

# **LES STRATEGIES DISCURSIVES DANS LE RAP IVOIRIEN**

**Dr Aimée Danielle E S KOFFI-LEZOU**

**koffidanielle@yahoo.fr**

**Université de Cocody Abidjan**

**UFR LLC/Département de Lettres Modernes**

## **RESUME**

Tout discours est symptomatique d'un vouloir dire quelque chose. Il a donc une dimension argumentative. Certains discours, par leur forme, par les choix thématiques et langagiers des locuteurs transforment cette dimension en visée. Le discours rap qui revendique une fonction de critique, de dénonciation des travers de la société s'inscrit dans cette veine. L'analyse se propose de mettre en exergue les outils linguistiques qui réalisent la visée du discours du rap en Côte d'Ivoire.

Mots clés : discours, rap, argumentation, visée argumentative

## **ABSTRACT**

Any discourse is symptomatic of a seeking to say something. It therefore has an argumentative dimension. Some types of discourse, by their shape, through the thematic and basic choices of speakers, transform this dimension in purpose. Rap discourse claiming a function of criticism, the whistleblowing of the shortcomings of society fits in here. The analysis proposes to highlight the language tools that make the purpose of the rap discourse in Côte d'Ivoire.

Keywords: discourse, rap, argumentation, argumentative purpose

## INTRODUCTION

Le rap, selon Boucher, c'est « l'écriture directe du chroniqueur social, l'écriture visuelle du cinéaste de la vie<sup>1</sup>. » Les rappers fonctionnent comme une grande famille avec des codes qui indiquent leur appartenance à un groupe social. Ces codes sont aussi bien vestimentaires que langagiers et délivrent un message tant sur le plan social que sur le plan culturel.

Les jeunes ivoiriens auteurs des textes qui composent ce corpus, se réclament de ce courant musical. Le groupe Garba 50 dit pratiquer « du rap abidjanais » quand Billy Billy dit « *Voilà, din visage du rap de Côte d'Ivoire (...) Le mouvement est debout, on dirait bangala dans côtes, dans les reins dans côtes ça picote, mon rap laisse des traces comme pôtô pôtô, Billy Billy, tu connais pas ou bien ?* »

Notre objectif n'est pas la mise en œuvre d'une poétique du rap (cela exigerait d'ailleurs une étude des canons sociaux, culturels, symboliques et esthétiques de ce genre musical). Le but ici, est d'étudier dans le discours du rap, des phénomènes discursifs suffisamment récurrents pour interpeller le linguiste. En effet, des éléments de rhétorique, de stylistique, et de linguistique-et en général les mêmes-ont régulièrement convoqués dans les textes. Pourquoi ? Sont-ils de simples ornements, ou participent-ils réellement à la compréhension du message, à la dynamique de la construction du sens ? Pourrait-on parler de stratégies discursives spécifiques au rap ivoirien ?

La présence de ces phénomènes linguistiques semble augmenter la force illocutoire et la saillance des énoncés qui troublent, surprennent, perturbent et interpellent fortement.

L'analyse va d'abord revenir sur les différentes acceptions des stratégies discursives, puis mettre en relief ces formes d'expression que nous avons identifiées comme des moyens et enfin montrer comment ces stratégies participent à la construction du sens.

## LES STRATEGIES DISCURSIVES

Notion devenue transversale - l'on entend souvent parler de stratégies commerciales de stratégies politiques ou encore de stratégies électorales- la stratégie appartient au domaine militaire. Du point de vue étymologique, le mot « stratégie » est issu du grec *stratêgos* qui signifie « chef d'armée ». Le verbe *stratêgein*, qui signifie « commander une armée » a donné *stratagêma* « manœuvre de guerre », dont dérive le mot « stratagème ». La stratégie peut

---

<sup>1</sup>Manuel Boucher, *Rap ; Expression Des Lascars; significations et enjeux du rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp13/14.

alors être appréhendée comme étant une partie de l'art militaire consistant à organiser l'ensemble des opérations d'une guerre, la défense globale d'un pays. C'est également l'art de combiner des opérations pour atteindre un but et de ce point de vue, la stratégie s'assimile à la ruse. Toujours est-il que selon que l'on s'appuie sur la méthode ou sur l'expérience, « la stratégie est la science ou l'art de l'action humaine finalisée, volontaire et difficile<sup>2</sup>. » Cette définition implique un objectif final de même que des règles et une succession de choix conduisant justement au but visé. D'ailleurs, la théorie des jeux la présente comme un « ensemble de règles déterminant la conduite d'un joueur dans toute situation de jeu possible<sup>3</sup>. » Des différentes acceptions du terme, il ressort que les stratégies discursives sont

le fait d'un sujet (individuel ou collectif) qui est conduit à choisir (de façon consciente ou non), un certain nombre d'opérations langagières ; parler de stratégie n'a de sens que par rapport à un cadre de contraintes qu'il s'agisse de règles, de normes ou de conventions(...) il faut un but, une situation d'incertitude et de calcul<sup>4</sup>.

En analyse du discours, le locuteur qui use de stratégies a une fin. Il a des buts rigoureusement identifiés, avec la volonté comme condition *sine qua non* pour la réalisation de ses ambitions. Lesquelles ambitions ne pourront se réaliser qu'en transcendant les stratégies antagonistes. L'incertitude traduit la méconnaissance de l'issue de la confrontation. A ce sujet, plusieurs tendances se dégagent. La première porte un intérêt particulier aux relations qu'entretiennent l'activité verbale et le contexte. Dans ce cadre, les marques du second sont inscrites dans le discours et ont une influence sur celui-ci. Le sociolinguiste John J. Gumperz soutient que le contexte est donné par le discours, par les participants à la situation de communication en tenant compte de leurs objectifs. Pour ce faire, il identifie différents éléments pour une stratégie discursive. D'abord, la compétence communicative qui permet aux interlocuteurs de procéder à leurs choix stratégiques dans une situation donnée. Ensuite, le principe de cohérence stratégique et enfin, le processus d'interprétation qui repose sur les inférences conversationnelles. Le principe de l'inférence dans ce cas, tient compte des attentes du locuteur. En effet, le dit est négocié en fonction des interprétations possibles et oriente l'interlocuteur dans la direction souhaitée. Par exemple, les choix lexicaux, selon Gumperz, s'opèrent dans le cadre de la négociation. Les phénomènes linguistiques tels le

---

<sup>2</sup> Simunic Zrinka, *Une approche modulaire des stratégies discursives du journalisme politique*, Thèse de Doctorat, Université de Genève, Juin 2004, p15

<sup>3</sup> Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (cité par), *Dictionnaire d'Analyse Du Discours*, Seuil, Paris, 2002, p548.

<sup>4</sup> Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'Analyse Du Discours*, Seuil, Paris, 2002, p549.

code, le style, la prosodie, les variations phonétiques et morphologiques, les choix lexicaux et syntaxiques seraient donc le socle des stratégies discursives.

Dans la perspective de la pragmatique intégrée d'Anscombe et de Ducrot, dire un énoncé, c'est argumenter dans un sens ou dans un autre vu que le sens n'est pas statique. Il est déterminé à partir d'un calcul des valeurs sémantiques qui le sous-tendent. Et le sens d'un énoncé est déterminé par les raisons, le pourquoi de sa production. Or, ces raisons elles-mêmes poussent l'énonciateur à opérer des choix linguistiques tels la convocation de certains connecteurs qui vont provoquer une réponse chez l'interlocuteur. L'énonciation est un événement historique unique. De ce point de vue, elle confère à l'énoncé trois qualités essentielles : celui-ci est le produit d'un énonciateur, il met en présence un personnage autre que l'énonciateur à savoir l'énonciataire ou allocutaire, et enfin, l'énonciation a des pouvoirs. Un ordre, une interrogation, une menace, *etc.* produiront certainement des effets. Ainsi s'inscrivent dans chaque énoncé, les potentialités argumentatives qui pourraient être assimilées à des stratégies discursives. Celles-ci sont indépendantes du contenu informatif des énoncés même si elles l'influencent.

Le sens d'un énoncé, selon Charaudeau, tient compte de l'énonciateur, du choix de la configuration de l'énoncé et du matériau linguistique utilisé pour sa construction. La prise en compte de ces éléments permet alors son interprétation, la construction de son sens. Or, pour que le message contenu dans l'énoncé parvienne à son destinataire, pour qu'il le comprenne, la configuration de l'énoncé ainsi que les choix linguistiques sont nécessairement issus d'un savoir que les acteurs de l'énonciation ont en commun. Ses choix donnent ainsi au récepteur, la possibilité d'interpréter le message par un mécanisme de déconstruction et de reconstruction des mécanismes langagiers mis en œuvre dans le discours. Ces mécanismes s'assimilent aux stratégies discursives *qui* découlent des divers processus *ci-après* : le processus de transaction qui consiste en l'échange d'informations entre l'énonciateur et le récepteur ; le processus de transformation consiste pour l'énonciateur à construire du sens en proposant sa construction du monde à l'énonciataire et enfin le processus d'interprétation qui prend en compte la reconnaissance mutuelle et réciproque des partenaires de la communication à une co-construction du sens social de l'énoncé. Cette co-construction met en œuvre divers phénomènes linguistiques que le linguiste classe en stratégies de captation, de légitimation et de crédibilité pour attirer l'attention de l'interlocuteur et l'influencer en modelant ses croyances, pour justifier la prise de parole et, enfin, pour témoigner d'une position de supériorité.

En somme, les stratégies discursives concernent des phénomènes linguistiques dont les interlocuteurs feront usage pour partager leur vision du monde, agir sur l'auditoire et l'influencer. Le rappeur a un message à partager. Il critique, il dénonce et, surtout, souhaite l'adhésion du public. En dehors de la musique, son action discursive va s'organiser autour de cette finalité au moyen d'outils linguistiques.

## **LE CORPUS**

Le rap est l'une des variantes les plus en vue de la musique Hip Hop. Ce courant musical est né dans le ghetto, mot à l'origine utilisé pour désigner les espaces dégradés où les Juifs étaient contraints de vivre regroupés et sous surveillance. Il existait déjà au XIII<sup>ème</sup> siècle des ghettos en Espagne, au Portugal, en Allemagne puis en Italie. Peuple opprimé, les Juifs souffraient de ségrégation raciale. Cette souffrance va générer une révolte qui s'exprimera par l'affirmation d'une identité sociale, religieuse, culturelle et même politique. Plus tard, les *ghettos*, lieux de forte concentration humaine, vont abriter non seulement des Juifs mais aussi des noirs également victimes de ségrégation raciale. Surgit alors le mouvement rap issu du Hip Hop dans les années 1970 dans les ghettos noirs de New York. Il viendrait de la siglaison des termes « *rythme and poetry* » ou « *rock against police* ». Ce genre musical qui donne dans la contestation à outrance est propre aux jeunes. Il se caractérise par une musique rythmée par divers instruments et sur laquelle l'on pose la voix de manière saccadée soit en chantant, soit en parlant. Le premier album rap paraît en 1979. Il est du groupe Sugarhill Gang.

Le rap allie réjouissance et contestation. Les jeunes y crient leur ras-le-bol face aux conditions de vie précaires et aux milieux hostiles dans lesquels ils évoluent. Les jeunes ivoiriens, de ce point de vue, ne font pas exception à la règle. Les auteurs des textes du corpus revendiquent d'ailleurs leur appartenance à une classe sociale modeste. Ainsi, Billy Billy est devenu célèbre grâce à cette phrase antiphrase « allons à wassakara, mon fils dort dans villa » Wassakara est un quartier précaire, du nom des quartiers qui ne font pas partie du plan directeur de la ville d'Abidjan et qui naissent spontanément avec des baraquements. En dehors de ce refrain, le texte de la chanson démontre qu'on ne peut trouver une villa à Wassakara. Quant à Garba 50, le nom du groupe à lui seul est tout un programme. En effet, le *garba* est un plat à base de semoule de manioc, mais de qualité moindre, accompagné de thon salé (l'un des poissons les moins chers du marché). C'est le plat que peuvent s'offrir les personnes modestes puisque l'on peut en avoir pour 50 francs CFA d'où le nom du groupe. Les textes de ces jeunes sont un exposé des maux de la société ivoirienne : la baisse du

pouvoir d'achat, les problèmes d'habitat, le chômage, la corruption, la promiscuité, le sida, l'école....Mais qui sont ces jeunes ?

Billy Billy, à l'état civil, Yao Billy Serges est né le 30 avril 1980. Très jeune, il s'intéresse aux précurseurs du rap ivoirien, le groupe R.A.S. Billy n'est que la déformation du nom « Bwili » qui signifie bœuf en langue bété. Avant d'évoluer en solitaire il a appartenu à une formation appelée Nasty Mafia. Avec celle-ci, il réalisera en 2002, un album intitulé « Nescafé African revelations ». Aujourd'hui, Billy Billy est auteur de deux albums : « Nouvelles du pays » et « De Wassakara à Paris »

Le groupe Garba 50 est composé de deux étudiants. Diomandé Vagouman et de Djipro Christian connus sous leur noms d'artistes Sooh (entendons [s u]) pour Diomandé Vagouman et Oli (entendons [oli]) pour Djipro Christian. Ils se rencontrent en 2003 et ayant la même vision du rap, ils forment le duo, écrivent des textes. En 2005, leur premier *single* « *Tu vas faire comment ?* » voit le jour. Ce titre, destiné à la diffusion radio reçoit un accueil chaleureux et les incite à mettre sur le marché leur premier album : « *Il y en a pour les oreilles* ».

Le choix de ces artistes vient d'abord de leur popularité : ce sont les rappers à la mode de ces dernières années. Ensuite, leur langue violente, caustique et leur regard sans complaisance sur la société dans laquelle ils évoluent en font des sujets de choix.

## IDENTIFICATION DES STRATEGIES DISCURSIVES

Le style concerne l'axe paradigmatique, l'axe des associations. En effet, par le choix des mots et l'ordre dans lequel il les organise, l'énonciateur insuffle à son énoncé un certain mouvement. Celui-ci tient compte de la finalité du discours au-delà de sa volonté d'informer : convaincre, émouvoir. La fonction poétique du langage est ainsi interpellée par ces choix qui dès lors, ne sauraient être fortuits.

### LA COMPARAISON

La comparaison met en parallèle deux termes (le comparant et le comparé) à l'aide d'un terme introducteur, généralement appelé mot de comparaison. Elle est donc constituée de trois éléments. Elle est simple lorsque le comparant et le comparé appartiennent au même système référentiel. La comparaison sera appelée figure quand « elle fait intervenir une représentation mentale étrangère à l'élément comparé<sup>5</sup>. » L'exemple suivant en est une illustration : « *Drogba (...) c'est **comme** sida, il n'y a pas son médicament* » (Billy Billy). En effet, Didier

---

<sup>5</sup> Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, éditions le livre de poche, Paris, 1992, p85

Drogba, footballeur ivoirien, évolue dans un environnement sportif et donc aux antipodes du SIDA qui est lié à la sphère médicale. Seulement, il est aussi dangereux pour ses adversaires que le SIDA l'est pour ceux qui le contractent. De même, un domicile est assimilé à un élevage pour mettre en relief le grand nombre de personnes qui occupent la maison en relation avec la surface de celle-ci : « *Maison-là est remplie comme ça **on dirait** c'est pour faire élevage* » (Billy Billy).

Les deux exemples suivants renforcent l'argument précédent, que les maisons abritent plus de personnes qu'elles ne peuvent en contenir :

- « *Maison là est gbé de guerriers **on dirait** crachat dans bouche de femme enceinte* » (Billy Billy) ;
- « *regarde marmite maman prend pour préparer **on dirait** pour funérailles.* » (Billy Billy).

La comparaison peut se faire au moyen de diverses méthodes mais il y en a une qui est récurrente dans le corpus. Elle s'exécute au moyen du syntagme verbal « on dirait » comme l'illustre l'exemple suivant : « *Dédicace à Daloa, mon daloaglô natal où les routes **on dirait** awalé* » ( Billy Billy).

Tous les éléments de comparaison, les comparants de même que les comparés appartiennent à la sphère culturelle de l'énonciateur et de ses auditeurs. Cette mise en fonctionnement du langage facilite la compréhension du message, crée un sentiment d'appartenance à un groupe social. En témoigne l'analogie entre le footballeur international de Côte d'Ivoire à Chelsea Didier Drogba et le sida qui pourrait sembler malheureuse se comprend ainsi : le talent du joueur en fait un véritable cauchemar pour ses adversaires qui aimeraient se débarrasser de lui comme les malades du SIDA aimeraient guérir de cette maladie.

L'originalité de ces comparaisons, c'est qu'elles relient des éléments qu'on ne saurait soupçonner et qui pourtant sont parfaitement compréhensibles dans le contexte ivoirien et africain en général.

## **LA METAPHORE**

Si la métaphore se rapproche de la comparaison par le phénomène d'analogie, elle s'en distingue par l'intensité. En effet, la métaphore réussit à rapprocher des éléments qui *a priori* n'ont aucun lien : elle permet de « présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs ne tient à la première par aucun lien que celui d'une

conformité ou analogie<sup>6</sup> »: « *Nos oreilles sont rassasiées de promesses* » (Garba 50). C'est une figure qui convoque le sens connoté des éléments lexicaux dont elle fait usage. Les rappeurs en font un grand usage parce que, par la métaphore, ils peuvent dénoncer, montrer du doigt sans risque de censure : « *Abidjan ne respire plus, ses artères sont bouchées par les ordures* » (Garba 50). Cette métaphore interpelle les autorités gouvernementales sur la situation d'insalubrité qui prévaut dans la capitale économique.

Soit la métaphore dénonce : « *Les vrais braqueurs du pays se promènent avec des C.D gravés devant des commissariats en plein midi* » (Billy Billy), soit elle permet aux rappeurs de se construire une nouvelle identité : « *Je suis le coq* » (Billy Billy), « *La vie est dure dè, mais le moral que j'ai est un marteau* ».

De toutes les figures présentes dans le corpus, la métaphore est la plus importante. Les rappeurs peuvent se permettre des écarts : « *Le gouvernement vide l'économie de son sang (...)* Kabako, *les marmites jeûnent dans nos foyers* » (Garba 50). La métaphore rend le discours concis mais également compréhensible car les références du discours sont communes à l'artiste et à son auditoire : « *La musique ivoirienne a dédja, on l'a pénétrée* » (Garba 50). C'est également un moyen pour rendre compte des réalités dures et innommables : « *Mais l'argent de ce pacte a très souvent soif de sang* » (Garba 50). Cette figure de rhétorique par ses rapprochements est hyperbolique : « *Ta volonté peut égorger ta souffrance* » (Garba 50).

Toutes les métaphores qui précèdent sont des personnifications d'entités abstraites comme concrètes qui sont évoquées comme s'il s'agissait de personnes : le sémantisme des verbes et des compléments convoqués dans les exemples renvoie à la personne humaine (économie de son sang, égorger ta souffrance, a très souvent soif de sang).

Enfin, l'une des intentions avouées du texte de rap est d'éveiller les consciences. En cela, les rapprochements originaux confèrent au discours une connotation affective. Elle instaure un contact affectif avec l'auditoire par le partage des sentiments, ainsi le discours fait mouche et plaît : « *Caniveau attrape ton nez. Abidjan sent plus que adjovan. Il faut t'habituer au parfum boulevard Nangui Abrogoua. Zieux voient bouches parlent et puis ça va pas quelque part. Ça va pas quelque part.* » (Garba 50)

## L'IRONIE

La plupart des ouvrages qui traitent la question de l'ironie définissent ce concept comme un trope qui consiste à dire le contraire de ce qu'on veut faire comprendre à son destinataire. En effet, Il a pour étymologie le mot grec « *eironeia* » qui signifie ignorance

---

<sup>6</sup> Pierre Fontanier , *Les Figures Du Discours*, Flammarion, Paris, 1968, p 99.



feinte. De ce point de vue, l'ironie a une fonction dialectique : la fausse ignorance ayant pour but de montrer les faiblesses de la thèse opposée. Kerbrat Orecchioni la considère comme une forme d'implicite, l'implicite étant caractérisé par les non-dits, les sous-entendus, les informations que l'on lit « entre les lignes ». Il existe diverses théories sur l'ironie mais toutes s'accordent sur sa valeur pragmatique, son caractère dévalorisant puisque l'ironie tend à disqualifier l'interlocuteur mais aussi, son caractère défensif :

Il s'agit d'une manœuvre à fonction fondamentalement défensive. Et qui plus est, défensive contre les normes (...) ; une ruse permettant de déjouer l'assujettissement des énonciateurs aux règles de la rationalité et de la bienséance publiques<sup>7</sup>.

De façon classique, l'ironie s'exprime dans l'intonation, dans les procédés typographiques comme les guillemets, l'italique, les signes d'exclamation, les points de suspension. Les contextes extralinguistique et linguistique participent également à cette expression de l'ironie. Soit l'exemple suivant : « *Dédicace à Daloa, mon daloaglô natal où les routes on dirait awalé /la seule ville qui est goudronnée sur papier* » (Garba 50). L'*awalé* est un jeu caractérisé par des cavités creusées dans du bois. Ces cavités sont alignées et opposées deux à deux d'un bout à l'autre. L'on en compte ainsi douze (12). Les routes de la ville de Daloa<sup>8</sup>, sont ainsi assimilées à l'*awalé*. Cela signifie que les routes sont marquées par des cassis et des dos d'âne. Il s'agit donc de bitumes précocement vieillis par l'usage mais surtout par le manque d'entretien. Sur les fonds destinés au bitumage des routes et à leur entretien, l'artiste s'interroge.

Dans le corpus, l'ironie en tant que trope est présente pour des exercices divers comme l'autodérision « *Maintenant année blanche te suit. Tu es devenu chauve en amphi. A cause de papier tu as insomnie. S'il n'y a pas stage, il faut gérer cabine. Tu vas faire comment ?* » (Garba 50) ; pour montrer le ridicule de certaines situations : « *Tu vas faire comment ? On pisse sur les murs et puis ça va pas quelque part. Dans pays là c'est comme ça* » (Garba 50) ; et enfin pour apporter une touche d'humour dans l'univers sombre qui est décrit : « *J'ai la tête entre les cuisses de la galère, ça sent pas bon pour moi* ». (Garba 50).

## LE NOUCHI

Le *Nouchi* est un parler urbain. Mutation du français standard, il a été créé par les jeunes surtout des délinquants en rupture avec la société, et utilisé par ceux-ci pour se reconnaître et s'identifier. C'est la langue des marginaux. En effet, les jeunes déscolarisés, rebus de l'école

---

<sup>7</sup> Alain Berrendonner, *Eléments de pragmatique linguistique*, éditions Minuit, « collection propositions » Paris, 1981, p239.

<sup>8</sup> Ville capitale du centre ouest de la Côte d'Ivoire.

ivoirienne « choisissent la rue comme leur territoire (les rues d'Abidjan sont divisées en secteurs par ces jeunes)<sup>9</sup> ». Le *nouchi* serait né au début des années 80 et son étymologie est discutée. Selon certains, *nouchi* signifierait « chez nous », tandis que pour d'autres il viendrait « de la langue susu. Il aurait pris naissance à Adjamé, l'un des quartiers populaires d'Abidjan, habité par une forte communauté susu<sup>10</sup> ». Contrairement au FPI (français populaire ivoirien), le *nouchi* est parlé par une population ayant une connaissance suffisante du français et constitue une sorte de code que même les étudiants vont s'approprier. C'est un « *signum social*<sup>11</sup> », un signe de reconnaissance. Par cette « langue », les jeunes s'identifient à un groupe et s'expriment sans crainte: le *nouchi* devient un code secret. Il sera vulgarisé au début des années 90 par un courant musical: le *zouglou*. Celui-ci est né sur les campus universitaires et sa langue est prioritairement le *nouchi* qui permet aux étudiants d'exprimer leur ras le bol de leurs conditions de vie et d'études précaires sans craindre la censure et la répression. Plusieurs études<sup>12</sup> ont mis en évidence les caractéristiques de ce parler que nous retrouvons dans le corpus. Sur le plan grammatical, le *nouchi* se caractérise par l'introduction de nouveaux verbes invariables (*C'est un signalement pour te dire que maison là est gbé. Gbé de gens...*), une prédilection pour le pronom personnel à sens indéfini « on » (*C'est vrai Abidjan on dit c'est pas forcé/ On est plus beaucoup que les assiettes de la maison*), le non respect de l'accord en genre et en nombre, usages des pronoms de certaines langues locales, prononciation variable en fonction du niveau de langue des locuteurs.

Sur le plan lexical, la troncation (plus précisément l'aphérèse: zantins pour dire plaisantins), les néologismes (bingue, grouilleurs<sup>13</sup>...) les différents procédés de création de lexicaux: la composition, la suffixation (les suffixes sont empruntés à plusieurs langues), la préfixation... Par exemple: « ma vie est **gnèzégléable** »: « **gnèzégléable** » est calqué sur le modèle du mot désagréable. « **Gnèzé** » signifie « misère » en langue bété. « **Glé** » est la déformation de la syllabe « gré » dans dé-sa-gré-able. En même temps, il faut noter que ce son est typique de la langue bété. « **Able** », suffixe. L'on comprend donc que le mot « **gnèzégléable** » est composé sur le modèle de « désagréable ». « Gnèzé » remplace donc le préfixe « dés » du latin « dis » et qui signifie « qui a cessé de, séparé de, différent... ». Ce néologisme pourrait également être rapproché de misérable. En effet, phonétiquement, « **gnèzégléable** » renvoie à « désagréable » mais sémantiquement, il se rapproche de

<sup>9</sup> Jérémie N'Guessan Kouadio, « le nouchi abidjanaï, naissance d'un argot ou mode linguistique passagère ? » dans colloque international, *Des villes et des Langues*, AUF, Dakar, 15-17 décembre 1990, p373.

<sup>10</sup> Jérémie N'Guessan Kouadio, idem.

<sup>11</sup> Jérémie N'Guessan Kouadio, ibid, p. 374.

<sup>12</sup> Voir articles Suzanne Lafage et Jérémie N'Guessan Kouadio

<sup>13</sup> Bingue pour dire France, grouilleurs désigne les personnes qui se battent.

« misérable ». La convocation de la langue bété pour ce néologisme renforce l'expressivité du message. Les emprunts (aux langues locales comme le malinké, le baoulé, le bété...mais également à l'anglais, l'espagnol). Il y a ici, un phénomène d'idiotisme c'est-à-dire que les expressions ou locutions spécifiques à une langue n'entre pas dans les règles lexicosémantiques d'une autre langue. A partir de ce moment, bien souvent, le mot emprunté s'intègre parfaitement dans la langue qui l'adopte. Les emprunts intégrés à la langue française sont nombreux. Voici quelques exemples d'emprunts extraits du corpus :

« *Je suis le fils du pauvre on m'appelle **pouhagnon a you** » : « **pouhagnon a you** » signifie « enfant de pauvre » en langue bété, langue parlée par l'ethnie du même nom, au sud-ouest de la Côte d'Ivoire. (Billy Billy)*

« *Vas à Kouté prends un body gâté GAVANA et puis **a bana** » (Billy Billy) : « **a bana** » signifie « c'est fini » en langue malinké, langue parlée au nord de la Côte d'Ivoire*

« *La souffrance des défenseurs a commencé le jour Drogba **was born** » (Billy Billy): « **was born** » signifie « est né » en Anglais.*

Le *nouchi* se caractérise également, dans sa volonté de voiler le contenu de son message, par le recours systématique à des tropes comme la métaphore et la métonymie. Etant un canal pour dénoncer les difficultés de la jeunesse, ce parler a également des thèmes récurrents, qui reviennent d'ailleurs dans le corpus : les amours entre jeunes, la violence, la drogue, l'argent, la prostitution, le vol, la police, la nourriture...

Les expressions *nouchi* sont nombreuses dans le discours du rap, pour ne pas dire que c'est la langue de prédilection de ce genre musical en Côte d'Ivoire. Ce phénomène langagier en perpétuel mouvement s'est imposé dans tous les milieux, même intellectuels. Toutes les couches sociales le pratiquent et il occupe une place de choix dans l'expression des Ivoiriens. Avec cette langue opaque, ces jeunes « prennent le pouvoir » et échappent à la censure.

#### LE FRANÇAIS POPULAIRE IVOIRIEN

En marge du parler *nouchi*, existe le français populaire ivoirien (F.P.I). Selon N'Guessan Kouadio J., il est difficile de les distinguer fermement en raison du manque de critères suffisamment opératoires. Au demeurant, on peut quand même avancer que le français populaire ivoirien est une distorsion des normes phonétiques en vigueur dans « français de l'élite » comme dirait Lafage. Contrairement au *nouchi*, le FPI ne crée pas de mots nouveaux. Il est né dans les quartiers populaires et les cours communes de la ville d'Abidjan. C'est la langue des analphabètes tentant de parler le français, la langue des

intellectuels, des lettrés. Progressivement, le FPI a gagné du terrain et « tout le monde s'est mis à parler le français populaire, les uns par dérision (les lettrés) les autres par nécessité (le boy qui s'adresse à son patron)<sup>14</sup> ». Comme pour le *nouchi*, des linguistes dont Suzanne Lafage, ont produit des études sur le FPI. Ainsi, ont été déterminées ses caractéristiques morpho-syntaxiques : l'effacement des pronoms personnels et des marques du nombre, l'effacement des marques de genre, l'effacement des déterminants de noms... Sur le plan phonétique, les locuteurs du FPI confondent les sons [a] et [ã] en position initiale. Ils ont également des problèmes pour la réalisation des voyelles centrales et de quelques consonnes mais cela ne se voit pas au niveau du corpus. En effet, les artistes auteurs du corpus ont, pour la plupart, un niveau universitaire et une certaine maîtrise du français standard. La présence de ces parlers constitue un choix. Le FPI est en réalité peu présent dans le corpus mais c'est une variante du français très présente et ensuite en raison du peu de critères opératoires permettant de le distinguer du *nouchi*.

En somme, dans le corpus, le français des rues est présenté comme un parler mixte qui efface les clivages sociaux et intellectuels mais aussi, qui apporte un début de réponse à la question d'une langue propre à tous les Ivoiriens.

## **MOTIVATIONS DES STRATEGIES IDENTIFIEES**

Les discours traduisent les représentations sociales de leurs auteurs. *A priori* donc, rien n'y est fortuit. La surabondance de métaphores, de comparaisons, la présence de l'ironie de même que le choix de la langue sont symptomatiques d'une intention. Ainsi,

Tout acte, et en particulier tout acte de création, est idéologique. Il résulte du mûrissement d'un système d'idées bien élaboré par l'artiste. La modulation des thèmes au niveau sémantique et l'exploitation qu'en fait l'écrivain (disons artiste) répondent bien à une attitude idéologique. Ainsi, l'idéologie de l'artiste se fera-t-elle sentir souvent en filigrane sous chaque propos, voire chaque mot que l'artiste produit<sup>15</sup>.

D'emblée, les thèmes abordés dans le texte mettent en évidence l'engagement des artistes. Ceux-ci mettent un point d'honneur à dénouer l'écheveau de tous les travers de la société ivoirienne en s'engageant aux côtés des classes sociales défavorisées. Ils revendiquent d'ailleurs leur appartenance à ces milieux. Les textes pointent du doigt le chômage et la misère, l'inégalité des classes sociales, l'échec scolaire, les guerres, la corruption, les

---

<sup>14</sup> Jérémie N'Guessan Kouadio, « le nouchi abidjanais, naissance d'un argot ou mode linguistique passagère ? » dans colloque international, *Des villes et des Langues*, AUF, Dakar, 15-17 décembre 1990, p373.

<sup>15</sup>Valy Sidibé, *La Critique Du Pouvoir Politique Dans Le Théâtre de Dadié*, Thèse de doctorat 3<sup>ème</sup> cycle, Paris III, 1984, pp.296-297

pratiques traditionnelles dépassées, la prostitution, la sorcellerie, la corruption...En cela, le rap se veut un miroir pour la société qu'elle décrit. *A contrario*, ils célèbrent la non violence, la démocratie, la paix...Les choix discursifs donnent aux discours une tonalité réaliste, une certaine opacité pour un auditoire peu averti, une visée argumentative.

### **UNE TONALITE REALISTE**

Les artistes peignent leur environnement tel qu'ils le perçoivent et surtout tel qu'ils le vivent. Les descriptions avec de nombreux qualificatifs, les dénonciations, les interpellations de même que les coups de gueule pointent du doigt les conditions d'existence précaires et la pauvreté des populations. Les difficultés auraient une souche commune, la politique en général et la mauvaise gouvernance en particulier. Billy Billy et Garba50 se posent des questions :

*« Pourquoi les veilles de scrutins électoraux se transforment-elles en veillées d'armes ? Comment exorciser les violences postélectorales ? Pourquoi l'école est-elle devenue l'otage d'intérêts inavouables ? Comment endiguer le flot de chômeurs sorti tout droit d'établissements aussi prestigieux les uns que les autres ?*

D'ailleurs, nos artistes se réclament de cette jeunesse :

*« Mes diplômés ne m'ont rien donné/ dire que mon père a vendu notre champ de cacao et de café pour me scolariser/ C'était mieux s'il m'avait donné wôrô-wôrô pour rouler » « Quand tu as eu le Bac tu as crié on dirait Drogba qui marqué but/but oooh !/Maintenant année blanche te suit/Tu es devenu chauve en amphi/ à cause de papier tu as insomnie/s'il n'y a pas stage, il faut gérer cabine »*

Nonobstant ces difficultés, se dégagent de ces textes la joie de vivre de même que le désir de vivre en harmonie. Les locuteurs se présentent comme des individus conscients de leurs responsabilités. Ils rappellent à l'Etat, ses fonctions régaliennes que sont la sécurité, la défense et la justice. En cela, ils se rapprochent des griots traditionnels.

### **UN DISCOURS OPAQUE POUR RESISTER**

Le discours des rappers dénonce. Ils ont donc recours à des subterfuges pour éviter la censure : ils procèdent par des allusions qui génèrent des non-dits, des sous entendus et des présupposés.

Toutes les informations qui, sans être ouvertement posées (sans constituer en principe le véritable objet du message à transmettre), sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Catherine Kerbrat Orecchioni, *L'implicite*, Armand Colin, Paris, 1986, p25.

Les sous-entendus sont, selon le même auteur, une classe qui « englobe toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif<sup>17</sup> ».

Considérons les énoncés suivants :

*« Dagou, walai chez nous on est trop beaucoup/C'est quelle maison où il n'y a pas riz couché/C'est comme funérailles dioula/C'est aujourd'hui tu es mort, c'est aujourd'hui on va t'enterrer/A la maison-là on élève chats...c'est pour les manger/Nous on ne mange pas pour donner à chat/Papitou- même mange chez les gens personne ne parle sur lui »<sup>18</sup> (Billy Billy)*

*« Dédicace à Daloa, mon daloaglô natal où les routes on dirait awalé. La seule ville qui est goudronnée sur papier » (Billy Billy)*

Le présupposé du premier énoncé est que normalement, on ne laisse pas les enfants prendre leur repas en dehors du domicile familial. Or Papitou (le posé) prend ses repas chez les voisins sans que cela ne dérange personne. Cet énoncé laisse sous-entendre, soit que l'enfant est livré à lui-même, soit que la famille est trop pauvre pour répondre aux besoins nutritionnels des enfants. En tenant compte du contexte, est que la trop grande pauvreté des parents ne leur permet pas de nourrir cet enfant. Celui-ci est alors obligé d'aller dans le voisinage pour manger à sa faim.

Dans le second énoncé où il est question de l'awalé, l'expression « *la seule ville goudronnée sur papier* » laisse le champ libre à toutes les supputations. En effet, l'argent du bitumage des voies aurait-il été détourné ? Les voies auraient-elles été mal entretenues ? Les voies seraient-elles trop vieilles ?

L'ironie relève également du dialogisme au sens de Bakhtine. C'est la mention d'une évaluation contradictoire avec celle de l'instance citante qui est implicite ici. Mais cela s'imagine aisément: Ce sont les décideurs politiques. L'expression « goudronnée » pourrait être détachée par la voix narrative de Billy Billy. Elle est présentée comme un mensonge auquel il n'adhère pas.

En termes de sous-entendus, les exemples ci-dessus s'allient avec l'ironie. L'opacité du discours évite à l'énonciateur la censure. Rien n'est affirmé. Les arguments sont suggérés. Cela laisse également toute la latitude à l'imagination et à l'esprit créatif des auditeurs-récepteurs. Ceux-ci, « initiés », peuvent décoder et mettre ainsi des mots sur les « blancs » du

---

<sup>17</sup> Catherine Kerbrat Orecchioni, idem.

<sup>18</sup> Nous traduisons : « *Dagou, nous sommes trop nombreux chez nous, quelle est cette maison où il n'y a pas les restes de la veille. C'est comme dans les funérailles dioula, on t'enterre le jour où tu meurs. Chez nous, nous élevons les chats pour les manger. Nous ne nourrissons pas les chats. Papitou mange dehors et personne ne lui en tient rigueur* »

message. La dédramatisation de situations tragiques ou la subversion de valeurs sociales contribuent, par le biais de l'ironie, à l'opacité du discours. En effet, des expressions parodiques, satiriques et sarcastiques, provoquant le rire en première réaction, détournent l'attention de l'auditoire et distraient la censure.

#### **UN DISCOURS CRU POUR DENONCER**

Ce genre musical se donne pour mission de dévoiler, de dénoncer les travers de la société. Cette mise à découvert qui se soucie peu du qu'en-dira-t-on, est une marque fondamentale des textes de Billy Billy et de Garba 50. La subversion du langage devient un moyen de communication privilégié : peu importe l'objet du discours. Que ce soient les religieux ou les hommes politiques influents, les rappeurs interpellent, dénoncent et menacent. Les agressions verbales de même que les paillardises émaillent le texte comme on peut l'observer ici :

*« Un peu un peu, aujourd'hui elle a eu B.T.S de djandjouya »*

*« A cause de son kpêtou-là, son cacao et puis son café » (Billy Billy)*

Si « djandjouya » renvoie à prostitution, le B.T.S en « djandjouya » renvoie au degré de libertinage, d'impudicité d'une jeune fille. L'allusion au brevet de technicien supérieur accentue le degré d'« expertise » en la matière de la jeune fille, c'est-à-dire dans la prostitution. Le « kpêtou » renvoie au sexe de la femme qui est considérée comme une simple marchandise. Ce discours cru, direct, sans faux fuyant attire l'attention des uns et des autres en choquant.

#### **UN DISCOURS LUDIQUE MAIS A VISEE ARGUMENTATIVE**

Les textes de rap visent à dénoncer, à convaincre, à expliquer, à persuader. L'énonciateur s'engage avec l'auditoire dans un contrat de communication, dans un contrat d'échange d'opinions pour ce qui concerne l'argumentation. Certaines portions de texte visent à convaincre, à obtenir que l'auditoire adopte ou partage son opinion. En témoignent ces extraits :

*« Ça fait mal, je sais/Ça fait trop mal, je sais ...moi aussi/Beaucoup sont morts mais le pays n'est pas décédé/Mon frère, ma sœur, c'est maintenant on doit se décider à la faire, la paix/La rancune c'est pour les vivants/Sinon les morts, eux, ils nous ont tous pardonnés/Si on a des bras c'est pour se les donner/Pardon pour ce que je t'ai fait...pardon/Pardon pour ce que tu m'as fait...pardon/Pardon pour tout ce qui a été fait...pardon/Mais c'est maintenant qu'on doit la faire, la paix/Nourrissons-nous si c'est réconfortant/Mais s'il vous plaît faisons la paix maintenant » (Garba 50)*

Ces propos ne sont rien de moins qu'une argumentation en faveur de la paix, un véritable plaidoyer. La paix est une nécessité au sein d'une communauté. Malgré la gravité des sujets traités, le discours du rap amuse d'emblée. Les tournures humoristiques et l'originalité dont les énonciateurs font preuve happent l'auditoire avant le contenu informationnel. L'exemple ci-dessous interpelle l'auditoire sur les conditions de vie précaire, sur la pauvreté. Ce faisant, l'artiste tombe dans l'autodérision, et se présente comme un mangeur de chat.

*« A la maison là on élève chats...c'est pour les manger/Nous on ne mange pas pour donner à chat ». (Billy Billy)*

De plus, l'énonciateur, pour convaincre, se veut explicite. Il donne aux auditeurs des moyens de comprendre son message ; il commente les faits, avec force détails aux fins de rallier les auditeurs à sa cause.

## CONCLUSION

Au rythme musical truculent, à la violence des thèmes abordés, vient se rajouter une rage de dire, de dévoiler, de dénoncer dans les textes du rap. Les rappeurs proposent une représentation violente de l'objet de leur discours. Ils revendiquent dans une langue qui leur est propre, avec leur code, le *nouchi*. Le cadre est ainsi posé : des jeunes s'adressent à d'autres jeunes. En cela, le rap devient un outil de construction identitaire en même temps qu'un outil d'identification à un groupe. A travers les textes du rap, transparait le regard que la jeunesse ivoirienne porte sur la société dans laquelle elle évolue mais, aussi, sur elle même. Ce faisant, la musique rap a un positionnement idéologique.

L'étude des stratégies discursives a permis de mettre en évidence les intentions du discours du rap et partant, ses fonctions. Ainsi, les différents codes ainsi que le contexte socioculturel et historique rendent accessible l'objet du discours : la société ivoirienne. Celle-ci est passée à la loupe par les artistes et tous ses travers y passent à travers une grande diversité dans les procédés de création lexicale. Les glissements sémantiques sont nombreux de même que les emprunts et les emplois de figures.

En même temps, cette étude remet au goût la question de l'argumentativité des figures de rhétorique. Le type de discours de même que le positionnement de l'énonciateur confèrent aux figures une fonction persuasive. D'abord le type de discours pourrait favoriser ou



déclencher la fonction argumentative de la figure. Ainsi des discours tels que ceux liés à la parole publique s'appuient sur les figures pour amplifier, minimiser ou, au contraire, établir un parallèle. En effet, le discours du rap est avant tout populaire. Ensuite, le contexte discursif du rap est également propre à charger les figures de rhétorique d'une force persuasive.

Enfin, le discours rap dénonce, accuse. Dans ce cas, le positionnement de l'énonciateur est renforcé par la charge illocutoire des énoncés. Pourtant, la question de la force des stratégies discursives dans le corpus reste entière ; elle dépend essentiellement de la capacité de l'auditoire à décrypter le message délivré à son intention.

## **REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES**

Aquien M, *Dictionnaire de poétique*, Editions le livre de poche, Paris, 1992.

Berrendonner A, *Eléments de pragmatique linguistique*, éditions Minit, Paris, 1981

Boucher M, *Rap ; Expression Des Lascars; significations et enjeux du rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan, 1998

Kerbrat Orecchioni C, *L'Implicite*, A.Colin, Paris, 1986.

Charaudeau P et Maingueneau D, *Dictionnaire d'Analyse Du Discours*, Seuil, Paris, 2002.

Fontanier P, *Les Figures Du Discours*, Flammarion, Paris, 1968.

Kouadio N'Guessan J, « le nouchi abidjanais, naissance d'un argot ou mode linguistique passagère ? », colloque international *Des villes et des Langues*, AUF, Dakar, 15-17 décembre 1990.

Sidibé V, *La Critique Du Pouvoir Politique Dans Le Théâtre de Dadié*, Thèse de doctorat 3<sup>ème</sup> cycle, ParisIII, 1984.

Zrinka Simunic, *Une approche modulaire des stratégies discursives du journalisme politique*, Thèse de Doctorat, Université de Genève, Juin 2004.