



GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

n° 17 – janvier 2011

*Variétés et diffusion du français dans
l'espace francophone à travers la
chanson*

Numéro dirigé par Michaël Abecassis et
Gudrun Ledegen

SOMMAIRE

- Michaël Abecassis, Gudrun Ledegen : *Variété et diffusion du français dans l'espace francophone à travers la chanson.*
- Michaël Abecassis : *From sound to music : voices from old Paris.*
- Sofiane Bengoua : *L'usage du français au travers des comptines dans deux zones périurbaines en Algérie.*
- Belkacem Boumedini, Nebia Dadoua Hadria : *Emprunt au français et créativité langagière dans la chanson rap en Algérie : l'exemple de T.O.X., M.B.S et Double Canon.*
- Adeline Nguefak : *La chanson camerounaise comme lieu d'expression et de construction de nouvelles identités linguistiques.*
- Prisque Barbier : *Place et rôles de la chanson dans la dynamique sociolinguistique ivoirienne.*
- Joëlle Cauville : *La Marseillaise, ses variantes et ses parodies : leçon d'humour à la française !*
- Patricia Gardies, Eléonore Yasri-Labrique : *Mise en portée, mise à portée... utilisations didactiques de la chanson en FLE.*
- Marine Totozani : *Petit niveau cherche chanson... La chanson francophone plurilingue en classe de langue.*
- Amy J. Ransom : *Language choice and code switching in current popular music from Québec.*

Compte-rendu

- Fabienne Leconte : AUGER Nathalie, 2010, *Elèves nouvellement arrivés en France – Réalités et perspectives pratiques en classe*, préface de J-L Chiss, Editions des archives contemporaines, Paris, 152 pages.

LA CHANSON CAMEROUNAISE COMME LIEU D'EXPRESSION ET DE CONSTRUCTION DE NOUVELLES IDENTITES LINGUISTIQUES

Adeline NGUEFAK

Université de Yaoundé 1

La chanson camerounaise est une création culturelle et sociale embrassant toutes les dimensions et toutes les mutations de la société témoin de son émergence. Cette étude s'intéresse à l'aspect linguistique de la production chansonnière et, à ce titre, elle examine les diverses modalités d'appropriation et d'adaptation du français standard à l'environnement local. Elle traite plus précisément des processus identitaires en jeu dans la chanson, considérée comme espace de circulation, d'appropriation, de construction et de reproduction des modèles comportementaux divers issus d'un milieu multiculturel et plurilingue. S'appuyant sur un corpus constitué de textes de chansons écrits par les chansonniers de presque toutes les régions du Cameroun, cet article décrit des choix langagiers en œuvre dans ces textes et rend compte de leurs significations possibles et particulièrement du jeu de négociations de nouvelles identités.

Le statut du français au Cameroun

Les artistes-musiciens camerounais, tout comme leurs homologues africains francophones, ont hérité de la langue française de la colonisation. Mais à partir de 1960, date de son accession à l'indépendance, le Cameroun l'a librement adoptée comme langue co-officielle avec l'anglais. Ce statut ne garantit pas nécessairement la nature qualitative du français réellement produit par les différentes couches sociales. Quelles que soient les pratiques envisagées, et singulièrement les productions chansonnières, on relève en permanence des écarts linguistiques, des alternances codiques, des emprunts, des calques et des néologismes.

Il convient de préciser qu'en plus de l'anglais, le français cohabite au Cameroun avec environ deux cent cinquante langues nationales et le pidgin¹, langue de contact. Le français se trouve ainsi sur un territoire dont les diversités culturelles et linguistiques régionales déterminent son usage, les modalités de son appropriation et de son expansion. La chanson étant un produit artistique et culturel par excellence, il n'est donc pas étonnant qu'elle soit révélatrice des différentes variations sociolinguistiques qui ont cours au Cameroun.

Ainsi, les langues nationales camerounaises, le français, l'anglais et même le pidgin définissent, par leur contact, l'espace de rencontre, d'affrontement et de dialogue de deux

¹ Le pidgin est né du contact culturel et linguistique entre plusieurs communautés. Il a pour base lexicale l'anglais d'où son nom de pidgin-english. Grâce à sa vitalité, il déborde le territoire de sa communauté d'origine (les régions de l'ouest, du nord-ouest, du sud-ouest et du littoral du pays,) et s'étend dans tout le pays et même dans les pays africains voisins où il sert de langue véhiculaire entre locuteurs d'autres langues.

cultures. De cette interpénétration culturelle naît une nouvelle forme de sensibilité dans la conception de la chanson. Autant la culture et la langue française/anglaise transforment la culture camerounaise, autant celle-ci, par ses langues, influence largement l'usage du français en l'accordant à l'environnement camerounais. Avec le mélange, on aboutit à ce qui est communément appelé au Cameroun le « camfranglais »² qui mêle les termes lexicaux des langues nationales, du français, de l'anglais et du pidgin. La chanson camerounaise est à cette image.

Sur le plan linguistique, nous affirmons avec Tabi Manga (1990 : 10-17) que « ce rapport dialectique, mieux ce dialogue de cultures s'appréhende à travers un ensemble d'interférences et d'apports divers » ; notre préoccupation actuelle est de relever les formes que prennent ces interférences dans les chansons. Car les chansonniers, dans l'impossibilité de s'exprimer autrement que dans la langue du colonisateur, ont adapté le français aux besoins de leur expression. Il s'agit donc d'étudier comment ils l'ont traité voire déformé et remodelé pour le plier à leurs exigences.

L'hétérolinguisme dans la chanson camerounaise

Grutman (1997 : 37) définit l'hétérolinguisme comme « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale ». Pour le cas de cette étude, il s'agit de la présence de plusieurs langues et de différents idiomes d'une même langue dans un texte. Ainsi, les langues des chansons du corpus sont le français, l'anglais et le pidgin. Mais il n'est pas sans intérêt de préciser que le français seul ou alterné est la langue la plus présente dans le répertoire global étudié. Ceci est le reflet de la situation sociolinguistique générale au Cameroun (huit régions francophones sur dix au total). Mais il existe aussi dans le corpus des chansons exclusivement en anglais produites par des artistes-musiciens de culture francophone tels que Dit Combat. Ce dernier alterne, dans certaines de ses chansons, le français et l'anglais. Afo-Akom, qui est de culture anglophone, en fait autant ; ce qui signale une compétence linguistique bilingue ou plurilingue. Il est donc certain que les artistes musiciens alternent toujours plusieurs langues dans leurs chansons.

Ashcroft *et al* (1989 : 39), parlant de la production littéraire dans le contexte post-colonial disent qu'elle est rarement uniforme du point de vue de la langue. Pour eux le discours post-colonial est polyglossique, ce qui sous-entend, comme nous l'avons évoqué plus haut, la présence de plusieurs langues différentes dans un même texte. Ces auteurs ont mis en évidence deux processus : l'abrogation, qui est le refus de la primauté de la langue coloniale dans une situation de communication, et l'appropriation³, qui consiste en la restructuration, la

² Comme nous l'avons évoqué, le Cameroun compte environ 250 unités-langues, deux officielles (le français et l'anglais) et une lingua franca (le pidgin). Cette hétérogénéité linguistique a donné naissance à une langue hybride connue sous le nom de « camfranglais ». C'est un mot composé de la juxtaposition de trois autres mots (Cameroun-français-anglais) sous leurs formes abrégées cam-fran-glais. Cette langue est constituée essentiellement des langues camerounaises, du français et de l'anglais. Il est cependant important de préciser que le nombre de langues utilisées dans une situation donnée d'énonciation dépend de la compétence linguistique du locuteur. Selon Mbah Onana (1997 : 37) cette langue « se présente comme une tentative de fabrication d'une langue de la rue intégrant tous les éléments des langues nationales occidentales, africaines (...). C'est une langue fabriquée de toutes pièces par ses locuteurs, bien qu'elle ne soit pas pour autant codifiée ». Le camfranglais est donc une aventure linguistique orchestrée dans le contexte multilingue camerounais.

³ Bill Ashcroft *et al* définissent l'abrogation comme « a refusal of the categories of the imperial cultural, its aesthetic, its illusory standard of normative or "correct" usage and its assumption of a traditional and fixed meaning "inscribed" in the words ». Pour eux, l'appropriation « is the process by which the language is taken and made to "bear the burden" of one's own cultural experience, or, [...] to convey in a language that is not one's own the spirit that is one's own ».

domestication de l'anglais/français par le colonisé. A ce niveau intervient dans le langage l'expérience culturelle, c'est-à-dire le fait de « faire passer dans une langue qui n'est pas la (sienne) l'esprit qui (lui) est propre » (Rao, 1938 : 7).

C'est dans cette perspective qu'Ashcroft *et al* (*op. cit.* : 66) ont parlé du concept d'interlangue (interlanguage) qu'ils définissent comme « the fusion of the linguistic structures of two languages ». Ils ajoutent que :

The concept of an interlanguage reveals that the utterances of a second-language learner are not deviant forms or mistakes but rather are part of a separate but genuine linguistic system.

(Le concept d'interlangue révèle que les énoncés de l'apprenant langue seconde ne sont pas des formes déviantes ou des erreurs mais font plutôt partie intégrante d'un véritable système linguistique distinct.)

Vogel (1995 : 19), à la suite de Ashcroft *et al.*, définit l'interlangue comme :

La langue qui se forme chez un apprenant d'une langue étrangère à mesure qu'il est confronté à des éléments de la langue cible, sans pour autant qu'elle coïncide totalement avec cette langue cible. Dans la constitution de l'interlangue entrent la langue maternelle, éventuellement d'autres langues étrangères préalablement acquises par rapport à la langue-cible.

Moura (1999 : 73), à la suite de ces théoriciens, relève l'existence de plusieurs niveaux d'une même langue et diverses strates historiques de son idiome principal dans un texte. Au vu de ce qui précède, l'utilisation du discours monolingue n'est qu'un leurre.

L'acte d'écrire ou de s'exprimer dans le contexte postcolonial pose donc le problème de l'appropriation de la langue et celui de la communication. Il est question de voir comment les chansonniers manipulent et s'approprient l'héritage colonial ; étant entendu que la langue est un véhicule pour communiquer un certain discours : l'expérience vécue de l'histoire.

L'alternance des langues dans la chanson

L'hétérolinguisme est patent dans la chanson camerounaise et se présente de diverses façons. Les paroliers alternent deux, trois ou quatre langues dans les phrases ou les couplets différents chantés soit par le même artiste-musicien en solo (refrain-couplet) soit par un chœur qui assure la fonction « responsoriale ». Nous avons, ci-dessous, quelques extraits des chansons⁴ pour illustration.

Extrait 1

This canna sich wé my country di sich a noba siyam
 La maladie dont mon pays est malade, je n'en ai pas encore vue
 This can na sich ino get meresime
 Il n'y a vraiment pas de soins, some time na fever, some time na ebola, a noba know me
 [...] Banque Mondiale don make kan kan consultations
 Bretton woods don write all kind ordonnance, Club de Paris don vaccine
 FMI don put perfusion with accord de confirmation.
 Premier accord, deuxième accord, troisième accord, quatrième accord de confirmation.

⁴ Ces chansons, aux rythmes variés (makossa, magambeu, reggae, benskin, njang...), sont produites par des artistes-musiciens de presque toutes les régions du Cameroun. Grâce aux moyens de diffusion modernes, elles se propagent dans toutes sortes de lieux, de fêtes, de concerts. Il n'est pas sans intérêt de préciser que les chansonniers sont, pour la plupart, diplômés de l'enseignement supérieur.

Où est le bout du tunnel ?
 This bout du tunnel na bout d'entrée for Mvomeka or na bout de sortie for Mbanga ?
 Soso les accords de confirmations mais où sont les confirmations des accords ?
 That misé, où sont le fafio, où est le mbourou ?
 (Lapiro de Mbanga, 2001)

Extrait 2

Au village on va fêter, on va bouger, on va boire
 On va manger eh
 Tapons les mains, tamtam, tambour, bikutsi, matango, balafon
 Bya yem ja endiablez la musique
 Cadençons entre les rythmes
 Mon frère est en haut, on arrose ça ah
 Bikout Minkoul, bikout mimba
 Bikout medzang bikout kop biteh minkout
 Zamba a lom Biya'a, mon frère est en haut
 Moi je m'en fous de zing minem eh
 Ané me Nga kolo nfan me wosso oh.
 (Donny Elwood, 2001)

Extrait 3

Time di go mandat di bole oh oh
 Time digo mandat di bole oh oh
 Rien ne bouge le pays ne fait que s'enfoncer
 La bona mayaka eh eh
 Les riches ne font que s'enrichir.
 (Longuè Longuè, 2006a)

A partir des extraits présentés ci-dessus, nous pouvons dire que l'alternance consiste en l'insertion dans la chanson de segments plus ou moins nombreux et plus ou moins longs de langues différentes. L'introduction des phrases anglaises dans les chansons en français ou des passages qui ne sont en fait qu'une traduction de l'autre langue signale que le public visé par les chansonniers est francophone et/ou anglophone mais a une faible connaissance de l'autre langue officielle. Dans ce cas, l'utilisation des langues est mise en œuvre si bien qu'il s'élabore une représentation de la diglossie franco-anglaise plus que du bilinguisme officiel au Cameroun. Il n'est pas sans intérêt de préciser que la chanson camerounaise ne se limite pas à ce bilinguisme simple. Outre l'alternance français/ anglais, nous avons relevé l'insertion du pidgin (extraits 1 et 3) et des langues nationales (extrait 2). Cette imbrication reflète la situation sociolinguistique du Cameroun. En plus des alternances relevées, nous notons dans les chansons l'influence d'une langue sur l'autre, ce que Aschroft *et al.* (*op. cit.*) appellent l'interlangue (interlanguage).

L'interlangue

Les chansons présentent un bon nombre d'emprunts lexicaux s'intégrant dans une structure monolingue, généralement le français, l'anglais ou le pidgin. Ces emprunts sont souvent intégrés partiellement dans la chanson soit à l'intérieur d'une même phrase soit par composition (à l'intérieur d'un même mot). Les emprunts concernent essentiellement des unités provenant de registres différents de la langue concernée. Les énoncés en français ou en anglais sont soumis à ce que Calvet (1999 : 45) appelle la relexification, et qu'il définit comme « le changement de la forme phonétique des signes lexicaux ». Il s'agit de la création

des mots par des ajouts de préfixes ou de suffixes pour les adapter au contexte africain. Ce nouveau registre de communication fonctionne comme une interlangue.

Une langue conservant sa syntaxe voit ainsi une partie de ses unités lexicales remplacées par d'autres unités. Ces nouvelles unités sont issues de la transformation formelle ou sémantique d'unités de cette même langue, relexification endogène qui consiste à donner une signification autre à un mot ou relexification exogène qui est la substitution d'une unité lexicale par un mot provenant d'une autre langue. De tels processus sont à l'œuvre dans la chanson camerounaise. Certaines variétés de français utilisées par les chansonniers présentent ainsi une syntaxe française et composite. Nous avons relevé quelques extraits :

Extrait 4

Je suis négro, black de peau, black tout de go
 Une peau mélaninée à gogo
 On dit qu'un négro est toujours un petit macro⁵
 Toujours un rigolo
 Toujours gigolo qui n'aime que le fafio
 Je suis négro et je suis réglo
 (Donny Elwood, 1997b)

Extrait 5

Je vais enfin respirer eh
 Je vais devoir me comporter comme un bao
 Puisque mon frère est en haut
 J'irai partout dans les sous-quartiers me promener dans ma Merco climatisée.
 Toutes les filles qui m'ont laissé quand j'étais ngué vont tomber sans glisser
 (Donny Elwood, 2001.)

Extrait 6

Et toi la Bayam Sellam qui se tue à dormir sur le macadam de nos rues
 Tirer de la misère ta ration de galère.
 (Dit Combat, 2003b)

Extrait 7

Et quand des Fair-plays-boys ont ras-le-bol
 Qu'on leur parle de self control
 J'étais Fair-plays boys mais j'ai ras-le-bol
 Ne me parlez pas de self-control/ Qui tire les ficelles ?
 (Dit Combat, 2000b)

Extrait 8

Tout ça c'est la tchatche !
 La tchatche des politicards
 Toujours tchatcher, tchatcher pour rien !
 Supers Jokers du mensonge
 La poulaille, les keufs, poudramas, babylones,
 Les mbérés armés de gaz lacrymogènes ; de matraques.
 A toutes les gos, à tous les gas, de Treichtown à Koumassi.
 A tous les complices

⁵ Macro est la déformation de l'orthographe du mot maquereau qui signifie proxénète en français.

A tous les potes
 Eclatez-vous avec ce new beat
 C'est le beat de la coopération.
 (Lapiro de Mbanga, 1991.)

Extrait 9

Si vous privatisez toutes nos sociétés
 Qu'allons-nous faire eh ?
 Bana la CAMAIR privatisée
 Bana la SNEC oh privatisée oh privatisée [...]
 N'envoyer plus la vache folle en Africa oh
 Les cabris cinglés n'envoyer plus
 Les dindons paplés loyi lomer mba eh
 Le poulet à la dioxine loyi loma mba eh [...]
 Ces ouvriers qui sont des employeurs chez nous
 En Afrique ces blancs rejetés chez eux la-bas
 Qui sont des cadres en Afrique
 Wouna don get wouna moins cher.
 (Longuè Longuè, 2003)

Extrait 10

Essayez vous verrez que nous ne sommes pas les Congolais
 Que nous ne sommes pas les totos.
 (Longuè Longuè, 2006)

Extrait 11

Moi je fais des prières
 Moi je fais des paternostères
 (Donny Elwood, 1997a)

Extrait 12

Le sommet France-Afrique
 Et c'est la France qui fait son fric.
 (Dit Combat, 2003b)

Extrait 13

Tu dois être de la high society
 A mama louisa voilà ce que lion dit (...)
 Partir, lets check for a positive way to solve out
 (Dit Combat, 2000c)

Extrait 14

Faudra-t-il toujours first et second class
 Pour que tu te sentes vivre ?
 (Dit Combat, 2000a)

Extrait 15

En bateau en avion à pied
 La jeunesse s'enfuit : prostituées gigolos sans papiers
 Ce soir encore à la télé, ils ont servi

Une histoire de naufrage au large
 Ce soir encore un de vos petits
 Est mort sous un train d'atterrissage
 Et l'avion revenait de l'Africa (...)
 Et Sarko met en avion...
 (Dit Combat, 2003b)

Extrait 16

Quel Cameroun pour nos enfants ?
 Dans le joor
 Le Cameroun de nos ancêtres, dans le pity
 (Prince Panya, 2003)

Comme nous pouvons le constater, le style des chansonniers est riche de créations lexicales nouvelles qui apparaissent, comme en français, par dérivation, par suffixation et par composition. Les chansons présentent un lexique constitué d'emprunts établis ou spontanés aux différents registres de l'anglais et des langues nationales. Pour l'anglais, nous avons par exemple *Fair-Play-boy* (extrait 7).

Pour ce qui est du français qui nous intéresse ici, les artistes-musiciens emploient des termes du français populaire. Les exemples sont nombreux dans notre corpus, tels que *tchatcher* (extrait 8), *merco* (extrait 5), etc. Dans certains cas, les termes sont empruntés mais prennent un autre sens. C'est le cas de *rombière*, et *bordelle* qui désignent les filles de joie. Ces deux termes signifient respectivement « vieille prétentieuse, sorte d'emmerdeuse petite-bourgeoise » et « maison de prostitution ».

Extrait 17

Heureusement que j'ai mon cousin militaire
 Quand il touche son salaire
 Me donne mon argent de bière
 Je pense aussi à ma rombière
 Toute la nuit on s'envoie en l'air
 (Donny Elwood, 1997a)

« Sauveteurs » quant à lui, signifie vendeurs à la sauvette. Les procédés de transformation répertoriés sont les procédés classiques de formation du lexique argotique. Ainsi certains de ces mots sont obtenus par préfixation ou par suffixation. Il s'agit par exemple du mot *mélaninée* formé à partir du nom *mélanine* (extrait 4). On note aussi l'usage d'« *esclavé* » que Dit Combat utilise à la place du participe passé *esclavagé* pour caractériser le degré de domination-exploitation des colonisés. Ce néologisme est formé à partir du mot français esclave auquel le chansonnier a ajouté le suffixe « é ».

Extrait 18

Tu dis que c'est du blabla (...)
 Mais ces mots là ne sont pas faits pour ceux que tu crois (...)
 Car ceux qu'on a esclavé, qu'on a exploité du matin au soir (...)
 Ces gens là c'est toi et moi.
 (Dit Combat, 2003a)

A ce lexique s'ajoutent les néologismes produits de façon intentionnelle par certains chansonniers. En effet, ils utilisent des néologismes qu'ils puisent soit dans les pratiques

courantes des jeunes, soit dans les lexiques qu'ils créent à des fins identitaires. Pour ce dernier cas, l'exemple nous vient du chansonnier Donny Elwood. Il fait usage des structures métissées présentant de nombreux emprunts, plus que des déformations sur une base grammaticalement monolingue. Les énoncés ainsi produits présentent des formes qui fonctionnent comme des marqueurs identitaires indiquant l'appartenance à un groupe social générationnel et/ ou géographique. Ainsi le parolier, dans sa chanson *Mon frère est en haut*, parlant du veilleur de nuit originaire du nord du pays et dont la langue maternelle est le ffulde, prononce les mots d'une façon particulière.

Extrait 19

Moi je m'en fous de zing minemê
 Mon cellulaire sera toujours coupé
 La barrière de chez moi sera toujours fermée surveillée par un gardien musclé
 Gardien bien musclé, gardien toujours fassé
 Respectant les consignes que j'ai moi-même données
 Patron c'est coussé, patron pas déranzé patron c'est voyazé
 Il partir l'étranzé missier dégazé. Ma vie va changer eh
 (Donny Elwood, 2001.)

Extrait 20

Mon frère est en haut oh (...)
 J'irai à Paris avec ma jolie Tochmé
 Mes pieds palmés sur les champs Elysées
 A manger du saumon fumé
 En Euro je vais dépenser
 Ça va chauffer enfin je vais me gâter.
 (Donny Elwood, 2001.)

Les sons /□/ et /□/ sont prononcés /s/. Le système consonantique du ffulde, l'une des langues nationales du Cameroun, n'a pas certains phonèmes présents en français. Ces prononciations mises en relief par Donny Elwood sont donc parfaitement conformes au groupe ffulde. Nous nous trouvons dans une situation plus caractéristique du sabir ou du pidgin français que de français élémentaire. Cette façon de parler français nous semble être une particularité des non-lettrés camerounais et spécifiquement un marqueur identitaire des ressortissants des régions septentrionales, surtout ceux qui sont sous-scolarisés. Tout porte à croire que les veilleurs de nuit et les vigiles⁶ se recrutent généralement dans cette catégorie de Camerounais.

Bien plus, le chansonnier Donny Elwood intègre dans les chansons *Négro et beau* et *Mon frère est en haut* (extraits 4, 5 et 20) des termes provenant du français populaire du Cameroun : *Fafio* (argent), *bao* (grand, riche, célèbre)... Ces mots sont aussi utilisés par d'autres chansonniers camerounais. Le plus souvent, ces chansonniers recourent à des mots dont l'origine n'est pas connue : *mapan* (sous-quartier) ou *ngué* (pauvre, démuné) ou encore ceux qui proviennent des langues maternelles locales *Sango* (homme), *Nyango* (femme) et du pidgin : *bayam sellam* (revendeuse)...

Sur le plan syntaxique, les lexèmes empruntés aux langues nationales fonctionnent comme des sujets, des verbes et même des compléments. Ces constructions syntaxiques n'étonnent plus les locuteurs camerounais à cause de leur régularité et de leur fréquence. Force est de remarquer que certains de ces emprunts sont des interjections qui ponctuent vigoureusement

⁶ De nos jours, avec la récession économique et la rareté du travail, cette fonction est exercée par n'importe quel Camerounais sans distinction ni d'ethnie ni de niveau de scolarisation.

les conversations au Cameroun. Nous avons pour illustration cette interjection relevée dans la chanson *Lefam so* de Lapiro de Mbanga : « je vais déféquer, je vais vous la verser pia pia pia ». Celle-ci correspond au bruit produit par quelque chose (un liquide ou une pâte) qui se verse. La répétition crée aussi des effets onomatopéiques et des interjections. Le plus souvent, ces interjections remplissent une fonction exclusivement phatique. C'est notamment le cas de :

Extrait 21

Eee ya aa, Maou Maou oo et oh oh oh oooo chez Afo-Akom.
 Eee Ya'aa les choses qui arrivent aux autres commencent déjà à m'arriver eh
 Eee ya'aa, répond l'assistance
 Maou Maou oh
 Eee ya aa
 (Prince Yerima, 2006)

Cette réponse de l'assistance permet au chansonnier-locuteur de vérifier la régularité du circuit, les modalités de communication et s'assurer du bon décodage de son message.

Par ailleurs, les chansonniers emploient des mélanges de registres et le calque des langues nationales en français ou en anglais. A cet effet nous avons dans les chansons, la prolifération des « camerounismes » tels que : « tomber sans glisser qui signifie *envier, se laisser séduire, être sujet à un amour-coup de foudre suite à la richesse du locuteur*. Nous avons aussi les expressions « je vais me gêter qui signifie *s'octroyer des privilèges* et « je vais vous le verser écrasé, pimenté » pour *je vais révéler la vérité, je vais vous la restituer crue*.

Extrait 22

Toutes les filles qui m'ont laissé tomber
 Quand j'étais ngué vont tomber sans glisser
 Je vais me gêter (Donny Elwood, 2001.)

Extrait 23

Complices, je vais déféquer,
 Je vais vous le verser écrasé, pimenté
 (Lapiro de Mbanga, 2001.)

Cette construction est sans doute à rattacher au parler camerounais et traduit le degré de popularisation du français. Le français, langue co-officielle qui joue le rôle véhiculaire, s'altère, se déforme et se vulgarise.

Fonctions des langues dans la chanson

Le choix des langues relève d'un choix de compétence ou reflète certaines habitudes linguistiques qui ont pris forme dans la société. Les chansonniers, tout comme certains Camerounais, déclarent parfois regretter l'absence de maîtrise de la langue de leurs parents. Exceptionnellement, la pratique chansonnière peut mener à un réapprentissage ou à un perfectionnement de la langue d'origine. Mais les chansonniers se sont rendu compte que les langues maternelles locales et même le pidgin n'offrent pas l'audience internationale qu'offrent le français et l'anglais. C'est sans doute pour cette raison que Lapiro qui avait adopté au départ comme langue de communication le pidgin s'est mis à chanter en français.

Lorsque les chansonniers sont compétents dans leur langues locales et qu'ils les utilisent dans leurs chansons, le choix de celles-ci répond alors à deux logiques. La première est d'ordre identitaire. Elle conduit les auteurs à affirmer leur identité ethnique ou nationale en préférant les langues nationales véhiculaires ou en leur accordant une place notable dans le répertoire pour traduire ce qui est dit en langue officielle. Cette logique identitaire se joue sur un double plan pour les artistes-musiciens qui peuvent choisir d'user de la langue fonctionnant comme emblème de la nation – cas de l'anglais et du français – ou de la langue nationale en tant que celle du groupe ethnique d'origine. Tel est le cas de Longuè Longuè qui, en plus du français et du pidgin, emploie le duala. Les langues véhiculaires locales, en l'occurrence le pidgin utilisé par Lapiro de Mbanga qui s'adresse aux siens (vendeurs à la sauvette, chômeurs, laissés-pour-compte) et même aux gouvernants, interviennent d'autant plus que les chansons ont des thématiques se rapportant aux réalités nationales ou africaines. Leur usage permet au chansonnier d'affirmer son identité par rapport aux groupes sociaux en présence, d'impliquer d'avantage les membres de ce(s) groupe(s) dans le combat qui doit être mené dans et hors de la chanson. C'est le cas des vendeurs à la sauvette dans la chanson *Mimba wi*.

La deuxième logique est commerciale : il s'agit d'utiliser le français ou l'anglais exclusivement, davantage ou au moins autant que les langues nationales véhiculaires pour s'adresser à un public international et inscrire ses productions dans une perspective de carrière professionnelle. A cette logique commerciale se greffe une autre non moins importante, la logique communicationnelle. Il est question d'atteindre un public plus large. Ces chansons, utilisant plus fréquemment le français populaire, sont en général relatives aux jeunes ou aux réalités africaines.

Le français présente la forme standard quand il s'agit d'aborder des sujets d'ordre international ou des sujets considérés comme graves, sérieux, qui engagent toute l'humanité. Mais force est de constater que les chansonniers, d'une manière ou d'une autre et de façon inconsciente ou non, marquent la langue de leurs empreintes au point où il est difficile de trouver des œuvres seulement en français standard.

La présence d'unités étrangères dans la chanson francophone confère, selon leurs poids, un aspect plus ou moins métissé au texte. Les énoncés caractérisés par le métissage ou les procédés de relexification remplissent une fonction identitaire pour leurs usagers et permettent aux groupes de marquer leurs différences par rapport à la société dominante, et de renforcer leur solidarité interne. Adressées à un large public pour qui elles peuvent poser un problème de compréhension, les chansons remplissent alors, plutôt qu'une fonction cryptique, une fonction ostentatoire servant de marque identitaire et de prise de parole des laissés-pour-compte. Le pidgin est devenu la langue des vendeurs à la sauvette, dont Lapiro de Mbanga se veut le porte-parole. Ces vendeurs, bien que diplômés de l'enseignement secondaire voire supérieur, préfèrent s'exprimer en cette langue dévaluée afin de révéler leur identité, celle des exclus. En effet « lorsqu'une pirogue va dans un sens alors que toutes les pirogues vont dans l'autre (on) ne (peut) pas faire autrement que de la remarquer » (Auzanneau, 2001 : 163-164) et d'essayer d'en comprendre les mobiles.

Les chansonniers, porte-paroles des laissés-pour-compte, cherchent ainsi à provoquer l'échange avec un public large avec lequel ils souhaitent s'allier ou dont ils veulent attirer l'attention. Mais ils tiennent à conserver dans cet échange leur identité de laissés-pour-compte, en marge de la société dominante.

Extrait 24

You want damé you mimba wi
 You want soulé you mamba we...
 (Lapiro de Mbanga, *Mimba wi*, 1986)

Extrait 25

Donnez-moi aussi du boulot,
Moi aussi je veux travailler...
(Benji Matéké, *Boulot c'est boulot*, 2006)

Extrait 26

Let the children come in
And have their part of the cake
(Prince Panya, 2007)

Il s'avère donc que cette vague de chansonniers, porte-parole du bas-peuple, se positionne comme partie intégrante de la société. Le français, langue de communication, se voit ainsi attribuer, selon ses différentes formes, des valeurs symboliques diverses et ambivalentes : celle de langue de culture, de modernité, de prestige social, d'acculturation et de domination française. Ses formes varient selon le réseau dans lequel il est employé et, selon cette variation, il se voit conférer des valeurs identitaires non seulement relatives à l'appartenance nationale mais également à des appartenances de réseau, de classe ou de niveau social (ouvriers, vendeurs à la sauvette, jeunes, sous scolarisés...). D'une chanson à une autre ou à l'intérieur d'une même chanson, les artistes-musiciens varient les formes standard et les formes non standard des langues.

L'anglais sert lui aussi à traiter des thèmes relatifs au monde des jeunes, à la critique socio-politique ainsi que ceux de portée internationale. Dans ce dernier cas, il est alors exploité en tant que langue de grande communication apte à traiter des sujets intéressant la communauté internationale. A cette langue sont aussi attribuées les valeurs symboliques valorisant la culture anglo-saxonne. Il semblerait que l'anglais soit un moyen pour les chansonniers francophones de s'émanciper de la domination historique et culturelle du français. C'est peut-être le cas de Dît combat et de Prince Panya qui, bien qu'étant de culture francophone, chantent en anglais. Dans ce cas, la compétence dans une langue de communication internationale autre que le français remettrait en question le nécessaire recours à cette langue qui s'impose à eux depuis le contact colonial.

L'anglais et le français remplissent donc une fonction de langue de communication sur le plan international et une fonction emblématique au niveau national. Le pidgin est pourvu de fonctions identitaire et véhiculaire, sur un plan plus ou moins large et selon les formes qu'il revêt. Quant aux langues nationales, elles assument une fonction identitaire et véhiculaire au niveau ethnique et s'accompagnent d'une fonction emblématique relative aux valeurs du groupe, à leur aire culturelle d'origine.

Il convient de préciser aussi que le mélange des langues est, tout au moins implicitement, stigmatisé au Cameroun, car associé à la perte de la culture et des valeurs traditionnelles en même temps que celle de la langue étrangère. Il supporte cependant, auprès des jeunes, certaines valeurs positives en ce sens qu'il se présente comme un compromis entre deux ou plusieurs langues et cultures, entre l'adhésion à des valeurs occidentales et traditionnelles. En tant que tel il fonctionne comme un marqueur d'identité urbaine.

Les artistes-musiciens alternent dans leurs chansons plusieurs langues et/ou en empruntent des segments, des mots. La variation de la structure de la langue est relative à l'identité sociale des locuteurs (âge, catégorie sociale, niveau de scolarisation...) ainsi qu'à la situation de communication. Si le fait d'intégrer les éléments de la langue maternelle ou des langues officielles à une structure de la langue de communication est valorisant pour un chansonnier, cette valorisation demeure implicite. La préoccupation première des artistes semble être la restitution de la saveur stylistique en œuvre et la création de l'imaginaire qui l'accompagne.

Ainsi, pour pallier l'insuffisance du paradigme lexical français, les chansonniers recourent aux emprunts linguistiques qui, par ailleurs, concourent à la « domestication » de la langue coloniale. Ils voudraient se l'appropriier au point de la plier à leur sensibilité. Ils pensent ne plus utiliser la langue étrangère comme telle mais ils essaient d'y ajouter des termes qui renvoient à leur propre culture. Il n'est donc plus question d'utiliser le français « de France » mais il s'agit de le plier aux réalités du milieu. A ce propos, l'écrivain congolais Gérard-Félix Tchicaya U Tam'si déclare : « La langue française me colonise. Je la colonise à mon tour » (cité par Bokiba, 1998 : 15) . A travers les chansonniers se pose le problème du mode d'appropriation de la langue issue de la colonisation.

Appropriation du français par les chansonniers camerounais

Au vu de ce qui précède, il semble donc que le français qu'on retrouve dans les chansons est loin d'être une pure invention des chansonniers. C'est une réalité avec laquelle il faut maintenant compter, née du contact linguistique et culturel. Ce que l'artiste-musicien fait découle de la prise de conscience de l'usage de la langue de l'autre et de sa domination. La plupart des chansonniers sont diplômés de l'enseignement supérieur, ce qui sous-entend qu'ils ont une certaine maîtrise du français ou de l'anglais standard. Mais ils choisissent de chanter d'une autre façon, intégrant leurs langues africaines, mais s'appropriant aussi les langues européennes.

L'usage qui est fait du français exprime dès lors une certaine résistance vis-à-vis de la France, ancienne puissance coloniale, mais aussi référence pour le français. Le chansonnier camerounais, par ce procédé, rend compte et promeut la manière de parler des camerounais. Il a le souci de médiatiser leur langue qui devient donc un outil pour communiquer un certain discours : l'expérience vécue de l'histoire.

En effet, il existe un français régional camerounais aux nombreuses variétés : emprunts, interférences, calques, néologismes de tous ordres⁷. Ce français est en train de devenir le véhicule de valeurs expressives spécifiquement africaines, le lieu de reproduction d'un sens africain, le berceau d'un véritable et nouvel univers sémiotique autre que le français dit régional. La chanson camerounaise peut être considérée à juste titre comme un champ de bataille, de conflit linguistique perpétuel. Il s'agit du conflit opposant sur le territoire l'anglais ou le français standard à d'autres langues de communication. Le français standard désigne la variété qui, dans les pays francophones (en Afrique) jouit d'un statut officiel. Face à cette langue superposée aux langues nationales se développe une variété dialectale que l'on a coutume de dénommer le « français d'Afrique » même si l'on sait que cette appellation n'a pas grande signification étant donné la diversité de variétés locales, collectives, et individuelles qui se développent dans la plupart des pays africains.

Ce français a acquis un véritable statut social du fait même de sa stabilité, en ce sens qu'il est devenu le véhicule d'une littérature orale et même écrite de valeur qu'il ne viendrait à l'esprit de personne de remettre en question aujourd'hui. Cette nouvelle forme de français est en train de se substituer au français de France et, peu à peu, s'installe partout au Cameroun une norme sociale autre qui est celle de la perte des complexes. La préoccupation du bas-peuple dont les porte-parole officieux sont les chansonniers n'est plus de bien ou de mal parler ou chanter mais de s'exprimer.

Cette perte de complexe en cours des locuteurs camerounais de langue française ou autre contribue à instaurer une véritable convivialité entre les langues nationales et le français, celui-ci conservant, comme le pense Renaud (1987 : 23-37), une forte puissance unificatrice :

⁷ Lire à ce sujet de Féral (1998), Biloa (1999).

c'est par le biais du français qu'un état comme le Cameroun peut gagner le pari de son unité nationale.

Cette appropriation de la langue par ses usagers camerounais/africains est une condition première au développement véritable. En effet, au Cameroun, le français a cessé d'être la langue de l'élite, du pouvoir, de la promotion sociale pour devenir l'idiome véhiculaire d'un grand nombre. Le français dans son usage courant au Cameroun témoigne de son degré de popularisation. Cet usage du français a un apport d'enrichissement et d'approfondissement de la personnalité du sujet.

Voulant toucher les couches populaires, les amener à sortir du silence, à faire reconnaître au grand jour ce qu'elles pensent, aiment, critiquent ou détestent et qui est souvent éloigné des discours officiels, les chansonniers ont senti le besoin de leur parler dans leur langue, celle qui éveille le plus d'échos. Ils jouent ainsi de tout un répertoire fondé sur des jeux de mots, des aphorismes familiers qu'ils utilisent beaucoup plus systématiquement et librement pour faire passer le message ; d'où l'adoption du langage populaire pour ceux qui chantent en anglais ou en français et du pidgin pour les autres. Cela témoigne d'une réelle perméabilité des cultures en présence révélée à travers le fait linguistique que représente cette réalité nouvelle et incontournable.

Un parler français régional africain avec des variétés locales est en passe de se développer et de devenir un véritable instrument de communication de la modernité. L'intégration du français/de l'anglais et des langues camerounaises/africaines jette les bases d'un véritable dialogue interculturel et brise la bipolarité (moderne vs traditionnel) sur laquelle se fondait une certaine approche des situations africaines, aujourd'hui totalement obsolète. Cette approche faisait du français la seule expression possible de la modernité en lui conférant au mieux la capacité de véhiculer une vision quasi symbolique d'un milieu étranger, pour ne pas dire exotique réservé aux seuls locuteurs français de langue française, aux seuls « évolués » pour le cas de l'Afrique.

Pour conclure, l'analyse de la chanson rend compte des dynamiques sociolinguistiques en cours au Cameroun en s'en faisant le lieu de reproduction. Il nous a été donné de constater qu'il existe, dans les chansons, un français régional camerounais aux nombreuses variétés : emprunts, interférences, calques, néologismes de tous ordres. Les formes du français varient selon le réseau dans lequel il est employé et, selon cette variation, il se voit conférer des valeurs identitaires non seulement relatives à l'appartenance nationale ou régionale mais également des appartenances de classe ou de niveau social. Dans l'acte discursif, les chansonniers alternent plusieurs langues et/ou en empruntent des segments de mots. Bien plus, cette étude nous a permis de noter que le français, dans certains contextes d'énonciation, ne parvient plus à prendre totalement en charge le paradigme des référents culturels camerounais. Pour pallier à cette insuffisance, les chansonniers créent de nouveaux mots qui, par ailleurs, concourent à la « domestication » de la langue du maître. On peut affirmer que la chanson camerounaise, en tant qu'espace social, agit à la fois sur la forme, les fonctions et les valeurs des langues. Elle participe à la compréhension du pays en étant traversée par des réseaux sociaux – inter et intra – nationaux. Autant la culture et la langue française transforment la culture camerounaise, autant celle-ci par ses langues influence largement l'usage du français en l'accordant à l'environnement local.

Références

Discographie (textes d'étude)

Benji Matéké, *Boulot c'est boulot*, 2006.

- Dit Combat, *Bla bla*, 2003a.
C quoi le plan ?, 2003b.
Est-ce que vous êtes là ?, 2003c.
Pleure mama, 2003d.
Considérer, 2000a.
Fair play, 2000b.
Mama Louisa, 2000c.
- Donny Elwood, *Mon frère est en haut*, 2001.
Mon cousin militaire, 1997a.
Négro et beau, 1997b.
- Lapiro de Mbanga, *Lefam so*, 2001.
Syndrome unique, 1991.
Mimba wi, 1986.
- Longuè Longuè, *Trop d'impôts tuent l'impôt*, 2006a.
50 ans au pouvoir, 2006b.
Privatisation, 2003.
- Prince Panya, *Peace everywhere*, 2007.
Conférence nationale, 2003.
- Prince Yerima Afo Akom, *Dong Ibolon*, 2006.

Bibliographie

- ASHCROFT B., GRIFFITHS G., TIFFIN H., 1989, *The empire writes back. Theory and practice in post-colonial literatures*, Routledge, Londres-New York.
- AUZANNEAU M., 2001, « Identités africaines : le rap comme lieu d'expression », *Cahiers d'études africaines*, n° 163-164, éd. EHESS, Paris, pp.163-174.
- BILOA E., 1999, « Structure phrastique du camfranglais : état de la question », in Bilinguisme officiel et communication linguistique au Cameroun, New-York, Peter Lang, pp.147-174.
- BOKIBA A., 1998, *Ecriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan
- CALVET L.-J., 1999, *Pour une écologie des langues du monde*, Plon, Paris.
- FERAL de C., 1998, « Français oral et camfranglais dans le sud du Cameroun », in A. Queffélec (ed.) *Alternances codiques et français parlé en Afrique*, Actes du colloque d'Aix-en-Provence, septembre 1995, publications de l'Université de Provence, pp. 205-212
- GRUTMAN R., 1997, *Des Langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Fides, Montréal.
- MBAH ONANA M., 1997, « Le camfranglais, dialecte moderne du Cameroun, genèse et manifestation », dans *Ecritures VII, Le Regard de l'Autre : Afrique-Europe au XX^{ème} siècle*, Editions Clé, Yaoundé, pp. 29-37.
- MOURA J.-M., 1999, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF
- RENAUD P., 1987, « Politogène et politique linguistique : le cas du Cameroun », dans *Etudes de linguistique appliquée*, n° 65, Klincksieck, Paris, pp. 23-37.
- RAO R., 1938, *Kanthapura*, New Directions, New York.
- TABI MANGA J., 1990, « Ecriture de l'insolite : le français écrit au Cameroun » dans *Revue Notre Librairie* n° 100, *Littérature camerounaise : le livre dans tous ses états*, Clef, Paris, pp. 10-17.
- VOGEL K., 1995, *L'interlangue, la langue de l'apprenant*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.

GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

Comité de rédaction : Michaël Abecassis, Salih Akin, Sophie Babault, Claude Caitucoli, Véronique Castellotti, Régine Delamotte-Legrand, Robert Fournier, Emmanuelle Huver, Normand Labrie, Foued Laroussi, Benoit Leblanc, Fabienne Leconte, Gudrun Ledegen, Danièle Moore, Clara Mortamet, Alioune Ndao, Gisèle Prignitz, Georges-Elia Sarfati.

Conseiller scientifique : Jean-Baptiste Marcellesi.

Rédacteur en chef : Clara Mortamet.

Comité scientifique : Claudine Bavoux, Michel Beniamino, Jacqueline Billiez, Philippe Blanchet, Pierre Bouchard, Ahmed Boukous, Louise Dabène, Pierre Dumont, Jean-Michel Eloy, Françoise Gadet, Marie-Christine Hazaël-Massieux, Monica Heller, Caroline Juilliard, Jean-Marie Klinkenberg, Jean Le Du, Marinette Matthey, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolaï, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffélec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

Comité de lecture pour ce numéro : Salih Akin (Rouen), Jacqueline Billiez (Grenoble), Karine Blanchon (Paris), Joëlle Gardes-Tamine (Paris 4), Jeanne Gonac'h (Rouen), Amélie Hien (Université Laurentienne, Canada), Cristina Johnston (Stirling), Germain Lacasse (Montréal), Emmanuelle Labeau (Aston), Laure Lansari (Reims-Champagne Ardenne), Emilie Née (Paris 3), Ambroise Queffélec (Université de Provence), Gwenn Scheppler (Montréal), Cyril Trimaille (Grenoble).

Laboratoire LiDiFra – Université de Rouen
<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>

ISSN : 1769-7425