



Les créations musicales des femmes et les langues nationales en Côte d'Ivoire: contribution à la quête d'une identité culturelle

Women's musical creations and national languages in Côte d'Ivoire: contributing to the quest for cultural identity

Mel Fabien LASME

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

Email: lasme.mel73@ufhb.edu.ci

Orcid id : <https://orcid.org/0009-0003-1816-648X>

Résumé: De 1960 à 1980, à l'âge d'or du miracle ivoirien, la Côte d'Ivoire a été une plaque tournante des artistes de talents étrangers. À défaut de créations musicales locales, certains artistes s'identifiaient à travers des interprétations des artistes français, américains et autres. Lorsqu'apparaissent les premières œuvres discographiques des artistes chanteurs tels qu'Amédée Pierre, Anouman Brou Félix, Mamadou Doumbia, etc., qui ont exploré leurs langues maternelles dans les chansons, tous les autres reconnurent le tribun qu'ils attendaient depuis belle lurette. Le paysage musical ivoirien va connaître une mutation liée à une dynamique artistico-culturelle, voire une réappropriation musicale. Ce changement est lié à l'entrée sur la scène des femmes telles qu'Allah Thérèse, les Sœurs Comoé, Aïcha Koné, Reine Pélagie et Zélé de Papara. Ainsi, la présente étude vise à montrer l'apport des langues nationales dans les créations musicales des femmes vers la quête d'une musique identitaire. Le corpus est composé de dix-sept (17) œuvres des années 1960 à 1980. La recherche documentaire et l'analyse qualitative du contenu ont respectivement permis à la collecte et au traitement des données recueillies. Au total, par la modernisation des orchestres modernes et le choix des thèmes dans les langues nationales, les femmes se sont révélées comme la mémoire de la chronique sociale, politique non engagée et culturelle de la Côte d'Ivoire. De ce fait, elles ont participé à une quête identitaire à travers leurs créations musicales.

Mots-clé: Créations musicales, Femmes, Langues nationales, Identité culturelle, Côte d'Ivoire.

Abstract: From 1960 to 1980, during the golden age of the Ivorian miracle, Côte d'Ivoire was a hub for talented foreign artists. In the absence of local musical creations, some artists identified themselves through interpretations of French, American and other artists. When the first recordings by singers such as Amédée Pierre, Anouman Brou Félix, Mamadou Doumbia, etc., who explored their mother tongues in their songs, appeared, everyone else recognised the voice they had been waiting for for so long. The Ivorian musical landscape underwent a transformation linked to an artistic and cultural dynamic, even a musical reappropriation. This change was linked to the arrival on the scene of women such as Allah Thérèse, the Sœurs Comoé, Aïcha Koné, Reine Pélagie and Zélé de Papara. This study aims to show the contribution of national languages to women's musical creations in the quest for a musical identity. The corpus consists of seventeen (17) works from the 1960s to the 1980s. Documentary research and qualitative content analysis enabled the collection and processing of the data gathered. Overall, through the modernisation of modern orchestras and the choice of themes in national languages, women have emerged as the memory of the social, non-political and cultural chronicle of Côte d'Ivoire. As a result, they have participated in a quest for identity through their musical creations.

Key words: Musical creations, Women, National languages, Cultural identity, Côte d'Ivoire.

Introduction

La Côte d'Ivoire, malgré sa grande diversité culturelle et linguistique, a «[...] fait le choix du français comme langue officielle. Cette langue, héritage de la colonisation, va jouer un rôle déterminant à tous les niveaux de la vie. C'est à travers elle que la Côte d'Ivoire réalise son ouverture sur le plan international et amorce son développement» (Kouamé, 2012, p. 6). Il ne peut cependant pas répondre aux «besoins identitaires des Ivoiriens qui voient leur identité ivoirienne mieux représentée par les langues ivoiriennes» (Aboa, 2012, p. 8). Les artistes-chanteurs (ses) l'ayant compris se sont lancés dans la chanson qui essaie «de combler ce vide en exprimant les aspirations des masses populaires» (Wondji, 1986, p. 21). Dès lors, les productions musicales des artistes en général et des artistes-chanteuses et/ou musiciennes en particulier vont sensiblement transformer le paysage linguistico-musical du pays au début des années 1960, à l'heure de son accession à l'indépendance. Partant de ce fait, la question de l'usage des langues nationales dans la musique est donc à l'ordre du jour.

Le choix de ce sujet se justifie par le fait qu'au-delà du passage des artistes chanteurs et/ou musiciens «venus de la France, des États-Unis et d'Afrique» (Dedy, 1982, p.115) et plus tard des artistes-chanteurs ivoiriens tels que Amédée Pierre, Anoman Brouh Félix, Ernesto Djédjé, Lougah François, Mamadou Doumbia, Gueï Jean, Zakry Noël, Fax Clark, etc., les femmes (artistes-chanteuses) aussi se sont imposées dès les premières heures de l'indépendance de la Côte d'Ivoire dans la quête d'une musique identitaire (nationale) à travers leurs langues.

Les études sur les relations entre le genre, la musique, la langue, la littérature, ou encore la musique et la société ont été au cœur des préoccupations épistémologiques de nombreux auteurs. Les travaux, en effet, de Prévost-Thomas et Ravet (2007) mettent en relief les rapports entre musique et genre sous l'angle des disciplines anthropologique et musicologique. Ces travaux aboutissent aux conclusions selon lesquelles trois grandes thématiques sont abordées dans cette dualité (musique/genre): celle de la création musicale au féminin, celle de la condition des musiciennes, et celle de la voix des femmes. Barbier (2011), lui s'interroge sur la place et les rôles de la chanson ivoirienne. Il pense que l'étude de la chanson présente de nombreux intérêts pour la sociolinguistique car elle reflète tout autant la dynamique linguistique, que sociale d'une communauté. Daboué (2012) inscrit aussi son étude dans le domaine de la sociolinguistique. Il y présente l'interaction entre les langues nationales du Burkina Faso et la musique moderne en provenance de l'Occident. En Côte d'Ivoire, Adom (2013), dans une approche littéraire, pense que le thème de la femme a occupé une place de choix dans la musique urbaine: le *Zouglou* en particulier. Les thèmes suivants y sont abordés: l'ingratitude, la prostitution, l'infidélité, etc. Son étude porte sur la musique urbaine à partir des années 90. C'est dans le même ordre d'idées que Goran (2016) traite de la référentialité de la femme dans les productions musicales d'Espoir 2000.

Les créations musicales des femmes des années 60 à 80 sont les champs sur lesquels cette étude veut s'appesantir. Autrement dit, les artistes chanteuses-compositrices des années 1960 à 1980 et non les femmes comme thèmes abordés dans les chansons ivoiriennes. De ce qui précède, des questions se présentent immédiatement à l'esprit. Comment les femmes (artistes chanteuses) participent-elles à une quête identitaire à travers leurs productions musicales? Qui sont ces compositrices et/ou pionnières des années 60 à 80? Quelles sont les langues utilisées dans leurs créations musicales? Quels sont les éléments mélodico-rythmiques et harmoniques utilisés dans leurs compositions? Quels sont les thèmes abordés dans leurs compositions?

Cette étude a pour objectif de montrer la contribution des artistes chanteuses des années 60 à 80 à une quête identitaire à travers leurs productions musicales. Autrement dit, analyser l'intérêt de l'utilisation des langues nationales dans les productions des femmes ivoiriennes.

L'hypothèse de ce travail de recherche est formulée de la manière suivante: les artistes chanteuses ivoiriennes participent à une quête identitaire à travers leurs productions musicales.

Au plan théorique, la présente étude inscrite dans une perspective ethnomusicologique, convoque le fonctionnalisme et la théorie de l'identité culturelle. Selon N'Da, le fonctionnalisme est

Une démarche qui consiste à saisir une réalité par rapport à la fonction qu'elle a dans la société ou par rapport à son utilité [...] Il cherche à expliquer les phénomènes sociaux par les fonctions que remplissent les institutions sociales, les structures des organisations et les comportements individuels et collectifs. (N'Da, 2015, p. 112)

Cette étude analyse les paroles et la musique dans les créations des femmes ivoiriennes. Le fonctionnalisme s'intéresse, ici, à la fonction de la musique dans son contexte socioculturel, à savoir la fonction identitaire, éducative, politique et expressive à l'effet d'un renforcement de l'identité culturelle. La théorie de l'identité culturelle, quant à elle, selon Chen :

Fait référence à l'identification ou au sentiment d'appartenance à un groupe particulier, basé sur diverses catégories culturelles, dont la nationalité, l'ethnicité, la race, le sexe et la religion [...] Elle est construite et maintenue par le processus de partage de connaissances collectives telles que les traditions, le patrimoine, la langue, l'esthétique, les normes et les coutumes. (Chen, 2021, p. 1)

On pourrait dire, comme Hoangan (2019, p. 439), que l'identité culturelle est « ce que nous sommes réellement » dans la société donnée. Dans cette étude, la théorie de l'identité culturelle est utile ici pour comprendre que les langues nationales (traditionnelles) sont une identité à partager, à vulgariser à l'heure de la mondialisation par le biais des créations musicales des femmes.

Sur le plan méthodologique, l'étude, inscrite dans une perspective ethnomusicologique¹, s'appuie sur un corpus constitué de dix-sept (17) artistes (cf. tableau 5), dont cinq œuvres ont été transcrites² et analysées selon les critères suivants: « les structures rythmiques, les échelles et les modes, les courbes mélodiques et les combinaisons polyphoniques » (Duvelle, 2010, p. 157). À l'aide d'une grille d'analyse, cette discographie a mis en exergue les artistes, leurs groupes ethnolinguistiques, leurs langues et leurs œuvres. Cette étude a également eu recours à la recherche documentaire via les ouvrages et les sites internet. L'analyse qualitative de contenu a servi au traitement des données recueillies.

Le présent travail s'articule autour de quatre points. Le premier présente l'espace musical en Côte d'Ivoire. Le deuxième point montre la dynamique linguistique dans les œuvres musicales des artistes. Le troisième aborde la question de la dynamique culturelle et artistique dans les chansons. Le quatrième point indique quelques facteurs d'émergence des productions musicales de ces femmes ivoiriennes.

1. L'espace musical en Côte d'Ivoire des années 60 à 80

¹ Cette étude a permis de «collecter, transcrire et analyser» (Arom & Alvarez-Pereyre, 2007, p. 53) des productions musicales de certaines femmes ivoiriennes, conformément aux moments essentiels du métier d'ethnomusicologue.

² Les partitions ont été réalisées à l'aide d'un ordinateur doté du logiciel de musique: *Sibelius version 7.5*.

Le 7 Août 1960, le président Houphouët-Boigny proclame l’indépendance de la Côte d’Ivoire. Durant une vingtaine d’années « [...] le miracle ivoirien a positionné la Côte d’Ivoire comme pays nanti et prospère dans la sous-région d’Afrique francophone de l’Ouest. Le pays est alors le premier producteur mondial de café-cacao, attirant tous les ressortissants des pays voisins, à la recherche de l’eldorado » (Blé, 2006, pp. 168-169). Ces premières années de l’ère postcoloniale, (c’est-à-dire de 1960 à 1970) ont été des « moments privilégiés d’une mise en scène de cette vie culturelle, notamment au niveau des arts musicaux de toutes les régions » (Kipré, 2005, p. 276), due à la soixantaine d’ethnies que compte le pays. Dans les années 60, il faut souligner que l’espace musical traditionnel était alimenté par les chansons populaires aux rythmes et aux danses de ces différentes cultures. Dans le cadre des chansons populaires, on peut citer « Allah Thérèse, Pondo Kouakou (Baoulé), Srolou Gabriel, Tima Gbaï, Lago Liadé (Bété), Djonké Yapi (Akyé), Zélé de Papara, Kassinigbé (Sénoufo), etc. » (Dedy, 1984, p. 119)

L’instrumentarium ancien était composé des *balas ou djéguélé*, des hochets-sonnaïles, des sanzans, des *djembs*, des cloches, des tambours jumelés (*attoungblan*), des tambours de bois, des harpes-luths, des trompes, etc. Dans le cas des danses, on pourrait noter le *ziglibity et le polié* traditionnel (chez les Bété), le *lékiné* (chez les Guéré), le *zoblazo* traditionnel (chez les Appolo), l’*adjoss* (chez les Baoulé), le *simpa* (chez les Malinké).

Dans les années 60, comme le souligne Barbier (2011, p. 48) « la Côte d’Ivoire n’avait pourtant aucune place musicale, c’est au début des années 70 qu’elle fut considérée comme une passerelle vers le show business international et qu’elle a vu arriver un flux massif d’artistes africains. Cette situation s’explique par la précarité de la « musique ivoirienne », moins agressive, mais paradoxalement aussi par l’existence de structures de production adaptées aux besoins des artistes ». Cinq ans plus tard, c’est-à-dire à partir de 1975, toute l’Afrique semble se donner rendez-vous en Côte d’Ivoire à cause de la stabilité politique qui y règne et de l’environnement économique favorable qui attirent de nombreux internationaux. Fié explique ces aspects politique et économique en ces termes :

En effet, en 1975, dans son discours qu’il a prononcé à l’occasion du VI^e congrès du Parti Démocratique de Côte d’Ivoire-Rassemblement Démocratique Africain (PDCI-RDA), le Président Félix Houphouët-Boigny, premier président de la Côte d’Ivoire indépendante, affichait une fierté quant aux performances de l’économie ivoirienne. [...] en quinze ans elle était de « plus en plus capable de répondre à ses besoins et à ses objectifs propres comme aux sollicitations et aux perturbations extérieures. L’économie ivoirienne, selon Houphouët-Boigny, par sa diversification, était à l’abri de contraintes extérieures. La commission économique et financière du VII^e congrès du PDCI-RDA constatait que « depuis 1975 la croissance globale de l’économie ivoirienne a été satisfaisante, atteignant un niveau moyen de 7,8% en termes réels ». À cette période précise de son l’économie, la Côte d’Ivoire connut une relative prospérité appelée miracle ivoirien, avec ses indicateurs que sont la modernisation de l’administration et des infrastructures socio-économiques. Cela dit, l’économie ivoirienne indiquait un avenir prometteur. (Fié, 2012, pp. 31-32)

À l’âge d’or du miracle économique ivoirien, lorsque le café et le cacao faisaient d’Abidjan une plaque tournante du paysage artistique et culturel, de nombreux artistes étrangers talentueux s’y étaient installés. L’étude sur les opinions des publics face à la musique ivoirienne de Dedy (1982, p. 115) résume ces différents moments :

Noms des vedettes	Pays d’origine	Date de passage à Abidjan
-------------------	----------------	---------------------------

O.K. Yazz	Congo	1964
Tino Rossi	France	1965
Charles Aznavour		1966
Dalida (spectacle au ciné. Le Paris)	France	1967
James Brown	U.S.A	1968
Johny Halliday	France	1968, Juin 1977
Vicky	Gambie	1968
Rochereau	Zaïre	1972
Bembeya Jazz	Guinée	1972
Myriam Makeba	Guinée	1973
Rachele Tundjii	Cameroun	1975
Manu Dibango	Cameroun	1975-1976

Tableau 1. Passage des vedettes en Côte d'Ivoire (Source : Dedy, 1982, p. 115)

Dans le tableau 1, l'on note que l'effervescence musicale dont la Côte d'Ivoire a hérité au lendemain de son indépendance est due au « passage des vedettes internationales » (Dedy, 1982, p. 115) venues d'Afrique, de la France et des États-Unis dans les années 1964 à 1977. Il faut toutefois souligner l'action des mass-médias. Selon un lecteur d'Ivoire dimanche, cité par Dedy (1982, p. 115) la Radio et la Télévision « ne font que diffuser à longueur de journée des disques étrangers, en l'occurrence des disques Zaïrois [...] ; politiquement nous avons été colonisés par les Français et musicalement par les zaïrois ».

L'influence de la musique congolaise était grande aussi, avec l'apparition des disques 33 et/ou 45 tours et des orchestres existants. On y dansait le *soukous*, le *mokossa*, la *rumba* et le *high life*, des genres musicaux mis en valeur par des instruments tels que la guitare électrique, la guitare basse, les claviers, les saxophones, etc. Abidjan était déjà équipée d'une télévision et était la mieux équipée d'Afrique de l'Ouest. La Radio Nationale Ivoirienne était alors la seule et jouait presque toutes les musiques locales qui émergeaient³.

Dans les années 60, les premiers artistes musiciens et chanteurs étaient des interprètes (ou des choristes dans les orchestres du pays) qui exécutaient de la musique extérieure et en langues étrangères, avant de devenir des auteurs-compositeurs reconnus. Les « premières compositions se sont fait connaître au lendemain des indépendances dans beaucoup de pays africains » (Daboué, 2012, p. 73). Désormais, c'est l'émergence de la musique (chanson) moderne d'inspiration traditionnelle et avec comme support les langues maternelles.

En Côte d'Ivoire, les années 1960 ont également marqué une prise de conscience de l'importance des valeurs culturelles endogènes. Les artistes ont désormais commencé à chanter dans les langues ivoiriennes. Depuis cette date, le pays, connaîtra une profusion de rythmes et de musiques presque exceptionnelle. Les premiers artistes ivoiriens répertoriés sur le marché discaire furent des hommes : on peut citer, entre autres, Amédée Pierre dont le premier 45 tours, « Zodo ghabano » ou les pleurs de Miono lobo sorti en 1960, suivi du titre à succès « Moussio Moussio » ; Anoman Brouh Félix qui sort son premier 33 tours en 1965 ; Mamadou

³ Les responsables de la radio et de la télévision "aiment la musique et lui accordent une grande importance sans se limiter à celle de leur ethnie. Le Directeur de la télévision confie la direction de l'ORTI au maestro Boncana Maïga, un nigérien qui a longtemps travaillé à Cuba et qui dirigeait un groupe, les Maravillas du Mali. En 1976, l'un des très rares musiciens africains côtés en bourse internationale à cette époque le remplace: Manu Dibango!". L'apport de ces deux monuments de la musique africaine est déterminant dans l'histoire de la musique en Côte d'Ivoire. Ils feront de l'ORTI, un orchestre professionnel de composition internationale, qui jouera même en Europe. Cette envergure internationale de l'orchestre de la télévision fera naître des vocations puisque l'on assistera à l'apparition de petits groupes tel que *Djinn-Music*, les *Bozambo*, les *Freemen*, le *New System Pop*, les *Djinamouros* (...) avec une grande influence de la pop et de la musique américaine (Kamaté, 2006, p. 12).

Doumbia « Sou Ih, 1975 » ; François Lougah « Pekoussa, 1976 » ; Ernesto Djédjé (Ziboté, 1977) et bien d’autres.

2. La dynamique linguistique et les œuvres musicales des artistes ivoiriennes

Bien des chercheurs en sociolinguistique⁴ indiquent que la Côte d’Ivoire fait partie des pays africains qui présentent une grande diversité culturelle et linguistique. Elle compte une soixantaine de langues environ. Pour Kube (2005, p. 33) « [...] les langues ivoiriennes appartiennent à la famille linguistique Niger-Congo et sont catégorisées au sein de cette famille dans quatre grands groupes linguistiques⁵ qui sont : le groupe des langues Kwa au Sud-est du pays, les langues Kru au Sud-Ouest, les langues Mandé au Nord-Ouest (avec une enclave dans les territoires des langues Gur) et les langues gur au Nord-Est ». Ces langues jouent un rôle important dans le vécu quotidien des populations, notamment en milieu rural. Ayant un statut des langues du terroir, elles assurent la communication dans les communautés. C’est à travers elles que se perpétue la culture du terroir. Par ailleurs, il faut noter que les médias en Côte d’Ivoire ont permis la promotion des langues nationales.

Dans les années 60, selon Abolou (2010, p. 9) seules quelques-unes sur la soixantaine de langues que compte le pays, sont retenues pour les informations en langues nationales diffusées sur les antennes de la radio et de la télévision nationales. Les tableaux ci-dessous présentent successivement les langues dans la radio et la télévision nationale.

Horaire (GMT)	Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi	Samedi
15 heures	abron	adjoukrou	malinké (dioula)	abron	adjoukrou	malinké (dioula)
	gouro	koulango	kroumen	dida	koulango	kroumen
	bété	attié	ébrié	gouro	attié	ébrié
	abouré	sénoufo	guéré	bété	sénoufo	guéré
	djimini	yacouba	lobi	abouré	yacouba	lobi
	agni	néyo	tagbana	djimini	néyo	tagbana
	dida	godié	baoulé	agni	godié	baoulé
18 heures	abbey	gban	mooré	abbey	gban	mooré

Tableau 2. Passage hebdomadaire des langues nationales à la radio Côte d’Ivoire (Source : Abolou, 2010, p. 9)

Dans le tableau 2, on note qu’à la radio trois groupes de huit (8) langues sont formés sur six (6) jours de la semaine (soit 24 langues nationales). Le premier groupe passe le lundi et le jeudi ; le deuxième groupe passe le mardi et le vendredi ; et le troisième intervient le mercredi et le samedi. Qu’en est-il de la télévision nationale ?

⁴ Les travaux de Kouadio (2001), Kube (2005), Abolou (2010), Aboa (2012).

⁵ On peut citer: les *Kwa* (Abidji, Agni, Baoulé, Abbey, Akyé, Ebrié, Adioukrou, Abouré, Appolo), les *Krou* (Néyo, Godié, Dida, Bété, Guéré, Wôbé, Kouya, Niaboua), les *Mandé* (*Nord*: Malinké, Bambara, Dioula/ *Sud*: Yacouba, les Gouro, les Gagou, les Toura) et les *Gur* ou *Voltaïque* (Senoufo, Lobi, Koulango).

Horaire (GMT)	Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi
17h40	guéré	ébrié	attié	gouro	bété
	néyo	koulango	agni	yacouba	abron
	adjoukrou	dida	gban	godié	djimini
	sénoufo	lobi	kroumen	malinké (dioula)	baoulé
18h30	tagbana	abbey	mooré	abouré	yaouré

Tableau 3. Passage hebdomadaire des langues nationales à la télévision ivoirienne « La Première »
(Source : Abolou 2010, p. 9)

On observe dans le tableau 3 qu'à la télévision nationale, une seule langue (Yaouré) s'est ajoutée à la liste de vingt-quatre (24) langues comparativement à celle de la radio. Ici, il y a une programmation de cinq (5) langues sur cinq (5) jours de la semaine.

De ce qui précède, on peut déduire que le paysage audiovisuel ivoirien a participé à la promotion des langues à travers la radio et la télévision nationale bien qu'elles soient peu représentatives sur la soixantaine de langues que compte le pays. La langue est un élément culturel et la musique l'est également. À la différence de la langue, la musique est le canal d'expression par excellence de la culture. Partant de cette idée, l'apparition des femmes dans la chanson populaire ivoirienne, s'est particulièrement affirmée vers l'accession de la Côte d'Ivoire à son indépendance. Dès lors, les premiers artistes musiciens en général, et les artistes-chanteuses en particulier, ivoiriens s'étaient lancés dans un nouveau paradigme en chantant dans leur langue maternelle « perçue comme une non-valeur en face de la néo-valeur que représente la langue du colonisateur » (Aboa, 2009, p. 111) à l'effet de donner une identité culturelle à leur pays. Pour s'en rendre compte, le tableau ci-dessous présente les pionnières et à quelques d'artistes des années 60-80 qui ont introduit les langues nationales dans leurs productions.

Groupe ethnolinguistique	Localisation	Langues nationales	Quelques artistes
Akan ou <i>Kwa</i>	Centre Centre Centre Est Est	Baoulé Baoulé Godè Agni Andô (Baoulé)	Allah Thérèse G.G. Léopoldine Antoinette Konan Kassy Perpétue Les sœurs Comoé
Akan ou <i>Kwa</i>	Sud Sud Sud Sud/Centre	Abbey Adioukrou Ebrié Akyé/Baoulé	Nayanka Bell Jeanne Agnimel Katy Loba Monique Séka
Gur	Nord	Sénoufo Sénoufo	Aïcha Koné Zélé de Papara
Krou ou <i>Kru</i>	Ouest Ouest Centre-Ouest Ouest Ouest Centre-Ouest	Bété Bété/Godé Gouro Guéré Guéré Godié	Reine Pélagie Virginie Gaudji Lou Susann Nasu Ade-liz Rose Bâ Diane Solo
Krou ou <i>Kru</i>	Sud-Ouest	Kroumen	Chantal Taïba

Tableau 4. Les langues nationales et quelques artistes-chanteuses en Côte d'Ivoire (Source : Notre étude, 2024)

Dans le tableau 4 au niveau des groupes ethnolinguistiques, sur les dix-huit (18) artistes-chanteuses environ qui sont enregistrées, on observe qu’il y a neuf (09) artistes du groupe Akan ou *Kwa* (soit 50 %), six (06) artistes représentent les Krou (soit 33, 33 %) et deux (02) artistes Gur (soit 11,11 %). Au niveau des langues nationales, on note une représentativité des Baoulé-Agni (2 à 3 artistes), des Sénoufo (2 artistes), Guéré (2 artistes).

3. La dynamique culturelle et artistique ou réappropriation musicale

Dans cette partie, il est question de parler de certains artistes-chanteuses (pionnières) qui ont impulsé l’art musical au moyen de l’utilisation des instruments de musique moderne à l’ère de l’indépendance et des thèmes chantés à travers une analyse musicale et littéraire. À ce propos, Wondji (1986, p. 21) souligne que la dynamique socio-économique accompagnant « la dynamique culturelle et artistique est dans une certaine mesure la chanson qui tire parti de la modernisation des orchestres et de l’apport des modes musicales étrangères ». De plus, les chanteuses ivoiriennes utilisent les langues de la Côte d’Ivoire dans leurs chansons. Les thèmes abordés tournaient autour des réalités sociales (la paix, l’amour, l’alliance interethnique, etc.), comme le présente le tableau ci-dessous :

Artistes	Titres et années de production	Thèmes abordés	Instruments utilisés
Allah Thérèse	<i>Foundio</i> , 1969	La paix / L’hommage	La voix, l’accordéon, les tambours et la cloche
Les sœurs Comoé	<i>Abidjan Pont Sous</i> , 1962	L’hommage /Le patriotisme	La voix et l’orchestre moderne
Antoinette Konan	<i>Djouman</i> , 1984	La médisance/ L’hypocrisie	La voix et l’orchestre moderne
G.G. Léopoldine	<i>Walé goupia</i> , 1980	La santé	La voix et l’orchestre moderne
Kassy Perpétue	<i>Anglo</i> , 1982	La réjouissance	La voix et l’orchestre moderne
Nayanka Bell	<i>Iwassado</i> , 1983	L’amour parental	Voix+ Orchestre moderne
Jeanne Agnimel	<i>Zoum</i> , 1984	L’amour	La voix et l’orchestre moderne
Katy Loba	Grand-Père a dit que, 1982	L’harmonie sociale/ L’alliance interethnique	La voix et l’orchestre moderne
Monique Séka	Tantie Affoué, 1985	Le mariage	La voix et l’orchestre moderne
Aïcha Koné	<i>Dénikeleni</i> , 1979	L’enfantement	La voix et l’orchestre moderne
	<i>Zata</i> , 1980	L’insouciance/ L’enfance	La voix et l’orchestre moderne
Reine Pélagie	Reine de Feu (Yacé), 1985	L’hommage	La voix et l’orchestre moderne
Virginie Gaudji,	<i>Wawa woudi</i> , 1980	L’amour	La voix et l’orchestre moderne
Lou Susann Nasu	<i>Yede</i> , 1988	La jalousie	La voix et l’orchestre moderne
Ade-liz	<i>Mlen gniniè</i> , 1985	L’amour	La voix et l’orchestre moderne
Rose Bâ	<i>Guéyé Konguin</i> , 1982	L’amour	La voix et l’orchestre moderne
Diane Solo	<i>Na you tou</i> , 1982	L’enfance	La voix et l’orchestre moderne

Chantal Taïba	Ayossé, 1982	Le soutien (à l’équipe nationale)	La voix et l’orchestre moderne
---------------	--------------	-----------------------------------	--------------------------------

Tableau 5. Titres de chansons et instruments de musique utilisés par des artistes-chanteuses ivoiriennes
(Source : Notre étude, 2024)

La modernisation des orchestres par l’utilisation des instruments de musique modernes (cf. tableau 5 ci-dessus) et par l’apport des modes musicales étrangères dans les titres des chansons des artistes-chanteuses ivoiriennes symbolisent la dynamique culturelle et artistique en Côte d’Ivoire. Les thèmes abordés par les femmes dans leurs chansons sont les relations humaines ou amoureuses, les problèmes conjugaux et de santé. Certaines n’hésitent pas à parler de politique non engagée. Elles chantent l’indépendance avec Houphouët-Boigny, père de la Côte d’Ivoire et de ses compagnons de lutte. Bahi (2011, p. 138) le dit en ces termes : « [...] Rares sont d’ailleurs les chanteurs qui, dans la jeune Côte d’Ivoire indépendante (...) n’ont pas glorifié Houphouët-Boigny. Leurs chansons laudatrices, spontanées ou commanditées, ont pour finalité de véhiculer une image positive du père de la nation (...). À l’ère du culte de la personnalité du Chef de l’État [...] ». Les œuvres musicales qui suivent sont prises à titre d’exemple. La chanson « foundio » d’Allah Thérèse⁶ en Baoulé est une illustration :

Paroles et Musique: Allah Thérèse

12

Soliste Côte d'I-voire ma nou a-nouan-zè dè liè yo fè... Côte d'I-voire ma nou a -

16 Stt. nouan-zè dè liè yo fè... Na-nan Boi gny ni wè lé nas-sé Na-nan Boi gny ni wè lé nas-sé Na-nan yé man

22 Stt. ya gnan R D A, (R)D A dè tio... ya gnan in-dé-pen-dance Na-nan yé man

26 Stt. ya gnan R D A (R)D A dè tio... ya gnan in - dé - pen - dance.

29 Refrain Stt. Fô hou dio, fô hou dio, fô hou dio, fô hou dio, fô hou dio, fô hou dio

33 Stt. fô hou dio, m'nè ma gnan han fô hou dio Côte d'I-voire ma me wan bé la Na-nan 'sé.

Figure 1. Extrait de la transcription musicale de « Foundio » d’Allah Thérèse
(Source : Notre transcription, 2024)

L’œuvre commence par une introduction instrumentale de 12 mesures (non écrites)⁷. La chanson est monodique sur toute la durée de son exécution. Le rythme utilisé est binaire (C ou 4/4). L’ambitus est d’une neuvième (La bémol 3 - Si bémol 4). Cette pièce se compose de deux parties: des couplets et un refrain (mesure 29). La tonalité est en La bémol Majeur (en raison de la présence de bémols sur les notes Si, Mi, La et Ré). La composition musicale de

⁶ Allah Thérèse est née le 1^{er} Janvier 1936 dans le village de Bofia, sous-préfecture d’Agonda dans le département de Toumodi, région du Bélier (Côte d’Ivoire).

⁷ Ici, l’étude s’est intéressée à la transcription des paroles et de la musique (de la chanson). Les parties instrumentales feront l’objet d’une prochaine étude plus large. Par ailleurs, *le bâton de pause* indique le nombre de mesures de silence sur la partition.

cette pièce repose sur l’utilisation alternée des instruments de musique présents (l’accordéon, la voix, les tambours et la cloche). À l’écoute, on assiste à un dialogue entre le jeu de l’accordéon et la chanteuse soliste. Après cette analyse musicale, voici comment se présentent le texte et sa signification:

« Côte d’Ivoire Ma nou eh	Enfants de la Côte d’Ivoire
Anouanzè dè liè yo fè (x2)	L’entente de ce jour est bonne
Nanan Boigny ni wè lé nassé (x2)	Roi Boigny je te remercie
Nanan yé man ya gnan RDA	Roi a construit notre patrie, nous avons le RDA
(R)DA dè tio ya gnan indépendance (x2)	Grâce au RDA, nous avons l’indépendance
Fô hou dio, Fô hou dio, Fô hou dio (x2)	La paix, la paix, la paix
Fô hou dio, m’nè ma gnan han Fô hou dio,	La paix, les ivoiriens ont aujourd’hui la paix
Côte d’Ivoire Ma me wan béla Nanan sé	Les enfants de Côte d’Ivoire te remercient Roi
Hé bo tia Nanganman bé min yo	Hé, c’est un don du Dieu donc incomparable
Nanan Houphouët-Boigny	Le roi Houphouët-Boigny
bo tia Nanganman bé min yo	C’est un don du Dieu donc incomparable
Mamadou Konaté bo tia Nanganman bé min yo	Mamadou Konaté est un don du Dieu
Ouessin Coulibaly bo tia Nanganman bé min yo	Ouessin Coulibaly est un don du Dieu
Jacob Williams bo tia Nanganman bé min yo	Jacob Coulibaly est un don du Dieu
Konan Raphael bo tia Nanganman bé min yo	Konan Raphael est un don du Dieu
Gabriel Dadié bo tia Nanganman bé min yo	Gabriel Dadié est un don du Dieu
Awan kê Marie koré bo tia Nanganman bé min yo	Ne vois-tu pas que M. Koré est un don du Dieu
Essy Denis bo tia Nanganman bé min yo	Essy Denis est un don du Dieu
Yacé Phillippe bo tia Nanganman bé min yo	Yacé Phillippe est un don du Dieu
[...] »	

Tableau 6. Paroles de la chanson « Foundio » d’Allah Thérèse (Source : Notre étude, 2024)

L’artiste chante les louanges d’Houphouët-Boigny et de ses proches du PDCI-RDA « dans la jeune Côte d’Ivoire indépendante nouvellement entrée dans le parti unique [...] » (Bahi 2011, p. 138). La deuxième pièce transcrite est « Abidjan Pont Sou » des Sœurs Comoé⁸.

⁸ Révélées au public ivoirien à l’occasion du grand prix de la chanson ivoirienne organisé au Centre Culturel de Treichville, Madira et N’Goran Mariam avaient été surnommées ‘‘Sœurs Comoé’’ en raison de la fraîcheur et de la clarté de leur voix comparable à l’eau du fleuve Comoé.

Paroles et Musique: Les Soeurs Comoé

Soliste: A- nia - ma é ya ha sou wô si o Soeu-ri Co-moe Gna-mien yi la yè

Choeur: A-bi-djan ponts sou ya fou ya djou lô o Soeu-ri Co-moe Gna-mien yi la yè o A-bi-djan

Sit.: ponts sou ya-fou ya djou lô o Bo kloa nian yé ba la ba nian yé o A nia ma é ya ha sou wô

Ch.: A nia ma é ya ha sou wô

Figure 2. Extrait de la transcription musicale de « Abidjan Pont Sou » des Sœurs Comoé (Source : Notre transcription, 2024)

Cette pièce commence sur la note Si bémol (représentant la quinte de l'accord de Mi bémol) en anacrouse et se termine sur la note Do (la tierce de l'accord de La bémol). Vu la présence de bémols sur les notes Si, Mi, La et Ré, le thème de cette pièce est dans la tonalité de La bémol Majeur. Elle est à quatre temps et a une combinaison mélodico-rythmique qui se termine par une longue tenue de note (mesure 20, 21 c'est-à-dire la note Do) avant le chœur (évoluant en tierce parallèle). Cette pièce passe de la monodie à la polyphonie vocale, c'est à dire à 2 voix (mesures 21 et 22). Les intervalles sont conjoints (secondes) et disjoints (tierce, quarte, quinte et septième). L'ambitus est d'une neuvième (Si bémol 3 - Do 4). Après cette analyse, le texte et sa signification de la chanson se présentent ci-dessous :

« Aniam a éé yahassouo si noh	Frère, nous t'encourageons
Sœur Comoé éh Gnamien yi la yè	Sœur Comoé, Dieu nous bénisse
Abidjan pon son yafou ya djou lo oh	Sur le pont d'Abidjan, nous sommes montés et descendus
Sœur Comoé Gnamien yi la yè	Sœur Comoé, Dieu nous bénisse
Abidjan pon son yafou ya djou lo oh	Sur le pont d'Abidjan, nous sommes montés et descendus
Bocloa niyé éh bala banian yé éh	Qui peut nous regarder, viens nous regarder
Aniam a éé yahassouo sin oh	Frère, nous t'encourageons
Nanan Boigny éh Gnamien yi la yè oh	Roi/chef Boigny, Dieu te bénisse
Independa ni- wa bo wama yéé oh	L'indépendance, tu nous l'as donnée
Nanan Boigny éh Gnamien yi la yè oh [...]	Roi/chef Boigny, Dieu te bénisse
Aradio souanou ya fou ya djou lo oh	Dans la maison de la Radio, nous y sommes montés et descendus
Sœur Comoé éh Gnamien yi la yè oh	Sœur Comoé, Dieu nous bénisse
Télévision nou ya fou ya djou lo oh [...]	Dans la maison de la Radio, nous y sommes montés et descendus

Tableau 7. Paroles de la chanson « Abidjan Pont Sou » des Sœurs Comoé (Source : Notre étude, 2024).

Dans cette chanson, le thème de l'indépendance apparaît clairement. Le titre « Abidjan Pont Sou » signifie « sur le pont d'Abidjan ». Le chant met en relief les infrastructures « ponts » (ponts et échangeurs), « Aradio souanou [...] Télévision [...] » (la maison de la Radio et la télévision) réalisées par Nanan Boigny.

En 1985, Reine Pélagie enregistre à Paris son album « Reine de feu » avec des musiciens de renom tels que Michel Alibo (basse), Denis Hekimian (batterie) et Bamba Yang

(direction artistique, piano, claviers, guitare). La chanson « Yacé », tirée de cet album, est ici transcrite:

Paroles et Musique: Reine Pélagie

Lead 21 A-to Ya-cé Côte d'I- voire Ya-cé oh zi-nin A-to Ya-cé a-yo-ka yo-ka

Choeur 23

Lead yo-ka Zi-nin Ya-cé gli-gli- glia Ya cé oh a-nin Ya-cé Phi-lip-po yo ah-é lio...

Choeur Ya-cé Oh Ya-cé Oh

Lead 30 Zi-nin Ya-cé Hou-phouët-Boi-gny- Ya-cé oh zi-nin A-to Yacé lé yio ah-é lio...

Choeur Ya-cé Oh

Figure 3. Extrait de la transcription musicale de « Yacé » de Reine Pélagie (Source : Notre transcription, 2024).

L’analyse relève que cette pièce est en Do Majeur. Le rythme est à 4 temps. Elle commence sur la note de Mi (mesure 22), c’est-à-dire la tierce de l’accord de Do majeur, pour se terminer sur la note Ré (4 temps, mesure 32; mesure 33, 1er temps), soit la quinte de l’accord de Sol majeur. À l’écoute, cette œuvre est bâtie sur l’enchaînement des accords I- IV- I- V. L’œuvre évolue sur les intervalles de seconde, de tierce, de quarte. L’ambitus est d’une neuvième (Sol 3 - La 4). L’échelle musicale qui se dégage est de type diatonique. Cette pièce est une musique vocale accompagnée. Il y a un soliste, un chœur et un orchestre. Le refrain repose sur l’exécution par le chœur du nom et de l’interjection « Yacé Oh ». Littéralement, le texte et le sens sont présentés ainsi :

« Ato Yacé	Papa Yacé
Côte d’Ivoire Yacé oh zinin	Je dis bien Yacé de Côte d’Ivoire
Ato Yacé ayoka yoka yoka (Yacé oh)	Papa Yacé merci, merci, merci (Yacé)
Zinin Yacé	Je dis bien Yacé
Gligliglia Yacé oh anin	Yacé qui a été tirailé
Yacé philippo yo ahé élio (Yacé oh)	Yacé Philippe viens ! (Yacé)
Zinin Yacé	Je dis Yacé
Houphouët-Boigny Yacé oh zinin	Yacé de Houphouët-Boigny, je dis
Ato Yacé lé yio ahé lio (Yacé oh)	Papa Yacé, viens ! (Yacé)
Ato Yacé	Papa Yacé
Téa kalé la oh zinin	C’est toi que nous saluons, je dis
Agnan zikpèpa nanmanlé, nanmanlé, nanmanlé (Yacé oh)	Avec toi, nous avons une vie heureuse (Yacé)
Grégoire Yacé	Grégoire Yacé
Téa kalé la oh zinin	C’est toi que nous saluons, je dis
Agnan djôloka zimanlé, zimanlé, zimanlé (Yacé oh) [...] »	Avec toi nous avons beaucoup de chance (Yacé)

Tableau 8. Paroles de la chanson « Yacé » de Reine Pélagie (Source : Notre étude, 2024)

L'artiste Reine Pélagie rend hommage à Grégoire Philippe Yacé l'un des proches du Président Houphouët-Boigny en ces termes : « Houphouët-Boigny Yacé » (Yacé de Houphouët-Boigny », « Ato Yacé ayoka yoka yoka » (Papa Yacé, merci, merci, merci).

Si certains artistes composent des chansons laudatrices ou d'hommage au président Félix Houphouët-Boigny et à ses compagnons, d'autres chantent les réalités sociales. Dans cette catégorie, on peut citer « Dénikéléni »⁹ (1979) et « Zata » (1980) d'Aïcha Koné dont la transcription est la suivante :

Paroles et Musique: Aïcha Koné

12 *Refrain*

O hou an Za - ta Za-ta tou-nou na m'ma Za-ta

16 *Couplets*

1. ta - la - so fè Za-ta man-ye - ba Za-ta man - ye - ba Za-ta

19

2. wa-ni fan-ni-ko la Za-ta man ye - ba Za-ta wa-ni ka-lan guè la Za-ta man-ye-ba Za-ta

23

lo-ni ti-ri-ki - kan Za-ta man-ye-ba Za-ta wa-ni fan-ni-ko la Za-ta man ye - ba Za-ta

Figure 4. Extrait de la transcription musicale de « Zata » d'Aïcha Koné (Source : Notre transcription, 2024).

L'analyse de cette œuvre révèle qu'elle est écrite en Ré majeur, comme en témoignent les deux dièses sur les notes Fa et Do. Le rythme est binaire (4/4). L'écoute musicale indique que l'œuvre repose sur l'enchaînement des accords : I-V-V-I. La pièce comporte un refrain (de la mesure 13 à 18) et des couplets (de la mesure 19 à la mesure 26). L'ambitus est d'une octave (La 3 - La 4). Le soliste fait beaucoup usage de syncopes¹⁰ et de liaisons¹¹. Que dit le texte de cette chanson ?

«O hou an Zata	O hou an Zata
Zata tounou na m' ma	Zata a disparu
Zata talaso fè	Zata est allée se promener
Zata man yeba	On ne voit pas Zata
Zata wani fanniko la	Zata est allée faire la lessive (marigot)
Zata man yeba	On ne voit pas Zata
Zata wani kalanguè la	Zata est allée à l'école
Zata man yeba	On ne voit pas Zata
Zata lônî tiriki kan	Zata est sur la grande route
Zata man yeba [...] »	On ne voit pas Zata

Tableau 9. Paroles de la chanson « Zata » d'Aïcha Koné (Source : Notre étude, 2024)

⁹ «Dénikéléni» signifie «l'orphelin». Le disque, qui comporte les deux chansons "Dénikéléni" et "Moussou Gnale den", a été respectivement écrit par Bocana Maïga et Koné Maïssata, alias Aïcha Koné.

¹⁰ La syncope est un son articulé sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps, et prolongé sur un temps fort ou sur la partie forte d'un temps.

¹¹ La liaison se place sur une suite de notes différentes et indique qu'il faut les lier entre elles et en soutenir le son.

Dans cette chanson en malinké, Aïcha Koné¹² chante une poésie musicale dans laquelle elle recherche la nommée « Zata ». Le succès de cette chanson a contribué à faire d’elle une icône de la musique ivoirienne. Quant à Nayanka Bell, son premier album, intitulé « Amio » paraît en 1983, avec pour titre phare la chanson « Iwassado », arrangée par Jacob Desvarieux (Kassav) et Jimmy Hyacinthe. Voici une brève transcription présentée:

Paroles et Musique: Nayanka Bell

5 *Refrain*

Soliste

8 Ma - ti-gnan nan tou mon nan_ i ban-gué ba lou la ah

Slt.

11 Ma-ti-gnan nan tou mon nan an_ i ban-gué ba lou la Ni Ma-tou ni gnan nan tou mon nan bi

15 1. 2. bè tou nan gnou ma ni tou mon ko_kéi-ta di Ni di Ma-ti-gnan nan tou mon nan i

Slt.

18 ban-gué ba lou la ah Ma-ti-gnan nan tou mon nan an_ i ban-gué ba lou la Ni

Slt.

Ma-tou ni gnan nan tou mon nan bi bè tou nan gnou ma ni tou mon ko_kéi-ta di Ni di

Figure 5. Extrait de la transcription musicale de « Iwassado » de Nayanka Bell (Source : Notre transcription, 2024).

Le morceau commence et se termine sur la tonique (Si bémol) (mesures 6 à 21). Le thème est dans la tonalité de Si bémol majeur, avec des bémols sur les notes Si et Mi. L’œuvre est construite sur le dualisme refrain et couplets. La soliste exécute le refrain deux fois : d’abord dans le registre grave puis dans le registre aigu. Les couplets sont chantés en chœur. L’ambitus est d’une quatorzième (Fa 3 - Ré 4). Le rythme utilisé est binaire (4/4). Cette pièce est une musique vocale accompagnée, exécutée par un soliste, un chœur et un orchestre moderne (la batterie, le synthétiseur, les claves, la guitare basse et la guitare solo). Le texte de la chanson est le suivant :

« Matignan nan tou mon nan	On ne choisit pas
Ibangué ba lou la ah	Ses parents
Matignan nan tou mon nan	On ne choisit pas
Ibangué ba lou la ah	Ses parents
Ni maa ton ni gnan nan tou mon nan bi	Si l’on devait choisir
Bè tou nan gnou ma ni tou mon ko kéita di	Chacun allait choisir les meilleurs pour soi
Ali ba manan kê fignétô di	Si ta mère est aveugle
Kané fa kê fignétô di	Et que ton père est aveugle
Kané sôrôdénî yéli kèla di	Et que tu as yeux pour voir
Oh ki nan kê djigui ni béré kara hé [...]	Tu dois être leur espoir et une canne pour les guider
Iwassado, iwassado, iwassado i wè rè la Iwassado	accroche-toi , accroche-toi , accroche-toi , ne sois pas envieux, accroche-toi
Iwassado I fa ni ba la gnan nan bi	accroche-toi de ton père et de ta mère
Ma non té Allah lé no ho!	Ce n’est la faute à personne, c’est la volonté de Dieu

Tableau 9. Paroles de la chanson « Iwassado » de Nayanka Bell (Source : Notre étude, 2024)

Dans cette chanson, elle exprime l’idée que personne ne peut choisir ses parents, et fait référence aussi aux enfants handicapés : « Ali ba manan kê fignétô di » (si ta mère est

¹² Elle est la première artiste (femme) ivoirienne à avoir reçu deux disques d’or.

aveugle), « Kané fa kê fignétô di » (et que ton père est aveugle), « Ma non té Allah lé no ho! » (Ce n'est la faute à personne, c'est la volonté de Dieu). Les réalités socio-politiques, chantées par les artistes ivoiriennes se déclinent sous plusieurs formes : Les difficultés de la vie (la santé, l'enfantement, la maladie, l'insouciance), le vécu quotidien (le pardon, la convivialité, l'enfance, la jalousie, la médisance), les thèmes politiques (paix, réconciliation, le patriotisme, les éloges, les hommages, le soutien), les relations et problèmes conjugaux (le mariage, la jalousie, l'amour).

4. Quelques facteurs d'émergence des productions musicales des femmes ivoiriennes

Plusieurs facteurs justifient le succès des productions musicales féminines au lendemain des indépendances (entre 1960 et 1980). Ce sont, entre autres :

- le choix de la langue : les artistes privilégient les langues locales au détriment de celle du colonisateur ;
- les thèmes abordés : ils font référence au quotidien des populations ;
- la modernisation des instruments de musique ;
- le rôle important des médias ;
- la prolifération des productions discographiques ;
- la générosité des hommes politiques.

À l'instar des compositeurs de l'époque classique en Europe, qui dépendaient des mécènes, les musiciens ivoiriens de la période 60 - 80 vivaient de la générosité des hommes politiques, comme l'affirme Kamaté :

[...] Aucune œuvre musicale de l'époque ne reflète de relations antagoniques avec le pouvoir. [...] C'est le contexte politique et social qui impose cette symbiose entre musique et politique. [...] En temps de vache grasse, l'artiste ivoirien ne critique pas mais glorifie. [...] En jouant les mécènes ou la providence, l'Etat ivoirien a ainsi réussi à soumettre la musique. (...) [elle] était en grande partie dépendante de l'aumône des puissants. (Kamaté, 2006, p. 16)

On note également de nouvelles techniques de compositions musicales qui favorisent cette dynamique artistique et culturelle ivoirienne. La combinaison judicieuse de la monodie et de la polyrythmie instrumentale enrichit les œuvres. L'orchestration s'effectue sur les instruments de musique tels que le synthétiseur, la guitare électrique, la batterie, la flûte traversière, le saxophone, le trombone, la trompette, la conga et les cloches.

L'avènement des médias apporte également un plus aux créations artistiques de cette période. À l'ère du miracle ivoirien, après l'indépendance la télévision nationale voit le jour avec la création d'un orchestre dénommée ORTI¹³. Successivement dirigée par le maestro Boncana Maïga et par Manu Dibango. La professionnalisation de cet orchestre servira d'avatar de formation, d'encadrement et de bouton propulseur des chanteurs (ses) ivoiriens(nes). Ainsi, le « concert-duel » entre Reine Pélagie et Aïcha Koné¹⁴ et bien d'autres tribunes télévisées¹⁵ telles que « *Benson reçoit* » et « *Première chance* » ont contribué fortement à la promotion des artistes ivoiriens (nes).

¹³ Orchestre Radiotélévision Ivoirienne.

¹⁴ Il s'est tenu au Palais des Congrès de l'hôtel Ivoire d'Abidjan, le samedi 30 juillet 1983 à 20h00 animé par Geroges Taï Benson. Il avait pour objectif de démarquer ces deux talents de cette même année. Sainement le concert s'est bien déroulé et finalement, les deux grandes dames ont été vainqueur. L'une a gardé son titre d'impératrice et l'autre de Reine.

¹⁵ Ces émissions étaient respectivement animées par Georges Taï Benson en 1982 et par Roger Fulgence Kassi dans les années 1987.

L’abondance de leurs œuvres discographiques leur a valu des prix et des distinctions. C’est le cas d’Adeliz, qui a remporté le « César de la meilleure chanson ivoirienne » en 1987 avec le titre Kehi, et d’Aïcha Koné, qui a reçu le « prix N’gomo pour la Paix » (Trophée de la chanson africaine en RDC) en 1989. En définitive, il est judicieux d’admettre que tous ces éléments ont favorisé l’émergence d’une identité musicale féminine en Côte d’Ivoire.

Conclusion

Au terme de cette étude, il est bon de rappeler que ce travail visait à analyser l’intérêt de l’utilisation des langues nationales dans les productions des femmes ivoiriennes. Le rapport entre musique et langue dans le cas de cette étude soulève la question de la réappropriation de la musique en Côte d’Ivoire. Dans ce dualisme, la musique sert de support de vulgarisation et de démocratisation des langues nationales. En Côte d’Ivoire, la dynamique musicale ou la réappropriation des éléments artistiques au lendemain de l’indépendance a été possible grâce au passage des talents venus des pays étrangers.

On note que les femmes ont également influencé le paysage musical du pays. Car elles sont passées de l’interprétation à la création musicale liée à l’usage des langues nationales. Bien que ces langues ne bénéficient pas du statut de langues officielles (au même titre que le français), elles sont restées dynamiques dans les créations ou productions musicales des années 1960 à 1980. À l’instar des hommes, le plateau féminin de la musique ivoirienne a vu éclore des talents aux origines linguistiques différentes tels qu’Allah Thérèse, les Sœurs Comoé, Aïcha Koné, Reine Pélagie, Adé-liz, etc. Le succès de leurs productions musicales est lié aux choix de leur langue maternelle avec les thèmes contextualités, à la composition et/ou à la modernisation des instruments de musique et au soutien des médias de diffusion. Tous ces aspects revendiquent la question d’une quête identitaire recherchée par ces artistes chanteuses.

Références bibliographiques

- Aboa, A. A. L. (2012). Langues nationales et cohésion sociale en côte d’Ivoire. *Revue Africaine d’Anthropologie, Nyansa-Pô*, (12), 79-93. https://www.revues-ufhb-ci.org/fichiers/FICHIR_ARTICLE_1425.pdf (consulté le 13 août 2024).
- Abolou, C. R. (2010). Langues, dynamiques des médias audiovisuels et aménagement médiato linguistique en Afrique francophone. *Glottopol*, (14), 5-16. https://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_14/gpl14_01abolou.pdf (consulté le 9 mai 2024).
- Adom, M. C. (2013). Thèmes et sujets récurrents dans le zouglou: discours sur l’ivoirité. *Mélanges autour du Zouglou: anthropolectures d’un genre néo de Côte d’Ivoire*, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan). *Nodus Scienti*, (3), 72-93. https://nodus-scienti.net/wp-content/uploads/2020/12/2013_melang_zouglou.pdf (consulté le 13 août 2024).
- Arom S. & Alvarez-P. F. (2007). *Précis d’ethnomusicologie*. CNRS Éditions.
- Barbier, P. (2011). Place et rôles de la chanson dans la dynamique sociolinguistique ivoirienne. *Glottopol*, (17), 47-60. https://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_17/gpl17_05barbier.pdf (consulté le 9 mai 2024).
- Bahi, A. A. (2011). Musique populaire moderne et coproduction de l’imaginaire national en Côte d’Ivoire. Akindès, Francis (dir.), *Côte d’Ivoire: la réinvention de soi dans la violence*, 133-166. https://www.academia.edu/2546777/Chapitre_5_Musique_populaire_moderne_et_coproduction_de_limaginaire_national_en_C%C3%B4te_dIvoire (consulté le 13 mai 2024).
- Blé, R. G. (2006). Zouglou et réalités sociales des jeunes en Côte d’Ivoire. *Afrique et développement*, 31(1), 168-184. <https://doi.org/10.4314/ad.v31i1.22255>

- Chen, V. H. H. (2021). L'identité culturelle, *Communication Studies*, 11(1), 1-21. https://centerforinterculturaldialogue.org/wp-content/uploads/2021/06/kc22-cultural-identity_french.pdf (consulté le 13 août 2025).
- Daboué, B. Y. J. (2012). *Musique moderne et langues nationales au Burkina Faso*, L'Harmattan
- Dedy, S. (1982). *Opinions des publics face à la musique ivoirienne*. Annales de l'Université d'Abidjan.
- Dedy, S. (1984). Musique traditionnelle et développement national en Côte d'Ivoire. *Tiers-Monde*. 25 (97), 109-124. <https://doi.org/10.3406/tiers.1984.3361>
- Duvelle, C. (2010). *Aux sources des musiques du monde: Musiques de tradition orale*. Éditions Unesco.
- Fié, D. L. (2012). *Musiques populaires urbaines et stratégies du refus en Côte d'Ivoire*. Éditions Édilivre.
- Goran, K. M. A. (2016). La référentialité de la femme dans les productions musicales d'Espoir 2000. *Sankofa, Revue Ivoirienne des Arts et de la Culture*, 11 (1), 75-86. https://insaac.edu.ci/i/accueil.php?directive=revue_scientifique (consulté le 13 août 2024).
- Hoangan, L. J. (2019). Le concept d'identité chez Stuart Hall – extraits. *Rhizomes*. 378- 433. <https://doi.org/10.58079/tpb6>
- Kamaté, A. (2006). *Côte d'Ivoire: une guerre des rythmes: musique populaire et pouvoir de 2000 à 2006*. [Master 2 Science Politique, Université Paris 1 Sorbonne]. https://fasopo.org/sites/default/files/jr/memoire_m2_kamate.pdf (consulté le 21 juin 2024).
- Kipré, P. (2005). *Côte d'Ivoire : La formation d'un peuple*. Sides.
- Kouadio, N. J. (2001). École et langues nationales en Côte d'Ivoire: dispositions légales et recherches, in Chaudenson, R., Calvet, L. J., & Dumont, P. (dir.) *Les langues dans l'espace francophone: de la coexistence au partenariat*. L'Harmattan
- Kouamé, K. J. M. (2007). Les langues ivoiriennes entrent en classe. *Intertext*, (3-4), 99-106. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Les%20langues%20ivoiriennes%20entrent%20en%20classe.pdf (consulté le 13 août 2024).
- Kube, S. (2005). *La francophonie vécue en Côte d'Ivoire*. L'harmattan.
- N'Da, P. (2015). *Recherche et méthodologie en sciences sociales et humaines. Réussir sa thèse, son mémoire de master ou professionnel, et son article*. L'Harmattan.
- Prévost, T. C. & Ravet, H. (2007). Musique et genre en sociologie, *Clio*. Histoire, femmes et sociétés, (25), 175-198. <https://doi.org/10.4000/clio.3401>
- Wondji, C. (1986). Chanson et culture populaire en Côte d'Ivoire, in Wondji, C., Kotchy B., Dedy S. F., Kouakou A. & Tapé G. A. (dir.) *La chanson populaire en Côte d'Ivoire-Essai sur l'art de Gabriel Srolou*. Présence africaine.
- Wondji, C., Kotchy, B.; Dedy, S. F.; Kouakou, A. & Tapé, G. A. (1986). *La chanson populaire en Côte d'Ivoire-Essai sur l'art de Gabriel Srolou*. Présence africaine.

Discographie

- Ade-liz (1985). *Mlen gniniè*. Tahi Production.
- Ade-liz (1987). *Kéhi*. Sono Distribution.
- Aïcha, K. (1979). *Denikeleni*. Dragon Phenix.
- Aïcha, K. (1980). *Zata*. Dragon Phenix.
- Allah, T. (1969). *Indépendance*. Productions Sonadi.
- Antoinette, K. (1986). *Djouman*. Ankadis.
- Chantal, T. (1982). *Ayossé*. Sacko Production.

- Léopoldine, G.G. (1980). *Walé Goupia*. Retro Ivoire.
Kassy, P. (1982). *Anglo*. Productions Balafon.
Les Sœurs Comoé (1962). *Abidjan Pont Sous*. Star (4).
Lou Suzanne, N. (1989). *Yede*. YBB.
Monique, S. (1985). *Tantie Affoué*. Djouhan Legnanthin Productions.
Nayanka, B. (1983). *Iwassado*. Next Music.
Reine, P. (1985). *Yacé*. Deg Music.
Rose, B. (1982). *Guéyé Kongui*. Tahi’s Production.
Virginie, G. (1980). *Wawa woudi*. BYM.