

De la subjectivité et de la délocutivité comme stratégie argumentative : lecture pragmatique de la chanson populaire camerounaise

Martine FANDIO NDAWOUO
Université de Buea, Cameroun

RESUME

Témoin des bouleversements sociopolitiques dus à la régression économique, l'espace social camerounais de la fin de la décennie 80 est investi par un ensemble de discours devenus dans l'imaginaire collectif des lieux de violences symboliques et/ou réelles. Sous ses formes les plus variées, ces violences ont alimenté le climat social à travers des canaux médiatiques parmi lesquels la chanson. Lapiro de Mbanga qui émerge véritablement dans la chanson pendant cette période se pose alors comme le porte-parole des « sans voix ». Sous-tendue par des outils théoriques de l'analyse du discours et de la linguistique de l'énonciation, la présente étude qui ausculte deux textes de cet auteur montre comment les pratiques discursives investies dans le corpus permettent à l'orateur de (re)présenter la vision du monde d'une époque, sa vision de la société camerounaise des années 90.

ABSTRACT

As a consequence of the socio-political distresses due to the economic regression, the Cameroon social space of the late 80s is invested by a set of discourses that became, in the collective imaginary, avenues for symbolic and/or physical violence. This violence nourished the social climate through media among which popular songs, in most various shapes/forms. Lapiro de Mbanga, a popular singer who effectively emerged during this period, appears like the “voice of the voiceless”. Using theoretical frames of the Discourse analysis and that of the “linguistique de l'énonciation”, this survey which examines two texts of the singer depicts how discursive practices invested in the corpus allow the speaker to (re)present his vision of a Cameroonian society and the Cameroonian society vision of the early 90s.

INTRODUCTION

L'espace social du Cameroun de la fin de la décennie 80 est investi par la violence symbolique et parfois réelle: au-delà du changement intervenu au niveau de l'exécutif, la récession économique réduit la majorité des familles à une précarité sans précédent. Les revendications de toutes sortes qui alimentent aussi bien le discours médiatique que le discours populaire, s'accompagnent d'une véritable démocratisation dans la distribution des objets et des sujets de parole. Tandis que la parole privée jadis réduite à la clandestinité pour cause de lois d'exception (Ordonnance n° 62-OF du 12 mars 1962) sort peu à peu « du

maquis », le discours officiel se caractérise par une transparence certaine : « l'effort qui est fait depuis le 6 novembre 1982 consiste à parler « sans ambages », avec les mots de tous les jours qui ne dépassent point l'entendement populaire. » (Mbock : 1985, 28) Aussi bien au niveau du discours public qu'à celui de la sphère privée, les sujets tout comme les objets discursifs se multiplient ainsi en conséquence, à tel point que la décennie 90 apparaît, aux yeux des observateurs de tous bords comme une véritable « ère de la parole. » L'articulation de l'imaginaire social subséquent avec la parole publique consécutive à la liberté d'expression retrouvée marque de son sceau l'imaginaire linguistique. « Na you » et « Qui n'est rien n'a rien », deux textes emblématiques du chanteur populaire Lapiro de Mbanga participent objectivement, à plusieurs égards, de ce « renouveau discursif ». Cette communication ambitionne d'analyser, sur le plan énonciatif, les stratégies rhétoriques que ce parolier que la presse populaire n'hésite pas à qualifier de « Grande gueule » déploie pour procéder à la subversion de la parole officielle.

1. LE CORPUS

L'avènement du deuxième chef à la tête de l'Etat du Cameroun en 1982 est considéré par nombre de Camerounais comme la fin d'une tyrannie qui a longtemps maintenu le pays tout entier dans une sorte de chaos. Le nouveau pouvoir qui se veut progressiste entend, non seulement gérer le pays avec transparence et objectivité, mais libéraliser tous les secteurs de la vie nationale. En matière de liberté d'opinion et d'expression, le discours présidentiel se réclame d'une précision implacable, comme le restitue *Le Messager*, un journal privé : « Au Cameroun, il n'est plus besoin d'entrer au maquis, de quitter sa ville ou de prendre l'exil pour exprimer ses opinions. » (*Messager* n° 58 : 8) Ainsi, les sujets aussi bien que les objets de parole vont se multiplier, allant de l'homme de la rue au président de la République, en passant par le directeur général d'institutions, étatique ou privée, ou même le leader d'opinion. Plus que jamais, il y a mouvement d'idées dans divers plans de la vie socio-politique, comme le constatent nombre d'analystes. (Fandio, 2008)

Or, au début des années 90, et contrairement aux attentes par le nouveau climat politique, le pays connaît une misère quasi-générale consécutive à la crise économique: des entreprises privées et publiques se voient forcées de réviser à la baisse, aussi bien leurs effectifs que les salaires des employés ; de très nombreuses autres ferment carrément les portes. Le nombre de chômeurs augmente et plus de la moitié des Camerounais vivent en deçà du seuil de pauvreté. Le bilan partiel du nouveau régime semble ainsi, sur le plan social, plus que mitigé et instaure un contexte de revendications : le discours médiatique et populaire dont celui des chanteurs s'en font l'écho, avec des textes de plus en plus iconoclastes et critiques. Nombre de leaders d'opinion plus ou moins autoproclamés inscrivent leur parole publique dans le registre de la

contestation. Ainsi, à la question du journal parisien en ligne *www.cameroon-info.net*, de savoir quel sens il donnait à ses textes, Lapiro de Mbanga réagit ainsi :

Je dirais [que j'ai] plus une mission qu'un combat. Je me suis senti investi d'une mission, j'ai finalement choisi, et je persiste là dedans. J'ai côtoyé les gens comme Fela, Jimmy Cliff, j'ai aussi beaucoup lu, et déjà jeune, j'avais remarqué beaucoup d'inégalités sociales, qui pour moi sont des armes redoutables de division. Pour tout vous dire, je suis fils d'un milliardaire, qui a grandi plus avec sa grand-mère, et autour, il y avait tellement d'inégalités comparées au luxe ostentatoire chez mon père. C'est, je pense, ce qui a produit le déclic en moi.

En même temps que les chansons de Lapiro de Mbanga se comprennent par rapport à ce background socio-culturel, elles inscrivent l'artiste dans un univers linguistique particulier, celui du « Mboko talk », mélange d'un certain nombre de codes linguistiques qui se partagent le champ sociolinguistique camerounais : langues locales, français, anglais, pidgin-english, etc. Interrogé sur les raisons du choix de ce médium particulier, le poète indique que son but est de faire coïncider son phrasé avec la langue des populations dont il porte la parole et qui sont exclues du système d'apprentissage formel des langues officielles, langue du savoir « officiel » et donc, langue de prestige et du pouvoir : « signe extérieur du savoir, [le français] est la clé magique qui donne accès à la réussite sociale et au pouvoir » en Afrique (Ngalasso : 1986 : 15). En fait, selon l'auteur de « Mimba wi », ces laissés-pour-compte

sont donc devenus de plus en plus nombreux, ne parlant ni le français, ni l'anglais, langues officielles au Cameroun. Pour donc communiquer, il fallait mélanger le pidgin, un peu de français, et les langues vernaculaires pour obtenir cet argot, [...] Alors, pour parler de leurs problèmes, de leurs souffrances, le meilleur moyen je crois, est de le faire en leur langue, qui est devenu la nôtre, la leur (Abé, 2006).

Ce choix thématique semble ainsi rimer avec des choix énonciatifs particuliers. Parce qu'elles portent plus sur la trace explicite du sujet destinataire, les chansons comme « Qui n'est rien n'a rien » et « Na you » (« C'est à cause de toi »), par exemple, sont émises sur un même mode énonciatif celui du *Tu* : les marques de l'allocutif sont ainsi inscrites 69 fois dans chacune des chansons citées. En outre, ces textes obéissent, dans une large mesure, aux critères définitoires de double polarité du discours épideictique. En effet, « Qui n'est rien n'a rien », par des pratiques rhétoriques particulières, tente mieux ainsi que nous allons le démontrer, de rendre compte de la vie sociopolitique au Cameroun caractérisée par une misère généralisée tandis que « Na you », lui, manifeste, au niveau discursif, une sorte de désacralisation de l'Autorité par la parole. A l'analyse, ces textes apparaissent comme un échantillon assez représentatif du nouveau discours social induit par le contexte que l'on vient d'évoquer. Ces considérations nous ont poussée à les choisir comme corpus pour la présente

analyse. Par ailleurs, la version originale des textes est en Mboko talk. L'auteur se refuse à toute possibilité de traduction personnelle. Il justifie ainsi son acte dans l'entretien déjà cité: ces chansons sont « des conseils que je donne, que je pourrais aussi donner en français, mais cela perdrait sa véracité. [...] C'est dommage, mais je ne peux pas traduire. Je préfère pour le moment que cela reste entre les initiés, entre mes complices et moi. Maintenant, si un chercheur vient pour un lexique, il est le bienvenu. »

Ayant adopté une approche énonciative du corpus, la version originale aurait restreint le cadre de lecture et de compréhension aux seuls « initiés » du Mboko talk. Pour cette étude, nous avons choisi de travailler sur la version française traduite disponible (Fandio, 2008) ; car elle permet à un public plus large, d'appréhender les comportements langagiers en œuvre.

2. LE TEXTE CHANTÉ, ESPACE DE STRATÉGIES DE DISCOURS

Selon Christian Bally, « le langage est expressif » (Orechionni : 2002, 552), il véhicule la pensée affective. En s'intéressant au fonctionnement de la langue justement, les spécialistes des sciences du langage à l'instar d'Emile Benveniste montrent qu'il y a de la subjectivité dans le langage. Pour Benveniste, la subjectivité n'est autre chose que la capacité du locuteur à se poser comme sujet. Il y parvient en s'appropriant certaines formes que la langue met à cet effet à sa disposition. En effet, le langage, d'après l'auteur de *Problèmes de linguistique générale*, « se prête à transmettre ce que je lui confie, un ordre, une question, une annonce et provoque chez l'interlocuteur un comportement chaque fois adéquat. » (Benveniste, 1966 : 39) Dans ces conditions, le langage est associé à un instrument de communication. Ceci implique qu'il existe un énonciateur qui initie un énoncé et qu'il existe également un allocutaire qui le reçoit. Le discours des chansons du corpus apparaît ainsi comme le langage mis en action. Il manifeste la présence de ce que Benveniste nomme une « conscience de soi. » Parce qu'elles ne se prêtent pas à l'échange immédiat, on pourrait croire que « Na you » et « Qui n'est rien n'a rien », comme le journal télévisé, sont des discours monologiques, et donc dénués de toute subjectivité. Pourtant l'observation permet de déceler des relations qui s'y nouent entre *Je* et *Tu*. C'est dire que la chanson peut être aussi le lieu de manifestation de la scène énonciative.

Certaines classes d'éléments linguistiques présents dans les énoncés du corpus ont pour rôle de « réfléchir » son énonciation, d'intégrer certains aspects du contexte énonciatif. Ces éléments que les théoriciens des sciences du langage nomment « embrayeurs » sont partie intégrante du sens de l'énoncé et on ne peut ignorer ce à quoi ils réfèrent si on entend en décrypter le sens. Pour Roman Jakobson, la signification générale d'un embrayeur ne peut être définie en dehors d'une référence au message : ces morphèmes ne peuvent être interprétés

que si l'on les rapporte à l'acte d'énonciation unique qui a produit l'énoncé à l'intérieur duquel ils se trouvent.

Patrick Charaudeau reprend d'ailleurs ces catégories en les définissant comme des actes d'énonciation ou actes locutifs caractéristiques de la modalisation du discours. Par des actes locutifs, les chansons du corpus manifestent des relations interpersonnelles comme le dirait Bernard Pottier (1974 :192). La modalisation du discours dans ces textes déploie à la fois l'allocutif, le délocutif et l'élocutif, même si l'embranchement principal est le *Tu*. En tant que signes inscrits dans une énonciation unique, les embrayeurs présents dans le corpus marquent qu'un sujet s'empare du système et ouvre un rapport réversible à quelqu'un qu'il pose comme allocutaire. En effet, dit Dominique Maingueneau,

Le terme métaphorique d'embrayeur désigne les signes linguistiques. [...] Ils permettent la conversion de la langue comme système de signes virtuels en discours par lequel un énonciateur et son allocutaire confrontent leurs dires sur le monde. (Maingueneau, 1981 : 7-8)

2.1 L'ÉLOCUTIF COMME TECHNIQUE RHÉTORIQUE

On constate que les embrayeurs, tels qu'ils apparaissent dans notre corpus, ne sont pas simplement des signes linguistiques d'un type particulier. Ils sont avant tout des opérateurs de conversion de la langue en discours. Les séquences suivantes tirées de « Na you » manifestent la présence de l'énonciateur dans le discours.

Frère, **je** dévoilerai tout
Même s'il faut qu'on **me** tue pour cela
Quoi qu'il arrive
Je vais tout étaler.
Je jure de dire la vérité
Et rien que la vérité

En situant son propos par rapport à lui-même, Lapiro de Mbanga exprime sa détermination à « révéler des vérités » jusque-là inexprimées. L'emploi de l'élocutif est susceptible de produire un effet perlocutoire, celui de cooptation: le chanteur, en jurant « de dire la vérité », se présente à l'auditeur peuple comme son leader. Pareille déclaration- serment, au-delà du fait qu'elle rime sémantiquement avec le pseudonyme du chanteur, le porte-parole comme nous le verrons plus bas, marque une alliance qu'il conclut, d'entrée de jeu, avec l'allocutaire, le peuple. Le pacte ainsi établi lui donne mandat « pour tout dire... au nom du peuple ». L'on comprend pourquoi le chanteur navigue entre le *Je* et le *Nous*, un positionnement qui l'installe tantôt comme agent - il est victime et non bénéficiaire dans ce contexte précis-, tantôt comme « personne amplifiée »

(Maingueneau, 1981 :14), ainsi qu'on peut le noter dans les couplets suivants tirés respectivement de « Qui n'est rien n'a rien » et « Na you » :

On a organisé les privatisations des entreprises publiques

Je veux acquérir des actions

Je n'appartiens pas au Clan des Bouffeurs

Comment procéderai-**je** pour obtenir des actions ?

Oui, **mon** frère, **nous** sommes tous des hauts cadres

De la catégorie « A » du Ministère de la débrouille

Où est donc **notre** part de fruits de la croissance qu'on tambourine ?

Nous voici donc aujourd'hui

Nous, ici, c'est beaucoup plus « moi avec toi » ou « moi avec lui ». Il n'y a pas multiplication de Je mais extension, illimitation dans ce contexte précis. La stratégie argumentative est alors d'établir une communauté de destin entre lui, le sujet du discours et l'allocutaire, notamment les « laissés pour compte. » En se présentant comme le porte-parole des « sans voix », le chanteur voudrait dire tout haut ce qu'il pense que la majorité pense et/ou dit tout bas. Cette préoccupation semble sous-tendre le discours que le chanteur tient sur la société camerounaise. En effet, ses textes, aussi engagés que des éditoriaux de journaux comme *Le Messenger*, *La Nouvelle Expression*, *Mutations* ou des essais tels que *Les Dessous scandaleux du football au Cameroun* de Ateba Yene ou même des œuvres de création comme *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti, etc. dénoncent le fait que la présence des Camerounais dans les lieux réels de pouvoir semble conditionnée par leur appartenance à des clans spécifiques, de petits groupes fermés de personnes qui ont des idées et des goûts communs. Ces extraits de « Qui n'est rien n'a rien » sont assez représentatifs de la tendance :

Même si tu travailles comme un forçat

Si tu n'es pas membre de **l'Equipe Nationale**

Personne ne te prendra comme tu es

Quel est donc ce pays !

Même si tu trouves une opportunité

Si tu n'es pas du **Pays Organisateur**

Tu seras rejeté partout où tu iras

Dans les usages langagiers « normaux », « équipe nationale » renvoie à la sélection des meilleurs joueurs appelés à « défendre les couleurs du pays » à toute compétition internationale. De même, dans le lexique français, « Pays Organisateur » renverrait à un pays qui a reçu mandat de ses pairs pour organiser une compétition. Or dans ces couplets, les expressions « Equipe nationale » et « Pays Organisateur » connaissent un emploi différent et relèvent de ce que les sociolinguistes appellent « camerounismes ». Autant pour la première expression, le trait « sélection » sera retenue, autant celui de « meilleur » sera substitué par « appartenance à un clan » au sens où nous avons défini cette expression. « Equipe nationale » signifie alors le cercle restreint des décideurs, « élus » par

le seul critère de l'adhésion au clan. « Pays Organisateur » renvoie, quant à lui, à cette minorité gouvernante qui, de manière métaphorique, est représentée sous le signe de « pays ».

Par ailleurs, « l'Equipe Nationale » et « le Pays Organisateur » apparaissent, tout comme « Le Clan des Bouffeurs » et « le Clan des Voleurs » des couplets qui, dans la chanson, suivent les deux ci-dessus cités, comme des descriptions définies, au sens où l'entend Dominique Maingueneau. En effet, les descriptions définies sont « des groupes nominaux (déterminant –nom-(modifieur)) comportant un article défini. » (Maingueneau, 1981 :9) Quand on sait qu'employer un article défini, comme c'est le cas ici, revient à supposer que l'interlocuteur est capable d'identifier l'objet dont il est question dans l'énoncé, l'on comprend qu'au-delà du sens littéral des deux premières expressions citées qui pourraient signifier « le groupe des mangeurs », ces descriptions définies permettent d'identifier en les isolant un groupe de personnes, les supposés « cadres » du pays qui ont en main le destin de toute la communauté mais qui s'attablent pour « manger la République », aux dires du chanteur, à l'exclusion des autres, le peuple abandonné à son sort. Cette appartenance « ethnique » structurant presque l'ensemble du corps social, la stratégie argumentative permet au poète de marquer la différence qui semble ainsi apparaître entre le discours et le réel, entre les ambitions affichées du régime et les pratiques effectives dans la société, comme nous pouvons le constater dans la séquence suivante tirée de « Na you » :

Ngoa Ekelé (l'université) et les écoles de formation sont devenues
Des moules par excellence de fabrication de chômeurs
Des titulaires de licence deviennent des chauffeurs de taxis [...]
Les titulaires de BTS sont secrétaires sur les trottoirs
Des bacheliers deviennent « pharmaciens » de rue
Des titulaires du G.C.E.O Level récoltent les noix de palme ou l'hévéa,
Les titulaires du C.E.P.E. sont des pousseurs,
Et d'autres ont le grade de Colonel dans ...les sociétés de gardiennage

En fait, semble clamer le chanteur, l'intégration nationale et l'insertion sociale tant proclamées par l'exécutif, bien que incompatible par définition avec le clanisme, semblent se traduire, paradoxalement, par une sorte de « tribalisation effective » de la société ambiante. Et la conséquence est le désarroi total du petit peuple qui attend tout du régime pour émerger. Lapiro de Mbanga, par ces choix discursifs, vilipende ce positionnement des agents dans le champ social en fonction des critères autres que ceux du mérite. Aussi constate-t-on combien sont nombreuses dans le corpus les locutions qui renvoient à un univers extérieur qui ne désigne ni *Je* ni *Tu*.

2.2 LE DÉLOCUTIF COMME TECHNIQUE RHÉTORIQUE

Dans l'extrait cité ci-dessus, les séquences sont plutôt délocutives. En s'effaçant totalement du discours, l'énonciateur prête ses intentions à l'allocutaire. L'effet pragmatique de la technique argumentative est, en fait, de laisser s'imposer le propos en tant que tel, comme si le chanteur n'en était nullement responsable. Dans la même lancée, Lapiro de Mbanga fait usage de la non-personne à travers l'emploi du *Il* et de ses variantes ainsi qu'on peut l'apprécier dans l'extrait suivant.

Mon copain a fait une formation
Il a obtenu **son** diplôme
Il n'appartient pas au Pays Organisateur
Lui, que va-t-**il** faire?

Le *Il* et ses formes associées apparaissent neuf fois dans ce seul couplet de 24 mots. L'usage de la troisième personne est susceptible de produire un effet d'adhésion. Implicitement, le chanteur réitère ainsi l'engagement qu'il a pris, dès le début de la chanson « Qui n'est rien n'a rien », de défendre bec et ongles, les « bouches qui n'ont point de bouche » comme dirait Aimé Césaire. Ces modes d'énonciation lui permettent de montrer qu'il a toujours très présente à l'esprit, la situation réellement préoccupante de ses « compagnons de misère », abandonnés à la traîne de l'histoire. La sphère de la délocution lui permet de prêter ses intentions à l'auditeur peuple qu'il prend à témoin et interpelle à longueur des vers. Cette forte sollicitation de l'auditeur explique sans doute la marque prépondérante de l'allocutif dans les deux chansons du corpus.

2.3 L'ALLOCUTIF COMME STRATÉGIE RHÉTORIQUE.

Dans « Na you » tout comme dans « Qui n'est rien n'a rien », *Tu* est en effet l'embranchement principal qui crée un effet de style oratoire. L'allocutif commence dès le titre de « Na you », « C'est à cause de **Toi**. » De même, « Qui n'est rien n'a rien » s'ouvre par un couplet dans lequel la procédure langagière implique fortement l'allocutif.

Quel est donc ce pays !
Même si **tu** travailles comme un forçat
Si **tu** n'es pas membre de l'Equipe Nationale
Personne ne **te** prendra comme **tu** es.

Dans cette séquence à l'image des suivantes, on le voit, le sujet universel *On* est remplacé par le *Tu* et permet à l'énonciateur de « personnaliser » les énoncés impersonnels. Il s'agit bien sûr du *Tu* générique. (Maingueneau 1981 : 16) Dans le couplet ci-dessus, tout comme dans les deux couplets cités un peu plus haut à propos des descriptions définies, l'on note une sorte de totalité fusionnelle en

Tu-Je. Le tutoiement très affirmé dans les trois séquences qui ouvrent la chanson (14 occurrences dans 11 vers) va de pair avec la disparition complète de son équivalent, le *Je* de l'orateur-chanteur. C'est aussi le signe d'appartenance du locuteur et de son interlocuteur à la même sphère discursive et partant, à la même sphère sociale : celle des exclus. Tout se passe comme si l'orateur faisait partie de *Tu* dans la mesure où il s'efface entièrement pour laisser la place au destinataire qui prend possession des lieux du discours. Dès l'amorce donc, Lapiro de Mbanga voudrait maintenir une relation vivante avec la situation d'énonciation. En tant que forme d'appel personnalisé, le tutoiement apparaît dès lors comme une forme d'énonciation qui crée ainsi un effet de style par la singularité de son emploi et par le fait que l'orateur dilue sa personne devant la communauté du peuple.

En tant que appel de style oratoire lancé par le chanteur à l'endroit du peuple, ce *Tu* générique qui ponctue le corpus à intervalles réguliers, loin d'être anodin et loin de se réduire à un simple jeu de rhétorique, répond au phénomène discursif d'incarnation du peuple dans un *Tu*. Ce procédé énonciatif est à rapporter au contexte socio-politique esquissé plus haut et qui a présidé aux conditions de son énonciation et aux enjeux qui y sont liés. Il est donc envisagé comme un mode de contextualisation du discours aux conditions historiques de son énonciation. La stratégie rhétorique s'explique alors par le fait qu'un événement spectaculaire et inattendu, celui du clanisme d'Etat avec son corollaire, la discrimination, domine l'actualité nationale au point de modifier le cours normal des choses : le régime se réclame démocratique, en effet. A l'image du parti au pouvoir, à savoir le Rassemblement Démocratique du Peuple Camerounais, l'Etat tout entier, au niveau des objectifs déclarés, entend gérer le pays avec « rigueur et moralisation. » La logique voudrait que dans pareille société régie par des règles démocratiques, le citoyen ait des droits parmi lesquels le droit à un emploi. Or, constate Lapiro de Mbanga, l'intégration effective des individus dans la dynamique sociale dépend des critères autres que ceux de la qualification et/ou de la compétence, ainsi qu'il le répète dans l'un des couplets ci-dessus.

En employant *Tu*, en se l'appropriant, Lapiro de Mbanga se pose comme énonciateur et mobilise à son profit le système de la langue. Autrement dit, cette forme d'adresse au peuple fait de ce dernier le témoin de l'histoire dominée alors par une sorte d'injustice ressentie par le peuple. Dans ce processus d'incarnation de l'auditoire, le chanteur présente comme une évidence l'acte historique par lequel tout un peuple est appelé, dans sa globale unicité par son porte-parole, à rester vigilant face au «clan des bouffeurs », des prédateurs. L'embranchement de l'adresse trouve dans le *Tu* un effet rhétorique, car il devient partie prenante et incarnation d'une entité supérieure qu'est le peuple. Le chanteur intègre alors l'auditeur peuple dans son discours comme témoin passif du procès (il est une victime de la discrimination rampante), mais sans que le peuple joue un rôle dans le processus énonciatif. Cela présuppose un lien de proximité entre l'énonciateur, Lapiro de Mbanga, et l'allocutaire, le peuple témoin de l'interpellation en cours. En effet, le chanteur orateur ne manque pas

de montrer qu'il est lui aussi, tout comme la plupart des Camerounais, au chômage :

On a lancé des appels d'offres publics
J'ai constitué les dossiers
Mais **je** ne suis pas du clan des voleurs
Moi, comment vais-**je** procéder ?

On peut dès lors parler de construction par et dans le discours d'un pacte d'alliance qui installe l'instance peuple au cœur de l'action conduite par le chanteur. L'objectif poursuivi est d'établir entre lui et le peuple, victime innocente des exactions du régime, un lien de complicité. Cette stratégie oratoire est susceptible de produire des effets émotifs sur l'auditeur peuple à qui l'orateur, par l'emploi de l'anaphore, adresse implicitement une longue mise en garde.

Qui n'est rien n'a rien
Si **tu** es fâché, va **te** pendre [...]
Si **tu** es fâché, va **te** pendre
Qui n'est rien n'a rien
Si **tu** es fâché, va **te** pendre

Ce couplet, relevons-le, est le refrain de la chanson « Qui n'est rien n'a rien ». Les refrains, dit avec pertinence Alpha Ousmane Barry, « ont pour fonction essentielle d'établir une marque oratoire » (Barry, 2007). Ainsi, ce couplet vise à « accrocher » l'auditeur peuple en maintenant dans l'esprit de celui-ci une insistante invitation à l'action par opposition à la passivité. En plus de l'effet phatique suscité par l'interpellation incessante du peuple par le *Tu* et ses formes associées (Toi, Te), ce mode énonciatif confère à cet embrayeur des valeurs expressives susceptibles d'emporter l'adhésion de l'auditeur peuple. En tant que telle, la stratégie rhétorique donne ainsi au chanteur, énonciateur du discours, le moyen de focaliser l'attention de l'auditeur peuple sur le fait que la relation de complicité repose surtout sur la solidarité, voire une communauté de destin.

Par ailleurs, si l'on en juge par l'emploi du *Tu* déployé conjointement dans les deux chansons, l'on s'aperçoit qu'il répond aux critères définitoires de double polarité du discours épideictique : dans « Qui n'est rien n'a rien », le *Tu* renvoie au peuple victime d'un régime irresponsable, tandis que dans « Na You » (« C'est à cause de Toi »), le *Tu* renvoie au dirigeant-prédateur qui endosse la totale responsabilité de la situation chaotique du pays. Lapiro de Mbanga n'hésite ainsi pas à égrainer dans cette dernière chanson un chapelet d'accusations à l'endroit des dirigeants, hommes et femmes au/du pouvoir.

La baisse des salaires des agents publics, c'est **toi**
Les compressions du personnel, c'est **toi**
Les licenciements dans la fonction publique, c'est **toi**,
Les privatisations, c'est **toi**
Toutes ces grosses maisons qui ressemblent à des coffres-forts,
Fruits de notre argent volé, c'est **toi**.

L'usage du *Tu*, comme pratique discursive, a ainsi pour effet de produire un phénomène massif : l'incarnation des leaders irresponsables, gestionnaires absolument indéliçables des institutions et des acteurs sociaux dans un *Tu*. Les jugements assez manifestes dans ces énoncés véhiculent des valeurs péjoratives qui s'appuient sur des faits historiques dont nous avons relevé quelques-uns plus haut. C'est pourquoi Lapiro de Mbanga, en mettant du relief sur ce qui va suivre, dresse son réquisitoire en convoquant l'histoire :

Depuis le jour où tu as décrété, dans ce pays
Que tout l'argent du « Grand camarade » (ton prédécesseur)
Que les (anciens) billets de dix mille et de cinq mille doivent disparaître,
Moi, j'avais déjà compris que, quoi que l'on fasse,
La chèvre sera contrainte de brouter du nylon et du carton dans ce pays
Nous voici : le pays a fait un grand bond ... dans le tunnel.

La stratégie argumentative consiste alors à dépeindre sous un jour odieux le régime au pouvoir ; ce qui confère au « Ndinga Man » la figure d'un chanteur « engagé » au sens sartrien. Conscient du lien qu'il pense et qu'il veut voir unir la chanson au peuple, Lapiro de Mbanga, dans ses fonctions de leader d'un groupe et par cette tribune que lui offre, en fait, la scène énonciative qu'il a mise en œuvre par la chanson, prête ainsi une intention discursive à ce destinataire collectif dans « Na you ».

C'est **toi** qui as détruit ce pays, **tu** dois le reconstruire
Tu dois le reconstruire, **tu** vas le reconstruire
C'est **toi** qui as attiré le malheur sur ce pays, **tu** dois l'en chasser
Tu dois l'en chasser, **tu** vas l'en chasser

Dans cette séquence, tout est présenté comme si c'était à la demande de l'auditeur peuple que le chanteur parle. La stratégie vise à légitimer devant toute la communauté et même au-delà les positions de l'artiste. Tout porte à croire que, dans ces chansons et par des stratégies énonciatives épideictiques, Lapiro de Mbanga dénonce tout dirigeant qui, par sa gestion hasardeuse ou irresponsable, a conduit le pays au gouffre en même temps qu'il encourage le peuple qui croupit dans la misère. Ainsi, le discours s'offre comme une activité entre deux protagonistes : un énonciateur qui est le chanteur et un allocutaire qui est l'auditeur peuple ; activité à travers laquelle l'énonciateur se situe par rapport à cet allocutaire, à son énonciation elle-même, à son énoncé, au monde, aux énoncés antérieurs ou à venir. Et les fondements de cette aptitude se trouvent dans le langage. En tant que forme de reproduction sociale, les pratiques rhétoriques investies dans ces chansons s'efforcent de représenter, comme on l'aura sans doute compris, sa vision du monde d'une époque, celle de la société camerounaise des années 90.

3. CHOIX DISCURSIFS, EXPRESSION D'UNE IDENTITÉ ?

3.1 QUELS DISCOURS ? QUELLES MODALISATIONS ?

L'on peut ainsi, à juste titre, dire que les marques énonciatives investies dans le corpus possèdent une valeur pragmatique. Ayant tenté jusqu'ici de répondre aux questions « Qui parle ? », « A qui ? » et « De qui ? », il nous incombe à présent de voir « Comment » le chanteur s'y prend : autrement dit, quelle marque affective Lapiro de Mbanga donne-t-il à son énoncé ? Cette attitude du sujet parlant dans son énoncé est ce que Dominique Maingueneau appelle modalisation (Maingueneau, 2002 : 382). Parler, c'est obligatoirement interpréter, apprécier voire juger.

La plupart des énoncés du corpus rentrent dans ce que la théorie linguistique nomme les modalités d'énonciation dont notamment les modalités assertive et interrogative. Par la modalité assertive, l'artiste se livre à une sorte de monologue dans lequel il « dit », sans forcément demander l'approbation du supposé allocutaire qui, dans le cas d'espèce, est son compatriote :

Le pays a réussi à devenir membre privilégié... des P.P.T.E

Pays Pauvres Très Endettés.

La situation a empiré

Les parents ne peuvent plus assurer l'éducation des enfants.

Conséquences : les garçons sont devenus des débrouillards, (flottants)

De petites filles de quatorze affriolent les hommes en pleins carrefours

Dans cette séquence de « Na you », Lapiro de Mbanga s'en tient à des énoncés qui constatent, affirment ou nient des faits. Implicitement, les énoncés imposent une valeur : celle de l'évidence, de la vérité des propos. Cette modalité linguistique permet en même temps à l'énonciateur de confirmer son autorité en tant que leader. A ce titre, il peut alors se permettre de rappeler les orientations à donner désormais à la vie sociale, politique ou économique de la communauté. La modalité interrogative, quant à elle, permet à l'énonciateur, de poser des questions essentiellement rhétoriques qui ne nécessitent pas une réponse immédiate de la part de l'allocutaire. Ces types d'énoncés, à l'image du couplet ci-dessous tiré de « Qui n'est rien n'a rien », permettent à « Ndinga-man » d'ouvrir le débat au niveau sociétal.

Quel est donc ce pays !

Quel es-tu? Tu es qui?

Quel es-tu? Tu es qui?

Ces vers apportent implicitement la réponse aux interrogations : l'énonciateur devient cet orateur qui voudrait focaliser l'attention de l'auditoire sur un sujet épineux, celui de statut des agents dans la société. Nous sommes, semble-t-il dire avec emphase, dans une société où, ce n'est pas l'identité, mais le statut, la qualité qui compte : l'individu n'y est pas perçu comme un membre à part

entière mais plutôt comme un membre entièrement à part. En parodiant Jean de La Fontaine, Lapiro de Mbanga semble dire que selon que vous appartenez au « clan des bouffeurs » ou pas, l'on vous trouvera « blanc » ou « noir ». La stratégie rhétorique ramène alors l'interlocuteur à la réalité d'une absence de dialogue social, et la réponse imposée suggère à l'auditoire une attitude d'approbation. Ainsi, en habile orateur, l'émetteur du discours fait usage de ces questions rhétoriques pour déplacer sans risque l'attention de l'auditeur peuple sur la situation pathétique des citoyens qui pâtissent de tous les maux décriés du fait de l'absence totale de reconnaissance. La modalité interrogative de l'extrait, à ce titre, rejoint la première citée en ce qu'elles revêtent toutes les deux les mêmes valeurs sur le plan sémantique.

Le discours du chanteur, émis dans la prédominance de ces modalités, semble ranger ses textes dans les catégories du devoir : associées, ces modalités qui relèvent par ailleurs presque toutes du mode indicatif qui, ici, exprime des énoncés performatifs, semblent dire « je déclare... ; Vous devez le faire » ou encore « c'est un devoir... » L'heure n'est, ainsi, pas à la passivité, qu'il s'agisse de l'autorité gouvernante décriée dans « Na you » ou du peuple encouragé dans « Qui n'est rien n'a rien. » Les vers de la première chanson citée sont assez éloquents en ce sens :

C'est toi qui as endommagé ce pays, tu dois le réparer
Tu dois le réparer, tu vas le réparer.

L'énonciateur semble prescrire la marche à suivre. Il intime l'ordre à l'Autre, l'autorité gouvernante, de prendre, enfin, ses responsabilités devant l'histoire. L'emploi du présent de l'indicatif suivi de l'infinitif convoque un futur très proche. Ainsi, réparer et donc *re-construire* le pays n'est même plus un devoir, c'est un impératif catégorique. Ailleurs, dans le deuxième texte, il rappelle implicitement au petit peuple et par antiphrase, qu'il a plus que ce qu'il lui faut pour émerger:

Si tu es fâché, va te pendre
Qui n'est rien n'a rien

Le « leader » formule en fait, à l'endroit de ses « complices », une invite à l'action collective: « Devons-nous pour autant désespérer ? » Dans tous les cas, il faut agir. Il pousse les « exclus » à adopter des attitudes constructives, de manière concrète et immédiate. Formuler de tels énoncés signifie pour l'énonciateur, effectuer les actions. Ces modalités contribuent ainsi à faire ressortir, par l'attitude de l'énonciateur, la personnalité du chanteur dans la mesure où les énoncés performatifs sont produits dans le cadre des actes d'autorité et posent en même temps un engagement personnel pour celui qui les énonce. En effet, précise à ce sujet Dominique Maingueneau,

Un énoncé, quel qu'il soit, exige une opération de thématization de la part de son énonciateur ; l'énonciateur choisit nécessairement un certain mode de présentation de son énoncé, privilégie tel(s) ou tel(s) de ses constituants, que ce soit par la syntaxe ou par l'intonation. Toutefois, les

opérations de thématisation sont indissociables des textes dans lesquels elles s'insèrent. (Maingueneau, 1981 : 9)

Dans les deux extraits que nous venons d'examiner, c'est l'ensemble de chaque couplet qui est mis en valeur, comme si l'énoncé répondait à une ou à plusieurs des questions implicites. A l'Autre, le chanteur montre que c'est un devoir de « réparer le pays » ou de ne pas accepter d'être réduit à rien, selon qu'il s'agisse de l'autorité gouvernante ou du petit peuple. Les points de repère, dans ces énoncés, se dégagent ainsi des textes qui les contiennent.

3.2 L'ALLOCUTIF, REGISTRE DE L'AUTO CONSÉCRATION, REGISTRE DE LA DÉSACRALISATION

La liberté d'expression consécutive à la démocratisation de l'espace sociétal de référence, sur le plan de l'appropriation de la parole, a modelé l'imaginaire linguistique par un ensemble d'images et de représentations que l'on se fait de Soi et de l'Autre à travers la langue. Très souvent, Lapiro de Mbanga, énonciateur des discours du corpus, a manifestement l'intention de communiquer autre chose que ce que son énoncé signifie dans sa littéralité : il veut amener son allocutaire à une interprétation au-delà du sens littéral, interprétation qu'il se refuse à énoncer explicitement comme nous l'avons relevé dans l'entretien cité plus haut. La stratégie argumentative lui donne en même temps l'opportunité de se réfugier, au besoin, derrière le sens littéral. Ainsi peuvent s'interpréter les phénomènes tels que l'ironie ou la dérision, techniques argumentatives caractéristiques qui sont affectionnées par le chanteur camerounais. Parlant de la dérision justement, Ngalasso Mwatha Musanji constate :

La dérision, qu'elle emprunte la forme de la plaisanterie inoffensive qui fait sourire ou celle de l'ironie mordante qui fait grincer les dents, est l'autre manifestation de l'imaginaire linguistique à travers les mots utilisés et les discours tenus au sujet de l'Autre, qui tendent toujours à le dénigrer, à le railler, à le ridiculiser, à l'abaisser, à le disqualifier. Rien d'étonnant à ce que la dérision aboutisse, tout naturellement, à l'avilissement, à la déshumanisation et à l'infériorisation de l'Autre, à la glorification, à la sublimation et à la supériorisation de Soi. Hiérarchisation donc. (Ngalasso, 2007)

S'il est ainsi indéniable que le choix de *Tu* dans le corpus est porteur d'une signification sociale importante, il s'en faut de beaucoup cependant pour que les notions de « politesse » ou de « respect » suffisent à rendre compte de cette signification. Les sciences du langage et notamment la pragmatique nous apprennent que le tutoiement est un acte. (Maingueneau, 1981 : 19) En s'adressant sur le mode du *Tu*, aux dirigeants du pays dont le Chef de l'Etat

d'une part, et à la population dont il se réclame le leader d'autre part, l'énonciateur impose un certain cadre à leur échange verbal. En disant *Tu* d'un seul mouvement, l'artiste se donne à lui-même un certain statut social en même temps qu'il en alloue un certain statut à son allocutaire. Autant on peut comprendre qu'il dise *Tu* à ses « compagnons de misère » dans « Qui n'est rien n'a rien », autant il est objectivement difficile de s'imaginer un seul instant où Lapiro de Mbanga peut user du registre du tutoiement dans une situation d'échange communicatif avec une autorité, même la plus petite qui soit. Pourtant, dans « Na you », il semble s'adresser ainsi à la plus haute autorité du pays : « C'est **toi** qui as endommagé ce pays, **tu** dois le réparer/ **Tu** dois le réparer, **tu** vas le réparer. » En procédant ainsi, l'énonciateur du discours, répond implicitement à des questions telles « qui suis-je pour lui parler au *Tu*? » et « Qui est-il pour que je lui parle au *Tu*? » Autrement dit, de son côté, l'auditeur qui en est l'allocutaire, peut se demander de quel droit on lui parle ainsi. En rapportant le tutoiement aux contextes sociaux évoqués ici même, l'on peut dire que Lapiro de Mbanga assigne à lui-même et à son allocutaire des rôles sociaux complémentaires dans « Qui n'est rien n'a rien » tandis que les rôles sont entachés de conflit dans « Na you ».

En effet, il procède à une sorte d'auto consécration en s'affirmant comme le « chef » d'un groupe dans « Qui n'est rien n'a rien », un « chef » qui écoute, parce qu'il dialogue avec « son » peuple. Le tutoiement est ainsi investi conformément à la sémantèse originelle du morphème *Tu*. L'apparition récurrente de *Tu*-peuple témoigne alors que le porte-parole énonce son discours centré essentiellement sur la proximité, la convivialité, l'équité et partant, la justice sociale, valeurs que le peuple revendique de tout temps. L'emploi de ces valeurs positives est susceptible de créer des effets mobilisateurs, voire de pousser à l'action. En cela, le titre donné à la chanson, « Qui n'est rien n'a rien », constitue en soi, plus une exhortation qu'un constat, fût-il alarmant. Le discours s'efforce dès lors de maintenir l'homogénéité idéologique des auditeurs. La communauté de destin justifie alors l'embranchement du *Tu*.

Fort de cette position sociale de leader, Lapiro de Mbanga, peut déployer le *Tu* pour s'adresser cette fois et tel à un homologue, à tout dirigeant, à commencer par celui qui a failli à son devoir de bonne gouvernance contre qui il dresse tout un réquisitoire dans « Na you ». Quand on sait que dans un corps de métier par exemple, ou même dans l'administration, le tutoiement est le signe d'appartenance à la même sphère, l'on comprend que par l'usage du *Tu*, le chanteur établit un rapport d'égalité entre lui et l'Autre dans cette chanson. La communication s'effectue alors dans un contexte de leader à leader. Ce procédé permet à l'artiste de détacher l'Autre et de le planter en face de lui, tel dans un tête à tête : « Les licenciements dans la fonction publique, c'est **toi**/ Les privatisations, c'est **toi**. » Cette stratégie rhétorique dominée par une certaine insolence dans le langage, il convient de le relever, est une marque caractéristique, non seulement chez Lapiro de Mbanga, mais aussi chez la plupart des acteurs des arts populaires de la décennie 90. Le climat socio-politique étant à la libéralisation, les humoristes camerounais comme Kouokam

Nar'6 dans *Le Match de l'année*, Antonio dans *Le Président parle*, Tchop Tchop dans *Boîte de nuit* peuvent se permettre de « croquer » les personnalités publiques, en commençant par la plus grande autorité, le chef de l'Etat. Libérés de la censure et de l'autocensure, les artistes, à travers des comparaisons explicites ou implicites, sont sans pitié pour ces icônes d'hier et d'aujourd'hui, dans leurs œuvres.

3.3 LA CHANSON COMME DISCOURS DE LA DÉRISION

Toute comparaison montre ou cache une évaluation, affirme Henri Meschonnic (1997 : 346). Dans « Na you », au-delà des rapports d'égalité, l'on note une position de force de « mauvais leader » et de « bon leader » qui autorise Lapiro de Mbanga, non seulement à « définir » l'Autre, mais aussi à « définir son action » au sens où l'entend Slomith Rimond Kenan. En effet, le sigle du parti au pouvoir, le RDPC, Rassemblement Démocratique du Peuple Camerounais, est ainsi redéfini, sous la forme d'un credo cynique, par l'artiste : « Rendre Définitivement Pauvres les Citoyens » (« Qui n'est rien n'a rien »). Conforme à la donne sociale dominée par la désillusion et les grincements de dents, cette redéfinition manifeste, par l'effet perlocutoire, l'écart constamment entretenu et sensible qui existe entre les ambitions affichées du pouvoir et les pratiques effectives dans la société. Mieux, l'on peut même affirmer, avec quelque raison, que le chanteur, par la modalité du *Tu*, ramène l'Autre, le supposé « chef » ou leader selon la hiérarchisation de la société, à la dimension du commun des citoyens à qui il donne des ordres...

Le faisant, le groupe dont il se veut le leader se rit de l'Autre et, naturellement, se préfère à l'Autre dans la mesure où le supposé supérieur hiérarchique est, par ce tutoiement, ravalé au rang de « sans grade » et, par conséquent, exclu de l'instance de reconnaissance que l'énonciateur s'approprie dès lors qu'il s'affirme comme leader. L'allocutaire, qui est l'Autorité gouvernante pour le cas d'espèce, parce qu'il s'est montré irresponsable et incompetent, est « croqué » par le chanteur. Il ne mérite ainsi, aux yeux de l'énonciateur, aucun respect désormais. L'embranchement du *Tu* à la place du *Vous* exigible dans pareil contexte, symbolise alors la déchéance sociale de la personnalité collective qui pourtant a, entre les mains, le destin de la nation tout entière. En se sacralisant, l'énonciateur désacralise l'Autre du seul fait de ce procédé énonciatif. Ces choix énonciatifs opérés par l'artiste s'offrent comme le témoin d'un imaginaire social dominé par la dérision.

Pour Lapiro de Mbanga, serait-on tenté de dire, l'affirmation d'une identité, celle des exclus, doit se manifester dans la formation de la langue. Le chanteur semble conscient que la langue est une manifestation de l'identité comme totalité en même temps qu'elle demeure le signe visible de l'unité d'une communauté, dont elle projette la pensée et le sentiment collectifs. Dans le corpus comme dans un certain nombre de ses chansons en effet, Lapiro de

Mbanga emploie plus souvent le Mboko talk quand il aborde des sujets politiques, contrairement aux sujets comme l'amour par exemple où il parle soit l'abo, une des langues camerounaises parlée à Mbanga, sa villa natale, ou le français. L'on peut dire que le Mboko talk, parce qu'il constitue la parole ordinaire des initiés, au sens où l'entend Lapiro de Mbanga, transmet l'âme même du groupe. Sorte de sociolecte, ce parler manifeste, sur le plan linguistique, le manque de reconnaissance d'une minorité. Or, comme l'affirme à juste titre Ngalasso Mwatha Musanji quand il parle du statut des langues, « qu'elles soient officielles ou nationales, [les langues] font partie intégrante du patrimoine culturel national » (Ngalasso, 1986 : 7). Le Mboko talk, en tant que signe et support de la créativité populaire, constitue ainsi la preuve d'une grande inventivité linguistique, celle des exclus des circuits officiels du savoir et du pouvoir...

CONCLUSION

En mettant son style au service de sa pensée, Lapiro de Mbanga offre dans le corpus un discours qui manifeste un certain écart par rapport aux pratiques tout aussi sociales que discursives. En admettant que les locuteurs d'une même langue possèdent chacun sa manière particulière de parler, son idiolecte, un vocabulaire préférentiel, etc., l'on peut affirmer que Lapiro de Mbanga parle d'aujourd'hui, aux Camerounais d'aujourd'hui, dans la langue d'aujourd'hui. Ainsi analysé, le choix discursif de ce chanteur, renouvelle la crise du modèle linguistique. Il est en effet évident, déclare justement Ngalasso Mwatha Musanji, « que le poète, écrivain, conteur ou griot, est de ceux qui manifestent le mieux les vertus de l'imaginaire linguistique. » (Ngalasso, 2007) Les comportements linguistiques observés dans le corpus renseignent davantage sur les attitudes sociales et informent notamment, au travers des dénominations et désignations symboliques de l'Autre, sur les attitudes envers l'Autre et, par ricochet, envers le chanteur lui-même. La comparaison implicite déclinée dans les textes du corpus du fait de la scène énonciative mise en oeuvre par le poète, consiste pour le chanteur à se prendre pour celui qui détient la vérité à l'aune de laquelle toute personne ou toute chose doit être mesurée, évaluée, appréciée.

Au bout du compte, « Na you » et « Qui n'est rien n'a rien » semblent avoir été conçues par un artiste disposé à tout dire sous le signe de la nudité et de l'abjection: « Je jure de dire la vérité/Et rien que la vérité/Frères, je dévoilerai tout/ Même s'il faut qu'on me tue pour cela/Quoi qu'il arrive/Je vais tout étaler. » (« Na you ») Il ne fait aucun doute que la tension permanente dans les chansons du corpus est la métaphore des nations africaines postcoloniales, prises en otage par des sentiments de discrimination tribale, clanique ou même sectaire attisés par des politiciens. Le corpus paraît/pourrait alors incarner les fantasmes, les pulsions, les complexes, bref, les personnalités collectives et les peurs profondes des acteurs ou des agents sociaux. Ainsi, les chansons du corpus

apparaissent, à l'analyse, comme des actes de langage qui comportent deux espaces : un espace de contraintes formé des données relevant du contexte d'émergence des chansons et auxquelles il faut être imprégné pour mieux décrypter le discours des textes et un espace de stratégies qui correspond aux choix que Lapiro de Mbanga fait de la mise en scène des actes de langage.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Abé, Claude. 2007.

« Espace public et recompositions de la pratique politique au Cameroun », <http://www.polis.sciencespobordeaux.fr/vol13n1-2/abe.pdf>

Barry, Alpha Ousmane. 2007.

« Approche énonciative et prosodique de la parole politique en Guinée », *Le français en Afrique, Revue du Réseau des Observatoires du Français Contemporain en Afrique*.

Benveniste, Emile. 1966.

Problèmes de linguistique générale 1. Paris, Gallimard.

1974 *Problèmes de linguistique générale 2*. Paris, Gallimard.

Charaudeau, Patrick. 1983.

Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique (Théorie et pratique). Paris, Hachette université.

Charaudeau, Patrick et Maingueneau Dominique (sous la direction de). 2002.

Dictionnaire d'analyse du discours. Paris, Seuil.

Fandio, P. 2004.

« Nouvelles voies et voix nouvelles de la littérature orale camerounaise », *SEMEN N° 18*, Université de Franche-Comté, Besançon.

2008 « Ambiguïtés et polyphonies, le mouvement des idées au Cameroun à l'ère de la transition démocratique » *African Diasporas : Ancestors, Migrations and Borders*, African Literature Association Annual Series, vol. 14.

Fandio, Pierre (SD).

Lapiro de Mbanga Ndinga Man. Textes transcrits, traduits et annotés, LASELDI, Université de Franche-Comté, 2007/08.

Frontier, Alain. 1997.

La Grammaire du français. Belin, Paris.

Kenan, Slomith Rimond. 1983.

Narrative Fiction. Contemporary Poetics. New Haven & London.

Kerbrat-Orecchioni, Cathérine. 1980.

L'Énonciation, De la Subjectivité dans le Langage. Paris, Armand Colin.

Maingueneau, Dominique. 1981.

Approche de l'énonciation en linguistique française, Paris, Hachette.

- 2001 *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris, Hachette, 1987
Nathan/HER.
- Mbock, Charly Gabriel. 1985.
Cameroun, l'intention démocratique. Yaoundé, Sopecam.
- Ngalasso, Musanji Mwatha. 2007.
« De l'imaginaire linguistique dans le discours littéraire », Actes du colloque « Configurations discursives et identités africaines de la période post-coloniale », Besançon, 20, 30 et 31 mars 2007, inédit.
- Ngalasso, Musanji Mwatha et Alain Ricard (sous la direction de). 1986.
Politique africaine. N° 23. Des langues et des Etats. Paris, Karthala.
- Njoh, Victor Julius. 1996.
History of Cameroon Since 1800. Press Book, Limbé.
- Pottier, Bernard. 1976.
« Sur la formulation des modalités en linguistique », **Langages** 43.
- Robert, Paul. 1986.
Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française. Paris.

Notes sur l'auteur : Ancienne élève de l'Ecole Normale Supérieure de Yaoundé, *Martine Fandio Ndawouo* est titulaire d'un Doctorat nouveau régime en Sciences du langage de l'université de Franche-Comté à Besançon. Elle enseigne la langue française et l'analyse du discours à l'université de Buea. Ses travaux actuels portent sur l'analyse du discours social. Elle a récemment publié « Pouvoir du savoir et stratégies d'exclusion, la place de la femme dans les manuels d'apprentissage des langues officielles au Cameroun », en collaboration avec Pierre Fandio du Groupe de Recherche sur l'Imaginaire de l'Afrique et de la Diaspora, GRIAD, dans *Littératures, savoirs et enseignement (Sous la direction de Musanji Ngalasso-Mwatha)*, Presses Universitaires de Bordeaux/CELFA, Bordeaux 2007 ; « Enseignement des langues officielles au Cameroun : et si le langage iconographique était misogyne ? », *Mondes francophones* :

<http://www.mondesfrancophones.com/espaces/Langues/articles/enseignement-cameroun/?searchterm=enseignement>