Groupe de recherches en analyse des discours sociaux

GRADIS

QUESTIONNER LES CULTURES URBAINES



Coordonné par Kalidou SY et Ndiémé SOW



N°2 - janvier 2017

Revue du GRADIS, N° 02, janvier 2017

B.P. 234 Saint-Louis (Sénégal) – Tél. (221) 961 22 87 – Fax (221) 961 18 84 Courriers électroniques: boubacar.camara@ugb.edu.sn ou kalidou.sy@ugb.edu.sn

Directeur de publication

Prof. Cheikh SARR, Maitre de Conférences

Rédacteur en chef Dr. Kalidou SY, HDR

COMITE SCIENTIFIQUE

Prof. Momar CISSE	Université Cheikh Anta DIOP (Sénégal)
Prof. Alioune Badara DIANE	Université Cheikh Anta DIOP (Sénégal)
Prof. Jean François DURAND	Université Paul Valéry (France)
Prof. Jacques FONTANILLE	Université de Limonges (France)
Prof. Aline GOHARD-RADENKOVIC	Université de Fribourg (Suisse)
Prof. Baydallaye KANE	Université Gaston Berger (Sénégal)
Prof. Georice MADEBE	Université Omar BONGO (Gabon)
Prof. Jérôme MEIZZOS	Université de Lausanne (Suisse)
Prof. Pape Aliou NDAO	Université Cheikh Anta DIOP (Sénégal)
Prof. Lamine NDIAYE	Université Cheikh Anta DIOP (Sénégal)
Prof. Omar SOUGOU	Université Gaston Berger (Sénégal)

COMITE DE RÉDACTION

Prof. Boubacar CAMARA	Université Gaston Berger (Sénégal)
Prof. Moussa DAFF	Université Cheikh Anta DIOP (Sénégal)
Prof. Maweja MBAYA	Université Gaston Berger (Sénégal)
Prof. Fallou MBOW	Université Cheikh Anta DIOP (Sénégal)

© GRADIS, Université Gaston Berger de Saint Louis, janvier 2017 ISSN: 2337-2850

Table des matières

Présentationv
Encyclopédie de kër gi : entre récréation et re-création d'une identité linguistique
[NDieme SOW]
Poésie africaine et rap : que révèle Encyclopédie de Keur Gui ?
[Assane NDIAYE]17
Mode vestimentaire en milieu urbain, éthique et esthétique : Montengón, le Rousseau de l'Espagne des Lumières
[Dame DIOP]
Radio Téhéran vs Nîrû-ye havâ'î : Deux modèles de culture de la musique féminine urbaine iranienne
[Balle NIANE]57
Le Désordre du Discours de la Télévision Sénégalaise: Le Langage "No Stress'
[Baye Massaer PAYE]73
Cultures urbaines et intelligences sémiotiques
[Kalidou SY]83
A propos des contributeurs97

Présentation

La revue internationale d'analyse du discours, GRADIS, avait inauguré sa parution par la publication en septembre 2015 d'un numéro intitulé Logiques de l'hétérogène. Langages de ville et fabrique de singularités. Ce premier numéro, par la qualité des contributions d'une part et d'autre part la diversité des approches, avait reçu un accueil très enthousiaste auprès des enseignants, des chercheurs et des acteurs de terrain intéressés par les dynamiques urbaines et les logiques de travers qui les gouvernent. Cet intérêt réel pour les nouvelles configurations en œuvre dans les villes, nous a amené à former le dessein de creuser plus avant ce sillon encore.

Ayant pris prétexte de l'album Encyclopédie du groupe de rap Keur Gui, noyau initiateur du mouvement Y EN A MARRE au Sénégal en 2011, notre laboratoire GRADIS (Groupe de Recherches en Analyse des Discours Sociaux) avait organisé en partenariat avec le CREILAC (Centre de Recherches Interdisciplinaires pour les Langues, les Lettres, les Arts et la Culture) de l'Université Assane SECK de Ziguinchor des journées d'études sur les cultures urbaines : une première journée a eu lieu à l'Université Gaston Berger de St-louis en 2015 et une deuxième journée à l'Université Assane SECK de Ziguinchor en 2016. Ces journées n'auraient pas pu avoir lieu en 2015 comme en 2016 sans l'implication et le soutien, tour à tour, des collègues, des étudiants et des autorités universitaires de Ziguinchor et de St-Louis. Il faut aussi et surtout remercier ici le groupe Keur Gui dans son ensemble pour sa disponibilité, son engagement citoyen et sa compréhension qui ont facilité considérablement les choses. Les rappeurs de ce groupe, Thiat et Kilifeu, avaient accepté spontanément de clore chacune des deux journées d'études par un concert gratuit offert aux étudiants des deux Universités pour allier l'utile à l'agréable. Ce furent alors de très beaux moments de réjouissance scientifique et artistique.

Il était donc convenu de publier en un volume spécial, les contributions des deux journées et de dédier le dit volume double à nos amis rappeurs de Keur Gui, mais pour des raisons techniques et de rationalisation, nous avons décidé finalement de ne publier dans un premier temps que les communications présentées lors de la journée d'études à l'Université Assane SECK de Ziguinchor en mai 2016. Les contributions présentées à la journée de l'Université Gaston Berger de St-Louis seront publiées dans un volume à part prochainement. C'est aussi le lieu de féliciter en saluant la pertinence et la détermination de notre collègue et amie Mme Ndiémé SOW qui a porté à bout de bras le projet de Ziguinchor et qui l'a mené avec brio et intelligence. Elle s'était déjà illustrée de fort belle manière lors de la journée de St-Louis.



Les textes qui composent ce numéro 2 de la revue GRADIS ont pour colonne vertébrale le groupe Keur Gui et plus particulièrement l'album Encyclopédie, mais dès le début de ce projet, il était entendu que les cultures urbaines ne se réduisaient pas au mouvement Hip-Hop seulement. L'expression Cultures urbaines renvoie donc, dans le cadre des travaux de notre laboratoire comme pour d'autres chercheurs de plus en plus nombreux, aux pratiques urbaines dans leur diversité et leur complexité. C'est pourquoi des analyses centrées sur l'album Encyclopédie (Ndiémé SOW, Assane Ndiaye) voisinent avec des approches des radios urbaines (Baye Massaer Paye, Mme Balle Niane) et des modes vestimentaires urbains (Dame Diop). Tandis que Kalidou SY tente, dans une synthèse rapide, de circonscrire les pratiques urbaines comme processus de production du sens, comme sémiosis sociale.

En réaffirmant le credo du Laboratoire GRADIS (Groupe de Recherches en Analyse des Discours Sociaux) depuis sa création (il regroupe des littéraires, des géographes, des socio-anthropologues, des politologues, des spécialistes des sciences du langage, des SIC, des sciences de la culture, etc. appartenant a plusieurs Universités sénégalaises) et de la revue du même nom, nous continuons à en appeler au décloisonnement des disciplines et à la mutualisation des savoirs et des savoir-faire dans nos Universités.

En fin, dès le 3e numéro dont l'appel va être lancé très prochainement, nous inaugurerons une rubrique Varia qui accueillera chaque fois un invité de marque pour proposer une contribution significative dans le domaine de l'analyse des discours sociaux. Cette contribution pourra se présenter sous la forme d'un article théorique, d'un modèle d'application ou d'un entretien.

Bonne lecture

Poésie africaine et rap : que révèle Encyclopédie de Keur Gui ?

Assane NDIAYE

Université Assane SECK de Ziguinchor

Résumé

Empruntant à la tradition orale nègre, les textes de l'*Encyclopédie* de Kilifeu et de Thiat, groupe Keur Gui, s'apparentent à l'esthétique poétique africaine. Il est chez les rappeurs une volonté notoire d'accorder au rap les allures d'un poème. Cet effort est confirmé par le choix propice de rimes. De plus, la parenté entre la poésie africaine et le rap de Keur Gui est attestée par le type du rythme qu'ils ont en commun : le rythme binaire.

Mots-clefs: Poésie- rap- rapport- rime-rythme

Introduction

La grande leçon que j'ai retenue de Marône, la poétesse de mon village, est que la poésie est chant sinon musique – et ce n'est pas là un cliché littéraire. Le poème est comme une partition de jazz, dont l'exécution est aussi importante que le texte. D'un recueil à l'autre, cette idée s'est fortifiée en moi ; et lorsqu'en tête de poème, je donne une indication instrumentale, ce n'est pas simple formule. Le même poème peut donc être récité – je ne dis pas déclamé – psalmodié, ou chanté. Tout d'abord, on peut réciter le poème selon la tradition française [...]. On peut encore réciter le poème en s'accompagnant d'un instrument de musique [...]. On peut, enfin, chanter vraiment le poème sur une partition musicale.⁵

⁵ Cf., Léopold Sédar Senghor. « Postface » des *Ethiopiques* : in *Œuvre poétique*. Paris : Seuil, 1990, pp. 172-173.

Ici, Léopold Sédar Senghor, comme pour répondre à ceux qui lui reprochent de trop imiter des poètes comme Paul Claudel, indique que sa source première, ses influences primaires sont africaines. Elles viennent de son Royaume d'Enfance⁶. C'est avec emphase qu'il apporte cette précision. De ce fait, il cherche à attester que son poème est d'abord et surtout nègre. Il s'enracine dans sa tradition. Cet aveu du feu Président-poète est illustratif. En fait, il est révélateur du rapport poésie-chant. S'inscrivant simplement dans la logique de la conception originelle du poème, qui est mélodie, Léopold Sédar Senghor confirme ici la parenté entre les deux formes artistiques que sont la poésie et la musique. Fort de ce constat, nous pouvons juger opportun de nous intéresser, dans le cadre de cet article, aux liens existant entre la poésie noire et la musique africaine, plus précisément le rap du groupe Keur Gui.

Avant tout, nous reconnaissons avec Jacques Chevrier que les poètes noirs ont subi des influences multiples⁷. Toutefois, il serait presque inconcevable de ne pas admettre la spécificité de l'art nègre. C'est probablement pourquoi Léopold Sédar Senghor avertit : « Si l'on veut nous trouver des maîtres, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique »⁸. Dès lors, il convient de prendre en charge toutes les influences des poètes africains afin de comprendre leur poétique. Ainsi, les rappeurs sénégalais qui s'inspirent des chantres de la Négritude créent des textes rappelant l'esthétique poétique nègre. Les deux formes artistiques ont en commun un point. A ce sujet, étudiant ce qui lie le poème au rap, Julien Barret précise :

⁶ Pour Senghor, l'enfance est un paradis et il n'a cessé de le prouver dans ses premiers poèmes. Cela inspire Geneviève Lebaud qui consacre un ouvrage à cette thématique : *L. S. Senghor ou la Poésie du royaume d'enfance*. Paris-Abidjan : NEA, 1976.

⁷ « Parmi les raisons contingentes il convient sans doute de faire la part des influences qui se sont exercées sur les poètes de la Négritude. Nourris les uns et les autres de culture occidentale, et plus spécialement de culture classique [...] les auteurs de *Pigments*, d'*Ethiopiques* et de *Cadastre* ont incontestablement reçu en commun le legs d'une tradition gréco-romaine [...]. A cet héritage de la culture classique il faut ajouter l'influence exercée par les surréalistes français côtoyés et lus dans les années trente ». Cf., Jacques Chevrier. *La Littérature nègre* [1986]. Paris : Armand Colin, 2003, p. 57.

⁸ Léopold Sédar Senghor. Op. cit., p. 163.

Ce qui, dans le rap, évoque volontiers la poésie [...] c'est une conception particulière de la chose poétique, une façon d'envisager l'écriture comme un travail d'artisan. [...] Etonnante coïncidence, car ce qui fait le style d'un rap aux yeux de l'amateur, c'est surtout la structure formelle, les rimes, le rythme... D'ailleurs, si le rap peut être apparenté au genre poétique, c'est en tant qu'il procède d'une technique de composition formelle exigeante [...].

Dès lors, un constat semble généralement partagé, ces deux formes d'expression artistique ont en commun une particularité qu'est la musique. Pour l'un comme pour l'autre, ils sont, en tout cas à leur début, créés afin d'être scandés. En vue d'apprécier ce rapport, il s'agira dans cette étude consacrée à l'analyse des similitudes des deux formes artistiques, de mettre l'accent sur un point autour duquel poème et rap se concilient : la musique. A cet effet, nous nous intéresserons tour à tour à la rime et au rythme.

A- La rime

La rime est définie par le *Dictionnaire actuel de la langue française* comme un « retour du même son dans la terminaison de deux ou plusieurs mots »¹⁰. Xavier Dumas et alii renforcent cette conception en apportant plus de décision. Ils écrivent : « La rime est la répétition d'un ou de plusieurs sons à la fin d'au moins deux vers qui se suivent ou qui sont à proximité l'un de l'autre »¹¹. Nous pouvons alors retenir que la rime est une reprise identique d'un ou de plusieurs sons à la fin de deux vers proches, au minimum. La rime est surtout l'art d'écrire un poème. Ces diverses sonorités identiques contribuent à accorder au texte son charme, sa mélodie, sa spécificité. Effectivement, la rime est la beauté du poème. Attribuant à ce dernier sa

⁹ Julien Barret. *Le Rap ou l'artisanat de la rime*. Paris : L'Harmattan, 2008, p. 131.

¹⁰ Jean-Marie Pruvost-Beaurain. *Dictionnaire actuel de la langue française*. Paris : Flammarion et Quillet, 1985, p. 1006.

¹¹ Xavier Dumas [sous la direction de]. Français livre unique 1ère. Paris: Hatier, 2011, p. 401.

caractéristique principale, elle reste un ressort non négligeable de la création poétique.

Par ailleurs, il est vrai que la poésie africaine, rarement versifiée, est écrite sous une forme libre. Néanmoins, il y a la volonté de la part de certains poètes de faire revivre leur influence poétique classique. C'est ainsi qu'ils n'hésitent pas, dans certaines productions, à écrire suivant une certaine forme versifiée, avec l'usage de vers réguliers. Une telle esthétique n'est pas exotique car les poètes ont surtout appris à écrire des poèmes à la suite de la lecture de textes poétiques français. Ce n'est pas alors étonnant de lire des poèmes qui rappellent la poésie française du XVIe siècle ou celle du XIXe. De cette forme d'écriture, nous intéressera la rime. Celle-ci se caractérise selon : sa qualité, sa richesse et sa disposition.

Nous comptons mettre l'accent, ici, sur la dernière caractéristique afin de prouver les similitudes entre la poésie africaine et le rap de Keur Gui. L'analyse portera alors précisément sur les rimes plates et embrassées.

a) Les rimes plates

La rime est dite plate ou suivie lorsqu'il y a deux vers qui se suivent et se terminent par le(s) même(s) son(s). Elle est schématisée suivant ce modèle : **AABB**, **AABB**CC, etc. Les poètes et les rappeurs utilisent bien ce type de rime. Analysons alors quelques similitudes.

Aimé Césaire, chantre de la Négritude, est considéré comme un poète révolté. Restant fidèle à une poétique qui se veut indépendante de celle de ses lectures françaises, il choisit une écriture libre. Pourtant, dans cet extrait de son célèbre et contestataire *Cahier d'un retour au pays natal*, on peut relever des rimes plates. Citons ces illustratifs vers :

pour ceux qui n'ont jamais rien exploré ► rime pauvre [e] pour ceux qui n'ont jamais rien dompté mais ils s'adonnent, saisis, à l'essence de toute **chose** ► rime riche [foz]

ignorants des surfaces mais saisis par le mouvement de toute **chose** insoucieux de dompter, mais jouant le jeu du **monde** ▶ rime riche [m□d] véritablement les fils aînés du **monde**.¹²

Ou encore ceux-ci du poète togolais Paul Akakpo Typamm:

Ma sœur africaine au corps grac**ieux**, ▶rime suffisante [jØ]
Etalant ta beauté noire aux c**ieux**Sœur vigilante et prompte en cui**sine** ▶ rime riche [zin]
Laborieuse au champ et à l'u**sine**,
Persévérante et courageuse en cla**sse** ▶ rime pauvre [s]
Avec des enfants grognons qui te lai**ssent**Rythme et cadences, Edition Akpagnon, 1981.¹³

Nous constatons que ces deux poètes noirs font bien recours à des vers à rimes plates dans ces extraits. Il est clair qu'Aimé Césaire utilise le vers libre mais consacre un effort musical dans la composition du poème. C'est ainsi que nous pouvons noter des rimes suivies en [e] (vers 1 et 2), en [ʃoz] (vers 3 et 4) et en [m \Box d]. Il est évident que chez ce poète, pourtant révolutionnaire jusqu'à l'esthétique, la référence à la poésie classique est patente. Quant au poète togolais, il utilise des vers réguliers et atteste un désir de bien jouer avec une variété sonore. Dans le second extrait, il est aussi des rimes plates en [jØ] (vv. 1-2), en [zin] (vv. 3-4) et en [s] (vv.

5-6). En fait, le choix de ces types de rimes est évocateur des influences occidentales subies. Ces dernières n'épargnent pas les rappeurs puisqu'eux-mêmes disciples des

grandes plumes de la poésie noire.

Le groupe de rap Keur Gui confirme bien cette parenté esthétique. En effet, leur dernier album intitulé *Encyclopédie* est une parfaite illustration de ce rapport. Longtemps connu pour des albums aux titres à la fois incendiaires et artistiquement bien choisis, ce groupe de rap de Kaolack s'est toujours montré professionnel. C'est

¹² Aimé Césaire. Cahier d'un retour au pays natal [1^{ère} éd.: 1939]. Paris: Présence Africaine, 1990, p. 63.

¹³ Locha Mateso. Anthologie de la poésie d'Afrique noire d'expression française. Paris : Hatier, 1987, p. 173.

alors qu'ils choisissent des titres révélateurs d'un intérêt pour la langue française et d'une certaine maîtrise, avec des jeux de mots. On citer : « France à fric », « In Dependance », « Coup 2 gueule »... Cette stratégie leur vaut un succès national puis international. Avec intérêt, nous nous intéressons à leur *Encyclopédie* afin de prouver que Kilifeu et Thiat (les deux rappeurs du groupe) ont une écriture proche de celle des poètes africains.

Néanmoins, nous tenons à préciser que leurs textes sont essentiellement écrits en wolof. En fait, même s'ils admettent que le rap est d'origine américaine, et trouvant logiquement son charme en anglais, ils préfèrent rapper en wolof¹⁴. Comme toute bonne poésie orale, leurs textes foisonnent de rimes plates. Grâce à la transcription qu'en fait Kalidou Sy¹⁵, nous en trouvons presque dans chaque morceau.

Apprécions par exemple ces premiers vers à rimes suivies :

Hass yi, fène yi, wah you gnaw yi boul nangou mou wagni **leu** ▶ rime suffisante [lØ]
Hokatal yi, door yi thi leu, bagnal mou weugni **leu**Ande ak pastëf, moytou gnawtëf, faat seu nafs**ou** ▶ rime pauvre [u]
Guindi wat gni wédi tégui yone, na nga thi wasl**ou**Goor dou ragal djafé djafé, dafey gnafé té dou djafté ▶ rime pauvre [e]
Féhé djeufé li mou digué, meuneu dègue Jah Jeufé
Keur Gi. *Encyclopédie*, « Kilifeu Keur Gui aka kalachnikov khekh bou doul diekh ».

Nous proposons cette traduction:

Que ni les persiflages, ni les mensonges, ni les vilains propos ne te **déstabilisent** N'accepte pas que les menaces, les bastonnades te **déstabilisent** Sois courageux, évite les mauvaises pratiques, ignore les plaisirs d'ici-bas

¹⁴ « L'une des premières touches particulières apportées par les rappeurs Sénégalais a été l'introduction des langues nationales à la place ou à côté de l'anglais. Ainsi dans leurs textes cohabitent le français, l'anglais et les langues nationales ou simplement africaines ». Mamadou Dramé. Analyse linguistique et sociolinguistique de l'argot contenu dans les textes de rap au Sénégal. Ia\$i: Casa E. Demiurg, 2010, p. 55.

¹⁵ Nous travaillons avec un fascicule de Kalidou Sy dans lequel il propose une transcription de l'album *Encyclopédie* du groupe de rap sénégalais Keur Gui.

Ramène sur le droit chemin les désespérés, fais-en ton com**bat** Un homme doit faire fi des difficultés, se battre et éviter les diver**sions** Il doit respecter sa parole afin de recevoir des félicita**tions**

Référons-nous à présent ces seconds vers à rimes plates :

Je sais que ya ngui laal thi péte, djeufeu ndikol Kondom ▶ rime suffisante [ɔm] Amago lo yoré doome
Fils na nga moytou vices, yène bi da diss ▶ rime suffisante [is]
Yone bi da lisse, na nga moytou tarkhiss
Kouy door dou hath, Ass gor dou kath ▶ rime suffisante [tʃ]
Goor dou sath, goor dou feth

Keur Gui. Encyclopédie, « Alma noop »

Nous traduisons:

Je sais que tu baises secrètement, utilise le condom Tu ne peux pas pour l'instant entretenir un môme Fils évite les vices, la charge est lourde Le chemin est glissant, évite les bourdes Ne parle pas de tes projets, un noble ne ment pas Un noble ne vole pas, un noble ne danse pas

Dans les passages ci-dessus, nous remarquons les efforts de versificateurs des rappeurs de Keur Gui. Imitant les poètes nègres, ils écrivent en vers libres tout en déployant une énergie afin de rimer. Cette volonté de rapper les conduit à chercher une harmonie musicale. Ainsi que peuvent le confirmer les deux extraits cités, les textes de rap du groupe Keur Gui sont riches en sonorités. Alors, les rimes plates se terminent en [lØ] (vv. 1-2), en [u] (vv. 3-4) et en [e] (vv. 5-6), dans le premier extrait. Dans le second, on a des rimes suivies en [ɔm] (vv. 1-2), en [is] (vv. 3-4) et en [tʃ] (vv. 5-6). D'ailleurs, les traductions en langue française proposées indiquent bien l'usage des rimes plates dans l'album de rap *Encyclopédie* de Keur Gui.

Il est clair qu'aussi bien dans les poèmes noirs que dans les textes de Keur Gui, il y a un travail nourri consacré aux rimes plates. De même, tout comme les poètes africains, les rappeurs de Keur Gui fabriquent des vers à rimes embrassées.

b) Les rimes embrassées

On parle de rimes embrassées quand un premier et un quatrième vers ont des fins identiques au moment où on note une répétition de son(s) semblable(s) uniquement aux deuxième et troisième vers. Le schéma pour ces rimes embrassées est : **ABBA**. Fort de cette conception, nous démontrerons qu'il y a des rimes embrassées dans la poésie nègre et dans le rap de Keur Gui.

A ce sujet, nous pouvons retrouver des rimes embrassées chez le poète gabonais Georges Rawiri. Dans son poème intitulé « Le chant du Gabon », on peut lire :

Ô mon pays, suis ta course éternelle
Tout en gardant l'âme traditionnelle.
N'oublie jamais le chant du pirogu**ier**,
Du paysan dont fume le vill**age**, ▶ rime suffisante [aʒ]
Et du chasseur dans la forêt sauv**age**,
Et que l'ancêtre assiste le pionn**ier**. ▶ rime suffisante [je]

Chants du Gabon, Edicef, Paris, 1975. 16

Aussi pouvons-nous retrouver des vers à rimes embrassées chez le Malgache Jacques Rabemananjara. Dans ses *Œuvres complètes*, on peut noter ces vers :

Les sombres profondeurs du temple s'irradient.
Aurore en plein minuit ? Suprêmes incendies ?
Le Sanctuaire brûle et les colonnes **d'or**sont prises de frissons de leur base à leur **faîte.** ▶ rime riche [fɛt]
Tout s'allume, et l'encens et les hymnes de **fête**emmêlent leur envol sur le blanc corri**dor**. ¹⁷ ▶ rime riche [dɔr]

Nous constatons que ces deux poètes font bien recours à des vers à rimes embrassées dans les extraits cités ci-dessus. Il est clair que Georges Rawiri et Jacques Rabemananjara emploient des vers réguliers rappelant la poésie classique du XVIIe siècle. Le premier fait des décasyllabes et le second des alexandrins. De ce fait, ils

¹⁶ Locha Mateso. Op. cit., p. 121.

¹⁷ Jacques Rabemananjara. « Vision ». Œuvres complètes. Paris : Présence Africaine, 1978, p. 103.

consacrent un net effort musical dans la composition de leurs vers. Chez le Gabonais, nous pouvons noter le recours à des rimes embrassées en [je] (vers 3 et 6) et en [aʒ] (vers 4 et 5). Quant au poète malgache, son choix de vers réguliers atteste son désir de bien jouer avec une variété sonore. C'est alors que dans sa strophe, il est un jeu de rimes embrassées en [dɔr] (vv. 3-6) et en [fɛt] (vv. 4-5). Disciples des grandes plumes de la poésie noire, les rappeurs de Keur Gui sont tout de même sous l'influence de la poésie classique.

Il y a bien chez Keur Gui cette envie de fabriquer des vers à rimes embrassées. Nous comptons illustrer cet aspect formel avec deux extraits. Voici le premier :

Dak multinationale bi, tek loho thi bus bi ➤ rime pauvre [i]
Djot neu gnou oubi enquête thi séni paradis fiscaux
Djeuli sou gnouy capitaux, féhé tagok fiasco ➤ rime pauvre [sko]
Djot neu gnou tagok fo bi, dirigeants yi par commi
Keur Gi, Encyclopédie, « France à fric ».

Nous proposons cette tradition:

Renvoyer la multinationale, récupérer nos dus Il est temps de mener des enquêtes à propos de leurs paradis fi**scau**x De récupérer nos capitaux, de s'épargner les fia**sco**s Il est temps d'arrêter le jeu, de se débarrasser des parven**u**s

Le second extrait est le suivant :

Ma fille na nga tééye, foy seuy na nga fa sééye
Seu ndèye moussou leu faye, lii mou leu deey na nga koko faye ▶ rime pauvre
[aj]
Fékhé ko roy, loy tog mou doye
Boul falé kou leu hoy, bou leu kène guiss nga djoy ▶ rime pauvre [ɔj]
Djeukeur moy seu waay, nek sa wérou waay

Keur Gi. Encyclopédie, « Alma noop ».

Nous proposons la traduction qui suit :

Ainsi que peuvent le confirmer les deux extraits cités, les textes de rap du groupe Keur Gui sont pleins de musicalité. Dans le premier extrait, on relève des rimes embrassées en [i] (vv. 1-4) et en [sko] (vv. 2-3). Dans le second, on a des rimes embrassées en [aj] (vv. 2-5) et en [ɔj] (vv. 3-4). Les traductions en langue française témoignent bien de l'usage de rimes embrassées par les rappeurs de Keur Gui, que sont Kilifeu et Thiat.

En réalité, si les lecteurs ont un goût prononcé pour la poésie et le rap, c'est en partie grâce aux sonorités, aux mélodies, à l'harmonie qui s'y dégagent. Effectivement, la beauté des textes émeut les écoliers, les collégiens, les lycéens, les étudiants, les professeurs, les chercheurs, les critiques. Nous constatons alors, qu'aussi bien chez les poètes noirs que chez les rappeurs, qu'il y a un judicieux travail sur la forme. Il appert que la rime, qu'elle soit plate ou embrassée, constitue le charme des deux expressions artistiques que nous étudions ici. Elle accorde au texte poétique les mêmes effets qu'elle en attribue au texte rappé : la musicalité. Ainsi, ils parviennent à épater les lecteurs ou auditeurs. Les impressionnants arrangements témoignent des talents de créateurs des poètes africains et des rappeurs de Keur Gui.

Par ailleurs, il se trouve que, même si elles ne respectent pas toutes les règles de la versification, les productions poétiques des Noirs, en vers libres, des rappeurs en freestyle¹⁸ ou à travers un texte, reposent sur la rime car le poème et le rap sont un

pour la cohérence d'un message. Cf., Julien Barret. Op. cit., p. 51.

¹⁸ « Originellement sensé désigner une improvisation orale scandée et rimée sur un *beat* [Mis en italique dans le texte initial], il en est venu à prendre le sens de texte écrit sans thème précis, d'inspiration libre, où le rappeur balance ses rimes […] pour l'impact de leur sonorité plutôt que

« artisanat de la rime », pour reprendre une expression de Julien Barret. C'est sans doute ce constat qui mène Christian Béthune à affirmer à propos du texte rappé par exemple : « Dans la formulation des rappeurs, '' rime'' est souvent une synecdoque pour désigner le « rap » dans son ensemble ; rimer, c'est rapper […] » ¹⁹. Le lien entre le poème et le rap reste alors étroit. Comme pour entériner le débat, Julien Barret écrit :

Ce qui, dans le rap, évoque volontiers la poésie [...], c'est une conception particulière de la chose poétique, une façon d'envisager l'écriture comme un travail d'artisan. Tout comme les troubadours de langue d'oc et les trouvères de langue d'oïl, les rappeurs sont des forgerons de la rime.²⁰

Tous produits de la tradition orale, poésie africaine et rap ont logiquement des points communs. Ce n'est surtout pas un hasard lorsque la rime se trouve être un point convergent puisque le chant doit son charme à sa mélodie. La rime accorde aux deux textes des sonorités spécifiques rappelant simplement le poème et ses origines. Afin qu'ils amadouent, qu'ils adoucissent, qu'ils charment, poésie nègre et rap doivent contenir des rimes, qu'elles soient pauvres ou riches, suffisantes ou léonines... La rime apparait de ce fait comme un propre du chant et par conséquent du poème noir et du texte rappé.

A l'image de la rime, le rythme demeure une spécificité à la fois de la poésie africaine et du rap.

B- Le rythme

Le rythme c'est le mouvement, mieux la succession régulière. En poésie, elle renvoie à la cadence. Il accorde à un poème les caractéristiques d'un chant. Dans la poésie classique, il est déterminé par les divers accents du vers. En fait, c'est

¹⁹ Christian Béthune. Pour une esthétique du rap. Klincksieck, 2004, p. 98.

²⁰ Julien Barret. Op. cit., p. 130.

l'accent²¹ qui confère à un vers sa mesure et cette dernière détermine le rythme qui peut être binaire²² ou ternaire²³. Il y a donc tout un enchainement pour arriver à une finalité : la musicalité. Néanmoins, précisons que les accents, déterminant aussi la nature du rythme, ne sont pertinents que lorsque les vers sont réguliers.

De ce fait, du moment où la poésie africaine et les textes de rap de Keur Gui sont écrits généralement en versets ou en vers libres, il ne serait pas possible de partir de l'emplacement des accents afin de le déterminer. Il est certes vrai que le rythme y est fortement présent mais il s'inspire de la tradition orale africaine²⁴. Pour cette raison, il convient de partir de l'audition pour déterminer ce que nous concevons comme le rythme africain. Dans ce sous-point étudiant la similitude entre poésie nègre et rap de Keur Gui, nous nous intéresserons au rythme binaire.

Le rythme se trouve au cœur de la création poétique africaine. Il en est même sa quintessence, sa spécificité. Il prend la place de la rime. Procédé essentiel dans la poésie noire, il est vivant et séduisant. Mais qu'est-ce que le rythme pour l'Africain ? Léopold Sédar Senghor donne sa réponse dans *Liberté I*:

Le rythme c'est le choc vibratoire, la force qui, à travers le sens, nous saisit à la racine de l'être. Il exprime par les moyens matériels, les plus sensuels : lignes, surfaces, couleurs, volumes en architecture, sculpture et peinture : accents en poésie et musique ; mouvement dans la danse [...]. C'est le verbe de Dieu, c'est-à-dire la parole rythmée, qui crée le monde.²⁵

Le rythme est alors sacré car étant l'alpha et l'oméga de cette poésie. C'est l'élément le plus vital du langage : il en reste la condition première et le signe.

²¹ En français, un mot porte un accent tonique sur la dernière syllabe ou sur l'avant dernière syllabe si la dernière comporte le « e » muet. Dans un groupe nominal, ou groupe verbal, le mot le plus important porte l'accent du groupe.

²² Le vers suivant extrait de *Phèdre* de Racine est un exemple : « Tout m'afflige/ et me nuit// et conspire/ à me nuire ». Le rythme est **binaire** (3-3-3-3).

²³ Par contre, dans le vers suivant de Corneille, on parlera de rythme **ternaire** (4-4-4) : « Toujours aim**er**,/ toujours souffr**ir**,/ toujours mour**ir** ».

²⁴ « Tel reproche, à Césaire, de le lasser par son rythme de tam-tam, comme si le propre du zèbre n'était pas de porter des zébrures ». Cf., Léopold Sédar Senghor. *Op. cit.*, p. 160.

²⁵ Léopold S. Senghor. Liberté I: Négritude et humanisme. Paris: Seuil, 1964, p. 211.

Comme la respiration de la vie, celle qui se précipite ou ralentit, il devient régulier ou spasmodique suivant la tension de l'être, le degré et la qualité de l'émotion. Ainsi, le rythme, né des profondeurs de l'âme, module la pensée créatrice et s'épanouit dans l'œuvre poétique noire. Le poète sénégalais avoue toujours dans la même œuvre : « Je le confesse, je suis auditif. Ce qui me frappe, ce qui m'enchante, d'abord, dans un poème, ce sont ses qualités sensuelles : le rythme du vers ou du verset, et sa musique »²⁶.

Dès lors, il apparaît que le rythme occupe une place indéniable dans la poésie africaine. Etudiant l'esthétique des poèmes noirs en général et ceux de Senghor en particulier, Lilyan Kesteloot²⁷ révèle que les versets s'alignent, sans arêtes, les mots s'y acheminent régulièrement sur un rythme ralenti. Ce procédé très sensible est perceptible, par exemple, dans les versets suivant de « Retour de l'Enfant prodigue » où le « creux » des sons graves s'oppose aux voyelles aigues – é, i, u – et aux consonnes « occlusives » - t, d, s - :

Je ressuscite la théorie de servantes sur la rosée Et les grandes calebasses de lait, calmes, sur le rythme des hanches balancées Je ressuscite la caravane des ânes et dromadaires dans l'odeur du miel et du riz. (« Le retour de l'enfant prodigue, VII »)²⁸

Dans le court passage qui vient d'être présenté on perçoit la redondance de ces allitérations, signe alors d'une grande variété rythmique. En effet, pour rythmer ces versets « processionnels », le poète utilise souvent le procédé de l'allitération. Soit qu'il choisisse comme dominantes les arêtes des premières consonnes, comme les **r**, **d** du passage ci-dessus, soit qu'il insiste sur une seule consonne ou une voyelle.

²⁷ Lilyan Kesteloot. Comprendre les poèmes de L. S. Senghor. Luxembourg: Saint-Paul, 1986.

²⁶ Idem. *Ibidem.*, p 335.

²⁸ Léopold Sédar Senghor. Op. cit., p. 53.

Cependant, plus souvent, ce procédé s'anime tel un rythme de danse, singulièrement de cette danse typiquement africaine qui redouble le pas en sautillant, « un... deux » sur un pied, « un... deux » sur l'autre, comme d'ailleurs aime à le rappeler Senghor. L'extrait suivant en est une illustration :

Femme nue, femme obscure

Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui fait lyrique ma bouche

Savane aux horizons purs, savane qui frémis aux caresses ferventes du Vent

Tamtam sculpté, tamtam tendu qui grondes sous les doigts du vainqueur

Femme nue, femme noire

Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans l'Éternel « Femme noire »²⁹

Mentionnons cet autre exemple :

Lentement têtu, je n'eus jamais peur De recommencer chaque fois que j'avais échoué Lentement têtu, je n'eus jamais peur De me relever chaque fois que j'étais tombé Lentement têtu, je n'eus jamais peur De rester fidèle aux miens, à mon pays et à moi-même. Jules B. Sanon. « De ma naissance à ma mort », Regard intérieur, 1984. 30

Alors, les deux exemples indiquent que les poètes recréent le pas en redoublant ou en martelant les mots. C'est bien le rythme binaire. Dans le premier cas, le poète sénégalais se sert de la reprise de certains termes afin de créer le rythme : versets 1 (« Femme »), 3 (« Savane »), 4 (« Tamtam ») et 5 (« Femme »). Aussi arrive-t-il qu'il se sert d'allitération pour la même finalité. Nous le constatons au pénultième verset à travers le [s]. Dans le second extrait, le poète burkinabé se sert de la virgule (vers 1, 3, 5 et 6) et de l'assonance en [e] (vers 2 et 4) pour créer le

²⁹ Idem. *Ibidem.*, pp. 18-19.

³⁰ Locha Matéso. Op. cit., p. 50.

Revue du GRADIS N°02 / janvier 2017

rythme binaire. Inspiré de la tradition orale, le poème nègre est cadencé à deux temps.

En outre, il est bien cette particularité dans les textes rappés de Keur Gui. Ce groupe de rap, ainsi que le révèle la transcription de Kalidou Sy, emploie le rythme binaire. En bons chanteurs et surtout pour être écoutés, ils ont travaillé de sorte à créer les mouvements capables de capter l'attention et de donner à leur musique une harmonie, une vibration. Chez eux aussi, on retrouve le « 1-2 » senghorien. Citons deux passages qui l'attestent. Voici le premier :

La guerre de Biafra, les diamants de Bokassa Diplomatie secrète, blanchir haliss thi pète Indépendance coup de bl**uff**, coopération matt di **euf** Hèhe yi mouy roumandatt, massacre Malgache Keur Gi. *Encyclopédie*, « France à fric ».

Nous traduisons:

La guerre de Biafra, les diamants de Bokassa Diplomatie secrète, blanchir l'argent de manière discrète Indépendance coup de bluff, coopération qui bluffe Les guerres qu'elle provoque, le massacre Malgache

Le second passage est le suivant :

Deum yeup sooy Fomp seu djoy, paré enjoy Boudé gnoune dou nooy Thiah yi di booy, ko meuneu rooy Yatt bi dou leu mooy Dara dou dooy ni beutou looy Gnoune leu boy yi rooy

Keur Gi, Encyclopédie, « Nothing to prove »

Nous proposons cette traduction:

Sorciers épuisés Essuyer les larmes, s'apprêter à s'amuser Avec nous ce n'est jamais tendre Marquer des points, quelle que soit ta référence Tu ne pourras pas échapper aux coups On ne lésinera sur aucun moyen Nous sommes les références des jeunes

Ces deux extraits révèlent le recours au rythme binaire dans l'album de Keur Gui. Dans le premier, comme chez Léopold Sédar Senghor et Julien B. Sanon, c'est la sonorité et la ponctuation qui permettent de créer le rythme binaire. Ainsi, le rythme est régulé par [a] (v. 1), [ɛt] (v. 2) et [œf] (v. 3). A l'image du premier, dans le second extrait le rythme binaire est obtenu sous la base de l'emplacement de la virgule (vv. 2, 4) et celle de la reprise du son [ɔj] (vv. 2, 3, 5). Kilifeu et Thiat, comme s'inspirant des poètes nègres, créent le rythme binaire grâce à un jeu de répétition ou de parallélisme asymétrique.

Au demeurant, il appert que le rap est d'une façon générale bâti autour du rythme, que certains appellent aussi $tempo^{3l}$. Les rappeurs mettent beaucoup d'énergie dans leurs textes afin de faire sentir leur musique. C'est fort de ce constat que Julien Barret note :

Cette notion de rythme, consubstantielle à la forme poétique, le rap la retrouve, la réinvestit et lui rend tout son sens. Alors que la poésie classique est régie par une métrique régulière, la musique rap est cadencée par un battement de mesure, ce qui renvoie à l'essence même du rythme. [...] Le rythme des morceaux de rap est souvent binaire, en 4/4 par exemple. Cette binarité rythmique confère au texte une structure fermée [...]. Il faut non seulement écrire dans le cadre d'un rythme souvent binaire, mais il est également nécessaire de produire des rimes, et en grand nombre.³²

³¹ « Le rythme, le tempo du débit, considéré en tant qu'il est « posé » sur le rythme de la musique et qu'il le complète. Il résulte de la disposition des accents d'intensité et de la quantité de chaque son émis, c'est-à-dire de la durée (longue ou brève). Le rythme, qu'on définit en versification comme le retour d'un accent, tantôt régulier, tantôt alterné, est ici envisagé dans son sens premier (musical), comme un battement de mesure. Au tempo de la musique se superpose celui de la voix du rappeur qui peut jouer à placer les accents en correspondance ou en décalage avec l'instrumental, selon que celui-ci accélère ou ralentit la cadence de son débit. Le rythme peut être rapide ou lent, régulier ou irrégulier, monotone ou varié, en correspondance complète, partielle, ou nulle avec la musique ». Cf., Julien Barret. *Op. cit.*, pp. 167-168.

³² Idem. *Ibidem.*, p. 122.

Tout comme dans le poème, le texte de rap est sérieusement rythmé, surtout eu égard au constat ci-dessus. Il conviendra de ce fait, d'apprécier la *binarité* rythmique pour se rendre compte que les rappeurs sont des poètes. Le rythme binaire est admis par un critique de la poésie (Léopold Sédar Senghor) et un spécialiste du rap (Julien Barret) comme une particularité des deux formes artistiques que nous étudions ici. L'imagination des poètes et des rappeurs leur permet de donner un sens musical à leurs textes. Ainsi, ils parviennent à créer une véritable harmonie sonore.

Au total, la poésie africaine et le rap sont des textes qui contiennent bien le même de type de rythme : la binarité rythmique.

Conclusion

En dernière instance, force est de reconnaître que l'*Encyclopédie* de Keur Gi est aussi de la poésie africaine pure. Empruntant à la tradition orale nègre, les textes de Kilifeu et de Thiat s'apparentent à l'esthétique poétique noire. Tout comme chez les poètes, il existe une volonté notoire d'accorder au rap les allures d'un poème. Cet effort est confirmé par le choix propice de rimes plates ou embrassées. De plus, la parenté entre poésie nègre et rap atteint son paroxysme avec le type du rythme qu'ils ont en commun. Ce rythme, tant théorisé par Léopold Sédar Senghor peut être schématisé selon cette formule : 1-2. Il s'agit plus précisément du rythme binaire qui renvoie aux pas de danse, aux mouvements des batteurs de tam-tams. Les rappeurs de Keur Gi demeurent de fervents imitateurs des poètes africains et antillais. Leurs textes, dans la forme, gardent l'héritage de la tradition orale. Dans le fond, les similitudes avec la poésie africaine seraient plus patentes.

Bibliographie

- BARRET, Julien. Le Rap ou l'artisanat de la rime. Paris : L'Harmattan, 2008.
- BETHUNE, Christian. Pour une esthétique du rap. Klincksieck, 2004.

- CESAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal* [1ère éd.: 1939]. Paris : Présence Africaine, 1990.
- CHEVRIER, Jacques. *La Littérature nègre* [1ère éd.: 1986]. Paris : Armand Colin, 2003.
- DUMAS, Xavier [sous la direction de]. *Français livre unique 1*^{ère}. Paris : Hatier, 2011.
- DRAME, Mamadou. Analyse linguistique et sociolinguistique de l'argot contenu dans les textes de rap au Sénégal. Iași: Casa E. Demiurg, 2010.
- KESTELOOT, Lilyan. *Comprendre les poèmes de L. S. Senghor*. Luxembourg : Saint-Paul, 1986.
- MATESO, Locha. *Anthologie de la poésie d'expression française*. Paris : Hatier, 1987.
- PRUVOST-BEAURAIN, Jean-Marie. *Dictionnaire actuel de la langue française*. Paris : Flammarion et Quillet, 1985.
- RABEMANANJARA, Jacques. *Œuvres complètes*. Paris : Présence Africaine, 1978.
- SENGHOR, Léopold Sédar. *Liberté I : Négritude et humanisme*. Paris : Seuil, 1964
- ----- Euvre poétique. Paris : Seuil, 1990.
- SY, Kalidou. « *Encyclopédie* de Keur Gi » (Fascicule).

A propos des contributeurs

Ndiémé SOW

Ndiémé SOW est Docteur en Sciences du langage (sociolinguistique). Diplômée de l'UGB de Saint-Louis, elle est chercheure au CREILAC (Centre de Recherches Interdisciplinaires pour les Langues, les Lettres, les Arts et la Culture). Enseignante-chercheure à l'Université Assane SECK de Ziguinchor, elle s'intéresse à la dynamique interactionnelle chez les jeunes.

Lauréate du PAPES (Projet d'Appui à la Promotion des Enseignantes-chercheures du Sénégal), elle a réalisé en 2015, en partenariat avec l'ILPGA (Institut de Langues et de Phonétique Générale Appliquée- Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle) un projet portant sur la construction de répertoires plurilingues en milieu scolaire sénégalais (Sous la direction de Pr Michelle AUZANNEAU).

Ses travaux actuels portent sur le plurilinguisme en milieu scolaire à Ziguinchor, les rapports entre la mobilité sociale et la lutte sénégalaise, les usages et les spécificités langagières chez les jeunes urbains etc.

Assane NDIAYE

Assane NDIAYE est titulaire d'un CAES (Certificat d'Aptitude à l'Enseignement Secondaire), d'un DALF C2, d'un Certificat de PRO FLE. Docteur de l'Université Gaston Berger (Saint-Louis) avec une thèse de Doctorat Unique ès lettres soutenue sur « Le réalisme dans l'univers romanesque d'Aminata Sow Fall », ses travaux porte sur la littérature africaine écrite, l'oralité, les rapports entre lettres et l'art, ... Membre du Laboratoire de littérature comparée de l'Université Gaston Berger, il enseigne à Ziguinchor les Lettres Modernes (Lycée Djignabo), la littérature africaine (Université Assane SECK), les Techniques d'expression française (Université

A propos des contributeurs

Catholique de l'Afrique de l'Ouest/ISCG), le FLE (Alliance Franco-sénégalaise). Après des articles scientifiques sur la poésie et le rap, le roman, le conte, il publie DE-LIRE 1 (Edilivre). En attendant, la parution de DE-LIRE 2, il prépare la publication d'un ouvrage pédagogique : Plaisir de textes.

Dame DIOP

Dame DIOP est Assistant au Département de LEA (Langues Étrangères Appliquées) de l'Université Assane Seck de Ziguinchor et membre du Creilac (Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Langues, Littératures, Arts et Cultures)

Depuis 2012, il est Docteur en littérature hispanique du XVIIIe siècle, Université de Nice Sophia-Antipolis/France

Courriel professionnel: dame.diop@univ-zig.sn

Centre d'intérêts

- Analyse des textes littéraires
- Récits, espace, temps et personnages
- Histoire de l'Espagne

Projets de recherche

- Topos et signifiance dans l'espace de Candide de Voltaire
- Le discours politique de Montengón
- Le trajet des protagonistes dans Candide et Eusebio
- Le picaresque dans Candide et Eusebio

Article en cours:

- L'inscription de Montengón dans l'utopie

Ballé NIANE

Ballé NIANE est Docteure en Littérature arabe, parcours Monde proche et moyenoriental de l'Université de Strasbourg, et Enseignante-chercheure à l'Université Assane Seck de Ziguinchor, Sénégal)

Titre de la thèse : « Le $mughann\hat{\imath}$ dans la littérature arabe du IX^e et du X^e siècles : $Kit\hat{a}b\ al-Agh\hat{a}n\hat{\imath}$ comme exemple ».

Intérêts de recherche : La représentation du chanteur dans les littératures arabe et persane médiévales.

Mots clés : mughannî, *qayna*, *al-Aghânî*, Chant et musique, efféminé, transgression, marginalisation

Affiliation: Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Langues, les Littératures, les Arts et les Cultures (CREILAC), Université Assane Seck de Ziguinchor, Sénégal.

Articles et publications :

- « La figure maléfique du musicien-chanteur dans le *Livre des Chants* d'Abū al-Farağ al-Iṣfahānī », Acte de la Journée d'Études, *La musique et le mal : figures, lectures, représentations*, IRPALL (Institut de Recherche Pluridisciplinaire en Arts, Lettres et Langues), Université Toulouse-Jean Jaurès, Toulouse, France, 10 juin 2016, sous presse dans la *Revue Musicorum*.
- « Le *mawlā-muġannī* à travers le *Livre des chants* d'Abū al-Farağ al-Iṣfahānī », Colloque international *L'Autre et ses représentations dans culture arbomusulmane*, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, France, 21 et 22 novembre 2013, Paru dans les Presses Universitaire de Bordeaux.

- « La *qayna* entre fantasme et réalité », Colloque international Éducations sentimentales : Construction des identités féminines et masculines dans le texte et l'image, organisé par le GEO (EA 1340 Groupe d'Études Orientales, Slaves et Néo-helléniques), Université de Strasbourg, France, 3, 4 et 5 avril 2013, publié dans la Collection bleue du GEO dans les Presses Universitaires de Strasbourg.
- « Chanteur et transgression religieuse dans le *Livre des Chants* », Colloque international *Les Interdits*, Amiens, France, 1, 2 et 3 mars 2012, paru dans la revue *Médiévales*, publié par l'Université Jules Verne dans les Presses Universitaires de la Picardie.
- « Imitation et contre imitation dans les écrits arabes médiévaux sur la musique et ses instruments », Journée doctorale, *L'Imitation*, École Doctorale des Humanités de l'Université de Strasbourg (ED 520), 28 mai 2011.

Baye Massaer Paye

Enseignant Chercheur au département De Langues Etrangères Appliquées / Université Assane Seck de Ziguinchor

Titulaire d'un Ph.D Indiana University of Pennsylvania, specialisation en "College Writing".

Domaines de recherche : transnationalisme, identité et écriture ; Rhétorique Contrastive ; Langage urbain.

Publication d'un livre en Anglais des Affaires « Essentials of Business English ».

Kalidou SY

Kalidou SY est enseignant-chercheur à l'Université Gaston Berger de St-Louis/ Sénégal depuis octobre 2012. Il a enseigné auparavant pendant plus d'une décennie à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar. Il enseigne actuellement la littérature générale et comparée, la communication sociale et la sémiotique. Après un doctorat en littérature générale et comparée, il est habilité à diriger les recherches (HDR) en sémiotique de l'Université de Limoges (Centre de recherches Sémiotiques/CeReS).

Kalidou SY est responsable du laboratoire GRADIS (Groupe de Recherches en Analyse des Discours Sociaux) et rédacteur en chef de la revue internationale d'analyse du discours GRADIS. Il est membre associé du CeReS (EA, 3648) /Université de Limoges. Ses travaux de recherches comme ses enseignements portent sur les littératures francophones, la théorie postcoloniale, les pratiques culturelles et les pratiques politiques, essentiellement sous l'angle des pratiques sémiotiques. Il a publié, entre autres, *Structures et signification dans le roman historique* (L'Harmattan, 2015), plus d'une vingtaine d'articles, il a dirigé un numéro spécial de la revue GRADIS (sur les *Logiques de l'hétérogène*, septembre 2015) et codirigé 3 ouvrages (sur la didactique, sur les langages urbains et sur la diversité culturelle).