

Print ISSN: 2617-4766

E-ISSN: 2617-4774

# Đamá Nínau

REVUE INTERDISCIPLINAIRE  
LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES



Revue trimestrielle - N° 15, Mars 2024

REVUE TRIMESTRIELLE - N° 15 Đamá Nínau | REVUE INTERDISCIPLINAIRE LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

Mise en page et Impression  
**IMPRIMERIE ST LOUIS**

53, Rue N'ZARA Doulassamé Face Première Eglise Baptiste du TOGO  
BP: 61536 / Tel Bureau: (228) 22 22 10 45 / Mobile : (228) 90 12 37 30  
E-mail: [imprimerie.stlouis@yahoo.fr](mailto:imprimerie.stlouis@yahoo.fr)

"Dama Ninao" est une revue scientifique interdisciplinaire qui accepte et publie tous les articles relevant des Lettres, Arts et Sciences Humaines. A cet effet, elle s'intéresse aux études et théories littéraires, linguistiques, sociologiques, philosophiques, anthropologiques et historico-géographiques. La Revue "Dama Ninao", entendu "L'Entente" en langue kabyè du Nord Togo, est créée dans l'intention de matérialiser la mondialisation ou la globalisation qui s'opère avec l'esprit d'équipe et d'échanges et la désuétude du monde autarcique. Le monde scientifique universitaire ne peut échapper à cet esprit d'équipe qui fonde un creuset où « le fer aiguisé le fer », les échanges se croisent, puis s'entremêlent pour aboutir à une reconstruction des connaissances scientifiques individuelles dans la collectivité.

La Revue Dama Ninao nous renvoie à la Civilisation de l'Universel du poète sénégalais Léopold Sédar Senghor, qui prône la porosité des âmes avec l'acceptation de l'autre, de ce qu'il dispose d'utile pour mon avancement : sa civilisation, sa culture, sa langue ... Elle se fonde notamment sur la philosophie de Paul Ricœur qui préconise la perception de Soi-même comme un autre. Considérer soi-même comme un autre aux yeux de l'autre, nous amènerait à faire taire nos distensions et ressentiments afin de redimensionner notre espace, reconstruire notre histoire et notre société.

La Revue Dama Ninao s'est inspirée de la nature. Des insectes en miniature nous produisent de bels chefs-d'œuvre architecturaux, conjuguent leur génie créateur et leur force dans la patience et dans la tolérance. Ils créent des œuvres monumentales qui dépassent l'entendement humain, les termitières. A cet effet, la nature semble nous parler, nous guider, nous instruire dans le silence. Seules ces créations nous interpellent sans autant faire de nous des disciples. Comme la termitière qui, pour la plupart du temps, est une composante de maillons surgissant de la même matière, la Revue Dama Ninao se veut une termitière scientifique dont les enseignants-chercheurs en sont les maillons.

Au confluent de diverses sciences, la Revue Dama Ninao se propose de promouvoir la recherche scientifique et universitaire en impulsant le dialogue interdisciplinaire, le dialogue entre divers champs disciplinaires et divers contributeurs du monde universitaire.

**Professeur Koutchoukalo TCHASSIM**

**Université de Lomé**

## **ADMINISTRATION DE LA REVUE**

**Directeur de publication et rédacteur en chef :**

**Professeur TCHASSIM Koutchoukalo**, Université de Lomé

**Directeur de rédaction :**

**SILUE Lèfara (Maître de Conférences)**, Université Félix Houphouët Boigny

### **Comité Scientifique**

Professeur Yaovi AKAKPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Kodjona KADANGA, Université de Lomé (Togo), Professeur Xavier GARNIER, Université Paris 3 (France), Professeur Norbert VIGNONDE, Université de Bordeaux (France), Professeur Adama COULIBALY, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Okri Pascal TOSSOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Professeur Mamadou KANDJI, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Komla Messan NUBUKPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Amadou LY, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Kazaro TASSOU, Université de Lomé (Togo), Professeur Dotsè YIGBE, Université de Lomé (Togo), Professeur Komlan Sélom GBANOU, Université de Calgary (Canada), Professeur Kodjo AFAGLA, Université de Lomé (Togo), Professeur Alain-Joseph SISSAO, Institut des Sciences des Sociétés (Burkina Faso), Professeur Komla Essowè ESSIZEWA, Université de Lomé (Togo), Professeur Gneba KOKORA, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Louis OBOU, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Ataféi PEWISSI, Université de Lomé (Togo), Professeur Vicente Enrique Montes Nogales, Universidad de Oviedo (Espagne), Professeur Mamadou FAYE, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Akila AHOULI, Université de Lomé.

### **Comité de lecture**

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Université de Lomé (Togo), Professeur Gbati NAPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Didier AMELA, Université de Lomé (Togo), Professeur Komi KOUVON, Université de Lomé (Togo), Dr Komi BEGEDOU, Université de Lomé (Togo), Dr Koffi Dodzi NOUVLO, Dr Kpatimbi TYR, Université de Lomé (Togo), Dr Madis KROUMA, Université de Lomé, Professeur Arthur MUKENGE, Université de Rhodes (Afrique du Sud), Professeur Xolali MOUMOUNI-AGBOKE, Université de Lomé (Togo), Dr Anoumou AMEKUDJI, Université de Lomé (Togo), Professeur Raphaël YEBOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Professeur PERE-KEZIMA, Université de Lomé.

### **Comité de rédaction**

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Wonouvo GNAGNON, Assistant, DOUHADJI Kossi, doctorant, Université de Lomé.

Contact : [revuedamaninao@gmail.com](mailto:revuedamaninao@gmail.com)

## LIGNE EDITORIALE DE LA REVUE DAMA NINAO

**Dama Ninao** est une revue scientifique internationale. Dans cette perspective, les textes que nous acceptons en français ou anglais sont sélectionnés par le comité scientifique et de lecture en raison de leur originalité, des intérêts qu'ils présentent aux plans africain et international et de leur rigueur scientifique. Les articles que notre revue publie doivent respecter les normes éditoriales suivantes :

### La taille des articles

Volume : 10 à 15 pages ; interligne 1.5, police 12 pour le corps du texte et les courtes citations ; police 11 pour les longues citations, Times New Roman, les références des citations doivent être incorporées dans le texte. Exemple : Guy Rocher (1968, p. 29), pas de référence en foot-notes à l'exception de quelques commentaires.

### Ordre logique du texte

- Un **TITRE** en caractère d'imprimerie et en gras. Le titre ne doit pas être trop long ;
- **Nom et prénom(s)** du contributeur ou des contributeurs, **nom de l'institution** d'appartenance, **adresse mail**
- Un **Résumé (Abstract)** de 8 lignes en français et anglais, en interligne simple, suivi de 6 **Mots clés (Key words)**
- Une **Introduction** : elle doit avoir une problématique, une méthode et une structure.
- Un **Développement** : les articulations du développement du texte doivent être titrées comme suit :

1-Pour le **Titre** de la première section

1-1-Pour le **Titre** de la première sous-section

1-2- Pour le **Titre** de la deuxième sous-section

2- Pour le **Titre** de la deuxième section

2-1-Pour le **Titre** de la première sous-section

2-2- Pour le **Titre** de la deuxième sous-section

3- Pour le **Titre** de la troisième section (si l'auteur de l'article le souhaite)

-Une **Conclusion** : elle doit être courte, précise et concise en mettant en relief l'authenticité des résultats de la recherche.

-**Bibliographie** (Mentionner uniquement les auteurs cités)

Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Editeur. Exemples :

- AMIN Samir (1996), *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.
- BERGER Gaston (1967), *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.
- DIAGNE Souleymane Bachir (2003), « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogène*, 202, p. 145-151. (Pour les articles).

### **Typographie française**

- La Revue Dama Ninao s'interdit tout soulignement et toute mise de quelque caractère que ce soit en gras.
- Les auteurs doivent respecter la typographie française concernant la ponctuation, l'écriture des noms, les abréviations...

### **Tableaux, schémas et illustrations**

En cas d'utilisation des tableaux, ceux-ci doivent être numérotés en chiffre romains selon l'ordre de leur apparition dans le texte. Ils doivent comporter un titre précis et une source. Les schémas et illustrations doivent être numérotés en chiffres arabes selon l'ordre de leur apparition dans le texte.

### **Soumission des manuscrits**

Tous les manuscrits doivent être soumis uniquement par voie électronique à l'adresse suivante : [revuedamaninao@gmail.com](mailto:revuedamaninao@gmail.com)/[infos@revuedamaninao.net](mailto:infos@revuedamaninao.net). Tous les échanges entre le secrétariat de la revue et l'auteur se feront uniquement par internet, il importe donc de fournir un mail actif que l'auteur consulte très régulièrement et d'envoyer toutes les informations relatives au processus de publication des articles uniquement par mail. Les frais d'instruction de l'article sont de **20000f** payables immédiatement au moment de l'envoi de l'article. À l'issue de l'instruction, si l'article est retenu, l'auteur paie les frais d'insertion qui s'élèvent à **30.000f**. Les frais d'instruction et d'insertion s'élèvent donc à **50.000f** payables par transfert, frais de

transfert y compris. Le paiement des frais d’insertion donne droit à un tiré à part. Si un auteur achète un exemplaire, les frais d’envoi sont à sa charge. Les frais de gravure des clichés, des schémas et l’expédition des tirés à part (pour ceux qui voudraient les avoir par la poste) sont à la charge des auteurs. La Revue Dama Ninao paraît trimestriellement. Toute soumission doit parvenir au secrétariat de la rédaction un mois voire deux semaines (délai de rigueur) avant la publication du numéro dans lequel l’article pourra être inséré. Pour toute information, envoyez un mail à : [revuedamaninao@gmail.com](mailto:revuedamaninao@gmail.com)/[infos@revuedamaninao.net](mailto:infos@revuedamaninao.net) ou visitez le site de la revue : [www.revuedamaninao.net](http://www.revuedamaninao.net).

## **Evaluation par les pairs**

Les instructeurs à qui la revue affecte les articles de leur spécialité, doivent les lire avec rigueur, rejeter tout article dont le contenu est en inadéquation avec le titre et/ou dont le raisonnement n’offre pas une qualité scientifique, faire des propositions pour l’amélioration dudit article, renvoyer l’auteur de l’article à la ligne éditoriale de la revue au cas où elle n’est pas respectée. Ils se doivent notamment de vérifier, par le biais d’internet, si le même article n’est pas déjà publié dans une revue en ligne.

## **Objectifs et portée**

La revue Dama Ninao, de par son nom qui signifie « entente », a pour objectifs :

- de matérialiser le monde universitaire qui est un creuset où « le fer aiguise le fer », les échanges se croisent, puis s’entremêlent pour aboutir à une reconstruction des connaissances scientifiques individuelles dans la collectivité ;
- de promouvoir la recherche scientifique et universitaire en impulsant le dialogue interdisciplinaire, le dialogue entre divers champs disciplinaires et divers contributeurs du monde universitaire.

La revue Dama Ninao a une portée scientifique et sociale. A cet effet, elle publie tous les articles relevant des Lettres, Arts et Sciences Humaines et s’intéresse aux études et théories littéraires, linguistiques, sociologiques, philosophiques, anthropologiques et historico-géographiques sur appel à contribution thématique (colloque) ou varia. Elle est un espace de rencontre, de construction et de reconstruction des réseaux relationnels et scientifiques.

**Professeur Koutchoukalo TCHASSIM**

**Université de Lomé**

## SOMMAIRE

1. RITES ET INTERDITS : SYMBOLES TRADITIONNELS FACE AUX ENJEUX DE LA SAUVEGARDE DE LA BIODIVERSITE -----6  
OUATTARA Ahmadou, Université Alassane Ouattara (Côte d’Ivoire)
2. AFRICANFICTION-AFRICANINTRICACIESNEXUS: A BIRD’S EYE VIEW ----- 20  
D’ALMEIDA Ayélé Fafavi, Université de Lomé (Togo)
3. PRESTIGE: A TRIGGER TO COMBAT IN MARLANTES’ *MATTERHORN* ----- 44  
AGBAGO Dovi Akogninou, Université de Lomé (Togo)  
Pr AFAGLA Kodjo, Université de Lomé (Togo)
4. ANTHROPOSÉMIOLOGIQUE DU SYSTÈME JUDICIAIRE TRADITIONNEL EN PAYS *ATTIÉ* ET *AGNI* DE CÔTE D’IVOIRE ----- 61  
ETTIEN Oï Ettièn Hervé Georges, Université A. Ouattara, Bouaké (Côte d’Ivoire)  
MAMBO Alléby Serge-Pacôme, Université A. Ouattara, Bouaké (Côte d’Ivoire)
5. MESSE CATHOLIQUE : ELEMENTS DE THEATRALITE ----- 80  
NOUWLIGBETO Fernand, Université d’Abomey-Calavi (Bénin)  
MONTCHO Bruno, Université d’Abomey-Calavi (Bénin)
6. LE BAOBAB FOU DE KEN BUGUL OU LA DÉCONSTRUCTION DE LA MODERNITE AU FEMININ ----- 102  
NGABEU Jeannette Ariane, PhD, Howard University, Washington DC (USA)
7. LA PRATIQUE DE LA LECTURE EN CEBAARA : LE SYLLABAIRE COMME OUTIL D’APPROCHE ----- 120  
KOFFI Kouakou Mathieu, Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d’Ivoire)  
SILUE Gnamidjo Abraham, Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d’Ivoire)
8. LA CARACTÉRISATION ET LA QUALIFICATION GRAMMATICALE DES PERSONNAGES-ANIMAUX DANS LE PAGNE NOIR DE BERNARD DADIÉ. QUELS ENJEUX POUR LA SAUVEGARDE DE LA BIODIVERSITÉ ? ----- 136  
KOUASSI Kouakou Roland, Université Alassane Ouattara (Côte d’Ivoire)  
GNACHOUÉ Boni Blaise Gautier, Université Alassane Ouattara (Côte d’Ivoire)

9. **RÉSURGENCE DU DISCOURS FÉMINISTE DANS LES ENRAGÉ.E.S DE VALÉRIE BAH ----- 152**  
**AVOUGNA Sowou, Université d'Ottawa (Canada)**
10. **RAP BURKINABE ET POESIE DE LA NEGRITUDE : PARALLELE ENTRE UNE POESIE ORALE ET UNE POÉSIE ECRITE ----- 173**  
**GARBA Wendmy Désiré, Université Joseph KI-ZERBO (Ouagadougou/Burkina Faso)**
11. **LA PAROLE DANS LES PLEURS FUNÉRAIRES WE : UNE PORTRAITURE DU DEFUNT ----- 193**  
**DIDE Kamondan Vincent, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)**



## **RAP BURKINABE ET POESIE DE LA NEGRITUDE : PARALLELE ENTRE UNE POESIE ORALE ET UNE POÉSIE ECRITE**

**Wendmy Désiré GARBA**

**Laboratoire Littératures, Arts, Espaces et Sociétés (LLAES)  
Université Joseph KI-ZERBO (Ouagadougou/Burkina Faso)  
E-mail : [garba@yahoo.fr](mailto:garba@yahoo.fr)**

**Résumé :** Nombre d'études relatives aux productions artistiques et littéraires africaines font ressortir un ancrage culturel avéré desdites productions. Toutefois, il est des cas où l'ancrage peut être perçu à un niveau purement artistique, c'est-à-dire, d'une génération d'artistes ou d'écrivains à une autre. C'est le cas de certains rappers contemporains (burkinabè) dont quelques éléments artistiques de fond et de forme font penser à l'écriture des chantres de la négritude des années 1940 à 1980. En clair, le présent travail répond à la question de savoir en quoi la poésie orale des groupes de rap burkinabè Dumba Kultur et Yeleen se rapproche de la poésie écrite de Senghor, Césaire et des autres chantres de la négritude. Par le truchement du comparatisme (Pierre Brunel) et de la transtextualité (Genette), nous avons pu mettre en exergue certains éléments thématiques et stylistiques des rappers burkinabè qui rejoignent les canons esthétiques de la poésie de la négritude.

**Mots clés :** rap burkinabè, négritude, poésie orale, poésie écrite, ancrage culturel

**Abstract :** Many studies related to African artistic and literary productions demonstrate a proven cultural anchoring of said productions. However, there are cases where the anchoring can be perceived at a purely artistic level, that is, from one generation of artists or writers to another. This is the case with some contemporary Burkinabé rappers whose artistic elements in content and form evoke the writing of the negritude poets from the 1940s to the 1980s. In essence, this study addresses the question of how the oral poetry of the Burkinabé rap groups Dumba Kultur and Yeleen resembles the written poetry of Senghor, Césaire, and their contemporaries. Through the comparative approach (Brunel) and the transtextuality (Genette), we have been able to highlight certain thematic and stylistic elements of Burkinabé rappers that align with the aesthetic canons of negritude poetry.

**Keywords:** Burkinabé rap, negritude, oral poetry, written poetry, cultural anchoring

## Introduction

De Léon Gontran Damas à David Diop en passant par Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Guy Tyrolien entre autres, la lutte pour la liberté et l'émancipation du nègre s'est faite essentiellement par le truchement de la négritude. D'où l'expression « poésie de la négritude », une poésie dont Senghor s'est fait le plus grand théoricien. Et puisque dans le domaine de l'art et de la littérature (en Afrique notamment) les nouvelles générations s'inspirent le plus souvent des anciennes, des rappers burkinabè semblent s'inspirer de cette poésie dite de la négritude, tant dans le fond que dans la forme. De fait, même si l'on convient que les poètes de la négritude et les rappers burkinabè sont de générations bien différentes, il y a que leur milieu est le même : l'Afrique. Alors, que ce soit de façon directe ou indirecte, les accointances entre rap burkinabè et poésie de la négritude pourraient se justifier par plusieurs raisons. Mais qu'entend-on concrètement par « poésie de la négritude » ? Nous pouvons la définir comme la poésie inspirée du mouvement de la négritude, c'est-à-dire, une poésie fondée sur la thématique du monde noir (la dénonciation de l'oppression subie par le monde noir, l'émancipation du Noir, les valeurs noires, le ressourcement culturel négro-africain, etc.) et sur le style artistique négro-africain. La négritude, néologisme aux sources latines, ne peut (ou ne pouvait) qu'avoir comme préoccupation essentielle le Nègre, celui-là qui a connu l'esclavage et la colonisation. Cette poésie est celle des chantres de la négritude tels Césaire, Senghor, Damas, David Diop, Guy Tyrolien, les poètes de l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (Senghor, 1948). Dans la préface à cette Anthologie, « Orphée noire », Jean Paul Sartre a amplement décrit la poésie de la négritude à travers ses caractéristiques les plus essentielles. C'est ainsi qu'il (Sartre, 1948, p. XVII) la qualifia d'« orphique » : « *Et je nommerai orphique cette poésie, parce que cette inlassable descente du nègre en soi-même me fait songer à Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton.* » Notre objectif est d'effectuer un rapprochement entre le rap burkinabè de la première décennie des années 2000, et cette poésie née pendant la colonisation et ayant obtenu ses lettres de noblesse des années 1930 aux années 1950. Aussi, ce rapprochement se base-t-il sur le caractère poétique du rap burkinabè.

En effet, des études antérieures que nous avons faites sur le rap burkinabè<sup>33</sup> ont révélé la poéticité des plusieurs textes à l'aune du parallélisme (théorie de l'équivalence) de Roman Jakobson. Les textes de Yeleen et de Dumba Kultur sont nos corpus d'étude. Le premier est un ancien groupe de rap glorieux burkinabè constitué de Smarty et de Manwdowé. Le second, toujours en activité, est également constitué de deux artistes : Sini Moulaye et Al Kabor.

Le rapprochement entre de poésie de la négritude et rap burkinabè est a priori une étude comparatiste. En outre, ce comparatisme se fera beaucoup plus sous l'angle de la transtextualité. La littérature comparée ou comparatisme est une approche pluridisciplinaire qui consiste en l'établissement d'un parallèle entre des littératures d'aires ou de langues différentes, entre différents types d'œuvres artistiques, entre différentes sciences humaines (lettres, anthropologie, philosophie, etc.). Toutefois, ce parallèle peut être fait du point de vue des convergences et/ou des divergences. Pour Pierre Brunel, cité par Jean-Pierre Makouta-Mboukou (2003, p. 249), le comparatisme c'est une somme « de procédures visant à établir des corrélations formelles entre deux ou plusieurs objets ». Dans le cas de notre étude, il est question de comparer une musique (le rap) et une littérature (écrite). Par extrapolation, il est aussi question d'un rapprochement de formes d'expression différentes et de types de littérature différents : poésie orale (rap) et poésie écrite (poésie de la négritude).

Quant au concept de transtextualité, il a surtout été étayé par Gérard Genette (*Palimpsestes. la littérature au second degré*, 1982). Selon Genette (1982, p. 7), la transtextualité ou transcendance textuelle du texte est « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte. » Ici, la notion de texte ne renvoyant pas exclusivement au texte littéraire, mais à toute œuvre d'une autre nature. Les différentes mises en relation déclinées par Genette sont : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. L'élucidation du comparatisme et de la transtextualité, telle que faite, justifie le choix que nous

---

<sup>33</sup> Il s'agit respectivement de notre mémoire de Maitrise (*Esthétique poétique négro-africaine dans le rap burkinabè...*, 2010) et de notre thèse de doctorat unique (*Poéticité et hybridité dans le rap burkinabè*, 2022), tous soutenus à l'Université Joseph Ki-Zerbo.

avons porté sur ces outils d'analyse : ils sont des outils de mise en rapport, de mise en relation. Dans le cas d'espèce, la mise en relation que nous faisons est essentiellement axée sur les points de convergence, vu que l'objectif est de mettre entre évidence les similarités entre des textes de rap burkinabè et de la poésie de la négritude. Ainsi, notre question fondamentale est : quels sont les éléments et natures de transtextualité que l'on peut percevoir entre le rap burkinabè (Dumba Kultur et Yeleen) et la poésie de la négritude ? Afin d'y répondre nous avons, d'un point de vue méthodologique, transcrit 11 textes de rap dont quatre de Dumba Kultur et sept de Yeleen. La transcription des différents textes (prenant en compte les vers et les rimes) a tenu compte de la structuration en couplets et refrains de toutes les chansons. Toutes les chansons du corpus, disponibles sont disponibles les plateformes de téléchargement légal dont « VidMate » et « YouTube », sont :

1. « Anciens combattants » de Dumba Kultur (in l'album *Voyage*) ;
2. « Ramala » de Dumba Kultur (in l'album *Voyage*) ;
3. « La pomme » de Dumba Kultur (in l'album *Voyage*) ;
4. « Je pars » de Dumba Kultur (in l'album *Voyage*) ;
5. « Générations sacrifiées » de Yeleen (in l'album *Juste 1 peu 2 lumière*) ;
6. « Awatou » de Yeleen (in l'album *Juste 1 peu 2 lumière*) ;
7. « Confessions » de Yeleen (in l'album *Juste 1 peu 2 lumière*) ;
8. « Biney da » de Yeleen (in l'album *Dieu seul sait*) ;
9. « Le droit de rêver » de Yeleen (in l'album *Dieu seul sait*) ;
10. « Peine perdue » de Yeleen (in l'album *L'œil de Dieu*) ;
11. « Dar-es-salaam », de Yeleen (in l'album *Dar-es-salaam*).

De façon pratique, nous avons confronté les textes de ces chansons avec quelques textes de L. S. Senghor, A. Césaire, G. Tyrolien et D. Diop, issus de leurs

principales œuvres. Il s'agit essentiellement de *Poèmes*<sup>34</sup> de Senghor, *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire, *Balles d'or* de Tyrolien et *Coups de pilon* de David Diop. L'analyse a également porté sur l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* de Senghor et sur « Orphée noir », la préface écrite par Jean Paul Sartre.

Premièrement, nous nous intéresserons à la thématique des deux types de productions ; et deuxièmement, nous analyserons leurs aspects formels (stylistiques). Enfin, nous déduisons de ces deux aspects (fond et forme), l'épiphanie d'une telle conception artistique et littéraire, c'est-à-dire, les philosophies qui accompagnent ces deux formes de poésie.

## 1. Rapprochement thématique ou l'hypertextualité

L'essentiel des œuvres du mouvement de la négritude s'est penché sur la dénonciation du fait colonial, sur l'évocation de la culture de l'homme noir et l'exaltation de l'Afrique. À travers un pan important de la thématique de leur rap, Dumba Kultur et Yeleen s'inscrivent à bien des égards dans cette optique.

### 1.1. Dénonciation et contestation

L'étude thématique du rap burkinabé fait ressortir la mauvaise gouvernance des systèmes politiques africains, certaines pratiques traditionnelles africaines, etc. Mieux, Dumba Kultur et Yeleen contestent, le fait colonial et l'esclavage. En cela, ils rejoignent les poètes de la négritude, car la négritude fut d'abord un mouvement de contestation, une révolte. Considérons un extrait du premier couplet de « Générations sacrifiée » de Yeleen : « *Sur chaque visage que cache l'expression de la rage / Je constate toujours les cicatrices des lianes de l'outrage / Et les coups de fouets sur le dos de l'homme qu'on dit sauvage / [...] / Tu vois papa ce que nous ont laissé les colons / C'est leur manière d'être et bien de choses bidon.* »

La dénonciation de l'esclavage et de la colonisation est faite à travers ces vers par l'évocation de la souffrance physique qu'ont endurée les Noirs. David Diop

---

<sup>34</sup> *Poèmes* est un livre de Senghor (publié en 1964 au Seuil) regroupant ses recueils majeurs : *Chants d'ombre*, *Hosties noires*, *Éthiopiennes*, *Nocturnes*, *Poèmes divers*.

(1973, p. 23) lui aussi, dans son poème « Afrique » (*Coups de pilon*) dénonce l'esclavage sous le même angle :

[...] / Ton beau sang noir à travers les champs répandus / Le sang de ta sueur / La sueur de ton travail / Le travail de l'esclavage / L'esclavage de tes enfants / L'Afrique dis-moi Afrique / Est-ce donc toi ce dos qui se courbe / Et se couche sous le poids de l'humilité / Le dos tremblant à zébrures rouges / [...]

Quant au fait colonial, voici ce que David Diop (1973, p. 10) en dit dans son poème les « Vautours » : « *En ce temps-là / [...] / Les vautours construisent à l'ombre de leurs serres / Le sanglant monument de l'ère tutélaire / [...] / Courant les hurlements des plantations à profit / [...]* »

Par ailleurs, dans l'histoire de la colonisation, il y a un aspect qui ressort assez souvent, la question des tirailleurs sénégalais. La poésie de la négritude qui se voulait contestataire n'a passé sous silence l'injustice et l'ingratitude envers les anciens combattants. À ce propos, lisons quelques vers du poème « Tyaroye » de Senghor (1964, p. 90), dans *Hosties Noires* : « *Prisonniers noirs je dis bien prisonniers français, est-ce donc vrai que la France n'est plus la France ? / [...] / Et votre sang n'a-t-il pas ablué la nation oublieuse de sa mission d'hier ? / Dites, votre sang ne s'est-il mêlé au sang lustral de ses martyrs ? / [...]* ».

Les rappers burkinabè de Dumba Kultur en parlent aussi. Le premier couplet du titre « Anciens combattants » en est illustratif :

[...] / *Moi me rappeler de cette époque où avec ces paysans / On était tous devenus des combattants / Dans leurs champs de guerre / On a connu la misère / On était leur bouclier de guerre / [...] / Mais comme dit l'histoire / Il reste à savoir / C'est que aujourd'hui / On demande des visas à mes petits fils / Est-ce que pour mourir pour la France on exigeait des visas ?*

La dénonciation et la contestation du système colonial chez Dumba Kultur, Yeleen et les poètes de la négritude sont non seulement de divers ordres mais se rejoignent à bien des égards. Cependant, L. S. Senghor dans *Liberté II* (Senghor, 1971, p. 194) soutient : « *L'art nègre est dialectique dans sa démarche. La*

*protestation n'en est qu'un aspect, et certainement pas le plus fécond en définitive. »*  
Autrement dit, l'exaltation de l'Afrique est aussi de mise.

## 1.2. L'Afrique et les Noirs

Parlant des poètes de l'Anthologie de Senghor, Jean-Paul Sartre (1948 : XI) dans *Orphée Noir* dit que « *c'est aux noirs que ces noirs s'adressent et c'est pour leur parler des noirs ; leur poésie n'est ni satirique ni imprécatoire : c'est une prise de conscience.* » Ainsi, Senghor dans certains de ses poèmes rappelle les Mogho-Naba<sup>2</sup>, le légendaire Chaka et les valeureux Anciens combattants par exemple. Chez David Diop (1973, p. 28), on peut lire dans « *Nègre clochard* » : « *Je vois Soundiata l'oublié /Et Chaka l'indomptable* ». Dans *Cahier d'un retour au pays natal*, Aimé Césaire (1939) stipule que les Noirs ont été « ceux sans qui la terre ne serait pas la terre ».

Cette évocation du « passé glorieux » de l'Afrique à travers ses héros est aussi remarquable dans le rap de Dumba Kultur et de Yeleen. De fait, même si Dumba Kultur dans sa chanson « Anciens combattants » traite de l'ingratitude de l'homme blanc, il n'évoque pas moins la bravoure et le caractère héroïque des anciens combattants : « *À cette époque il était dit que sans l'Afrique Paris serait pris / Mais jamais sans Paris, l'Afrique serait à l'agonie / [...] / C'est quand Bazil Boli marque de la tête que tout Paris se lève et crie « ho ! les Bleus »*

Yeleen, lui, défend et regrette l'oubli des héros dans « *Génération sacrifiées* » (troisième couplet) : « *Pourtant, je sais qu'ils ne savent rien de nous là-bas / Sur Soundiata, Samory ou les Mogho Naba.* » Par l'évocation du « passé glorieux » et de la bravoure des héros africains, les poètes de la négritude essayent de ragaillardir leurs contemporains en leur donnant des messages d'espoir, à l'image d'Aimé Césaire (1939, p. 155) « (...) *Le Soir/Nos multicolores puretés/ Et lie, lie-moi sans remords/Lie-moi de tes vastes bras à l'argile lumineuse/Lie ma noire vibration au nombril même du monde Lie, lie-moi, fraternité âpre/Suis m'étranglant de son lasso d'étoiles/Monte,/Colombe/Monte/Monte/Monte...* » Et David Diop (1956, p. 10) de prophétiser : « *Le printemps prendra chair sous nos pas de clarté* ».

L'espoir que prônent les poètes de la négritude est aussi perceptible dans le rap de Dumba Kultur et de Yeleen. Dans le premier couplet de « Anciens combattants », on peut entendre : « *De toute façon c'est pas grave, on a toujours gagné !* ». Yeleen quant à lui s'interroge dans le troisième couplet de « Générations sacrifiées » : « Me battre pour la liberté des miens, n'est-ce pas normal ? »

Par ailleurs, nombre de poèmes de la négritude mettent en exergue les valeurs culturelles négro-africaines, et affirment l'identité propre au nègre. Cela passe souvent par un certain reniement, voire un certain dénigrement de la culture de l'homme blanc, le colonisateur. Pour illustrer cela, lisons d'une part Aimé Césaire (1939, pp. 115-117) : « [...] / *Ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole / Ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni l'électricité / [...] / Eia pour le Kaïcédrot royal ! / [...] / Mais ils s'abandonnent, saisis, à l'essence de toute chose / [...]* ».

D'autre part, Guy Tyrolien dans Balles d'or (1943) : « [...] / *Et puis / Elle est vraiment trop triste leur école triste comme / Ces messieurs de la ville / Ces messieurs comme il faut qui ne savent plus danser le soir au clair de lune qui ne / Savent plus conter les contes aux veillées- Seigneur je ne veux plus aller à leur école [...]* ».

Après lecture de ce passage de Tyrolien, on peut avoir l'impression que les rappers, des décennies après, redisent les mêmes choses quand on entend ceci dans leurs chansons (Le droit de rêver : couplet 1) :

[...] / *Maudits soient tous ces tables bancs oubliés / Maudits soient tous les bouquins livres et cahiers / [...] / Maudits soient les stylos sur les papiers / Maudit soit l'espoir sur les rues et sentiers / Apprendre à chanter des airs qu'on ne peut danser / Apprendre à parler tout en condamnant sa pensée / Maudit soit le sabre sur le dos du fouet / [...]*

Somme toute, les trois précédents extraits (celui de Césaire, de Tyrolien et de Yeleen), il est question d'une restitution et d'une affirmation de l'identité nègre de la part des poètes de la négritude et des rappers burkinabé. Mais réclamer, restituer, ou affirmer son identité nécessite souvent une idéalisation. C'est pourquoi la beauté de la femme ou de la femme-Afrique sera un des thèmes présents dans la poésie de la négritude et dans celle de Dumba Kultur et de Yeleen.



### 1.3. La femme, la mère-Afrique

« *En fait, la femme (noire), est omniprésente dans la poésie de la négritude* », reconnaît Calixthe Beyala dans le Numéro 151 de *Notre Librairie* (2003, p. 42). Lisons premièrement Senghor (1964, p. 16) : « *Femme nue, Femme noire / Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté ! / [...] / Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui fait lyrique ma bouche / Savane aux horizons purs, savane qui frémit aux caresses ferventes du vent d'Est / [...].* »

Deuxièmement, David Diop dans « Rama Kam » (1973, p. 27) : « *Me plait ton regard de fauve / Et ta bouche à la saveur de mangue / Rama Kam / Ton corps est le piment noir / Qui fait chanter le désir / Rama Kam / Quand tu passes / La plus belle est jalouse / [...].* »

Cette même exaltation de la femme, les rappeurs burkinabè (Yeleen, « Awatou ») en ont également le secret : « [...] / *Femme qui éblouit de jour mes nuits en peine / Reste noble reine / Oui c'est comme ça que l'on t'aime / Noble reine comme la voie d'Ami Koïta / Une dame respectueuse au sourire d'Amety Méria / [...] / Riche de sagesse à l'image de Miriam Makéba / [...].* »

À travers ces trois derniers extraits, nous pouvons constater que la femme africaine de façon générale est célébrée à travers sa beauté physique et sa beauté « intérieure ». Mais les poètes de la négritude tout comme Dumba Kultur et Yeleen, en exaltant la femme africaine, exaltent par analogie aussi la mère et leur terre Afrique.

Nous sommes d'accord avec Calixthe Beyala qui dans *Notre Librairie* (2003, p. 43) écrit que « Les écrivains appartenant à ce mouvement (la négritude) ont exalté la femme noire, sa beauté, sa sensualité, sa générosité, pour vanter à travers elle le passé, et la grandeur de la civilisation négro-africaine... ». À l'analyse des textes de Dumba Kultur et de Yeleen, l'on est emmené à dire que ces derniers s'inscrivent dans la logique des poètes de la négritude dans une certaine mesure.

Cette analogie Femme-mère, Terre-Afrique peut être perçue dans *Femme noire* (1964, p. 16) : « *Femme nue, femme noire / [...] / J'ai grandi à ton ombre ; la*

*douceur de tes mains bandait mes yeux. / Et voilà qu'au cœur de l'Été et de Midi, je te découvre, / Terre promise, du haut d'un col calciné. / [...] »*

La même analogie existe chez les rappeurs burkinabè à travers les derniers vers de « Biney da » : « *Mais combien de femme en Afrique n'ont plus de sourire ? / Je te parle d'elle parce que je sais que tu la connais / [...] / Je te parle d'elle parce que c'est d'elle que tu es né/Elle qui t'a porté dans ses mains, qui t'a bercé. / [...] / Je te parle d'elle, je te parle d'une mère / [...] »*

En somme, la poésie de la négritude et le rap burkinabè convergent au niveau thématique. Et de ce point de vue, nous disons qu'il y a transtextualité, et précisément hypertextualité. De fait, il y a ici, « imitation » (consciente ou inconsciente) des rappeurs vis-à-vis des poètes de la négritude. « Imitation » des poètes de la négritude parce que leurs œuvres sont antérieures à celles des rappeurs burkinabè. Dans ce contexte précis, cela permet de qualifier d'hypotexte, les textes des poètes de la négritude, c'est-à-dire, les textes « imités ». Mais comme Senghor (1948, p. 173) l'a dit à l'adresse de David Diop, « *Ce qui fait la négritude d'un poème, c'est moins le thème que le style... »*.

## **2. Analyse des aspects formels et stylistiques ou l'architextualité**

Les aspects formels de la poésie de la négritude que nous choisissons d'interroger dans le rap de Dumba Kultur et de Yeleen sont essentiellement le vers librisme et la diction du poème.

### **2.1. Le vers librisme**

Le vers libre peut se définir comme étant un vers qui se libère des contraintes acceptées depuis Malherbe. Dans le vers libre, l'on fait fi de la régularité du mètre (mais la rime ou l'assonance peut être conservée comme c'est le cas chez Apollinaire). Ou bien, le mètre peut garder sa régularité tout en faisant disparaître la rime (comme le fait Eluard). Ou encore, ni la régularité du mètre, ni rime ou l'assonance, etc. n'est assurée.

Le vers libre ainsi défini, il convient de reconnaître que la poésie de la négritude ainsi que la poésie (rap) de Dumba Kultur et de Yeleen sont des poésies à vers libres.

Le vers libre chez la plupart des poètes de la négritude se manifeste par l'absence de rime et par l'irrégularité du mètre. Ces quelques vers de « Perles » de Senghor (1964, p. 219) en sont illustratifs : (In Poèmes divers)

*Per/les/blan/ches (4 pieds)*

*Len/tes / gou/tte/lettes (6 pieds)*

*Gou/tte/lettes / de / lait / frais (7 pieds)*

*Clar/tés / fu/gi/ti/ves / le / long / des / fils / télé/gra/phi/ques (15 pieds)*

*Le / long / des / longs / jours / mo/no/ton/s et / gris ! (11 pieds)*

*Où / vou/s en / a/llez / vous ? (6 pieds)*

Lisons un bout de la « Prière d'un petit enfant nègre » de Guy Tyrolien (1943) :

*Sei/gneur (2 pieds)*

*je / suis / très / fa/ti/gué (6 pieds)*

*je / suis / né / fa/ti/gué (6 pieds)*

*et / j'ai / beau/coup / mar/ché / de/puis / le chant / du / coq (12 pieds)*

*et / le / mor/ne est / bien / haut / (6 pieds)*

*qui / mèn/e à/ leu/r é/cole. (6 pieds)*

Après ces exemples de vers libres qui caractérisent l'ensemble des productions des poètes de la négritude, voyons ce qu'il en est des rappers burkinabè. Chez eux, les textes étant entièrement rimés, le vers-librisme réside dans l'irrégularité du mètre. Le premier exemple que nous proposons est celui de Dumba Kultur à travers le texte de « Ramala » :

*L'his/toi/re / ne / m'a / ja/mais / en/sei/gné (10 pieds)*

*Qu'un / a/mour / fou / pou/vai/t être / dé/chi/ré (11 pieds)*

*Com/bi/en / de / jours / sans / toi / se / sont / é/cou/lés, (12 pieds)*

*Pour / moi / , dé/puis / , tout / s'est /a/rrê/té (9 pieds)*

*Quand / vien/dras / tu / me / voir / ja/ra/bi / Ra/ma/la (12 pieds)*

*Sans / toi / j'ai / tant / de / sou/cis / dans / l'es/prit (10 pieds)*

Appréciations pour terminer quelques vers du « Droit de rêver » de Yeleen :

*Mau/dits/ soient/ tous/ ces/ ta/bles/-bancs/Ou/bli/és (11 pieds)*

*Mau/dits/ soient/ tous/ les/ bou/quins/, li/vres/ et /ca/hi/ers (13 pieds)*

*Mau/di/tes/ les/ lé/gen/des/ qu'on/ nous a/ con/tées (12 pieds)*

*Mau/di/tes/ soient/ les/ his/toi/res/ et/ les/ é/po/pées (13 pieds)*

*Mau/dits/ soient/ les/ sty/los/ sur/ les/ pa/pi/ers (11 pieds)*

Eu égard aux observations ci-dessus, il est légitime de reconnaître que Dumba Kultur et Yeleen, à l'instar des chantres de la négritude, sont des vers-libristes. Qu'en est-il de la diction des textes ?

## 2.2. La question de la diction

Certes, fondamentalement, la poésie de la négritude dont nous faisons cas dans ce travail est une poésie écrite. Mais, son exécution chez les poètes de la négritude est d'une importance capitale. « *Le poème est comme une partition de jazz, dont l'exécution est aussi importante que le texte* », dit Senghor (1964, p. 167)

À l'image de Manwdoé, les rappers de notre corpus n'en disent pas moins : « *Dès que tu te mets à écrire ta chanson, tu ne sais pas que tu auras affaire à une kora ou à la guitare. Tu te mets simplement à chanter et quand quelqu'un qui joue de la guitare est inspiré t'accompagne et que les deux (chant et guitare) vont ensemble, c'est tant mieux.* » Garba (2010, p. 50)

De façon formelle, Senghor (1964, pp. 167-168) dans sa Postface aux *Ethiopiennes* énumère les différentes formules d'exécutions possibles du poème négro-africain :

« Tout d'abord, on peut réciter le poème selon la tradition française, en soulignant l'accent majeur de chaque groupe de mots. [...] On peut encore réciter le poème en s'accompagnant d'un instrument de musique : tam-tam, tana, kora, xalam, comme le fait

Maurice Sonar Senghor. [...] On peut psalmodier le poème sur un fond musical : avec les mêmes instruments ou, de préférence, des flûtes, des orgues ou un orchestre de jazz. [...] On peut, enfin, chanter vraiment le poème sur une partition musicale. [...]

Je persiste à penser que le poème n'est accompli que s'il se fait chant, parole et musique en même temps.

Partant du fait que les textes de Dumba Kultur et de Yeleen sont des textes poétiques, nous considérons que ces rappeurs usent des principes déclinés par Senghor pour la diction de leurs textes.

En fait, il est des textes que Dumba Kultur et Yeleen disent « en s'accompagnant d'un seul instrument de musique (guitare, kora) ». Il s'agit par exemple du texte de la chanson « La pomme » de Dumba Kultur et le celui de « Peine perdue » de Yeleen qui respectivement s'accompagnent uniquement de guitare et de kora. Dans ces cas-là, la voix de la diction est la plus importante, et l'instrument s'entend en fond sonore.

Ensuite certains textes sont psalmodiés, c'est-à-dire mi-chantés, mi-parlés (rap/chant) et accompagnés de peu d'instruments (deux ou trois) offrant un rythme qui s'apparente au jazz. Les titres « Je pars » de Dumba Kultur et « Confessions » de Yeleen en sont illustratifs.

La dernière option de diction citée par Senghor constitue l'une des marques de fabrique de la musique de Dumba Kultur et de Yeleen. Le rap ne serait-il pas avant tout de la musique ? Toutes leurs chansons (la majorité d'ailleurs) à forte orchestration musicale (voir corpus) s'inscrivent dans la mouvance de la négritude, puisqu'il s'agit de poèmes qui s'accomplissent en se faisant « chant, parole et musique en même temps. » (Senghor, 1964, p. 168)

Voilà quelques aspects formels qui sont des points de similitudes entre poésie de la négritude et rap burkinabè. Ces corrélations d'ordre formel et stylistique nous amènent à dire qu'il s'agit là d'une transtextualité relevant de l'architextualité. En effet, en se référant à Genette (1982, p. 11), l'on a affaire à un type de transtextualité implicite, « une relation tout à fait muette...de pure appartenance taxinomique. » Somme toute, ces éléments de convergence, tant au niveau du fond qu'au niveau de

la forme, nous amènent à penser que les deux générations de poètes auraient fondamentalement une vision commune, non seulement de l'art nègre, mais aussi du monde.

### 3. Les philosophies

Au regard du contenu et de la forme des textes poétiques qui ont fait l'objet de comparaison, l'on se rend compte de leur portée aux niveaux social et culturel. De fait, à travers cette conception artistique, les poètes de la négritude et les rappers s'érigent en porte-paroles leurs peuples. Mais pour l'être, il faut que leurs arts reflètent des référents culturels négro-africains, faisant d'eux in fine, des métis culturels et des humanistes.

#### 3.1. Comme des porte-paroles

À plusieurs égards, les poètes de la négritude se veulent des porte-paroles, des porte-voix de leur société, c'est-à-dire du monde noir, et de l'Afrique en particulier. Cela est d'autant plus vrai qu'Aimé Césaire voit en la négritude une prise en charge du destin de sa race. Dans leurs œuvres, il a donc été question (comme nous l'avons déjà vu) d'une mise en évidence des souffrances du peuple noir et de la revendication d'une meilleure situation de celui-ci. Voilà pourquoi dans *Cahier d'un retour au pays natal*, Césaire (1939) souligne que sa « bouche sera la bouche de ceux qui n'ont point de bouche ». À son tour, Senghor (1964, p. 90) dans son poème « Tyaroye » dit : « *Vous êtes la sueur où baigne mon angoisse, vous wôï ! Entendez ma voix aveugle, génies sourds-muets de la nuit.* »

Dumba Kultur et Yeleen sont aussi ces porte-paroles et porte-voix pour leurs contemporains. Voici ce que nous révèle Al Kabor au cours de l'interview que son groupe nous accordée : « *Nous sommes des artistes musiciens, nous sommes jeunes, et on sait ce que les jeunes veulent donc on essaye avec notre musique d'amener les gens vers la ligne droite. Il faut dire aussi que la musique influence des prises de décisions en matière de politique.* » Yeleen, à travers Manwdoé, fait comprendre qu'il réclame la lumière « pour (sa) culture, pour (son) continent. » (Garba, 2010, p. 48).

Tout bien considéré, les chantres de la négritude et les rappeurs s'écartent de la frange d'artistes qui feraient de l'art pour l'art. En bons artistes négro-africains (à en croire Senghor), les rappeurs ont choisi leur peuple. Mais justement, pour se faire l'écho de leur peuple, les poètes de la négritude et les rappeurs se sont faits le devoir d'opérer un retour à la source.

### 3.2. Comme des lamantins...

« *En vérité, déclare Senghor (1964, p. 155), nous sommes des lamantins, qui, selon le mythe africain, vont boire à la source, comme jadis, lorsqu'ils étaient quadrupèdes-ou hommes.* » Senghor exprime par-là, l'enracinement des poètes de la négritude dans leur culture, et le reflet de cette culture dans leur poésie. Fort de cette réalité, il (Senghor, 1964, p. 155) défendra Césaire en ces termes : « *Tel reproche à Césaire, de la laisser par son rythme de tam-tam, comme si le propre du zèbre n'était pas de porter des zébrures.* »

Effectivement, l'empreinte de l'art et de la poésie traditionnelle africaine dans la poésie des poètes dits de la négritude n'est plus à démontrer de nos jours. Le style négro-africain et les langues africaines sont les caractéristiques principales de cette poésie.

À la suite de leurs « devanciers » et au regard de leur art, les rappeurs burkinabè font preuve d'un ancrage culturel. Ils affichent une volonté de perpétuer l'art nègre et la poésie surtout. « *Il faut ajouter qu'on essaye de valoriser ce qu'on fait avec les instruments traditionnels : le kundé, la calebasse, au lieu d'utiliser la batterie* », nous a confié Sini Moulaye de Dumba Kultur (Garba, 2010, p. 47). L'emploi des instruments traditionnels négro-africains est une réalité dans les

chansons des rappeurs burkinabè : le Kundé<sup>35</sup> et laalebasse dans « Sources », la flûte<sup>36</sup> dans « Confessions », le Kora<sup>37</sup> dans « Peine perdue », etc.

En outre, l'usage des langues négro-africaines dans les textes des rappeurs est une des caractéristiques majeures : la langue moore dans « Sources » et « Awatou », le jula dans « La pomme » et « Awatou », etc. Parlant de la question linguistique du rap burkinabè, plusieurs de nos études<sup>38</sup> ont montré que l'usage des langues négro-africaines constitue une de ses caractéristiques majeures.

Ce façonnement de la création fait des poètes tout comme des rappeurs, des métis culturels.

### 3.3. Des métisses culturelles et des humanistes

Les Poètes de la négritude et les rappeurs burkinabè se réclament explicitement ou implicitement du métissage culturel de par leurs productions.

A la question « pourquoi les poètes de la négritude écrivent-ils en français ? », Senghor (1964, p. 166) dans la Postface aux *Éthiopiennes* répond :

« Parce que nous sommes des métis culturels, parce si nous sentons en nègre, nous nous exprimons en français, parce que le français est une langue à vocation universelle, que notre message s'adresse aussi aux Français de France et aux autres hommes parce que le français est une langue de gentillesse et d'honnêteté. »

Dans le même sens, Dumba Kultur se juge et juge leur musique comme suit (voir chapitre 3, Interview) : « Voyez-vous déjà, Dumba Kultur, c'est une symbiose ; Dumba Kultur, c'est un métissage, et c'est ce métissage-là qui ressort un peu dans notre musique. » (Garba, 2010, p. 47)

<sup>35</sup> Le « Kundé » en langue moore correspond au luth. L'instrument est constitué d'une caisse de résonance taillée dans le bois de l'Azelia africain. La table d'harmonie est comme dans le cas de la vièle une peau tendue qui recouvre la caisse en forme de navire.

<sup>36</sup> La flûte est généralement soit, en bois, soit en plastique. Mais la flûte négro-africaine est très souvent en bois taillé, et quelques fois en bambou. Notons que les sifflets en bambou, éphémères, sont l'apanage des enfants. La flûte jouée dans la chanson « confessions » est celle en bois.

<sup>37</sup> C'est un instrument qui correspondrait au luth ou à la harpe. La kora se présente à peu près comme le kundé. Seulement, la kora comprend seize (16) à trente-deux (32) cordes tendues sur un long manche et unealebasse jouant le rôle de caisse de résonance. L'instrument se joue en échelle diatonique à toutes les hauteurs et s'étend à au moins cinq octaves.

<sup>38</sup> Il s'agit entre autres de nos mémoires de maîtrise, de DEA et de Thèse de doctorat déjà évoqués, ainsi que de plusieurs de nos articles (« Le plurilinguisme dans les chansons du rappeur burkinabè Smockey » in *Les Cahiers de l'ACAREF*, Vol.3/N°7-octobre 2021, pp. 199-212 ; « Le rap burkinabè : exploitation des textes de l'oralité et de l'image dans l'enseignement », in *Faculty of Languages Journal*, University of Tripoli, Libya, December 2023, pp. 250-268).



N'est-ce pas ce métissage qui est implicitement exprimé à travers les propos suivants ? « *Dès que tu te mets à écrire ta chanson, tu ne sais pas que tu auras affaire à une kora (instrument africain) ou à une guitare (instrument occidental).* » (Garba, 2010, p. 50)

Après tout, Manwdoé reste convaincu qu'« *un être humain c'est comme une couleur. De la même manière que les autres couleurs peuvent se dépeindre sur elle, elle aussi peut se dépeindre sur les autres couleurs.* » (Garba, 2010, p. 49)

Ainsi, les poètes de la négritude, Dumba Kultur et Yeleen ont été empreints quelque part, de la culture occidentale, et par ricochet, cette culture occidentale a été teintée de la culture nègre. C'est ce qui a conduit Senghor à parler de la « culture de l'universel ». C'est peut-être aussi en tant que chantres de cette culture de l'universel, que poètes nègres et rappeurs burkinabé sont humanistes.

Au-delà de l'expression de la souffrance endurée par le Noir de par la faute du Blanc, au-delà de cette envie de revendiquer, de contester, au-delà de cette envie d'affirmer leur identité, les poètes nègres, comme s'ils pardonnaient à l'homme blanc, écrivent pour un monde de paix et d'amour. Jean Paul Sartre dans *Orphée noir* (1948, p. XLII) avait déjà compris cela : « *...car la négritude n'est pas un état, elle est pur dépassement d'elle-même, elle est amour.* »

Dans sa thèse de doctorat intitulé *Senghor, Poète et humaniste*, le critique burkinabè Issaka Salia (1986) explique que les écrits théoriques (scientifiques) et poétiques de Senghor se complètent parfaitement, et expriment un humanisme. Robert Jouanny (1997, p. 148) dans *Éthiopiennes, Léopold Sédar Senghor*, rappelle les propos humanistes de Senghor : « *...le deuil du septentrion sera mon deuil. J'ai offert mes yeux à la nuit pour que vive Paris.* »

Dumba Kultur fait preuve d'humanisme lorsque dans leur chanson « La pomme », « transpire de peur » parce que « l'Homme s'est égaré ». Dans cette chanson il remonte jusqu'au mythe de la descente de l'homme sur terre en évoquant Adam et Eve. Il prône la tolérance et l'amour du prochain en paraphrasant Le Christ :

« Vous n’osez pas me dire/ Que personne ne s’est jamais trompé / Que celui qui dit le contraire jette / la pierre sur Adam et Eve »<sup>39</sup>

« Dar-es-salam » de Yeleen est l’une des chansons rap les plus humanistes du Burkina Faso. Dans cette chanson,Smarty et Manwdoé demandent à un certain Blaise Compaoré (Président burkinabè) de dire à Georges Bush (président Américain) et à Tony Blair (Premier Ministre Anglais) « d’arroser l’Irak de fleur et ils auront la fin de la guerre. » En souhaitant aussi la paix pour Israël et la Palestine, ils (Smarty et Manwdoé) ont jeté un regard sur la quasi-totalité des contrées du monde en manque de paix.

## Conclusion

Si les poètes de la négritude peuvent être considérés comme des précurseurs à travers leur poésie et leurs idéologies, alors Dumba Kultur et Yeleen se sont voulu héritiers de cette poésie. Tant au niveau du contenu que de la forme il y a ressemblance. C’est en cela que notre travail s’inscrit dans le comparatisme et la transtextualité. En effet, d’une part, au niveau thématique les rappeurs burkinabè rejoignent les poètes à travers la dénonciation et la contestation de l’esclavage et du fait colonial, l’affirmation et l’exaltation des valeurs culturelles africaines. Ces éléments nous ont permis de révéler un type de transtextualité qu’est l’hypertextualité. D’autre part, au niveau stylistique, les deux poésies se caractérisent par le vers libre et la diction des textes de rap burkinabè qui se confond aux canons de diction formalisés par Senghor. Les similitudes de ce point de vue ont permis de déduire une architextualité. L’ensemble des convergences artistiques (fond et forme) témoignent d’une convergence sur la conception du statut et du rôle de l’artiste. C’est ainsi que cette fabrique artistique des chantres de la négritude et des rappeurs burkinabè font d’eux des porte-paroles de leur société, des artisans de leurs cultures, des métisses culturels et des humanistes. Il faut aussi en déduire qu’autant la

---

<sup>39</sup> Vers traduit du jula dans le couplet 2 de « La pomme ».

négritude fut un instrument de lutte, le rap est un instrument de lutte pour les rappeurs, eux qui en général, sont reconnus comme des « diseurs de vérité ».

Toutefois, les réalités des rappeurs et de leurs contemporains impliquent des thématiques propres au 21<sup>e</sup> siècle et au Burkina Faso : l'excision, l'émigration, la politique, etc. En d'autres termes, chaque artiste est fortement impliqué dans son époque et tente au mieux de répondre au besoin de son temps. Les écrivains de la négritude sont du début du 20<sup>e</sup> siècle, et les rappeurs burkinabè sont des artistes de la fin du 20<sup>e</sup> siècle.

Mais revenant à la transtextualité, l'on se rend compte que les convergences thématiques peuvent faire l'objet d'une approche purement intertextuelle ; ce qui permettrait d'explorer véritablement le champ de l'hybridation et de la polyphonie.

### **Bibliographie :**

- CÉSAIRE Aimé (1939), *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Éditions Présence africaine.

- DIOP David (1956), *Coups de pilon*, Paris, Éditions Présence africaine.

- GARBA Wendmy Désiré (2010), *Esthétique poétique négro-africaine dans le rap burkinabè : l'exemple de Dumba Kultur et de Yeelen*, mémoire de maîtrise, Université de Ouagadougou.

GENETTE Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

- JOUANNY Robert (1997), *Éthiopiennes, Léopold Sédar Senghor*, Paris, Éditions Hatier.

- JAKOBSON Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Edition de minuit.

- Notre Librairie, septembre 2003, N° 151.

- MAKOUTA-MBOUKOU Jean-Pierre (2003), *Systèmes, théories et méthodes comparées en critique littéraire*. Vol. II., Paris, Edition l'Harmattan.
- SALIA Issaka (1986), *Senghor, poète et humaniste*, France, Université de Renne 2.
- SENGHOR Léopold Sédar (1948), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (précédée de « Orphée noir » de Jean Paul Sartres).- Éditions du Seuil, Paris, 1948.
- SENGHOR Léopold Sédar (1964, 1975, 1984), *Poèmes*, Paris, Éditions du Seuil.
- SENGHOR Léopold Sédar (1971), *Liberté II, Nation et voie du socialisme*, Éditions du Seuil.
- TIROLIEN Guy (1943), *Balles d'or*, Paris, Éditions Présence africaine.

### **Discographie :**

Dumba Kultur, *Voyage*, Distribution : Seydoni Production, Ouagadougou, 2004.

**Yeleen**, - *Juste 1 peu 2 lumière*, Distribution : Seydoni Production, Ouagadougou, 2001.

- *Dieu seul sait*, Distribution : Seydoni Production, Ouagadougou, 2003.
- *Dar-es-salaam*, Distribution : Seydoni Production, Ouagadougou, 2006.
- *L'œil de Dieu*, Distribution : Seydoni Production, Ouagadougou, 2009.