

SECTION I: RESEARCH ARTICLES/ARTICLES DE RECHERCHE

Pratiques langagières et représentations dans la chanson camerounaise. Quelle dynamique pour quel(s) enjeu(x)?

Basile DIFOUO

Chargé de cours

École normale supérieure de Maroua/ Université de Maroua,
Cameroun

Courriel: basiledif@gmail.com

Received: 22/11/21 **Accepted:** 05/07/22 **Published:** 31/10/22

Résumé

Dans un contexte essentiellement multilingue et multiculturel, produire une œuvre d'art et avoir de l'effet sur le public visé implique un travail sur le fond et sur la forme. C'est aussi savoir déployer le(s) code(s) afin de garantir la communicabilité du texte vis-à-vis d'un auditoire cosmopolite. L'artiste musicien camerounais n'en est pas épargné. Il fait face à la double nécessité de communiquer efficacement et de produire une œuvre suffisamment esthétique pour conquérir les mélomanes. Les analyses menées sur la base des théories de l'imaginaire linguistique et de l'hypoculture prennent appui sur une dizaine de titres d'auteurs différents (quatre). Il en ressort que le contenu de ces textes de chanson exhibe de la part des auteurs le recours à la pluralité linguistique, dans l'optique d'intéresser une cible assez élargie. En outre, il s'observe en guise de corolaire un discours épilinguistique dont la finalité est, au minimum, double.

Mots-clés : langue, musique, imaginaire, culture, idéologie

Abstract

In a predominantly multilingual and multicultural context, producing a work of art and having an impact on the target audience involves substantial work on both content and form. It is also knowing how to deploy the different codes in order to guarantee the communicability of the text to the cosmopolitan audience. The Cameroonian musician artist thus faces the double need to communicate effectively and to produce a work sufficiently

aesthetic to conquer music lovers. Based on theories of hypoculture and linguistic representations, the analyzes of a dozen titles by different authors (four) followed the method of textual investigation. It turned out that artists make use of linguistic plurality in order to interest an audience as varied as possible, with the corollary of epilinguistic discourse whose purpose is, at least, double.

Keywords: language, music, imagination, culture, ideology

Introduction

La montée en puissance des nouvelles technologies a eu un impact incontestable sur l'art de manière générale. Dans le domaine littéraire par exemple, le support physique du livre qui a toujours servi de lien entre l'auteur et le lecteur, entre l'auteur et le critique, s'est aussitôt confronté aux outils numériques plus accessibles. L'art musical, en revanche, pour son aspect réceptif peu contraignant, a saisi cette opportunité pour connaître une avancée plutôt honorable. En réalité, les gadgets numériques facilitent plus l'écoute que la lecture, et le processus d'achat est tout aussi moins rigide. Et, en tant qu'art, la musique transmet, à travers le monde entier, des modes de vie, des idéologies et accompagne la dynamique sociale, politique, culturelle, esthétique, etc. Au Cameroun, pays essentiellement multilingue et multiculturel avec à peu près trois cents langues, l'artiste musicien doit relever des défis complexes. Nous nous proposons, dès lors, d'analyser quelques chansons de quatre auteurs : Koppo, Kareyce Fotso, Dynastie le Tigre et Mr Léo. À l'image de leurs homologues et de la société dont ils sont quelquefois le reflet sur divers plans, ces auteurs laissent apparaître, dans leur discours, une cohabitation entre les langues et les cultures en contact : le français et l'anglais pour la culture occidentale, d'une part, et les langues ou cultures camerounaises de l'autre. Le problème qui se pose a ainsi un double volet : l'hétérogénéité et l'instabilité du facteur-code dans la chanson en ce début du vingt-et-unième siècle au Cameroun. En effet, quelles sont les spécificités linguistiques de la chanson camerounaise ? Comment les auteurs de ces chansons se représentent-ils les multiples langues en

contexte ? Comment expliquer la dynamique observée ? Et pour quel intérêt ? Outre les précisions théoriques et méthodologiques, la présente étude aborde la pluralité linguistique de la chanson au Cameroun, les représentations de type linguistiques à la fois réalistes et mythiques qu'elle voile et les principaux enjeux de celles-ci.

Contexte d'étude, cadrage théorique et méthodologie

Situé en Afrique centrale, le Cameroun est un pays qui a hérité de deux langues officielles à l'issue de la période dite coloniale : le français et l'anglais. À proprement parler, ce pays d'environ cinq cent mille kilomètres carrés de superficie, après la domination allemande de 1884 à 1916 (période baptisée « sous protectorat », pendant laquelle l'allemand était l'unique langue autorisée pour l'enseignement, la communication officielle et toute autre situation), a été placé respectivement de 1922 à 1945 puis de 1945 à 1960 « sous mandat » et « sous tutelle » de la France et de la Grande Bretagne. Ceci justifie amplement le choix des deux langues européennes au détriment, faut-il le déplorer, de la kyrielle de langues autochtones. À titre de rappel, le Cameroun est l'un des pays d'Afrique et du monde au foisonnement linguistique assez impressionnant : environ trois cents langues (dont certaines ont certes des rapprochements remarquables). Bien plus, pour des raisons propres aux situations de multilinguisme que nous occultons ici car plus ou moins évidentes, d'autres langues se sont développées pour faciliter la communication : le pidgin-English, le camfranglais... Aussi, l'émetteur, quel qu'il soit, fait face à un challenge: adapter son intention de communication au contexte, à son public-cible (récepteur) voire à la langue qui s'impose, celle qui est relativement favorable à tous ces paramètres. La chanson, à plusieurs titres, étant un prétexte de communication, impose aux musiciens en contexte camerounais des choix pour le moins embarrassants, complexes. Ceux retenus pour la

présente étude, à savoir Koppo¹, Kareyce Fotso², Dynastie le Tigre³ et Mr Léo⁴, sont tous de la jeune génération et, pour des raisons de représentativité, sont issus de trois des quatre grandes aires géographiques et (relativement) culturelles du Cameroun. Sémasiologique, la démarche, dans le présent article, a consisté à partir des faits de langue (signifiant) pour aboutir aux effets (signifié) qu'ils induisent : observation, isolation, examen (investigation textuelle) et interprétation des usages impliquant les représentations langagières et/ou la dynamique de la langue

Le recours à une théorie sociolinguistique telle que l'imaginaire linguistique (Houdebine-Gravaud, 2002) s'explique par le fait que celle-ci s'articule autour de la relation entre le locuteur et sa langue, la manière dont il la perçoit et les pratiques qui lui sont propres. En outre, l'hypoculture (Dia, 2004) se charge d'idiomes et de représentations culturelles y afférentes. À travers ces choix épistémologiques, les textes de musiques sont examinés sous le prisme des attitudes linguistiques qui s'en dégagent, du discours épilinguistique dont la particularité est de mettre en exergue la perception que le locuteur se fait de la langue, le type de relation qu'il entretient avec elle. Ils permettent également d'appréhender l'influence qu'une langue antérieure (L1, L2, L3...) peut avoir sur la pratique d'une autre, nouvellement acquise, impliquant *de facto* la part du culturel dans un tel mécanisme. Pour ce qui est de la méthode d'enquête et d'exploitation des données, l'« investigation textuelle », comme le suggère Ardeleanu (2000), est privilégiée. Il a été

¹ Né à Yaoundé en 1976, Patrice Simon Minko'o Minko'o, de son nom d'artiste Koppo, est essentiellement rappeur et emploie quasi exclusivement le camfranglais (parler jeune) dans ses chansons. Il est aussi acteur et animateur.

² Kareyce Fotso est née Sidonie Thérèse Motio Fotso en 1979. Originnaire de l'Ouest, elle grandit dans la région du Centre. Elle est compositrice, auteure et productrice ; fait en plusieurs langues (entre autres, le français, l'ewondo, l'anglais, le ghomala' et le fulfuldé) du folklore, du jazz, du bikutsi...

³ Dynastie le Tigre, de son vrai nom Biyong Edimongo Cédric, est né en 1991 à Ebolowa dans le Sud. Il est compositeur, auteur et interprète ; il joue plusieurs instruments et se déploie en divers rythmes : makossa, bikutsi, afro-jazz, rap... Il chante aussi bien en français, en anglais, en bulu (sa langue maternelle) qu'en pidgin-English.

⁴ Mr Léo, quant à lui, est né en 1990 à Buea dans la région du Sud-Ouest. À l'état civil, il s'appelle Fonyuy Leonard Nsohburinka. Il fait de l'afro-pop, du hip-hop, du gospel, entre autres. Il chante en français, anglais, pidgin-English...

essentiellement (et brièvement) question de se procurer des textes accompagnant les chansons des auteurs choisis pour la circonstance ; de les explorer et d'en isoler selon les critères préalablement définis les extraits révélant directement ou indirectement les phénomènes langagiers ciblés tels que les représentations, la dynamique, les influences de toutes sortes, etc. L'objectif majeur aura été de les analyser et d'en dégager les enjeux saillants, susceptibles de contribuer à l'avancée des acquis dans le domaine de l'imaginaire linguistique.

De la pluralité linguistique dans les textes de musique au Cameroun

D'entrée de jeu, la chanson camerounaise de nos jours est un véritable tremplin pour l'épanouissement des langues et des cultures présentes et pratiquées dans la société tout entière. À la croisée des chemins, on retrouve une multitude de codes dont les statuts sont suffisamment variés : langues nationales, langues officielles, langues étrangères, langues vernaculaires, etc. Une coexistence qui serait, pour le moins, délicate. À ce sujet, Ozele Owono (2003, p. 111) affirme qu'au Cameroun, le statut de langue officielle dont se parent le français et l'anglais « est nécessairement affecté par la prise en compte des langues nationales ». Et, comme elles sont appelées par l'histoire à cohabiter dans la solidarité et la complémentarité, toutes ces langues « expérimentent concrètement le concept de partenariat linguistique ». En parfaite harmonie avec cette thèse, Onguéné Essono (2012, p. 137) soutient l'idée selon laquelle, malgré la pléthore de langues locales observées au Cameroun, le français et l'anglais, de manière concordante, imposent leur hégémonie. Ces deux codes importés sont à la fois langues secondes, langues officielles, langues étrangères et, de plus en plus, langues maternelles : une inaliénable prépondérance. « Ce pays aux 300 langues, poursuit Onguéné Essono (2012, p. 137), est un cas atypique, le français et l'anglais y étant les seules langues officielles et d'origine étrangère qui, à la radio, à la télévision

nationale et même dans la population cosmopolite des villes, ne laissent aucune place aux langues identitaires ».

Il se trouve, par ailleurs, que les recherches dans les domaines de la linguistique et de la sociolinguistique au cours des dernières décennies, en contexte camerounais particulièrement, ont davantage mis l'accent sur les phénomènes relatifs au code (aspects lexical, morphologique, syntaxique, stylistique...), lésant quelquefois d'autres facteurs tout aussi importants, à l'instar du sujet parlant, qu'il soit émetteur ou récepteur. La présente réflexion se propose, dès lors, après exploration des paramètres essentiellement codiques dont les interférences, de se focaliser plus loin sur le type de rapport qui se tisse entre ces deux facteurs majeurs de l'acte de communication (sans en exclure d'autres), et la manière dont cela peut influencer sur l'un et sur l'autre, voire sur le macrocontexte qui les entoure.

Comme révélé ci-dessus, au Cameroun, de manière imposante, la cohabitation linguistique accorde un privilège non négligeable aux langues étrangères. En ce qui concerne particulièrement les productions musicales des quatre auteurs présentés plus haut, les langues qui se côtoient sont les suivantes : le français, l'anglais, le pidgin-English, l'ewondo, le duala et le ghomala', sans ignorer le camfranglais qui est un mélange de langues importées et de langues locales, pratiqué davantage en milieu jeune. En termes d'interférences linguistiques proprement dites, aucun texte de ce corpus n'est monolingue. Tous sont bilingues, trilingues ou tout simplement multilingues. On a donc affaire à une hybridité langagière qui se manifeste sous plusieurs configurations : français-anglais, français-pidgin-English, français-ewondo, français-ghomala', français-camfranglais, français-anglais-pidgin-English, français-anglais-ewondo... Pour mieux assimiler ce phénomène et faire ressortir l'esprit du locuteur que voile ou exhibe cette cohabitation, observons cette occurrence :

Mais ce qui me wanda avec ce vieux papa / Lui il passe son
temps dans les chambres d'hôtels / Avec les petites filles

qui n'ont que 16 ans / Abomination oh, satan est tombé /
(Yé ! *Il est tombé comme du n'importe quoi*).

If you kill your brother today / Your brother go kill you
tomorrow / If you give the love oh /He go gi you the love
tomorrow. / That is true.

Tu veux que les gens te fassent du bien / Apprends aussi
à faire du bien aux autres / Tu veux que les gens te disent
merci / Apprends aussi à dire merci aux autres [...] / Car
l'homme ne reçoit que ce qu'il donne aux autres / On
appelle ça donc la loi de la nature. (Dynastie, « Mani
Kaaka », 2016)

A priori, l'extrait de cette chanson de Dynastie le Tigre (ou Dynastie) affiche un bilinguisme français-anglais, les deux langues dites officielles. Néanmoins, on réalise tout aussi que l'anglais employé ici n'est pas « authentique » sur le plan normatif. Le discours du chanteur est, en effet, affecté par le camfranglais et le pidgin-English. Si dans la dernière strophe de cet extrait prédomine un français au style plus ou moins rigoureux, les deux premières sont faites d'un métissage linguistique impliquant au minimum quatre codes : camfranglais-français-anglais-pidgin. En réalité, tandis que certains vers obéissent aux canons normatifs d'un anglais académique (*If you kill your brother today*), le premier est en camfranglais (*Mais ce qui me wanda avec ce vieux papa*) ; et quelques-uns en pidgin-English (*He go gi you the love tomorrow*). Pour mieux cerner ce phénomène, il n'est pas superflu de prendre en compte les origines ethno-géographiques de l'artiste, à savoir la région du Sud (l'une des dix régions qui forment le Cameroun sur le plan administratif), contenue dans la partie francophone du pays. Le français est pour l'auteur la principale langue de scolarisation, lui qui a pour première langue de socialisation le bulu. Et, par conséquent, le recours au niveau moyen de la langue ne pose pratiquement aucun problème de norme patent. Or, en vue d'atteindre un public beaucoup plus large, le camfranglais, l'anglais et le

pidgin-English sont convoqués. Pour des raisons évidentes, leur maîtrise s'avère beaucoup moins originale et conforme. Tout cet hybridisme langagier donne lieu à une syntaxe nouvelle, un écart par rapport à la norme linguistique établie, c'est-à-dire une révision des acquis stylistiques classiques dont l'instigateur est effectivement le sujet chantant.

Il se pose parallèlement un problème inhérent au contexte d'énonciation de la chanson camerounaise. Les exigences linguistiques sur les plans lexical, morphologique, syntaxique, sémantique et stylistique se veulent complexes et variées. L'innovation multiforme relative à chacun de ces aspects vise non seulement un enrichissement de l'art, mais aussi une nécessité pour l'auteur d'imposer sa marque personnelle sur l'espace marchand musical ; en dépit du risque d'incommunication qui résulterait de la pluralité linguistique. Par ailleurs, on observe dans cette occurrence que, d'une langue principale à une autre, le message reste, à une différence près, le même. En d'autres termes, le texte s'assimile à un corpus de traduction et, de ce fait, revêt une portée didactique indéniable auprès du mélomane dans la mesure où il lui transmet un message plus ou moins instructif et cultive chez ce dernier le désir de pratiquer les deux langues. Cette orientation chez Dynastie est érigée en règle ; elle fait partie de ses choix stylistiques majeurs. Raison pour laquelle la quasi-totalité de ses chansons, à l'image de celle qui suit, en sont le reflet :

Si tu aimes vraiment ta femme, / dis le lui sans cesse car les femmes sont nos bébés aussi. / Magno wo, Woooh Magno Wo é / I love you girl, because you are the most beautiful, number one in life. I don't know / Ma femme (Tcho) elle est très belle, beauté Africaine (*Xavelie oh*). (Dynastie le Tigre, « Ma femme », 2013)

Le plus souvent, en effet, les textes de cet auteur sont trilingues suivant le schéma français-anglais-bulu. Si la traduction n'est pas forcément littérale d'une langue à une

autre, l'esprit ou l'intention communicationnelle est largement rapprochée de part et d'autre. Le titre « Ma femme », comme on peut s'en douter, rend hommage à la femme au foyer ; une interpellation de la gent masculine qui, selon Dynastie, doit mieux prendre soin de la mère de l'humanité. L'extrait ci-dessus insiste, en différentes langues, sur cet amour dont l'homme doit couvrir et couvrir la femme. Elle mérite une protection inconditionnelle et permanente. Grâce au multilinguisme, une plus large cible reçoit le message sans forcément partager les compétences hétérolangagières du chanteur.

Parallèlement, son homologue de souche anglophone, Mr Léo, présente dans ses chansons un bilinguisme pidgin-English-français. Et tout naturellement, le premier code est plus authentique, tandis que le second est relativement peu conforme :

Je reste debout toujours avancé / Je ne saute pas les pas /
Car tomber, déconner et merder, / Moi j'en ai marre / J'ai
bien visé. La belle a décollé / Nobody stopam / Nobody
turning my limo to kéké / Bad man no come when I dey
dey / Me and my guys shut it down / Beaucoup des années,
gonna see me around / Let them know / Nobody run me
down, I say let them know / Il y a des hauts et des bas
mais je ne laisse pas tomber / Let them know (Mr Leo,
« Partout », 2017)

Le caractère bilingue de cet extrait met en évidence plusieurs phénomènes : comme observé plus haut, il y a inéluctablement un souci d'élargissement de la cible du message à travers l'emploi des deux langues ; mais il se trouve également que le locuteur institue une syntaxe mixte. Il ne se contente pas juste de proposer deux versions successives du même message à l'aide des phrases et paragraphes distincts. Il va au-delà en optant pour l'alternance codique, ce qui entraîne une syntaxe et un style nouveaux : *Beaucoup des années, gonna see me around / Let them know*. Par ailleurs, notons que les origines anglophones de cet artiste justifient en grande partie

l'authenticité et la prédominance du pidgin-English : *Nobody stopam/Bad man no come when I dey dey*. En revanche, et tout logiquement, la norme du français au plan strictement linguistique est moins rigoureusement appliquée. Le fait pour l'auteur d'avoir reçu une éducation en langue anglaise justifie cette qualité du français ; et la finalité du recours à la langue française n'est autre que la quête d'un large auditoire. Alors, ce qui importe davantage n'est guère le caractère académicien du langage. C'est plutôt l'intelligibilité du message véhiculé : *Je reste debout toujours avancé/Je ne saute pas les pas*. Mendo Ze (1981, p. 67) estime à ce propos que l'appropriation du français est due aux particularismes qui naissent de l'influence des langues souches : soit parce que les personnes traduisent littéralement certaines tournures dialectales, soit parce qu'elles commettent des incorrections difficiles à classer, ou parlent d'une manière typiquement africaine. Toujours est-il qu'il s'agit de la rencontre de deux ou plusieurs habitudes linguistiques distinctes. Un phénomène identique s'observe dans la deuxième chanson du même auteur, ce qui réconforte l'idée selon laquelle il s'agit d'un choix, d'une intention manifeste :

If you sabi say suffer di pay / Na for Yahweh / If you carry belle my sister / I beg no troway / I know say e no easy / Mais on va gérer eh / Mon bébé e no easy / Mais on va gérer [...] / S'il y a la chop pour un / Il y a la chop pour tous / Même si c'est un bout de pain / On partage entre nous (Mr Leo, « On va gérer », 2015)

Au vu de ces occurrences, le texte de musique chez Leo s'appuie principalement sur le pidgin-English ; recourt à la langue française et finit par faire ressortir le camfranglais. Le tout forme une hybridité langagière qui résulte d'un mélange entre le français, l'anglais, le pidgin-English et, parfois, les langues locales camerounaises. Autrement dit, tant qu'il y a à manger pour une personne, il y en a pour plusieurs, pour tous les autres, l'esprit de partage et de solidarité aidant. De tous

les quatre artistes musiciens dont nous analysons les œuvres, Koppo demeure le principal adepte et praticien du bilinguisme français-camfranglais :

Si tu vois ma go, dis lui que je go / je go chez les watts
nous falla les do / la galère du Kamer toi-même tu know
/ Tu boulo, tu boulo mais où sont les do / Mon frère *je te jure, je suis fatigué* / j'ai tout fait j'ai tout do pour chasser
le ngué / J'ai wash les voitures : il n'y avait pas moyo / J'ai
toum le / chaussures, il n'y avait pas moyo [...] / Alors j'ai
tchat que c'est trop, il faut que je go [...] / Quand tu such
la *télé tu vois que chez les watt* / Est-ce qu'on suffer *même du*
ngué [...] / Dès que je tombe là-bas je hold un bolo /
Promener les chiens, moi je vais bolo / Laver les cadavres,
moi je vais bolo. (Koppo, *Je go*, 2005)

En termes de chanson, l'écriture de Koppo sur le plan linguistique s'apparente à celle de ses homologues à travers cette rencontre des cultures. Dans cet extrait en camfranglais, il raconte un projet d'immigration, une aventure périlleuse pour laquelle il est prêt à prendre tous les risques, compte tenu du manque d'emploi – ou rareté – dans son pays. Mais un locuteur ordinaire n'est pas en mesure de saisir ce message s'il ne s'initie audit code, car très distant de la langue française dans sa forme standard. Une meilleure maîtrise de celle-ci ne faciliterait pas une saisie saine du message véhiculé car, comme évoqué plus haut, certaines langues locales sont présentes (*toum, ngué, moyo...*), en plus du fait que les mots empruntés à l'anglais sont, pour la plupart, mal orthographiés ou mal prononcés (« *watt* », /wat/ ; pour « *white* », /wait/). Les langues étrangères, quoique langues officielles au Cameroun, sont vernacularisées et réadaptées comme le souligne Manessy (1994, p. 15) pour qui il s'agit, là, de l'ensemble de tous les phénomènes qui se produisent dès qu'une collectivité de locuteurs « prend une conscience suffisamment nette des liens qui existent entre ses membres, des intérêts qui les unissent et des attentes communes pour

être portée à se singulariser par son comportement langagier ». Manessy situe ainsi la dynamique linguistique dans le cadre des principes d'automatisme sociohistorique et socioculturel fondés sur certaines exigences comme l'intercommunication, l'extériorisation des sentiments profonds du sujet ou divers autres phénomènes culturels. Étant donné qu'il s'agit ici de l'art musical, la quête de popularité n'est pas à négliger.

Dans certaines chansons, les auteurs, plus attachés aux cultures locales, privilégient un bilinguisme qui met en valeur le partenariat entre les deux langues officielles/étrangères et les langues camerounaises. Kareyce Fotso et Dynastie le Tigre en font partie. Les deux occurrences ci-dessous l'illustrent convenablement :

[a] Mama oh, même si le lomdje est fini / Reste avec nous, ta famille est ici / Reste avec nous, choucho mama oh / *Pie kung'ho mama oh, Ho dan la mama oh / Reste avec nous / Pie Kung'ho Pie kung'ho reste avec nous.* (Kareyce Fotso, « Pie Kung'ho », 2014)

[b] *Yam ma medim me zong, / A mama philo yam ma medim me zong / (gachi gachi gachi gachi) / Ma dzo nne, yam ma medim me zong / A mama philo yam ma medim me zong / Je m'adresse à mes frères Africains / Vous dites que le paradis c'est ailleurs / Battez-vous pour que votre continent aussi devienne un paradis / Alors je me battraï pour mon vert rouge jaune.* (Dynastie le Tigre, « joue-moi le Medndjang », 2015)

Il y a plusieurs années, Bitja'a Kody (2001), s'appuyant sur une étude menée par la SIL et Grimes (1996), démontrait que le Cameroun compte en principe deux cent quatre-vingt et trois (283) langues différentes. Il les répartit en quatre groupes, suivant leur statut et le nombre de sujets parlant : quatorze langues éteintes ; soixante-douze langues *résiduelles* avec moins de mille locuteurs actifs ; cent quatre-vingt-trois

langues *minoritaires* avec mille à cent mille locuteurs natifs/actifs et, enfin, seulement quatorze langues *majoritaires* dont le nombre de locuteurs natifs/actifs va au-delà de cent mille. En revanche, on a en face, le français et l'anglais – et relativement le pidgin-English – qui réunissent chacun, à des degrés différents certes, plus de deux millions de locuteurs actifs, quoique non natifs pour la grande majorité. Évidemment, les données ont évolué en deux décennies, accentuant le phénomène. Toujours est-il que cela révèle une minorisation des langues camerounaises, réduites à des emplois familiaux, intra ethniques et, dans le meilleur des cas, véhiculaires au niveau de certaines grandes communautés. Le traitement qui en est fait n'honore ni les peuples autochtones ni les cultures qu'elles véhiculent. C'est pourquoi Bitja'a Kody (2001) conclut que les langues nationales sont réduites à un usage oral, grégaire et, parfois, familial. Leur fonction emblématique n'est exploitée qu'à des fins politiques qui, du reste, sont ponctuelles et spontanées ; car « aucune de ces langues n'est utilisée ni par l'administration, ni dans la presse écrite, ni dans la publicité, ni à la télévision nationale, ni dans l'enseignement formel, ni dans les campagnes d'alphabétisation financées par le budget de l'État » (Bitja'a Kody, 2001, p. 2). D'où la nécessité pour les artistes musiciens, instance de normalisation grâce à la nature de leurs œuvres et à l'effet sur la masse de locuteurs, de leur accorder une place moins intime, de leur permettre d'avoir une ouverture au monde devenu un seul et même village.

Quelle que soit la nature du bilinguisme, quelles que soient les langues pratiquées par le chanteur, quel que soit le degré de boycott des règles établies, aucune institution n'est habilitée à émettre et/ou faire appliquer une censure sur le plan linguistique. Tant que les mélomanes accueillent favorablement une chanson/un album, le succès se généralise et, plus, les récepteurs se multiplient. Plus ce public est large (à l'intérieur ou à l'extérieur du territoire national), plus les langues locales se révèlent au monde malgré les restrictions et les barrières

institutionnelles. Par ailleurs, la rencontre des langues et cultures entraîne chez le sujet parlant/chantant quelquefois un sentiment d'embarras. Diop (2018, p. 27), en s'appuyant sur les œuvres du romancier Boubacar Boris Diop, conclut qu'il s'agit d'un « auto-traducteur » qui

N'est comparable ni à Beckett ni à Kundera, pour prendre de grands exemples d'auteurs bilingues dont l'œuvre s'est réalisée dans deux langues et deux cultures. Les rapports conflictuels que Beckett entretenait avec sa langue maternelle n'ont rien d'équivalent chez Boris Diop. Si, dans le cas de Beckett, il y a eu « conversion » au français – et par conséquent une importance plus grande accordée à cette langue d'adoption qui lui a permis de prendre une plus grande distance par rapport à son hypoculture, et d'exprimer avec plus de netteté sa vision du monde –, dans celui de Boris Diop le français fait partie d'un héritage colonial avec lequel, bon gré mal gré, l'auteur compte, dans un pays souverain. Ici, il n'y a pas de conflits signalés. Il y a en revanche le refus d'un héritage qui voue l'héritier à la marginalité, à une « périphérie » perpétuellement en mal de reconnaissance par le « centre ». D'où la tension qui caractérise l'écriture de Boris Diop romancier en langue française. Tension et non souffrance.

L'auteur, à dessein, met un accent particulier sur la dichotomie tension/souffrance, suivant l'approche de Chancé (2000) pour qui le climat dans lequel règne le sujet africain, en raison du double choc linguistique et culturel, est plus celui d'une atmosphère tendue que d'un état de peine au sens premier.

Dans l'extrait de chanson [a], Kareyce Fotso, à l'image des deux chanteurs précédents, se sert de plus d'un code : un bilinguisme français-ghomala' pour le cas échéant qui vise à instaurer une syntaxe originale. Subtilement, la chanteuse fait fondre la syntaxe du français dans celle du ghomala' : *Reste avec nous, choucho mama oh/Pie Kung'ho Pie kung'ho reste avec*

nous. Cette figure symétrique français-ghomala' et ghomala'-français garantit la fluidité sémantique qui demeure relativement intacte. Le récepteur, sans forcément en avoir l'intention, finit par s'imprégner de la langue/culture du sujet chantant. L'énoncé [b] fait ressortir un phénomène quasi identique chez Dynastie le Tigre. La langue et, par ricochet, la culture revalorisée cette fois est celle de la région du Sud. L'intention de ce chanteur est plurielle : la revalorisation de la culture et de la langue maternelle ; la quête d'une cible plus importante dans la mesure où plusieurs récepteurs monolingues y trouvent leur compte ; la promotion de l'intégration nationale voire sous-régionale au vu du large espace géographique sur lequel est pratiquée ladite langue.

À propos de cette ambition relative à l'élargissement de la sphère culturelle en vue d'une meilleure intégration, certains auteurs de chansons vont au-delà de leurs trois premières langues de socialisation, à savoir la langue maternelle et les deux principales langues officielles. Dans les textes de Kareyce Fotso, le ghomala', le français et l'anglais se côtoient majoritairement certes, mais il arrive également qu'elle emploie les langues d'autres aires culturelles camerounaises telles que l'ewondo, le duala et le fulfuldé. L'énoncé ci-après en est une parfaite illustration :

Ndolo ooo, Ndolo comment ça va ? / A ndolam mulema mwam, ndolo comment ça va ? / Aaaahn ndolo, Sweet baby, ndolo / Ya mela langwea **té** mba / Chakatakata **bébé** ! Chakatakata bébé ! / Na bina ye pon wa ndutu / Nde biya na ye pè mba ndutu / Na na pote etumi na wa é / Mulema mutiti pon mba. (Kareyce Fotso, « Ndolo Comment ça va », 2014)

À travers un style dont la spécificité réside dans la fusion syntaxique des systèmes linguistiques en présence, elle montre que la langue ne saurait être une barrière ; que le multilinguisme doit être davantage une richesse qu'une source de division ou

de repli clanique. Toutefois, il est primordial de relever que la chanson camerounaise, dans son essence poétique, a conservé les critères stylistiques plus ou moins classiques. Un peu plus observables chez Koppo que chez ses homologues, rimes, assonances et allitérations rythment parfaitement et de manière constante les textes et en assurent une certaine régularité stylistique :

Mollah je wanda, je m'étonne
Que dans nos ways de francophones
Consto les gens raisonnent better le french que l'Eton
Ils speak avec des mots, comme des bigs dicos
Pour flasher bindi gos, tout ça pour chou comment ils know
On chat que c'est trop, today na today [...]
Tu joues les chics, c'est la panique
Les dogmatiques, les pragmatiques
Énigmatiques, emblématiques, eucharistiques (Koppo,
« Gromologie », 2017)

Plusieurs sonorités sont permanentes et répétitives dans cet extrait du titre *Gromologie* de Koppo : a, o, é... La rime est régulière dans le texte et, en plus, à l'intérieur de certains vers, elle s'impose pour assurer le rythme, avec une sorte d'hémistiches : *Consto les gens raisonnent/better le french que l'Eton//Ils speak avec des mots,/comme des bigs dicos*. Autrement dit, le style de cet auteur oscille entre conformisme et innovation.

Dans ses pratiques réelles, la chanson au Cameroun permet de mieux appréhender le caractère hétérogène de la société, de la culture et du code de communication. La norme de ce dernier matérialise ainsi sa dynamique. En sorte que, comme le souligne Djoum Nkwescheu (2000, p. 303),

le français parlé au Cameroun s'est profondément libéré de la norme du français. Dans le domaine suprasegmental, le français camerounais possède une structure qui se démarque de façon saisissante de celle du modèle de

référence et ceci de façon quasi homogène que toute l'étendue du territoire l'applique sans considération de la langue maternelle du locuteur.

Les auteurs compositeurs, face à l'inertie du pouvoir politique qui devrait reconfigurer le visage linguistique du pays et mieux valoriser les langues locales, ont choisi d'exprimer leur génie à travers leur art. De telle manière que les œuvres qui découlent de leur muse sont parsemées de sonorités, de termes, de styles et de structures propres à leurs langues maternelles, propres à leur façon de penser et de voir le monde, à celle de la société tout entière dont il sont indiscutablement le porte étendard.

Des images (représentations) au mythe métalinguistique

Le discours musical camerounais actuel, en plus du fait d'être le théâtre de l'expression de la pléthore de langues en contexte et des cultures y afférentes, donne lieu à l'expression axiologique, aux jugements de valeur divers : l'imaginaire linguistique. À l'aube des sciences linguistiques, plusieurs outils théoriques sont proposés en vue de faciliter l'interprétation des énoncés discursifs. La plupart d'entre elles s'inscrivent dans la catégorie des théories dites structuralistes. Toutefois, à partir de la deuxième moitié du XXe siècle, certains théoriciens, à l'instar de Benveniste et Ducrot, vont, non sans reconnaître le mérite de leurs prédécesseurs, insister davantage sur la prise en compte de l'émetteur, du contexte ou du récepteur. Plus tard, Houdebine-Gravaud (2002, p. 13) proposera, à la suite de Martinet, une approche liée essentiellement aux attitudes et représentations linguistiques émanant du discours des sujets parlant en situation réelle de communication. Elle soutient, à cet effet, qu'une classification des différents aspects de l'imaginaire linguistique permet « de regarder de façon plus précise les attitudes des sujets et surtout, dans une optique de linguiste ayant un objectif descriptif et explicatif ». Pour Ngalasso-Mwatha (2010, p. 22),

c'est l'ensemble des « images et représentations que le locuteur se fait de la langue et de ceux qui la parlent ».

L'observation/étude des paroles de la chanson camerounaise, à travers les titres choisis pour la présente réflexion, affiche, explicitement et implicitement, d'importantes images relatives aux langues utilisées. Observons une fois de plus un extrait de la chanson de Koppo au titre évocateur *Gromologie*. Rappelons que le terme *gromologie*, en soi, est un jugement de valeur vis-à-vis des pratiques linguistiques, donc une représentation mentale de la langue. Il est formé à partir de trois morphèmes: *gros*, *mot* et *-logie* (logos). Comme groupe nominal, *gros mot* renvoie à un lexique relevant d'un langage soutenu et dont la compréhension n'est ni aisée ni évidente pour un locuteur de niveau élémentaire. À ces deux lexèmes est adjoint le suffixe *-logie* qui signifie étude, *science*, mais aussi *habitude* ou *manie*. Il faut également noter que, contrairement aux règles relatives à la formation des mots en langue française (composition, dérivation...) seule la phonologie est prise en compte ici et, par conséquent, plusieurs phénomènes linguistiques se croisent dans le même lexème. Bref, tout comme le titre, le contenu de la chanson trahit une attitude évaluatrice vis-à-vis de la langue parlée, le français en l'occurrence :

Mollah je wanda, je m'étonne / Que dans nos ways de francophones / Consto les gens raisonnent better le french que l'Eton / Ils speak avec des mots, comme des bigs dicos / Pour flasher bindi gos, tout ça pour chou comment ils know / On chat que c'est trop, today na today / Alors, cela veut dire quoi / Cela veut dire que hein / Si tu ya mo les gos des mots / C'est comme des mots pour un chameau / Alors gars, dès que tu speak / Tu joues les chics, c'est la panique / Les dogmatiques, les pragmatiques / *Énigmatiques, emblématiques, eucharistiques* [...] / C'est la redynamina, la redysamina, / La redynamisation des bindi mots de base [...] / Même les white qui sont les katika du french (papa !) / Ne use pas dans les divers tous