



Événement énonciatif et variabilité langagière dans le rap sénégalais

Michelle Auzanneau, V. Fayolle

► To cite this version:

Michelle Auzanneau, V. Fayolle. Événement énonciatif et variabilité langagière dans le rap sénégalais. *La Linguistique*, 2011, 47, p. 145-172. hal-00927297

HAL Id: hal-00927297

<https://hal.science/hal-00927297>

Submitted on 12 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

M. Auzanneau et V. Fayolle, 2011, « Événement énonciatif et variabilité langagière dans le rap sénégalais », *La Linguistique*, vol. 47, fasc. 1/2011, p. 145-172.

Cet article est une version remaniée et approfondie d'un article « Äußerungsereignis und Sprachvariabilität im senegalesischen Rap », paru en 2004 dans E. Kimminich (ed), *Rap : More than words*, Sonderdruck, Peter Lang, p. 205-232.

EVENEMENT ENONCIATIF ET VARIABILITE LANGAGIERE DANS LE RAP SENEGALAIS¹

par Michelle AUZANNEAU
et Vincent FAYOLLE
Université Paris Descartes

This article deals with rap song in Senegal and brings about some sociolinguistic and enunciative aspects of a song from Dakar. First, the authors connect linguistic practices in the rap songs to the urban sociolinguistic situation. They, futher explain how the interconnexion between different linguistic markers in the text contribute to the elaboration of social meaning.

LE RAP DANS LA VILLE

Cet article s'intéresse à la chanson rap au Sénégal et propose l'analyse de quelques aspects sociolinguistiques et énonciatifs d'une chanson dakaroise². Il s'agit non seulement de décrire certaines caractéristiques de ce mode d'expression urbain au sein d'une situation sociolinguistique donnée mais aussi de rendre compte de quelques dimensions d'une étude de la chanson rap au Sénégal, au Gabon et en France³. Cette recherche tente de dégager les caractéristiques de l'organisation formelle et sémantique des chansons et de rendre compte de leur rapport au facteur urbain et aux représentations et pratiques des jeunes citadins des villes considérées, à savoir Dakar, Saint-Louis (Sénégal), Libreville (Gabon) et Draveil (France, région parisienne). Elle est réalisée au croisement de différentes disciplines de la linguistique.

¹. Cet article est une version remaniée et approfondie d'un article « Äußerungsereignis und Sprachvariabilität im senegalesischen Rap » paru dans Eva Kimminich (Hrsg.), 2003, *Rap : More than words*, Sonderdruck, Peter Lang, p 205-232.

². La traduction du texte a été effectuée avec le concours de Ndeye-Fatou Mbow et de Abdoulaye Dème.

³. Nos enquêtes, de type ethnographique, ont été réalisées en Afrique par M. Auzanneau et en France, sous sa direction, entre 1997 et 2002, certaines données ont été analysées au sein d'un groupe de travail, le GRAFEC, dirigé par M. Auzanneau, à partir de 2000. 200 chansons ont été recueillies (sous version écrite et sous version orale) auprès de 24 groupes de rap dont 9 sénégalais, 10 gabonais et 5 français. De nombreuses notes d'observation et des enregistrements d'entretiens semi-directifs complètent ces données.

Le rap se développe en Afrique à la fin des années 80, quelques années après sa naissance en France, laquelle suit elle-même le mouvement américain. Produit de l'urbanisation, il intéresse le linguiste, le sociologue et l'anthropologue non seulement parce qu'il révèle des comportements, des idéologies et des positionnements sociaux de jeunes citadins en les théâtralisant dans la chanson mais aussi parce qu'il participe aux dynamiques socio-culturelles et sociolinguistiques.

En Afrique, l'accélération fulgurante de l'urbanisation dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, a entraîné des modifications et la complexification des relations des habitants dans le cadre d'une nouvelle organisation sociale ainsi que la constitution de cultures et d'identités nouvelles. Abandonnant les modèles traditionnels d'organisation construits autour du lignage et de la famille élargie, les membres de la société urbaine privilégient les relations qui s'établissent au cœur des « familles symboliques »⁴ propres à la vie citadine, telles que les relations de voisinage ou de groupes de pairs. La ville, centre de migrations et pôle d'attraction et de diffusion de modèles comportementaux produits localement ou influencés par l'extérieur du pays (notamment par l'Occident) présente un cadre pluriculturel, pluri-ethnique, pluri-social et plurilingue. Elle offre ainsi à ses habitants des possibilités interactionnelles multiples et ainsi des conditions de positionnements sociaux variés. Lieu de rencontre de langues et de cultures, la ville agit sur les pratiques sociales, et ainsi sur les pratiques linguistiques qui s'uniformisent et se diversifient à la fois. Les acteurs sociaux peuvent ainsi se comporter comme des citadins, mais aussi exprimer leur appartenance à divers groupes sociaux particuliers. Ces négociations de facettes identitaires diverses s'effectuent en partie par la langue.

La rencontre des influences culturelles endogènes et exogènes au cœur des réseaux de communication large de la ville transparaît non seulement dans les pratiques linguistiques mais aussi dans les représentations linguistiques des locuteurs. Une recherche sur les représentations linguistiques des jeunes saint-louisiens effectuée en 1997 par M. Auzanneau⁵ montrait que la majorité des jeunes interrogés (87 par entretien et 230 par questionnaire) définissait sa culture comme un métissage d'éléments provenant de la culture traditionnelle et de la culture moderne, notamment occidentale. Selon les déclarations des jeunes, ce métissage était le résultat d'un compromis entre le respect de la culture traditionnelle et la nécessité d'adopter des comportements adaptés au mode de vie et aux mentalités du milieu urbain, sans toutefois reproduire exactement les comportements occidentaux. Cet « entre-deux cultures » ne va pas sans rappeler, quoi que dans un contexte très différent, l'interstice croisant les cultures d'origines et les cultures d'accueil de jeunes français issus de l'immigration décrit par Louis-Jean Calvet⁶ ou de Jacqueline Billiez⁷. Dans chacun de ces cas les jeunes mobilisent des référents culturels différents afin de se constituer, ou pour reprendre les termes de J. Billiez, de « recomposer » une culture et une identité. Le rap apparaît pour les jeunes français mais aussi pour les jeunes africains un lieu de gestation et de mise en œuvre d'une « identité pluridimensionnelle »⁸ bien plus complexe que ne le suppose l'image de l'entre-deux.

La double influence culturelle déclarée par les jeunes saint-louisiens est perceptible dans les discours et les chansons des rappeurs dakarois au travers des deux solidarités qui s'y

⁴. Michel Agier, 1999, *L'invention de la ville, banlieues, townships; Invasions et favelas*, Paris, Archives contemporaines.

⁵. Michelle Auzanneau, 1998, *Des Langues et des jeunes: aspects de la dynamique sociolinguistique de Saint-Louis*, Rapport de recherche, Paris, AUPELF-UREF, (non publié).

⁶. Louis-Jean Calvet, 1994, *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot.

⁷. Jacqueline Billiez, 1998, *L'alternance des langues en chantant*, *Alternance des langues et enjeux identitaires*, LIDIL, Grenoble, Université Stendhal, 18, p125-140.

Jacqueline Billiez, 1997, *Bilinguisme, variation, immigrations, Regards sociolinguistiques*, 2 vols, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3.

⁸ Billiez, *Bilinguisme...*

expriment. La première est une solidarité internationale. Elle unit les membres du mouvement hip-hop qui considèrent partager des conditions de vie similaires⁹. En Afrique, elle est également liée au sentiment de partager avec les auteurs noirs américains un passé commun, celui de l'esclavage et de la colonisation. La seconde solidarité se définit localement et relève de l'appartenance des rappeurs à des groupes divers, plus ou moins vastes : le groupe de rap, le quartier, l'ethnie, le pays, voire le continent africain, par exemple. Il s'agit pour les rappeurs d'investir les modèles culturels et langagiers d'une bataille propre au hip-hop tout en ancrant localement leurs dénonciations des injustices sociales et politiques ainsi que leurs descriptions critiques du quotidien. Leur objectif est souvent double : participer à la scène internationale et rendre compte des particularités culturelles locales et du vécu quotidien¹⁰. Ils s'approprient donc des modèles culturels extérieurs (vestimentaires, textuels, sémantiques, musicaux et langagiers) circulant sur la scène internationale, mais ils produisent aussi leurs propres modèles.

QUELQUES ASPECTS DE LA SITUATION SOCIOLINGUISTIQUE

Dakar, lieu d'attraction des migrations rurales, est une ville pluriethnique et plurilingue. Selon Martine Dreyfus et Caroline Juillard, « *Le multilinguisme régional" s'(y) est recomposé autour de trois pôles fédérateurs qui sont le wolof, langue dominante du milieu, le français et les langues des migrants : essentiellement le peul, le sérère (...), le manding et le diola* »¹¹. La capitale fonctionne en outre comme un pôle de diffusion du français et du wolof qui, lui, gagne le Sud du Sénégal, caractérisé par un plurilinguisme plus important et plus équilibré que dans le reste du pays. M. Dreyfus et C. Juillard ajoutent que les langues se répartissent différemment dans la capitale en fonction d'une division centre/périphérie. Le français occupe une place prédominante dans le centre, où se trouvent les administrations et les commerces principaux, mais son emploi diminue dans la périphérie, contrairement à celui du wolof et, dans les quartiers d'habitats spontanés, contrairement à celui de quelques autres langues sénégalaises. Le wolof parlé dans les zones urbaines du pays et notamment à Dakar, dit « le wolof urbain », intègre des éléments du français, d'autres langues africaines et dans une moindre mesure d'anglais.

Selon Ndiassé Thiam¹², les éléments provenant de ces langues apparaissent sous la forme d'alternances codiques inter et intra-phrastiques, d'interférences, de calques ou d'emprunts spontanés ou établis. Ses travaux montrent que si la pratique du « code-mixte » est généralisée au sein de la population dakaroise, sa production et sa dynamique sont essentiellement le fait des membres les plus actifs de la société. Ceux-ci sont principalement représentés par les hommes de la « classe moyenne ». Cette pratique du code-mixte fonctionne comme un indice de l'intégration urbaine des sujets sociaux. Il montre, par ailleurs, que, la variation de la structure des énoncés et la mise en valeur des segments français ou wolof (balisation, remarques de type métalinguistiques, etc.) dépendent de l'appartenance sociale des locuteurs, dès l'adolescence, dans la mesure où ceux-ci poursuivent des enjeux socio-économiques différents. Certains vernaculariseraient l'usage du code-mixte (les « classes moyennes et défavorisées ») contrairement à d'autres qui y verraient le moyen de marquer leur compétence en français ou leur bilinguisme français-wolof équilibré (la « classe favorisée »). N. Thiam

⁹. Voir Calvet, *Les voix...* à propos de telles solidarités.

¹⁰. Ce qui passe par l'usage de vêtements, de musiques, instruments ou rythmes traditionnels ainsi que par l'emploi de langues africaines, etc.

¹¹. Martine Dreyfus et Caroline Juillard, 2001, « Le jeu de l'alternance dans la vie quotidienne des jeunes scolarisés à Dakar et à Ziguinchor (Sénégal) », *Cahiers d'Etudes africaines*, Paris, Ecole des hautes Etudes en Sciences sociales, 163-164, XLI -3-4, p 667.

¹². Ndiassé Thiam, 1994, « La variation sociologique du code-mixte wolof-français à Dakar, une première approche », *Langage et Société*, 68, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, p 12-34.

ajoute que cette variabilité se comprendrait en étant rapportée à d'autres variables que celles de l'appartenance sociale, telles que l'âge du locuteur, sa scolarisation ou sa non scolarisation, son sexe mais aussi les enjeux communicationnels poursuivis dans un contexte donné.

Pour M. Dreyfus et C. Juillard, « *ces pratiques mixtes permettent à l'individu de créer à travers ses choix de langues, d'alternance ou de mélange de nouvelles formes d'usages et donc de nouvelles possibilités d'expression identitaires* »¹³ dans une sociabilité où les locuteurs peuvent se référer, successivement ou simultanément, lors de leurs négociations identitaires, à des appartenances multiples telles que l'appartenance au pays, à la région, à l'ethnie, au village, à la ville, au quartier, etc. Elles considèrent que les jeunes urbains assument un rôle fondamental dans les processus de différenciation des « modèles d'identification » au monde rural et au monde urbain.

A Dakar, comme ailleurs au Sénégal, les négociations identitaires dépendent des situations de communication dans lesquelles elles ont lieu et de leur dynamique. Elles mobilisent symboliquement les valeurs ambivalentes des langues en présence, celles-ci étant relatives à leurs fonctions, à leurs statuts légal et social ainsi qu'à leur histoire. Les recherches de M. Auzanneau sur les représentations linguistiques des jeunes à Saint-Louis du Sénégal¹⁴ et sur le rap sénégalais¹⁵ révèlent que le français, langue officielle, principalement utilisée en contexte formel, essentiellement acquis par le biais de la scolarisation, est considéré, telle que l'anglais, comme une langue de culture, de prestige social, de modernité ainsi que comme un outil de la mobilité sociale ascendante. Mais il est aussi considéré comme la langue de l'acculturation et de la colonisation. Le code-mixte, dominant les usages urbains, concurrençant parfois le français dans certains contextes formel, est perçu comme « la langue » de la ville, une langue neutre ethniquement. Le wolof, déclarent les jeunes sénégalais¹⁶, « *c'est la langue de tous les sénégalais* », « *c'est un carrefour de langues* », « *le wolof, ce n'est pas une ethnie, c'est une langue* ». Mais il est aussi considéré comme une non-langue (« ce n'est pas le vrai wolof ») ne pouvant pas véhiculer les valeurs traditionnelles de la société africaine au contraire du « *vrai wolof* », une « *langue pure* » qui « *ne se mélange pas* », employée essentiellement en zone rurale, une langue archaïque que parlent les « *broussards* ». Les autres langues sénégalaises, qu'elles bénéficient ou non du statut de langue nationale sont les langues marquant la fidélité au groupe, la loyauté, véhiculant les valeurs du groupe ethnique, du village, mais supportant les mêmes valeurs négatives que le « *vrai wolof* ».

Les chansons rap, malgré les contraintes artistiques de leur composition, révèlent certains aspects de la variabilité des choix linguistiques en milieu urbain et les symbolismes qui y sont associés puisque leurs auteurs en emploient et exploitent les langues et les référents culturels présents dans leur quotidien. Mais les chansons, elles-mêmes, produisent des modèles et des valeurs culturelles dans le cadre de leur dynamique textuelle, et notamment de l'élaboration de scènes énonciatives.

POPULATION ENQUETEE ET USAGES LINGUISTIQUES

Les groupes de rap enquêtés au Sénégal¹⁷ sont essentiellement composés de garçons (nous avons travaillé avec un seul groupe féminin qui compte trois membres) âgés de 19 à 29 ans en

¹³. Dreyfus et Juillard, *Le jeu de l'alternance...* p 672

¹⁴. Auzanneau, *Des jeunes et...*

¹⁵. Michelle Auzanneau, 2001 a, « Le rap, expression de dynamiques urbaines plurilingues », *Plurilinguïmes*, Paris, CERPL, 19, p11-48.

Michelle Auzanneau, 2001 b « Identités africaines : le rap comme lieu d'expression », *Cahiers d'Etudes Africaines*, "Langues déliées", n° 163-164, XLI (3-4), Paris, Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, p. 711-734.

¹⁶ Auzanneau, *Des jeunes...*

¹⁷. Alif, BBS, Beul-bi, Black Muslims, Ndiafa Ngara, Rapadio, Tim Timol, Xël Kom J., Waguebleu.

1998. Les plus âgés occupent des fonctions d'encadrement, notamment de manager et de comptable. La plupart ont été ou sont scolarisés dans le secondaire, quelques uns dans le supérieur et certains sont salariés. La majeure partie d'entre eux a commencé à faire du rap dans les années 90. Leurs chansons ne présentent qu'une partie des langues parlées à Saint-Louis et à Dakar. Ce sont essentiellement les langues dominantes : le français et le wolof et, dans une moindre mesure, l'anglais -véhicule d'éléments culturels valorisés par les jeunes - ou encore les langues ethniques des membres des groupes : le poular et le sérère. Ces langues sont utilisées, comme au quotidien, sous forme d'alternances codiques inter-, intra ou extra-phrastiques, de calques ou d'emprunts¹⁸. Les unités du français et de l'anglais se présentent sous des formes plus ou moins standards et d'autres résultent parfois de transformations sémantiques et/ou formelles d'unités wolofs¹⁹. Par ailleurs, la chanson est le lieu de la création de néologismes qui parfois se diffusent dans la pratique commune.

Au moment du recueil des données, en 1999, le groupe des Rapadio, auteur de la chanson étudiée ici, se compose de trois membres : K.T, Iba et Bibson. Ils sont tous les trois musulmans et d'ethnie wolof. Ils parlent le wolof, le français, et K.T l'anglais. Ils se réclament du mouvement underground et constituent le premier groupe sénégalais composé exclusivement de rappeurs²⁰. La sortie de leur premier album²¹ intitulé « Ku weé xam sa bop » (proverbe signifiant « On est les seuls à se connaître ») a été très remarquée par le public du fait des thématiques abordées, du ton virulent et direct de la critique sociale et politique et du langage utilisé, considéré comme « argotique » et « cru ».

Le wolof employé majoritairement par ce groupe est un wolof métissé de français et d'anglais présentant de nombreuses unités non standard de ces deux dernières langues ainsi que de nombreuses unités provenant de la transformation formelle et/ou sémantique d'unités wolofs. Il s'agit, selon les auteurs, de « l'argot » de leur quartier, le quartier de Grand Dakar, un quartier sensible de la périphérie de la ville. Sur les 7 chansons du premier album, 5 sont monolingues dont 4 en wolof et 1 en anglais, 1 est bilingue wolof-anglais, 1 est trilingue wolof-français-anglais. La part des langues employées et les modalités de leur emploi sont liées aux thématiques abordées. Par exemple, le wolof est employé sans alternance dans les chansons traitant de la prison et de l'erreur judiciaire, de l'underground et des conditions de vie difficiles des Sénégalais et en particulier des habitants des quartiers populaires ainsi que du Sida. L'alternance wolof-anglais est utilisée pour traiter du rap ainsi que de l'exploitation économique occidentale. L'anglais seul apparaît dans les chansons traitant du mouvement hip-hop et l'alternance français anglais pour traiter de ce que les auteurs considèrent comme des fléaux sociaux : la prostitution, l'homosexualité et la corruption de la police. Mais d'autres facteurs que le facteur thématique sont liés au choix des langues ou de formes de ces langues. Ce sont des facteurs relevant de situations théâtralisées dans les chansons c'est-à-dire de mise en scènes énonciatives. Les choix langagiers sont ainsi variables à l'intérieur d'une même chanson, selon les éléments qui composent ces scènes dont ils dépendent mais aussi, qu'ils contribuent à créer. Ils relèvent de stratégies langagières qui participent à l'expression et à la construction des facettes identitaires des personnages et des auteurs des chansons, mais aussi, plus généralement, à l'élaboration du sens.

SCENES ENONCIATIVES ET EVENEMENT

¹⁸ Auzanneau, *Identités africaines...*

¹⁹ Michelle Auzanneau, Margaret Bento, Vincent Fayolle, 2002, « De la diversité lexicale dans le rap au Gabon et au Sénégal », *La Linguistique*, vol.38, fasc. 1/2, p 69-98.

²⁰ Pas de voix chantée.

²¹ Cet album est alors le premier.

Ces éléments s'organisent donc à partir de scènes énonciatives dans lesquelles se distribuent, de manière dynamique, des places énonciatives. Si l'on choisit de parler, après E. Benveniste²² de « scène énonciative » c'est tout d'abord pour indiquer que le pôle de l'énonciateur se construit dans et par le texte en élaborant un ou plusieurs gestes de destination, c'est à dire qu'il se définit en disposant une ou plusieurs représentation(s) de destinataires et ce de façon plus ou moins explicite. Le concept de « scénographie », proposé par Dominique Maingueneau²³ nous permet d'insister plus particulièrement sur deux points. Tout d'abord, il met en avant la catégorie de l'innovation puisque l'établissement des rôles que la scénographie met en place et institue n'est pas commandé par un ensemble de situations sociales déjà organisées en dehors du texte mais se pense comme l'émergence de situations énonciatives spécifiques²⁴. De ce fait, ce que nous appelons des sociotypes sont des repères pour saisir les moments où le texte colle à du pré-donné socio-culturellement construit ou opère des déplacements, parfois inédits. De plus, D. Maingueneau distingue, au niveau de la scénographie, ce qui relève de la « *deixis* instituée », c'est à dire de la distribution dynamique des places, de ce qui relève de la « *deixis* fondatrice » renvoyant à une ou plusieurs situations d'énonciation antérieure(s) dont la « *deixis* instituée » se donne comme la répétition, la continuation, ou encore comme la rupture radicale ou le dépassement.

La variabilité des choix langagiers participe donc aux mises en scènes énonciatives de la chanson et à la construction des sociotypes dans le jeu de leurs relations. Ces sociotypes correspondent à de grands personnages stéréotypés et récurrents qui occupent la fonction locutrice ou réceptrice, parfois les deux²⁵. Ces mises en scène, en plus de dessiner les caractéristiques morales majeures des participants de la scène, construisent un cadre physique et psychologique et définissent des buts communicationnels précis. Le rappeur (ou le groupe) en constitue toujours un élément central, qu'il prenne part aux situations décrites ou se situe à l'extérieur pour mieux nous dévoiler les méandres des relations humaines. De plus, il n'accorde la parole à certains sociotypes que de façon très relative, préférant décrire leurs actes tout en les jugeant. Tel est le cas, par exemple, pour le sociotype du pouvoir (l'homme politique, certaines classes sociales dominantes), celui du "blanc", etc.

UNE ILLUSTRATION : LA CHANSON GUDDI TOWN

Afin de démontrer cette interrelation des choix linguistiques et énonciatifs dans la constitution des scènes énonciatives et des sociotypes, nous allons, dans la suite de l'article, nous intéresser à la corrélation de quelques choix de langues, de quelques choix lexicaux, et au jeu de l'attribution des places énonciatives dans la chanson *Guddi Town* (« Les nuits de Dakar » : town « ville » étant associée à la capitale) issue du premier album du groupe des *Rapadio*. La chanson *Guddi Town* est une violente critique de la prostitution et de l'homosexualité (cette dernière étant associée elle-même par les auteurs à la prostitution) dans la ville de Dakar. Elle décrit quelques saynètes nocturnes, juge, condamne, implique l'auditeur en tant que témoin et propose des solutions pour se débarrasser de ces réalités considérées comme des fléaux²⁶. Elle met en scène cinq sociotypes principaux : le rappeur (les rappeurs membres du groupe), la prostituée, l'homosexuel, le policier, le client (le client correspond parfois au sociotype du pouvoir, cf. lignes : 16-17). L'auditeur apparaît comme un personnage omniprésent en tant que témoin des scènes décrites mais demeurant extérieur à la chanson.

²². Voir Emile Benveniste, 1974, 1974 *Problèmes de linguistique générale*, Tome II, Paris, Gallimard.

²³. Dominique Maingueneau, 1999, *Ethos, scénographie, incorporation* », *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, R. Amossi (dir.) Lausanne, Delachaux et Niestlé, p.75-100.

²⁴. Nous avons déjà signalé ce point dans Auzanneau, Bento, Fayolle, *De la diversité* ...

²⁵. Auzanneau, *Le rap, expression*...

²⁶ Un tel jugement n'est pas rare dans la société sénégalaise, tant chez les jeunes que chez les personnes plus âgées.

Cette chanson est trilingue, elle emploie le français, l'anglais et surtout le wolof. L'alternance des langues est le plus souvent inter-phrastique (ex : l. 6-7 : alternance wolof-français), rarement intra-phrastique (ex. l. 57 : alternance wolof-anglais).

Les passages en wolof intègrent différentes unités lexicales spécifiques en quantité plus ou moins importante :

- des formes courantes ou familières (ex. l. 3 : tchaga "prostituée", goor-jigeeen "homosexuel") (A)²⁷

- des transformations sémantiques ou formelles du wolof dites "argotiques" par les auteurs (ex. l. 5 : tioy "policier", l. 44 : djon "sexe masculin") (B.)

- des emprunts à l'anglais (ex. l. 1-2 : underground, pound, town) (C)

- des emprunts au français (ex. l. 31 : bar, mines, trottoirs) (D)

Toutes ces formes sont considérées comme « non pures » par les locuteurs de cette langue.

Le français est employé sous une forme plus ou moins standard. Son lexique présente :

- des formes familières parfois grossières (ex. l. 7 : ne fout rien, foutre "faire", l. 9 : pédé "homosexuel") (E)

- des transformations formelles d'unités (F), telles que des : verlanisations de formes standard ou non standard (ex. l. 7-8-9 : licepo "police", Karda "Dakar", tasspés "pétasse")

- des emprunts à l'anglais (ex. l. 21: gun "arme", Daddy "papa") (C)

L'anglais apparaît sous une forme plus ou moins standard. Ses formes non standard (G), correspondent parfois à des variantes caractéristiques de l'anglais noir américain (ex. l. 24-25 : da : "the", masta "master", singa "singer").

ÉNONCIATION ET MICRO-GENRES

Outre le concept de scène énonciative, notre analyse de l'énonciation représentée dans la chanson fait aussi appel au concept de micro-genre. Ce concept, voisin de celui de « séquence » proposé par Jean-Michel Adam²⁸, tente de rendre compte d'un niveau d'organisation textuel (donc supérieur à la phrase) constitutif de la cohésion et de la cohérence d'un texte en s'appuyant sur le mode de donation du sens, (ou mode de relation sémiologique), qui organise (au moins) une partie d'un texte. Par exemple, si l'on définit un « monde »²⁹ comme une certaine façon dont les objets du discours³⁰ sont donnés, un micro-genre peut être considéré comme l'unité d'un type de « *sémiosis* » fondée sur une homogénéité de monde ou sur des mondes différents mais en affinité (par exemple le monde de l'hypothèse et le monde du constat dans un micro-genre argumentatif). Cette conception de l'activité discursive comme multiplicatrice et mélangeuse de mondes invite alors à aborder les textes selon leur homogénéité ou leur hétérogénéité micro-générique. Dans le cas, fréquent, de l'hétérogénéité, on sera attentif au fait que le mouvement induit par le changement de micro-genre est à interpréter. De même que pour l'analyse des dialogues le sens d'une réponse (par exemple) dépende du type de question (ouverte / fermée...), et de la manière dont elle est reliée à la question, de même les mouvements micro-génériques dessinent le positionnement d'un pôle énonciatif. On considérera que ce concept de micro-genre participe d'un domaine plus vaste, constitué par la problématique des genres textuels, et qu'il peut être corrélé avec le concept de scène énonciative qui participe du domaine de l'énonciation représentée. Ces corrélations, spécifiques à chaque texte et saisies par le linguiste-interprète, constituent des

²⁷ Les lettres capitales (A, B, C, D, E, F et G) réfèrent aux catégories des unités françaises ou anglaises non standard ou des unités du wolof considérées comme "non pures" par les locuteurs. Elles figureront aussi dans le texte de la chanson sur la deuxième ligne de la traduction littérale.

²⁸ Jean-Michel Adam, 1999, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan.

²⁹ Cf. Frédéric François, 1993, *Pratiques de l'oral. Dialogue, jeu et variations des figures de sens*, Paris, Nathan.

³⁰ Cf. Anne Salazar-Orvig, 1999, *Les mouvements du discours*, L'Harmattan.

sollicitations textuelles permettant de rendre compte des relations entre « tout » et « parties » et aboutissant à la mise en évidence d'un style discursif. On remarquera qu'il faut distinguer ce qui relève de la nature d'un micro-genre de ce qui relève de sa fonction au sein d'un texte : par exemple, un passage peut se caractériser comme un récit (nature) et peut servir d'argumentation ou d'explication (fonction).

Nous avons pu distinguer quinze micro-genres dans la chanson *Guddi Town*³¹. Par exemple, la chanson commence par un micro-genre (M1, l. 1-2) dominé par le mode méta-discursif : « Tchi underground (...) Guddi Town » (C'est par le biais de la musique underground que je viens avec mon groupe te parler des nuits de Dakar, nuits de Dakar).

Elle se poursuit (M2, l. 3-4) selon un micro-genre justificatif et descriptif : « Guddi Town (...) Goor-jigéen yaa ngi lang » (Les nuits de Dakar sont dangereuses. Les prostituées s'exhibent adossées aux murs. Les homosexuels sont là en groupe). Le quinzième et dernier micro-genre de la chanson (l. 56-57) renoue avec le mode méta-discursif et constitue ainsi une conclusion parallèle à l'introduction : « Loloon don (...) a night in town » (Voilà le dossier désormais classé que j'avais apporté, moi et mon enculé de groupe comme un récit des nuits de la ville).

Une fois les micro-genres de la chanson déterminés, c'est la relation entre ces micro-genres qui permet de saisir une forme de mouvement textuel qui caractérise l'énonciation.

Ainsi, le micro-genre 3 expose une description selon un point de vue manifestant un jugement de valeur propre au pôle de l'énonciation et l'usage du « tu » introduit un espace de destination qui figure la personne à qui on explique la situation de Dakar la nuit, à qui on en montre la réalité : l. 8 « (...) Les soirs de Karda, bar après bar trottoir sur trottoir/ tu verras que des tasspés, des pédés, sans carte de santé ni carte de prostitué ». Le micro-genre 4, à dominante narrative, apparaît comme un exemple qui va permettre d'illustrer le point de vue précédent. On notera la présence du « nga » (tu), dont la caractérisation sémantique devient complexe puisque, par un glissement de la description au récit il devient aussi personnage du récit : l. 11-13 « Da ngaa/y bēkēnté'k (...) nga séét/i kénène » (Tu croises une prostituée et veux coucher avec elle/ mais elle te répond : « si tu n'as pas d'argent va voir quelqu'un d'autre/va voir ailleurs). Dans ce passage du micro-genre 3 au micro-genre 4, c'est toute l'ambiguïté du récit qui peut se comprendre. En mobilisant des formes de la seconde personne du singulier à valeur générique, « candide » dans la description, et en le faisant apparaître comme personnage, c'est la valeur argumentative du récit qui se joue. Le récit procède fondamentalement d'une généralité, le mode de procès est itératif, et ce même si le discours rapporté directe de la prostituée tend à donner l'impression du singulier.

Enfin, il faut noter que cette corrélation entre la sémantique particulière de la deuxième personne (tu/nga) et les mouvements micro-génériques se corrélient avec les plans de l'énonciation. Le premier plan relève de la dimension méta-discursive et il se trouve en affinité avec le micro-genre 1, l. 1-2 « (...) dama di dik ak sama pound (...) Guddi town (je viens avec mon groupe te parler des nuits de Dakar) ou le micro-genre 6 l. 23 : « (...) Voilà ton refrain ». Le second plan relève de l'explication : c'est celui que l'on a relevé au micro-genre 3, on peut le retrouver aussi au micro-genre 5 comme témoins l. 16-19 : « Regarde là bas, vois-tu les gnolebas (...) Top-Secret n'en parle à personne ». Enfin le troisième plan relève du discours rapporté, comme celui du discours de la prostituée au micro-genre 4. Ces trois plans montrent des sens du « tu » qui sont à distinguer mais qui sont en relation : c'est le jeu de l'identité et de la différence qui, selon les mouvements micro-génériques, permet au pôle énonciatif de « classer » « le dossier » (cf. M.G. 15). Ceci est à distinguer de l'usage du « tu » dans le micro-genre 12. Ici il s'agit d'un homosexuel que le « tu » permet de poser comme « personne » et en même temps comme « exemple typique », exemple dont le traitement peut se faire, en quelque sorte, une fois pour toute : l. 41- 43 « Goor jigéen (...) ak

³¹. La chanson se trouve en fin d'article.

yow » (Homme-femme ou femme-homme/ Que t'avons nous fait nous tes semblables/ mais ce qui est vraiment sûr c'est qu'il n'est pas prudent pour moi de m'asseoir à côté de toi). Cette ambiguïté entre le particulier et le général est bien le levier rhétorique sur lequel s'appuie l'énonciation pour se présenter comme une démarche argumentative : ceci donne une grande force d'impact au texte et dans le même moment lui fait assumer une position insupportable.

DE LA CONSTITUTION DE DEUX SOCIOTYPES

A la suite de nos premières remarques concernant la distribution du « tu » dans la chanson, nous allons à présent nous attacher à caractériser deux des sociotypes du texte à savoir la (les) prostituée(s) et l'(les) homosexuel(s).

Le premier micro-genre (l. 1-2) présente en wolof, de manière méta-discursive, un pôle énonciatif dont la légitimité provient de l'appartenance au groupe rap. Les emprunts à l'anglais assurent un ancrage au sein de la scène hip-hop internationale. Ce pôle s'adresse à un « tu » que nous avons déterminé comme « témoin-connivent-candide ». Le second micro-genre (l. 3-4) présente un constat descriptif à valeur de vérité générale. On repère dès à présent le jeu entre la dimension temporelle itérative et la dimension temporelle singulative. La scène pose un ici et maintenant avec l'utilisation de marque déictiques « goor jiguéen yaa ngui » (« les homosexuels sont là ») et pourtant elle se présente comme la seule réalité, intemporelle. Il s'agit donc ici d'une illustration à valeur générale. La langue utilisée est le wolof et on notera que les deux sociotypes qui nous occupent sont mentionnés explicitement dans un lexique issu de transformation formelles et/ou sémantique (considéré par les locuteurs comme « non pur »), à connotations négatives³² dans le contexte de cette chanson : « tchaga » (« prostituées ») et « goor jiguéen » (littéralement « homme-femme »).

Le troisième micro-genre (l. 5-10) pose le pôle énonciatif comme la seule instance pouvant lutter contre la prostitution. La question sur l'absence de la police est largement rhétorique l. 5. : « Tioy yéé/k batch yi lu/ñu xaar nguir guéné ñoñu tchi digum » (Qu'attendent les flics pour les sortir de Dakar). La police est dénommée selon des formes considérées par les auteurs comme argotiques en wolof « Tioy », « batch », puis par une verlanisation de police « licepo ». L'usage de ces formes est en affinité avec le constat d'une absence, et marque, par ailleurs, le regard habitué, blasé de celui qui connaît bien les différents protagonistes des nuits urbaines. C'est ici la dimension « typique » du sociotype qui transparait. Les deux sociotypes des prostituées et des homosexuels sont aussi dénommés par des formes familières voire grossières du français de type évaluatif (ici méprisant) : « tassés », « pédés ». Le pôle énonciateur les situe clairement au banc de la société ou, au moins, à la frontière, « sans carte de santé ni carte de prostitué », comme si la possession d'une carte pouvait officialiser un état particulier qui, du coup, n'aurait plus l'atmosphère du danger propre à l'indiscernement et à la confusion.

Le quatrième micro-genre (1.1-15), en wolof, introduit un récit, lui aussi illustratif, en jouant donc sur la position du « tu » qui, de « témoin connivent et candide » devient un « tu » impliqué dans le récit. On note que, à ce stade, il ne s'agit pas encore d'un actant du récit à part entière, mais correspond à une forme d'implication du destinataire dans le récit. Ce n'est donc qu'à partir de la prise de parole de la prostituée, de la « tchaga » que le « tu » devient personnage du récit, découplé du destinataire. Dans ce contexte précis, l'usage du wolof avec de nombreux emprunts à l'anglais donne au discours de la prostituée une connotation de vulgarité. On voit donc que c'est l'affinité entre le discours rapporté dans un micro-genre

³² On notera que « tchaga » est le mot usuel pour désigner « prostituées »

narratif, l'usage complexe du « tu » et les emprunts nombreux à l'anglais qui constitue principalement la sollicitation textuelle permettant de saisir l'enjeu de ce passage.

Le cinquième micro-genre (l. 16-23), en français, en revient au « tu » témoin (impératif, pronom) pour décrire un autre sociotype, celui du pouvoir qui est aussi celui des clients. L'usage du français standard (mis à part la verlanisation « gnolebas ») chargé ici des valeurs du « pouvoir », de l'alliance avec l'ancienne puissance coloniale, de l'argent, du « blanc », permet d'associer ces valeurs avec la prostitution. On comprend ici que ce n'est plus tant la prostitution en tant que telle qui est visée mais plutôt un état corrompu de la société.

C'est cette situation contre laquelle se dresse le pôle « rappeur » (cf. M.6 et M.7 dans la chanson). Le huitième micro-genre (l. 24-27), en français et en anglais, qui mobilise de nombreux traits de l'anglais noir américain (« da crazy Killa, hip-hop singa » « le tueur fou, le chanteur hip-hop ») souligne, par un retour au méta-discursif, que le « style » est ce qui permet de dévoiler la situation grâce à la légitimité de la parole du groupe fondée sur sa filiation américaine. La scène fondatrice noir américaine permet d'assurer à la scène instituée par la chanson une possibilité de voir et de dire ce qui sans elle ne pourrait être dit et vu.

Le neuvième micro-genre (l. 28), en anglais, poursuit ce rappel de la scène fondatrice en introduisant une citation d'une chanson « ragga », usant de l'intertextualité pour inscrire sa lutte contre le « pourrissement » de la société sénégalaise dans un cadre international plus général. Bien sûr, cela ne peut être effectif que lorsque l'assimilation entre le sociotype « homosexuel » et le thème de la corruption (implicite) est effectuée.

Cette construction permet alors, au dixième micro-genre (l. 29-34) en wolof de comprendre l'éradication par le « style » propre au groupe des deux sociotypes, (toujours dénommés avec le même lexique) qui sont devenus des allégories. Selon nous, la variété des ressources linguistiques du texte (langues sous différentes formes) qui est présente dans ce micro-genre participe à l'affirmation de la puissance du « style » en tant que réponse aux problèmes. C'est la possibilité même de « dire » hors de toute insignifiance qui s'est jusqu'à présent construite, et c'est ce « style » qui, dans sa réalité même, détruit donc ce qui a empêché son émergence. Le pôle énonciatif se voit donc munit d'une force physique, revendique un corps (l. 34 : « dunx yi nu daldi léén fêt » : bastonner les pédés), malgré tous les dangers d'une interprétation de ce passage comme un appel au passage à l'acte. Mais on peut comprendre que ce corps n'est pas « biologique » puisque des groupes de rap alliés sont appelés en renfort, comme pour rendre le « style » plus efficace par le rappel de sa propagation (l. 33 « bu RAPADIO – SEN KUMPEU, NOONI-NOON, wala yénéen pound » (« de RAPADIO – SEN KUMPEU, NOONI-NOON, ou d'autres groupes »).

Le onzième micro-genre (l. 35-40), en wolof, permet de continuer l'élaboration du sociotype « pouvoir » en le précisant emblématiquement comme « vieux » (on comprendra aussi « argentés »). Ici le sociotype de la prostituée est encore mis en scène, mais sans emprunts à l'anglais, dans un court récit. Il se spécifie comme « jeune fille » et on comprend alors qu'il s'agit ici d'une forme de prostitution occasionnelle de filles jeunes et pauvres, qui peuvent par exemple habiter le quartier « grand Dakar » et être les sœurs des rappeurs. Le sociotype de la prostituée implique une rupture sociale par laquelle un groupe profite indûment d'un autre. Les formes en wolof considérées comme « argotiques » par les auteurs sont employées pour évoquer le sexe (« daas »), ici c'est clairement l'évaluation négative que ces formes permettent de souligner. Les emprunts de formes familières du français ou les verlanisations permettent de mettre en correspondance ces jeunes filles « pétasses » avec le sida, emblématique de la décomposition de la société dans nos chansons africaines « DASI ».

Le douzième micro-genre (l. 41-46), en wolof, débute par une apostrophe d'un homosexuel « emblématique », ainsi que nous l'avons montré plus haut. Le positionnement du pôle énonciatif s'effectue face au sociotype en inversant le sens de l'agression : « que t'avons nous fait ». Ce positionnement se complète par des condamnations, des insultes. Comme pour les

prostituées, les évocations de la sexualité sont en formes wolof considérées comme « non-pures » (« djon » « pénis »). L'utilisation de « Yalla » (« Dieu » associé ici à la « Nature ») est fondamentale. C'est cette fois au nom d'une transcendance que le jugement négatif peut se fonder. « Yalla » est donc du côté du rap, ou plutôt, il fait partie de la nature du rap d'être en rapport avec « Yalla ». C'est donc au nom d'un principe supérieur d'organisation que l'organisation sociale immanente et actuelle est critiquée.

Le treizième micro-genre (l. 47-51), en wolof, est composé par le dernier récit de la chanson. Une nouvelle fois, le sociotype de la prostituée est convoqué. Ce sociotype permet de préciser encore celui du « pouvoir-client » en mentionnant explicitement le « blanc » (« toubab »). La prostitution devient bien la métaphore du mal de la société puisque c'est cette fois le vol qui lui est associé. Remarquons, au passage, que le « toubab » passe de l'état de client à celui de « pigeon », de victime ridicule. Les questions rhétoriques et les conseils du quatorzième micro-genre (l. 52-55) sont reliés argumentativement au récit précédant grâce au statut d'illustration de celui-ci.

Lors du quinzième micro-genre (l. 56-57) en français et en wolof (marqué par le méta-discursif et la mention explicite du « je »), les sociotypes disparaissent en tant que personnages et deviennent un « dossier classé ». Tout se passe donc comme si l'élaboration discursive de la scène instituée pouvait répondre au problème posé. La scène instituée et le « style », qui lui est corrélatif, ont opérés un repositionnement symbolique.

En effet, le système d'allégorisation a parfaitement fonctionné. Les sollicitations textuelles élaborées à partir des langues, sous différentes formes, et des places énonciatives, permettent de rendre compte de certains points cruciaux manifestés dans cette chanson. Les différents sociotypes et la scène instituée qu'ils constituent avec le pôle énonciatif permettent de repérer un mouvement qui, d'une situation précise, saisie dans un ici et maintenant, forme un ensemble de représentations sociales plus générales. La dimension temporelle illustrative des micro-genres narratifs, les évolutions de la valeur du « tu » tout au long du texte, la complexité de la constitution des sociotypes, contribuent à la mise en place de ces allégories. Finalement, l'homosexualité et la prostitution constituent des entrées vers d'autres travers de la société impliquant d'autres types de personnages et de corruptions (police, pouvoir, etc.). Cela permet alors de traiter de la ville d'une manière à la fois typique, avec des scènes « saisies sur le vif », et générale, puisque ces scènes vont dépasser la seule condamnation discriminante pour poser une parole émergente dénonçant, tant bien que mal, un ordre social problématique.

GUDDI TOWN³³, Rapadio

MICRO-GENRE 1

1- Tchi undaground sound dama di dik ak sama pound

³³ Note de lecture : Nous présentons un état de la traduction de la chanson.

Le texte est présenté sur trois lignes, la première correspond au texte original des auteurs (nous avons respecté l'orthographe et la mise en page des auteurs), la seconde la traduction littérale du texte, la troisième la traduction littéraire. Les unités soulignées correspondent aux unités non standard du français ou de l'anglais ou des unités wolof considérées comme « non pures » par les locuteurs du wolof et les lettres entre parenthèses (A, B, C, D, E, F, G) sur la deuxième ligne renvoient aux catégories de ces unités définies plus haut dans le texte. Les micro genres numérotés apparaissent dans le cours du texte.

Les « / » permettent de distinguer entre différentes unités significatives associées graphiquement.

Liste des abréviations employées :

Cl : classificateur ; morph : morphème ; mrc : mise en relief du complément ; mrp : mise en relief du procès ; nég : négation ; imp : impératif ; inacc : inaccompli inf : infinitif ; p : personne ; pr : pronom ; pl : pluriel ; s : singulier ; vl : verlan ; 2 : deuxième.

Sur + underground + son (C) + je + inacc. + arriver + avec + mon + pound (C)
C'est par le biais de la musique underground que je viens avec mon groupe

2- Di/la waax tchi guddi town - Guddi town
 inacc/ te + parler + sur + nuit + ville (C) nuit + ville (C)
te parler des nuits de Dakar - nuits de Dakar

MICRO-GENRE 2

3- Guddi town dafa ñang. Tchaga yaa ngui né f/ang
 Nuit + ville (C) + il + vilain + prostituées (A) + cl. + présentatif redoublé + là/ présentatif
Les nuits de Dakar sont dangereuses. Les prostituées s'exhibent

4- di bank séen tank, goor jiguéen yaa ngui lang
 inacc.+ plier + leurs + pieds, + homme femme (A)+ cl. + présentatif + en groupe
adossées aux murs. Les homosexuels sont là en groupe

MICRO-GENRE 3

5- Tioy yéé/k batch yi lu/ñu xaar nguir guéné ñoñu
Flics (B)+ cl./ et + gendarmes + cl. + quoi/ ils + attendre + pour + inf expulser + ceux-là +
Qu'attendent les flics pour les sortir
tchi digum
 sur + centre
de Dakar

6- Dakar, lilé ko doy waar
Dakar (D)+ pr. déictique + pr pers 3è p. sg + suffisamment + étonnant
Que cela est étonnant

7- La licepe centrale ne fout rien c'est pas normal. C'est même banal
police (F)

8- Les soirs de Karda, bar après bar, trottoir sur trottoir
Dakar (F)

9- tu verras que des tasspés, des pédés, sans carte de santé ni
pétasses (F) homosexuels (E)

10- carte de prostituée

MICRO-GENRE 4

11- Da ngaa/y békénté 'k bén miss guddi-guddi nga bëg ko
 Tu (mrp)/ inacc. + heurter (A) + avec + une + miss + soir - soir (A)+ tu + vouloir + elle +
Tu croises une prostituée et tu veux
iri
 coucher avec
coucher avec elle

12- mu/né/la : amulo money, dém/ al guiss/i kénène
 elle/ dire/ toi : + avoir nég. + money (C) + partir imptf/2ps + voir/ ailleurs + une autre
mais elle te répond : tu n'as pas d'argent, va voir quelqu'un d'autre

13- wala nga dém fénène wala nga séét/i kénène
 ou + tu + partir + ailleurs + ou + tu + prst chercher/ ailleurs + une autre

ou va ailleurs ou cherche quelqu'un d'autre

14- **Amu** **fi** **diay** **lady** **bu** **kind** **wala** **di** **diay**
 avoir nég. + là + vendre (= passer pour) + demoiselle (C) + qui + aimable (C) + ou + inacc. +
 vendre (= passer pour)

Je ne serai pas gentille avec toi n'essaie pas

good mind
 + bon + esprit (C)
de me convaincre

15- **Money** **mo** **fi** **fine**, **So** **amul** **money** **d/o/** **ma** **time**
Argent (C)+ anaph+ ici + bien (C) + si + nég. avoir + argent (C)+ tu/ nég./ moi + temps (C)
C'est avec de l'argent que tu pourras coucher avec moi

MICRO-GENRE 5

16- Regarde là-bas, vois-tu pas les **gnolebas**
bagnoles ("voiture")(F)

17- Des voitures immatriculées CD³⁴ ou AD³⁵, des hommes déguisés

18- Des visages masqués, les autorités.

19- Top-Secret n'en parles à personne

MICRO-GENRE 6

20- Sur ce flot mes mots sonnent, résonnent,

21- Mes paroles tuent comme les balles d'1 **gun**
Arme (C)

22- B.I.B.S.O.N, **Daddy** Bibson (d'un esprit sain gars)
Papa (C)

23- Voilà ton refrain

MICRO-GENRE 7

REFRAIN :

It's a night in town
C'est une nuit dans Dakar

Round after round
Etape après étape

Boy check this sound
gars, prends ce son

C'est du 1-2 Ground
underground (C)

MICRO-GENRE 8

24- Well I'm **da** microphone masta
 (the) (master)

Bon, je suis maître du micro

³⁴ Corps Diplomatique

³⁵ ADministration

25- da crazy Killa, hip-hop singa
 (the, G) (killer, G) (singer, G)
le tueur fou, le chanteur hip-hop

26- Kon bay/il ma ñëw/ëti ind/éti
 Donc + laisser /imptf 2ppl + moi + venir/ morph. Itératif + amener/ morph. Itératif
 donc laisse que je revienne avec

style bi/y xaadialé goor jiguéen wala bok
 + style (C)cl/ inacc. + distinguer + homme femme + ou aussi
le style qui permet de distinguer les homosexuels ainsi que

27- tchaga yi ndax tchoy yi dañ léén di xoy money boy
prostituées (A) + cl.+ car + flics(B)+ cl.+ ils (mrp) + les +inacc appâter argent + garçon (C)
les prostituées étant donné que les policiers sont corrompus

MICRO-GENRE 9

28- BOOM BYE BYE in a bad boy ass
 " Bang – bang – bang au cul (G)des mauvais garçons"

MICRO-GENRE 10

29- Féét style lañu d/on xaar mom mi d/on
 + style (C) + nous + inacc./ passé + attendre + lui + anaphorique inacc./ passé
c'est ce style que nous attendions celui-là même qui était
sunu yaakaar
 + notre + espoir
 notre espoir

30- Wara guéné bép tchaga bép goor jiguéen tchi mbédum Dakar
 devoir + inf enlever + tout + prostituée + tout + homme femme(A)+ dans + rues + Dakar(D)
qui doit arrêter toutes les prostituées et tous les homosexuels qui sont à Dakar

31- Tëj bép tchaga bar, tégui féet mines tchi
bép fermer à clef + tous + prostituées (A)+ bar(D) + poser + mines (D)+ sur + tous
 + *fermer tous les bordels, poser des mines sur tous*
 fermer tous les bars, repères des putes, et poser des mines sur tous
trottoirs
 trottoirs (D)
les trottoirs

32- Nguir sunu town sét wétch ni 1-2-Ground sound
 Pour que + notre + ville (C)+ propre + morph. insistance + comme + 1-2 Ground + son (C)
Pour que notre ville soit propre comme la musique underground

33- bu RAPADIO - SEN KUMPEU, NOONI - NOON wala yénéen pound.
 de + Rapadio - + nom d'un gr. de rap , + nom d'un gr. de rap + ou + autre + pound (C)

De Rapadio – Sen Kumpe , Noonni-Noon ou d'autres pound

34- Tchaga fi ñu tambalé lañu warona Kotch - Sot - dok
-

Prostituées (A)+ là + elles+commencer+nous (mrc)+ passé devoir +coincer +lyncher+stopper
C'est à la source qu'on doit combattre la prostitution

kët , dunx yi ñu daldi léén fët
+ couper, + pédé (A)+ cl + nous + inacc. + eux + frapper
bastonner les pédés

MICRO-GENRE 11 (à partir de “ ñu russ ”)

35- Té di nox bép mbaraan
et + inacc. + casser la gueule + tous + collectionneurs
bastonner tous les tombeurs

du/ñu russ di xaaraan
+ nég/ ils. + avoir honte + inacc. + être +opportunistes
qui n'ont pas honte d'être des opportunistes

36- Ñu daldi léén iri yoob léén pâti
ils + inacc. + elles + faire l'amour (B)+ emmener + elles + pâti(sserie)(D, E)
ils veulent coucher avec elles les invitent à aller prendre un pot

37- Daldi léén daas (4x) ba ñu tass
Inacc. + elles + faire l'amour(B) + jusqu'à ce que + elles + être en morceaux
Ensuite ils les baisent jusqu'à ce qu'elles soient épuisées

38- ñu daldi léén pass, déf léén pétasse
ils + inacc. + les + passer, + faire + elles + pétasse (D,E)
ils les laissent à d'autres faisant d'elles des pétasses

39- Té lii di séén ngerem mo/y ñu may léén
Et + pr. déictique + inacc + leurs + remerciements + anaph / inacc + ils + donner + elles + *ils*
les remercient en leur donnant

dërëm

pièce de 5 Francs CFA
de l'argent

40- Waal lén DASI wala yénéén maladies.
contaminer + elles + dasi (vl, SIDA)+ ou + autres + maladies (D)
et en leur filant le sida ou d'autres maladies

REFRAIN

MICRO-GENRE 12

41- Goor jiguéen wala jiguéen goor
Homme-femme (A)+ ou + femme-homme
Homme-femme ou femme-homme

42- **Ñun lu/ñ la dééf say moromi goor**

Nous + quoi/ nous + toi + faire + tes + semblables + hommes

Que t'avons-nous fait nous tes semblables

43- **Wayé li wora woor mo/y toog/ ak yow sax dulu woor**

Mais ce qui + sùr + sùr + anaph/ inacc + s'asseoir/ avec + toi + même + nég. qqch + sùr

mais ce qui est vraiment sùr c'est qu'il n'est pas prudent pour moi de m'asseoir à côté de toi

44- **Yalla may la djon, nga/né bég/no bobu don,**

Dieu + donner + toi + pénis (A) + tu/ dire + aimer/ morph. nég. + anaph. + don ,

Dieu t'a donné une bite, mais tu dis que tu n'en veux pas,

boy yaka

con

+ boy (C) + tu que (adv. de quantité) + con(E)

gars que tu es con

45- **Kéén bèguètu di diutu, jiguéen ñi sax bèguètu/ñu**

Personne + aimer nég + inacc + montrer ses fesses+ femmes+cl.+même+aimer nég./elles

nul n'a envie de se faire enculer même les femmes

di féétée

+ inacc + être placé

ne veulent plus être

46- **sufu ufsu nga/né tu t'en fous**

sol + sol (B) + tu/ dire + tu t'en fous (E)

en-dessous et tu dis que tu t'en fous

MICRO-GENRE 13

47- **Béen tchaga ak bénn tubab,**

Une + pute + (aak, B)convaincre + un + toubab

Une prostituée accroche un blanc

48- **yôb ko si rux ndax ay baab**

amener + lui + dans + coin + grâce à + des + persuasions

l'emmène dans une ruelle après force persuasion

49- **Naka la ni tël, bénn agresseur**

à peine + il + morph. action simultanée + apparaître, + un + agresseur (D)

daldi né tël

+ inacc + morph. simultanéité + apparaître

dès qu'il apparaît il est face à un agresseur

50- **Daldi ko/y fël, majnat kañ/am ba paré sééñu yax/aam.**

inacc + le/ inacc. + bousculer, + dépouiller + argent(B)/poss. + ensuite + sucer + os/ ses

qui le bouscule, le dépouille de son argent et l'achève

51- **Li/mu am mu séédo ko/k tchaga bi ko sēf**

Ce qu'/ il + obtenir + il + partager + cela/ avec + pute + cl. + cela + charger

Ensuite il partage son butin avec son complice la prostituée

MICRO-GENRE 14

52- Où sont les keufs, voient-ils pas ces sales meufs

flic “ policiers ” (E) femmes (E)

53- Na tchoy yi déf séén métier nguir boy yi baayi agresser

que (optatif) + flics + cl. + faire + leur + métier + pour + boy (C)+ cl. + laisser (arrêter)
+ agresser (D)

il faut que les policiers fassent leur métier pour que les gars arrêtent les agressions

54- Tchaga yi ñu daldi léén ranger,

Putes (A) + cl. + ils + inacc. + elles + ranger (D)

Que les prostituées soient mises de côté

55- Goor jiguéen ñi léén féetélé nélé, félé

Homme-femme (A)+ (“ yi ”) class + inacc. + ils + placer + de côté là, + là-bas

Que les homosexuels soient mis en quarantaine

MICRO-GENRE 15

56- Loloo d/on dossier classé bi/ma fi indi won

pr. anaph. + inacc./ morph. passé + dossier classé (D)+ que/ je + ici + apporter + morph.

Voilà le dossier désormais classé que j'avais apporté

57- Ma/k sama fuckin' posse as a night in town.

Moi/ avec + mon + enculé + groupe (C,G) + comme + une + nuit + dans + ville

Moi et mon enculé de groupe comme une nuit dans la ville