soleil
Et sincère
Fidèle pour mieux aimer

Voudrais-tu soleil
Bien m'apprendre
M'apprendre
A mieux aimer

Voudrais-tu soleil
Bien m'apprendre
M'apprendre
A êtr' fidèle
Et comme toi soleil
A aimer
Mieux aimer
Mon amant

Mmh voudrais-tu soleil
Bien m'apprendre
M'apprendre
A êtr' fidèle
Et comme toi soleil
A aimer
Mieux aimer
Mon amant.

D. ZAIRE

SAM MANGWANA, S.

Né le 21 Février 1945 à KINSHASA, Mangwana Mayemona plus connu sous le nom de Sam Mangwana fait partie du peloton de tête de la musique zaïroise et africaine. Déjà à 18 ans, il faisait partie de l'African Fiesta de Tabu Ley en 1963. Il va ensuite au Congo. Il fera beaucoup de voyages musicaux au Congo, Nigéria, Cameroun, Bénin et Togo, puis s'installe en Côte d'Ivoire. Il chante en Lingala mais aussi en Français, une musique où tout le monde trouve son compte, une musique internationale. Sa musique passe pour le fleuron de la musique africaine sans "frontière". Il a une voix chaude et puissante. Sur son compte il y a beaucoup de chansons dont :

- Georgette Eckins
- Matinda
- Maria Tebbo
- Suzana Coulibaly
- Pitié

CH.15. Suzana Coulibaly

[Oyéee !
C'est toujours l'African all stars
Avec Sam Mangwana
Et l'African all stars est dirigé par Maître Bizi
Sugar !]

Suzana Coulibaly yeee
Suzana Coulibaly yeee
Suzana Coulibaly yeee
Suzana Coulibaly yeee
Demain c'est la fin du mois
Demain je donner toi l'argent
Moi je donner toi l'argent
Pour payer ton loyer
Pour acheter les bijoux
Pour acheter le pagne

.../...

Mais quand je donner toi oh !
Tu donner à Moussa
Régardez-moi affaire oh
Suzana n'a pas confiance
[Ah Suzana au-delà des coutumes]

Suzana Coulibaly yeee
Suzana Coulibaly yeee
Demain c'est la fin du mois
Demain je donner toi l'argent
Moi je donner toi l'argent
Pour payer ton loyer
Pour acheter les bijoux
Pour acheter le pagne
Mais quand je donner toi oh !
Tu donner à Moussa
Regardez-moi affaire oh
Suzana n'a pas confiance
Yeah !

Mon ami mon ami yeee
[Ah mon ami]
Mon ami voilà affaire ooh
Suzana c'est ma femme
La mère de mes enfants
Suzana m'a trompé oh !
Suzana m'a roulé
Suzana m'a troublé oh
Suzana m'a trahi eeh
Ah Suzana mama eee !
Yeah !

Mon ami mon ami yeee
Mon ami voilà affaire oh
Suzana c'est ma femme
La mère de mes enfants
Suzana mon amour
Suzana m'a roulé oh
Suzana m'a troublé oh

.../...

Suzana m'a trahi eee
Ah Suzana mama eee !
Yeah !
[Suzana même, tu moyen l'homme]

CH.16. PABLO LUBADIKA (dit Porthos), Marie Jeanne.

Marie Jeanne, Marie Jeanne oh !
I love you Marie Jeanne
I love you Marie Jeanne oh mama a aah !

Marie Jeanne Marie Jeanne ooh
Marie Jeanne ne veut plus de moi
Elle est partie avec mon voisin
Parce que moi pas d'argent eee
Laissez l'argent où est dit yeee
Va chercher où on a de l'argent eee
I love you Marie Jeanne
I love you Marie Jeanne

Je gagner pas l'argent
Je gagner pas voiture
Je gagner pas villa Marie Jeanne
Chaque chose a son temps ooh
Marie Jeanne
Il y a un temps pour naître
Il y a un temps pour mourir
Il y a un temps pour semer ooh
Il y a un temps pour récolter
Y a un temps pour gagner ohh
Y a un temps pour perdre
Y a un temps pour économiser
Y a un temps pour dépenser
On s'aime pour le bonheur
On s'aime pour le pire
I love you Marie Jeanne
I love you Marie Jeanne

.../...

Laissez l'argent où est dit yeee
Moi chercher toi maître l'argent
Moi chercher toi pour gagner Marie Jeanne ooh
J'ai fait tout elle m'a ruiné
J'ai risqué prison elle m'a roulé
Marie Jeanne
J'ai semé les autres ont récolté
J'ai bâti mon voisin a profité
Le fruit de mon travail est parti cadeaux
I love you Marie Jeanne
I love you Marie Jeanne
Ooh mamaa Aaah

Marie Jeanne Marie Jeanne ooh
Marie Jeanne Marie Jeanne ooh
Je gagner pas l'argent
Je gagner pas voiture
Je gagner pas villa Marie Jeanne
On s'aime pour le bonheur
On s'aime pour le pire
Laissez l'argent où est dit yeee
Moi chercher toi maître l'argent eee !
Moi chercher toi pour gagner Marie Jeanne ooh
Le fruit de mon travail est parti cadeaux

I love you Marie Jeanne
I love you Marie Jeanne
Ooh mamaa aaah !
(animation en langue africaine)

Marie Jeanne Marie Jeanne ooh
Marie Jeanne Marie Jeanne ooh maaa eee
M'a décu
M'a roulé 5 X
Je suis découragé
Mon voisin a profité
J'ai risqué prison
Le fruit de mon travail est parti cadeaux

SOUZY KASSEYA, Le téléphone sonne (1983)

Né en 1945 à Lubumbashi au Shaba (Zaïre), Souzy Kasseya commence à gratter la guitare dès l'âge de onze ans. A quatorze ans il amorce sa carrière musicale et atterrit dans la capitale zaïroise. A 18 ans il est guitariste-soliste dans "Vox Africa" l'un des groupes en vogue dans les années soixante-dix et qui a vu passer dans ses rangs, des étoiles zaïro-congolaises comme Sam Mangwana, Franklin Boukala et N'Tessa.

Souzy débarque en Europe. Il passe par Bruxelles, puis Paris, puis Rome et revient s'installer à Paris où il s'installe définitivement et fonde la maison de disques "Balafon" avec la chanteuse camerounaise Uta Bella. A son actif on a les chansons :

- Le téléphone sonne
- Princesse Goyo, classé meilleur disque 1983
- La vie continue 1984
- M. Simon 1985

Auteur, compositeur, chanteur, guitariste, Souzy Kasseya raconte dans ses chansons le quotidien : le rire, les hommes, les femmes, l'amour, les amis...

CH.17. Le téléphone sonne

C'est trop tard kanga motema tika kokamwa
Avion eke, avion eke
Otango ekozonga
Sango euti na mboka
Bayaya we, bayaya we
Bayaya we boluka nzela ya nsumbu
Bayaya we, bayaya we
Bayaya we ne nzela moto nyoso iyo(1)

Les plaisirs de la vie
Profiter tant que possible
Si tu as des moyens
Profiter autant que possible
On ne vit qu'une fois yoooh !

(1) voir à la fin de la chanson p. 41

On ne meurt qu'une fois yoooh !
On ne vit qu'une fois yoooh !
La vie est un passage
Tant que le corps est disposé
Laisse -toi embarquer yooo !
Laisse -toi entraîner yooo !
Laisse -toi carresser yooo !
Laisse -toi embrasser yooo !

Le téléphone sonne sonne
Mais qui répond pour moi
Le téléphone sonne sonne
Moi, je suis occupé
Le téléphone sonne
Mais qui répond pour moi ?
Le téléphone sonne sonne
Moi je suis occupé

Moi je suis occupé
Occupé à faire an an
Et ceci et cela
Et je crains l'incendie

Le téléphone sonne sonne
Moi je suis occupé

Puisqu'il y a incendie
Appelez les pompiers
Les pompiers de Madoudou
Pour éviterconfusion

Le téléphone sonne sonne
Mais qui répond pour moi
Le téléphone sonne sonne
Moi je suis occupé

Je crois qu'il y a confusion
Confusion et illusion
Illusion pour partager
Partager le melon
Patati patata
Appellez contrôleur

Le téléphone sonne sonne
Mais qui répond pour moi
Le téléphone sonne sonne
Moi je suis occupé

Appellez contrôleur
Contrôler situation
Situation de menteur
Le menteur confondu

Le téléphone sonne sonne
Mais qui répond pour moi
Le téléphone sonne sonne
Moi je suis occupé

Puisque je suis confondu
Confondu dans ma façon
Ma façon de faire an an
De ceci et de cela
Appellez conseiller
Conseiller conjugal

.../...

Le téléphone sonne sonne
Mais qui répond pour moi
Le téléphone sonne sonne
Moi je suis occupé

Conseiller conjugal
Situer le passé
Je m'en vais réclamer
Réclamer chez NKWAME
Chez Nkwame et chez YAOU
Chez Yaou ou chez TOURE

Le téléphone sonne sonne
Mais qui répond pour moi
Le téléphone sonne sonne
Moi je suis occupé

Le téléphone sonne sonne
Mais qui répond pour moi
Puisque je suis occupé
Appellez chez Tita

Le téléphone sonne sonne
Moi je suis occupé

Puisque je suis occupé
Appellez chez Pamba

Le téléphone sonne sonne
Mais qui répond pour moi

Puisque je suis occupé
Appellez chez Ti

Le téléphone sonne sonne
Moi je suis occupé

Puisque je suis occupé
Appellez chez Kwasi

2 X Le téléphone sonne sonne
Mais qui répond pour moi

Puisque je suis occupé
Appellez chez MVUZI

Le téléphone sonne sonne
Moi je suis occupé.

---

(1) C'est trop tard, il ne faut pas regretter. L'avion est parti, l'avion est parti. Les nouvelles arrivent. Quand elle va rentrer, les nouvelles arrivent des aînés (3 X), cherche la route de l'aéroport ; des aînés (3 X), cherche la route de tout le monde.

Transcription et traduction de TABU NZEREKANE NGONGO citoyenne étudiante à l'U.B. et NIBAYUBAHE Sadick.

TABU LEY et M'BILIA BEL

A cheval sur les deuxième et troisième générations de musiciens, Tabu Rochereau a été l'éclaireur des enfants de la télévision. Son titre de gloire est d'avoir été le premier ambassadeur de la musique "congolaise" moderne dans un grand music-hall parisien, l'OLYMPIA le 12 Décembre 1970. Une bonne quinzaine d'années nous sépare de cet événement sensationnel et il n'est point besoin d'informer le lecteur que de nos jours le "Seigneur Rochereau" a beaucoup évolué avec celle qu'on appelle la "rocherette" : M'BILIA BEL.
Chanteuse préférée d'une foule innombrable de "fans", sa collaboration avec Tabu Ley nous a valu jusqu'ici plusieurs albums dont :

- Nakei Naïrobi
- C'est toi que j'aime
- Ba gérants
- Cadence Mudanda
- Boyaye
- Shahuri yako.

CH.18. Tabu Ley, Pitié (1970)

R. Pitié toi mon amour
Pitié toi mon coeur
Je travaille nuit et jour
Pour ton seul bonheur

Pitié toi mon amour
Pitié toi mon coeur
Je travaille nuit et jour
Pour ton seul bonheur

Si tôt le matin je me réveille
Devant ta photo je me recueille
Je sors sans déjeûner
Je pars pour travailler
Qu'il vente qu'il pleuve ou qu'il neige
Qu'importe le temps tant que je t'aime
Le soir je vais revenir
Je t'ai dans l'avenir

.../...

Pitié toi mon amour
Pitié toi mon coeur
Je travaille nuit et jour
Pour ton seul bonheur

R. Pitié toi mon amour
Pitié toi mon coeur
Je travaille nuit et jour
Pour ton seul bonheur

Pitié toi mon amour
Pitié toi mon coeur
Je travaille nuit et jour
Pour ton seul bonheur

Si tôt le matin je me réveille
Devant ta photo je me recueille
Je sors sans déjeûner
Je pars pour travailler
Qu'il vente qu'il pleuve ou qu'il neige
Qu'importe le temps tant que je t'aime
Le soir je vais revenir
Je t'ai dans l'avenir

R. Pitié toi mon amour
Pitié toi mon coeur
Je travaille nuit et jour
Pour ton seul bonheur

Pitié toi mon amour
Pitié toi mon coeur
Je travaille nuit et jour
Pour ton seul bonheur
Pitié eeee
Pitieeee
Pitié.

CH.19. M'BILIA BEL, C'est toi que j'aime (1984)

R. C'est toi que j'aime
Et pas un autre
Et j'ai fait mon choix
Je sais pourquoi
C'est toi que j'aime
Et pas un autre
Et j'ai fait mon choix
Je sais pourquoi.

Le coeur a ses raisons
Que la raison ne connaît point
Mon coeur a des frissons
A tout moment quend je te vois
J'ai tu mes sentiments
Mais aujourd'hui je n'en peux plus
Je viens te faire savoir
Que c'est toi mon homme c'est la vie

Refrain.

Pour peu que j'ai vécu
J'en ai vu et assez vu
Je n'ai fait que m'amuser
Mais je n'ai jamais été marqué
Et pour toi c'est différent
Si bien que quelque chose m'attire
Et ça me pousse de venir
Me jeter si tôt dans tesbras

Refrain.

Le coeur a ses raisons
Que la raison ne connaît point
Mon corps a des frissons
A tout moment quand je te vois
J'ai tu mes sentiements
Mais aujourd'hui je n'en peux plus
Je viens te faire savoir
Que c'est toi mon homme c'est la vie

Refrain.

Pour peu que j'ai vécu
J'en ai vu et assez vu
Je n'ai fait que m'amuser
Mais je n'ai jamais été marqué
Et pour toi c'est différent
Si bien que quelque chose m'attire
Et ça me pousse de venir
Me jeter si tôt dans tes bras

Refrain. 2 X

Pour peu que j'ai vécu
J'en ai vu et assez vu
Je n'ai fait que m'amuser
Mais je n'ai jamais été marqué
Et pour toi c'est différent
Si bien que quelque chose m'attire
Et ça me pousse de venir
Me jeter si tôt dans tes bras

Refrain.

Je tiens à te faire savoir c
Que je t'aimais dans mon coeur
J'ai gardé trop longtemps mon secret
J'ai souffert longtemps cet état
C'est pourquoi j'ai décidé
De délier ma langue pour parler
C'est toi que j'aime
Et pas un autre
Et j'ai fait mon choix
Je sais pourquoi.

Refrain.

Je tiens à te faire savoir
Que je t'aimais dans mon coeur
J'ai gardé trop longtemps mon secret
J'ai souffert longtemps cet état
C'est pourquoi j'ai décidé
De libérer mon âme de l'enfer

Refrain.

Je tiens à te faire savoir
Que je t'aimais de tout mon coeur
J'ai gardé trop longtemps mon secret
J'ai souffert longtemps cet état
C'est pourquoi j'ai décidé
De délier ma langue pour parler

C'est toi que j'aime
Et pas un autre
Et j'ai fait mon choix 2 X
Je sais pourquoi.

D. TOGO

CH. 20. ANAA DISSENI, Ma honte c'est ta honte (1985)

-[Michel ! Michel !
Que fais-tu ici avec cette nanette ?
As-tu déjà payé ton loyer avant de donner des rendez-vous ?
Espèce de clochard !

- Mais qu'est-ce qui te prend Henriette ?
Julienne n'est qu'une connaissance d'enfance que
je viens de croiser. C'est seulement pour la
salutation qu'on s'est arrêté.

- Connaissance d'enfance !
Pour qui me prends-tu ?
Regardez-moi ça.

.../...

- Salaud, soulard, menteur
- Chérie, écoute ça va comme ça, ne t'énerves pas.
- C'est pour me tromper que tu m'as épousée ?
- Regarde ma tête, il y a une semaine que
Je n'ai pas été au salon. Mes robes, mes
bijoux que tu m'avais promises
Me les as-tu déjà achetés ?
Pourtant tu donnes des rendez-vous aux filles
- Non ne plaisante pas chérie. Ecoute-moi ça va
comme ça.]

- Chérie regarde comment tu m'as insulté
Pourquoi m'as-tu fait comme ça ?
Chérie regarde comment tu m'as dégradé
Sois raisonable mon amour
Chérie regarde comment tu m'as insulté
Pourquoi m'as-tu fait comme ça ?
Chérie regarde comment tu m'as dégradé
Sois raisonable mon amour.

Devant mes copains, tu m'as insulté
Devant mes amis, tu m'as dégradé
Les gens ce sont moqués de nous
A cause de ta méchanceté

Ooh mon amour pourquoi m'as-tu fait comme ça ?
Ooh mon amour pourquoi m'as-tu fait comme ça ?
N'oublie jamais que moi je t'aime ooh
Avant que tu me traites comme ça
Ooh mon amour pourquoi m'as-tu fait comme ça ?
Ooh Chérie pourquoi m'as-tu fait comme ça ?

Chérie regarde comment tu m'as insulté
Pourquoi m'as-tu fait comme ça ?

Chérie regarde comment tu m'as dégradé
Sois raisonable mon amour
Devant mes copains, tu m'as insulté
Devant mes amis, tu m'as dégradé

Les gens se sont moqué s de nous
A cause de ta méchanceté
Ooh mon amour pourquoi m'as-tu fait comme ça ?
Ooh mon amour pourquoi m'as-tu fait comme ça ?
Ooh mon amour pourquoi m'as-tu fait comme ça ?

R. Ma honte c'est ta honte chérie eeh
Faut pas m'insulter chérie eeh
Ma honte c'est ta honte chérie eeh
Faut pas me dégrader chérie eeh

Tu manges aujourd'hui c'est moi
Souviens-toi
Tu t'habilles aujourd'hui c'est moi
Souviens-toi
Dans le malheur c'est toujours toi et moi
Dans le bonheur c'est toujours toi et moi
Aie patience je t'en prie mon amour.

Refrain.

Au cinéma c'est toi et moi
Souviens-toi
Invitation c'est toi et moi
Souviens-toi
Dans le malheur c'est toujours toi et moi
N'importe où chérie c'est toujours toi et moi
Aie patience je t'en prie mon amour

Refrain.

Tu manges aujourd'hui c'est moi
Souviens-toi
Tu t'habilles aujourd'hui c'est moi
Souviens-toi
Dans le malheur c'est toujours toi et moi
Dans le bonheur c'est toujours toi et moi
Aie patience je t'en prie mon amour

Ma honte c'est ta honte chérie eeh
Faut pas m'insulter chérie eeh
Ma honte c'est ta honte chérie eeh
Faut pas me dégrader chérie eeh
Ma honte c'est ta honte chérie eeh
Faut pas m'insulter.

0. INTRODUCTION GENERALE

0.1. Présentation du sujet

L'écoute d'une chanson négro-africaine d'expression française donne une double jouissance à tout francophone cultivé: d'une part, il goûte comme tout le monde à la saveur ensorcelée du rythme et de toute l'harmonie musicale qu'elle véhicule ; d'autre part, il savoure les divers jeux stylistiques et linguistiques du discours que certains compositeurs savent si bien arranger. Si nous disons cela, c'est qu'il est courant de s'intéresser uniquement aux performances rythmiques de l'orchestre en tenant pour insignifiant le texte de la chanson. C'est ici le lieu de dire que la musique joue dans les sociétés de l'époque la fonction qui était assignée à la littérature au temps de Stendhal. En effet, un morceau de musique est un document historique, poétique, littéraire : le miroir d'une époque. C'est pourquoi nombre de chanteurs accordent une attention particulière aux paroles de leurs chansons en employant toujours (pour reprendre les termes du chanteur Gabonais Pierre Claver ZENG qui disait) :

> "Les mots qu'il faut, à la place qu'il faut, pour que mes idées soient le mieux exprimées"(1)

C'est d'ailleurs cela qui a fait que nous portions un intérêt particulier à la musique négro-africaine d'expression française. A cet effet, nous avons pensé qu'il était préférable de tenter d'abord une analyse de la forme de la musique africaine moderne en général. C'est ainsi que dans un premier chapitre intitulé : "La musique négro-africaine moderne : symbiose entre tradition et modernité", nous parlerons de ses origines et de sa naissance, des diverses influences étrangères qu'elle a subies ainsi que de l'orchestration. Soulignons qu'avant ce chapitre , nous avons un corpus qui est une sélection d'un certain nombre de chansons sur lesquelles nous axerons notre analyse.

---

(1) Cfr 'RFI variétés" une brochure du centre de documentation n° 158.

Nous avons réduit notre domaine d'investigation qui était très vaste : De la musique négro-africaine d'expression française, comprenez celle du Sud du Sahara, nous n'avons retenu que vingt chansons de seize compositeurs de cinq nationalités différentes.

Quant au second chapitre, il est consacré à une étude de la structure formelle de la chanson négro-africaine d'expression française. Dans ce chapitre, nous focaliserons notre attention sur la structure instrumentale, la structure textuelle et la structure sémiotique.

Notre travail s'intitule "Le langage des musiciens négro-africains d'expression française : étude d'un corpus". Le mot "langage" est ici le pilier, la pierre angulaire de notre travail. D'une manière générale, il désigne cette aptitude particulière, cette faculté qu'ont tous les hommes de pouvoir communiquer à d'autres hommes leurs pensées et de pouvoir exprimer leurs sentiments, leurs désirs ou leurs ordres au moyen d'une langue.

Ce mot connaît tellement de significations qu'il n'est pas ici nécessaire de trop nous y attarder ; nous ne retiendrons que celles qui rentrent dans notre champ sémantique. Georges Mounin par exemple souligne que dans l'usage des philosophes c'est :

> "L'aptitude à communiquer même avec d'autres systèmes que la langue naturelle"(2)

Dans ce sens, la musique, comme le langage parlé, est un système de communication. C'est du moins ce qui ressort de l'une des définitions du langage comme forme d'expression que propose le Petit Robert :

> "Manifestation (...) de l'art, considérée comme ensemble de signes, comme un message".

Cependant, le message de la musique, à la différence du langage verbal, n'est pas toujours aussi direct et spécifique, sauf quand il est lié à la parole. Le cas qui nous concerne est donc

---

(2) MOUNIN (Georges), Dictionnaire de la linguistique, sous la direction de Georges MOUNIN, P.U.F.,Paris, 1974, p.196.

.../...

clair : "une musique d'expression française".

Dans ce travail, nous prendrons le mot "langage" non en tant que "langue", mais en tant que "discours". C'est la raison pour laquelle les définitions suivantes du Petit Robert ont retenu particulièrement notre attention :

- "Usage propre à un groupe ou à un individu".
- "Usage qui en est fait quant au fond du discours (tenir un certain langage. Langage flatteur, cynique...)".

C'est pourquoi, partant de l'idée que le langage exprime la pensée et les sentiments, nous serons amené dans le troisième chapitre à traiter de la thématique. Comme il n'est pas possible de traiter de toute la thématique que véhicule la chanson négro-africaine, nous étudierons dans un premier moment le thème de l'amour qui affiche une omniprésence quasi indiscutable. Ensuite, nous analyserons la chanson négro-africaine comme un discours socio-politique. Enfin, nous terminerons ce chapitre par une analyse du phénomène d'intertextualité.

En dernière analyse, pour cerner le plus possible cette face du mot "langage" que nous avons choisie, nous relèverons un ensemble de faits stylistiques qui frappent instamment l'auditeur averti de certaines chansons négro-africaines d'expression française : "Le petit nègre". Dans une première section, nous en relèverons certaines particularités morpho-syntaxiques. Ensuite, nous examinerons les diverses interférences phonético-phonologiques qui s'y trouvent. Enfin, nous parlerons de la créativité lexico-sémantique à laquelle se livrent certains chanteurs.

Mais avant toute chose, il s'avère nécessaire de présenter au lecteur notre méthodologie de la cueillette.

.../...

0.2. Cueillette et transcription

0.2.1. Démarche suivie

Notre souci majeur comme nous l'avons déjà annoncé est d'essayer de faire une analyse de la texture des chansons africaines d'expression française. Pour ce faire, nous avons jugé bon de constituer un corpus dans les limites de nos moyens. Nous pensons que les quelques chansons retenues pourront être assez représentatives pour l'objectif que nous nous sommes fixé. En effet, d'aucuns pourraient se demander si certaines des diverses conclusions auxquelles nous aboutirons ne seront pas prétentieuses si l'on considère l'étendue modeste du corpus. Mais, comme le souligne notre camarade KABURA M. Willibrord dans son mémoire, citant elle-même Mgr Michel KARIKUNZIRA :

> " ... il n'y a pas de nombre réglementaire pour constituer un échantillon. Les statisticiens se contentent de dire que celui-ci doit être suffisamment grand"(4)

KABURA se pose alors la question de savoir "à partir de quel moment on peut estimer que le nombre est devenu suffisamment grand. Quel pourcentage et quelle proportion de l'univers doivent être considérés comme assez grand ?"
Sur ce, Mgr Karikunzira poursuit pour donner des éclaircissements :

> "Les spécialistes, du moins à notre connaissance, ne la précisent pas. On a en effet tendance à croire que plus la population est nombreuse, plus l'échantillon doit être important : c'est là une erreur. En fait, en supposant que, un échantillon de 500 éléments donnera des résultats justes aussi précis pour une étude qui engloberait la population des Etats-Unis que pour une enquête qui ne porterait que sur une seule grande ville"(5)

---

(4) KABURA, Willibrord, Le langage estudiantin à l'U.B., mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Licencié en Lettres, Bujumbura, Janvier 1984, p.23.

(5) KABURA, Willibrord, op.cit., p.23.

MUCCHIELI Roger quant à lui dans L'Enquête psychosociale va jusqu'à dire que ce n'est que "le bon sens qui compte". Ajoutons surtout que tout dépend de l'étude qu'on veut mener.

Ainsi nous devons souligner que notre choix de l'échantillon a été conditionné et limité par la "population" qui était à notre portée, les moyens et le temps matériels. Nous avons retenu seulement 20 chansons de 15 chanteurs, répartis géographiquement sur le Cameroun, le Congo, la Côte-d'Ivoire, le Zaïre et le Togo qui sont d'ailleurs les pays "porte-étendard" de la musique négro-africaine moderne d'expression française. Il est évident que si les moyens dont nous disposions étaient plus favorables, nous aurions pu peut-être élargir notre corpus et mieux le diversifier.

Dans un premier moment, notre travail a consisté à chercher dans le fichier de la bandothèque et de la discothèque du service de documentation de la Radio-Télévision Nationale du Burundi, les chansons négro-africaines d'expression française que nous avons enregistrées sur cassettes. Dans un second moment, nous sommes passé d'un kiosque à musique à un autre de Bujumbura, sans oublier les boîtes de nuit, pour faire enregistrer l'une ou l'autre chanson que nous n'avions pas pu trouver à la Voix de la Révolution. Cela nous a aussi permis de vérifier certaines informations sur les auteurs et leurs chansons.

Il est à souligner qu'aucun des disques des musiciens africains écoutés, n'était accompagné de textes écrits comme le sont généralement les disques des occidentaux. Cela serait peut-être dû à l'une des caractéristiques de la musique africaine qu'est l'improvisation. L'absence de ces textes écrits a suscité un autre travail qui consistait à la transcription de ces chansons.

En effet, à l'aide d'un magnétocassette, nous procédions à une écoute attentive des chansons et à leur transcription ; un travail passionnant mais de longue haleine. Il fallait écouter et réécouter une même chanson sans jamais se lasser pour être le plus fidèle possible au texte chanté. Parfois, nous

mettions le magnétophone au ralenti ; à d'autres moments, l'accélération nous permettait de saisir tel mot ou groupe de mots un peu inaudibles pour diverses raisons. Nous présentons nos excuses pour les mots qui nous auraient échappé .
En effet, il faudrait tenir en considération le fait que les paroles que nous cherchions à transcrire étaient chantées et plus encore accompagnées d'une orchestration parfois diabolique due à l'amplification des instruments électroniques. Encore faudrait-il relever le fait que certains mots peuvent être déformés au niveau de la prononciation, dans le but d'ajuster harmonieusement les paroles au rythme, ou d'imiter un locuteur que le chanteur met en scène. Enfin, certains enregistrements n'étaient pas de bonne qualité et il nous était impossible de joindre les différents auteurs pour les interviewer.

0.2.2. Transcription des textes

Francis Bebey dans son ouvrage Musique de l'Afrique, souligne que

> "Les noirs possèdent dans la majorité des cas, un des éléments les plus caractéristiques de la musique africaine à savoir le rythme"(6)

Ainsi prédomine-t-il sur l'élément mélogique ou harmonique. On pourrait même dire qu'il conditionne les paroles et les phrases musicales. C'est pour cela que, mis à part les poèmes chantés et versifiés qui présentent des rimes, on serait amené à croire, du moins au premier coup d'oeil, qu'on a affaire à des poèmes même pour une chanson dont le texte est en prose. Cette apparence poétique est due au fait que nous avons isolé chaque phrase musicale en distinguant les couplets des refrains. Parfois, on a des phrases courtes, et ciselées avec soin . Evidemment, certains chanteurs s'essayent même à la vérification sans cependant le faire d'une manière systé-

(6) BEBEY, F., Musique de l'Afrique, Paris, Horizon de France, 1969, p.31.

.../...

matique. D'autres composent purement et simplement des poèmes qu'ils mettent en musique.

Concernant les textes de nos chansons, nous avons respecté autant que possible les brèves pauses imposées par les interférences entre le rythme de l'orchestration et celui des paroles en allant chaque fois à la ligne pour chaque phrase musicale. Très souvent on constate que certains chanteurs modernes sacrifient le texte à la tyrannie du rythme. C'est pour les raisons évoquées plus haut que nous avons découpé les chansons en une suite de courts fragments contigus ou lexies, définies par Roland Barthes comme étant "des unités de lecture". En effet, poursuit Barthes :

> La lexie comprendra tantôt peu de mots, tantôt quelques phrases ; (...) la lexie et ses unités formeront ainsi une sorte de cube à facettes, nappé du mot, du groupe de mots, de la phrase ou du paragraphe, autrement dit du langage qui en est l'excipient "naturel" (7).

Ainsi donc ne faudrait-il pas s'étonner de trouver une phrase grammaticale "brisée" et se présenter en deux ou plusieurs phrases musicales dans la transcription. Cette présentation permet au lecteur-auditeur d'un morceau de musique ainsi transcrit, de suivre aisément des yeux la chanson qu'il écoute. Aussi ne faut-il pas à tout moment chercher à y déceler des enjambements, des rejets ou des rimes comme dans un poème. Mais en fin de compte, toute chanson, n'est-elle pas un poème?

Il est à noter aussi que les transcriptions des lexies et strophes qui sont en Lingala ou en Kikongo ont été faites par des expatriés universitaires dont ces langues sont leurs langues maternelles.

---

(7) BARTHES, Roland, S/Z, Ed. du Seuil, Paris, 1976, p.20.

Chapitre I. La musique négro-africaine moderne : Symbiose entre tradition et modernité

I.1. Vers une musique nouvelle, électrifiée

I.1.1. Origine et naissance

Si on fait l'autopsie d'une chanson africaine moderne, on y décèle des traits fondamentaux disparates. Outre les éléments européens, négro-américains, afro-cubains et autres, on y découvre des éléments de la musique traditionnelle. En effet, la musique moderne est le fruit d'une transformation interne de la musique traditionnelle qu'elle continue sans coupure comme nous allons le voir plus loin. Cité par le Congolais Michel LONOH, Francis BEBEY déclare à ce propos :

> "Parler de la musique africaine moderne sans aller chercher jusque dans la brousse, sous prétexte que là-bas ne se trouve que l'art traditionnel, serait manquer de réalisme. Car souvent, il est difficile de tracer une limite précise entre les deux aspects, l'art traditionnel ayant quelquefois des apparences tout à fait modernes"(8).

Malheureusement, cette musique traditionnelle des peuples noirs d'Afrique est mal connue du public des autres continents. D'une façon générale, dit Francis BEBEY,

> "L'auditeur non Africain la trouve bizarre, peu attrayante, incompréhensible, et tout cela l'amène rapidement à la conclusion que cette musique ne doit présenter que fort peu d'intérêt"(9).

De nos jours, la vérité est toute autre, car on assiste à la convocation d'un nombre important de congrès, de réunions, de conférences et colloques sur la vie culturelle des peuples

(8) LONOH, (Michel), "Négritude et musique. Regards sur les origines et l'évolution de la musique négro-africaine de conception congolaise" in Colloque sur la Négritude, Dakar, 1971 ; Paris Ed. P.A., 1972. p.89.

(9) BEBEY, F., Musique de l'Afrique, Paris, Horizon de France

d'Afrique Noire ; ce qui contribue à faire connaître la culture de l'Afrique à l'extérieur du continent. Et la musique comme nous le savons est un des flambeaux de la culture.

Par ailleurs cette musique traditionnelle qu'on appelle parfois aussi musique ancestrale était susceptible de variation en fonction du temps et des diverses influences. Le monde est en perpétuelle évolution et cette évolution n'a pas épargné la musique traditionnelle ni ses musiciens. En effet, les temps changent et ces derniers jours, cela est encore plus vrai en Afrique plus que partout ailleurs peut-être.

En ce qui concerne la musique, on constate que des "musiques d'ailleurs" vont envahir littéralement l'Afrique Noire et faire oublier presque complètement à certains Africains l'existence même des sociétés traditionnelles. Le musicien traditionnel se verra obligé soit d'abandonner l'art jugé primitif ou alors de tenter de le remettre au goût du jour. Le musicien jettera flûtes, kora, sanza et tam-tam pour épouser la nouvelle technologie instrumentale avec guitare électrique, trompette, saxophone ou synthétiseur.

Nul n'ignore les dures périodes de la colonisation que l'Afrique a connues au courant de ce siècle. Le système colonial dans lequel une bonne partie de l'Afrique a évolué, avait méconnu les valeurs artistiques des colonisés par conséquent avait remplacé les modes d'expression nègres par une autre façon de voir le monde ; entendons par là le système de pensée occidental lié à la civilisation technologique. Les commerçants européens ont profité de cette période coloniale qui s'échelonne entre 1900 et 1960, pour créer des débouchés. Ils ont importé en Afrique les nouvelles techniques de diffusion de la pensée ainsi que celles de la musique. C'est ainsi qu'avec la Grande Guerre, un moyen de communication d'une portée considérable est entré petit à petit dans les moeurs : la radio.

.../...

C'est à partir des indépendances 1960-62 qu'aurait commencé dans le domaine musical en Afrique Noire, une véritable prolifération de styles, de formes d'expression musicales modernes pour ne pas dire d'écoles nationales de musique. Ces musiques étaient d'abord tribales et locales. Elles étaient donc rendues dans les langues ethniques, avec des instruments locaux adaptés aux circonstances du milieu. Elles présentaient une diversité étonnante. Puis, dans le cadre de la politique nationale des Etats nouvellement indépendants, les musiciens africains commencèrent à disposer de moyens relativement importants pour entreprendre des recherches dans le domaine des patrimoines musicaux. Ils venaient d'acquérir des équipements de sonorisation et des instruments de musique modernes. Les années 60 sont donc celles de l'apprentissage mental des sonorités nouvelles apportées par les circuits électroniques.

Aux radio-diffusions vinrent s'ajouter les télévisions nationales. Les stations de radio et de télévision commencèrent alors à diffuser de la musique nationale moderne ainsi que des enregistrements du patrimoine musical national. Tout cela favorisait une interpénétration des cultures. De telle façon qu'on obtint en fin de compte de chaque pays, une musique issue du contact de plusieurs éléments. Seulement, cette musique est incontestablement la continuité des musiques tribales et ethniques. C'est pourquoi elle mérite l'épithète de musique moderne ou urbaine à priori nationale. Elle est en fait une superposition des éléments disparates, un mélange de mélodies, d'accents, de tonalités et de rythmes inter-tribaux en contact avec l'extérieur.

Cette musique nouvelle est essentiellement une manifestation urbaine dont le développement et l'évolution restent également liés à l'essor de grands centres urbains. On voit naître partout des orchestres dans les centres urbains ne vivant parfois que la durée d'un carnaval. Par ci - par là, des artistes se disputent le monopole du marché de la chanson.

.../...

Au-delà de l'action commerciale qui vise le gain et le profit, une lueur d'espoir se fait sentir dans les milieux culturels où on évoque en termes savants le retour aux sources par cet art authentiquement nègre. En effet, elle jaillit de la plus pure source de la négritude "ensemble des valeurs culturelles du monde noir" comme le dirait Senghor. Nous disons bien authentique, mais elle est enrichie de mélodies négro-américaines et afro-cubaines, européennes etc..., des éléments étrangers en fait.

I.1.2. Influences étrangères

Dire seulement que la musique africaine moderne est le résultat d'une synthèse entre la tradition et la modernité serait une vue un peu simpliste. En effet, le problème est beaucoup plus complexe, car il est un fait généralement admis, c'est que des influences ont eu lieu et continuent à avoir lieu dans tous les sens. Mais bien que ce phénomène ne soit pas encore bien fixé, il trouve son fondement dans les influences d'origines différentes. Divers éléments sont entrés en contact avec la tradition et ont fortement contribué à mettre sur pied les nouvelles variétés. Sur le plan de l'analyse musicale des oeuvres ainsi réalisées, on constate dans une première phase, une influence de la musique latino-américaine, particulièrement cubaine, dans les styles. Ceci se remarque plus particulièrement dans les Etats de l'Afrique Occidentale et Equatoriale francophone. Dans une phase ultérieure, il y a eu l'influence des musiques européennes. Enfin, à côté des influences des Antilles, la plus importante des influences et qui reste toujours inégalée, est celle du Jazz, qui est lui-même d'origine africaine.

Rien n'est étonnant de trouver des éléments africains dans la musique américaine. En effet, toutes ces musiques des Noirs d'Amérique sont originaires de leur mère-patrie : l'Afrique. Elles sont le produit de transformations successives. Leur rythme et leur style sont fondamentalement nègres.

.../...

L'histoire nous enseigne que l'immigration des Noirs en Amérique a été le résultat d'un acte de force répété le long des siècles. Victimes de la traite, les Noirs d'Amérique, débarqués et installés comme esclaves dans les Etats américains, portaient en eux de père en fils, depuis les premières époques de la traite, l'immense nostalgie de leur pays natal; et leur musique devint alors essentiellement l'expression de cette nostalgie. Les meilleurs parmi les esclaves, sorciers et guerriers, perpétuèrent la pratique du tam-tam, des danses et des chants du terroir originel. Ainsi l'Amérique du Sud et l'Amérique Centrale ont-elles hérité leur musique des pays ibériques. Mais cette musique est fortement marquée d'influences africaines. En effet, dans le domaine musical, il n'y a pas moyen de mettre en doute la survivance des traits caractéristiques du style africain.
L'origine africaine reste donc facilement reconnaissable et identifiable. C'est qu'à l'origine ce sont les esclaves nés en Afrique qui ont introduit dans les plantations d'Amérique les éléments africains. Cette musique d'esclaves pourrait-on dire, s'est transmise alors par tradition orale à leurs descendances afro-américaines. Elle s'est répandue alors d'un bout à l'autre des Amériques, C'est sûrement pour cela que de toutes les musiques, l'afro-américaine est celle dont l'attrait est le plus général. Il va sans dire qu'elle a beaucoup de parenté avec sa soeur africaine.
Ainsi cette musique afro-américaine exercera-t-elle une influence qui, par une sorte de remontée à la source sera encore plus sensible en Afrique que dans n'importe quelle autre partie du monde.

C'est donc cette parenté qui permettra à la synthèse de s'opérer, laquelle ne se justifie que par un légitime "regressus ad uterum" de la musique africaine. Si nous prenons pour exemple le Jazz qui est l'une des musiques afro-américaines qui ont fortement marqué les musiciens africains contemporains, nous remarquons qu'il fut la musique simple, douloureuse et exultante des Noirs des Etats-Unis. Il est donc le résultat d'une rencontre de cultures comme le rappelle Michel LONOH :

.../...

"Sur sa terre natale ou en Amérique, le jazz africain ou afro-américain est donc d'abord une rencontre de races, de cultures et de religions ; rencontre entre civilisations noires et blanches mais aussi rencontre de diverses civilisations noires entre elles"(10)

Les apports africains sont donc immédiatement sensibles dans le Jazz. Les noirs arrachés au sol natal à l'époque de la traite étaient dans leur ensemble ceux des territoires s'étendant de la Côte-d'Ivoire au Congo, lieux de la plus riche civilisation africaine. Le Jazz est ainsi dérivé des trucs vocaux et des habitudes du chant choral noir. Du frémissement de la voix entre la note naturelle et la note bémolisée sont sortis, toute sa cadence ainsi que tous ses procédés mélodiques. Les chanteurs africains se mettront donc au diapason des rythmes fougueux et envoûtants de l'Amérique ibérique.

Pendant toute la première moitié du XX^{e} siècle et même un peu plus tard, c'est le Jazz qui était à l'apogée en Afrique. Cela ne pouvait guère étonner, car au fait, la musique congolaise, ivoirienne, malienne, zaïroire, togolaise etc. C'est du Jazz aussi. C'est ce qui justifie sans doute le grand engouement des artistes africains à actualiser le Jazz en le mariant à sa cousine l'africaine. Jetons un coup d'oeil sur cette liste exhaustive de quelques noms d'orchestres africains des années 50, qui met en exergue cette volonté d'accueillir le jazz à bras ouverts par une titrologie où le mot jazz est central :

- Naissance du "Jazz-Bohême au Congo (1939) ;
- Naissance du Victoria-Jazz (1939) ;
- Naissance de l'African-Jazz au Zaïre (1953) ;
- Naissance du Cercul-Jazz (orchestre du cercle culturel de Bacongo) ;
- Naissance de l'Ok-Jazz (Zaïre 1953) ;
- Le Negro-Jazz (Congo-Belge).

(10) LONOH, M., op.cit., p.86.

.../...

- L'Orphée-Jazz (de Sylvère Tsamas)
- Le Beinkeya-Jazz National de Guinée
- L'African-Jazz Nico
- Vedette-Jazz
- Dynamic-Jazz (11).

Nous ne devons donc pas perdre de vue que le Jazz est né sur la terre africaine et qu'il est de ses droits à l'Afrique de le revendiquer comme faisant partie du patrimoine artistique qu'elle a offert au monde. C'est pourquoi, le mariage du Jazz avec la musique africaine traditionnelle fut facile. Les choses ne pouvaient en être autrement vu les affinités historiques dues à ses origines africaines.
C'est ainsi que Tabu Ley (le Seigneur Rochereau) par le débit précipité de son phrasé saxophonique et des trompettes, ou par la manière dont il a dirigé le jeu du contrebassiste, a laissé transparaître quelques velléités" jazzéinisantes".
En même temps, il servait la rumba zaïroise sur le plan mélodique. On peut s'en convaincre aisément en réécoutant la chanson CH.18, une des chansons qu'il a présentée lors de son concert à l'Olympia en 1970 à Paris.

Le Jazz est donc la musique de la négritude autant que la musique camerounaise, ivoirienne, congolaise ou sénégalaise... Véhiculant une puissance créatrice et un dynamisme sans précédent, il a pris des visages multiples et a envahi les domaines les plus spécialisés comme les plus populaires de l'art musical. On pourrait même dire qu'au cours du siècle en cours, aucune forme d'art musical n'a échappé totalement à son influence.
Aussi, dans les 3/4 des chansons africaines modernes, les saxophones et les trompettes ont-ils toujours une place de choix et emportent souvent l'auditeur d'une chanson africaine dans les méandres du Jazz. C'est l'effet magique de ces instru-

(11) Cfr BEMBA, Sylvain, Cinquante ans de Musique du Congo-Zaïre, Présence africaine, 1984, dans un tableau qui est en fin du livre.

ments accentué par les solistes sur fonds de contrebasses qui font hurler d'aise et met en roulis les foules de "fanas" dans les salles de concerts ou dans les boîtes de nuit. C'est cela qui donne aux danseurs mélomanes les ressorts rythmiques sur lesquels ils se jouent de la pesanteur. Ecouter le camerounais Sam Fan Thomas, le zaïrois Sam Mangwana ou Souzy Kasseya etc... c'est manger une soupe dont les principaux ingrédients sont la musique traditionnelle et le Jazz. Bref, plusieurs musiciens africains contemporains combinent le Jazz et la musique traditionnelle ; ils modernisent sans détruire, sans se couper des racines et du peuple, en donnant aux instruments modernes de l'Occident des sons africains.

Si le Jazz a fait fureur en Afrique et à beaucoup influencé les musiciens du continent noir, il n'en reste pas moins vrai que bien d'autres styles ont posé leur pierre dans l'édification des musiques de variétés. En effet, les rythmes traditionnels se sont mélangés aussi avec les musiques européennes, le rock, le Disco etc... La décennie 70 par exemple a été marquée par l'influence du disco. Comme nous le savons, la vogue du disco est plus directement d'origine européenne. Outre le disco, la musique douce européenne a aussi des échos dans les compositions africaines contemporaines. Ainsi les ivoiriennes Nayanka Bel, Aïcha Kone ; la camerounaise Marthe Zambo, les zaïroises Tchala Mwana, M'Pongo Love et M'Bilia Bel etc... nous bercent-elles à la manière de Laurent Voulzy, de Michel Sardou ou de bien d'autres grands virtuoses de la musique douce française.

Peu après la vogue du disco, la Jamaïque nous envoyait le reggae, un rythme sentimentalement plus proche de nous. Plusieurs artistes africains n'ont pas hésité à le plagier, plaquant leurs paroles sur une rythmique originellement reggae. Mais, encore une fois, on observe un "retour au sein maternel", puisque c'est une fois de plus un rythme que nous devons à des noirs de la diaspora. Ainsi les Touré Kounda, un groupe de 3 frères casamançais, ont fait un admirable mélange de "coulé langoureux" et de "martelé précis", une musique à la fois

.../..

dense et gracieuse. Il faudrait les entendre entonner Em'ma, leur morceau fétiche dont l'introduction chuchotée, chantonnée plutôt que chantée, vous fait d'abord arrêter une conversation au plein milieu d'une phrase avant de vous obliger à vous taire pour de bon.
Bien que les paroles soient en langue vernaculaire, l'on ne peut s'empêcher de vibrer au rythme de leur contrebasse endiablée. Ils ont réussi à réaliser une synthèse de la tradition avec la modernité. En effet, ils ont tiré leur matière première du folklore Ouest-africain, un folklore revu et corrigé, dépouillé et limpide, enveloppé de sonorités nouvelles et d'arrangements plus raffinés, facétieux et requinquants.
Le tout étant passé au peigne reggae à la manière d'Alpha Blondy. Les chansons de ce dernier, Brigadier SABARI, Cocody Rock et Il y a des rastas fous tranchent. Dans ces deux morceaux de reggae, Alpha Blondy apparaît comme un fidèle disciple de Bob Marley. Dans une rafale de synthétiseurs et de guitares électriques, il retrouve sa voix rapeuse et voilée.

Notons enfin que la musique africaine moderne est actuellement un véritable puzzle de mélanges et d'influences. On ne pourrait en aucun cas prétendre démêler dans une chanson moderne tous les éléments étrangers. Mais on reconnaîtra aisément le rythme étranger que le compositeur aura privilégié. Ainsi dans telle chanson de M'BILIA Bel, on sentira un grand penchant pour le Jazz alors que telle autre chanson sera plutôt assaisonnée à la sauce funky. D'autres compositeurs préféreront accommoder la musique traditionnelle d'"ingrédients" salsa, twist ou ju-ju.

L'Afrique Orientale quant à elle a été beaucoup plus influencée d'abord par la musique arabe et asiatique. Mais là aussi, l'influence des airs et rythmes cubains est venue compléter les influences que nous avons vues précédemment pour réaliser une symbiose entre la tradition et tous ces éléments étrangers.

Les influences extérieures sur la musique africaine sont venues sans aucun doute enrichir l'art musical des afri-

cains. En effet, d'excellents résultats ont été réalisés tout au moins sur le plan strictement artistique. Mais, ce qui est encore plus heureux c'est que cela n'a pas empêché la musique africaine de s'enraciner dans un fond folklorique authentique. Nous pensons donc que ce mélange de valeurs culturelles d'origines différentes s'est fait à l'avantage de l'Afrique. Telles étaient les appréhensions de Françis Bebey lui aussi quand il disait :

> "... Les nombreuses influences étrangères, que l'on place un peu trop facilement sous l'étiquette d'un modernisme de mauvais aloi, loin de nuire fondamentalement à l'art nègre, peuvent au contraire l'aider à renaître sous une forme différente"(12)

Voilà une mutation qui s'imposait sans doute, au nom de l'humanisme et de l'universalisme contre ce que Francis Bebey appelait "un ésotérisme souvent inutile". Il va sans dire que de nos jours, cela semble avoir été bien dépassé ; car si on analyse les productions musicales contemporaines, on observe une véritable synthèse entre le traditionnel et les moyens qu'offre la nouvelle technologie.

I.1.3. Osmose entre tradition et modernité

D'une manière générale, toute chanson négro-africaine moderne est le résultat d'une recréation. En effet, comme le témoigne d'une manière on ne peut plus claire un membre du groupe Super Biton du Mali, les productions musicales modernes sont nées grâce à l'adaptation de la musique traditionnelle à la technique musicale moderne.

Répondant à une question de CALAO, le musicien précise :

> "Nous prenons donc des musiques traditionnelles que nous actualisons au niveau des paroles et que nous modernisons au niveau de l'instrumentation"(13).

---

(12) BEBEY, F., op.cit., p.155

(13) CALAO n° 56, Mars-Avril 1984, Bimestriel, p.4.

L'Afrique étant une mosaïque de cultures, l'on aboutira conséquemment à une diversité de musiques. Le développement des moyens de communication (Radio, Télévision, Routes, Chemin de fer...) permettra tout un réseau de contacts qui sont à la base des synthèses que nous vivons actuellement. On peut donc dire qu'il y a eu des polysystèmes de conpénétration des peuples et des cultures africaines elles-mêmes. Ainsi avec l'établissement des premières factoreries hollandaises et belges, on a assisté à un foisonnement d'Africains de l'Ouest à Brazzaville et à Léopoldville. Ils étaient attirés par ces nouveaux venus pour qui ils assumaient la fonction enviable et enviée de comptable ou alors faisaient d'autres affaires. On remarquait donc dans ces villes, la présence importante de Nigérians et de Nigériens, de Sénégalais, de Camerounais, d'Ivoiriens etc. Il est évident que tout ce monde Ouest africain venait avec leurs femmes et leurs enfants mais aussi avec leur musique et leur culture.

De tous ces éléments divers devait sortir un mélange bien hétérogène de musique et de cultures, qui a donné une musique tout à fait nouvelle et authentique. Nos artistes ont alors raffiné au cours des temps les résultats de toutes ces combinaisons et sont arrivés à donner à la nouvelle musique une toute autre orientation.
Grâce à ces immigrations, aux moyens de communications nouvelles, à ses richesses culturelles et à la technologie moderne, "l'abeille africaine a fait son miel". De fait, si la musique africaine contemporaine s'est affirmée, c'est qu'elle a réussi à réaliser la synthèse entre sa fidélité thématique et sentimentale et sa capacité à assimiler les progrès techniques sans pour autant perdre son originalité ou son enracinement.

Ainsi donc toutes les musiques africaines des temps nouveaux ont-elles puisé à la fois dans leur vieux fond traditionnel et dans les sons venus de l'extérieur. Rejetant telles sonorités, en retenant telles autres, les artistes ont

assimilé d'autres formes acoustiques par affinité. C'est ainsi que la musique africaine de variétés telle qu'elle apparaît de nos jours est une vaste structure où le fond traditionnel a été réveillé par les chocs étrangers. Ainsi, nourrie de la sève qui monte du plus profond des racines africaines, cette musique a pu réaliser un accord parfait entre la tradition et le présent. Il reste que tout comme l'"abeille fait son miel avec le suc du thym et de la majorlaine" les musiciens africains ont réussi à recréer un genre tout à fait nouveau et authentique où "le miel n'est plus ni thym, ni majorlaine". Cela a été rendu possible par les instruments nouveaux. Mais comment caractériser le rythme, la danse et l'orchestration avec ces apports modernes ?

I.2. Orchestration

I.2.1. Les instruments : assimilation de techniques venues d'ailleurs

Nous avons vu qu'à partir de la fin de la seconde guerre mondiale, des musiciens africains se sont mis à créer des formes d'expression musicales modernes s'inspirant de la tradition. La démarche consistait en une première phase, à accompagner des airs traditionnels chantés en solo ou en choeur par des instruments importés d'Occident. Les toutes premières formations de la sorte étaient composées en général de guitares sèches, de percussions (divers tam-tams) et de chanteurs (solistes ou choeurs). Pour l'auditeur actuel habitué à de plus riches pratiques instrumentales, ce procédé bien que simple faisait sensation à l'époque. Il se basait surtout sur des mélodies très courtes chantées souvent en choeur, avec des accompagnements rythmiques très nourris. Les guitares occidentales jouaient des accords ou faisaient des accompagnements de broderies.

Souligons évidemment que dans ses débuts, la musique africaine a adopté d'abord les guitares acoustiques.

.../...

Les guitares acoustiques

Dans cette catégorie, on distingue la guitare de type classique et la guitare "jumbo". La première a 6 cordes dont trois aiguës et 3 graves. Il en existe même de 14 cordes. Cette guitare est très difficile à maîtriser et a une sonorité d'une extrême beauté qui en fait l'instrument préféré de nombreux solistes. L'africain Francis Bebey par exemple en est un des meilleurs virtuoses.
Quant à la seconde, elle a des cordes métalliques et un dos bombé. On la retrouvera entre les mains de bien de chanteurs de variétés car c'est un instrument idéal pour l'accompagnement ; elle peut aussi se prêter à des jolis solos comme l'ont montré certains artistes, tels le français Georges Brassens et le gabonais Pierre AKENDENGWE.
Il semble qu'une certaine insuffisance de variations dans l'accompagnement des guitares soit une des caractéristiques de la musique africaine. C'est cela qui provoquerait chez l'auditeur non habitué à la musique africaine, une certaine sensation de monotonie.

Notons par ailleurs que les années 50 accélèrent la révolution acoustique avec l'entrée de nouveaux instruments de musique comme le piano et l'orgue. En musicologie, ces deux instruments sont dans la catégorie des claviers.

Les claviers

Les claviers sont devenus essentiels dans la musique moderne surtout avec l'entrée en force de l'électronique. De la famille des instruments à cordes, le piano se distingue par le fait que ses cordes sont frappées et non pincées. On distingue le piano droit ou à queue, mécanique ou électrique, le piano se prête bien à toutes les formes de musique. Il est l'instrument préféré de plusieurs auteurs-compositeurs car, contrairement à la guitare ou aux cuivres, il a des notes toutes faites qu'il suffit de frapper.

L'orgue quant à lui est un instrument très original et très encombrant. Il nécessite une incroyable machinerie

.../...

de tuyaux, soufflets, pédales, et par conséquent une place très vaste. Heureusement, il s'est électrifié dès 1920. Avec l'électronique, le son n'est plus produit par l'air qui passe dans les tuyaux mais créé à partir des signaux fournis par des oscillations de circuits électroniques. L'électronique a permis de miniaturiser des orgues.

Alors que dans les années 40 c'était à partir d'un seul haut-parleur que l'on écoutait la musique, 1950 a fait découvrir la stéréophonie et même les premiers balbutiements de l'électronique. Nos musiciens, qui ne maîtrisaient pas encore les nouvelles sonorités, s'imaginaient devoir se mettre en valeur en assourdissant le public ; ainsi croyaient-ils plaire en jouant de plus en plus fort.

A partir des indépendances, commence alors, dans le domaine musical en Afrique noire, une véritable prolifération de styles, de formes d'expression musicales modernes, pour ne pas dire d'écoles nationales de musique. L'orchestration devient alors très riche à cause de la variété croissante et de la sophistication des instruments utilisés. Les orchestres africains utilisent de plus en plus des instruments modernes variés et perfectionnés, la guitare électrique occupant une place considérable.

La guitare électrique

La guitare électrique représente une révolution dans la musique de variété et de rythme. Au commencement, on appliquait un amplificateur électrique à la guitare acoustique pour pallier son manque de puissance. Puis la guitare électrique est devenue un instrument nouveau et va ouvrir des possibilités extraordinaires lorsqu'elle bénéficia des derniers perfectionnements de l'électronique. Elle est le pillier du blues avec des musiciens prestigieux comme Muddy Waters, Johny Winter etc. Elle contribua largement à la naissance du rock avec Little Richard et ses confrères. Les vibrations des cordes de la guitare électrique se convertissent en effet en sons électriques après être passés au travers d'un amplifi-

cateur. A la place de la caisse de résonance, le plateau n'a plus qu'un rôle purement décoratif. Elle est généralement plate et métallique et présente toutes sortes de formes, des plus sobres aux plus fantaisistes.

La guitare basse, guitare électrique à 4 cordes seulement a remplacé la contrebasse utilisée par le jazz mais qui était d'un encombrement certain. La guitare basse ressemble beaucoup à la guitare électrique normale mais son manche est souvent plus long. Il existe donc 3 sortes de guitares électriques : la guitare électrique solo, la guitare électrique accompagnement et la guitare basse. Faut-il que en plus de la série des 3 guitares les musiciens utilisent à présent toute la gamme d'instruments à vent modernes.

Les instruments à vent modernes

Depuis les temps les plus reculés, l'Afrique connaît les instruments à vent. Quelles que soient leurs formes, le principe est le même : ce sont les instruments dans lesquels on souffle. Le premier apparu dans le jazz est le cornet qui fut adopté par les premiers jazzmen de la Nouvelle Orléans. King Oliver et Louis Amstrong en furent les grands virtuoses.

Mais le cornet laissa vite la place à la trompette qui est aux instruments à vent ce que la guitare est aux instruments à cordes : la reine. On compte une bonne dizaine de variétés de trompettes aux formes les plus étonnantes. Cependant la plus courante est la trompette à pistons. On s'en sert surtout pour les solos expressifs mais aussi dans les fonds sonores d'orchestre.

Le trombone a eu quant à lui son heure de gloire grâce au jazz, mais il est tombé un peu en disgrâce cédant le podium au saxophone.

Le saxophone : inventé par le Belge Adolphe Saxe en 1840, il garde une énorme popularité. En Afrique Anikulapo Kuti et Manu Dibango marchent sur les pas de Charlie Parker qui reste le plus grand saxophoniste du XX^{e} siècle.

.../...

Remarquons que le sax-soprano est plus court que l'alto et droit. Il produit un son plus aigu assez proche de celui de la clarinette.

Il existe de nombreux modèles de clarinettes. Les clarinettes d'orchestre sont au nombre de 6 :

la Mi bémol	la basse
la Si bémol	l'alto
la La bémol	la contrebasse

La clarinette étant l'un des instruments les plus difficiles à pratiquer, sa présence dans les orchestres modernes est très limitée.

Enfin, un des instruments à vent le plus répandu dans le monde est la flûte. On en compte des milliers d'espèces, en bois, en métal, ou en plastique. La flute traversière est l'un des instruments à vent au son le plus fin. C'est un simple tuyau à embouchure sur le côté, généralement fermé à l'extrémité la plus proche de l'embouchure.
Quel enfant n'a pas confectionné un jour ou l'autre une flûte dans un morceau de bambou et en a joué ?

Il semble que l'Africain a horreur de son pur. D'aucuns disent qu'il aime les sons au timbre très riche et n'est jamais à court d'invention pour ajouter au son fondamental mille harmoniques, partiels ou parasites, qui le détimbrent, le font zézayer, ferrailler ou grésiller pour la simple délectation de l'oreille, parfois aussi pour le rendre plus touchant dans son étrangeté. C'est ainsi qu'on assiste à l'introduction de la batterie de jazz dans la musique africaine moderne. D'où une plus grande nervosité dans la manière de ponctuer une chanson et de souligner les différents "états d'âme" de l'orchestration. L'instrumentologie moderne offre aussi les cuivres, les cymbales, les clochettes etc. Autant de percussions qui sont mises à la disposition du musicien africain pour enrichir son orchestration.

.../...

Les percussions

Si la plupart des instruments de musique ont sensiblement évolué au cours des siècles, les outils de la percussion restent, eux, étrangement rudimentaires, ce qui leur confère à la fois une grande pureté et un caractère intemporel, définitif. Les percussions sont particulièrement familières à l'Afrique qui les a utilisées non seulement sur le plan culturel mais aussi dans un but utilitaire. Tel est le cas des tam-tams.

Le rythme, ça peut être une main ou un bout de bois frappé contre une membrane ou une cavité ; des pieds martelant le sol, les pilons, des planches, des cloches et des clochettes, des claquettes guimbardes etc. On ne pourrait recenser tous les instruments utilisés à travers le monde pour marquer un tempo.

Le jazz a institué la batterie grâce à laquelle on marque le rythme à la fois avec les deux mains et les deux pieds. Les mains jouant sur une caisse claire et une ou deux cymbales métalliques. Cymbales et caisses sont frappées à l'aide de baguettes de bois dur ou de pinceaux. Quant aux pieds, alors que l'un exerce une pression sur une pédale qui fait que les deux plateaux de la cymbale "charleston" s'entrechoquent, l'autre actionne une autre pédale terminée par une baguette rembourrée qui vient battre la grosse caisse, au son de basse. Aujourd'hui cette batterie de basse est souvent renforcée par une seconde grosse caisse ce qui permet de faire avec les pieds des roulements comparables à ceux obtenus avec les mains sur la caisse claire.

Les percussions les plus utilisées sont : le tambourin, les bongos et les congas, ainsi que les timbales (musique brésilienne et reggae). L'électricité est aussi venue apporter sa contribution aux percussions bien que plus discrètement : il existe désormais un "tom électronique".

La batterie et les percussions passionnent beaucoup de jeunes qui estiment pouvoir pratiquer facilement ces

.../...

instruments. L'on aura remarqué en observant un batteur d'orchestre moderne africain ou un batteur de jazz, combien les percussions exigent un profond sens du rythme ainsi que la souplesse et la rapidité d'exécution qui sont les principaux atouts d'un bon batteur. Enfin avec le développement de l'électro-acoustique est apparu le synthétiseur.

Le synthétiseur

Il est apparu dans les débuts des années 60 avec les appareils conçus aux Etats-Unis par Robert Moog, Donald Buchla et en Angleterre par Peter Zinovieff. Il a envahi progressivement toute la musique moderne, de l'avant garde à la variété et au disco. Le synthétiseur permet de créér des timbres complexes et de mettre des processus sonores automatiques (continus, cycliques, répétitifs, à évolution lente etc.) qui marchent tout seuls une fois programmés ; mais il est possible également de les influencer en direct pendant qu'ils se déroulent. Il permet donc de créer un nombre infini de timbres.

Le synthétiseur est en fait une sorte de piano qui serait pourvu d'une trentaine de boutons. Imaginez-vous que c'est un instrument miracle :

> "Vous appuyez sur le bouton 'trompette", vous vous mettez au clavier, et vous jouez de... la trompette ! Vous appuyez sur "guitare basse", pareil ! L'électronique a permis ce miracle : un seul instrument qui permet de les utiliser tous !"(14)

L'utilisation de tous ces moyens électroacoustiques et du microphone, capable d'amplifier la voix humaine ainsi que les sons mécaniques a mis au grand jour des nuances qui étaient auparavant insaisissables à l'oreille. Cela a modifié énormément les rapports entre le musicien et son public. Les artistes africains ont su les exploiter au maximum.

---

(14) CALAO n° 27, Mai-Juin 1979, Bimestriel.

Pensons à l'oeuvre musicale de Manú Dibango par exemple, qui reflète, sur le plan orchestral un apport très sensible de la technique occidentale pour ce qui concerne l'harmonisation. Elle garde cependant un cachet africain indéniable dans le domaine rythmique grâce, notamment, à l'utilisation remarquable de la guitare basse.
Cette nécessité de maintenir l'inspiration authentique au sein des arrangements les plus modernes et sophistiqués, est ressentie avec de plus en plus de force par les pratiquants de la musique africaine et par les musicologues. C'est d'ailleurs à ce même niveau que se situe l'originalité du Seigneur Rochereau. Il arrive à conserver des rythmes traditionnels africains tout en leur donnant une couleur moderne grâce à l'apport de l'instrument électrique tel que la basse électrique, la guitare électrique, la percussion avec la batterie au lieu de n'avoir que des tam-tams, ainsi qu'à la présence des trompettes et des saxophones.

La musique négro-africaine moderne est donc une musique hybride par son inspiration mais aussi par son instrumentation. Rejetant au loin les instruments traditionnels, tels que le likembe, la sanza, les cithares, les xylophones, les tam-tams... elle y substitue les guitares électriques, la trompette, le saxophone et la contrebasse, le synthétiseur etc. Elle préserve cependant le rythme africain, qu'elle orne de mélodies et de rythmes venus d'ailleurs.

I.2.2. Le rythme

D'une manière générale, qui dit musique africaine dit rapidité, mouvement, intermittence, gaieté ; bref, la joie, l'ambiance et la vie. Tout cela caractérise un des traits communs à toutes les musiques d'Afrique noire, le rythme. En effet, à toutes il est unanimement reconnu, sans que l'on ait jamais su ce qu'il représente en réalité. Seulement, cela n'implique pas que les musicologues aient été unanimes quant à la définition à lui donner. Englebert Mveng par exemple affirme que :

.../...

"Le rythme africain est indéfinissable. Définir en effet, c'est tracer des limites. Or le rythme africain est refus de la limite. Il envahit tout ; il s'étend à tout. Il est l'expression la plus souveraine de l'âme africaine..."(15)

Tantôt on dira que c'est quelque chose de mécanique pour parler du retour périodique de temps forts et de temps faibles jalonnant des phrases musicales données.
Tantôt, on affirmera que c'est une magie dont seuls les Noirs disposeraient et qu'ils incorporent dans leur musique pour la rendre envoûtante, "satanique".

Définir précisément ce qu'est le rythme n'est pas chose aisée. Et pourtant, il n'est aucune personne qui ne soit sensible à ses effets. Ainsi quand on écoute une chanson africaine, qu'elle soit traditionnelle ou moderne, la première chose qui attire notre attention, c'est bien le rythme. Quel est l'homme bien portant qui resterait sans réaction à l'écoute d'un bon morceau de reggae, de jazz ou de musique africaine moderne ? Qu'est-ce qui fait affluer tant de foules dans les boîtes de nuit, sacrifiant ainsi le sommeil de toute une nuit ? Ils ignorent peut-être qu'ils vont à la conquête du rythme ou plutôt qu'ils vont se faire conquérir par le rythme. Le rythme ! Une véritable énigme que Francis Bebey a essayé de définir à sa façon :

"Le rythme est une enveloppe invisible autour de chaque note, de chaque phrase mélodique destinée à parler de l'âme à l'âme. C'est le reflet de la présence constante de la musique ; c'est lui qui insuffle à celle-ci son pouvoir biologique, lui permettant de produire des fruits psychologiques. Mais dans tous les cas, le rythme est toujours un soutien, un catalyseur, non la musique elle-même"(16).

---

(15)MVENG, E., cité par LONOH, M., "Négritude et Musique", in Colloque sur la Négritude, P.A., 1972, p.92.

(16) BEBEY, F., op.cit., p.144.

.../...

De par son rythme fondamental, la musique africaine est opposée dans son fond original à la musique européenne ou asiatique. Dans son rythme de base, c'est le tam-tam géant (Ngoma), le grand tambour de l'Equateur (Lokole), les tonnelets de la cuvette congolaise que l'on entend exécuté par le musicien moderne.
La mélodie est alors liée très étroitement aux rythmes d'accompagnement des tambours, des crécelles, deux bouts de bois heurtés l'un contre l'autre, des battements de mains cadencés et des petits cris de caractère non musical.
L'élément rythmique est à ce point donc prédominant dans la musique noire. Ainsi donc cette prédominance du rythme sur l'élément mélodique ou harmonique n'est que la transposition de la fonction africaine du tabmour. Cette fonction est pleinement assumée dans la musique africaine moderne par la grosse caisse, le piano, la batterie et la contrebasse qui accentuent les temps forts ; tandis que la cymbale ou la caisse claire, accentuent les temps faibles. Les trombones et les cornets soutiendront l'accent grave tandis que la partie aiguë de la section rythmique met en valeur l'accent aigu par une percussion plus sèche. Les autres éléments, la guitare accompagnement, la guitare solo, les trompettes et les saxophones, viennent ajouter les divers ingrédients qui gravitent autour du rythme de base.

Frénésie, syncope, mouvement, gaieté, animation, chaleur... ce sont là les conséquences heureuses du rythme. Qui n'a jamais vécu ou vu à la télévision des spectateurs de moins de 20 ans que les accents d'un saxophone de jazz ont littéralement mis en transe ?
Il va sans dire que dans l'Afrique, qui dit chanson dit automatiquement danse. Ainsi à toutes les occasions de joie comme de deuil où plusieurs gens se rencontrent, une chanson est une condition suffisante pour qu'il y ait danse. La danse apparaît en fin de compte comme l'expression du rythme.

.../...

I.2.3. La danse, expression du rythme

> "Le rythme des musiques négro-africaines(...) ne se contente pas d'un rôle passif, de soutien d'accompagnement. Il est le moteur même de l'action musicale. Quelles que soient leur forme et leur fonction, les musiques négro-africaines ont ceci de commun, elles consacrent le mariage de deux substances, la chanson et la danse".(17)

Ceci va bien plus loin que les frontières de la seule Afrique car le rythme est l'âme de la danse dans le monde entier. Aussi n'a-t-on pas besoin de percussions pour communiquer le rythme d'une danse. Il suffit de battre la mesure pendant un certain temps et on verra les têtes et les pieds commencer à suivre le rythme. C'est ainsi que des accentuations de l'orchestration d'une chanson fortement ressenties et qui viennent régulièrement pendant quelques mesures donnent envie de danser. En Afrique Orientale et Centrale, on trouve à la fois des rythmes rapides et endiablés. Mais il y a aussi des rythmes lents et gracieux.

Il semble que la marche soit à la base de la danse dont l'élément fondamental est le pas. C'est d'elle que résulterait inévitablement le rythme binaire qui se propage à la musique si rudimentaire soit-elle. C'est d'ailleurs le choc des pieds sur le sol qui a transmis aux versifications classiques souvent chantées et dansées le terme de "pied" qui désigne l'unité rythmique dont la répétition constitue le vers ou un fragment de vers.

Danser une musique revient en quelque sorte à l'écouter avec le corps. En effet, les mouvements physiques, ceux du corps sont inséparables de la musique et sont d'une importance capitale dans l'expression et l'évocation. La danse se définit alors comme la prise de possession du corps d'un homme par les mots d'une musique ; une prise de possession

---

(17) LONOH, M., op.cit., p.92.

.../...

qui naît principalement du rythme. Ainsi l'oeil, la bouche, les oreilles et les joues, y participent ; dans l'expression corporelle, ce sont les mouvements des hanches qui jouent le rôle prédominant. Mais il y a aussi des mouvements complexes du corps qui interviennent dans la plupart des danses de l'Afrique Noire.

Notons aussi que les mouvements du bassin sont prédominants dans les danses de plusieurs pays africains. Cette façon de danser prend origine dans les danses favoristes du répertoire du rituel funèbre ou des danses officielles des rites de guérison des noirs. Qui pourrait s'empêcher de contempler le jeu des hanches et des postérieurs d'une femme en transe devant un homme tout aussi en mouvement ? Très peu de danses africaines échappent à ce jeu des hanches et du bassin. Mais actuellement, ce domaine a été beaucoup enrichi par les apports extérieurs. Ainsi assiste-t-on dans certaines danses de la musique africaine moderne comme la valse zaïroise à l'enlacement de l'homme et de la femme qui est ici un élément européen. Mais les couples se disloquent tout le temps, chacun réinventant à sa façon et au gré de sa fantaisie les déhanchements les plus audacieux. Bien des morceaux de musique africaine moderne sont dansés dans une atmosphère sinon hystérique, du moins délirante.

Il est donc à souligner que pour plaire, la musique doit être musicale mais surtout dansante. Et l'"afro" a une centaine de rythmes ; conséquemment, elle a autant de façons de les danser. Relevons-en seulement les quelques principales qui font toujours vibrer tant de coeurs en Afrique et dans le monde.

L'une des danses révolutionnaires de la musique africaine c'est la RUMBA ou le high-life. Elle serait dérivée des danses du Congo, d'Angola et du Zaïre où l'on voit l'homme et la femme pratiquer le frappement des ventres en synchronisation avec le dernier mouvement du tam-tam.
Les anciens esclaves noirs se sont appropriés du folklore blanc auquel ils ont fait subir des modifications à notre

.../...

manière de faire parler les reins. Au début, on ne la dansait qu'en cachette. Puis, elle a conquis le monde entier, étant désormais adoptée par la "grande société", ce qui l'a fait appeler High-life dans les colonies anglaises d'Afrique. Elle est alors revenue en Afrique. Mais depuis, il faut noter que la Rumba a subi beaucoup de modifications. En effet, à partir des années 40, on assiste à une création d'une musique de danse liée très étroitement à la vie des africains, n'empruntant ni à l'Occident ni à l'Orient leur sève, se contentant ainsi d'une mosaïque de rythmes ensorcelés des tribus apparamment réunies dans les villes modernes.
De nos jours, on observe d'ailleurs une multitude de Rumba. Aussi distingue-t-on pour les seuls Congo et Zaïre la rumba ordinaire (1940), la rumba-boucher 1965, la rumba mosaka, la rumba kiri-kiri, la rumba kara-kara... Pour souligner l'importance de la rumba M. LONOH précise que "les chansons congolaises modernes sont composées à 75% sur les airs de la rumba, à 10% sur ceux du cha-cha-cha, à 10% sur ceux du pachanga et mamabo et à 5% sur ceux de la musique occidentale"(18). Bref, ce sont les danses des Caraïbes, de la Jamaïque, de l'Amérique latine... qui se retrouvent en Afrique mais avec une coloration toute nouvelle due au retour aux origines. Ainsi le twist avec les déhanchements frénétiques qui le caractérisent ; le tango, musicalement plus riche que la rumba qui fait partie du paysage argentin fut repris par Luambo Makiadi (Zaïre) ; la biguine vers les années 70, avec le zaïrois Sam Mangwana, le congolais Bemba PAMELO MOUNKA, la camerounaise BEBE MANGA dont la belle chanson "Ami o" a été reprise par des orchestres du Congo-Zaïre ; la danse cha-cha-cha qui nous vient de Cuba et qui concurrença la rumba, souvent interprétée en espagnol etc...
Enfin, de nos jours, c'est le Makossa "cette fièvre qui nous vient de Douala..."(19) comme le souligne Afrique-Asie, qui est en vigueur.

---

(18) LONOH, M., op.cit., p.96
(19) C'est le titre d'un article de "Afrique Asie" n° 324

Au plan musical nous dit-on, l'esprit est encore très proche des musiques traditionnelles. L'orchestration est très sobre ; la guitare est l'instrument de base avec une basse d'accompagnement ou plus syncopée qui ponctue le rythme. La batterie vient alors en soutien avec la grosse caisse. Il va de soi que l'ensemble produit un son d'une grande clarté, souple et entraînant, dans un climat à la fois tendre et explosif. Manu Dibango est le plus grand virtuose du Makossa et y introduit plusieurs éléments de jazz.

Si l'on observe au cinéma ou à la télévision des choeurs accompagnant un soliste, on réalise que même le seul battement des mains peut susciter un mouvement de danse. Cela nous permet d'affirmer que l'on retrouve partout en Afrique, la communion intime du chant et de la danse.

Conclusion

Les musiciens africains ont compris que leur musique ne sera totalement accessible que si elle réintègre en son sein toutes les musiques fondées sur des rythmiques africaines. Comme le disait M'Chot Dhin, arrangeur de Makossa, cité par Afrique Asie, à l'instar de Toto Guillaume :

> "Le jazz, la salsa, le reggae et la biguine sont des bribes de musique africaine, auxquelles il faut redonner une couleur locale"(20).

De fait, la musique africaine contemporaine s'est affirmée parce qu'elle a su faire la synthèse entre sa fidélité thématique et sentimentale et sa capacité à assimiler les progrès techniques sans pour autant perdre son originalité ou son enracinement, en un mot, son âme. Elle a réussi à "s'enraciner dans la tradition négro-africaine pour accueillir tous les apports étrangers de quelque valeur"(21). N'est-ce pas cela qui a permis aux Africains de sortir du folklore "pour pro-

(20) "Afrique-Asie" n° 324 du 18 Juin 1984.

(21) L. Sedar Senghor cité par Pierre Albin MARTEL préfaçant Francis Bebey dans Musique de l'Afrique, p.6-7.

.../...

duire des oeuvres belles qui n'en soient pas moins négro-africaines" ? Toutes les musiques africaines des temps nouveaux ont puisé comme nous l'avons déjà souligné à la fois dans leur vieux fond traditionnel et dans les sons venus de l'extérieur. En effet, nous devons reconnaître que toute culture vit d'échanges et meurt de son repli sur soi. Heureusement pour nos musiciens, ils ont pu réaliser un accord parfait entre la tradition et le présent. N'ont-ils pas ainsi préparé le grand concert international dont a rêvé Senghor? Seul l'avenir le dira, car l'apport extérieur ne s'est pas borné aux seuls instruments et à l'orchestration, il a atteint aussi les textes, les thèmes ; bref, les cultures. En effet, les africains ne chantent pas seulement en Lingala, en Douala ou en Sérère etc., ils chantent aussi en Anglais, en Espagnol, en Français... ou alors en mélangeant carrément les langues européennes et les langues africaines. Nous l'aurons constaté dans quelques uns des textes du corpus.
D'une manière générale, la musique négro-africaine moderne, qu'elle soit d'expression française, anglaise ou autre, sa structure formelle reste identique. Nous étudierons seulement celle des chansons d'expression française.

Chapitre II | STRUCTURE FORMELLE DE LA CHANSON NEGRO-AFRICAINE

Par structure nous entendons l'organisation d'un ensemble constitué de parties solidaires les unes des autres. Mais ce terme prête souvent à confusion avec celui de "forme" qui désigne généralement la manière dont est construite une oeuvre littéraire, musicale, ou autre. Boris SCHLOEZER nous circonscrit ces deux lexèmes :

> "La structure est l'agencement de diverses parties en vue de constituer un tout, tandis que la forme est précisément ce tout en tant que tel, considéré dans son unité"(22)

La différenciation se fait donc entre la structure globale d'une oeuvre et les mini-structures telles que : la structure intrumentale, la structure textuelle, la structure sémiotique...

2.1. Structure instrumentale

2.1.1. Syntaxe musicale et improvisation

La musique africaine comme toutes les autres a une certaine "syntaxe". Au niveau du discours musical, on a une courte introduction instrumentale des guitares, batterie et autres instruments, sans paroles. Cela correspond à ce qu'on pourrait appeler l'exposition du thème musical principal. Ce prélude introductif apparaît dans toute chanson africaine moderne. Cette pratique, la musique moderne la doit sans doute à la musique traditionnelle. C'est alors que commence le développement. Cette partie souvent introduite par un signal particulier des Cymbales, de la batterie ou d'un autre instrument qui n'avait pas encore joué, est caractérisée par l'alternance de temps faibles qui correspond à l'alternance du refrain avec les couplets. C'est ici qu'on assiste à une combinaison de

(22) SCHLOEZER (Boris), Les formes de la musique QSJ n°478, p.11.

.../...

motifs(23) avec le retour régulier d'un thème principal qui tient lieu d'accompagnement du refrain.

Ensuite, on a le noyau de la chanson. C'est la partie instrumentale où les musiciens cessent de chanter pour jouer seulement de leurs instruments. C'est un temps fort qui permet aux musiciens un défoulement dans tous les sens. En ce moment intervient l'improvisation au niveau des instruments : chaque instrument suit sa ligne mélodique propre et improvise, en suivant la trame harmonique qui soutient le morceau exécuté. Didier de LANNOY parlant de ce phénomène d'improvisation précise que :

> "C'est l'habilité et le don de créer spontanément. Il s'agit d'une façon d'interpréter, de réinventer, de "polir" son thème et de le "sarcler" (...). Chaque artiste, soutenu par la pulsation rythmique, réinvente, recompose, interprète à sa manière le thème principal du morceau... L'improvisation fait qu'aucune exécution du morceau ne ressemble à une autre. Elle est liberté créatrice, inventivité"(24).

On aboutit en quelque sorte à une véritable "conversation" entre les instruments. En effet, à cette période, on a l'occasion d'écouter des notes pincées, des notes pleurées de la guitare solo, des gémissements continuels dont les plus beaux exemples se trouvent chez les auteurs congolais et zaïrois. On assiste constamment à :

> "Un jeu de lignes souvent d'une complexité déconcertante, de l'emploi d'accords parfaits majeurs et mineurs simultanés et de quarts de tons obtenus par un mélange de glissando et de vibrato (allongement de la coulisse du trombone, forte vibration du piston de la trompette, déplacement imperceptible du doigt sur

---

(23) Entendez ici, motif rythmique qui est "l'ensemble de valeurs rythmiques pouvant se répéter sans que soit repris son contexte mélodique et harmonique". D'après Grand Larousse Encyclopédique T.7.

(24) Didier de LANNOY cité par Michel LONOH, in Colloque sur la Négritude, Dakar, 1971, Présence Africaine, 1972, p.91.

la corde du violon)"(25).

La batterie, le piano et le synthétiseur rentrent dans les rangs et on sent le batteur abandonner son martèlement et s'accorder quelques fantaisies. C'est le temps fort pour les cuivres qui jouent durement et rageusement. Trompettistes et saxophonistes sautent sur l'occasion pour se défouler car souvent l'accompagnement est conçu pour mettre en relief la partie instrumentale. On obtient un tempo vif, qui invite irrésistiblement les couples sur piste à remuer sur place, à sauter jusqu'à la frénésie, à réaliser faute d'autres actions possibles, l'agitation pure qui est comme un exercice délivrant ou comme un rite pour l'appel au bonheur.

Enfin, une dernière partie qui se dégage est la reprise des motifs du développement au niveau instrumental avec parfois quelques modifications qui peuvent être dues à un certain rapport avec le texte.

2.1.2. Rapport entre l'orchestration et le texte

Le rythme et la symphonisation générale des instruments sont ce qui fait l'âme d'une chanson. Faut-il rappeler que certains morceaux de musique non chantées font tout autant plaisir que les autres, sinon plus ? Parfois même la majeure partie du message peut être saisie sans que l'on ait besoin de paroles. Tel est le cas de la chanson "Cadavéré" (CH.5) où l'orchestration est porteuse de sens par elle-même. En effet, le rythme binaire de la marche est bien souligné par les tam-tams de la batterie et les cuivres. Mais l'introduction de la trompette renvoie à un référent particulier : le réveillon de l'armée. Cette orchestration prend la connotation de la satire de la marche militaire. C'est sur fond de ce rythme satirique que Zao ZOBA a si habilement plaqué toute la satire contre la guerre et l'humour verbal de son cri d'alarme contre une éventuelle apocalypse.

---

(25) MILHAUD (Darius), in La musique Moderne, "Etudes", p.58.

.../...

Dans la chanson africaine, il y a parfois volonté d'illustrer par les instruments certaines réalités. Cela se perçoit bien dans la chanson-sketch qui apparaît comme une véritable saynète. On entend clairement le bruit de quelqu'un qui frappe à la porte dans la chanson de Tchiko. Les proférations onomatopéiques de Pierrot qui accompagnent ce bruit, le met en exergue : "Pan, pan, pan" (CH.6, l.1).
Lorsque El Hadji Ousmane Mamadou TOURE se fâche contre le pauvre étudiant Pierrot, il lui claque la porte au nez avec fracas et on entend les ordres :

"Fous le camp d'ici
Je dis fous le camp
Rentre, rentre Tania" (CH.6, l.42-44).

Ces paroles servent d'"éclairage" au bruitage qu'elles précèdent.

Par ailleurs, l'instrumentation d'une chanson conditionne souvent le texte. Quand on a une orchestration très puissante avec batteries, cuivres, synthétiseur etc., alors d'une manière générale, on a une forme répétitive de quelques mots ou de quelques bribes de phrases. En revanche, si on a une orchestration discrète, alors on a des paroles significatives et très élaborées. Des exemples qui illustrent ce genre de chanson abondent: Francis Bebey et Daouda sont parmi les meilleurs pratiquants. Pour ces compositeurs, c'est la guitare qui occupe la place de choix dans leur orchestration. La percussion y est toujours discrète, toujours exactement employée et bien dosée si bien que l'on entend clairement toutes les paroles qu'ils profèrent. En effet, ce sont des forgerons du texte, qui tiennent sans doute à ce que leur message passe concomitamment avec la musique.

Le schéma que nous venons de brosser sur la structure instrumentale est plus ou moins un modèle pour les chansons africaines modernes. Si on peut parler de modèle pour la structure instrumentale, il n'en est pas de même pour la structure textuelle qui offre bien des diversités.

.../...

2.2. Structure textuelle

Le texte a une très grande importance par rapport à la mélodie ; ce qui ne veut pas dire que la musique instrumentale se trouve négligée ; nous l'aurons d'ailleurs remarqué de par nos propos antérieurs. C'est pourquoi nous allons consacrer quelques pages à la structuration du texte de nos chansons.

2.2.1. Improvisation et "mots-thèmes" (26)

Si nous avons parlé d'improvisation au niveau de l'instrumentation, il faut aussi noter que ce phénomène se répercute au niveau du texte chanté. Aussi remarquons-nous que lors de la partie où intervient plus spécifiquement ce jeu des instruments le chanteur improvise des paroles ramassées par-ci, par-là, qu'il profère mot après mot ou phrase par phrase. Il lance des fragments de phrases, des locutions proverbiales, des interjections et parfois même des paroles sans lien avec la trame du texte. Il s'agit d'une phrase d'animation.

D'autre part, on sait que la musique africaine est non écrite. Elle a par conséquent toutes les caractéristiques de l'oralité notamment l'improvisation. Aussi, la répétition y a-t-elle une place de choix. C'est pour cela que le refrain est souvent composé d'une, de deux ou de trois phrases très bien faites qui sont répétées à plusieurs reprises. Ces phrases sont bien travaillées tant au niveau musical que mélodique et esthétique. Si pour nombre de chansons les textes sont improvisés, il en est autrement du refrain ou de l'une ou l'autre phrase, belle, qui revient éternellement. C'est que la beauté, l'originalité de la chanson sont fonction de la valeur esthétique, du pouvoir suggestif des "mots-thèmes" du refrain ou de la "phrase motrice". En bref ; les connotations dont ces mots-thèmes sont chargés, sont très importantes. C'est là que se

(26) Mots-thèmes : "Les mots les plus employés par un auteur; ceux par lesquels se motive la pensée; ainsi y a-t-il un thème : faire ou dire, pouvoir ou savoir, petit ou grand, homme ou Dieu, etc." Cfr. Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage.

.../...

trouve tout le mystère de l'improvisation.
En effet, si les autres éléments de la chanson sont improvisés, ces mots-thèmes ou ces phrases-motrices sont généralement le fruit d'une très longue recherche. Prenons le cas de la chanson "Ancien combattant" (CH.5 où les mots "Cadavéré", "bombé", la phrase "marque le pas, un, deux, ancien combattant Undasukele", ainsi que la lexie (27)."Et si tu voyer..." reviennent indéfiniment. Dès lors, rien ne nous surprend plus si on observe que le texte de la première version de cette chanson n'est plus le même que celui de la version chantée en public. Pourtant, le rythme et les mots-thèmes, les phrases-motrices et la trame restent les mêmes. Le musicien se permet seulement quelques permutations de phrases ainsi que des omissions ou des ajouts de tel ou tel autre mot, ce qui ne change en rien le message.

Si ces mots-thèmes et phrases-motrices reviennent à intervalles plus ou moins réguliers, c'est pour donner un coup de fouet à l'inspiration du chanteur mais aussi pour insister sur leur valeur sémantique qui font la pierre angulaire du message. Généralement on reste dans le champ sémantique de l'amour. Dans la musique traditionnelle comme dans la moderne, ce va-et-vient continu, ces retournements tantôt inattendus, tantôt monotones, cette ronde fiévreuse des mots autour d'un mot-thème, constituent le souffle même de la chanson africaine. C'est en fin de compte le propre de l'oralité, et la chanson africaine a su se servir de ce procédé qui entraîne une certaine circularité du texte.

2.2.2. Circularité du texte

Une chanson est une oeuvre d'art. Une fois entonnée, elle doit normalement exciter le goût pour ensuite sensibiliser l'être. Pour une meilleure compréhension et une pénétration plus profonde, l'artiste africain pratique le système de répétition. La reprise par un choeur d'un thème exposé par un soliste

(27) Lexie au sens de Barthes. Cfr. La section 0.2.2.

lui-même sont des structures fondamentales qui suscitent les commentaires de tous ceux qui entendent des chants nègres en Afrique ou ailleurs. Il en est de même pour la chanson africaine moderne. Elle a hérité ce procédé de son ancêtre la traditionnelle et le pratique dans la majeure partie de ses textes. L'un des buts visés par ce procédé est la compréhension comme le souligne Michel LONOH :

> "La chanson folklorique, en tant qu'issue d'un peuple dépourvu de tout moyen de fixation par l'écriture, devait pouvoir s'allonger aussi longtemps que le demandait la circonstance du lieu et du moment par la répétition sans fin d'une phrase musicale qui devait être reprise par la foule. Cette phrase, soit dit en passant, a toujours la particularité d'être toujours belle, ce qui accentue cette tendance à la répétition"(28)

Bien des personnes auront sans doute déjà remarqué que dans la plupart des chansons, il existe l'une ou l'autre phrase musicale qui possède une force magique de par sa beauté et que les auditeurs ne se retiennent pas de répéter en choeur avec le chanteur. Ainsi par exemple, mis à part certaines gens insensibles à la musique (parce qu'il en existe hélas !), il est fréquent d'entendre Zao Zoba chanter les couplets et les auditeurs entonner concomitamment avec lui "Cadavéré" ou "bombé". Ces lexèmes sont repris plusieurs fois parce qu'ils sont des leit-motives ; leur force magique, leur vient du fait qu'on a une recherche et une créativité langagière de la part de l'auteur qui font qu'il rompt avec les normes de la langue française.

Là où de courtes phrases réexprimées avec ou sans changement de texte sont fréquentes, elles provoquent en nous les vertiges de la magie. Les reprises de phrases sont encore plus esthétiques dans le cas des chansons qui n'ont pas de refrains. Parfois même elles tiennent lieu de refrain. Tel est le cas du retour obsédant de la lexie :

(28) LONOH, M., op.cit., p.91.

.../...

"Et toujours mon coeur balance
ça balance et ça rebalance" (CH.14).

Ce déchirement du coeur retentit à chaque fin de strophe. Dans cette chanson de Daouda, on a une circularité au niveau du signifiant qui peut être justifié par le même phénomène au niveau du signifié : cette chanson, ne pose-t-elle pas un problème, sans issue ? Le chanteur ne sait pas quoi faire et on a une indécision qui plane dans les airs de sa conscience.

A l'opposé de l'indécision, nous avons une déclaration d'amour dans la reprise obsessionnelle du refrain :

"C'est toi que j'aime
Et pas un autre
Et j'ai fait mon choix
Je sais pourquoi" (CH.19).

Cette chanson atteint d'ailleurs le summum de la répétition du refrain. Le seul refrain atteint la fréquence de 21 récurrences ? Cela sert à mettre en relief le caractère passionnel de cet amour.

En fin de compte, on peut dire que les répétitions qui apparaissent généralement plus fréquentes sont celles de l'éternel retour des refrains, les répétitions lancinantes de certaines phrases ou de certains mots-thèmes. Cela dans le but d'une rétention facile et rapide, mais aussi pour une esthétique musicale et une meilleure compréhension du message, dont la morphologie générale de la chanson facilite la saisie.

2.2.3. Morphologie générale

2.2.3.1. Organisation des chansons en couplets et refrains

D'une manière générale, toute chanson se caractérise par l'alternance d'un refrain avec des couplets. Le tableau qui suit montre les diverses nuances qui font l'originalité et la diversité de l'organisation des chansons africaines.

.../...

Organisation des chansons en couplets et refrains

Alternance couplets-refrain	Succession de strophes	Alternance strophes-moments d'animation	Dialogue + monologue chanté	Organisation complexe
CH1 + moment d'animation CH 2 CH 7 + des moments d'animation CH 4 CH 9(trois refrains) CH10 CH18 CH16 CH19 CH17	CH3 + strophes en langue africaine CH11 CH12 CH13 CH14 + moment d'animation	CH 8 CH 15	CH6 + succession de strophes + animation pour le monologue CH20 alternance couplets-refrain pour le monologue.	CH 5

Nous avons catégorisé les chansons en 5 classes différentes. La plupart des chansons africaines pourraient rentrer dans ce tableau. Mais quelques précisions s'avèrent nécessaires pour compléter ce tableau. Quand nous parlons d'alternance couplets-refrains, il faut savoir que si telle chanson commence par un couplet, telle autre débute par le refrain. Par ailleurs, pour les chansons qui n'ont pas de refrains, nous avons jugé bon de parler de strophes à la place de couplets pour des raisons de différenciation. Enfin, soulignons que les moments d'animation peuvent être placés au début, au milieu ou à la fin de la chanson. Dans notre corpus par exemple, ces moments existent dans 8 sur 2o de nos chansons soit dans une proportion de 40 pour cent.

Une autre chose à remarquer est qu'une même chanson peut avoir plusieurs refrains (29). Tel est le cas de la chanson que Théo-Blaise NKOUNKOU a intitulé L'Eden (CH.9).

(29) Nous tenons ici à préciser que le refrain c'est une "phrase musicale, vocale ou instrumentale, qui revient régulièrement à la suite de chaque couplet d'une composition strophique". Grand Larousse, Encyclopédique, T.9.

.../...

1er refrain :

"Aimer i aimer
Tu es à moi je suis à toi
Aimer i aimer eee
Tu es à moi je suis à toi" (CH.9, l.14-18)

2ème refrain :

"Tu es ma moitié
Je t'aime toi chérie
Moitié toi moitié moi
Okati ya motima" (CH.9, l.37-40)

3ème refrain :

"Pour l'Eden
A cause de l'Eden" (CH.9, l.71-72).

Pour compléter ces propos sur l'organisation des chansons en couplets et refrains, parlons de leur morphologie générale. Pour ce faire nous nous baserons sur le tableau suivant :

2.2.3.2. Les formes de chansons

Le chant monodique + choeur parfois	Le chant-récit	La chanson-sketch	Le poème chanté
CH 1 CH12 CH 3 CH13 CH 4 CH15 CH11 CH19 CH 5 + choeur en sourdine CH16 CH17 + choeur	CH 2 seul le refrain est chanté	CH 6 dialogue + partie chantée. CH20 dialogue + partie chantée + animation	CH11 CH12 CH10 (versifié) CH14 CH18 (versifié)

A. Le chant monodique

Il s'agit d'une chanson où une seule personne chante la trame. On y remarque une alternance couplet-refrain où le

.../...

refrain se présente chaque fois identique à lui-même, paroles et musiques, tandis que chacun des couplets conserve la même musique sous des paroles différentes. Il arrive qu'un choeur intervienne pour reprendre soit le refrain soit l'un ou l'autre phrase. C'est ici qu'intervient la beauté de la polyphonie. Mais au niveau du récit, nous avons toujours un seul personnage qui parle et qui a un statut spécial.

Le statut du narrateur.

D'une manière générale, la chanson africaine est un récit à la première personne. Le discours y est assumé par un des personnages que le narrateur met en scène dans la chanson. C'est ainsi qu'on note l'usage des pronoms "Je", "moi","nous" qui s'opposent continuellement à un "tu". Les possessifs mon, ma, mes qui s'opposent à, ton, ta, tes, y abondent. Seul le personnage est présent et le narrateur absent ou confondu avec un personnage. Cette technique permet d'entrer plus profondément dans l'intérieur du personnage.

Il existe aussi des chansons monodiques dont le récit est à la troisième personne. Tel est le cas de la chanson de Daouda, L'argent et le bonheur. Le narrateur est présent dans le récit par ses idées humanistes, ses prises de positions et ses affirmations. C'est l'usage du "on" et du il (elle) qui caractérise cela :

"Comment trouver le bonheur dans la misère !
Comment être heureux quand on est vraiment démuni ?
(...) Aujourd'hui mes amis, on achète même l'amour.
La raison du plus riche est toujours la meilleure"
(CH.13, l.15,16 ; 24,25).

B. Le chant-récit

Nous appelons chant-récit, le morceau où seul le refrain est chanté, les couplets étant récités. On peut dire que c'est un chant déclamé "recto tono", c'est-à-dire sur une même note sur laquelle s'appuient toutes les syllabes du texte. Dans la partie récitative, la phrase musicale se met rigoureusement au

.../...

service du langage ; elle en épouse le rythme, et souligne parfois moins le sens du mot que son accentuation. Sa tâche la plus urgente est de remettre au premier plan, dans la musique vocale, le texte. La phrase chantée épouse dans toute sa souplesse et d'un bout à l'autre la parole. Il s'agit de réaliser l'union de la phrase mélodique et de la phrase parlée.

C. La chanson-sketch

Nous parlons de chanson-sketch pour désigner celles qui sont introduites par un dialogue où le compositeur fait une véritable mise en scène de plus d'un seul personnage qui se disputent ou conversent sans chanter. En effet, si on se réfère aux chansons CH.6 et CH.20, on observe dans **la prèmière une** dispute entre trois personnages et dans la seconde une scène de jalousie et de dispute aussi entre un mari et sa femme. Après le dialogue, un des personnages élève la voix et chante une véritable complainte.

D. Le poème chanté

Cette appellation pose le problème de savoir ce qui est poème et ce qui ne l'est pas. Toute chose qui parle à l'âme, qui touche le coeur et la sensibilité peut être considérée comme poésie. Dans ce sens, une peinture, un paysage, un clair de lune ou un couchant de soleil, une mélodie etc. peuvent être poétiques. Ceci pourrait nous porter à affirmer non sans moins de précipitation que toute chanson est un poème ; d'autant plus que le D.F.C. lui-même précise que un poème c'est :

> "(Tout) ouvrage en vers ou en prose ayant les caractéristiques de la poésie. (La poésie étant) l'art d'évoquer et de suggérer les sensations, les impréssions, les émotions, par un emploi particulier de la langue, utilisant les sonorités, les rythmes, les harmonies des mots et des phrases, les images etc."(30).

(30) Dictionnaire du Français contemporain (DFC), Larousse, Ed. 1975.

.../...

Si d'une manière générale les chansons touchent la sensibilité de l'homme grâce à la mélodie, à l'orchestration et aux paroles, il en existe qui suggèrent les sensations, les impressions, les émotions, par une recherche dans la langue. Que dire de la chanson Soleil (CH.14) de l'ivoirienne Aïcha Kone qui interpelle le soleil et lui parle comme à un homme ? Avec ce morceau, on n'est pas loin du poème de Lamartine "Le lac" où on voit le poète non seulement contempler le lac mais aussi lui parler.

Nous ne nous lancerons pas dans une étude de la versification de la chanson africaine d'expression française, mais nous tenons à souligner que pour la versification, les chanteurs africains prennent dans la poésie ce que la chanson y a toujours trouvé : les rimes, le refrain, le matériel prosodique le plus simple ou le plus pauvre, le bagage de la chanson. Toutefois, certains chanteurs se livrent à une versification rigoureuse, comme Tabu Ley dans "Pitié" où l'organisation des pieds et des rimes y est systématique comme on peut le remarquer dans les quatre vers qui en composent le refrain :

"Pitié toi mon amour
Pitié toi mon coeur
Je travaille nuit et jour
Pour ton seul bonheur" (CH.18, l.1-4).

Sans entrer dans la métrique de ces vers, soulignons en passant que ce refrain présente quatre vers qui riment deux à deux alternativement : ce sont des rimes croisées. Elles sont toutes masculines. Nous notons les hexamètres par la lettre A et les pentamètres par B. Ces quatre vers riment selon le schéma : A B A B.

La morphologie générale des chansons, révèle que nous avons affaire à des textes littéraires. On peut donc les considérer comme des mini-récits dont on peut dégager une structure sémiotique.

.../...

Tableau comparatif de la structuration des instruments, de la voix, du rythme et de la forme

Instrumentation	Voix	Rythme et danse	Texte	Forme
- Orchestration très puissante forte batterie, synthétiseur, trompette. - Improvisation	- forte - criarde - chaude	- rapide - "endiablé" - implique pour la danse : déhanchements frénétiques - tempo vif.	- beaucoup de répétitions - paroles non élaborées avec beaucoup d'improvisation - fragments de phrases	- chant monodique - polyphonie parfois
- Orchestration discrète, sobre - Importance de la guitare	- voix douce - voix aux inflexions caressantes - très travaillée - inflexions et vibrato	- lent et allegretto - expression de la tendresse - implique pour la danse, souvent un enlassement de la femme et de l'homme	- paroles très élaborées - très recherchées - un travail du texte	- poème chanté - chant monodique
- Dominance des guitares	- claire - limpide	- allegretto - musique faite souvent pour l'oreille - liberté dans la danse	- paroles très élaborées	- chant-récit - chanson sketch

2.3. Structure sémiotique

2.3.0. Introduction

Si Greimas a repris les fonctions de PROPP sur le conte russe et les a réduites à 20 en faisant une binarisation de ces fonctions, son grand mérite est qu'il a organisé en une structure relationnelle l'ensemble des personnages et a proposé un modèle constitutionnel dit aussi modèle actantiel. Mais la méthode qu'il emploie nous paraît pouvoir s'étendre à d'autres genres littéraires ou artistiques tels les romans, le théâtre, les films, les bandes dessinées, et pourquoi pas la chanson ? Car en fin de compte ce que Propp ou Greimas étudient, n'est-ce pas le récit ? Il va donc de soi qu'à côté des sémiologies spécifiques du conte, de la fable, du roman, du théâtre, du ballet, du film, des bandes dessinées, il y a place pour une sémiologie autonome du récit. Claude BREMOND parlant dans le même sens assure que :

> "Toute espèce de message narratif, quel que soit le procédé d'expression qu'il emploie relève de la même approche (...). Il faut et il suffit qu'il raconte une histoire. La structure de celle-ci est indépendante des techniques qui la prennent en charge (...). Le sujet d'un conte peut servir d'argument pour un ballet, celui d'un roman peut être porté à la scène ou à l'écran, on peut raconter un film à ceux qui ne l'ont pas vu. Ce sont des mots qu'on lit, ce sont des images qu'on voit, ce sont des gestes qu'on déchiffre, mais à travers eux, c'est une histoire qu'on suit ; et ce peut être la même histoire. Le raconté a ses signifiants propres, ses racontants : ceux-ci ne sont pas des mots, des images ou des gestes, mais les événements, les situations et les conduites signifiés par ces mots, ces images, ces gestes" (31).

---

(31) Claude BREMOND, La logique du récit, Paris, Seuil 1973, p.12

.../...

Cette hypothèse le conduit à une position qu'il partage avec beaucoup d'autres personnes :

> "Si le récit se visualise en devenant film, s'il se gestualise en devenant mime etc. Ces transpositions n'affectent pas la structure du récit, dont les signifiants demeurent identiques dans chaque cas (des situations, des comportements etc.)"(32).

De toute cette argumentation, il ressort qu'on peut transposer la formalisation d'un conte en fonctions à d'autres genres narratifs ou mieux, à toute espèce de récits. Dès lors, on peut procéder à une sorte de réduction logique en éliminant tout ce qui n'est pas strictement nécessaire à l'intelligibilité de l'intrigue, jusqu'à dégager le schéma fondamental du récit et des récits-chansons.

Pour le cas qui nous concerne, nous appliquerons le modèle actantiel de Greimas aux 2o chansons du corpus, ce qui nous permettra de connaître leur contenu et leur message.

2.3.1. Le modèle actantiel

2.3.1.1. Définition des termes(33)

Les actants :

La quasi totalité des chansons africaines met en place des personnages, des acteurs, qui agissent dans le texte. Ces personnages sont connus sous le nom englobant d'"actant", qui est une abstraction car l'actant représente le rôle qui doit être joué. Les actants ne sont pas nécessairement des personnages, ce sont des positions où se trouvent des êtres matériels. Certaines positions peuvent être occupées par l'ensemble vide (Ø). Par ailleurs, lorsqu'on a des animés dans un

---

(32) Idem.

(33) Cfr R. GAUTHIER, Cours inédit de littérature comparée, Année académique 1984-85.

.../...

texte, pour un, deux, trois ou quatre prsonnages, on pourra avoir un seul et même actant. Inversement, un même personnage peut être à la fois destinateur, sujet et destinataire. On dira qu'il a plusieurs rôles actantiels. Soulignons que le modèle actantiel est organisé sur des oppositions binaires :

- destinateur vs destinataire
- sujet vs objet
- adjuvant vs opposant.

DESTINATEUR VS DESTINATAIRE

Le destinateur :

C'est celui qui décide, qui pousse, qui motive un autre personnage à faire quelque chose.

Le destinataire :

C'est celui pour qui le destinateur motive l'autre personnage à agir.

SUJET VS OBJET

Le sujet :

C'est l'actant qui agit véritablement. Il a pour but de transmettre quelque chose au destinataire.

L'objet :

C'est ce qui attire un personnage, le but que poursuit un personnage ou ce que le sujet doit transmettre au destinataire. Par ailleurs, le destinateur peut définir l'objet pour le destinataire par l'intervention du sujet.

ADJUVANT VS OPPOSANT

L'adjuvant :

C'est celui qui aide le sujet.

L'opposant ou anti-sujet :

C'est celui qui freine le sujet dans son action ou qui convoite le même objet que le sujet. Cet actant porte aussi le nom d'anti-sujet.

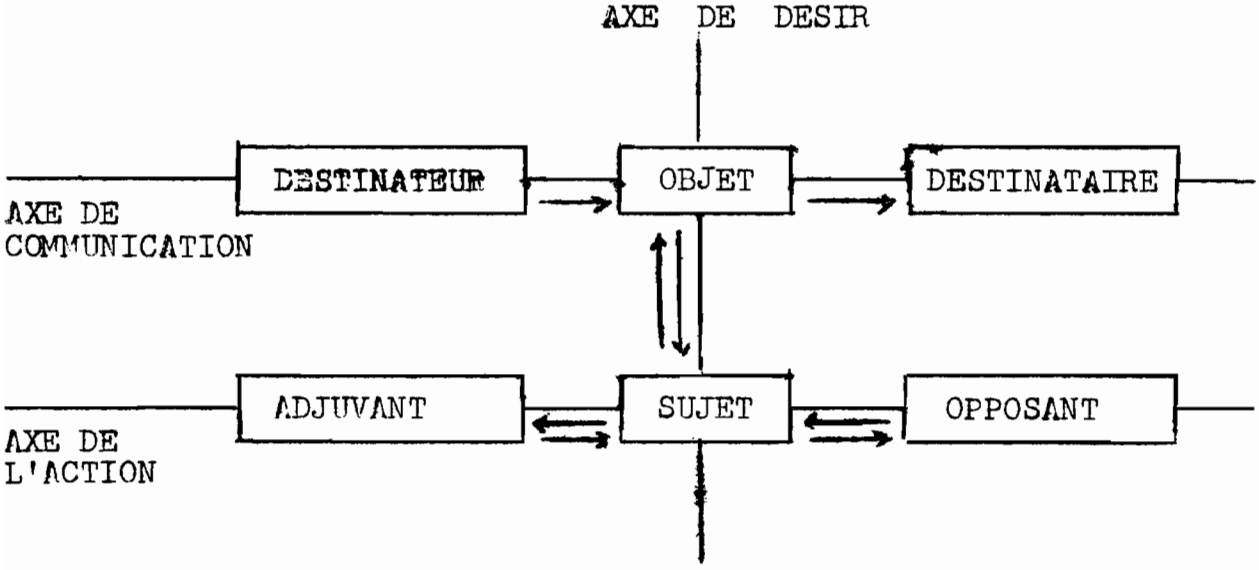
.../...

Ces actants agissent suivant trois axes bien déterminés :

- L'axe sur lequel se jouent les inter-relations d'aide ou d'opposition s'appelle AXE DE L'ACTION.
- L'axe qui fait que l'objet va d'un destinateur vers un destinataire s'appelle AXE DE COMMUNICATION.
- L'axe entre le sujet et l'objet s'appelle AXE DE DESIR.

Les actants constituent donc un système de positions que des personnages ou des choses vont occuper. En voici le schéma du modèle actantiel :

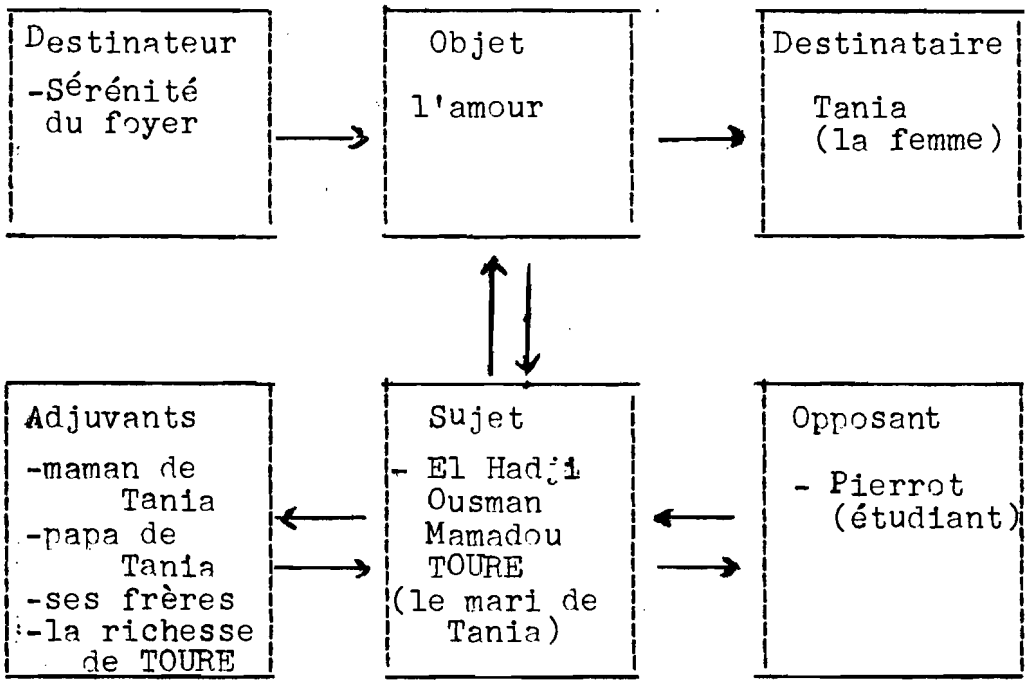
2.3.1.2. Le schéma du modèle actantiel



.../...

2.3.1.3. Application du modèle actantiel à la chanson

1) Sens interdit chez Tania CH.6



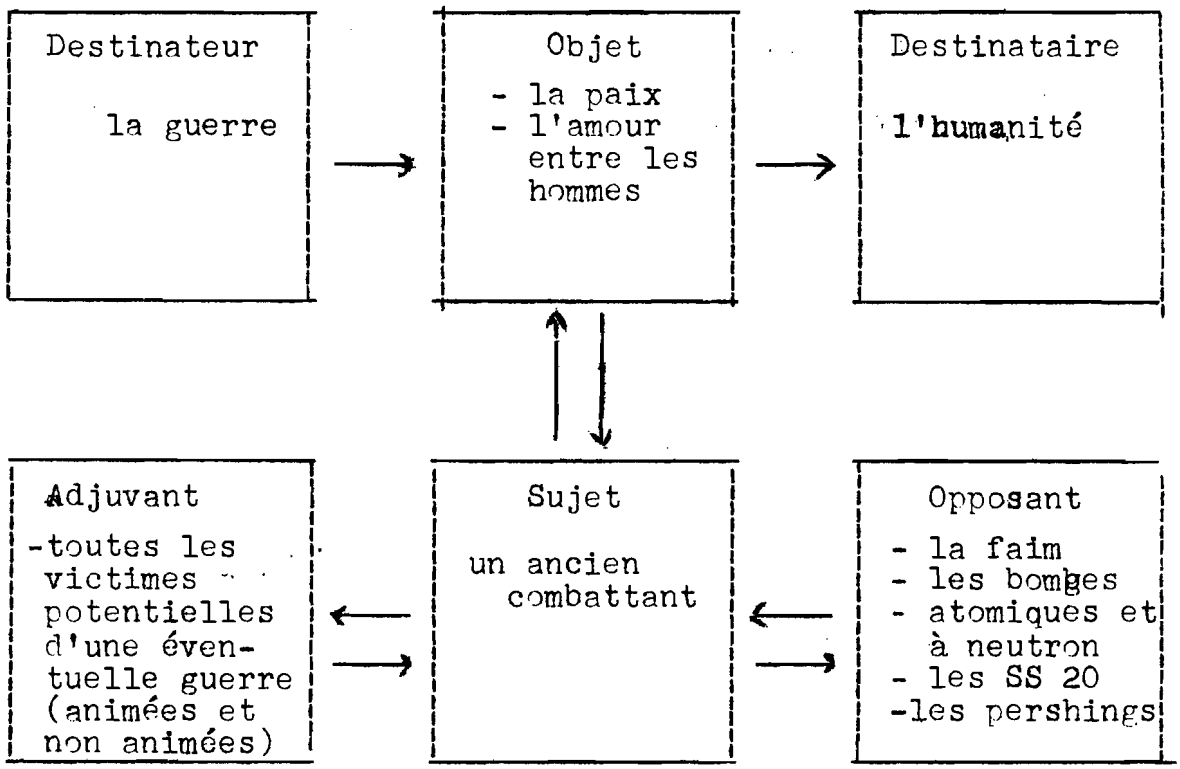
D'une manière générale, le monde de la chanson met en place des actants et des valeurs (un amant, un mari, un rival, l'infidélité, la fidélité, l'amour, l'humanité...). Le sujet étant celui qui réussit l'épreuve entre le destinateur et le sujet , El Hadji Ousman Mamadou TOURE est le sujet car il réussira l'épreuve qualifiante : sauvegarder la sérénité de son foyer. On appelle cet actant le destinateur. C'est lui qui motive le sujet. D'un autre côté, nous avons un destinataire Tania (la femme de Touré). L'objet valeur que poursuit Touré est la sauvegarde de l'amour qui cimente la cohésion du noyau familial. Le sujet se heurte à un opposant dit aussi anti-sujet (Pierrot, l'étudiant) et cela constitue l'épreuve principale.

Par ailleurs, nous constatons que dans cette chanson, le sujet a "corrompu" la maman, le papa et les frères de Tania pour qu'ils le soutiennent dans son épreuve. Ces personnages sont des adjuvants. La richesse de Touré est aussi un adjuvant car elle l'aide à réaliser son épreuve glorifiante.

.../...

Le fonctionnement du modèle actantiel est pratiquement le même pour les autres chansons. Nous nous en passerons donc pour les autres chansons. Mais avant de faire un tableau synoptique des actants d'autres chansons, voici comment on peut représenter la célèbre chanson de Zao ZOBA par le même procédé.

2) Ancien combattant ou "Cadavéré" CH.5



.../...

3) Tableau synoptique de l'application du modèle actanciel aux chansons du corpus.

Titre et code	Destinateur	Sujet	Objet	Oposant	Adjuvant	Destinataire
Emancipée Mariama CH 1	Sérénité du foyer	"Je"	amour	La jalousie	Ø	Mariama
Agatha CH 2	Sérénité du foyer	Le mari "Je"	La sincérité	Le fils d'Agatha "il"	- La mère de "Je"	Agatha
Sabina CH 3	Sérénité du foyer	"Je"	- fidélité - amour	- Les voyages de "je"	Ø	Sabina
Avec toi CH 4	Retour au foyer	La chanteuse "Je"	- amour - paix - bonheur	Une rivale "elle"	Ø	Le mari
"Cadavéré" CH 5	La guerre	Un ancien combattant	- la paix - l'amour entre les hommes	- la faim - les bombes atomiques et à neutron - les SS20 - les pershings	Toutes les victimes potentielles d'une éventuelle guerre (animés, non animés, institutions...)	L'humanité
"Tania" CH 6	Sérénité du foyer	- El Hadji Ousman Mamadou Touré	L'amour	Pierrot (l'étudiant)	- Maman de Tania - Papa de Tania - Frères de " - la richesse de TOURE	Tania
Maïma CH 7	La fidélité	Le chanteur "Je"	L'amour	- Moustafa - Les concurrents - Tintin - Le patron - La conjoncture (pauvreté)	Ø	Maïma

Titre et code	Destinateur	Sujet	Objet	Opposant	Adjuvant	Destinataire
Aïssa CH 8	Aïssa	Le chanteur "Je"	L'amour	- Aïssa - nationalité	- beauté	Aïssa
L'Eden CH 9	amour bonheur	chanteur "Je"	être sage	- pommes de l'Eden	- les voyages - cette terre = Eden	sa femme
Le sentimental bouquet de fleur CH 10	- amour - bonheur	le chanteur "Je"	- faire son bonheur - amour	- doute - timidité - la langue qui résiste	. le coeur qui insiste . Célestine	Célestine
Mon coeur balance CH 11	Choix d'un conjoint	chanteur "Je"	amour	deux filles : - Fanta - Amina	Ø	deux filles
La femme de mon patron CH 12	Instinct sexuel	femme du patron	faire l'amour	le chauffeur "Je"	- beauté - richesse - le désir	le chauffeur
L'argent et le bonheur CH 13	La vie	L'argent	Le bonheur	- religion - la misère	Ø	L'humanité
Soleil CH 14	L'amour	(la chanteuse) "Je"	- être fidèle - aimer - mieux aimer	Ø	Le soleil	amant
Suzana Coulibally CH 15	Sérénité du foyer	Le chanteur "Je"	L'amour	Moussa	Ø	La femme (Suzana)
Marie Jeanne CH 16	Retour au foyer	Le chanteur	L'amour	- Le voisin - la pauvreté pas de villa pas de voiture pas d'argent	Ø	La femme (Marie Jeanne)
Le téléphone sonne CH 17	Sérénité du foyer	Le chanteur	fidélité	les parasites	- Conseiller conjugal	La femme

Titre et code	Destinateur	Sujet	Objet	Opposant	Adjuvant	Destinataire
Pitié CH 18	"Toi mon amour"	Le chanteur "Je"	Bonheur	temps	photo	l'être aimé
C'est toi que j'aime CH 19	Toi	la chanteuse "Je"	Amour	Ø	- le coeur - les sentiments - le corps a des frissons	l'être aimé
Ma honte c'est ta honte CH 20	Sérénité du foyer	Michel (le mari)	L'amour	- Julienne (rivale) - bijoux - robe - la jalousie	Ø	Henriette (la femme)

4) Tableau récapitulatif

Actants	Types	Nombre d'apparitions/ occurrences
Destinateur	- foyer	9
	- la guerre	1
	- la fidélité	1
	- l'être aimé	3
	- amour et bonheur	3
	- choix d'un conjoint	1
	- la vie	1
	- instinct sexuel	1
Sujet	- un des époux	9
	- un des amants	9
	- un ancien combattant	1
	- l'argent	1
Objet	- amour	14
	- sincérité	1
	- fidélité	3
	- paix	1
	- bonheur	4
	- sagesse	1
Opposant	- jalousie	2
	- un être humain	11
	- voyages	1
	- la faim	1
	- armes sophistiquées	1
	- pauvreté	2
	- les pommes de l'Eden	1
	- le doute	1
	- la timidité	2
	- la religion	1
	- la misère	1
	- le temps	1
Adjuvant	- un être humain	4
	- toutes les victimes potentielles d'une guerre mondiale	1
	- la richesse	2
	- la beauté	2
	- les voyages	1
	- le coeur	2
	- le désir	1
	- le soleil	1
	- une photo	1
	- les sentiments	1
Destinataire	- l'être aimé	8
	- l'épouse ou l'époux	10
	- l'humanité	2

2.3.2. Considérations sur le tableau synoptique

A y regarder de près, sous la luxuriance des péripéties et des personnages d'une chanson négro-africaine, on peut déceler une séquence d'un petit nombre d'actions s'enchaînant dans un ordre rigoureux. Toute chanson raconte quelque chose, c'est donc une histoire. Comme l'assure Propp que nous paraphrasons, pour qu'il y ait un début d'une histoire, il faut qu'il y ait un manque qui se trouvera satisfait ou pas.
On pourrait aussi parler de frustration. En effet, au départ, le sujet se trouve disjoint de son objet valeur. Pour la plupart des chansons, on remarque qu'il y a quelqu'un ou quelque chose qui lui a ravi l'amour, le bonheur. C'est l'épreuve disjonctionnelle. Ce n'est qu'en éloignant à jamais ses ravisseurs dits opposants que le sujet pourra atteindre son objet valeur. Souvent, l'obtention d'un objet valeur est une expression du souhait du milieu ou de la société. Ainsi, Tania et Touré étant déjà mariés, l'on ne pourrait leur souhaiter mieux sinon la consolidation de leur amour et la sérénité de leur foyer. Si "Ancien combattant" a eu des échos partout dans le monde, c'est que, en plus de sa forme musicale et de sa surfiction langagière, la chanson fustige la guerre qui est une chose que toute l'humanité exècre et que la société aspire à la paix et à l'amour entre les hommes.

Par ailleurs, on constate qu'on peut réduire un bon nombre de chansons d'amour à une unité. Pour la plupart de ces chansons, il n'y a qu'une diversité superficielle. C'est pourquoi par réduction et abstraction, nous arrivons à une certaine identité profonde. Le tableau synoptique de l'application du modèle actantiel aux chansons du corpus met en relief l'omniprésence de certains actants :

- Nous avons 14 chansons sur 20 dont l'objet est pratiquement le même : l'amour. Cfr. CH1, CH4, CH6, CH 3, CH7, CH15, CH16, CH20, CH10,CH11, CH12, CH14, CH8, CH19.
Dans les chansons CH18, CH13, CH10, CH4, l'objet c'est le bonheur. Si ce bonheur est lié à l'argent pour la chanson CH13, dans les autres chansons 3/20, il s'agit du bonheur que procure

l'amour d'une femme et d'un homme. Ce qui fait qu'en fin de compte, l'amour apparaît dans 17 chansons sur 20.

- Le sujet, c'est toujours un amant ou une amante, un mari ou une épouse ; l'un ou l'autre se trouvant lésés en amour ou sollicitant quelque chose. Le seul cas où l'on n'a pas comme sujet une personne humaine, c'est celui de la chanson CH13 où le sujet est l'argent.

- Dans l'actant du destinateur, on a la sérénité du foyer (CH1, CH2, CH3, CH6, CH15, CH17, CH20) qui revient 7 fois sur 20 . Nous constatons que le retour au foyer apparaît 2 fois seulement (CH4, CH16). Dans les chansons qui restent, l'actant du destinateur est tantôt l'amour (CH9, 10, 14), tantôt la fidélité (CH7), le choix d'un conjoint (CH11) et la vie (CH13). Pour la chanson "Cadavéré" celui qui motive l'Ancien combattant c'est la guerre.

- On remarque par ailleurs que les adjuvants font parfois défaut dans la chanson d'amour. C'est peut-être parce qu'on n'aime pas se mêler des affaires d'amour entre deux personnes. Et quand bien même il arrive qu'ils existent, (CH5, CH8, CH9, CH10, CH12, CH14, CH18, CH19), ce ne sont pas des humains sauf dans le cas des chansons CH2 et CH6.

- Le destinataire, c'est souvent un des époux ou alors l'être aimé. Parfois on a comme destinataire l'humanité.

- Enfin, seuls les opposants changent de chair mais la nature reste celle du malfaiteur. Il s'agit du rival trouble-fête ; des biens matériels qui font défaut ou qu'un adversaire propose au destinataire de l'objet pour réaliser une épreuve disjonctionnelle. En fin de compte, les opposants peuvent être matériellement très diversifiés (Cfr. le tableau récapitulatif).

.../...

Conclusion

L'essentiel du récit d'une chanson, sa forme organique, jouent sur des situations, des intérêts, des mobiles communs à toute l'humanité. C'est pourquoi on peut dire en fin de compte qu'il y a une universelle diffusion du thème de l'amour : c'est un passe-partout adapté à toutes les serrures. Il ressort de la présente étude de la structure formelle de la chanson, que les chanteurs se servent de la structure tant instrumentale, textuelle que sémiotique, pour circonscrire le thème universel de l'amour dont nous n'avons plus besoin de démontrer l'omni-présence dans la chanson africaine moderne.
Les tableaux ci précédemment exposés sont là pour étayer cette assertion. Il ne nous reste donc plus qu'à voir comment ce thème est traité, la rhétorique mise en oeuvre pour le mettre sur un piédestal.

Chapitre III | ETUDE THEMATIQUE |

3.1. La musique négro-africaine moderne : un discours sur l'amour

3.1.0. Introduction

L'amour est un des termes qui ont jusqu'ici fait couler beaucoup d'encre. Certains ont même cherché à conceptualiser ce phénomène, d'autres l'ont pris comme prétexte à la création artistique. C'est que l'amour reste une des dimensions essentielles de la vie humaine. Les musiciens en sont les régisseurs. Ils en établissent le rituel, et en délimitent l'espace. Il semble que le plus court chemin pour toucher les coeurs féminins soit l'oreille. Les paroles agréables comme celles que les musiciens proposent font entrer l'amour courtois dans les moeurs.

Miroir de la société dans laquelle ils vivent, les musiciens contemporains montrent que la femme africaine a cessé d'être un corps, et qu'elle a désormais un visage. A partir de là, des centaines de chansons ne porteront plus en guise de titre que des prénoms féminins : Emancipée Mariama (CH.1) ; Agatha (CH.2) ; Sabina (CH.3) ; Tania (CH.6) ; Maïma (CH.7) ; Aïssa (CH.8) ; Suzana (CH.15) ; Marie Jeanne (CH.16).

On ne pourrait savoir qui a abordé ce thème le premier, ni le genre qui a le premier, utilisé l'amour comme moyen littéraire ou musical ; ce qui est sûr, c'est que sa venue en littérature date de très longtemps. L'amour constitue le thème dominant dans la chanson africaine moderne. Il serait trop ambitieux de vouloir traiter toute la thématique de la chanson africaine moderne. Le présent chapitre ne saurait être ni un inventaire complet des thèmes que véhicule la chanson africaine moderne, ni même un résumé du thème de l'amour ; il s'agira d'en faire une simple et brève approche portant sur quelques-uns de ses aspects et de relever quelques autres thèmes importants qui ressortent parti-

culièrement dans notre corpus.

Du fait que c'est un thème qui a été beaucoup traité dans toutes les littératures, il découle un "dialogue de textes"(34) constant que certains linguistes et stylisticiens appellent "intertextualité". Avant de mettre fin à ce chapitre, nous analyserons aussi ce phénomène qui transparaît dans quelques chansons.

3.1.1. L'amour : une élection du coeur

De tous les sentiments que l'homme puisse éprouver, l'amour est certes l'un des plus forts. D'après le Grand Larousse, T.1, c'est "un élan du coeur vers quelqu'un ou quelque chose qui l'attire et le retient". Il est cette force qui agrippe et subjugue complètement le coeur de l'homme à tel point qu'il est très difficile, voire impossible, à celui-ci de dominer ou de réprimer ce sentiment. Effectivement dans ce domaine, la raison n'intervient pas :

"Le coeur a ses raisons
Que la raison ne connaît point"(CH.19 l.9-10)

Chantait MBILIA BEL, reprenant des phrases célèbres du penseur français Blaise PASCAL. C'est la raison pour laquelle l'amour est une force irrésistible, difficilement contrôlable tant qu'on n'a pas satisfait à ses caprices :

"Mon coeur a des frissons
A tout moment quand je te vois
J'ai tu mes sentiments
Mais aujourd'hui je n'en peux plus" (CH.19 l.11-14).

Cette retenue due sans doute à certaines exigences sociales a causé une accumulation de refoulements que la femme défoule en faisant cette déclaration d'amour :

"C'est toi que j'aime
Et pas un autre
Et j'ai fait mon choix
Je sais pourquoi" (CH.19 l.1-4)

(34) Cfr la section 3.3.

.../...

Soulignons en passant que d'une manière générale, l'amour n'occupe pas dans les civilisations africaines une place aussi envahissante que dans la civilisation occidentale comme l'affirmait M. Francis FOUET(35) au Colloque de Dakar sur la littérature négro-africaine.
En effet, l'amour, tel que le conçoivent les africains, possède ses particularités propres. Mais avec les contacts des civilisations, l'amour à la mode européenne s'est aussi implanté en Afrique, surtout dans les milieux fortement européanisés. Cela nous amène à penser que c'est probablement le Centre urbain qui se trouve à l'origine de la naissance de l'amour au sens romantique du terme.

Dès lors, un regard nouveau est porté sur la femme ; elle est vue non plus comme un corps, mais à travers les détails qui ont tant d'importance aux yeux de l'amoureux :

"Ton z habitude...
Ton façon d'amoure (...) CH.1, 1.36-37
Ton lent lent franci (...) (CH.1, 1.42)
Façon que toi-même porter z habits là (CH.1, 1.48)
(...)
Façon que toi-même passer là" (CH.1, 1.54).

Les musiciens vont ainsi "digitaliser" la femme, c'est-à-dire, relever tel ou tel détail de sa morphologie ou alors accoler des épithètes mélioratifs qui renforcent ses attraits :

"Dites-moi laquelle choisir
Entre la jolie Fanta
Et la gentille Amina"(CH.11, 1.30-32).

Nous savons que la jeune fille a été envoyée à l'école longtemps après les garçons, et, à l'âge de la puberté, elle se voit de plus en plus intégrée dans les relations sociales nouvelles de la ville. Tous les acteurs sont en place pour un nouvel acte sur l'acculturation : on joue l'amour romantique à l'européenne à tel point qu'on peut "offrir (un) coeur dans un joli bouquet de fleurs" (CH.10, 1.9-10).

---

(35) FOUET (M. Francis), in Actes du Colloque de Dakar sur la littérature négro-africaine. p.140.

.../...

Par ailleurs, l'écriture s'en mêle et devient un instrument auquel on recourt pour dévoiler son coeur :

"Moi je suis un garçon timide
Chaque fois que je me décide
Même si mon coeur insiste
J'ai ma langue qui résiste
J'ai dû lui écrire
Ce que j'avais à lui dire
Elle m'a dit en retour
Qu'elle acceptait mon amour" (CH.10, l.13-20).

On voit que la magie traditionnelle du verbe s'est estompée pour laisser la place à la force moderne de l'écriture.

La femme devra désormais être courtisée. Nous ne parlons pas en l'air car on retrouve une éloquence européenne même au"pays de l'authenticité" dans la chanson du zaïrois TABU LEY. Il évoque notamment la "neige" et contemple sa "photo" alors qu'il s'adresse à une africaine :

"Devant ta photo je me recueille (...)
Je sors sans déjeûner (...)
Qu'il vente qu'il pleuve ou qu'il neige
Qu'importe le temps tant que je t'aime"(CH.18, l.1-11; l.10-11;13-14)

Comme la femme est un être sentimental, elle ne se gêne pas de rendre à l'homme son dû en lui témoignant de son côté son affection et son attachement exclusif. Tel est le cas de cette chanteuse qui, parlant de son amant voudrait lui être fidèle comme le soleil :

"Soleil !
Toi si fidèle
Tu sais ton devoir (...)
Voudrais-tu soleil
Bien m'apprendre
M'apprendre à être fidèle
Et comme toi soleil
A aimer
Mieux aimer
Mon amant " (CH.14, l.1-3 ; 9-15)

.../...

Nous avons ici une métaphore in praesentia renforcée par une vaste personnification du soleil qui permet à la chanteuse d'invoquer le soleil presque comme un Dieu :

"Soleil !
Toi qui toujours
Ne te lasses jamais
Ô oui jamais
Mmh soleil dit moi
Pourquoi je ne puis
Tout comme toi
Etre fidèle soleil
Et sincère
Fidèle pour mieux aimer" (CH.14, l.16-25).

Nous remarquons qu'elle parle au soleil comme à un être vivant. Croit-elle au Dieu soleil comme les Incas d'Amérique ou les Egyptiens ? Quoi qu'il en soit, cette chanson apparaît comme une véritable prière adressée au soleil. L'invocation se trouve renforcée par les répétitions abondantes du mot "soleil" qui le met sur un piédestal et en fait comme une véritable statue d'une divinité qu'on invoque en cas de détresse.
Ici aussi nous avons une grande éloquence et une recherche dans la façon d'évoquer l'amour.

La Rochefoucauld n'avait-il pas raison quand il disait que peu d'hommes seraient amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler d'amour ! En ce sens, le septième art apparaît comme une école dans laquelle on enseigne les "manifestations européennes de l'amour et de l'approche amoureuse".
C'est donc par ce canal que l'amour passion a fait son entrée en Afrique.

.../...

3.1.2. L'amour : une passion irrésistible

De nos jours, il semble que les africains puisent dans leur propre fond érotique des éléments qui, conjugués à ceux venus du dehors, donnent par une sorte d'alchimie spirituelle, un amour-passion qui reflète le milieu africain comme en témoigne Sam Fan Thomas :

"Sabina mon amour
Nous sommes unis pour toujours
Pour le meilleur et pour le pire
Sous la pluie et sous le soleil" (CH. 3, 1.1-4).

On retrouve une expression chère aux africains du Sud du Sahara car elle évoque leur environnement immédiat : "la pluie et le soleil".

Notons tout particulièrement que l'amour-passion est l'amour qui atteint le point culminant. Ce n'est plus seulement ce "vif attrait, physique ou sentimental qui porte un sexe vers l'autre" (36). comme disait André-Wauthier d'AYGALLIERS, car la personnalité entière est mise en jeu. Cela transparaît dans cette déclaration d'amour de la zaïroise MBILIA BEL :

"Je t'aimais dans mon coeur
J'ai gardé trop longtemps mon secret
J'ai souffert longtemps cet état
C'est pourquoi j'ai décidé
De libérer mon âme de l'enfer" (CH.19, 1.60-64).

Remarquons ici le verbe "souffrir" qui renvoie au mot "passion" dont nous connaissons la force. En effet, qui dit passion, dit souffrance atroce comme celle que connut le Christ sur la croix. Signalons aussi l'usage de l'hyperbole : "libérer (une) âme de l'enfer" qui met en valeur l'importance de l'émotion et du sentiment très vif qui l'anime. L'amour-passion est donc très vulnérable, à tel point que déçu dans son excès, il n'a d'autre issue que la démence. Tant qu'il a un objet, le fol amour est plus amour que folie; laissé seul à lui-même,

(36) AYGALLIEPS(André Wauthier d'),Les disciplines de l'amour, Préface III.

.../...

il se poursuit dans le vide et dans le délire. Nous aimerions en guise d'exemple rapporter ces phrases du personnage de Lokassa ya Mbongo qui, suite à l'infidélité de Maïmouna sa femme, témoigne de sa souffrance indescriptible :

"Tu m'as jeté dans le fleuve
Du feu Maïma eee
Mon coeur a chauffé
Jusqu'à mes larmes ont tout fini
A la place de larmes
C'était du sang
A cause de toi Maïma eee
Je ne suis plus moi" (CH.7, 1.63-70).

Ces hyperboles et ces comparaisons métaphoriques qualifient à sa juste valeur cette souffrance causée par un fol amour ; une souffrance si forte qu'elle débouche sur la folie :

"Tu m'as rendu fou d'amour
Fais attention
Si non tu vas me trouver
Au cabanon (...)
A cause d'amour (CH.7, 1.74-77 ; 81).

On voit très nettement d'après cet exemple que le thème de la folie si cher aux romantiques a envahi la musique négro-africaine. Dès lors, l'amour-passion peut mener au cabanon qui est un asile pour fous.

3.1.3. L'amour : un motif de bonheur incessamment controversé

3.1.3.1. La cupidité comme obstacle à l'accomplissement de l'amour pur.

"L'amour n'est pas une marchandise ; il la devient parfois, par accident ou par bizarrerie, mais il ne devrait jamais l'être" (37).

De par l'histoire récente, nous savons que l'Afrique a été amenée, parfois contre son gré à adopter les valeurs de

(37) QUENUM O. BHELY, Un piège sans fin, Paris, P.A., 1978, p.83.

la culture occidentale. Ainsi l'utilisation de l'argent aux dépens de la pratique de l'échange est désormais devenue nécessaire pour payer l'impôt, acheter des biens de consommation nouveaux, constituer la dot en vue du mariage etc. Parfois, l'argent semble être un des principaux critères de détermination du conjoint. L'amour-marchandise se manifeste d'abord dans cette vieille institution qu'est la dot.
En Afrique, la dot consiste en biens apportés par le jeune homme à la famille de la fille pour le mariage. Les biens apportés par le garçon se présentent rarement comme un symbole de l'union future, mais souvent comme un simple achat de la jeune fille. La dot devient donc comme un prix d'achat. C'est pourquoi Ousmane Mamadou Touré renvoie à tous les diables Pierrot qui venait réclamer celle qu'il aimait :

"Tu moyen même pas payer son dot
Avant de partir France
Tu crois que femme là même c'est cadeau (...)
Si tu quitter pas tout de suite
J'appeler police pour toi" (CH.6, 1.24-26; 38-39).

La dot est finalement considérée comme un prix d'achat. Cela a d'ailleurs suscité beaucoup de polémiques quant à son bien-fondé. Le comble, c'est que la plupart des jeunes filles y tiennent et vont chez le plus offrant et pas nécessairement chez celui qu'elles aiment. Ainsi à l'étudiant démuni qu'elle aimait, Tania a préféré (en mariage) le très riche El Hadji Ousmane Mamadou TOURE qui, en plus de la dot, a donné bien des cadeaux à la famille de Tania :

"Moi j'ai payé villa pour Tania
J'ai payé voiture Mercèdes
Pour maman de Tania
J'ai payé gros voiture armericaine
Pour papa de Tania
J'ai envoyé ses frères étudier à Londres..."
(CH.6, 1.30-34).

~~On~~ voit donc que les femmes semblent bien s'en accommoder. De nos jours, le matérialisme a gagné le coeur des femmes.

.../...

Si Tania demande à Pierrot de ne pas trop s'alarmer : "Il faut que tu comprennes" (CH.6, l.10), l'étudiant, lui, est déçu et trouve que c'est une véritable trahison :

"Jamais je n'aurais pensé qu'un jour
Tu pouvais me laisser tomber (...)
Tania, tu as trahi notre amour" (CH.6, l.58-59 ; 87).

Les apports de l'âge moderne, la technologie, l'urbanisation et surtout l'argent ont provoqué une dégradation des relations personnelles. Une opinion courante affirme que les femmes sont des êtres faibles. Aussi n'arrivent-elles pas à résister à l'éternel appât qu'est l'"odeur" de l'argent. A cause de l'argent, la femme accepte de sombrer dans l'infidélité. Parfois elle quitte même son foyer légal pour rejoindre un homme plus riche que son mari légitime. Marie Jeanne, un personnage de Pablo Lubadika, est le prototype de ce genre de femme :

"Marie Jeanne ne veut plus de moi
Elle est partie avec mon voisin
Parce que moi pas d'argent eee..." (CH.16, l.5-7).

On remarque que certains hommes savent profiter de leur situation matérielle aisée. Malheureusement, ils contribuent aussi à la dégradation des moeurs et détruisent des foyers. L'argent peut devenir donc un élément dangereux pour les foyers. L'homme le plus averti à ce sujet est le personnage de Lokassa ya Mbongo à qui Moustafa a gâché la vie :

"Moustafa a tout gâché Maïma
Notre amour (...)
Comme il a beaucoup d'argent
Je ne peux pas lui moyen" (CH.7, l.12-13 ; 16-37).

On a laissé aux musiciens le soin d'entretenir en direction des classes pauvres le rêve de l'amour idéalisé qui permettait de maintenir l'immaturité des non-possédants en leur donnant ainsi les prothèses nécessaires. Que de chanteurs ont dit que l'amour qui repose sur l'argent est mauvais !

.../...

Dans l'entre-temps, les gens riches faisaient de l'argent l'ordonnateur suprême de leur vie quotidienne, et partant, un instrument pour satisfaire aussi à leurs caprices sexuels sans se soucier du péché de l'infidélité.

3.1.3.2. L'infidélité comme obstacle et frein à l'amour conjugal

Il semble qu'en Afrique plus qu'ailleurs l'instinct sexuel de l'homme soit plus prononcé, plus irrésistible que celui de la femme dont certaines gens arrivent même à nier la sexualité. C'est pourquoi dans la plupart des sociétés africaines, l'infidélité de l'homme n'est pas chose alarmante. La femme adultère quant à elle, se rend coupable du plus grand crime, à l'égard de son mari car elle met ainsi en péril l'intégrité de sa lignée à lui. Mais avec l'influence occidentale et le courant de l'émancipation féminine, la femme elle aussi s'est mise à réclamer certaines libertés dont la liberté sexuelle. Ainsi tromper son mari soit par vengeance ou par simple caprice est devenue chose courante surtout dans les villes. Un des éléments qui favorise ce phénomène chez elles, c'est l'absence. On constate comme le disait un penseur que :

"L'absence est aussi bien un remède à la haine qu'un appareil contre l'amour".

Ce n'est donc pas un hasard si le thème de voyage vient se greffer sur celui de l'amour. Les chanteurs n'en expriment pas moins certaines craintes en ce qui concerne les conséquences d'une longue absence sur la stabilité des foyers et des amours. Nous prendrons à titre d'illustration la chanson du Camerounais Sam Fan Thomas :

"Sabina mon amour
L'autre jour parti pour congé
Tu es restée commencer à me tromper (...)
Quand je suis à Abidjan, Sabina fait l'amour
Quand je suis à Niamey, Sabina fait l'amour..."
(CH.3, 1.10-12; 24-25).

.../...

Nous remarquons aussi que l'étudiant Pierrot de retour de France trouve Tania déjà mariée à un autre.

Toutefois, il faut aussi signaler que ce n'est pas seulement l'argent et l'absence qui peuvent pousser les femmes à l'infidélité. D'autres causes existent. Ainsi, une femme mariée et riche peut tomber amoureuse d'un jeune homme démuni par sympathie et le désirer. Le cas de la chanson de DAOUDA, La femme de mon patron est un des exemples qu'on pourrait donner:

"La femme de mon patron
Est tombée amoureuse de moi
Elle m'a proposé
De devenir son amant" (CH.12, l.1-4).

Ajoutons aussi dans un souci d'objectivité que les musiciens n'exercent pas leur veine satirique uniquement à la gent féminine. Ils mettent en "boîte" tout le monde sans aucune discrimination sexuelle, comme en témoigne la chanson de Marthe Zambo :

"Mes parents savent que tu es toujours avec moi
Personne ne sait que tu m'as déjà quitté pour elle
Tu es parti même pas un mot
Oubliant que j'étais là
Dans la peine et le chagrin" (CH.4, l.1-5).

La balle est cette fois-ci dans le champ masculin. Bien heureusement pour l'homme, la femme finit par ne pas trop en tenir rigueur :

"Je ne peux vraiment rien sans toi
Tu es ma vie aies pitié
Reviens-moi je t'en supplie" (CH.4, l.12-14).

Pourrait-on penser qu'elle transcende cette autre face de l'amour qu'est la jalousie ? La vie quotidienne ne reflète-t-elle pas une toute autre réaction face à un tel cas ?

.../...

3.1.3.3. La jalousiecomme signe et obstacle à l'amour

D'après le Petit Robert, la jalousie est :

"Un sentiment douloureux que font naître, chez celui qui l'éprouve les exigences d'un amour inquiet, le désir de possession exclusive de la personne aimée, la crainte, le soupçon ou la certitude de son infidélité"

Il s'agit en fait d'une autre face de l'amour ; c'est le revers de la médaille comme on dit. La jalousie, c'est la "maladie des amoureux" comme dit Sam Mangwana dans sa chanson Jalousie où le terme apparaît même dans le titre. Si ce thème n'est pas envahissant dans nos chansons, il est assez représenté pour que nous lui consacrions quelques lignes dans ce chapitre. Nous avons un exemple typique de cet amour inquiet et ombrageux dans la chanson Emancipée Mariama qui conte l'histoire d'une femme qui soupçonne son mari pour tout et pour un rien :

"Tu dis que je chercher les femmes (...)
Je bonjoure avec la voisine
Mais nous pas aller côté côté
Le week-end je porter bon pantalon
Tu attraper moi pas sortir " (CH.1, 1.3 ; 8-11).

On remarque à travers ces paroles, une grande note de jalousie. Cette dernière est effectivement inéluctable dans l'amour. Et Marthe Zambo doit l'avoir bien compris, elle qui a créé un personnage qui harcèle son mari en lui faisant remarquer :

"Tu me disais que tu n'aimais que moi
Te souviens-tu ?" (CH.4, 1.10-11).

Elle est sans doute partisane de ceux qui affirment que tout amour fort se veut exclusif. Il faut bien les comprendre les amoureux, que LEAUTAUD encourage en quelque sorte à être jaloux en affirmant que :

"L'amour sans la jalousie
n'est pas l'amour"(38)

(38) LEAUTAUD cité par Le Petit Robert, p.942.

.../...

Il convient aussi de s'arrêter à la chanson du Togolais ANAA DISSENI, où nous retrouvons une autre femme qui vit dans la crainte de l'infidélité de son mari. Elle ne conçoit pas que ce dernier puisse saluer une "connaissance d'enfance" (CH.20, 1.6) qu'il croise en chemin. Il devient immédiatement suspect:

"Michel ! Michel!
Que fais-tu ici avec cette nanette ?
As-tu déjà payé ton loyer avant de
donner des rendez-vous ? " (CH.20, 1.1-3).

Cette hantise de la jalousie est très bien illustrée dans cette chanson. En effet, la partie qui traite de la jalousie se présente sous forme de sketch. On a un dialogue houleux du mari avec sa femme. Cette dernière adopte un ton élevé, signe qu'elle est plus que fâchée, alors que le mari parle sur un ton étonné et indigné :

"Mais qu'est-ce que te prends Henriette ?
Julienne n'est qu'une connaissance
d'enfance que je viens de croiser.
C'est seulement pour la salutation
qu'on s'est arrêté" (CH.20, 1.5-8).

A nous entendre parler du seul thème de l'amour, on pourrait penser que les musiciens négro-africains ne chantent que des banalités. Loin de là ; il faut plutôt retenir que l'amour constitue le thème essentiel de la chanson ; car c'est sans doute l'une des préoccupations principales de l'inconscient collectif. Toutefois, cela n'empêche qu'un bon nombre d'autres thèmes tout aussi diversifiés qu'importants soient traités avec la même rigueur. Certains thèmes se greffent à celui de l'amour comme nous l'avons remarqué, d'autres en sont indépendants. Nous allons en relever quelques-uns au passage.

.../...

3.2. La musique négro-africaine moderne : un discours socio-politique

Les moments difficiles de nos histoires sont narrés par nos musiques ; les événements politiques de grande importance sont cités par les chansonniers ; les grandes étapes de la croissance des nations africaines, la misère généralisée, la prostitution, la corruption, l'omnipotence de l'argent sont entrées dans l'histoire de la musique de danse.

La musique est désormais un cri de l'économiste, l'ordre du chef militaire, l'ordonnance du médecin, les instructions des patrons, etc. Comment en pareilles circonstances, nier le rôle combien louable que le musicien négro-africain est appelé à jouer dans l'évolution de la conscience de la nation et du monde ; car la haine comme la violence, la joie, la paix, l'amour, l'argent..., sont exprimés quotidiennement à travers sa musique ?

3.2.1. La chanson négro-africaine comme manifeste anti-bourgeois ou comme plaidoyer pour les pauvres

Très souvent, les chansons décortiquent la société et en font une critique minutieuse. Celui-ci met en scène un patron qui exploite ou maltraite son ouvrier, celui-là nous propose une bourgeoise cherchant à s'approprier l'amour de son employé... autant de situations polémiques que les musiciens montrent du doigt. Souvent, ils ne cachent pas leur indignation devant des pratiques ignobles que ne cessent de commettre certains hommes riches.

Un auditeur attentif de la musique africaine d'expression française a déjà constaté qu'il existe beaucoup de chansons où on a un patron d'entreprise ou un directeur de société qui force sa secrétaire à satisfaire à ses instincts sexuels. Pire encore, il est de ces patrons qui vont jusqu'à chasser un de leurs employés ou à leur donner un congé pour pouvoir posséder les femmes de ces derniers. Un tel cas est illustré par la

chanson Maïma. Pour pouvoir posséder à loisir la femme de son employé, le patron a donné un congé à ce dernier. Et celui-ci de se plaindre :

"Lui aussi avait besoin de toi
Il m'a donné congé technique
Sans motif
Congé sans payer
De rester à la maison" (CH.7, l.23-26).

A travers ces lignes transparaît non seulement l'impuissance de l'employé contre son maître mais aussi la révolte du chanteur contre de tels abus. On observe donc comme Daouda le chantait que :

"... Le pauvre a toujours tort" (CH.13, l.26).

C'est du moins ce qui ressort de la façon dont les riches le traitent. Ils le prennent comme un objet dont ils peuvent faire tout ce qu'ils veulent. Dans une autre chanson, Daouda met en scène une femme "riche et belle" qui oblige le chauffeur de son mari à devenir son amant. Elle met cet employé dans une situation si délicate qu'il ne sait plus que faire :

"La femme du patron m'a dit si je refuse
Elle ira dire à son mari
Que c'est moi qui lui fais la cour
Même si je suis innocent
J'aurai de gros ennuis" (CH.12, l.15-19).

On voit que la bourgeoisie veut disposer des petites gens comme elle veut. Les musiciens n'ont pas hésité à en faire une satire en disant que :

"La raison du plus riche est toujours la meilleure"
(CH.13, l.25).

Ces chansons qui fustigent certaines des gens riches contre les démunis constituent un véritable plaidoyer pour ces derniers. En effet, si les musiciens dénoncent publiquement ces exactions des nantis, c'est dans le but de ramener ceux-ci à la raison afin que l'homme de la classe dite inférieure puisse lui aussi voir ses droits respectés.

.../...

3.2.2. La musique négro-africaine moderne comme proposition d'une forme de société rénovée

Au-delà des performances du rythme et de l'orchestration, les musiciens ajoutent généralement un message qui, très souvent colle parfaitement avec les préoccupations de l'époque. D'une manière générale, les musiciens prônent l'amour, la justice sociale, l'entraide, la paix et la fraternité. Songeons au geste de ces musiciens africains, qui, en 1984, se sont groupés autour de Manu Dibango pour composer une chanson Tam Tam pour les enfants d'Ethiopie, dont les recettes étaient destinées aux enfants d'Ethiopie frappés par la famine.

Pour le Congolais Zao Zoba par exemple, chanter ne consiste pas seulement à faire danser et à précipiter les gens dans une euphorie abrutissante ; il en profite pour moraliser. Aussi, dans sa chanson "Cadavéré" commence-t-il par nous rappeler un événement historique inoubliable pour ses monstruosités :

"Moi je suis ancien combattant
J'ai fait la guerre mondiau" (CH.5, 1.27-28).

Nul n'ignore combien la Grande Guerre a coûté de vies humaines. Zao Zoba touche alors le côté inhumain de cette guerre :

"Dans la guerre mondiau
Il n'y a pas de pitié mon ami
J'ai tué Farançais
J'ai tué Allemand
J'ai tué Anguelais..." (CH.5, 1.31-35).

La musique quitte ainsi les rivages d'un rythme creux pour se hisser au message :

"La guerre mondiau, ce n'est pas bon, ce n'est pas bon
Quand viendra la guerre mondiau tout le monde
Cadavéré" (CH.5, 1.42-43).

Zao Zoba nous exhorte à vivre en paix sinon, nous serons tous "Cadavéré". Tous : les hommes, les animaux, les Etats, les institutions internationales, les armées et même les équipes de football etc...

.../...

Si on peut reprocher au musicien congolais d'être un pessimiste qui n'a du monde qu'une vision apocalyptique, on reconnaîtra au moins que son cri d'alarme, rejoint celui lancé ces derniers temps, par beaucoup d'autres voix dans le monde comme celle du Pape Jean Paul II ou celle du Secrétaire général de l'ONU M. Javier Perez de Cuellar qui affirme, non sans raison, que l'apocalypse n'est plus un mythe biblique, mais une réalité suspendue au-dessus de nos têtes avec toutes les armes nucléaires entreposées dans les arsenaux militaires des grandes puissances. Comme ces arsenaux sont capables d'anéantir plusieurs fois l'humanité, donc de rendre toute la terre "cadavéré", Zao Zoba met en garde les grandes puissances car elles-mêmes ne seront pas épargnées :

"Ton pays bombé
L'URSS bombée
Les Etats Unis bomés
La France bombée..." (CH.5, l.117-120).

Plus qu'un message de paix, "Cadavéré" est une invitation à la solidarité internationale. Il termine sa chanson par un appel à tous les peuples à s'unir et s'aimer pour changer la face du monde. Cela se concrétise par l'énumération de pays divers de tous les continents suivis des salutations correspondantes :

"Semez l'amour et non la guerre mes amis
Tenons-nous la main dans la main
Ah si tu voyer Farançais : Bonjourou
Ah si tu voyer Chinois : Hihon
Ah si tu voyer Zaïrois : Mbote na yo..."(CH.5, l.142...)

Nous avons ici une chanson qui critique ce monde caractérisé par d'interminables guerres et surtout par la menace que représente, pour l'humanité toute entière, l'holocauste nucléaire. Son grand mérite c'est qu'elle propose un monde nouveau.

Soulignons aussi en passant, le fait que parfois, les chanteurs profitent d'une chanson pour cultiver un certain

.../...

panafricanisme. En effet, dans une multitude de chansons, ils s'arrangent pour évoquer plusieurs pays ou capitales d'Afrique qui font le prestige du continent. Dans la chanson CH.3 comme dans bien d'autres (CH.5 ; CH.7 ; CH.9) on retrouve une énumération de quelques grandes villes d'Afrique : Abidjan, Niamey, Kinshasa, Dakar,Yaoundé, Konakry, Brazzaville etc. L'évocation de ces villes, rappelle l'immense fierté que les Africains en avaient après les Indépendances. C'est aussi en quelque sorte comme une proposition d'un nouveau mode de vie régie par l'argent, la technologie, bref le développement. Aussi, assiste-t-on à un grand engouement pour la vie en ville.

3.3. Intertextualité

3.3.0. Notion d'intertextualité

Tout texte est en dialogue constant avec d'autres textes, avec ce qu'on a lu, discuté ou entendu. C'est du moins ce que disent les partisans de l'intertextualité dont les plus connus sont Julia KRISTEVA, BAKHTINE et BARTHES. Ce dernier affirme que :

> "Tout texte n'est que la reproduction et la réfutation de textes antérieurs ; c'est-à-dire la transformation de l'intertexte qui s'identifie à la culture et à l'ensemble infini des lectures du scripteur"(39)

Julia, KRISTEVA quant à elle ajoute que l'intertextualité est :

> "Cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire, s'insère en elle" (40).

---

(39) BARTHES (Roland), cité par Norbert DUPONT dans son cours inédit de stylistique, 1984-1985.

(40) KRISTEVA (Julia), "Problème de la structuration de texte" in la Nouvelle critique.

.../...

Ce phénomène domine la totalité des auteurs. Il y a constamment à la fois "absorption et transformation". L'auteur a absorbé des textes consciemment et les relit consciemment ou inconsciemment, la plupart des fois sinon toujours en les subvertissant.

Soulignons que les textes qui exercent une influence ne sont pas seulement des textes écrits par les auteurs et se présentant sous forme de livres. Il n'y aura pas que des textes au sens strict du mot, mais il y aura toutes sortes de discours oraux et de textes socio-culturels.

Notre analyse du phénomène se limitera à la recherche des sources et des influences. En tant que déscripteur ou lecteur, il s'agira comme le souligne KRISTEVA :

> "De traquer et d'essayer de circonscrire ce jeu peut-être interminable de renvoi textuel et d'être persuadé que tout texte est absorption et transformation d'une multiplicité d'autres textes" (41).

Une opinion courante est que la chanson reflète la vie, l'homme et la société. Si nous observons la chanson africaine, nous remarquons qu'elle a sa source d'une part dans la littérature tant africaine que française. Le blues d'autre part, a non seulement influencé les chanteurs africains au niveau de la forme mais a aussi alimenté les textes de ses thèmes. La bible enfin, a été une source inépuisable d'exemples, de maximes, de paraboles et partant de métaphores et de locutions pour bon nombre de musiciens africains.

3.3.1. La chanson négro-africaine et la littérature

Un certain nombre de chansons sont d'origine littéraire. Les unes s'inspirent des créations de grands écrivains, d'autres appartiennent à la fable, à la poésie etc.

---

(41) KRISTEVA (Julia), op.cit.

.../...

3.3.1.1. La chanson négro-africaine : une relecture de roman ou d'essai

Dans ce paragraphe nous allons essayer de montrer que dans une chanson on peut avoir une relecture fidèle d'une oeuvre romanesque ou d'un essai.

Ainsi dans, l'intrigue et même dans le texte de la chanson "Agatha" de Francis BEBEY, on observe des passages fort semblables à ceux du roman qu'il a lui-même écrit quelques années auparavant. Point n'est besoin de s'interroger infiniment pour savoir si oui ou non la chanson tient des sources de son roman. Car lui-même le révèle à BAILE :

> "J'avais écrit un roman Le fils d'Agatha Moudio qui avait remporté un jour un prix littéraire. Et moi, je me suis mis à rêver (...). Alors je me suis dit : "Bon, puisqu'il ne me rapporte pas d'argent ce roman, moi je vais le transformer en chanson !" "(42).

On peut noter plusieurs passages communs et à la chanson, et au roman. Commençons par le passage de la chanson où il rappelle à sa femme sa couleur : "Tu es noire des pieds à la tête comme moi".(OH.2, 1.11). Dans le roman, il dit la même chose avec beaucoup d'humour :

> "La couleur de ma propre peau approche des meilleures teintes d'ébène. De plus, avec mes cheveux crépus, mes lèvres épaisses et mon nez à la base plutôt généreuse, je suis sûr que le "Nouveau Petit Larousse" d'autrefois n'eût pas hésité un seul instant à me prendre pour modèle de la race noire. Quant à Agatha Moudio, très jolie comme vous savez, elle était elle aussi, toute noire, des pieds à la tête" (43)

Bien des gens avaient révélé au mari d'Agatha qu'elle le trompait avec un Blanc ; et sa mère avait été explicite à ce sujet:

---

(42) Cfr RFI coopération, réalisé par BAILE, p.14.

(43) BEBEY (Francis), Le fils d'Agatha Moudio, p.205.

.../...

"Je la voyais, ta femme, quand le Blanc grand et
fort et avec des dents en or venait la chercher, la
nuit, lorsque tu étais absent"(44).

Par ailleurs, lorsque Francis Bebey dit que sa mère avait bien raison lorsqu'elle lui répétait :

"Fils, ta femme-là
Elle t'en fera voir de toutes les couleurs
C'est moi qui te le dis" (CH.2, l.39-41),

il ne fait que reprendre presque textuellement la dernière phrase de son roman que voici :

"Mon fils, me répétait-elle,
C'est moi qui te le dis, cette femme-là...
elle t'en fera voir de toutes les couleurs" (45).

Notons tout particulièrement l'allusion au passage du roman où il donne la parole au roi Salomon qui lui prodigue un sage conseil :

"Et puis tu sais, qu'il vienne du ciel ou de l'enfer,
un enfant c'est toujours un enfant (...). Les enfants,
qu'ils viennent du péché, de l'enfer, ou qu'ils sortent des meilleurs moules du ciel, se ressemblent
tous"(46).

Dans la chanson, nous avons une reprise tant soit peu transformée de ce même passage quand il dit avec beaucoup d'ironie:

"Tu as de la chance parce que c'est le roi Salomon,
c'est le roi Salomon lui-même qui m'a dit que
je dois garder cet enfant et le considérer
comme mon propre fils. Parce que, parce que
un enfant qu'il vienne du ciel ou de l'enfer
qu'il soit noir ou blanc ou jaune ou même rouge,
un enfant c'est toujours un enfant". (CH.2, l.48-55)

---

(44) BEBEY (Francis), Le fils d'Agatha Moudio, CLE, Yaoundé 1976, p. 206.
(45) Idem p.208.
(46) Idem p.207.

.../...

En définitive, il faut remarquer outre l'usage de la répétition de "parce que" et du mot "enfant" pour intensifier le rapport de causalité et insister sur le caractère particulier de cet enfant, l'exagération surréaliste quand Bebey parle d'enfant "jaune ou même rouge". Ces exagérations sont chères à BEBEY et se retrouvent tout au long du roman.

On a tout lieu de considérer cette chanson comme la contraction du roman Le fils d'Agatha Moudio.

A son tour M'BILIA BEL dans la chanson "c'est toi que j'aime" fait allusion à une oeuvre littéraire très célèbre : Les Pensées de Pascal. Pour révéler à quel prix son sentiment d'amour la déborde, elle déclare à celui qu'elle aime :

"Le coeur a ses raisons,
Que la raison ne connaît point" (CH.19, l.9-10).

Cette belle phrase des Pensées de Pascal baigne dans le passage qui suit :

"Le coeur à ses raisons, que la raison ne connaît point; on le sait en mille choses. Je dis que le coeur aime l'être universel naturellement, et soi-même naturellement, selon qu'il s'y adonne ; et il se durcit contre l'un ou l'autre, et à son choix. Vous avez rejeté l'un et conservé l'autre : est-ce par raison que vous vous aimez ?"(47).

Avec la chanson "Agatha", nous avons une relecture fidèle du roman Le fils d'Agatha Moudio du même auteur. C'est pourquoi nous avons dit que la chanson est une véritable contraction du roman. Quant à la chanson "c'est toi que j'aime" de MBILIA BEL, elle est une transformation du passage des Pensées de Pascal que nous avons cité. En effet, Pascal veut parler de son amour pour Dieu ; MBILIA Bel de son côté applique la formule de Pascal pour parler de son amour pour son amant. On a donc une subversion textuelle comme celle que nous retrouvons dans la relecture de la poésie française par la chanson négro-africaine.

---

(47) PASCAL (Blaise), Pensées, p.134.

3.3.1.2. La chanson négro-africaine : une relecture de la poésie française

La poésie française du 16e siècle a marqué beaucoup de gens, surtout celle qui parle de l'amour. Un des poètes qui a fait frissonner bien des coeurs, c'est Ronsard par ses nombreux sonnets. Le zaïrois Souzy KASSEYA par exemple dans le 2e et le 3e couplet de la chanson "Le téléphone sonne" fait allusion à plusieurs poèmes de Ronsard à la fois. Quand il dit :

"Les plaisirs de la vie
Profiter tant que possible
(...)
On ne vit qu'une fois
On ne meurt qu'une fois" (CH.17, l.9-10 ; 13-14),

fait penser à ces phrases des Odes à Cassandre, 1, 17 :

"Ceuillez, cueillez votre jeunesse
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté".

Et quand il ajoute :

"La vie est un passage
Tant que le corps est disposé
Laisses-toi caresser
Laisses-toi embrasser" (CH.17, l.16-17 ; 20-21),

on a tout lieu de penser que le chanteur fait allusion aussi à l'invitation de vivre le moment présent que propose le "sonnet pour Hélène" :

"Vivez si m'en croyez, n'attendez à demain
Ceuillez dès aujourd'hui les roses de la vie".

Arrêtons-nous aussi à la chanson "Aïssa" de Pierre MOUTOUARI qui nous fait penser au célèbre poème de Beaudelaire: "Invitation au voyage". Toute la chanson est construite sur une demande:

"Emmène-moi ici, emmène-moi là bas...

Quand il dit :

"Emmène-moi au Togo, Sénégal,
Centre Afrique, c'est l'ambiance" (CH.8, l.29-30),

.../...

on a ici, un dialogue de textes qui ne dure pas longtemps ; mais l'auditeur a le loisir de saisir l'allusion à ces vers de Baudelaire :

"Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble !
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble !" (48).

Nous constatons que nous avons une relecture des textes philosophiques des épicuriens. Ces chanteurs négro-africains, qui du reste, ont pour la plupart été à l'école, réinterprètent en quelque sorte la pensée de ces grands poètes qu'ils doivent avoir appris en classe.

3.3.1.3. La chanson négro-africaine : une relecture des fables de La Fontaine

Nous décelons aussi une intertextualité dans la chanson de Daouda "L'argent et le bonheur" avec la fable de La Fontaine : "Le loup et l'agneau". De cette fable, Daouda a fabriqué la maxime suivante :

"La raison du plus riche est toujours la meilleure"
(CH.13, l.25).

Naturellement, Daouda connaissait la célèbre leçon morale que La Fontaine donne dans sa fable :

"La raison du plus fort est toujours la meilleure".

Ici il y a une véritable subersion textuelle, mais aussi une rencontre quant au problème de la satire de la société.

Il nous semble fort probable que cette même chanson fait allusion à une autre fable de La Fontaine : "Le Savetier et le financier". En effet, dans cette remarquable fable, il est question d'un pauvre qui est heureux bien qu'il soit démuni,

---

(48) BAUDELAIRE (Charles), Les fleurs du mal, Spleen et idéal, LIII.

.../...

et d'un riche qui ignore la joie de vivre :

"Un savetier chantait du matin au soir ;
c'était merveille de le voir,
Merveille de l'ouïr ; il faisait des passages,
Plus content qu'aucun des Sept sages.
Son voisin au contraire, étant tout cousu d'or,
Chantait peu, dormait moins encor ;
c'était un homme de finance."

De cette fable, il ressort que "l'argent ne fait pas le bonheur". On remarque en fait que Daouda a fort transformé la fable à tel point que pour lui c'est le pauvre qui est malheureux et inversement :

"Ce sont les pauvres qui ont le plus de malheurs"
(CH.13, l.4).

Ici, nous avons une relecture polémique entre le texte de La Fontaine et celui de Daouda.

En fin de compte, on remarque que la littérature française a été et reste une source importante pour les chanteurs africains d'expression française.

3.3.2. La chanson négro-africaine et le blues

Venons-en maintenant à l'influence du blues. Nous savons que le blues se développe après la guerre de sécession. Les Noirs ne sont plus obligés de vivre et de travailler sur la propriété de leurs maîtres. Le Blues parle de l'insécurité, de la difficulté d'être noir, de l'inconfort et de la solitude. Il devient la chanson de l'homme et de la femme qui ont été blessés, désappointés, l'expression des contrariétés et des désillusions de la vie, la volonté de survivre dans un monde hostile et de préserver sa dignité. Brownie Mc Ghee précise que :

"Le blues n'est pas constamment triste.
Dans la plupart des Blues, tu trouves toujours du wisky, des femmes et de l'argent" (49).

(49) FLEOUTER, C., Mémoire du peuple Noir, p.39.

.../...

Il ne faut pas perdre de vue que ces mêmes thèmes se retrouvent dans la musique africaine moderne d'expression française. Cela est tout à fait normal d'autant plus que le blues a fort inspiré la musique africaine. Au niveau des textes, il y a donc eu inévitablement un "dialogue". Si on considère par exemple le texte d'Isidore Tamwo, on y retrouve de prime abord le thème de l'alcool et celui de la femme :

"Tu dis que je bois beaucoup
Pourtant je bois un peu un peu
Tu dis que je chercher les femmes..." (CH.1, 1.1-3).

S'il y a un morceau de blues où l'intertextualité saute immédiatement aux yeux c'est bien celui de ce Sous-lieutenant nommé Spears qui revient à Harlem après trois ans passés au Vietnam. Sa femme lui dit :

"Sois le bienvenu à la maison chéri
Depuis ton départ, le ciel nous a béni
Et nous a donné un bébé et il est très mignon
(...) Spears fait remarquer : "Je ne t'ai pas vue
depuis trois ans et je ne suis pas idiot. D'où vient
le petit Benny ?" "(50)

Ce blues devient familier pour qui connaît l'intrigue de la chanson "Agatha" de Francis Bebey à laquelle nous avons déjà fait allusion quelques pages auparavant.

Ces chansons nous montrent, non seulement que l'absence est le plus grand des maux, mais aussi qu'elle facilite l'infidélité de la femme. Le blues-man Lewis nous raconte dans sa chanson à quel stratagème la femme peut recourir pour profiter de l'absence de son mari :

"Ma petite a changé la serrure de la porte...
J'ai fait le tour jusqu'à la fenêtre
Elle en caressait un autre"(51).

Il est tout aussi déshonoré que Sam Fan Thomas. Ce dernier nous révèle cette triste information :

(50) FLEOUTER, op.cit., p.54
(51) FLEOUTER, op.cit., p.41

.../...

"Quant je suis à Kinshasa ;
Sabina fait l'amour" (CH.3, 1.26).

Il ne faut pas lancer la pierre aux seules femmes car les hommes aussi trahissent comme le chante cette femme Bessie Smith :

"Mon homme a le coeur
Aussi dur qu'une pierre
Je n'aime pas voir le soleil se coucher
Car mon homme m'a laissé tomber.
Demain, je serai comme aujourd'hui
Mon homme a le coeur comme un roc
Je n'en reviens pas
Qu'il m'ait abandonnée" (52).

Ce blues fait sans aucun doute écho à la chanson de la camerounaise Marthe ZAMBO. Cette dernière introduit sa chanson en ces termes :

"Mes parents savent que tu es toujours avec moi
Personne ne sait que tu m'as déjà quitté pour elle
Tu es parti même pas un mot
Oubliant que j'étais là
Dans la peine et le chagrin" (CH.4, 1.1-5).

Faut-il rappeler pour terminer que le thème de l'argent a fait fureur dans le blues ? Johnie Lewis par exemple chantait à ce propos :

"L'argent s'est usé et l'ami m'a lâché" (53).

La chanson "Marie Jeanne" de PABLO va dans le même sens que cette dernière :

"Marie Jeanne ne veut plus de moi
Elle est partie avec mon voisin
Parce que moi pas d'argent" (CH.16, 1.5-7).

L'analyse des textes du blues montre bien que ce dernier a lui aussi influencé la musique africaine du point de vue textuel et du point de vue idéologique.

(52) FLEOUTER, C., op.cit., p.35
(53) FLEOUTER, C., op.cit., p.40

.../...

3.3.3. La chanson négro-africaine et la bible

La bible est le livre par excellence, "l'alpha et l'omega", "le commencement et la fin", la source de toute sagesse et de toute connaissance, la vérité est parole d'Evangile. Aussi, les situations, les personnages, les paraboles et les métaphores bibliques ont-ils inspiré des chanteurs africains et transparaissent-ils dans leurs chansons.

Considérons pour commencer le paragraphe de la chanson "Marie Jeanne" qui fait écho à un célèbre passage biblique de l'écclésiaste. On ne pourrait s'imaginer que ce soit sans aucune référence que le chanteur dit :

"Chaque chose a son temps (...)
Il y a un temps pour naître
Il y a un temps pour mourir
Il y a un temps pour semer
Il y a un temps pour récolter
Il y a un temps pour gagner
Il y a un temps pour perdre
Il y a un temps pour économiser
Il y a un temps pour dépenser" (CH.16, 1.15-24).

On voit que ce texte a comme source le passage biblique suivant:

"Il y a un moment pour tout
et un temps pour chaque chose
sous le ciel :

Un temps pour enfanter et un temps pour mourir,

Un temps pour planter et un temps pour arracher le plant,

Un temps pour tuer et un temps pour guérir,

Un temps pour saper et un temps pour batir,

Un temps pour pleurer et un temps pour rire,

Un temps pour se lamenter et un temps pour danser (...)

Un temps pour chercher et un temps pour perdre (...)

.../...

Un temps pour se taire et un temps
pour parler,
Un temps pour aimer et un temps
pour haïr,
Un temps de guerre et un temps
de paix." (54).

Plus qu'une relecture, nous avons ici une véritable adaptation musicale d'un passage de la bible.

Si le paragraphe de la chanson de Pablo renvoie à ce texte biblique, que nous venons de voir, L'Eden du Congolais Théo-Blaise NKOUNKOU lui est une véritable "absorption et transformation" du 2e et du 3e verset de la Genèse (55) que tout chrétien doit intérioriser dès qu'il prend contact avec la catéchèse. En effet, le chanteur précise lui-même dès le début de la chanson qu'il s'agit de :

"L'histoire d'Adam et Eve
Dans le jardin d'Eden" (CH.9, 1.3-4).

Toutefois, il fait subir une transformation chronologique à cette histoire biblique en la ramenant au présent :

"Je suis Adam
Tu es Eve d'aujourd'hui" (CH.9, 1.41-42).

Nous avons aussi un "dialogue" de textes dans le cas du "Casto Gi Useppe" (proverbe italien) qui fait allusion au rôle ridicule de Joseph avec la femme de l'eunuque Potiphar. Dans la chanson (CH.12) de l'Ivoirien Daouda, nous avons un personnage qui ne sait que faire alors qu'il se retrouve dans la même situation que celle de "Joseph et la femme de son maître"(56).

"La femme de son maître leva les yeux
Sur lui et lui dit : "couche avec moi" (56).

De même que la femme de Potiphar "parlait à Joseph de se coucher à côté d'elle et de s'unir à elle"(57). Le personnage de Daouda nous apprend :

---

(54) La Bible, QOHELETH ou l'écclésiaste, 3,1-8, Edition intégrale, T.O.B.
(55) Bible, Génèse, 2, 1-25 et 3,1-24.
(56) Bible, Genèse, 39, 7-12.
(57) Idem.

.../...

"La femme de mon patron
Est tombée amoureuse de moi
Elle m'a proposé
De devenir son amant" (CH.12, l.1-4).

La seule divergence est que Joseph refuse catégoriquement : "il ne l'écoutait pas" alors que le personnage de la chanson "ne trouve pas de solution (et) ne sait plus que faire" (CH.12, l.21-23).

Quoi qu'il en soit, les deux jeunes gens sont pris entre deux feux d'où ils ne peuvent sortir indemnes. Nous remarquons cela dans la chanson de Daouda :

"Si je dis oui, c'est imprudent
A cause du patron
Mais si je dis non à la femme
Elle va se venger" (CH.12, l.26-29).

Celle de Potiphar d'ailleurs n'a pas tardé à faire payer l'"insolent" :

"Il est venu à moi pour s'amuser de moi,
(affirme-t-elle à son mari)
Cet esclave hébreu que tu nous as amené.
Dès que j'ai élevé la voix et appelé, il a
laissé son vêtement à côté de moi et
s'est enfui au-dehors" Genèse, 39, 17.

Du fait que la Bible est l'une des oeuvres les plus anciennes et les plus connues, tant et si bien qu'on le nomme le livre des livres, il est très sollicité. Daouda semble en être un fanatique. Si on s'en tient à ses compositions, il a notamment fait plusieurs fois allusion à cette source inépuisable. Aussi, dans sa chanson "L'argent et le bonheur", nous décelons très nettement une satire contre les Béatitudes qui affirment que les pauvres n'ont pas à s'en faire :

"Bien heureux les pauvres
Car ils verront Dieu".

Faisant allusions à ce passage, Daouda déclare :

.../...

"La religion dit que la pauvre ira au ciel
C'est bien normal puisqu'il a son enfer
Sur terre
Moi je voudrais avoir ici bas, un peu de miel
Mais sans argent mes amis, je ne sais
Comment faire" (CH.13, l.7-12).

On sent à quel point Daouda est satirique envers la religion.

Ce rapide tour d'horizon sur le phénomène d'intertextualité nous aura permis de voir que la plupart des chansons africaines d'expression française dialoguent avec d'une part la culture française par la littérature, celle de la diaspora noire d'Amérique par le blues d'autre part, et enfin la culture chrétienne par la Bible.

Conclusion

Cette approche de la thématique nous aura permis tant soit peu de nous mettre à l'évidence que de tous les thèmes traités par la chanson négro-africaine d'expression française, l'amour est celui qui est essentiel, du moins qu'il domine dans les chansons de notre corpus. Par ailleurs, nous avons essayé de montrer que la plupart des textes des chansons traitées sont tantôt une relecture fidèle des textes de la littérature française et africaine, tantôt une relecture de la Bible avec parfois subversion. Enfin, nous avons aussi montré que le blues n'a pas seulement inspiré la chanson négro-africaine moderne au niveau de la forme, mais aussi au niveau des thèmes.

Chapitre IV. VERS UNE VARIETE DE LANGUE : LE PETIT NEGRE

4.0. Introduction

Depuis quelques années, l'étude du français régional a le vent en poupe. Aux jugements des grammairiens condamnant canadianismes, belgicismes etc. a succédé l'inventaire, à la fois méthodique et nuancé, des régionalismes du français. Ainsi parlera-t-on du français du Sénégal, de Côte d'Ivoire ou d'Afrique Occidentale ou encore du Français d'Afrique Noire. Comme chacun sait, la langue française est une langue romane et les langues négro-africaines n'ont rien à voir avec le latin. Aussi, le français s'oppose-t-il aux langues négro-africaines, non seulement par sa morphologie, mais aussi par sa structure et son système phonético-phonologique.

D'aucuns présentent d'emblée la langue comme étant le résultat d'un contact. De ce fait, il ressort que la langue française en Afrique, même si elle est fortement identifiée à l'excellence d'une norme et d'une culture, se parle et se vit au contact des langues africaines, parfois même par référence à elles, en fonction d'elles et du milieu culturel africain. C'est aussi l'avis du linguiste Maurice HOUIS qui affirme à ce sujet :

> "De même que le contact des Arabes avec les Français, les Italiens et les Espagnols a engendré une langue spéciale, le Sabir, de même "nos tirailleurs noirs au contact de leurs instructeurs européens ont créé un langage qu'on a appelé "petit nègre", et qui, bien que parlé par des indigènes d'origines et de dialectes différents (Bambara, Ouoloffs, Dahoméens, etc.), semble avoir obéi pour sa formation à des règles fixes"(58).

---

(58) HOUIS(Maurice), "Une variété idéologique du Français : le langage tirailleur" in Afrique et langage, n° 21, 1er Sept. 1984, p.14.

.../...

Au départ donc, ce "langage tirailleur" tendait à devenir un technolecte presque, comme son nom l'indique, il était en rapport avec des activités spécifiques. Mais il s'est fait que, au-delà de l'armée et des casernes, ce "langage tirailleur" a fourni des modèles lexicaux et phrastiques à certains usages du fraçais en Afrique, car de nombreux militaires et anciens combattants étaient versés dans l'administration coloniale et servaient d'intermédiaires entre les administrés indigènes et l'administration française. Il est à noter que ce langage "petit nègre" est une variété du français. Mais nous avons ici une réalité langagière dont il est difficile de cerner la systématique grammaticale ; d'autant plus que les effets de ce langage sont dilués dans les multiples courants qui interfèrent dans les usages du français en Afrique.

Dans ce chapitre, nous nous proposons d'inventorier certains faits de langues caractéristiques de cette variété du français parlé en Afrique noire. Nous releverons les particularités morpho-syntaxiques qui apparaissent par ici et par là, et nous dégagerons quelques interférences linguistiques. Pour clore ce chapitre, nous analyserons certains termes issus de la créativité langagière des négro-africains.

4.1. Particularités morpho-syntaxiques

4.1.1. Utilisation du post-posé "là" comme démonstratif de rappel

Un des procédés fréquemment utilisés dans le français parlé des africains est l'usage du post-posé "là" que l'on pourrait prendre pour un tic collectif des africains (de l'Ouest surtout). Il est rare qu'un africain moyen, non cultivé termine une phrase sans introduire ce lexème "là" très souvent accompagné du lexème "même". Nous le retrouvons dans notre corpus dans les phrases :

- Façon que toi-même porter z habits là (CH.1, l.52)
- Façon que toi-même passez là (CH.1, l.45)
- Ton mancipé même là (CH.1, l.42).

(59) C'est Maurice HOUIS qui donne ce nom au langage petit nègre.

Souvent, ce lexème prend la valeur déictique de l'adjectif démonstratif. Cela est bien évident avec les phrases :

- Qu'est-ce qui histoire là même (CH.6, 1.17)
- Tu crois que femme là même c'est Cadeau ? (CH.6, 1.26).

phrases qui transposent successivement les énoncés français :

- Qu'est-ce que cette histoire ?
- Tu crois que cette femme est un cadeau ?

Francis Bebey faisant parler sa mère, lui prête le langage de sa classe sociale (celle des illetrés). C'est pourquoi on l'entend utiliser elle aussi le lexème "là" comme démonstratif de rappel.

"Fils, ta femme là
Elle t'en fera voir de toutes les couleurs
C'est moi qui te le dis" (CH.2, 1.39-41).

Ta femme = cette femme. Ce lexème "là" connote sans équivoque le langage petit nègre comme le fait l'emploi continuel de l'infinitif.

4.1.2. Utilisation de l'infinitif

Dans la chanson "Tania" du congolais Tchico, on entend le personnage d'Ousmane Mamadou TOURE lancer à son rival l'avertissement qui suit :

"Si tu quitter pas tout de suite
J'appeler police pour toi" (CH.6, 1.38-39).

Cette phrase contient plusieurs fautes quand on sait qu'il voulait dire : "Si tu ne déguerpis pas, j'appelle la police". Mais celle qui par dessus le marché frappe l'attention de l'auditeur francophone averti c'est l'usage de l'infinitif qui revient deux fois de suite dans cet énoncé. Ce phénomène se retrouve dans plusieurs autres chansons. C'est ainsi qu'on a des phrases comme :

- Je gagner pas largent (CH.16, 1.12)
- Je gagner pas voiture (CH.16, 1.13)
- Je gagner pas villa (CH.16, 1.14)

.../...

- Tu gouverner moi comme petit lenfant (CH.1, 1.33)
- Les plaisirs de la vie profiter tant que possible (CH.1, 1.33)
- Façon que toi-même passer là (CH.1, 1.45)
- Quand je suis à Lagos Sabina me tromper (CH.3, 1.13).

D'une manière générale, dans le langage petit nègre, les verbes s'emploient à l'infinitif. Pour conjuguer le présent, parfois on fait simplement précéder l'infinitif du pronom personnel tel que "moi parti" veut dire "je pars" et se distingue du passé "moi y a parti". C'est pourquoi il n'y a pas de confusion possible quand le camerounais Isidore Tamwo dit :

"- Moi pas comprendre choses des blancs (CH.1, 1.45)
- Tu dis que je chercher les femmes (CH.1, 1.31)
- Le week-end je porter bon pantalon (CH.1, 1.10)
- Tu attraper moi pas sortir (CH.1, 1.11).

Pour tous ces cas, on a le présent qui est exprimé avec des verbes à l'infinitif. Toutefois, le contexte permet d'exprimer aussi le passé et même le futur avec l'infinitif. Pablo dans la chanson Marie Jeanne dit : "Moi chercher toi pour gagner" (CH.16, 1.31). D'après le contexte, il peut y avoir ajout d'un mot qui indique bien qu'il s'agit du passé ou du futur ; cela permet d'éviter toute confusion :

"Demain c'est la fin du mois
Demain je donner toi l'argent
Moi je donner toi l'argent
Pour payer ton loyer" (CH.15, 1.23-25).

Le déictique "demain" est une indication sans équivoque possible du futur. Le mari promet qu'il donnera de l'argent. Seulement, quand il ajoute, quelques lignes plus loin, les précisions :

"Mais quand je donner toi oh
Tu donner à Moussa" (CH.15, 1.16-17).

On revient à un présent qui exprime une habitude.

L'usage systématique de l'infinitif reste un procédé chéri du langage petit nègre.

.../...

4.1.3. L'adjectif possessif

L'adjectif possessif a souvent causé des problèmes aux Noirs, sans doute à cause des interférences qu'il y a entre le français et certaines langues africaines qui n'en n'ont pas. Maurice HOUIS illustre l'origine de la difficulté par deux exemples du Bambara :

à ká sɔ́ = maison de lui.
aw ká sɔ́ = maison de vous.

Il précise alors que :

"Il s'agit d'un syntagme complétif où l'ordre est nécessairement complétant + complété, et la conjonction, opérée par un morphème connectif ka ; le terme complétant est assumé par un pronom dont la forme est la même pour toutes les fonctions syntaxiques" (60).

Cela explique le fait que les africains qui n'ont pas suffisamment de formation préfèrent employer plus souvent le seul possessif "mon" ; quand bien même il s'agit de féminin ou de pluriel. Ce possessif fut si chéri par les noirs qu'ils l'utilisaient parfois en faisant une drôle de liaison avec le mot qui le suit. C'est de ce fait qu'est née la célèbre confusion qui faisait dire à un personnage d'Une vie de boy et à certaines personnes: "mon z'ami"(61) ; une fausse liaison dont nous retrouvons les traces dans la chanson de Tamwo :

- mon z heureux (CH.1, l.6)
- ton z habitudes (CH.1, l.36).

Ce n'est pas seulement cette liaison monstrueuse qui caractérise le petit nègre au niveau de l'adjectif possessif. Il y a aussi le fait d'utiliser un adjectif masculin même devant un nom féminin. Ainsi entend-t-on Tamwo dire :

"Ton façon d'amoure (CH.1, l.40)
Moi pas connâître".

Et Tchico fait dire à son personnage Mamadou TOURE :

---

(60) HOUIS (Maurice), op.cit., p.
(61) OYONO, F., Une vie de boy, Julliard, Paris, 1956, p.158.

.../...

"Tu moyen même pas payer son dot
Avant de partir France" (CH.6, 1.24-25).

4.1.4. Les pronoms

On remarque un usage particulier des pronoms qui bouleverse en quelque sorte la syntaxe de la phrase française.

- Moi chercher toi (CH.16, 1.31)
  (Je t'ai cherché)
- Demain je donner toi l'argent (CH.15, 1.11)
  (Je te donnerai de l'argent)
- Quand je donner toi (CH.15, 1.16)
  (Quand je te donne)
- Tu attraper moi pas sortir (CH.1, 1.25)
  (Tu m'attrapes)
- Façon que toi-même porter z habits (CH.1, 1.51)
  (La façon dont tu portes tes habits)
- Moi pas besoin galon (CH.5, 1.12)
  (Je n'ai pas besoin de galon).

Nous remarquons en fin de compte que seules les formes absolues sont retenues, qu'ils soient sujets ou pronoms : moi, toi, lui, nous, vous, eux.

4.1.5. La répétition

On rencontre aussi dans certaines chansons des reprises d'un même mot. Il s'agit de l'expression de l'intensité qui s'exprime par des moyens très variés entre autres la répétition de l'adjectif. Ainsi pour dire que un objet est très rouge on l'exprime par : "il est rouge rouge".

Dans la chanson de Tamwo, le mari de Mariama dit : "Je bois un peu un peu" (CH.1, 1.2) pour signifier à Mariama qu'il boit un tout petit peu. Et quand il lui reproche de ne pas comprendre son français qui est d'un débit trop lent, il formule cela comme suit :

"Ton lent lent franci
Moi pas comprendre" (CH.1, 1.44).

.../...

La répétition peut porter sur le verbe central de la phrase dans le but encore une fois d'intensifier son sens tel dans cette phrase de Lokasa ya Mbongo :

"Ils sont là toujours à gâter
gâter affaire de quelqu'un ooh !"(CH.7, l.59-60).

4.1.6. Le genre

Le genre est une des grandes difficultés du français dans la mesure où il est arbitraire et ne correspond pas à une opposition sémantique de sexe. Nul n'ignore que dans la plupart des langues africaines, principalement les langues Bantu, l'accord se fait non en genre, mais en classes. Cela a comme conséquence que la notion d'accord en genre et en nombre est souvent mal appliquée quand les Africains parlent français. Que d'étonnement aurait un français de France qui entendrait pour la première fois cette phrase d'un moniteur d'une institution religieuse au Cameroun :

"Que faire si la mission retardé l'avancément dé un zan,
de de zans, dé trois zans, dé quatre zans même... et
la salaire n'est même pas sifizamment même ?" (62).

De même dans nos chansons, nous avons par exemple l'énoncé "(...) vais te taper le chose la main" (CH.5, l.8).
La phrase du Camerounais Tamwo est beaucoup plus frappante encore :

- Ton façon d'amoure (CH.1, l.37).

ou encore celles du Congolais Tchico dans "Tania" :

- Tu moyen même pas payer son dot
Avant de partir France (CH.6, l.24-25).
- J'ai payé gros voiture (...) pour papa
de Tania (CH.6, l.33).

On constate donc que le mot salaire est au féminin car dans la langue du locuteur l'opposition masculin vs féminin est un non-sens ; que lui importe de dire le salaire ou la

(62) Makouta MBOUKOU, J.P., Le Français d'Afrique Noire, Bordas, Paris, 1973, p.78.

.../...

salaire ? L'africain préférera ne pas sexualiser les choses inanimées et considérer que tout est du masculin. Et quand il se risque à vouloir accorder, c'est parfois pour tomber dans les erreurs comme celles de ce responsable qui voulait construire "des écoles normales pour les filles et des écoles normaux pour les garçons". Ainsi pour les adjectifs possessifs, il est plus facile de dire "ton façon" et "son dot" plutôt que ta façon ou ta dot car ceci suppose une compétence linguistique assez élevée que l'Africain illettré n'a pas. C'est pourquoi quand il parle, il en arrive même à supprimer certains éléments telles les prépositions, le ne de la négation et même l'article ; ce qui aboutit à une économie syntagmatique en quelque sorte.

4.1.7. Economie syntagmatique

4.1.7.1. Omission de la préposition

Dans certaines phrases de quelques unes de nos chansons, nous retrouvons par-ici et par-là des phrases sans prépositions, cela produit un effet stylistique qui connote automatiquement le langage petit nègre :

- Etudiant venu France (CH.6, 1.19)
- Avant de partir France (CH.6, 1.25)
- Mon z heureux trop rempli histoires (CH.1, 1.6)
- Moi pas besoin galon (CH,5, 1.12)
- Amène-moi Côte d'Ivoire (CH.8, 1.31)
- Faut pas qu'il y ait séparation entre nous (CH.8, 1.53)

La suppression de la préposition dans le groupe nominal complément prouve l'influence du créole dans le langage petit nègre comme dans la phrase : "Tu manges piment".
Il en est de même pour la suppression de l'article :

"Nous avons pris bain".

L'omission de l'article est donc un point de démarcation du langage petit nègre par rapport à la norme française.

.../...

4.1.7.2. Omission de l'article

A travers certaines chansons africaines d'expression française, nous observons une des caractéristiques les plus saillantes du petit nègre : l'absence de l'article. Des exemples tirés des chansons de pays bien différents mettent à jour ce procédé. Le zaïrois Souzy KASSEYA par exemple dit :

- Pour éviter confusion (CH.17, 1.39)
- Appeler contrôleur
  Contrôler situation
  Situation de menteur (CH.17, 1.54-56)

De son côté, le camerounais Isidore Tamwo dit :

"Tu es enfant émancipée" (CH.1, 1.34).

Cette suppression de l'article se retrouve aussi chez les compositeurs congolais Zao Zoba et Tchico ainsi que dans le groupe de Lokassa ya Mbongo :

- Moi je suis ancien combattant (CH.5, 1.27)
  (Moi je suis un ancien combattant)
- Tu crois gagner femme ici ? (CH.6, 1.22)
  (Tu crois gagner une femme ici)
- Moi j'ai payé villa pour Tania (CH.6, 1.30)
  (Moi j'ai payé une villa pour Tania)
- J'ai payé voiture Mercedes pour Maman de Tania (CH.6, 1.31-32)
  (J'ai payé une voiture...)
- J'ai payé gros voiture à l'américaine pour Papa de Tania (CH.6, 1.33)
  (J'ai payé une grosse voiture...)
- Toi venu tu veux mettre bâtons dans les roues(CH.6,1.35)
  (... tu veux mettre les bâtons dans les roues)
- Si tu quitter pas tout de suite
  J'appeler police pour toi (CH.6, 1.38-39)
  (... j'appelle la police)
- Il m'a donné congé technique (CH.7, 1.23)
  (Il m'a donné un congé technique
- Voilà affaire (CH.7, 1.27)
  (Voilà une (l') affaire).

Nous observons aussi ce phénomène dans la chanson du Camerounais Isidore Tamwo Emancipée Mariama :

.../...

- Je suis pour moi gentil garçon (CH.1, 1.4)
  (Je suis un gentil garçon)
- Le week-end je porter bon pantalon (CH.1, 1.10)
  (Je porter un bon pantalon)
- Moi pas comprendre choses des blancs (CH.1, 1.45)
  (Je ne comprends pas les choses des blancs)

Cette omission de l'article connote "le langage-tirailleur" et véhicule par ce fait une idéologie. C'est une pointe contre le colonisateur. En effet, on sait qu'il avait été recommandé aux instructeurs des tirailleurs et aux colons de :

"Supprimer purement et simplement l'article en parlant aux tirailleurs" (63)

Ou alors pour quelques mots d'usage courant de l'accoler automatiquement au substantif. C'est ainsi que "c'est ma route" devenait :

"ça y en a mon laroute".

Ce fait de langue se retrouve dans la chanson du Camerounais Tamwo quand il dit :

"Tu gouverner moi comme petit lenfant" (CH.1, 1.33);

ainsi que chez le Zaïrois PABLO dans la chanson Marie Jeanne :

"Je gagner pas largent
Je gagner pas voiture
Je gagner pas villa" (CH.16, 1.12-14)

Mais si le colonisateur a tenu à supprimer l'article dans l'enseignement du Français aux premiers Noirs dont il avait besoin pour asseoir sa domination, c'est qu'il voulait prévenir une des interférences inévitables entre le Français et les parlers indigènes qui ne connaissent pas pour la plupart d'articles. L'article I du réglement des tirailleurs nous apprend qu'ils connaissaient cette absence d'articles dans les parlers africains :

---

(63) HOUIS (Maurice), op.cit., p.

"Dans les dialectes de l'AOF, l'article n'existe pas. Ainsi pour désigner un objet, on en indique seulement le nom" (64)

Un exemple est donné en Bambara :

"falo = l'âne, un âne, âne".

Il en va de même pour les langues bantu où ce qui tient lieu d'article en Français est le préfixe de classe. Ainsi en Kirundi,

Umwana = un enfant, l'enfant.

En swahili de même :

Mtoto = un enfant, l'enfant.

Voilà pourquoi les Noirs avaient plus de facilité à parler le français sans articles. Les colonisateurs ont su exploiter cette interférence à leur cause d'autant plus qu'elle ne nuisait pas trop au message tout comme la suppression du ne de la négation.

4.1.7.3. Omission du "ne" de la négation

En Français, on constate que dans le langage populaire, l'ellipse de "ne" est tout à fait courante :

J' sais pas
C'est pas vrai
J'ai pas faim
C'est pas raisonnable, voyons !

Les locuteurs "cultivés" de la langue française ont le sentiment de mal parler, lorsqu'ils utilisent, (et c'est fréquent) les tours négatifs incomplets du type : "Je sais pas" ; "il est pas venu". Ce phénomène d'omission du ne a été systématisé dans le langage :

-Faut pas qu'il y ait de séparation entre nous(CH.8,l.53)
-Je gagner pas largent (CH.16, l.12)
-Je gagner pas voiture (CH.16, l.13)
-C'est pas possible (CH.7, l.15)

-64) HOUIS (Maurice), op.cit., p.

-Parce que moi pas d'argent (CH.16, 1.7)
-Si tu quitter pas tout de suite
J'appeler Police pour toi (CH.6, 1.38-39).

Parfois, on a des constructions syntaxiques où il y'a juxtapositionpure et simple de mots sans verbe comme dans l'énoncé :

"Moi pas besoin galon" (CH.5, 1.12)
(Je n'ai pas besoin de galon)

Une syntaxe assez généralisée dans le langage petit nègre pour la négation est la suivante :

Pronom + pas + infinitif (+ complément)

- Moi pas comprendre choses des blancs (CH.1, 1.44)
- Ton façon d'amoure, moi pas connaître (CH.1, 1.40).

4.2. Les interférences phonético-phonologiques

4.2.0. Notion d'interférence

Quand plusieurs systèmes linguistiques sont mis en présence, il se crée nécessairement des contacts entre eux. Ainsi, les changements ou les identifications résultant dans une langue 1 des contacts avec une autre langue 2, du fait du bilinguisme ou du plurilinguisme des locuteurs, constituent le phénomène d'interférence linguistique. A ce sujet, TABOURET - KELLER précise que :

"Linterférence résulte d'un processus qui a boutit à la présence dans un système linguistique donné d'unités et souvent de modes d'agencement appartenant à un autre système" (65).

L'interférence se manifeste aux deux niveaux d'articulations du langage définis par André MARTINET : la première articulation est celle qui construit l'énoncé en unités significatives minimales :

---

(65) MARTINET (Jeanne), De la théorie linguistique à l'enseignement de la langue, P.U.F., 1971, p.164.

.../...

"J'aime Marie" contient trois de telles unités ; ce sont des monèmes. La seconde articulation est celle qui construit l'unité significative elle-même à partir d'unités minimales non significatives mais distinctives. Cadavéré/kadavere/ contient huit unités de ce type ; ce sont des phonèmes.

Au niveau de la première articulation, dans le domaine du lexique, l'interférence détermine l'emprunt ou le calque tandis que dans la syntaxe, elle détermine en particulier des changements dans les règles syntaxiques. Au niveau de la deuxième articulation, il se produit des identifications ou des déformations de phonèmes.

Savoir former une phrase française, cela ne suffit pas pour bien parler le fraçais ; il faut aussi être en mesure de se dégager des habitudes articulatoires de sa langue maternelle. En effet, la langue française, comme toutes les langues étrangères, ce n'est pas seulement l'exactitude structurale mais aussi la correction articulatoire. Cette dernière trahit très souvent sinon toujours les francophones noirs comme le souligne MAKOUTA MBOUKOU :

> "Un style parfois impeccable se détache sur un fond articulatoire défectueux où se bousculent des /R/ roulés, des /ʒ/ zézayés, des voyelles nasales dénasalisées, des consonnes orales prénasalisées, des sifflantes sonores ou sourdes transformées en chuintantes sonores ou sourdes, des occlusives explosives devenues implosives, des labiales délabialisées, des palatales dépalatalisées, des ouvertes fermées, ou des fermées ouvertes, des antérieures vélarisées, des /u/ qui deviennent des /e/ , le tout produisant une cacaphonie assourdissante" (66).

Ces observations de Makouta Mboukou se retrouvent dans quelques-unes des chansons de notre corpus. Nous allons essayer de déceler les interférences phonético-phonologiques qui se produisent assez souvent eu égard au contact du français avec les langues négro-africaines.

(66) MAKOUTA MBOUKOU, J.P., Le français d'Afrique Noire, PUF, Paris, 1974, p.66.

4.2.1. Les consonnes

4.2.1.1. Le cas du phonème/ R /

Plus de 90% des négro-africains prononcent mal le phonème /R/ pour diverses raisons : il y a lieu de signaler d'abord que dans la quasi totalité des parlers négro-africains, la variante /R/ dorsale qu'on dit "grasseyée" vélaire n'existe pas. Ce /R/ dorsal, c'est le /R/ parisien. Il est en fait le /R/ normal en français. Les négro-africains n'arrivent à bien prononcer ce /R/ grasseyé que dans certains cas assez rares.

D'autre part, il faut noter que le /r/ qui se trouve dans les habitudes articulatoires des négro-africains rappelle singulièrement la variante apicale française très antérieure. Articulée dans la zone articulatoire de /d/ et de /z/, il est caractérisé par des battements très énergiques. C'est pourquoi on l'appelle le /r/ roulé.

Prononcer mal le /R/ dorsal grasseyé et en faire un /r/ apical roulé, cela passe, car le phonème /R/ comporte plusieurs variantes mais qui n'entraînent pas de variations de signification. Le problème est qu'il y a des négro-africains qui ne connaissent pas de /r/ dans leur langue, ceux-là sont amenés soit à rouler les /R/ français ou alors à confondre les /R/ et les /l/ comme dans le cas du mot militaire que l'ancien combattant prononce /miritere/ (CH.5, l.10,11) en prenant soin de bien rouler les /r/ même là où il y a /l/.

Cette prononciation du /r/ roulé fait rage surtout dans les chansons CH.1, CH.6, CH.5. Dans cette dernière chanson, celle de Zao Zoba, on remarque un ajout d'une voyelle finale à certains mots pour faire prononcer le (/r/ avec beaucoup plus de roulements.

Ex. : Soulard devient /soulare/ (CH.5, l.73)
motard devient /motare/ (CH.5, l.58)
bière devient (bjɛre / (CH.5, l.68)

.../...

4.2.1.2. Le cas du /s/ , du /ʃ/ et du /ʒ/

Le phonème /ʃ/ provoque beaucoup de problèmes lui aussi. Parfois il devient purement et simplement /S/ comme dans le mot chômeur qui est prononcé /sɔ mere/ (CH.5, 1.64) et le verbe choisi qui est dit /Swazi/ (CH.5, 1.44) ; chercher devenant /serse/ (CH.5, 1.17).

Quant au /ʒ/ il passe souvent au /z/ comme dans le mot sergent :
- Sergent (CH.5, 1.14) devient /serza/
- engangé (CH.5, 1.10, 11) devient /ɑ̃gaze/

4.2.1.3. Les groupes consonantiques

En bantou, on ignore les groupes consonantiques. C'est pourquoi il y a tendance à disloquer ceux qu'on rencontre dans les langues étrangères. Ainsi dans la chanson de Zao Zoba on a beaucoup d'exemples des genres de fautes qui sont commises dans ce sens. Au lieu de prononcer :

/ɛ̃d ɔ̃ tabl/ on a / ɛ̃d ɔ̃ p[a]tabl[a]/ (CH.5, 1.97)

Il y'a ici ajout d'une voyelle d'appui [a] entre les consonnes p et t. C'est une épenthèse. C'est aussi le cas pour les mots qui suivent :

- Français prononcé /Far ɑ̃se/(CH.5, 1.146)
- Supporter " /Syp ɔ r ɔ tere/ (CH.5, 1.104)
- Anglais " /ɑ̃gelɛ / (CH.5, 1.147)
- Président " /Perezida/ (CH.5, 1.55)
- Wisky " /Wisiki / (CH.5, 1.70)
- Espagnol " /Esupaɲole/ (CH.5, 1.149)

Quand on a un groupe consonantique, il peut s'effectuer une élision d'une voyelle dans la prononciation comme dans :

"marque le pas" qui est souvent dit "maque le pas" par l'ancien combattant dans la chanson (CH.5) et viendra qui est dit "vienda" (CH.5, 1.43). On a ici une anticipation de l'articulation d'un phonème. C'est ce qu'on appelle la dilation.

.../...

On observe aussi une difficulté particulière pour le groupe consonantique /ks/. Le mot "taximen" par exemple qu'on prononce normalement /taksimen/ aquiert une déformation remarquable et devient /tagisimane/ (CH.5, l.132). Ici on a une épenthèse encore une fois car on a ajouté la voyelle /i/ entre les consonnes /k/ et /s/.

En fin de compte, on constate que les groupes consonantiques français sont mal articulés par les négro-africains. Souvent, ils les disloquent par l'insertion d'un son de passage; parfois ce son est un e qui tend vers l'articulation d'un e muet ou alors c'est une autre voyelle.

4.2.2. Les voyelles

4.2.2.1. Cas du /i/ vs /y/

Alors que beaucoup de langues négro-africaines se servent d'un nombre réduit de voyelles (de 5 à 7), le français use d'un système de 16 voyelles. Le croisement des deux types de langues entraîne un affrontement des systèmes vocaliques et cause des confusions monstrueuses. Le Kirundi et le Swahili par exemple n'en ont que 5. Dans ces langues, on ignore la voyelle palatale arrondie comme en Français et réalisée /y/. C'est pourquoi cette voyelle cause beaucoup de difficultés aux Noirs. On entend à maintes reprises des Noirs faire des confusions entre /i/ et /y/. D'où la difficulté que les Africains ont pour prononcer le mot "utile" qui devient très souvent "itule" ou plus simplement pour eux "itile". Nous avons un exemple très frappant dans la chanson "Cadavéré" quand on entend Zao Zoba dire :

> "Ti ne sais pas que moi je suis
> ancien combattant" (CH.5, l.26),

au lieu de tu ne sais pas ... Cette confusion dans la prononciation du /y/ et du /i/ est très courante dans la population, même celle d'un niveau assez avancé. Mais la confusion est encore plus prononcée dans la réalisation des phonèmes /ə/ ; /ø/ ; /œ/.

.../...

4.2.2.2. Le cas du /ə/ ; du /ø/ ; du /œ/ ; /ɛ/,/e/ = e

Une autre difficulté réside dans la prononciation du e muet ou des phonèmes [ø], [œ], [ɛ], [e].
Comme ils n'existent pas dans les parlers négro-africains, les Noirs se contentent de les prononcer comme [e].
Des exemples abondent à ce sujet mais nous ne relèverons que le cas frappant de la phrase de Zao Zoba où un "que" devient facilement "qué" dans : "ti ne sais pas qué moi je suis ancien combattant" (CH.5, 1.26). On observe que le mot besoin devient bézwé et les énoncés :

Ce n'est pas bon (CH.5, 1.41) ; qu'est ce que je n'ai pas fait Tania (CH.6, 1.73) deviennent respectivement
/S e n e p a b ɔ̃ / et / K ɛ s e k ə ʒ ə n ɛ p a f e /

En outre, dans le mot chômeur, le /œ/ devient /e/ :
/S ɔ m e r e/ (CH.5, 1.64).

4.2.2.3. La dénasalisation

Dans les langues négro-africaines, il n'existe pratiquement pas de voyelles nasales. Cette absence de nasales est à la base des phénomènes de dénasalisation des nasales françaises. Cela explique sans aucun doute, la mauvaise prononciation du mot galon par Zao Zoba qui dit : "moi pas bézwé galo" (CH.5, 1.12) pour "moi pas besoin de galon".

C'est peut-être aussi à cause de cette difficulté que le mot "français" est démantelé et devient "farançais" (CH.5, 1.33) et le substantif président devient "pérézida"(CH.5, 1.55).

En outre, une oreille attentive pourra constater que pour "Ancien combattant", il prononce parfois /ɑ̃ s e k ɔ b a t ɑ̃/.

En fin de compte, on remarque que les Africains ont tendance à dénasaliser les voyelles nasales du français.

Les schémas qui suivent nous montrent certaines interférences que l'on rencontre fréquemment quand les Noirs parlent français et que l'on retrouve dans notre corpus :

.../...

A. VOYELLES

Trapézoïde des voyelles françaises (a)

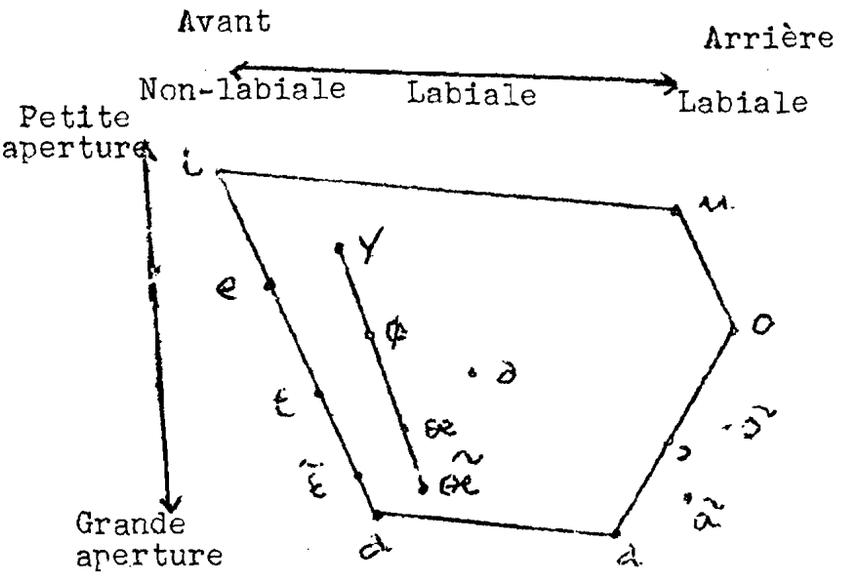
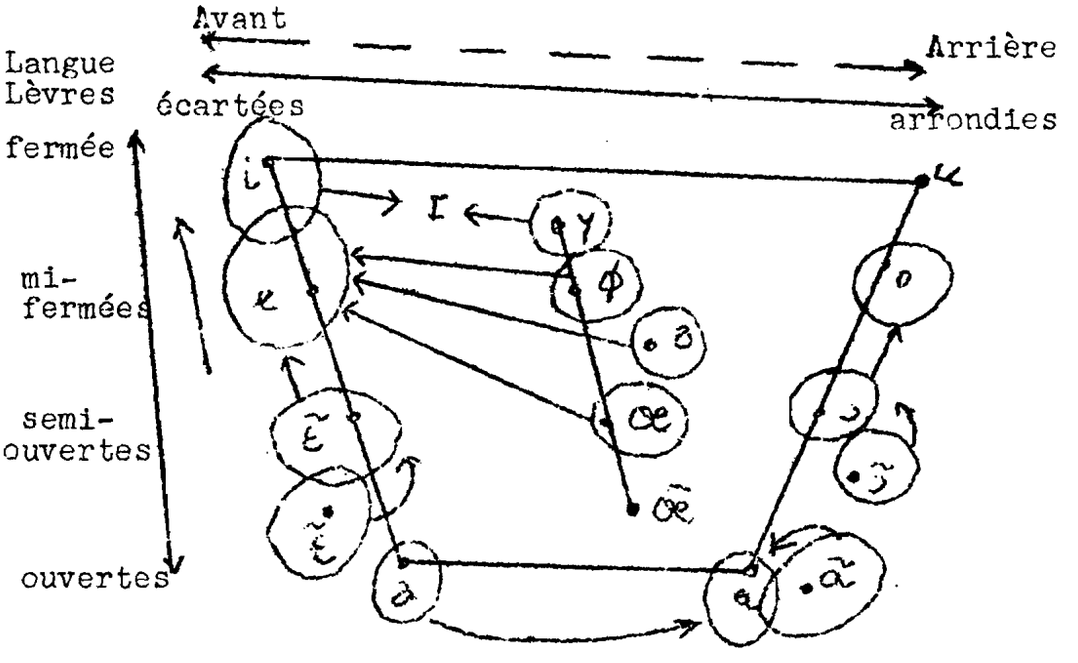
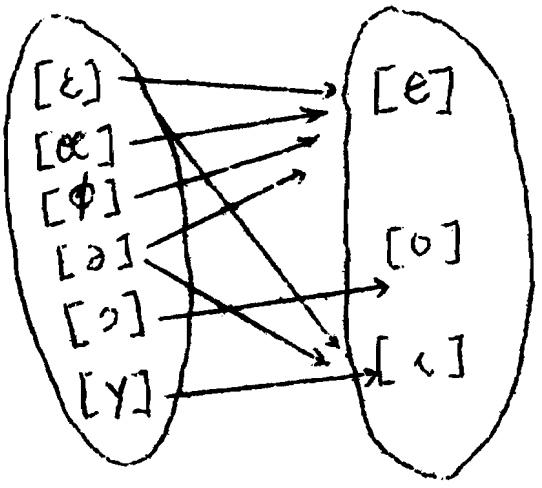


Schéma représentatif de la direction dans laquelle se font les interférences.



(a) CARTON, F., Introduction à la phonétique du Français, Bordas, 1974.

Les flèches qui sont dans ce schéma indiquent la direction dans laquelle se font les inteférences. On remarque que pour le cas de /i/ et /y/ il y a création d'un archiphonème que nous notons I. De même, les phonèmes /œ/, /ø/, /ə/, [ɛ] et [e] ils deviennent /e/.



- Farançais [farɑ̃Se]
- Chômeur /sɔmere/ (CH.5, 1.64)
- Besoin
- que [k e] (CH.5, 1. 26.)
- ton lent lent franci (CH.1, 1.43)
- qu'est ce qui (CH.6, 1..17)
- ti (tu) ne sais pas qué (CH.5, 1.26)

.../...

B. CONSONNES

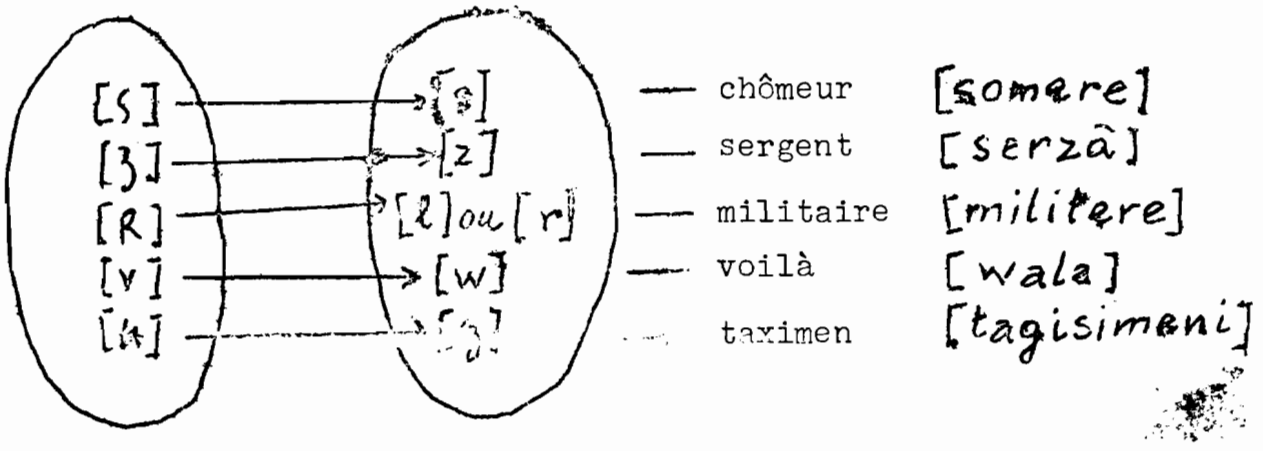
Tableau des articulations consonantiques (b)

Modes articulatoires / Lieux articulatoires (d'avant en arrière)	Occlusives et Mi-occlusives		Sonantes			Constrictives		
	Sourdes	Sonores	Nasales (sonores)	Latérales	Vibrantes	Sourdes	Sonores	Articulation double
Bi-labiales	P	b	m			ɸ	β	ɥ w
Labio-dentales						f	v	
Post ou Inter-dentales								
Dentales et Alvéo-dentales	t	d	n					
Alvéolaires	t͡s	d͡z		l	r	s	z	
Post-alvéolaires	t͡ʃ	d͡ʒ				ʃ	ʒ	
Pré-palatales								
Médio-palatales	c	ɟ	ɲ	ʎ		ç	j	(ɥ)
Post-palatales	k (+ i)	g (+ i)						
Pré-vélaires	k (+ a)	g (+ a)	ŋ			x	ɣ	(w)
Post-vélaires	k (+ u)	g (+ u)						
Uvulaires					ʁ			
Pharyngales								
Laryngales	ʔ					h		

(b) CARTON, F., Introduction à la Phonétique du Français, Bordas, 1974. Les flèches que nous avons ajouté au tableau indiquent encore une fois la direction dans laquelle se font les inteférences.

.../...

Si nous nous en tenons au seul corpus, nous pouvons représenter les interférences ressencées de la manière suivante:



Ces interférences connotent l'africanité mais ne nuisent pas toujours à la compréhension du message. Elles sont dues aux habitudes articulatoires des langues maternelles des Noirs.

4.2.3. Création de "monstres phoniques"

Jean-Pierre Makouta Mboukou trouve que quand l'orthographe française est mal assimilée, il en résulte ce qu'il appelle des "monstres phoniques" (67). Nous en avons quelques exemples dans nos chansons, tel le mot "civile" qui devient "civili" dans la chanson Ancien combattant (CH.5, 1.60) ; ou la phrase inintelligible d'Ousmane Mamadou TOURE qui dit : "Praté moi prati provocaté" (CH.6, 1.37). Il voulait dire au provocateur (dit provocaté) de partir.
Ailleurs on l'entend dire : "Qu'est ce qui" (CH.6, 1.17) au lieu de "Qu'est-ce que".

Et Isidore TAMWO de dire :
"Ton lent lent franci" au lieu de "Ton lent français" (CH.1, 1.43).

Nous avons ici une interférence du /ɛ/ qui devient / i /. Dans la même chanson, on rencontre le mot : "rievièri" pour rivière (CH.1, 1.45). Que dire du mot "voilà" (CH.6, 1.37) qui est souvent prononcé /wala/ par les Ouest africains ?

(67) MAKOUTA MBOUKOU, J.P., Le Français en Afrique Noire, p.155.

.../...

Certains mots sont mutilés et deviennent parfois méconnaissables. On a une déformation des mots sur le plan phonétique. Ce qui contribue à donner à la langue française un visage tout différent. Ainsi "tirailleur" devient /traj ere/ (CH.5, 1.15) et "tuer" est prononcé /twij e / dans les phrases :

"J'ai tué farançais
J'ai tué anglais..." (CH.5, 1.33, 34).

Les faits de langue que nous venons de relever et de commenter corroborent l'assertion qui dit que quand plusieurs systèmes linguistiques sont mis en présence, il se crée nécessairement des contacts entre eux. On aura remarqué que chez un bilingue ou un multilingue, il subsiste une situation conflictuelle comme l'affirme Houis quand il avance qu' :

"il est rare que dans une situation de bilinguisme les deux termes soient parfaitement en équilibre. Ils s'accompagnent souvent d'une situation de conflit, discret ou violent" (68)

Le bilinguisme a sans cesse tendance à abuser de facilités. Il enrichit son discours non seulement d'interférences linguistiques mais aussi de beaucoup de créations lexico-sémantiques dans lesquelles l'emprunt a une place de choix.

4.3. Créativité lexico-sémantique

4.3.1. Régularisation analogique de certaines formes irrégulières ou création de mots nouveaux

Il n'est pas rare dans le français des Noirs que des mots français soient mutilés phonétiquement ou remplacés par des mots sans existence en Français. Ces mutilations et ces créations peuvent provenir de l'incertitude du vocabulaire français dans le langage des négro-africains ou alors de la volonté individuelle de produire un certain effet.

---

(68) Houis (Maurice), Anthropologie linguistique de l'Afrique Noire ; Paris, PUF, 1971, p.147.

Par réaction orthographique, on peut donc retrouver des irrégularités normalisées, cette régularisation aboutit souvent à une formation de mots nouveaux créés sous le modèle "sorter" pour sortir ou "fuyer" qui est employé au Congo à la place du mot fuir. En français cette créativité lexicale est abondante dans le langage populaire où on peut trouver des fautes comme celle que mentionne Frei : "un bestiau, un animau".
Pierre Guiraud précise alors à ce sujet qu' :

> "il s'agit (...) de formes dialectales, d'origines paysanne plutôt que de véritables variations analogiques" (69)

Zao Zoba semble avoir pris ce modèle du langage populaire pour utiliser à maintes reprises le mot "mondiau" au lieu de "mondiale". Dans la chanson CH.5, le syntagme : "la guerre mondiau" revient très souvent et donne le frisson à un francophone cultivé. Le but du compositeur est ici de montrer qu'il s'agit d'un illettré qui parle le français sans se soucier de surveiller son langage. Il parle sans "fioritures" comme le dit Zao Zoba lui-même.

Quant à la création des verbes à partir des mots déjà existants, on remarque que Zao Zoba a formé beaucoup de verbes sur le modèle de "fuyer" que nous venons de voir ci-haut. Nous retrouvons par exemple le verbe "voyer" (CH.5, l.146-168) pour "voir". Cette façon de créer des verbes est fréquente dans le langage petit nègre et chez les enfants. Souvent, on essaie de créer systématiquement, des verbes du premier degré dont la conjugaison en "er" est plus facile. Ainsi peindre deviendra "peinturer". S'évanouir deviendra s'évanouiller etc...
Dans nos chansons, des exemples abondent :

- Cadavéré (CH.5, l.89...) pour mourir.
- Bombé (CH.5, l.117...) pour bombardé.

A partir des substantifs "Cadavre" et "Bombe", le créateur de ces deux participes a probablement pensé à des verbes en "er" comme cadaverer et bomber. Il faut

(69) GUIRAUD, P., Le Français Populaire. QSJ n° 1172.

.../...

noter en plus que ces mots deviennent dès lors polysémiques (on pourrait même dire des mots foure-tout). En effet, si nous avons dit que le mot "Cadavéré" est synonyme de "mourir" il n'en est pas moins vrai qu'il prend d'autres significations d'après la phrase dans laquelle il se trouve ; car il applique ce mot même pour les êtres inanimés. Ainsi, même les ballons, les sifflets, le stade seront cadavérés.

- Mancipé (CH.1, 1.38) pour émancipation.
- Coquer (CH.5, 1.86) pour chanter.

Ce verbe est créé à partir du substantif coq.

- Pouler (CH.5, 1.87) pour pondre.

C'est une création de Zao Zoba. A partir du mot poule il a tiré l'infinitif pouler.

- Fouter (CH.5, 1.88) le ballon pour jouer au ballon.

C'est sans doute à partir du mot football qu'il a créé ce verbe.

- Amourer (CH.1, 1.40) pour aimer.
- Bonjourer (CH.1, 1.8) au lieu de "dire bonjour".

Ces deux verbes sont créés respectivement à partir des substantifs : amour et bonjour.

En fin de compte, on remarque que quand les négro-africains trouvent que le mot français n'est pas adéquat, il en inventent un autre par dérivation et/ou suffixation.

4.3.2. Glissement de sens

Si Guiraud définit la sémantique comme étant "l'étude du sens", l'on peut avancer que de façon générale, elle "est la science des significations et des lois qui président à la transformation des sens". Parmi les causes généralement reconnues aux changements sémantiques on note : les causes historiques etc...

Dans le langage des négro-africains, il n'est pas rare de rencontrer des mots dont le sens a subi une transposition. Ce phénomène n'est pas le fait des illettrés, mais de ceux qui savent lire et écrire voire des intellectuels.

.../...

Nous allons donner ci-dessous un certain nombre de mots que nous avons rencontré dans notre corpus et qui donnent une certaine idée de l'état du vocabulaire français dans certains pays francophones noirs.

- Gagner.

Nul n'ignore la fortune de ce mot dans le français parlé en Afrique. On note une convergence entre l'usage français du mot "gagner" et celui qu'il a dans la chanson Marie Jeanne du Zaïrois Lokassa ya Mbongo par exemple où il signifie avoir ou posséder :

"Je gagner pas largent
Je gagner pas voiture
Je gagner pas villa" (CH.16, l.12-14).

Et quand Ousmane Mamadou TOURE demande à son rival Pierrot :

"Tu crois gagner femme ici ?" (CH.6, l.22).

Il veut probablement lui signifier que Tania n'est plus à lui et qu'il n'a pas à la chercher dans sa maison.

- Gouverner :

Si on tient compte du contexte, ce mot signifierait "traiter" et la phrase "tu gouverner moi comme petit lenfant" (CH.1, l.33) deviendrait : "tu me traites comme un petit enfant".

- Chercher les femmes (CH.1, l.3) :

Le contexte nous indique bien que Mariama accuse son partenaire de courir les femmes.

- Poser :

Dans la phrase : "tu poser là bas pays des blancs (CH.6, l.21), le verbe "poser" est utilisé pour dire "rester longtemps quelque part".

- Affaire (CH.7, l.27 ; CH.12, l.43) :

Ce mot est souvent utilisé pour signifier histoire. L'exclamation de Daouda : "Ah quelle affaire !" (CH.12, l.43) correspond à : "Ah quelle histoire !".

.../...

- Payer :

Un autre mot qui a subi un glissement de sens ou un mauvais emploi est le verbe payer. Nous trouvons ainsi dans Tania, "j'ai payé villa pour Tania" (CH.6, 1.30) au lieu de : "j'ai acheté une villa pour Tania ou je lui ai payé une villa ; je lui ai acheté (ou offert) une villa.

- Concurrents (CH.7, 1.11) :

Le mot "concurrent" est devenu synonyme du mot "rival".

-"Marier" pour "épouser" :

Les deux mots : marier et épouser ont fini par se confondre ; ils signifient la même chose dans le français des négro-africains. Dans ce cas, il serait formellement interdit par la morale de marier sa fille car ça serait un inceste.

Or en français correct, ce qui est défendu c'est de l'épouser car cela serait un acte contre nature. Dans la phrase "moi je me marie Tania" (CH.6, 1.29) qui est d'ailleurs très mal construite, on conçoit aisément que la signification de marier s'est perdue pour laisser la place à celle de épouser.

- "Bureau" pour "maîtresse" :

Ce terme dans sa signification de "maîtresse" nous vient du Zaïre. On parle fréquemment de "deuxième bureau" pour désigner la deuxième femme qui est entretenue, par un homme marié, en dehors de son foyer, et souvent à l'insu de sa femme légitime. L'homme dira ainsi à un ami qu'il va voir son bureau, son dossier ou sa sous-région.

Ce mot a actuellement gagné du terrain. Son usage a dépassé les frontières zaïroises, en commençant par le Congo. Et d'ailleurs le chanteur congolais Zao Zoba l'utilise dans sa chanson :

"Ton premier bureau cadavéré
Ton deuxième bureau cadavéré" (CH.5, 1.66-67).

Le chanteur Camerounais Francis BEBEY s'est saisi lui aussi du terme et à intitulé une de ses chansons : "troisième bureau".

.../...

Ces lexis ont chacune leur histoire. Le mot bureau par exemple aurait son origine dans le mensonge d'un mari à qui sa femme demande où il a passé sa soirée pour rentrer si tard. Et le mari de répondre qu'il a été retenu au bureau pour des raisons de service. Les prétextes d'avoir un dossier très urgent à traiter ou qu'il a à se rendre en visite de travail dans une sous-région ont donné néissance aux deux synonymes du mot bureau. C'est ainsi que s'est opéré cet glissement de sens qui fait penser au processus de développement des argots.

Pour tous ces mots que nous venons de voir, nous avons une extension du champ sémantique de termes déjà existants auxquels on ajoute une autre acception. Il est évident que le nouveau sens présente un rapport sémique avec le sens général du mot lui-même. Mais il peut aussi être un emploi métaphorique du premier mot.

4.3.3. Utilisation du lexème "moyen" comme un verbe

Le lexème "moyen" est un mot plus que polysémique. Il peut non seulement prendre plusieurs sens mais aussi remplacer n'importe quel verbe dans le langage de certains Africains. On entendra par exemple quelqu'un demander : "Est-ce que tu moyen ?" pour dire : est-ce que tu peux faire ceci ou cela ? ; Est-ce que tu viens avec moi ? ; est-ce que tu m'aimes ? etc... Tout dépend du contexte. Il est aussi polysémique que le verbe anglais "to get".

Souvent, on fait suivre ce mot d'un verbe responsable du sens de la phrase. A ce moment, le message devient plus saisissable :

- Qu'est-ce que tu moyen m'aide pour Tania ? (CH.6,l.23)
  (En quoi est-ce que tu peux m'aider pour Tania).

- Tu moyen même pas payer son dot
  Avant de partir France (CH.6, l.24-25)
  (Tu n'as même pas pu payer sa dot
  Avant de partir en France).

.../...

Ici nous voyons que "moyen" équivaut au verbe "pouvoir". Mais lorsqu'il n'y a pas de verbe dans la phrase pour faire l'éclairage, le lexème "moyen" peut alors commuter avec une multitude d'autres verbes sans altérer le message :

- C'est aussi la conjoncture
  Qui a | moyen / corrompu / bouleversé / changé ... | ma société (CH.7, 1.18-19)

- Comme il a beaucoup d'argent
  Je ne peux pas | lui moyen (CH.7, 1.16-17) / l'égaler / l'empêcher de me voler ma femme / ... |

- Suzana même, tu | moyen / domine / ennuie / trompe.. / ... | l'homme (CH.15, 1.60)

- C'est vrai ça aussi que cette femme là
  | moyen / domine / trompe / ... | l'homme (CH.7, 1.101)

D'une manière générale, le mot "moyen" qui est devenu comme un tic pour certains africains de l'Ouest, remplace le verbe pouvoir tel que "ti moyen" - tu peux. Mais il peut aussi être employé de façon étonnante, prenant ainsi plusieurs valeurs sémantiques comme nous l'avons constaté dans les exemples ci-dessus.

.../...

4.3.4. Parlers mixtes

Chaque langue n'existe que pour exprimer adéquatement une civilisation donnée ; et quand cette civilisation se développe, la langue en général s'adapte et suit le cours des événements. Dès qu'une langue tente d'exprimer une autre civilisation, elle se révèle forcément insuffisante. Tel est le cas de la langue française qui ne peut adéquatement rendre toute la pensée noire. Comme elle ne peut exprimer totalement la civilisation négro-africaine, les Noirs introduisent des mots négro-africains là où il n'y a pas d'équivalent en français. C'est le cas du mot lingala "Bolingo" qui a la même signification que le substantif français "amour". Seulement, il ne peut garder toute sa valeur affective que s'il reste en langue africaine. On pourrait dire que sa traduction en langue européenne le dénature. C'est pourquoi bien des chanteurs zaïrois et congolais le laissent intact et l'intègrent dans la syntaxe d'une phrase française comme dans celle qui suit :

"Donne-moi ta main Anisha
Ma préfére bolingo"

Cette pratique constitue ce qu'on appelle l'emprunt.

4.3.4.1. L'emprunt

L'intégration d'un mot d'une langue donnée ou "source" dans une autre langue ou "cible" constitue le mécanisme linguistique de l'emprunt. C'est un procédé facile et très employé. Quand deux langues sont en contact, ce phénomène est inévitable. C'est par ce procédé d'emprunt que s'est formé un "sabir atlantique" de ce que ETIEMBLE appelle le "franglais" (70).
Dans un passage comme :

"Tu étais au Jumping ?
- Oui. J'ai suivi les dernières épreuves :
celles du week-end. La participation européenne
était excellente, avec un joli back-ground africain
américain et russe... Et j'ai bien aimé le show !"(71).

(70) ETIEMBLE, Parlez-vous Franglais ?, Gallimard, 1967,
(71) Op.cit., p.33.

.../...

On constate qu'on a un français émaillé de vocables britanniques que la mode actuelle impose. Le même phénomène se retrouve pour le français et les langues négro-africaines. Ainsi chez Zao Zoba par exemple, nous retrouvons la phrase :

"Si tu fais pas du Tchangi mon cher
Oh cadavéré" (CH.5, 1.45)

Le mot "Tchangi" est lingala et signifie esquive.
Faire du Tchangi devient donc esquiver.
Dans le Jardin d'Eden nous avons un refrain libellé comme suit :

"Tu es ma moitié
Je t'aime toi chérie
Moitié toi moitié moi
Okati ya motima" (CH.9, 1.37-40).

Ici on a aussi une insertion de 4 mots lingala dans une syntaxe française. "O kati ya motima" = "dans l'intérieur du coeur".

La langue fait partie de ces biens éminemment transmissibles qui se prêtent et qui s'échangent. Les langues négro-africaines ont assimilé un bon nombre de termes venus du portugais, de l'anglais et du français. A leur tour, les langues négro-africaines donnent des termes au Français, au Portugais et à l'Anglais. De cette manière la loi du "donner et du recevoir" se trouve accomplie. Les Noirs n'hésitent pas, que ça soit dans les chansons ou dans la vie quotidienne, à mélanger des mots français et africains, de façon que l'on obtient une sorte de créole.

Une autre conséquence qui découle du contact de deux ou plusieurs langues différentes est le phénomène de calque.

.../...

4.3.4.2. Les calques

Ce qui est encore plus fréquent dans les parlers des Noirs, c'est la combinaison de mot français avec un suffixe ou un préfixe de langue négro-africaine. Cela constitue le calque. C'est une forme d'emprunt d'une langue à une autre qui consiste à utiliser, non une unité lexicale de cette autre langue mais un arrangement structural ; les unités lexicales étant indigènes. La chanson "Ancien combattant" nous offre un exemple bien à propos : "bochercher (CH.5,l.17). Au mot français "chercher", on a ajouté un préfixe verbale lingala "bo-". Le verbe ainsi obtenu est calqué sur la structure des verbes lingala qui se composent toujours d'un préfixe verbal suivi d'un radical. Dans ce cas, la particule française "chercher" devient le radical du verbe ainsi créé: "bochercher". Ici, on a le phénomène de créolisation, car on assiste à un emprunt du lexique au français et de la structure grammaticale du mot au lingala.

On pourrait dire que la langue française est imparfaite à l'égard de la civilisation noire et qu'il faudrait, pour que les peuples négro-africains participent pleinement à la francophonie, que le français leur permette d'exprimer leur "moi" intime. Le français, ne devrait-il pas s'ouvrir, en recevant des mots négro-africains sans équivalent en français, des expressions nouvelles de structures négro-africaines, des proverbes, des dictons, des aficanismes de tous genres ? C'est du moins ce que propose Thomas Sankara, Président du Burkina Faso, quand il déclare à Jeune Afrique que :

> "Refuser d'intégrer d'autres langues c'est ignorer l'origine et l'histoire de sa propre langue. Toute langue est la résultante de plusieurs autres et aujourd'hui plus encore qu'hier, en raison de la perméabilité culturelle que créent en ces temps modernes les puissants moyens de communication"(72).

(72)SANKARA (Thomas), in Jeune Afrique.

.../...

4.4. Conclusion

L'Afrique a su s'approprier et remodeler à ses fins un outil langagier que l'histoire lui a imposé à savoir la langue française. Au contact des langues négro-africaines, le français a subi bien des modifications dues aux diverses interférences tant morpho-syntaxiques que phonético-phonologiques. Cela est un phénomène tout à fait normal inhérent à tout bilinguisme (ou multilinguisme). Pour le cas du contact français - langues négro-africaines, on en est arrivé à la formation d'une variété du français parlé.

Le musicien négro-africain peut user parfois à bon escient de cette variété du français qu'on a coutume d'appeler "le petit nègre". Lequel est un "français incorrect et sommaire parlé par des indigènes des colonies ; par extension ; mauvais français" (73). Remarquons que ce n'est pas dans tous les pays francophones d'Afrique qu'il existe un sous-produit du Français. Néanmoins, il arrive que pour caractériser son personnage et révéler son degré de culture, le compositeur lui prête le style petit nègre. Nous en avons des exemples dans quelques chansons de notre corpus. Avec les chansons CH.1, CH.5 et CH.6, cette caractérisation de la classe sociale d'un personnage par son langage est encore plus explicite.

Dans la chanson Emancipée Mariama (CH.1) d'Isidore Tamwo, on reconnaît immédiatement qu'on a affaire au langage d'un Africain de la catégorie sociale des non instruits. De même pour Tania (CH.6), il n'est nullement besoin de beaucoup d'explications pour découvrir, à entendre son seul langage, que le musulman au long nom d'El Hadji Ousmane Mamadou TOURE doit être de la catégorie des très riches commerçants qui n'ont jamais terminé L'école primaire mis à part peut-être, l'école coranique obligatoire pour tout enfant de musulman. On note que les autres personnages de cette chanson sketch s'expriment dans un français d'une correction classique. C'est qu'ils sont d'une autre classe sociale. Ainsi l'étudiant Pierrot s'exprime-t-il dans un français standard.

(73) Cfr. Petit Robert.

.../...

Enfin, le congolais Zao Zoba met en scène un ancien combattant. Avec ce personnage, il rescucite le beau vieux langage des anciens tirailleurs avec un but qu'il précise lui-même à la Gazette :

> "Je pense que l'humour permet de mieux traduire ce genre de message. L'humour égaie tout en faisant prendre conscience. D'autre part, (...) je me suis mis dans la peau d'un ancien combattant pour parler comme la plupart d'entre eux le faisaient dans le temps. Je prends par exemple le cas du Sergent Malamine, tirailleur sénégalais qui, un jour au Congo, s'adressant à un blanc qui tentait de forcer le passage d'un poste de contrôle avait lancé sans sourciller : "Toi pousse-moi, moi tire toi". C'est ainsi que les tirailleurs parlaient et c'est cette manière de parler sans fioritures que j'ai adoptée pour "Ancien combattant" (74).

Il a imité en fait le sociolecte des tirailleurs. Ce langage petit nègre n'existe pas dans tous les pays d'Afrique noire francophone. Seulement, dans les pays où ce parler existe, on le retrouve dans une catégorie sociale bien déterminée, celle des illettrés et des personnes d'un niveau de scolarité très bas. C'est pourquoi en milieu urbain, la vie quotidienne met tout francophone local en contact avec ce parler.

En fin de compte, il faut remarquer que les faits de langues caractéristiques du langage petit nègre que nous rencontrons dans les chansons émanent de la volonté stylistique des auteurs dans le but de produire tel ou tel effet : humour, mise en exergue du degré de culture d'un personnage de la chanson ou de sa catégorie sociale etc. A cet effet, certains auteurs comme Zao Zoba et Isidore Tamwo s'emploient à créer des mots tout à fait nouveaux dans la langue française. D'où la polémique qu'il y a eu à l'Académie française pour condamner Zao Zoba.
Il avait péché contre "le bon usage" de la langue française en massacrant le "beau langage" ; l'Académie, qui est la gardienne

---

(74) La Gazette n° 513 du Mardi 6 Novembre 1984.

des normes de la langue, n'a pas tardé à crier au sacrilège. Il semble pourtant que les différents apports étrangers pourraient enrichir la langue et renforcer la francophonie.

CONCUSION GENERALE

De tous les arts, la musique est celui qui contribue le plus à la culture de l'homme, ne serait-ce qu'en raison de son appel direct, émotionnel et universel, dont l'appréciation ne nécessite ni effort intellectuel ni formation raffinée. Les faits divers, les moments récréatifs, l'attitude quelque peu onctueuse de la femme, tout cela se retrouve à travers les oeuvres musicales. En somme, la musique nègre est un phénomène social, un phénomène collectif, un phénomène communautaire. Elle est l'interprétation de l'évènement social, politique, économique et religieux autant qu'elle peut être considérée comme une marchandise destinée à la masse. La musique négro-africaine moderne appartient entièrement à notre société moderne ; une musique mystique féminisée, personnifiée, urbanisée et universalisée ; les mêmes thèmes, les mêmes sources d'inspiration et toujours le même public. Elle veut se mettre au diapason de la nouvelle vie africaine, et les adaptations de textes ayant trait à l'actualité ne manquent pas. Tout chanteur recherche le bain et la consécration de la foule ; Pour cela, il collecte des faits sociaux par l'observation de la masse. Révélateur anthropologique, le chanteur éprouve le désir profond d'être en condition pour raconter l'histoire d'un événement parfois banal, agissant, propulsif.

Il existe presque partout en Afrique "une musique libre" liée aux danses dont le but est d'assurer les distractions. Les Africains ont une manière de jouer de la musique ; ils ont une manière d'écouter de la musique et enfin ils ont une manière de danser.

La musique africaine moderne est une musique qui apostrophe, interpelle, met en cause, concerne les auditeurs. Elle les concerne au plus profond d'eux-mêmes, dans leur coeur et dans leur corps. Elle les expulse d'eux-mêmes, de leurs complexes, de leurs soucis et les jette sur la piste. Elle réussit à réchauffer ceux que le malheur ou la méchanceté avaient plongé dans l'insensibilité. Ce don que la musique a

.../...

d'unir les hommes dans le malheur comme dans le bonheur, cette force qu'elle possède pour pénétrer jusqu'au plus profond de l'être humain, elle le doit à ses sources africaines.

Dans le premier volet de notre exposé, nous avons montré en effet, que la musique négro-africaine moderne est le résultat de la musique africaine traditionnelle qu'elle continue sans coupure. En parlant des différentes influences étrangères, nous avons essayé de faire voir que toutes les musiques africaines des temps nouveaux ont puisé à la fois dans leur vieux fond traditionnel et dans les sons venus de l'extérieur.

Le deuxième volet de notre étude quant à lui nous a permis de disséquer la musique négro-africaine moderne d'expression française pour en déterminer la structure instrumentale, textuelle et sémiotique. Nous avons pu dégager une syntaxe musicale et le rapport qui existe entre l'orchestration et le texte. Ce dernier est caractérisé par l'improvisation et les mots-thèmes ainsi que la circularité. Après avoir parlé de l'organisation de la chanson en couplets et refrains, nous avons pu dégager 4 formes de chansons à savoir : le chant monodique, le chant-récit, la chanson-sketch et le poème chanté. Enfin, comme toute chanson raconte une histoire, nous avons trouvé que la quasi totalité des chansons africaines met en place des personnages, des acteurs, qui agissent dans le texte. Pour cela, le modèle actantiel de Greimas, nous a rendu un grand service. Il nous a permis de mettre en relief l'omniprésence d'un certain nombre d'actants dont celui de l'amour apparaît dans presque toutes les chansons.

Dans l'approche thématique que nous avons faite, nous avons pu nous mettre à l'évidence que de tous les thèmes traités par la chanson négro-africaine d'expression française, l'amour est celui qui domine. Pour clore ce chapitre, nous avons montré que la plupart des chansons négro-africaines sont tantôt une relecture fidèle des textes de la littérature française et africaine, tantôt une relecture de la Bible avec parfois subversion. Ce chapitre aura montré par ailleurs que

le blues a inspiré, et la forme et la thématique de la musique négro-africaine moderne.

Dans le dernier chapitre de notre travail nous nous sommes efforcé d'inventorier (en restant dans les limites du corpus) certains faits de langue qui caractérisent le langage des négro-africains. Soulignons que notre but n'était pas d'en faire une étude linguistique ; nous avions à les relever, à en faire un constat. Nous avons laissé cette tâche à d'autres chercheurs plus compétents en linguistique.
Ces faits stylistiques connotent le langage petit nègre, qui est une variété du français parlé en Afrique noire. Nous en avons relevé des particularités morpho-syntaxiques, des interférences phonético-phonologiques, ainsi que la créativité langagière des négro-africains. En fin de compte, on peut dire qu'il y a une certaine africanisation du français.

Notre travail n'est qu'un pas dans la vaste étude qu'on pourrait mener sur le langage des musiciens négro-africains d'expression française. Il est fort possible que ce pas soit insuffisamment ferme et partiellement exact.
Il n'en demeure pas moins que nous sommes profondément convaincu de l'importance même de la tâche.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES

1.1. Ouvrages généraux

1. Ancien Testament, les Ed. du CERF - Les Bergers et les Mages, Paris, 1975. Ed. intégrale, TOB.

2. BAUDELAIRE (Charles), Les fleurs du mal, présenté par Jean-Paul Sartre. Texte établi et annoté par PICHOIS. Paris, Livre de poche, 1969, 256 p.

3. BEBEY (Francis), Le fils d'Agathe Moudio, Yaoundé, CLE, 1976, 208 p.

4. FOUET (Francis), "Le thème de l'amour chez les romancier négro-africains d'expression française" in Actes du Colloque sur la littérature africaine d'expression française, Publication de la F.L.S.H., Dakar, 1965.

5. GASSAMA, M., Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de la langue française (poèsie-roman), Dakar, NEA, 1983, 343 p.

6. HERSKOVITS, M.J., L'héritage du Noir, Paris, P.A., 1966, 347 p.

7. LA FONTAINE (Jean de), Fables, Livres I à VI, Bordas, Paris-Bruxelles-Montréal, 1972, 255 p.

8. PASCAL (Blaise), Pensées, Nouveaux classiques Larousse, Paris, Larousse, 1965, 160 p.

9. PATRIMOINE Culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe, Ouvrage collectif, N.E.A., Dakar, 1978.

1.2. Ouvrages de musique

1. BARLATIER, P., Regards neufs sur la chanson, Seuil, Paris 1954.

2. BARRAT-PEPPER, Musique et Pensée africaines, P.A., n° 1, 1947.

.../...

3. BEBEY, F., - "La musique africaine moderne" in Colloque sur l'art nègre, P.A., Paris, 1967.
- Musique de l'Afrique, Horizon de France, Paris, 1969.

4. BELINGA, Eno, Littérature et musique populaire en Afrique Noire, Paris, Ed. Cujas, 1965, 258 p.

5. BEMBA (Sylvain), Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre, P.A., 1984.

6. CHION, M., La musique électroacoustique, QSJ ? n° 1990, Presses Universitaires de France.

7. DUFOURCQ, Norbert (Sous la direction de), La musique. Les hommes, les instruments, les oeuvres, Paris, Larousse, 1965, 2 vol., 391 + 399 p.

8. FLEOUTER, C., La mémoire du peuple noir, Ed. Albin Michel, Paris, 1979.

9. DANIELOU (Alain), La sémantique musicale, Paris, Hermann, 1967.

10. GAUTHIER (André), La musique américaine, 2e éd. mise à jour. QSJ ? n° 1058, P.U.F., Paris 1972, 126 p.

11. HODIER, A., Les formes de la musique, QSJ ? n° 478, P.U.F., Paris, 1956, 128 p.

12. HUGHES, L., Une introduction au Jazz, Nouveaux horizons, 1955.

13. LONOH (Michel), "Négritude et musique, Regards sur les origines et l'évolution de la musique négro-africaine de conception congolaise", in Colloque sur la Négritude, Dakar, 1971, Paris, Ed. P.A., 1972, 243 p.

14. MALSON, L., Les maîtres du Jazz, QSJ ? n° 548 et n° 1952, Presses Universitaires de France.

15. MILHAUD, D., Etudes, Paris, Ed., Claude Aveline, "La musique moderne", 100 p.

.../...

16. SCRIABINE, M., Le langage musical, Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, Ed. de Minuit, 1963, 234 p.

17. STAUDER, W., Les instruments de musique, Paris, Payot, 1957.

1.3. Ouvrages de stylistique et de linguistique

1. BAKHTINE, M., François Rabelais et la culture populaire sous la renaissance, 1970, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

2. BARTHES (Roland), S/Z, Ed. du Seuil, Paris, 1976, 277 p.

3. BAYLON & FABRE, Initiation à la stylistique, Nathan, 1975, 185 p.

4. BREMOND, C., Logique du récit, Eds. du Seuil, Paris, 1973.

5. CARTON, F., Introduction à la phonétique, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1974, 258 p.

6. ETIEMBLE, Parlez-vous Franglais ?, Gallimard, 1964.

7. GREIMAS, A.J., - Sémantique structurale. Recherche de méthode. Ed. Larousse, Paris, Larousse, 1966, 262 p.

- Essai de sémiotique pétique, Paris, Larousse, 1972, 239 p.

8. GROUPE D'ENTREVERNES, Analyse sémiotique des textes. Introduction-théorie-pratique, Ed. Presses Universitaires de Lyon, 1979, 205 p.

9. GUIRAUD, (Pierre), - La sémantique, QSJ ?, Paris, P.U.F., 1979, 125 p.

10. HOUIS (Maurice), Anthropologie linguistique de l'Afrique Noire, P.U.F., Paris, 1971, 232 p.

11. MAKOUTA MBOUKOU, J.P., Le Français en Afrique Noire, Bordas, Paris, 1973.

12. MARTINET (Jeanne), De la théorie linguistique à l'enseignement de la langue, P.U.F., Paris, 1974, 235 p.

.../...

13. MAZALEYRAT, J., Eléments de métrique française, Armand Colin, 1974, 232 p.

14. MOUNIN (Georges), Clés pour la sémantique, Paris, Seghers, 1975, 268 p.

15. PROPP, V., Sémantique structurale, Paris, éd. Larousse, 1966, 262 p.

II. REVUES et BROCHURES

1. AFRIQUE - ASIE, n° 324, 18 Juin 1984.

2. Afrique et langage, n° 21, 1er Sept. 1984.

3. BEBEY, F., "Musique ancestrale pour un monde à venir", in Revue cultures, Vol.I n° 3, UNESCO et la Baconnière, Paris, 1974.

4. CALAME-GRIAULE et B. CALAME, "Introduction à l'étude de la musique africaine" in La Revue Musicale fondée en 1920 par Henry Prunières, Paris, RICHARD-MASSE, 1957, 24 p.

5. CALAO, n° 27 Mai-Juin, 1979 Bimestriel
n° 26 Mars-Avril 1979 Bimestriel.

6. CHAUDENSON, M.R., "Les créoles à base lexicale française" in Conseil international de la langue française. Le français en contact, Sassenage, 16-20 Mai, 1977.

7. Jeune Afrique Magazine n° 18 Juillet/Août 1985
" " " n° 19 Sept 1985
" " " n° 21 Novembre 1985
" " " n° 22 Décembre 85 - Janvier 86.

8. KRISTEVA, J., "Problème de la structuration de texte" in La Nouvelle Critique, numéro spécial, Colloque de Cluny, Nov. 1968, pp.54-64.

9. Langue Française, n° 37 Févr. 1978.

10. La Gazette, n° 513 du mardi 6 Novembre 1984.

.../...

11. MILHAUD, (Darius), in La Musique Moderne, "Etudes", p.58.

12. "La Musique Africaine", Réunion de Yaoundé (Cameroun) 23-27nFévrier 1970, in La Revue Musicale, n° 288-289, Paris, UNESCO, 1973, 152 p.

13. MUTARD, "L'emploi des termes linguistiques en musicologie actuelle" in La linguistique, 1979 - 2, Vol.15, P.U.F.

14."R.F.I. Variétés", une brochure du Centre de Documentation n° 158.

III. DICTIONNAIRES et ENCYCLOPEDIE

1. DUBOIS, (J.), Dictionnaire de Linguistique, Larousse, Paris, 1973.

2. Dictionnaire du Français contemporain (D.F.C.), Larousse, Ed. 1975.

3. Dictionnaire de la musique, Publié sous la direction de MAR HONNEGGER. Les hommes et leurs oeuvres. Tome 1. A-K Tome 2, L-3, Paris, Bordas, 1970, 2 Vol. 1.200 p.

4. DUCROT (Oswald) et Tzvetan TODOROV, Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage, Seuil, Paris, 1972, 470 p.

5. Grand Larousse Encyclopédique, Librairie Larousse, 1975, Tome 7 et Tome 9.

6. MOUNIN, G., (Sous la direction de), Dictionnaire de la Linguistique, P.U.F., Paris, 1974, 340 p.

IV. MEMOIRES et COURS

1. DUPONT Norbert, Cours inédit d'Initiation à la stylistique, 1984 - 1985.

2. GAUTHIER, R., Cours inédit de Littérature comparée, Année Académique 1984-85.

3. KABURA (M. Willibrord), Le langage estudiantin à l'U.B. : recherche lexicographique : Aperçus lexicologique et socio-linguistique, Mémoire présenté en vue de

.../...

l'obtention du grade de Licencié en Lettres. Bujumbura 1984, 108 p.

4. MUGEMANCURO (Aloys), les obstacles à l'amour dans le roman Africain d'expression française, Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Licencié en Lettres. Bujumbura F.L.S.H., 1984-1985.

5. NSABIMANA (Félicité), Le Fonctionnement du Système Morphologique du Syntagme Nominal en Français et en Kirundi: Etude comparative et conséquences pédagogiques, Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Licencié en Langue et Littérature Françaises ; Bujumbura, Juin 1986.