

Reggae Francophone : Alternance codique et emprunts

Polina Chodakova (Prague)

ABSTRACT

This paper deals with the language practices of French-speaking reggae singers and listeners. The observed phenomena comprise code-switching (selecting and alternating between languages) and lexical borrowings in reggae and dancehall, which form a musical tradition with unique features, both in song recordings and on stage. The method includes comparative lexicographic research and a web survey answered by 189 French-speaking reggae fans. The linguistic richness and diversity of reggae lyrics at a global level are also compared to multilingualism in hip-hop lyrics.

Firstly, the empirical part investigates a random sample of 160 reggae songs in search of languages embedded in French. The lyrics draw on twelve foreign languages, placing every code-switch according to a song's structure in a generally regular fashion. Secondly, the focus shifts to adoption of innovative lexical devices found in reggae songs, resulting in more than a hundred new loanwords from English and Jamaican Creole. Finally, the work points out functional differences between these borrowings and code-switching, in song lyrics and in an improvised DJ event. The strategies identified include addressing a concrete audience and combining spontaneity with lyrical editing. The loanwords' reoccurring use in the fans' discourse appears to be typical of the vernacular of francophone reggae listeners.

KEYWORDS

French, reggae, code-switching, loanwords, sociolect, function

MOTS-CLÉS

français, reggae, alternance codique, emprunts lexicaux, sociolecte, fonction

1. INTRODUCTION

Le présent article vise à dresser une liste de formes de langues étrangères présentes dans l'adaptation francophone du reggae, et de leur attribuer des fonctions diverses. Depuis les premières créations du reggae en français apparaissant à la fin des années 1970¹, on voit son expression française se mélanger avec des langues diverses et y puiser en tant que langue emprunteuse. Voici les trois questions principales : comment

1 Depuis 1968, la notion de *reggae* se réfère à un ensemble de styles musicaux d'origine jamaïcaine, qui diffèrent en contenu des textes et en composantes musicales, et qui ont évolué à partir de genres divers dont notamment le mento, le ska, le rocksteady ou le rhythm'n'blues. Pendant plus de quatre décennies, la musique populaire jamaïcaine se développait pour aboutir surtout en une accélération du rythme (*dancehall*) et en sa digitalisation (le reggae numérique, le *ragga*).

s'y manifeste le multilinguisme? L'expression des interprètes a-t-elle quelque chose en commun avec celle des amateurs du reggae? Quelles sont les fonctions langagières de l'alternance codique et des nouveaux emprunts? L'idée directrice, c'est la supposition que le reggae francophone intègre les langues originelles du genre musical et ses schémas de communication. Ce processus a pour source le reggae jamaïcain, chanté en anglais et en créole jamaïcain, avec des emprunts au lexique rastafarien (*dread-talk* ou *Iyaric*). Les cas d'alternance codique et les emprunts lexicaux sont interprétés comme des symboles linguistiques : chaque exemple donné représente certains rôles, statuts et messages, partagés avec d'autres musiques urbaines². C'est pourquoi les matériaux étudiés sont comparés aux mêmes phénomènes dans la musique hip-hop (rap), dont les descriptions offrent de rares possibilités de référence. Dans ces deux musiques — apparentées des points de vue musicologique, temporel et géographique et profilées comme des outils rebelles pour la construction sociale — les choix langagiers contribuent au sentiment de complicité dans les sous-cultures respectives.

2. ALTERNANCE CODIQUE, EMPRUNTS ET FONCTIONS LANGAGIÈRES

L'alternance codique (*code-switching*) dénote une situation plurilinguistique où les changements de code se produisent d'une phrase à l'autre pendant un acte de parole. Un discours mixte s'appelle un mélange de langues (*code-mixing*), si les frontières marquent des unités syntaxiques plus petites qu'une phrase. Ces termes dénoteront les énoncés anglais des francophones non locuteurs natifs de l'anglais (pour prendre comme exemple le cas le plus représenté), alors qu'ils sont utilisés, la plupart du temps, à propos des échanges entre des locuteurs bilingues. L'alternance codique est aussi traditionnellement ancrée dans le cadre de la parole spontanée, mais cette notion se voit souvent élargie dans le contexte de la musicalité, de la préparation et du caractère public des performances. En essayant de distinguer les cas d'alternance codique motivés de ceux arbitraires, il faut donc prendre en considération la possibilité du caractère fortuit de ces discours mixtes. Parallèlement aux phrases en langues étrangères, l'intérêt est porté aux nouveaux emprunts lexicaux, les mots récemment importés en français. On distingue aussi les transferts (des citations ou des locutions phraséologiques), davantage indépendants du texte, et les calques — ces trois catégories ont une dynamique caractérisée par un mouvement progressif des mots entre les langues (Gumperz, 1982 ; Bhatia, Ritchie, 2006 ; Isurin, Winford, de Bot, 2009).

Dans cette façon spécifique de composer un texte artistique et de viser un public particulier, la langue est choisie instantanément en fonction d'un nombre de facteurs. Chanter et/ou consommer de la musique à l'occasion d'un concert (ou d'une écoute individuelle d'un support de musique) sont des rituels sociaux à fonctions langagières différentes : expressive, poétique, référentielle, phatique, conative, métalinguistique. Les six fonctions peuvent être attribuées à des paroles de musique sans

2 *Urbain* n'est pas un terme restreint aux musiques créées et écoutées par les habitants des villes, ni à celles reflétant la vie citadine dans leurs paroles, mais il est synonymique de *populaire*.

rendre compte du multilinguisme de façon exhaustive. Les trois dernières fonctions jacobsoniennes semblent être particulièrement prononcées — tel l’aspect métalinguistique est cultivé dans le reggae au même degré que dans le rap, où les chansons nommées *ego-trips* vantent abondamment la performance microphonique d’un MC (*Master of Ceremony, Microphone Controller*).

3. MÉTHODE

L’alternance codique et les emprunts lexicaux sont observés sur un corpus textuel, constitué de chansons reggae enregistrées en studio. Ces données sont comparées à une performance DJ tchéco-française en contexte de fête improvisée. Ainsi, la musique se prête à une double description selon les conditions de sa production préparée ou spontanée. Le travail avec chaque texte comprend plusieurs étapes, dont la détermination des langues enchâssées dans une chanson en français et l’observation de leur emplacement selon la structure de la chanson. Pour le corpus, un inventaire des nouveaux emprunts est élaboré, où il est tenu compte de leur place dans le lexique français en tant que néologismes parmi d’autres. La relation des locuteurs impliqués à leur parler permet d’établir ces rapports : des fans de reggae ont été consultés à propos des emprunts recensés³.

Présentons maintenant les trois sources d’informations. Dans le premier cas, il s’agit de 160 chansons ayant le français pour langue matrice (langue de base) ; elles datent de 1979 à 2010. Elles ont été choisies au hasard parmi les textes disponibles sur Internet (dix chansons par interprète), car la popularité des chanteurs solo et des groupes musicaux se reflète dans la mise en ligne des paroles par les auditeurs. La majorité des interprètes viennent de la France métropolitaine (Paris et ses environs, Marseille, Grenoble, Saint-Étienne : 110 chansons), des Pays d’Outre-Mer (Martinique, Réunion : 20 chansons), de la Côte d’Ivoire (20 chansons) et d’Allemagne (10 chansons). La deuxième source est un enregistrement d’un *bashment* (une soirée animée par plusieurs sélecteurs). Cette situation d’énonciation est définie par la composition internationale des participants et la présence du public. Des différences apparaissent par rapport à la première source de documentation — c’est une toute autre performance multilinguistique que l’auditeur constate chez DJ Ricky Saï Saï, un chanteur parisien dont les paroles font partie du corpus textuel. L’originalité du mix réside aussi dans une adaptation tchèque de DJing jamaïcain, qui dénote moins une manipulation de disques sur des platines qu’une expression vocale : la voix du DJ se superpose à la musique pour commenter la sélection des vinyles mixés et pour inciter le public, qui forme un réseau social dense, à réagir⁴. Enfin, la troisième source des

3 Les données concernant les emprunts sont reprises du mémoire M2 de l’auteure, *Une analyse linguistique du reggae francophone* (ŮRS FFUK, 2011).

4 La durée du mix analysé est de 1h20. Composé d’un total de 27 *riddims* (mélodies, séquences à base de basse et de batterie, répétées en boucle dans chaque chanson), il a été enregistré par les DJs du sound-système pragois Forward March Posse, le 23 avril 2011, dans une soirée intitulée « Style and Pattan volume 1 », dans une salle de danse improvisée à

données ci-après est un questionnaire en ligne, rempli par 189 internautes à la fois francophones et amateurs du reggae⁵. L'enquête visait leur connaissance active des nouveaux emprunts rencontrés dans le reggae francophone. Malgré l'anonymat des réponses et leur caractère introspectif, des tendances dans l'usage des néologismes sont décelables dans l'échantillon : les mots récemment empruntés semblent former un sociolecte reggae français⁶.

4. RÉSULTATS

Ce chapitre se compose d'une description de l'alternance codique dans les chansons du corpus textuel (3.1) et dans le mix live (3.2). Suit une analyse de mots récemment empruntés ou en cours de ce processus (3.3). Une liste de fonctions linguistiques à l'œuvre est exemplifiée (3.4). Enfin, l'usage des emprunts lexicaux en dehors de la musique est observé (3.5).

4.1 ALTERNANCE CODIQUE DANS LES CHANSONS

La plupart des chansons sont monolingues (116 sur 160), donc en français. En effet, une des conditions, lors de la constitution du corpus textuel, était celle d'y inclure uniquement les chansons avec au moins 50 % de paroles en français, ce qui exclut les chansons en anglais des chanteurs d'expression le plus souvent française. L'ensemble des textes comprend donc 44 chansons avec des cas d'alternance codique, qui apparaissent chez 12 sur les 16 interprètes. Les langues étrangères présentent un total de 76 occurrences, allant d'un vers à presque la moitié de la chanson. Le français chanté — langue matrice — contient les langues enchâssées suivantes : l'anglais (50 occurrences), l'occitan (x9), le créole jamaïcain (x5), le kabyle (x3). Voici les langues à deux occurrences : le créole martiniquais, le lingala, le dioula, et enfin celles à une seule occurrence : l'allemand, le russe, le chinois, l'espagnol et le créole haïtien. Cette énumération donne une somme de 12 langues, dont 11 seulement sont chantées — la dernière langue listée ne s'entend qu'à l'intro parlée d'un clip vidéo (Taïro & Flya : « Elle veut »). Bien que parlé, le cas du haïtien est inclus dans l'inventaire, car les langues enchâssées se trouvent typiquement dans ce « parenthésage » (*bracketing*), les voix dans l'arrière-plan sonore qui jouent un rôle déictique important (Terkourafi, 2010, p. 25).

Cet exemple montre l'existence de certaines tendances en ce qui concerne la distribution des langues enchâssées en fonction de la structure des chansons. La quasi-totalité des chansons peut être divisée en intros, strophes, refrains et outros. En

Parukářka, un ancien bunker à Prague (<https://soundcloud.com/forward-march-posse/fmp-ls-riddim-tuffa-and-mr>).

5 <http://www.monenquêteenligne.fr>

6 Les répondants étaient âgés de 29 ans environ, 90 % étaient des hommes. La majorité de ces amateurs de reggae francophones habitait la France métropolitaine, ou encore la Mayotte, la Réunion, le Sénégal, le Cameroun, le Québec, la Grande-Bretagne et la République tchèque.

partant du nombre de 76 alternances codiques, le cas de figure le plus représenté est celui d'une ligne de vers dans une strophe (x30). Ces lignes sont isolées à une exception près : un bloc de trois lignes en anglais — ainsi, le corpus contient un total de 32 lignes de vers non françaises à l'intérieur d'une strophe. La liste de cas fréquents continue avec une strophe entière dans une autre langue que le français (x19) et l'intro (18 cas dont 12 entièrement dans une langue enchâssée et 6 partiellement en français). Les parties de la chanson qui se prêtent le moins au discours mixte, ce sont l'outro (x6) et le refrain (quatre entièrement rédigés dans une autre langue et un refrain mi-anglais et mi-français). Il s'ensuit que si les langues enchâssées semblent presque toujours clairement séparées de la langue matrice, c'est dans les intros que cette règle trouve ses exceptions, les langues s'y mélangeant facilement au milieu du vers. La plupart des cas attestés apparaissent bien cloisonnés du français aussi parce que les frontières de chaque changement de langue s'appuient sur la différence nette entre les langues. Même quand un chanteur opte pour l'occitan, qui est le plus proche du français parmi les langues concernées, il le fait à l'avance remarquer à l'auditeur : Massilia Sound System paraphrase en occitan une strophe française précédente, la dernière ligne en français étant « *Poupa Jali dans la place reprend pour les mal-comprenants* » (chanson « Méchant violent »).

Le corpus textuel ne confirme pas quelques tendances décrites à propos des pratiques multilinguistiques dans le hip-hop français et allemand (Terkourafi et al., 2010). Premièrement, d'après ces études, les cas d'alternance codique sont distribués de façon à ce que la langue change à une limite formelle (par exemple, entre une strophe et un refrain). Plus précisément, la distribution des lignes en langue étrangère par rapport à l'agencement de chaque morceau pointe vers le début ou la fin d'une strophe comme le cas le plus fréquent (*stanza-external code-switch*). Le reggae français, cependant, fait preuve du contraire : sur les 32 lignes de vers concernées, seulement une se trouve à la fin de la strophe et 31 à son milieu (*stanza-internal*), par exemple : « *Pour ne pas s'décaler sur le beat/Beat we go I write now/J'suis devenu un accro du micro* » (Yaniss Odua : « Young men »).

Deuxièmement, cette distribution varie selon la langue étrangère employée. Dans le hip-hop, les langues dites minoritaires (autres que l'anglais) sont le plus souvent placées dans les intros et les outros (ce que les auteurs appellent *frame* — le cadre, par opposition à *body* — l'ensemble des strophes et des refrains d'une chanson). Or, si l'on s'attend à ce que l'alternance codique dans les strophes soit en anglais, la réalité est différente : sur les 30 lignes, 20 seulement le sont. Curieusement, les 10 lignes en langues minoritaires correspondent exactement à la proportion de ces langues par rapport à l'anglais dans tout le corpus (sur les 76 alternances, 26 sont non-anglaises, soit 34 %). La répartition équilibrée des langues enchâssées semble donc n'être guère agencée par la notion de langue minoritaire.

Troisièmement, il faut préciser la manière dont l'alternance codique dépend des tours de parole des participants. Dans la succession des répliques chantées par différents chanteurs, deux sous-types sont distingués selon que le changement de code a lieu en même temps que celui du locuteur (*participant-related code-switch*) ou non. La question est pertinente pour la moitié des chansons analysées seulement, car parmi les interprètes, il y a 8 chanteurs solo et 8 groupes. Le corpus fournit un seul exemple

de cette correspondance : une strophe en allemand (Irie Révoltés : « Papiers »). D'un côté, la rareté du modèle *un chanteur/une strophe/une langue* pourrait s'expliquer par ladite préférence de placer les phrases non-françaises au milieu des strophes, et d'un autre côté, les refrains sont parfois chantés par plusieurs chanteurs — cette simultanéité ressemble à un cas spécifique du chevauchement de répliques.

4.2 ALTERNANCE CODIQUE DANS UNE PERFORMANCE DJ

Pour comparer les chansons de reggae francophone à une forme plus spontanée que les pistes enregistrées en studio, il est question ici d'un spectacle en sound-system improvisé. Bien que l'enregistrement de ce concert live comprenne des répliques tchèques, et que la plupart des pistes digitales et des vinyles mixés soient en anglais jamaïcain, cette section est importante pour une liste complète de fonctions langagières (3.4). En fait, les circonstances différentes (l'emplacement de la fête, la performance en direct, la présence des auditeurs) résultent chez un même chanteur en une approche plus variée vis-à-vis de l'alternance codique, pendant que ses chansons dans le corpus restent fermement ancrées dans la production francophone : Ricky (avec Ramsès, le second chanteur du duo Saï Saï) n'y recourt à l'alternance codique que trois fois (une strophe en anglais, une intro jamaïcaine et une ligne anglaise : « *Les rapports entre amis très méchant/sans pié-ti, vice malsain qui pourrit l'esprit/don't let the heathen poison your mind/ne te laisse pas posséder par le malin* »).

Cette dissemblance se manifeste par le choix des langues dont les tours de parole sont composés sur scène — il s'agit ici d'observer ces préférences dans les répliques avec lesquelles le Français Ricky, mais aussi un DJ tchèque, Rejnok, interrompent la sélection musicale (sans arrêter la chanson ou en baisser le volume). Pour cibler l'ensemble du chant en live et du DJing tout au long de l'enregistrement, on ne va plus revenir sur les 17 chansons mixées, ni sur l'intro parlée qui les précède (« *Ladies and Gentlemen, this is the big bad Forward March Station* »). Restent donc les 79 répliques des deux DJs : 18 sont chantées par Ricky et la plupart sont parlées ou scandées — 36 par Rejnok et 25 par Ricky. C'est le dernier groupe non-chanté qui est le plus intéressant car il est improvisé ; l'ensemble des entrées de Ricky (18+25=43) fixe ce mix dans un contexte authentique du reggae français.

Après l'esquisse des répliques ainsi regroupées, voici les choix langagiers opérés par les deux DJs. A la différence de son monolinguisme chansonnier prévalent, dans cette fête de *bashment*, Ricky chante le plus souvent en anglais (56 % des répliques chantées), le français n'arrivant qu'en deuxième lieu (34 %), suivi de l'espagnol et du tchèque (5 % chacun). À l'occasion de son DJing parlé/scandé, il omet le français ou presque : 52 % des répliques sont en anglais et 48 % sont des énoncés mixtes. Ces douze répliques avec de l'alternance codique sont composées de façon suivante (les majuscules indiquent que la langue en question constitue la partie la plus importante de la réplique) : (cz/ANG/cz/ang), (ang/cz/ANG), (ang/cz/ang), (ang/cz), (fr/ang/cz/ANG), (ang/cz), (ang/fr/ang), (fr/ang), (fr/ang), (ang/cz/ANG), (cz/ang/cz/ang), (fr/cz/fr/cz/ang). À titre d'exemple, la cinquième parenthèse correspond à l'énoncé suivant : « *Est-ce que vous êtes bien?/Are you all right?/Jak se máte? Rub-a-dub-a-dub-a-dub-a-dobry večer/Longside Mr. Ricky/Forward March massive/Make a lot of wonderful* ».

noise for Forward March Crew/Wonderful noise/Here we go ». Finalement, les répliques de DJ Rejnok sont tout aussi variées : 42 % en sont mixtes, 25 % tchèques, 25 % sont des onomatopées (*Hh, ey, bom, brp brp brp* etc.) et 8 % sont en anglais. Les deux DJs tiennent donc compte de leur public hétérogène. Le multilinguisme patent est en train de devenir la norme, plus encore que ne l'apparaît dans cet échantillon restreint.

En somme, la composition parolière contemporaine vient de personnes de plus en plus polyglottes et fières de l'être, et offre à voir une multitude de discours mixtes aussi dans les radioshows reggae, des *mixtapes*, des *medleys* (des compilations de chansons), ou des *clashes* (des compétitions de DJs). Et pourtant, si l'on fait l'abstraction des performances live des DJs, la production européenne du reggae francophone reste relativement modérée quant à l'usage de l'alternance codique — les chanteurs optent le plus souvent pour le français avec de nombreux emprunts. En France métropolitaine, la même chose vaut pour le rap — selon S. Hassa (in : Terkourafi, 2010), l'alternance codique est davantage utilisée au Maroc ou au Québec.

4.3 EMPRUNTS DANS LES CHANSONS

A part l'alternance codique, la présence des langues étrangères dans le reggae francophone se manifeste par les emprunts lexicaux. Dans les 160 chansons du corpus textuel, on en trouve toute une série, mais seulement ceux qui sont absents du dictionnaire *Petit Robert 2009* sont ici pris en compte. Les paroles contiennent aussi beaucoup d'items lexicaux qui n'y figurent pas et qui ont été formés par des procédés de création lexicale différents. Parmi toutes ces unités lexicales, seulement sont considérées comme néologismes celles qui sont en même temps absentes des neuf ouvrages suivants : *Lexik des cités illustré* (2007), *Larousse — Argot & français populaire* (2006), *Le guide du français familier* (1998), *Comment tu tchatches!* (1997), *Le vrai langage des jeunes expliqué aux parents* (1996), *Nouveau français : la compil. Petit dico des mots interdits aux parents* (1994), *Les mots des régions de France* (1992), *L'argot des musiciens* (1992), *Dictionnaire du français parlé* (1989).

À la suite de cet examen, 257 de ces néologismes ont été recensés (environ 38 par interprète), dont 134 sont des emprunts. D'un côté, il apparaît clairement que l'emprunt est le procédé de création lexicale le plus productif du reggae francophone : largement surreprésenté, il est responsable des 52 % des nouveaux mots (types) qui font défaut dans les dix dictionnaires consultés, tandis que les 48 % restants sont divisés parmi les autres procédés lexicogéniques en français (verlanisation, changement de sens, resuffixation, apocope, aphérèse, mot-valise, conversion, composition, dérivation). À titre de comparaison : en 1987, les emprunts ne formaient que 23 % du lexique néologique des jeunes Parisiens et 15 % seulement en 1994 (Sourdou, 1997, p. 115).

D'un autre côté, l'impression de la surabondance des emprunts diminue quand ces emprunts sont dénombrés dans le corpus (sans compter les répétitions des refrains, ni les strophes en langue étrangère). Les mots absents du *Petit Robert* (209 lexèmes avec 418 occurrences au total) ne forment que 0,5 % des types et 1 % des tokens. Les néologismes absents de tous les dix dictionnaires en forment donc encore moins (0,3 % vs. 0,7 %). Dans le hip-hop allemand, par contre, il a été compté beaucoup plus d'emprunts : 6,9 % des types et 7,4 % des tokens (Garley, in : Terkourafi, 2005, p. 283). Cette

différence marquée est due à la collecte des données, car cet auteur a probablement inclus aussi les emprunts lexicalisés. Pourtant, en comparant les nouveaux emprunts attestés aux occurrences de l'alternance codique, ils sont à la fois plus représentés et plus universellement adoptés. Il n'y a aucun interprète qui les éviterait, et les emprunts sont adoptés même par les quatre chanteurs du corpus chez qui il n'y a pas eu d'alternance codique (M. Garley constate une tendance analogue dans le hip-hop allemand — in Terkourafi, *ibid.*).

Il est intéressant d'observer l'origine de ces mots du corpus, qui est révélatrice des identités associées et des valeurs projetées. La source majoritaire est l'anglais (quelque 80 sur les 134 emprunts) et celle de l'anglais et du créole jamaïcain (quelque 50 emprunts). Aussi reste-t-il seulement quatre emprunts (issus de l'allemand, l'amharique, l'arabe et du romani) qui n'appartiennent pas à ces deux catégories, considérées par certains comme deux extrémités d'un continuum (Cassidy, 2007 ; Patrick, 1999, p. 136—137). Cette couche fluctuante anglo-jamaïcaine peut donc être considérée comme ayant deux langues sources. Même si l'étymologie des mots migrants a une valeur informative relative, il apparaît que la provenance jamaïcaine, nouvelle en français, est symptomatique du reggae : sur les 16 chanteurs, 14 utilisent les *jamaicanisms* — des mots renvoyant à une réalité (civilisation, culture, savoir-vivre) de l'île caribéenne. Pour figurer dans cette catégorie, ces mots (déjà absents des ouvrages français précités) doivent être listés dans le *Dictionary of Jamaican English* (Cassidy & LePage, 2002), un ouvrage qui comprend une quantité de mots du créole jamaïcain (dit *patwa*).

La plupart des jamaicanisms attestés dans le corpus ont été formés par un changement phonétique à partir de mots anglais (*faya* < fire, *gyal* < girl, *riddim* < rhythm, *nuff* < enough). Beaucoup appartiennent au champ lexical du rastafarisme, comme *binghiman* (« rastaman »), *nyabinghi* (litt. « la victoire noire ») ou *vampaya* (« rasta ignorant les règles prescrites »). Par ailleurs, certains mots du lexique rastafari forment un parler dénommé le *dreadtalk* — ou *Iyaric* — l'une des très rares variétés langagières ayant consciemment façonné la langue majoritaire environnante et même ses mots grammaticaux (Pollard, 1994, p. 87). Ces calembours s'appellent *wordsounds* (dans le corpus : *I-man* < man, *ooman* < woman, *overstand* < understand, *shitstem* < system, *Babywrong* < Babylon, etc.). Le corpus doit à ce mouvement socio-religieux aussi un transfert amharique, *Satta massa gana* (« remercier, méditer »), ainsi que l'expression amharique *negusa nagast* (« le roi des rois » ; *négus* est listé dans le Petit Robert). Finalement, voici un exemple de mélange franco-jamaïcain : « *Kiffe à donf raggamuffin rub-a-dub style et ses riddims* » (groupe Tryo, chanson « C'est du roots »).

4.4 FONCTIONS LANGAGIÈRES DE L'ALTERNANCE CODIQUE ET DES EMPRUNTS

Déceler l'origine de la variation des pratiques de l'alternance codique dans les deux situations de production musicale, mais aussi de l'usage des emprunts, revient à décrire l'aspect fonctionnel des langues à l'œuvre. Les paroles des chansons ne copient pas les modèles existants du comportement linguistique des sujets au quotidien, parce qu'elles sont le fruit de l'improvisation suivie de plusieurs étapes du remanie-

ment de texte. Certes, les deux variétés situationnelles participent activement à la constitution de l'interaction langagière, elles ne sont pas pour autant le reflet de la variation sociale, car le texte artistique reste incomparable au dialogue ancré dans une situation (*conversational speech* — Bentahila, Davies, 2002, p. 192—3).

Que différencie les deux types de performance? Demander à des DJs francophones une réflexion sur les motivations et le caractère multilinguistique de leurs performances, c'est recevoir des réponses contradictoires. Pour Adrien, un sélectionneur parisien sachant imiter parfaitement les DJs jamaïcains, c'est sa propre compétence linguistique qui est le critère décisif unique. Quoique cette conscience joue un rôle important, le multilinguisme individuel isolé n'est pas la seule piste de prédiction fiable du phénomène ciblé, car d'aucuns auraient pu s'étonner que dans le mix, DJ Rejnok ne dise aucun mot en français, lui qui le maîtrise. Déterminés par l'inventaire linguistique du chanteur, ces choix tiennent compte des destinataires. Aussi l'absence du français chez DJ Rejnok est-elle due tant à une volonté de rendre hommage à la musique telle qu'elle a été créée, qu'à l'acclimatation (l'ajustement au public).

La probabilité de se servir d'une langue particulière est augmentée par son prestige auprès d'un groupe social. C'est pourquoi, le créole jamaïcain arrive en deuxième position quant au nombre d'occurrences dans le corpus textuel (à la fois pour les emprunts et les alternances codiques), et ce malgré des critiques récurrentes contre la surutilisation des deux procédés par les soi-disant *scatmen*. En fait, les lignes dans une langue autre que le français permettent au chanteur de représenter la diversité culturelle sans qu'il lui soit nécessaire de bien la connaître. Les fonctions remplies par ces nouveaux emprunts sont similaires à celles de l'alternance codique, à cette exception près que le sujet chantant peut n'avoir aucune maîtrise de la langue source.

Les paragraphes suivants illustrent la taxonomie des facteurs des discours mixtes, telle qu'elle est définie chez Gumperz (1977) et Auer (1998). Les auteurs y incluent plusieurs causes : a) changement de la constellation des participants, b) choix du destinataire, c) parenthèses, d) changement de type d'activité (*mode shift*), e) réitération (traduction ou paraphrase), g) allusions, jeux de mots (*key shift*). Ces facteurs peuvent être associés notamment aux fonctions phatique (a, b), référentielle (c), conative (d), métalinguistique (e) et poétique (f).

Pour commencer par la fonction **phatique**, elle est à l'origine de stratégies diverses. Le choix de chanter en anglais vient d'un souci pragmatique : l'accessibilité de la signification des paroles au niveau international. Une strophe en anglais apporte des renseignements supplémentaires aux auditeurs compétents dans cette langue, ou du moins son aperçu pour les anglophones non-francophones. Dans le cas contraire, ces auditeurs (par exemple, des francophones monolingues) pourront toujours associer cette langue enchâssée à la sous-culture en tant que son symbole. La fonction phatique se manifeste surtout aux concerts et aux bashments de DJ, où le choix de langue est géré pour attirer l'attention du public (*audience design*) et pour dédicacer la chanson aux auditeurs ou à un destinataire concret (ainsi Ricky dans le mix DJ : « *This one is for the Minister of Immigration in France/you know/stop di apartheid* »).

La fonction **référentielle** traduit une simple utilité communicationnelle des langues sources d'emprunts, partagée par les musiques urbaines. Selon S. Hassa (in :

Terkourafi, 2010, p. 57), les mots arabes s'emploient dans le hip-hop pour parler de l'islam, de l'alcool, des substances interdites (le seul nouvel arabisme du corpus reggae, *zetla*, signifie « cannabis »). On peut attribuer quatre connotations typiques à l'anglais : le rappel du pays d'origine du genre (soit les États-Unis), le rôle d'une *lingua franca* qui soude la solidarité de la communauté hip-hop mondiale, la violence, la diminution du statut des femmes (Hassa, *ibid.*). Ces dernières thématiques relèvent plutôt de la fonction **cryptique** — restrictive de la valeur référentielle. Il est possible de penser le reggae francophone de façon analogique. À part le large champ lexical du cannabis, les emprunts susceptibles de cacher leur signification sont les vulgarismes jamaïcains (dans le corpus : *bloodclaat*, *bumboclaat*, *rasclaat*, *bandoooloo*). En fait, un texte comportant des sujets épineux gagne de l'acceptabilité sociale une fois que les mots tabous sont dans une langue étrangère (Mareš, 2005, p. 30). Le fait de limiter la transmission du message est peut-être à l'origine du seul mot romani (*bouillav*), appartenant en réalité plutôt au parler suburbain (ou « langue des cités »), qui comprend d'autres mots romanis et arabes (Goudailler, 1997).

La fonction **métalinguistique** se traduit avant tout par les commentaires du DJ, qui relèvent de l'effort de la part des artistes de propager la connaissance de la culture reggae/dancehall. Intervenir en superposant sans cesse sa voix dans le mix, c'est détourner l'attention des fans, centrer l'attention générale sur le moment présent, introduire les morceaux à venir imminemment et déclencher une interaction entre la scène et son public⁷. Un DJ introduit l'interprète du morceau suivant en ajoutant des détails discographiques, d-grafiques à finalité éducative. Ainsi DJ Rejnok : « *Here comes the mighty combination called Deadly Hunta and Solo Banton/Poslouchejte všichni velice pozorně* (« Écoutez tous très attentivement »)/*A hear this tune* ».

Ensuite, la fonction **conative** de l'alternance codique aide à focaliser l'attention de chaque fan et à le faire participer. Le mix DJ étudié laisse entrevoir le caractère dialogique de ces rencontres : les gens présents réagissent en sifflant, en répétant mécaniquement des syllabes indiquées, etc. Citons à ce propos DJ Rejnok : « *Velká remixová verze, která se neslyší každý den/A play tune my selecta Riddimtuffa/Ruku nahoru kterež žere tenhlecten digitální styl Style and Pattan volume one* » (« Voici une version remixée qui ne s'entend pas tous les jours/Joue-moi ça mon sélecteur/Lève ton bras si tu kiffes ce style numérique »). En fait, les répliques des fans ne sont pas toujours auditives, mais aussi visuelles. Individuellement réalisées, ces conventions culturelles, qui résultent en des actions conjointes, se basent sur une connaissance partagée : le besoin de manifester sa joie due aux circonstances de fête (Pecqueux, 2003, p. 319—337). Le chanteur peut aussi inviter le public à chanter avec lui : il s'agit du *sing-along*, ou *chanter-avec* (Pecqueux, *ibid.*). Tout comme dans un concert, les soirées DJ aussi présentent une occasion à cette situation ressemblant au karaoké, même si un amateur de reggae ne s'attend probablement à aucune chanson concrète.

L'interaction décrite est étroitement liée à la fonction **expressive**. L'anglais et les langues minoritaires (ou d'héritage) peuvent manifester l'appartenance eth-

7 Le DJing de Rejnok et de Ricky pourrait être perçu comme assez perturbateur, car fort en volume. En réalité, il est fidèle à une tradition bien répandue en reggae, conformément au DJing fondateur des Jamaïcains comme Count Machuki, U-Roy ou Duke Reid.

nique ou religieuse du locuteur. Étant donné la variété des origines des chanteurs de l'échantillon, il aurait pu y avoir plus de langues d'héritage qu'il n'y en a. Dans le hip-hop allemand, par exemple, on trouve parfois des chansons (d'habitude une par album) entièrement écrites dans ces langues dont la présence est symbolique (*token other-language song*, cf. Androutsopoulos, in : Terkourafi, 2005, p. 27), mais elles sont absentes de notre ensemble de textes en raison de la façon dont il a été formé. En tout cas, les éléments multilinguistiques dans les paroles se veulent authentiques tant du point de vue du signifiant que du signifié. Il arrive cependant que ces authenticités soient en conflit — selon M. Terkourafi (2010, p. 7), les rappeurs puisent dans différents aspects de localité et de globalité afin d'inspirer à l'auditoire l'impression du connu et de mieux pouvoir l'aborder. D'après elle, cette tendance est devenue un impératif linguistique définissant la langue mondiale de la nation hip-hop sous la devise « *Keep it real* ». Il en va de même pour la valeur symbolique des emprunts — le corpus textuel du reggae francophone fournit surtout des exemples occitans du patriotisme marseillais. Quant au *tchuss* allemand, une salutation familière, son absence dans les dix dictionnaires semble résulter de l'aléa ; son utilisation relève de la fonction expressive et aussi **identitaire**. Adhérer à l'usage d'un emprunt par simple préférence garanti à l'unité lexicale un aspect spécifique (*identity marker*). Tel Serge Gainsbourg, qui dans ses 10 chansons évite le discours mixte et n'utilise que peu d'emprunts, inclut dans la chanson « Juif et Dieu » un nombre de patronymes caractéristiques de son origine : « Grigori Evseïevitch Apfelbaum, dit Zionoviev/Lev Borissovitch Rosenfeld, dit Kamenev/Lev Davidovitch Bronstein, dit Trotsky ».

La fonction **poétique** se manifeste surtout par les emprunts jamaïcains et amhariques⁸ en tant qu'outils stylistiques. Chanter en empruntant dans ces langues, c'est opter pour leur sonorité euphonique, qui participe à la création d'une ambiance particulière grâce à leur caractère exotique et leur référence à l'origine du style musical. L'alternance codique, aussi, renforce l'effet perceptif basé sur le rythme et cela est particulièrement vrai pour le *scat*, une séquence de non-mots associés en l'occurrence au créole jamaïcain. La chanson « Bla Bla » de Dub Inc. a une telle intro (« *Why yo, dingling dingling dingling gilin giligi deng deng jump up, movin up, yeah hey, boom bye bye* ») et une telle outro (« *a deng deng a deng deng are you* »). Ces deux exemples activent en même temps la fonction **intertextuelle** (liée, elle, à la fonction métalinguistique), parce qu'il s'agit d'allusions à la culture reggae, où il est courant de chanter ces syllabes vides de sens pour en faire une sorte de tapis rythmique. Enfin, pour P. Mareš, le discours mixte joue un rôle important dans la poésie en général (2005, p. 23) : « Il existe des textes où le multilinguisme pénètre de façon radicale : il fait partie de la structure sémantique compliquée des poèmes ; il est une source de renvois culturels, d'associations, d'analogies et de contrastes ; il se présente comme une manière sonore et comme un ensemble d'accords et de désaccords expressifs. »

8 La présence de cette langue sémitique contribue à une teinte sacrée de ces textes, car il s'agit de la langue première d'un ancien souverain éthiopien, Ras Tafari ou Haïlé Sélassié Ier. Dans le rastafarisme, culte spirituel jamaïcain popularisé par le reggae, le statut de cet empereur varie entre celui d'un prophète et celui de la seconde incarnation du Christ.

4.5 LES EMPRUNTS CHEZ LES AMATEURS DE REGGAE

Cette section vise à montrer que l'ensemble des nouveaux anglicismes et jamaïcismes forme un nouveau sous-code linguistique qui circule dans trois domaines. Si l'on peut considérer les paroles analysées comme des représentants d'un espace primaire du reggae francophone, on peut rencontrer les nouveaux emprunts aussi dans un deuxième domaine qui est celui de la sphère médiatique, issue du milieu reggae (livres, documentaires, fanzines et webzines, forums Internet, etc.). Un troisième domaine est celui de la communication entre les amateurs du reggae/dancehall, qui sont souvent munis du même lexique que les chanteurs. À partir de l'ensemble des emprunts du corpus textuel, un questionnaire a été élaboré, puis rempli par 189 amateurs de reggae francophones. Leur tâche était d'évaluer leur propre connaissance (active ou passive) de 90 mots anglais et jamaïcains issus du corpus, sélectionnés en raison de leur récurrence dans les paroles et de leur signification culturellement ou musicalement pertinente. Une liste de lexies isolées a été présentée aux enquêtés qui devaient indiquer, pour chacune, s'ils l'avaient déjà utilisée dans une phrase française, en cochant l'une des trois réponses : « *oui* » (j'ai déjà utilisé ce mot au moins une fois), « *non* » (je comprends ce mot mais je ne l'utilise pas), « ? » (je ne le comprends pas/pas sûr).⁹

Le dépouillement de l'enquête en ligne a apporté deux constats intéressants. Premièrement, les nouveaux emprunts anglais et jamaïcains sont utilisés par la totalité des participants. Cela n'implique pourtant pas que les emprunts ont été adoptés par les personnes suite à une écoute intensive du reggae francophone (seulement 30 % en écoutent). Au contraire, leurs préférences musicales suggèrent qu'ils les apprennent plutôt du reggae anglo- et créolophone et du rap (74 % des participants écoutent volontiers les deux musiques). Enfin, cette adoption peut ne pas provenir de la consommation de musique, mais de l'érudition de chacun.

De plus, si ce lexique partagé est attesté chez les amateurs du reggae, les emprunts isolés pourraient ne pas être perçus par ces locuteurs comme un sociolecte reggae. Cependant, une fois questionnés sur son existence, 81 % ont répondu par l'affirmative. Le sociolecte est défini comme « une variété de langue propre à un groupe social, dite aussi dialecte social par ceux qui emploient dialecte au sens large. Le terme peut dénoter des différences de niveau [social], des variétés professionnelles (...) » (Mounin, 1974, p. 301). En théorie, le supposé groupe social des « reggaemen » se définirait par des préférences musicales, avec un comportement impliqué (présence aux concerts et aux festivals, mémorisation des paroles, achat d'albums, participations aux forums web, DJing ou promotion reggae). Effectivement, parmi les participants, diverses catégories d'« activités reggae » sont représentées (soit 45 % des DJs et promoteurs, 40 % des « fêtards », 9 % des musiciens et chanteurs et 6 % des inactifs).

9 La recherche des participants s'est faite sur des forums web de reggae et sur les réseaux sociaux. Le questionnaire comportait aussi des questions sur les fonctions attribuées aux néologismes par les fans, sur leurs données personnelles et d'autres précisions de la variation idiolectale. De nombreux internautes ont complété leur témoignage par des commentaires. Après l'avoir rempli, ils avaient l'accès aux résultats et pouvaient y réagir.

Deuxièmement, l'ordre des emprunts allant du plus au moins usité correspond à peu près à celui des emprunts selon le nombre décroissant de leurs occurrences dans le corpus. C'est le mot *butterfly* (une danse jamaïcaine) qui est le moins compréhensible pour les questionnés, de plus, il n'a qu'une seule occurrence, aussi est-il loin d'être adopté. En revanche, tous connaissent et utilisent *dub* (style musical), *dubplate* (chanson nominative enregistrée pour un sound-system), *weed* (cannabis) ou encore *riddim* (mélodie de la basse et de la batterie à réutiliser). En dépit des tendances linguistiques régulières des amateurs de reggae et de leurs activités, cela n'implique aucunement qu'ils voient dans les jamaïcanismes des candidats à une vraie intégration lexicale (la régularisation par les dictionnaires de néologie). L'innovation va de paire avec l'imitation, et quelques emprunts commencent à être évités par les *reggaemen* les plus expérimentés qui mettent en garde contre la surutilisation de ces mots par les fans qui veulent adhérer à la sous-culture. En revanche, l'effort de les propager est pensable chez les interprètes dont le chant néologique est véhiculé dans l'environnement des mass-média. Dans le contexte français, cela peut résulter en une tension : rappelons deux lois de l'année 1994 — la loi Toubon, qui entre autres sanctionne l'usage, dans les médias, des emprunts ayant un équivalent français, et la loi Carignon, fixant à la radio un minimum d'œuvres musicales interprétées par des artistes francophones à 40 % du temps d'antenne consacré à la musique de variétés.

Finalement, pour préciser la notion générale du sociolecte reggae, il faut s'orienter du côté de la signification des emprunts. Les jamaïcanismes et les anglicismes novateurs du corpus appartiennent aux champs lexicaux suivants : 1) la Jamaïque et le rastafarisme, 2) la culture urbaine et hip-hop (*big up, badboy, bling-bling*), 3) la musique, le DJing (*pull up, mash up, massive, off-beat*), 4) le cannabis (*spliff, sensimilia, chalice*). Cette répartition thématique permet de préciser la nature du sociolecte reggae. On pourrait avancer l'idée que ces catégories sont respectivement équivalentes aux quatre types de parlures argotiques que l'argotologue M. Sourdout distingue selon les critères fonctionnels (fonctions identitaire, cryptique, ludique et économique), dynamique (code stable ou labile) et autres, formels et sémantiques (in : Podhorná-Polická, 2011, p. 89), où la terminologie semble correspondre à celle *supra* (3.4 — la fonction économique est liée à la référentielle, la fonction ludique à la poétique ; la fonction dynamique concerne le parler en tant que tel) :

- a) jargon (labile ; fonctions cryptique, identitaire, ludique),
- b) jargon (labile ; fonctions identitaire et ludique),
- c) technolecte (stable ; fonctions identitaire, ludique et économique),
- d) argot (stable ; fonction économique).

Le *jargon* est à mi-chemin entre je jargon et l'argot, et ses mots sont des « candidats permanents à une intégration au lexique le plus courant » (Sourdout, in : Podhorná-Polická, 2011, p. 25), ce qui précisément est en passe d'avoir lieu avec le lexique reggae/hip-hop. Le fait que les auditeurs de reggae perpétuent une combinaison des quatre parlures découle du contenu référentiel des emprunts, mais aussi du questionnaire : les fans attribuent à leur sociolecte surtout les fonctions ludique et économique, ils mentionnent l'utilité identitaire et la cryptique moins souvent.

En définitive, toute variante des usages à la fois situationnels et métaphoriques montre le rôle prédominant de la langue dans le reggae. Ayant esquissé les alternances codiques, les nouvelles sources lexicales et les fonctions associées, on voit que ce phénomène récent en français est un reflet de quelque chose : le hip-hop et le reggae sont des exemples patents des faits linguistiques dénommés « *Black innovation, white imitation* » (cf. Gelder, 1997, p. 274).

5. CONCLUSION

Cet article avait pour but d'attirer l'attention aux spécificités codiques et lexicales du reggae francophone. Le matériel linguistique étudié était celui de deux ensembles de textes, dont le second était le plus petit. L'attention s'est centrée sur tout élément non-français dans des paroles du reggae francophone, ainsi que dans une version franco-tchèque du DJing à la jamaïcaine. L'objectif étant la description de l'alternance codique et des emprunts du point de vue fonctionnel, il a fallu tenir compte des spécificités de la sous-culture reggae/dancehall : le caractère primordial du travail avec et sur la langue et la relative marginalité du style des points de vue médiatique et commercial.

Les énoncés plurilinguistiques décrits, qui se multiplient en situation de performance live, relèvent avant tout des fonctions phatique et conative. Bien qu'il reste difficile de cerner les fonctions langagières dans une expression artistique, la prépondérance de l'anglais et du jamaïcain vis-à-vis des langues minoritaires symbolise une attitude cohérente chez les chanteurs. Modérés en ce qui concerne la fréquence des alternances codiques, les interprètes étudiés ne limitent aucunement l'emploi des mots importés dans leurs chansons parfois tout à fait hybrides. Enfin, l'argumentation a été complétée par les réponses des amateurs de reggae francophones dans un questionnaire en ligne. Ils partagent avec les chanteurs une grande partie du vocabulaire novateur en cours de lexicalisation, et s'accordent pour l'étiquetter comme un parler spécifiquement reggae.

RÉFÉRENCES

- Auer, P. et al. (1998) *Code-switching in Conversation : Language, Interaction and Identity*, London : Routledge.
- Bentahila, A. et E. B. Davies (2002) Language mixing in rai music : localization or globalization? *Language and Communication* 22, 187-207.
- Bernet, Ch. et P. Rézeau (1989) *Dictionnaire du français parlé*, Paris : Seuil.
- Besnard, A. (2004) Hip-hop et DJing : Une pratique musicale technique dans « l'arène sociale », *Volume!* 3/2. Source : <http://volume.revues.org/1970> [14. 10. 2012].
- Bhatia, T. K. et W. C. Ritchie (2006) *The Handbook of Bilingualism*, Oxford : Blackwell Publishing.
- Bouchaux, A., M. Juteau et D. Roussin (1992) *L'argot des musiciens*, Paris : Climats.
- Cassidy, F. G. et R. B. Lepage (2002) *Dictionary of Jamaican English*, Cambridge : CUP.
- Cassidy, F. G. (2007) *Jamaica Talk : Three Hundred Years of the English Language in Jamaica*, Kingston : University of the West Indies Press.
- Colin, J. P. et al. (2006) *Argot & français populaire*, Paris : Editions Larousse.
- Collectif Permis de vivre la ville (2007) *Lexik des cités illustré*, Paris : Fleuve Noir.

- Demougeot, M., J. Duillard et al. (1994) *Nouveau français : la compil. Petit dico des mots interdits aux parents*, Paris : J.-C. Clattès.
- Depecker, L. (1992) *Les mots des régions de France*, Paris : Belin.
- Duneton, C. (1998) *Le guide du français familial*, Paris : Seuil.
- Gelder, K. et al. (1997) *The Subcultures Reader*, Abingdon : Routledge.
- Girard, E. et B. Kernel (1996) *Le vrai langage des jeunes expliqué aux parents (qui n'y entravent plus rien...)*, Paris : Albin Michel.
- Goudaillier, J. P. (1997) *Comment tu tchatches!* Paris : Maisonneuve et Larose.
- Gumperz, J. J. (1977) Sociocultural knowledge in conversational inference, in Saville-Troike, M. (ed.), *28th Annual Round Table Monograph Series on Languages and Linguistics*, Washington, D. C. : Georgetown University Press.
- Gumperz, J. J. (1982) *Discourse strategies*, Cambridge : CUP. Traduction française : Simonin, J. (1989) *Sociolinguistique interactionnelle : une approche interprétative*, Paris : L'Harmattan.
- Isurin, L., D. Winford et K. de Bot (2009) *Multidisciplinary Approaches to Code Switching*, Amsterdam : John Benjamins.
- Mareš, P. (2005) „Also : Nazdar!“ *Aspekty textové vícejazyčnosti*, Praha : Karolinum.
- Mounin, G. (1974) *Dictionnaire de la linguistique*, Paris : PUF.
- Patrick, P. L. (1999) *Urban Jamaican creole : variation in the mesolect*, Amsterdam : John Benjamins.
- Pecqueux, A. (2003) Indifférence, attention, latéralité. Ethnologie d'un concert de rap, in *Le Public en action. Usage et limites de la notion d'espace public en sciences sociales*, 319–337, Paris : L'Harmattan.
- Podhorná-Polická, A. (ed.) (2011) *Aux marges de la langue : argots, style et dynamique lexicale. Recueil d'articles de Marc Sourdou, Brno : Masarykova univerzita.*
- Pollard, V. (1994) *Dreadtalk : The Language of Rastafari*, Kingston : McGill-Queen's University Press.
- Rey-Debove, J., A. Rey et al. (2008) *Le Nouveau Petit Robert 2009*, Paris : Dictionnaires Le Robert — SEJER.
- Sourdou, M. (1997) La dynamique du français des jeunes : sept ans de mouvement à travers deux enquêtes (1987–1994), *Langue française* 144/1, 111–118.
- Terkourafi, M. et al. (2010) *Languages of Global Hip-hop*, London : Continuum.