

REVUE HYBRIDES (RALSH)

e-ISSN 2959-8079 / ISSN-L 2959-8060

VOL. 4, NUM. 7, MAI 2026



MUTATIONS SOCIO-ENVIRONNEMENTALES ET POLITIQUES DANS LES SOCIÉTÉS AFRICAINES CONTEMPORAINES (TOME 2)

Babette KOULTCHOUMI, Kouadio Novice KONAN, Kouadio Eugène KONAN, Faly Tinasoa ANDRIANANDRASANIRINA, Anjaratahina Minohasina RAHAJARIVELO, Abraham GBOGBOU, Kassoum SORO, Cossi Basile MEDENOU, Kouassi Abraham PALANGUE, Basile Cossi MEDENOU, Djidénou Olivier ALLOCHEME, Agbodjinou Germain ALLADAKAN, Mamadou TRAORÉ, Abdoul Karim SAIDOU, Saidou ILBOUDO, Ide Germaine EPAGNA EPEE, Girex ELOUNDOU ELOUNDOU, Bachirou HAMADOU YOUNOUSSA, Tahirou HASSANE YAOU, Bouba HASSANE, Zibo GARBA, Serge Denis Donon NAME, Bouma Fernand BATIONO, Carole TOTOZAFY, Oumar SALL, Adiaratou Anta Diop FALL, Mouhamadoune SECK



© REVUE HYBRIDES (RALSH), MAI 2026

COUVERTURE : © Revue Hybrides

MISE EN PAGE ET MAQUETTAGE : Revue Hybrides

DOI : <https://doi.org/10.5281/zenodo.20450507>

TRADUCTIONS : Joël ÉCHITCHI TEKA (Université de Maroua, Cameroun) & Christian TIAKO YOUADJEU (MINESEC, Cameroun)

INDEXATION



Licence d'utilisation : Creative Commons Attribution CC-BY

Les publications peuvent être copiées, diffusées, transmises et affichées sur n'importe quel support ou format, à condition de citer l'auteur (BY) et les références de la revue. Cette licence autorise aussi l'utilisation commerciale.

e-ISSN 2959-8079 / ISSN-L 2959-8060

<https://revuehybrides.org/>

infos@revuehybrides.org / revuehybrides@gmail.com

impact factor : 4.002

Version imprimée en France & Cameroun

Printed in France & Cameroon

Impreso en Francia & Camerún

ÉQUIPE ÉDITORIALE

Directeur de publication : Gislain ESSOME LELE, Université Marie & Louis Pasteur, ISTA UR 4011 / Université Jean-Monnet Saint-Étienne, UR ECLLA, France
Rédacteur en chef : Joël ÉCHITCHI TEKA, Université de Maroua, Cameroun

SECRETARIAT TECHNIQUE ET DE RÉDACTION

M. Alain DJARSOUMNA, ARAFAT ABAKAR, M. Bachir Tamsir NIANE, M. Cédric TEGUEDONG NGUEKEU, M. Christian TIAKO YOUADJEU, M. Eugène SAKAME, M. Narcisse BOUBA DJELANG, Dr. Paul BINI KOFFI MOUROUFIE & Dr Simpson Dorothy MBADINGA MBADINGA

COMITÉ SCIENTIFIQUE ET DE LECTURE

Frédéric SPAGNOLI (Professeur des université, HDR, Université Marie & Louis Pasteur, France), **Georges MOUKOUTI ONGUEDOU** (Professeur Titulaire, Université de Bertoua, Cameroun), **Zacharie HATOLONG BOHO** (Professeur Titulaire, Université de Maroua, Cameroun), **Stéphane KALUDI NDONDJI** (Professeur Associé, Université de Lubumbashi, RD Congo), **Abdelouahid TIOUIDIOUINE** (Maître de conférences, Université de Relizane, Algérie), **Ahlem ROUABHIA** (Maître de conférences, Université de Tebessa, Algérie), **Aimé BANZA ILUNGA** (Maître de conférences, Université de Lubumbashi, RD Congo), **Amos KAMUSOU OPTETCHA** (Maître de conférences, Université de Maroua, Cameroun), **Arsène ELONGO** (Maître de conférences, Université Marien Ngouabi, Congo), **Assia MARFOUQ** (Maître de conférences Habileté, Université Hassan Premier de Settat, Maroc), **Brice Arsène MANKOU** (Maître de Conférences, Reims DYSOLAB, Université de Rouen, Normandie, France), **Djedou Martin AMALAMAN** (Maître de conférences CAMES, UPGC de Korhogo, Côte d'Ivoire), **Drissa KONE** (Maître de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire), **Gilbert ATINDOGBE** (Maître de conférences, Université d'Abomey-Calavi, Bénin), **Ibrahim MALAM MAMANE SANI** (Maître de conférences CAMES, Université Abdou Moumouni, Niger), **Landry Yves FALLE** (Maître de conférences, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire), **Kouakou Laurent ASSOUANGA** (Maître de conférences, Félix Houphouët-Boigny de Cocody, Côte d'Ivoire), **Patrick TOUMBA HAMAN** (Maître de conférences, Université de Maroua, Cameroun), **Raymond-Bernard AHOUCHE JINOU** (Maître de conférences, Université d'Abomey-Calavi, Bénin), **Robert MAMADI** (Maître de conférences CAMES, Université Adam Barka d'Abéché, Tchad), **Abraham DAOKA** (Université de Maroua, Cameroun), **Adjé Séverin ANGOUA** (Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan, Côte d'Ivoire), **André Bienvenu MFO** (Université de Yaoundé 1, Cameroun), **Amel FTITA** (Université virtuelle de Tunis, Tunisie), **Anicet DONFACK SOUNNA** (Université d'Alcalá, Espagne), **Antoine-Beauvard ZANGA** (ENS, Université de Yaoundé 1, Cameroun), **Appolinaire LOUMGUE** (Université de Maroua, Cameroun), **Arnaud Romaric TENKIEU TENKIEU** (Université de Douala, Cameroun), **Bassirima KONÉ** (Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire), **Benoît TINE** (LARSSES-QUASZ, Senegal), **Bertin NGUEFACK** (Université de Yaoundé, Cameroun), **BIRWE GODWE** (ENS, Université de Maroua, Cameroun), **Bougadari DOUMBIA** (Institut Universitaire de Développement Territorial / Université des Sciences Sociales et de Gestion de Bamako, Mali), **Destin FEUTSEU DASSI** (Université de Dschang, Cameroun), **Fabrice ONANA NTSA** (Université de Yaoundé 1, Cameroun), **Floribert NOMO FOUDA** (Université de Yaoundé 1, Cameroun), **Franck AMOUSSOU** (Université André Salifou (UAS) de Zinder, Niger), **Franck Rostov TSAMO DONGMO** (Université de Dschang, Cameroun), **Gabin KENKO DJOMENI** (Institut Universitaire de la Côte, Cameroun), **Harold Gael NJOUONANG DJOMO** (Laboratoire GREVA, Cameroun), **HASSANA** (DGSN, Cameroun), **Issa AHAMADOU HAMAGE** (Université Abdou Moumouni, Niger), **Joseph Yannick MBATCHOU** (Université de Yaoundé 1, Cameroun), **José Alejandro MORALES SOTO** (Universidad Nacional

Autónoma de México (UNAM), México), **Karima ZEROUALI** (Université de Biskra, Algérie), **Liliane KOUASSI AMOIN** (Institut National Supérieur des Arts et de l'action Culturelle, Côte d'Ivoire), **Magloire NISSIMAISSOU** (Université de Maroua, Cameroun), **Malek KHALDI** (Chercheuse indépendante, Tunisie), **MFOUAPON ALASSA** (Université de Yaoundé 1, Cameroun), **Oscar KEM-MEKAH KADZUE** (Escuela Normal Superior de Yaundé 1, Cameroun), **Pierre Ledoux NDII** (Université de Yaoundé 1, Cameroun), **Régine Mireille ESSAMA** (Université de Bertoua, Cameroun), **Rodrigue WOUASSI LADJINOU** (Université de Yaoundé 1, Cameroun), **Saidi HICHAM** (Université Moulay Ismail, Maroc), **Samira BERDJI BESSEGHIR MUSTAPHA** (Université de Relizane, Algérie), **Sidbéné-Wendé Brigitte SAWADOGO/ZONGO** (Université Norbert ZONGO, Burkina Faso), **Tamboura AMADOU** (ENS Burkina Faso), **Thierry Martin FOUTEM** (Université de Dschang, Cameroun), **Thierry Benoît BIDIAS** (Chercheur indépendant, Cameroun), **Thomas FONE** (Université de Douala, Cameroun), **Wendnonga Gilbert KAFANDO** (Université Joseph Kizerbo (UJKZ), Burkina Faso), **Winnie NYANGON** (Université de Ngaoundéré, Cameroun), **Yacouba TENGUERI** (Université Daniel Ouezzin Coulibaly, Burkina Faso), **Yao Saturnin Davy AKAFFOU** (Université Félix Houphouët Boigny, Côte d'Ivoire) & **Zoukoulou OURO-GBELE** (Université de Lomé, Togo).

SOMMAIRE

{SECTION 1}	1
SCIENCES DU LANGAGE & LITTÉRATURE	1
<i>Aproximación funcional-tipológica a las subordinadas relativas con “que”</i>	2
<i>Functional-typological approach to the relative clauses with “que”</i>	2
Girex ELOUNDOU ELOUNDOU	2
<i>Construction socio-discursive du féminin chez les artistes musiciens ivoiriens : L'exemple du groupe « Espoir 2000 » et Gadji Céli</i>	19
<i>The socio-discursive construction of femininity among Ivorian female musicians: The case of the group 'Espoir 2000' and Gadji Céli</i>	19
Abraham GBOGBOU	19
<i>Entreprises d'insertion et situations de vulnérabilité en Catalogne (2010-2023)</i>	31
<i>Integration companies and situations of vulnerability in Catalonia (2010-2023)</i>	31
Kassoum SORO	31
Cossi Basile MEDENOU	31
<i>Étude thématique comparative des formes de mort dans la trilogie d'Ernesto Sábato et Obras completas de Miguel Delibes</i>	45
<i>Comparative thematic studies of forms of death in Ernesto Sábato's trilogy and Miguel Delibes's Obras completas</i>	45
Kouassi Abraham PALANGUE	45
Basile Cossi MEDENOU	45
<i>Problématique de l'inscription des œuvres littéraires au programme dans les lycées et collèges du Bénin: le cas du roman La Pièce d'or de Ken Bugul</i>	61
<i>Issue of including literary works in the curriculum of secondary schools in Benin: the case of the novel La Pièce d'or by Ken Bugul</i>	61
Djidénu Olivier ALLOCHEME	61
<i>Aplicación de un modelo de enfoque comunicativo a Lazarillo de Tormes (versión juvenil) para las Escuelas Normales Superiores de Camerún</i>	78
<i>Applying a Communicative Approach archetype to Lazarillo de Tormes (youth edition) for Teacher Training Colleges in Cameroon</i>	78
Ide Germaine EPAGNA EPEE	78
{SECTION 2}	92
SCIENCES HUMAINES	92
<i>Féminisation dans les chefferies traditionnelles de la Région de l'Extrême-Nord Cameroun</i>	93
<i>Feminization of power in Traditionnal Chiefdoms of in the Farth North Region of Cameroon</i>	93
Babette KOULTCHOUMI	93

<i>Analyse des stratégies paysannes de reconquête des terres agricoles sur les anciens sites d'orpaillage dans la région de la Bagoué au nord de la Côte d'Ivoire</i>	104
<i>Analysis of farmers' strategies for agricultural conversion on former gold mining sites in the Bagoué region in northern Côte d'Ivoire</i>	104
Kouadio Novice KONAN	104
Kouadio Eugène KONAN	104
<i>Compétences technopédagogiques et adoption des CVP dans la FPT sénégalaise : une étude par modélisation et classification</i>	118
<i>Technopedagogical skills and the adoption of CVP in Senegalese Technical and Vocational Education and Training (TVET): a study using modelling and classification</i>	118
Oumar SALL	118
Adiaratou Anta Diop FALL	118
Mouhamadoune SECK	118
<i>Conceptualisation et approche endogène de la notion de coutume et de tradition chez les Moose du Zoundwéogo au Burkina Faso</i>	137
<i>Conceptualisation and endogenous approach to notions of custom and tradition among the Moose people of Zoundwéogo in Burkina Faso</i>	137
Serge Denis Donon NAME	137
Bouma Fernand BATIONO	137
<i>Regards croisés entre la science de l'anthropologie économique et de l'économie sur la société: cas de la région Sofia à Madagascar</i>	151
<i>Perspectives of economic anthropology and economics on society: case study of the Sofia region in Madagascar</i>	151
Carole TOTOZAFY	151
{SECTION 3}	162
SCIENCES DE L'ÉDUCATION	162
<i>Comment le public de Vakinankaratra perçoit-il la science? Entre confiance, doutes et médias? ...</i>	163
<i>How does the public in Vakinankaratra perceive science? Between trust, doubts, and the media? ..</i>	163
Faly Tinasoa ANDRIANANDRASANIRINA	163
Anjaratahina Minohasina RAHAJARIVELO	163
<i>Évaluer l'expression écrite au Certificat d'Etudes Primaire (CEP) au Bénin</i>	176
<i>Assessing written expression in the Primary School Certificate (CEP) in Benin</i>	176
Agbodjinou Germain ALLADAKAN	176
{SECTION 4}	186
SCIENCES JURIDIQUES & POLITIQUES	186
<i>La nationalisation des entreprises stratégiques au Burkina Faso : enjeux de pouvoir et perceptions sociales</i>	187

<i>The nationalisation of strategic companies in Burkina Faso: power struggles and social.....</i>	187
Mamadou TRAORÉ	187
<i>Instrumentation et carrière des problèmes publics : l'exemple de la réconciliation nationale au Burkina Faso (2015-2025).....</i>	205
<i>Instrumentation and career of public problems: the example of national reconciliation in Burkina Faso (2015-2025).....</i>	205
Abdoul Karim SAIDOU.....	205
Saidou ILBOUDO.....	205
{SECTION 5}	226
SCIENCES ENVIRONNEMENTALES.....	226
<i>Quantification de l'érosion en nappe par deux méthodes de dénombrement : le dénombrement et déchaussement des arbres et des bas fourneaux aux abords des Dallols Maouri et Bosso.....</i>	227
<i>Quantification of sheet erosion using two survey methods: counting and uprooting trees and bloomery furnaces near the Maouri and Bosso Dallols</i>	227
Bachirou HAMADOU YOUNOUSSA.....	227
Tahirou HASSANE YAOU	227
Bouba HASSANE	227
Zibo GARBA.....	227



Construction socio-discursive du féminin chez les artistes musiciens ivoiriens : L'exemple du groupe « Espoir 2000 » et Gadji Céli

The socio-discursive construction of femininity among Ivorian female musicians: The case of the group 'Espoir 2000' and Gadji Céli

Abraham GBOGBOU

École Normale Supérieure d'Abidjan

Email : abraham82gbogbou@gmail.com

Orcid id : <https://orcid.org/0009-0007-2517-6802>

Résumé : Cette étude propose une analyse comparative de la représentation discursive de l'image féminine dans les productions musicales du groupe zouglou *Espoir 2000* et de l'artiste *Gadji Céli*. En mobilisant les outils de l'analyse du discours, notamment la pragmatique, cette recherche interroge les manières dont la parole chantée construit, diffuse ou remet en question des figures féminines dans le contexte socioculturel ivoirien. À travers un corpus de textes issus de chansons emblématiques, il s'agit de mettre en évidence les stratégies discursives, les procédés linguistiques et les marqueurs idéologiques qui participent à la construction discursive de l'image de la femme, qu'elle soit idéalisée, marginalisée, valorisée ou stigmatisée. Le travail met en lumière les écarts et convergences entre les deux univers artistiques : si *Gadji Céli*, figure pionnière de la musique ivoirienne, déploie un discours souvent empreint de lyrisme, de respect et de nostalgie, *Espoir 2000* adopte une posture plus critique, satirique et parfois polémique vis-à-vis des comportements féminins perçus comme déviants. Ces différences discursives traduisent des visions contrastées de la femme, révélatrices des tensions entre tradition, modernité et dynamiques sociales. Ce travail vise ainsi à mieux comprendre comment les représentations de genre circulent, se renouvellent ou se cristallisent dans les discours musicaux populaires, et en quoi elles contribuent à structurer l'imaginaire collectif autour de la féminité en Côte d'Ivoire.

Mots-clé : Construction, Discours, Image féminine, Musique populaire ivoirienne, Zouglou (Espoir 2000)

Abstract: This study offers a comparative analysis of the discursive representation of the female image in the musical works of the zouglou group *Espoir 2000* and the artist *Gadji Céli*. By employing the tools of discourse analysis, particularly pragmatics, this research examines the ways in which sung lyrics construct, disseminate or challenge female figures within the Ivorian socio-cultural context. Through a corpus of texts drawn from iconic songs, the aim is to highlight the discursive strategies, linguistic devices and ideological markers that contribute to the discursive construction of the image of women, whether idealised, marginalised, valued or stigmatised. The study highlights the differences and similarities between the two artistic worlds: whilst *Gadji Céli*, a pioneering figure in Ivorian music, employs a discourse often imbued with lyricism, respect and nostalgia, *Espoir 2000* adopts a more critical, satirical and at times polemical stance towards female behaviours perceived as deviant. These discursive differences reflect contrasting visions of women, revealing the tensions between tradition, modernity and social dynamics. This study therefore aims to gain a better understanding of how gender representations circulate, evolve or become entrenched within popular musical discourse, and how they help to shape the collective imagination surrounding femininity in Côte d'Ivoire.

Keywords: Construction, Discourse, Feminine image, Ivorian popular music, Zouglou (Espoir 2000).

Introduction

Dans les sociétés africaines contemporaines, la musique populaire joue un rôle épicentral dans la transmission des normes sociales, la contestation des rapports sociaux et la construction des identités. En Côte d'Ivoire, le zouglou constitue à la fois une forme d'expression artistique, un mode de contestation sociale et un miroir de la société. À travers ses textes souvent teintés d'ironie, de satire ou d'éloge, il met en scène des figures sociales emblématiques, parmi lesquelles la femme occupe une place de choix. Cette recherche se propose d'analyser les constructions discursives de l'image féminine dans les œuvres du groupe « Espoir 2000 » et de Gadji Céli, deux références majeures du paysage musical ivoirien. L'un s'inscrit dans le genre "zougloutique" et l'autre dans le style variété.

D'un point de vue lexico-sémantique, la notion de la représentation dans le discours est fondamentale en linguistique de l'énonciation, en pragmatique et en analyse du discours. C'est, en effet, l'image que l'on se fait de l'autre et même de soi-même aussi, et se laisse mettre au jour à travers le discours. Concernant la femme, des discours stéréotypés ont entouré sa personne depuis l'aube des temps. Souvent, ces représentations ont mis en exergue des rapports de pouvoirs entre la femme et l'homme dans la société. L'image que la société retient de la femme se matérialise à travers divers discours tels que les discours religieux ou moraux, ou la femme est présentée comme une personne vertueuse donc de grande valeur morale, dans le discours littéraire également, la femme occupe une place d'importance. Mais son image dans cette dernière catégorie discursive est controversée : femme idéale, douce, aimante, mais aussi une femme fatale, dangereuse, insouciant, intéressée à l'extrême, etc.

Retenons, somme toute, que tous ces discours ont contribué à naturaliser une image de la femme dans la société : une femme maternelle, affective, dépendante de l'homme... Dans le discours musical également, une image de la femme est projetée ; d'où l'intitulé suivant ; « Construction socio-discursive du féminin chez les artistes musiciens ivoiriens : Analyse pragmatique des productions de « Espoir 2000 » (Pat Sako, Valéry & Shura) et Gadji Céli ». Que faut-il donc entendre exactement par cette formulation ? Que faut-il entendre par construction socio-discursive de l'image féminine ? Dans cette énonciation, la notion de « construction socio-discursive » réfère à la façon donc les artistes zouglou « Espoir 2000 » et Gadji Céli mettent l'image de la femme sous les projecteurs sociaux, à travers leurs discours musicaux. En d'autres mots, il est question d'analyser le discours musical dans lequel la femme constitue le thème central, et de comprendre ce qui est dit d'elle. Par ailleurs, l'image qu'on a d'une personne est souvent co-construite, c'est-à-dire que l'individu en question, participe elle-même aussi à la construction de sa propre image ; d'où la notion de l'image de soi.

Si Gadji Céli, avec une démarche plus traditionnelle et romantique, tend à idéaliser la femme, « Espoir 2000 » adopte une posture plus critique et souvent satirique. Quelle est la nature de ces constructions ? Quelles figures féminines émergent de leurs discours musicaux ? Et comment ces constructions s'inscrivent-elles dans les dynamiques sociales et idéologiques contemporaines ? Pour répondre à ces interrogations, une analyse discursive comparative est menée à partir d'un corpus de chansons emblématiques de chaque artiste. Cette étude s'inscrit dans une démarche sociolinguistique et pragmatique qui articule discours, idéologie et rapports de genre. Elle se déploie en trois grandes parties. La première pose les bases théoriques et méthodologiques. La deuxième, quant à elle, s'intéresse au cadre pratique de l'étude et la troisième enfin planche sur les convergences, les divergences et les enjeux idéologiques ; le tout dans une démarche qui allie extraits et analyses.

1. Cadre théorique et méthodologique

Les cadres théorique et méthodologique se posent comme les portes d'entrée dans l'univers du présent travail. D'un point de vue scientifique, cette partie permet d'éclairer les

lanternes des potentiels lecteurs sur les concepts clés de l'étude, les théories de référence et la démarche méthodologique. Cela dit, nous entamons avec le cadre théorique.

1.1. Cadre théorique

Cette étude se veut une analyse du discours, plus précisément l'analyse du discours musical. Ainsi, elle s'appuie sur les théories de la représentation de Hall (1997), d'Amossy (2010) et de l'analyse du discours de Maingueneau (2002) qui permettent d'examiner comment les paroles des chansons construisent des figures sociales. Le concept de représentation discursive implique une mise en forme langagière du réel, orientée idéologiquement. Dans le cadre de ce travail, la « femme » est considérée comme une entité symbolique façonnée par des discours sociaux porteurs de normes, de jugements et de valeurs. En effet, Stuart Hall s'appuyant sur la linguistique structurale de Ferdinand de Saussure soutient que le langage est le système par lequel la représentation se réalise, mais ce langage est toujours inscrit dans une culture, c'est-à-dire dans des systèmes de valeur, de normes, d'idéologies. Ce que nous appelons, par exemple « africain », « genre », « féminin » sont des constructions. Ruth Amossy quant à elle va développer la notion de l'ethos, c'est-à-dire l'image que le locuteur projette de lui-même. Dans son célèbre livre intitulé *L'Argumentation dans le discours* (Amossy, 2012), elle parle d'ethos discursif et d'ethos préalable. Elle conçoit également la rhétorique comme instrument d'analyse du discours. Selon elle, « Aristote y insiste clairement : l'ethos fait partie des moyens de preuves techniques (pisteis) qui rendent le discours persuasif » (Amossy, 2012, p.83). Toutes ces théories seront mises dans le moules épistémologiques qu'est la pragmatique linguistique comme approche linguistique d'analyse des discours musicaux de Gadji Céli et « Espoir 2000 ». Il s'agit de rendre observables les attitudes langagières des locuteurs des deux groupes d'artistes musiciens relativement à la femme. J. Austin (1970) dans sa théorie des actes de langage définit succinctement la pragmatique linguistique en termes de comment le locuteur fait les choses avec les mots. Ainsi le dira-t-il à travers son titre emblématique, *Quand dire c'est faire*. La parole dès lors est analysée comme action.

1.2. Cadre méthodologique

Le cadre méthodologique est le lieu de mettre en évidence la démarche scientifique qui a présidé à la réalisation de l'étude. Nous présenterons le corpus qui a servi de base d'analyse et suivra sa justification.

1.2.1. Présentation du corpus et justification

Charaudeau et Maingueneau (2002, p.148) définissent le corpus comme « un recueil large, et quelquefois exhaustif, de documents ou de données /.../ ». Plus loin, il en donne une définition plus approfondie en ces termes : « un corpus est une collection de données langagières qui sont sélectionnés et organisés selon des critères linguistiques explicites pour servir d'échantillon du langage », (Charaudeau et al., 2002, p.148). À partir de ces définitions notamment la dernière, le corpus qui a servi de substrat à cette étude est constitué de chansons d'« Espoir 2000 » et de Gadji Céli. « Espoir 2000 » est un groupe d'artistes ivoiriens, au départ formé d'un trio : Pat Sako le lead vocal et ses deux compagnons Valéry & Shura. Après Shura du groupe et le décès de Valéry en 2025, juste après la sortie de leur dernier album « Tableau blanc », il ne reste que du groupe Pat Sako qui a décidé de garder le nom du groupe en l'état. « Espoir 2000 » s'est inscrit dans le style zouglou : un genre musical et culturel populaire en Côte d'Ivoire et né au début des années 90 dans les cités universitaires en Côte d'Ivoire. C'était au départ une musique de contestation, de dénonciation et de revendications estudiantines, chantée en français populaire et en nouchi (parler typiquement ivoirien fait du français populaire et des langues locales). Le zouglou est par la suite devenu une musique de

divertissement, mais gardant toujours sa ligne idéologique. « Espoir 2000 », « Magic Système », « Les Garagistes », etc. sont entre autres les groupes d'artistes qui ont propulsé le zouglou à l'international. Quant à « Espoir 2000 », ils ont marqué l'espace public ivoirien avec des titres que nous avons sélectionnés pour cette étude. Il s'agit de : « Les sorcières » (en 1997), « Série C » (1998) et « Tableau Blanc » (2025). Ce qui caractérise fondamentalement le discours musical de « Espoir 2000 », c'est la construction de son discours autour de l'image de la femme ivoirienne et particulier et de la femme africaine en général. C'est un discours satirique, sévère et directe, sans langue de bois envers la femme. D'aucuns dirait qu'ils en font un peu trop contre la femme.

Quant à Gadji Céli, c'est un ancien international footballeur ivoirien qui a su faire la transition entre le football et la musique. Il a joué au Stella Club d'Adjamé (Abidjan) et au FC Ste (France). Il s'y préparait déjà avec ses titres mélodieux en hommage aux « Eléphants », équipe nationale de la Côte d'Ivoire à chaque CAN, à partir de 1986. Il en était le capitaine, d'où son sobriquet de capitaine-chanteur. L'artiste – chanteur Gadji Céli est reconnu pour son lyrisme. Il magnifie, glorifie voire adore la femme africaine dans ses œuvres discographiques. Ses hommages à la femme lui valent l'appellation, en Côte d'Ivoire du griot de la femme. Nous avons retenu quelques titres marquants de l'auteur pour en faire également un corpus. Nous notons : « Femmes de feu » (en 1996), « Points sensibles », 2016), « Points sensibles » (en 2016). Il est à noter que le genre musical de Gadji Céli, n'est pas du zouglou, mais plutôt de la variété.

Ces deux groupes artistes ont été choisis relativement à l'imagerie populaire de leur musique sur la femme en Côte d'Ivoire. L'on sait que « Espoir 2000 » n'a jamais produit d'œuvre discographique sans écorcher la femme. De même Gadji Céli n'a jamais composé de chansons sans y vanter les mérites physiques, morales et psychologiques de la femme ivoirienne. Ce sont vraiment là, deux groupes d'artistes dont les discours rencontrent l'horizon d'attente de cette étude qui est d'analyser les constructions socio-discursives de l'image de la femme. Leurs textes s'inspirent des réalités socioculturelles ivoiriennes si bien que leurs musiques sont prisées par la population ivoirienne.

1.2.2. Approche méthodologique

Les textes des artistes qui retiennent notre attention pour la présente étude émanent tous de supports audios. Pour recueillir les différents textes qui constituent le corpus de cette réflexion, nous nous sommes fait assister par notre appareil *Smartphone* qui nous a permis de les écouter régulièrement soit sur l'espace numérique *YouTube*, soit directement sur ce même appareil à travers une carte mémoire. Nous avons trouvé cette approche efficace et pratique, car elle nous a permis d'écouter ces musiques partout où nous allions ou quel que soit l'espace où nous nous trouvions. Pour nous assurer de l'exactitude des textes et de certains mots qui ne relèvent pas de la langue française, parce que souvent, les artistes chantent dans leurs langues maternelles ou toute autre langue qui ne nous est pas forcément accessible ; nous avons demandé à *Wikipedia* sur *google* de nous fournir tous les textes. C'est ainsi que nous avons pu obtenir la majorité des textes ainsi que les musiques qui les accompagnent.

2. Cadre pratique de l'étude

La deuxième partie intitulée « cadre pratique » de l'étude est réservée à l'analyse de l'image de la femme véhiculée par les discours musicaux choisis. Il s'agit en premier lieu de celui de Gadji Céli et en deuxième lieu celui d'« Espoir 2000 ».

2.1. L'image de la femme chez Gadji Céli : entre hommage, idéalisation et exaltation

Dans l'univers musical de Gadji Céli, la femme est généralement présentée comme une figure respectable, honorable et digne de louanges. Dans la chanson « Femme de feu »,

l'artiste plaide en faveur d'une reconnaissance sociale et morale de la femme, notamment celle qui fait la grandeur de l'homme. Il dit en paraphrasant un adage existant : « Derrière un grand monsieur se cache une femme de feu » (Gadji, « Amoudjou », 2004). Dans ce titre, l'artiste fait de la femme la force, le pilier de l'homme. D'un point de vue idéologique, la femme garantit à l'homme sa dignité, sa force sociale. Ainsi que l'artiste Gadji lui-même le dit clairement : « En vérité chérie, l'homme n'est rien sans la femme » (Gadji, « Amoudjou », 2004). Le marqueur énonciatif « en vérité » traduit la certitude de l'artiste que l'homme se définit par la femme. C'est donc un modalisateur qui révèle la position du locuteur Gadji par rapport au contenu propositionnel de son énoncé. Définissant donc la modalisation, Chareaudau affirme :

La modalisation ne constitue donc pas qu'une partie du phénomène de l'Énonciation, mais elle en constitue le pivot, dans la mesure où c'est elle qui permet d'explicitier ce que sont les positions du sujet-parlant par rapport à son interlocuteur [...], à lui-même [...] et à son propos, (1992, p.61).

En analyse de fond de l'énoncé *supra*, l'artiste opère une dialectique paradigmatique. En effet, la femme, de tout temps considérée comme le sexe faible et l'homme le sexe fort, est portée au pinacle par le discours musical de Gadji Céli. L'extrait « l'homme n'est rien sans la femme » achève de convaincre que chez Gadji Céli, que la femme est le souffle de vie de l'homme ; sans elle, il « n'est rien », c'est-à-dire qu'il est rendu à sa plus simple expression. « La femme est source de vie, la femme est souffle de vie, la femme est raison de vivre », clame l'artiste. Dans cette énumération ascendante, l'artiste fait les éloges la femme de façon dithyrambique. Il la présente comme la femme-mère, la femme-nourrice, la femme-protectrice. Cette exaltation de la femme repose sur une approche affective et morale. L'on peut lire au-delà du simple hommage et du discours affectif, la construction d'un ethos de protecteur et de défenseur de la dignité féminine. Parlant d'ethos, Amossy la définit comme « l'image de soi que construit l'orateur désireux d'agir par sa parole » (Amossy, 2010, p.17). La femme, dans la représentation que Gadji fait d'elle, est en réalité le sexe fort. Et à l'artiste de conclure son texte avec une idée puissante et évocatrice : « L'homme est le chef de famille, mais la femme reste le maître incontesté ». Si la femme reste le maître incontesté de la famille, cela sous-entend qu'elle en est le vrai chef.

Dans « Amoudjou », la femme devient une figure de l'amour sincère et fidèle. La voix discursive s'aligne sur un discours sentimental, empreint d'émotion et de tendresse. On retrouve ici une idéalisation romantique, où la femme est le socle du lien affectif stable. Ce type de représentation rejoint l'idéologie traditionnelle qui valorise la femme africaine en tant que mère, épouse ou amante loyale. Dans l'exaltation qu'il fait de la femme et de sa beauté, l'artiste emploie des qualificatifs tels que :

- « Teint cacao brillant », (Gadji, « Amoudjou », 2004). ;
- « Cou coupé coupé », (Gadji, « Amoudjou », 2004). ;
- « Balcon bourré », (Gadji, « Amoudjou », 2004).

Ici, nous assistons à un alignement d'images. La première est une comparaison du teint de la femme à la couleur du cacao, le teint purement africain qui ne laisse personne indifférent. Le cou strié de la femme est également prisé en Afrique, et Gadji ne s'embarrasse d'aucune fioriture pour convoquer cette image. Le balcon ici, c'est la poitrine aux seins extrêmement développés et très arrondis de la femme. Dans ce titre, Gadji Céli, tient un discours épithétique à partir duquel il vante avec force détails les mérites physiques de la femme africaine. À partir de l'usage de la métaphore « petite figure de biche, jolis yeux de métisse », Gadji invente une grammaire du corps au profit de la femme africaine, pour la décrire avec précision. Il faut remarquer que dans les textes chantés de Gadji, l'énonciation se construit souvent à la

première personne, avec un rapport direct et intime à l'allocutaire. L'emploi de procédés rhétoriques comme l'analogie « petite figure de biche », « balcon bourré », l'euphémisme « je ne te plus ma jolie femme africaine » ou l'énumération renforce cette posture d'hommage.

L'artiste adopte ainsi une stratégie discursive épique, parfois même prophétique, pour évoquer une femme vertueuse et méritante. Ainsi, la chanson intitulée « la vieille » est l'expression de l'amour filial fort qui lie le chanteur à sa « mère » imaginaire, fictive. Cette stratégie discursive a pour effet de magnifier toutes les mères, la femme en général. Ainsi, en début de texte, il fait cette révélation : « Vous savez, la vraie première femme de notre vie, c'est notre maman », (Gadji Céli, « La vieille », 1996). Il présente dans cette énonciation la mère comme une femme de résignation, une femme qui donne tout pour son enfant : « Tu as supporté mes caprices », (Gadji Céli, « La vieille », 1996).

Il mobilise, alors, la fonction conative du langage à travers le déictique personnel « tu », pour s'adresser, ainsi, directement à sa mère et par ricochet à toutes les femmes, à toutes les mères. L'affectivité de l'artiste se manifeste par l'usage du substantif « maman » dans l'extrait « Tu es au point maman. » Il existe une forte dose de subjectivité énonciative dans la voix qui traduit toute l'affectivité en question. Gadji, à travers ses chansons, rend un hommage appuyé aux femmes, hommage qui tend vers l'exaltation, voire l'idéalisation de la femme. C'est une marque d'amour et de respect vouée à toutes les femmes qu'il considère comme ses « mamans » pour les valeurs, les symboles qu'elles incarnent. Dans sa perception de la beauté physique de la femme, Gadji invente une grammaire du corps de la femme. Ainsi dans l'album intitulé *Points sensibles* (en 2016), notamment dans le titre « ça djo », il relève les indices de la ponctuation grammaticale sur le corps de la femme. Selon lui,

Il y a des gos en points virgule,
Il y a des gos en points de la ligne
Il y a des gos en points de suspension
Il y a des gos en points sensibles, (Gadji Céli, « ça djô », 2016).

Dans ce texte à tonalité lyrique, l'auteur parle des points sensibles de la femme. L'analyse en profondeur du texte montre que chez Gadji Céli, chaque femme a son point sensible, en amour. Pour transmettre donc ce message, le médium de communication est fait du nouchi et du français standard. La « go » désigne la femme en nouchi ainsi « ça djô » pour dire que cela marche, ou cela réussit. Comme on le voit, la femme s'avère une muse de l'artiste-chanteur Gadji Céli. Nous allons à la lumière des textes issus des albums du groupe « Esoir 2000 » analyser la construction qu'ils font de l'image de la femme. La vénèrent-ils comme le fait Gadji Céli ou pas ?

2.2. L'image de la femme chez « Espoir 2000 » : entre satire et dénonciation

Contrairement à Gadji Céli, « Espoir 2000 » développe un discours qui véhicule une image plus ambivalente et critique de la femme. Cette vision renvoie à la figure de la femme intéressée, motivée par le gain matériel plutôt que par les sentiments et le travail. Dans le titre « Sorcières », mot dont la connotation est d'ailleurs péjorative, la femme est présentée comme méchante, sorcière, briseuse de foyers des autres femmes. Son intérêt et rien que son intérêt en toute chose. Les artistes conçoivent le terme sorcière comme suit : « Autrefois, on les appelait des maîtresses, mais aujourd'hui, c'est sorcières ». Il y a donc ici, une redéfinition du vocable sorcière. Ce ne sont plus seulement les mangeuses d'âmes, mais plutôt les briseuses de foyers vues comme des suppôts de Satan. Les artistes conseillent, alors :

À chacune son mari wowo cherche pour toi oho.
À chacune son mari oohooo.
C'est le mari de Tina ohoo cherche pour toi oho (Pat Sako & Valéry, 1997).

C'est le même discours de dénonciation qui fuse des lèvres des artistes dans le titre « Calculeuses ». Ce néologisme, dans sa composition morphologique est composé du radical « calcul » et de la marque du féminin « euses ». Le calcul est une opération mathématique des nombres. Faire allusion à ce mot au féminin en par une adjectivation veut dire que les femmes aiment faire des calculs, c'est-à-dire qu'elles apprécient profondément les situations avant de s'engager, mais surtout quand il est question de leurs intérêts pécuniaires. L'album commence par un adage qui en est le refrain : « Ce que femme veut, Dieu le veut. Mais ce que Dieu veut femme s'en fout » - Pat Sako, « Culculeuses ». Ici, les termes qu'emploient les artistes pour caractériser négativement les femmes sont trop forts, poignants. Il se développe ici un discours métaphorique dans lequel les artistes font usage de deux images fortes : la femme et Dieu. Si le premier substantif « femme » est entendu au sens propre du terme, c'est-à-dire un être humain adulte de sexe féminin, le deuxième quant à lui s'éloigne totalement du référent connu, ou habituel, c'est-à-dire Dieu, l'être suprême qui gouverne la vie des humains. Le Dieu dont il est question ici est bien entendu l'homme, l'être humain adulte de sexe masculin. L'opposé du sexe féminin. Pourquoi donc cette métaphore, ce « Procédé qui consiste dans un transfert de sens » (Ricalens-Pourchot, 2005, p. 112) ? En effet, l'homme pris pour Dieu dans cet énoncé, est vu comme le sexe fort, et la femme, le sexe faible qui a besoin de la protection du sexe fort. Le discours implicite, c'est que toutes les prières de la femme sont exaucées par l'homme. Entendons par prières, tous les désirs et besoins de la femme auxquels l'homme fait droit sans rechigner. Quant à la femme, quand l'homme a besoin de son secours, il brille par une ingratitude odieuse. Les artistes zouglou mettent ainsi en exergue la cruauté de la femme, son égoïsme, sa méchanceté envers l'homme son bienfaiteur de tous les jours. Elles n'agissent en faveur de l'homme que si cela peut leur rapporter des intérêts financiers. Ce sont donc des « calculeuses ». La femme est vue comme un être extrêmement cupide ; ainsi que « Espoir 2000 » le chante : « Si tu vois une belle femme avec un vilain monsieur, ce n'est pas par pitié. Sa beauté se trouve dans sa poche, le sentiment n'a plus sa place », Espoir 2000, « Caméléon », 2025).

Pour tout cela, le groupe d'artistes, souvent, se montre agacé par rapport au comportement de femme. La qualifiant de « Caméléon » du fait de sa versatilité déconcertante, le groupe zouglou lâche : « Ta beauté peut t'envoyer loin, mais ton comportement te ramènera toujours », (Pat Sako & Valéry, « Caméléon », 2025). Cette mise en garde sévère est suivie d'une forte injonction : « Si tu veux un homme bien, ma chérie toi-même sois bien », (Espoir 2000, « Caméléon », 2025). Cette injonction place la femme face à une exigence de conformité morale et comportementale. Le locuteur adopte une posture normative et prescriptive : la femme doit mériter le « bon homme » par sa propre vertu. Ce type de construction discursive révèle une logique de responsabilisation unilatérale de la femme dans les rapports de couple. Le locuteur, figure masculine, érige un standard moral auquel la femme doit se conformer, illustrant un rapport de pouvoir discursif genré. Dans la continuité du texte, il est clairement dit que la femme idéale n'existe pas. Suivons : « Femme qui est là oh, y a pas son bon, y a son mieux. Au début, elle fait cadeau à ta man. Mon poussin, tu as les meilleurs parents. Vous êtes la famille que Dieu ne m'a pas donnée. Elle peut jouer à ce jeu pendant plusieurs années. Une fois au foyer 360°, mariage devient mirage. Je reconnais plus mon bébé. Mon poussin devient épervier » – Espoir 2000, « Caméléon », 2025. Ce long extrait est un véritable procès fait à la femme. Dans un langage familier, qui défie toutes règles de construction d'une phrase canonique, ici, l'énonciation joue sur une forme de fatalisme ironique. La femme est dépeinte comme étant toujours susceptible de décevoir, peu importe ses qualités apparentes. La phrase recèle un scepticisme latent à l'égard des femmes, perçues comme inconstantes ou insuffisantes. Cette chanson peut être analysée comme une manifestation d'un discours méfiant, parfois misogyne, ancré dans les conversations populaires urbaines. « Une fois au

foyer 360°, mariage devient mirage. Je reconnais plus mon bébé. Mon poussin devient épervier » sont des expressions qui corroborent notre argumentation sur le caractère versatile de la femme. L'humour et l'oralité dont font preuve les chanteurs renforcent l'efficacité pragmatique du discours, contribuant à la banalisation d'un imaginaire féminin péjoratif.

Observons encore cet autre extrait : « On nous l'a dit la vie est un marathon, mais c'est quel marathon les femmes sont toujours derrière ? Émancipation, attention les femmes d'aujourd'hui. Trop de frustration [...]. Ma chérie, maintenant on se marie plus au hasard. Si j'ai payé courant, tu vas payer de l'eau. Ohooo ma chérie », Espoir 2000, « Série C », 1998). L'extrait débute par une formule proverbiale détournée : « la vie est un marathon », métaphore couramment utilisée pour illustrer la longue lutte pour l'égalité ou la réussite. En l'associant à une remarque ironique — « mais c'est quel marathon, les femmes sont toujours derrière ? » — les chanteurs renversent l'argument progressiste en affirmant que les femmes restent passives ou à la traîne, malgré les discours sur l'émancipation. Cette tension entre proclamation féministe et réalité perçue alimente une polémique implicite. Ici, il y a comme une redéfinition du vocable d'émancipation de la femme. Le *Petit Larousse* définit l'émancipation comme l'action d'émanciper, de s'émanciper, affranchissement » (2012, p. 385). La même source est plus précise en définissant le verbe émanciper comme suit : « Affranchir d'une domination ; d'un état de dépendance ; libérer » (2012, p.385). Le groupe d'artistes « Espoir 2000 » redéfinissent le mot comme l'égalité contribution des charges du foyer ou de la famille entre l'homme et la femme. D'où le sens de l'extrait, « Si j'ai payé courant, tu vas payer de l'eau. Ohooo ma chérie ». Que dire de la phrase, « Ma chérie, maintenant on ne se marie plus au hasard » ? En effet, cette phrase met en lumière un changement discursif dans les représentations du couple : il ne s'agit plus d'amour spontané ou de destin, mais de calcul, d'équilibre des responsabilités. Le locuteur assume un rôle normatif, comme pour réguler les attentes dans le couple contemporain. Par l'emploi du marqueur linguistique ou énonciatif « maintenant », les chanteurs opposent deux époques les XX^e et XXI^e siècles, car l'album, intitulé « Bilan » est sorti à l'orée de l'an 2000. Ici donc, « Espoir 2000 » montre implicitement que la femme d'avant, c'est-à-dire celle d'avant 2000 dépendait de l'homme, mais celle de 2000 doit pouvoir contribuer à part égal aux charges familiales. En clair, le locuteur propose un nouveau contrat conjugal basé sur le 'donnant-donnant', marquant une rupture avec les rôles genrés traditionnels où l'homme était pourvoyeur principal. Les locuteurs adoptent une posture d'hommes lucides et responsables, face à une femme présentée comme soit dépendante, soit prétendument émancipée mais peu crédible. Il prévient, instruit, conseille dans un registre qui mélange humour, ironie et norme sociale. Ce nouveau contrat proposé par le groupe d'artiste zouglou se traduit par cet énoncé : « Si j'ai payé courant, tu vas payer de l'eau », (Espoir 2000, « Série C », 1998).

Cette condition domestique illustre un modèle de couple fondé sur la réciprocité matérielle, ce qui traduit une certaine désacralisation du mariage, désormais soumis à une logique contractuelle. Il est pourtant dit que le mariage est une institution divine. Patrick Charaudeau, dans *Le discours politique* (2005), explique que tout discours contient une mise en scène d'un contrat de communication. Ce type d'énonciation crée un ethos d'homme pragmatique, conforme à ce que décrit Ruth Amossy comme un locuteur qui veut paraître raisonnable et juste, tout en critiquant subtilement l'autre partie (la femme). L'auteure dit précisément ceci : « Il s'agit pour le locuteur de construire un ethos d'homme raisonnable, ouvert au dialogue, tout en dépréciant la position adverse », (Amossy, 2012, p.81). Aussi, en regard de cette perception de la femme par « Espoir 2000 », Amossy, dans *La présentation de soi* (2010), montre comment les discours polémiques utilisent des stratégies de disqualification implicite : ici, l'émancipation féminine est ridiculisée par l'ironie et la contradiction entre parole et action. Un autre énoncé satirique du même groupe retient notre attention. Nous citons :

Tu étais où quand on souffrait oh wéééé ?
Tu étais où quand on pleurait oh wéééé ?
Aujourd'hui c'est cui tout veux tout manger oh wéééé
Natou, c'est Dieu qui va te payer oh wéééé
[...]
Il faut créer pour toi
Pardon il faut laisser pour moi (Pat Sako et Valéry, 2025).

Le discours musical d'« Espoir 2000 » est porté sur la dénonciation deux maux de la femme : la facilité et l'adultère. En effet, les deux premières phrases ont la forme de deux interrogations rhétoriques et traduisent l'agacement du locuteur. Les verbes « souffrir » et « pleurer » traduisent la souffrance endurée par la plaignante avant d'avoir droit à son foyer. Mais contre toute attente, elle se voit cocufier par une autre femme. Le segment « Tu étais où » signifie que le succès familial ou conjugal se construit dans le temps avec patience et courage. Il est donc inconcevable qu'une autre femme qui n'a pas participé à la réalisation sociale d'un homme vienne à vouloir le prendre pour soi. C'est une satire sans appel que le groupe d'artiste formule à l'égard de la femme. Le ton devient, par ailleurs, prédicateur quand le locuteur affirme : « Natou, c'est Dieu qui va te payer ». Agacée, voire désespérée, la plaignante convoque sa rivale devant le tribunal de Dieu. Dans cette même perspective, la parole est donnée aux femmes encore. Mais ici, elles se montrent insouciantes, sans vergognes. Ainsi que nous pouvons lire :

On aime garçons et puis y a quoi ? et puis y a quoi ?
On aime garçons et puis y a quoi ? et puis y a quoi ?
Ça mange pas du riz oh ma chérie faut nous emmerder oh ? (Pat Sako et Valéry, 2025).

L'analyse de cet énoncé pousse le ridicule de la femme à l'extrême dans les chansons de ce groupe d'artistes. En français "ivoirien" l'expression « aimer garçon » veut dire être friande du sexe (masculin), être une prostituée, à la limite. Dans cette chanson, les femmes elles-mêmes en le disant se révèlent être d'une éducation de bas niveau, en fait, c'est ce que Espoir 2000 leur fait dire. L'insouciance des femmes est accentuée par la double interrogation « et puis y a quoi ? ». En conclusion, elles soutiennent que « ça mange pas du riz ». Le monosyllabe « ça » désigne dans cet énoncé le sexe de la femme. L'emploi de « ça » dans cette énonciation marque ou traduit la chosification du sexe de la femme. « ça mange pas du riz » est encore une expression qui relève du français populaire ivoirien pour dire que le sexe de la femme n'a pour fonction fondamentale que faire l'amour. En clair, Espoir 2000 pousse les femmes par des artifices artistiques à détruire elles-mêmes, leur propre image sociale. Nous sommes donc ici, en présence de ce que Ruth Amossy a appelé l'ethos discursif.

En effet, c'est bien l'image que le locuteur construit, délibérément ou non, dans son discours, qui constitue un composant de la force illocutoire. Nous sommes là sur le plan de l'ethos discursif (...). On appellera donc ethos ou image préalable, par opposition à l'ethos tout court (ou ethos oratoire, qui est pleinement discursif), l'image que l'auditoire peut se faire de l'orateur avant sa prise de parole (Amossy, 2012, p. 94).

De façon générale « Espoir 2000 » adopte dans ses textes une stratégie discursive de confrontation, où le locuteur se pose en victime ou en témoin des travers féminins. Cela contribue à la construction d'une image féminine négative ou menaçante, en contraste avec l'image idéalisée chez Gadji Céli. Chez ce dernier la femme africaine est un modèle de société, une référence. La majorité de ses productions discographiques fait l'éloge de la femme africaine comme le ferait le négritudien Léopold Sedar Senghor.

3. Divergences, Convergences, et enjeux idéologiques

L'analyse comparative impose une démarche méthodologique propre à elle. Il s'agit de relever les divergences d'une part, et les convergences d'autre part afin d'aboutir aux enjeux idéologiques et voire politiques.

3.1. Divergences discursives

L'analyse révèle deux tendances majeures : une représentation positive, valorisante de la femme dont Gadji Céli est le héraut, et une représentation ambivalente, parfois stigmatisante, chez « Espoir 2000 ». Ces différences ne relèvent pas uniquement de choix artistiques, mais traduisent des postures discursives et idéologiques distinctes. Gadji Céli s'inscrit dans un discours de la continuité culturelle, valorisant la femme traditionnelle ou africaine. Son énonciation, empreinte de respect, reflète une certaine nostalgie des valeurs d'antan. « Espoir 2000 », en revanche, opère dans une dynamique critique, dépeignant les tensions d'une société en mutation. La femme devient un miroir des bouleversements socioéconomiques voire sociopolitiques, ce qui justifie le recours à la satire. Nous venons de le voir. Le contenu textuel de Gadji à l'égard de la femme est différent de celui du groupe zouglou « Espoir 2000 ». Cependant, les deux discours convergent quelquefois en certains points.

3.2. Convergences, et enjeux idéologiques

D'abord dans leur reconnaissance du fait que l'union entre une femme et un homme n'est pas du jeu. Mais surtout qu'il ne faut pas prendre à la légère une affaire de femme. Il dit : « Affaire de femme, koutokou yé[...] cabakrou lo ». Dans cet extrait, il alterne comme d'habitude les codes linguistiques, le français et le malinké pour dire que tout ce qui concerne la femme est difficile. Avant donc de s'engager dans relation intime avec elle, il faut faire très attention ou qu'il faut être vraiment prêt pour le faire, sinon la vie devient très pénible après. Ce discours met en évidence le caractère difficile de la femme, ou encore la charge sociale qu'elle représente pour celui qui veut en faire une conjointe. Pat Sako et Valéry abondent dans le même sens quand il dit dans l'album « Caméléon » : « Affaire de femme, comment faire pour vous expliquer ohohooo ? » Cette interrogation rhétorique montre les limites du locuteur à trouver toutes les ressources linguistiques et intellectuelles possibles pour apporter une explication à son interlocuteur (qui ne sont que les mélomanes) à propos de la femme. Cela met en évidence toute la complexité à comprendre la femme notamment en matière d'amour. Selon ce groupe d'artiste, les femmes sont très versatiles et deviennent incompréhensibles quand leurs intérêts matériels et pécuniaires sont en jeu. Toutefois, au-delà de tout, les artistes reconnaissent le rôle épical de la femme dans la société ivoirienne, et de la femme africaine en général. Même chez « Espoir 2000 » où la critique est plus virulente, les représentations produites ne sont jamais neutres : elles véhiculent des normes, structurent des imaginaires collectifs et participent à la régulation des rôles sociaux. *In fine*, dans les textes des deux discours, le genre épictique semble tenir le haut de pavé ; blâme d'une part, éloge, hommage, plaidoirie d'autre part. Il est donc tout aussi important de savoir que la critique a toujours un fond positif ; celui d'attirer l'attention de son interlocuteur pour un changement de comportement. Critiquer la femme, c'est une expression d'amour, d'attachement, voire de valorisation car on ne formule des critiques sévères qu'à l'endroit de celui ou celle qu'on aime. Le discours des artistes ivoiriens orienté vers les femmes, est bien perçu par ces dernières, car comme Maingueneau le fait si bien dire à Baktime, en ces termes : « Tout énoncé est conçu en fonction d'un auditeur, c'est-à-dire de sa compréhension et de sa réponse, non pas sa réponse immédiate, bien sûr » (2001, p.18).

Cette remarque est si bien perçue par un autre groupe d'artistes Zouglou féminin dénommés « Les avocate » qui ont donné la réplique à « Espoir 2000 » assertant qu'on aura

bien traité la femme de sorcière ou de calculeuse, mais elle à un bon cœur, car elle peut s'attacher à un homme quand bien même il est pauvre. Elle est capable de lui accorder gîte et couvert et même du boulot. Ainsi que nous lisons :

La femme a un bon,
Elle a un bon cœur,
Elle a un bon cœur.
Elle peut accepter de vivre un homme sans travail
Elle peut lui trouver du boulot
Elle peut lui donner de l'argent.
La femme a un bon cœur
Elle a un bon cœur (Les avocates, 2001).

Ce texte rame à contre-courant de celui de « Espoir 2000 ». Le segment de phrase « Elle a un bon cœur » employé de façon anaphorique sonne comme une litanie comme pour exorciser les hommes de la pensée selon laquelle la femme est foncièrement mauvaise, négative, constamment au crochet de l'homme.

Conclusion

Ce travail avait pour objet de plancher sur deux discours musicaux aux genre et style différents. Pour rappel, il s'est agi d'analyser les représentations discursives de l'image féminine dans les textes chantés du groupe « Espoir 2000 » et Gadji Céli, artiste individuel. En d'autres termes, l'objectif de porter un regard analytique relativement au discours produit sur la femme par ces deux groupes musicaux. À travers cette étude comparative, il apparaît que la musique zouglou, bien plus qu'un divertissement, constitue un espace de production discursive où s'élaborent des représentations sociales complexes. L'image féminine y est sévèrement critiquée, selon les postures des artistes zouglou et les contextes de production. Gadji Céli, quant à lui, propose une vision valorisante de la femme, inscrite dans un discours moral et affectif, tandis que Pat Sako & Valéry du groupe « Espoir 2000 » en offre une représentation critique, souvent ironique, en phase avec les tensions sociales contemporaines. Cette diversité des discours invite à penser la musique comme un outil de lecture du social et un vecteur d'idéologie. Elle ouvre également des perspectives pour des recherches ultérieures sur la place de la femme dans d'autres genres musicaux ivoiriens comme le coupé-décalé, le rap ou l'afropop.

Références bibliographiques

- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. PUF.
- Amossy, R. (2012). *L'Argumentation dans le discours*. Armand Colin.
- Austin, J. (1970). *Quand dire, c'est faire*. Seuil.
- Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Seuil.
- Ducrot, O. & Todorov, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Editions du Seuil.
- Gadji, C. (2004). *Affaire de femme*. Vol.4. King Solo Productions.
- Gadji, C. (1995). *Femme de feu*. Vol.6. King Solo Productions
- Gadji, C. (2016). *Points sensibles*. Vol.8. King Solo Productions.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2002). *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Armand Colin.
- Larousse, P. (2012). *Le Petit Larousse illustré*. Larousse.
- Maingueneau, D. (2002). *Analyse du discours. Une introduction*. Hachette.

- Maingueneau, D. (2001). *L'énonciation littéraire II. Pragmatique le discours littéraire*. Nathan.
- Pat, S. V. & Shura (1997). *Sorcières*. Vol.1 Jober Entertainment Productions.
- Pat, S. V. & Shura (2005). *Série C*. Vol.3. Jober Entertainment Productions.
- Pat, S. V. & Shura (2006). *Gloire à Dieu*. Vol.4. Obouo Productions
- Espoir 2000 (2025). *Tableau blanc*. « Caméléon ».
- Ricalens-Pourchot, N. (2005). *Dictionnaire des figures de style*. Armand Colin.