

Print ISSN: 2617-4766

E-ISSN: 2617-4774

Đamá Nínau

REVUE INTERDISCIPLINAIRE
LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES



Revue trimestrielle - N° 23, SEPTEMBRE 2026

REVUE TRIMESTRIELLE - N° 23 Đamá Nínau | REVUE INTERDISCIPLINAIRE LETTRES, ARTS ET SCIENCES

Mise en page et Impression

IMPRIMERIE ST LOUIS

53, Rue N'ZARA Doulassamé Face Première Eglise Baptiste du TOGO

BP: 61536 / Tel Bureau: (228) 22 22 10 45 / Mobile : (228) 90 12 37 30

E-mail: imprimerie.stlouis@yahoo.fr



SJIFactor - Scientific Journal Impact Factor

E-mail : evaluation@sjifactor.com

Website : <http://sjifactor.com/>

SJIF 2026 = 7.918 (Scientific Journal Impact Factor Value for 2026).

SJIF Impact Factor Evaluation [SJIF 2026 = 7.918]

"Dama Ninao" est une revue scientifique interdisciplinaire qui accepte et publie tous les articles relevant des Lettres, Arts et Sciences Humaines. A cet effet, elle s'intéresse aux études et théories littéraires, linguistiques, sociologiques, philosophiques, anthropologiques et historico-géographiques. La Revue "Dama Ninao", entendu "L'Entente" en langue kabyè du Nord Togo, est créée dans l'intention de matérialiser la mondialisation ou la globalisation qui s'opère avec l'esprit d'équipe et d'échanges et la désuétude du monde autarcique. Le monde scientifique universitaire ne peut échapper à cet esprit d'équipe qui fonde un creuset où « le fer aiguisé le fer », les échanges se croisent, puis s'entremêlent pour aboutir à une reconstruction des connaissances scientifiques individuelles dans la collectivité.

La Revue Dama Ninao nous renvoie à la Civilisation de l'Universel du poète sénégalais Léopold Sédar Senghor, qui prône la porosité des âmes avec l'acceptation de l'autre, de ce qu'il dispose d'utile pour mon avancement : sa civilisation, sa culture, sa langue ... Elle se fonde notamment sur la philosophie de Paul Ricœur qui préconise la perception de Soi-même comme un autre. Considérer soi-même comme un autre aux yeux de l'autre, nous amènerait à faire taire nos distensions et ressentiments afin de redimensionner notre espace, reconstruire notre histoire et notre société.

La Revue Dama Ninao s'est inspirée de la nature. Des insectes en miniature nous produisent de bels chefs-d'œuvre architecturaux, conjuguent leur génie créateur et leur force dans la patience et dans la tolérance. Ils créent des œuvres monumentales qui dépassent l'entendement humain, les termitières. A cet effet, la nature semble nous parler, nous guider, nous instruire dans le silence. Seules ces créations nous interpellent sans autant faire de nous des disciples. Comme la termitière qui, pour la plupart du temps, est une composante de maillons surgissant de la même matière, la Revue Dama Ninao se veut une termitière scientifique dont les enseignants-chercheurs en sont les maillons.

Au confluent de diverses sciences, la Revue Dama Ninao se propose de promouvoir la recherche scientifique et universitaire en impulsant le dialogue interdisciplinaire, le dialogue entre divers champs disciplinaires et divers contributeurs du monde universitaire.

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM

Université de Lomé

ADMINISTRATION DE LA REVUE

Directeur de publication et rédacteur en chef :

Professeur TCHASSIM Koutchoukalo, Université de Lomé

Directeur de rédaction :

Professeur Arthur MUKENGUE, Université de Rhodes (Afrique du sud)

Comité Scientifique

Professeur Yaovi AKAKPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Kodjona KADANGA, Université de Lomé (Togo), Professeur Xavier GARNIER, Université Paris 3 (France), Professeur Norbert VIGNONDE, Université de Bordeaux (France), Professeur Adama COULIBALY, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Okri Pascal TOSSOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Professeur Mamadou KANDJI, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Komla Messan NUBUKPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Amadou LY, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Kazaro TASSOU, Université de Lomé (Togo), Professeur Dotsè YIGBE, Université de Lomé (Togo), Professeur Kodjo AFAGLA, Université de Lomé (Togo), Professeur Alain-Joseph SISSAO, Institut des Sciences des Sociétés (Burkina Faso), Professeur Komla Essowè ESSIZEWA, Université de Lomé (Togo), Professeur Gneba KOKORA, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Louis OBOU, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Ataféï PEWISSI, Université de Lomé (Togo), Professeur Vicente Enrique Montes Nogales, Universidad de Oviedo (Espagne), Professeur Mamadou FAYE, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Akila AHOULI, Université de Lomé.

Comité de lecture

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Université de Lomé, Professeur Gbati NAPO, Université de Lomé, Professeur Didier AMELA, Université de Lomé, Professeur Komi KOUVON, Université de Lomé, Dr Komi BEGEDOU, Université de Lomé, Dr Koffi Dodzi NOUVLO, Dr Kpatimbi TYR, Université de Lomé, Dr Madis KROUMA, Université de Lomé, Professeur Arthur MUKENGUE, Université de Rhodes (Afrique du Sud), Professeur Xolali MOUMOUNI-AGBOKE, Université de Lomé, Dr Anoumou AMEKUDJI (MC), Université de Lomé, Professeur Raphaël YEBOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Professeur Essodina Kokou PERE-KEZIMA, Université de Lomé, Professeur Follygan HETCHELI, Université de Lomé, Dr Ernest BASSANE (MC), Université Norbert Zongo de Koudougou (Burkina Faso), Professeur Komi Xolali AVEGNON, Ecole Normale Supérieure d'Atakpamé, Dr Ulrich-Ariel YEKE, Université Omar Bongo (Gabon), Dr Kokou AWOKOU (MC), Université de Lomé, Dr Gnabana PIDABI (MC), Ecole Normale Supérieure d'Atakpamé (Togo), Dr Bilakani TONYEME (MC), Dr Banabia LONGA, Université de Lomé, Dr Bantchin NAPAKOU (MC), Université de Lomé, Candide Achille Ayayi KOUAWO (MC) Université de Lomé, Dr Kossi Wonouvo GNAGNON, Université de Lomé, Dr Lodegaena Bassantea KPASSAGOU, Université de Lomé, Dr Weinpanga A. ANDOU (MC), Université de Lomé, Dr Napo GNANE (MC), Université de Lomé, Professeur Cal Komla AVONO, Université de Lomé, Dr Mohsen ZAMANI, Université de Tehran (Iran).

Revue Dama Ninao Print-ISSN 2617-4766 E-ISSN 2617-4774

E-mail : revuedamaninao@gmail.com; infos@revuedamaninao.net

Revue Dama

Comité de rédaction

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Dr Wonouvo GNAGNON, Dr DOUHADJI Kossi, Dr Mohsen ZAMANI, Université de Tehran.

Secrétariat : HOGNON Komi Mosé

Contact : revuedamaninao@gmail.com

Site Internet de la Revue Dama Ninao : <https://revuedamaninao.net/>

LIGNE EDITORIALE DE LA REVUE DAMA NINAO

Dama Ninao est une revue scientifique internationale. Dans cette perspective, les textes que nous acceptons en français ou anglais sont sélectionnés par le comité scientifique et de lecture en raison de leur originalité, des intérêts qu'ils présentent aux plans africain et international et de leur rigueur scientifique. Les articles que notre revue publie doivent respecter les normes éditoriales suivantes :

La taille des articles

Volume : 10 à 15 pages ; interligne 1.5, police 12 pour le corps du texte et les courtes citations ; police 11 pour les longues citations, Times New Roman, les références des citations doivent être incorporées dans le texte. Exemple : Guy Rocher (1968, p. 29), pas de référence en foot-notes à l'exception de quelques commentaires.

Ordre logique du texte

- Un **TITRE** en caractère d'imprimerie et en gras. Le titre ne doit pas être trop long ;
- **Nom et prénom(s)** du contributeur ou des contributeurs, **nom de l'institution** d'appartenance, **adresse mail**
- Un **Résumé (Abstract)** de 8 lignes en français et anglais, en interligne simple, suivi de 6 **Mots clés (Key words)**
- Une **Introduction** : elle doit avoir une problématique, une méthode et une structure.
- Un **Développement** : les articulations du développement du texte doivent-être titrées comme suit :

1-Pour le **Titre** de la première section

1-1-Pour le **Titre** de la première sous-section

1-2- Pour le **Titre** de la deuxième sous-section

2- Pour le **Titre** de la deuxième section

2-1-Pour le **Titre** de la première sous-section

2-2- Pour le **Titre** de la deuxième sous-section

3- Pour le **Titre** de la troisième section (si l'auteur de l'article le souhaite)

-Une **Conclusion** : elle doit être courte, précise et concise en mettant en relief l'authenticité des résultats de la recherche.

- **Références bibliographiques** (Mentionner uniquement les auteurs cités)

Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Editeur. Exemples :

- AMIN Samir, 1996, *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.
- BERGER Gaston, 1967, *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.
- DIAGNE Souleymane Bachir, 2003, « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogène*, 202, p. 145-151. (Pour les articles).

Typographie française

- La Revue Dama Ninao s'interdit tout soulignement et toute mise de quelque caractère que ce soit en gras.
- Les auteurs doivent respecter la typographie française concernant la ponctuation, l'écriture des noms, les abréviations...

Tableaux, schémas et illustrations

En cas d'utilisation des tableaux, ceux-ci doivent être numérotés en chiffre romains selon l'ordre de leur apparition dans le texte. Ils doivent comporter un titre précis et une source. Les schémas et illustrations doivent être numérotés en chiffres arabes selon l'ordre de leur apparition dans le texte.

Soumission des manuscrits

Tous les manuscrits doivent être soumis uniquement par voie électronique à l'adresse suivante : revuedamaninao@gmail.com/infos@revuedamaninao.net. Tous les échanges entre le secrétariat de la revue et l'auteur se feront uniquement par internet, il importe donc de fournir un mail actif que l'auteur consulte très régulièrement et d'envoyer toutes les informations relatives au processus de publication des articles uniquement par mail. Les frais d'instruction de l'article sont de **20000f** payables immédiatement au moment de l'envoi de l'article. À l'issue de l'instruction, si l'article est retenu, l'auteur paie les frais d'insertion qui s'élèvent à **30.000f**. Les frais d'instruction et d'insertion s'élèvent donc à **50.000f** payables par transfert, frais de

transfert y compris. Le paiement des frais d’insertion donne droit à un tiré à part. Si un auteur achète un exemplaire, les frais d’envoi sont à sa charge. Les frais de gravure des clichés, des schémas et l’expédition des tirés à part (pour ceux qui voudraient les avoir par la poste) sont à la charge des auteurs. La Revue Dama Ninao paraît trimestriellement. Toute soumission doit parvenir au secrétariat de la rédaction un mois voire deux semaines (délai de rigueur) avant la publication du numéro dans lequel l’article pourra être inséré. Pour toute information, envoyez un mail à : revuedamaninao@gmail.com/infos@revuedamaninao.net ou visitez le site de la revue : www.revuedamaninao.net.

Evaluation par les pairs

Les instructeurs à qui la revue affecte les articles de leur spécialité, doivent les lire avec rigueur, rejeter tout article dont le contenu est en inadéquation avec le titre et/ou dont le raisonnement n’offre pas une qualité scientifique, faire des propositions pour l’amélioration dudit article, renvoyer l’auteur de l’article à la ligne éditoriale de la revue au cas où elle n’est pas respectée. Ils se doivent notamment de vérifier, par le biais d’internet, si le même article n’est pas déjà publié dans une revue en ligne.

Objectifs et portée

La revue Dama Ninao, de par son nom qui signifie « entente », a pour objectifs :

- de matérialiser le monde universitaire qui est un creuset où « le fer aiguise le fer », les échanges se croisent, puis s’entremêlent pour aboutir à une reconstruction des connaissances scientifiques individuelles dans la collectivité ;
- de promouvoir la recherche scientifique et universitaire en impulsant le dialogue interdisciplinaire, le dialogue entre divers champs disciplinaires et divers contributeurs du monde universitaire.

La revue Dama Ninao a une portée scientifique et sociale. A cet effet, elle publie tous les articles relevant des Lettres, Arts et Sciences Humaines et s’intéresse aux études et théories littéraires, linguistiques, sociologiques, philosophiques, anthropologiques et historico-géographiques sur appel à contribution thématique (colloque) ou varia. Elle est un espace de rencontre, de construction et de reconstruction des réseaux relationnels et scientifiques.

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM

Université de Lomé

SOMMAIRE

1. **L'ARABE TCHADIEN : UN PATRIMOINE LINGUISTIQUE COMMUN
POUR LES TCHADIENS**----- 16
DADI CHIDI Abderaman, Université de Sahara de Faya (Tchad)
2. **FACTEURS ASSOCIÉS À L'ABANDON SCOLAIRE DES ÉLÈVES DU
SECONDAIRE 1 DANS LA COMMUNE DE ZIO 1 AU TOGO**----- 33
AKLAMANU Kokutsè Essé, Université de Lomé (Togo)
BAGAN Dègnon, Université de Lomé(Togo)
3. **LES INTERDÉPENDANCES PROFESSIONNELLES ET LA
COORDINATION SOCIALE DANS UN PORT DE PÊCHE ARTISANALE :
ANALYSE SOCIOLOGIQUE DU PORT DE PÊCHE DE COTONOU (BÉNIN)**
----- 50
AKPABIE Adoté Akué, Université de Lomé (Togo)
4. **TENURE FONCIÈRE COUTUMIÈRE ET ACCÈS DES MIGRANTS À LA
TERRE EN CÔTE D'IVOIRE : ÉTUDE COMPARATIVE À TABOU,
KATIOLA ET BOUAKÉ** ----- 73
KOUACOU Anzian, Université Peleforo GON COULIBALY (Côte d'Ivoire)
5. **LES DROITS DE LA FEMME ET LE POLITIQUEMENT CORRECT : LES
AMBIVALENCES D'UNE POLITIQUE DU GENRE** ----- 89
BAHIN Lessbet Arnold, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
6. **GESTION DES DÉCHETS MÉDICAUX ET DÉGRADATION DE
L'ENVIRONNEMENT DANS LES CENTRES DE SANTÉ PUBLICS
URBAINS À YAMOUSSOUKRO (CENTRE DE LA CÔTE D'IVOIRE)** ---- 105
AYEMOU Anvo Pierre, Université Alassane Ouattara Bouaké (Côte d'Ivoire)
7. **ANALYSE DES COUTS DE PRODUCTION DES SOINS PAR LES CENTRE
SANTE DE REFERENCE : (LE CENTRE SANTE DE REFERENCE DE
KALABANCORO BAMAKO, MALI)** ----- 127
BERTHE Lassina, Université Yambo Ouologuem Bamako, Mali
CAMARA Oumar, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
TRAORE Lamine, Faculté des Sciences Economistes et de Gestion (Mali)

8. LA VIRTÙ CONTRE LA VERTU : QUAND MACHIAVEL INTERROGE LA JUSTICE SOCIALE COMME FONDEMENT DE LA BONNE GOUVERNANCE.----- 145
BOTTY Bi Naga Landry, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
9. CATÉGORISATION SOCIALE ET CONSTRUCTION NATIONALE DANS LE DISCOURS POLITIQUE DE CISSÉ BACONGO ----- 158
PRAO Bini Kouamé, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire),
KONAN Yao Gatien, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
COULIBALY Lidwine Aminata, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
10. RESPONSABILITE SOCIETALE DES ENTREPRISES PRIVEES ET IDENTIFICATION ORGANISATIONNELLE DES SALAIRES : LE CAS DE LA ZONE INDUSTRIELLE DE YOPOUGON A ABIDJAN ----- 177
AKA Blainson Alain, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
11. INCIDENCES DE LA GESTION DE LA FORET CLASSÉE DE TIENFALA SUR L'ENVIRONNEMENT AU MALI----- 195
BOCOUM Moussa Fadiala, Institut de Pédagogie Universitaire (Mali)
12. TYPOLOGIE DES ENGINS ET DES TECHNIQUES DE PÊCHE DANS LA RÉGION DE LA NAWA (CÔTE D'IVOIRE)----- 214
YAPO CHILÉ NADÈGE ÉPSE KOUAKO, Université de San Pedro (San Pedro-Côte d'Ivoire)
13. LA FALACIA DEL ANALISIS TEMATICO: CUANDO EL TEXTO SE VUELVE EXCUSA----- 236
SEKA Christophe Emmanuel, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
14. TOPONYMIE DE LA VILLE DE KORHOGO : ENTRE COGNITION, IMAGINAIRE LINGUISTIQUE, DISCOURS RAPPORTÉ ET RÉALITÉ SOCIOHISTORIQUE ----- 260
DIABY Aïssata, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
15. STRATÉGIES CATHARTIQUES À TRAVERS LES PRESTATIONS DES MUTUELLES ET GROUPES D'ASSISTANCE EN SITUATION DE DEUIL À BRAZZAVILLE----- 271
DIAFOUKA Bitsoua Fanely Flore Sandrine Épse Loussakoumounou, Université Marien Ngouabi (Congo)

16. LES FAAFOUË – GOSSAN DE GBÊKÊKRO À KOUASSIBLEKRO, 1865-1900 ----- 291
Dr DJANGO Kouassi Roger, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
Dr KOFFI Kouassi Serge, Université Jean Lorougnon Guédé (Côte d'Ivoire)
17. L'ÉCRITURE INCLUSIVE COMME VECTEUR DE DÉCONSTRUCTION MORPHOSYNTAXIQUE DU FRANÇAIS : ENJEUX STRUCTURELS, SOCIOLINGUISTIQUES ET POSTURES NORMATIVES ----- 309
DOSSO Tiémoko, Université Félix-Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
DIABY Aïssata, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
KRAMO Kouadio Emile, Institut Pédagogique National de l'enseignement technique et Professionnel (Côte d'Ivoire)
18. LA MARE DE DJIKADAN À KOUNADOU-MARÉNA : UN PATRIMOINE COMMUNAUTAIRE ET CULTUREL MENACÉ PAR LES PRÉDATEURS DE L'ENVIRONNEMENT EN GUINÉE ----- 327
Dr BAMBA Fatoumata, Université Julius Nyerere de Kankan (Guinée)
19. L'ONOMASTIQUE DANS LE FILS DE-LA-FEMME-MÂLE : BLA YASSOUA ET AWLIMBA TANKAN, FONDEMENTS D'UN PACTE NARRATIF. ----- 347
Dr KOFFI Céline Omo épouse AHO, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
Dr/MC SANOGO Amidou, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
20. L'APPORT DE LA TRADITION ÉGYPTIENNE DANS LA CONCEPTION DE L'ÉDUCATION PLATONICIENNE : UN REJET DE LA MODERNITÉ ? ----- 367
BROU Nanou Pierre, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
21. THE REALISTIC DEPICTION OF WAR IN *THE RED BADGE OF COURAGE* BY STEPHEN CRANE, *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* BY ERICH MARIA REMARQUE AND *A RUMOR OF WAR* BY PHILIP CAPUTO ----- 386
Dr. MBODJI Papa Ibrahima, Université Gaston Berger de Saint-Louis (Sénégal)

22. LE TISSAGE BAULÉ, UN SAVOIR-FAIRE ANCESTRAL ENTRE
TRADITION ET MODERNITÉ ----- 406
YAO Élisabeth, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
DJAMALA Kouadio Alexandre, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
23. LE FONCTIONNEMENT STYLÉMATIQUE DANS *L'ÉTAT Z'HÉROS OU
LA GUERRE DES GAOUS* DE MAURICE BANDAMAN : ÉVALUATION
STYLISTIQUE D'UNE TRANSGÉNÉRICITÉ ROMANESQUE ----- 429
SILUÉ Gomongo Nargawélé, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
ADOU Essi Victoire Anaëlle, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
24. L'INFLUENCE DES POLITIQUES DE QUALITE DE VIE ET CONDITIONS
DE TRAVAIL SUR LA SATISFACTION : CAS DE MACHINE BRIQUE
(TOGO)----- 448
GBANDEY Sadjì N'Gbansohfi, Université de Lomé (Togo)
SOSOE Kodjo, Université de Lomé (Togo)
25. LA GREVE AU LYCEE MODERNE D'ODIENNE EN 1984 : REVELATEUR
DE TENSIONS SOCIALES DANS UNE COTE D'IVOIRE EN CRISE ----- 466
GUEU Paul, enseignant-chercheur, Université Alassane Ouattara (Côte
d'Ivoire)
TRAORÉ Siaka, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
26. ÉCOCRITIQUE ET ONOMASTIQUE : LES NOMS DES MANDÉS DU
NORD ET RELATIONS CULTURELLES À LA NATURE ----- 488
KROUWA Jean de Dieu, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
YAO Kounandy Joseph, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
27. LE DISPOSITIF HYBRIDE À L'UNIVERSITÉ DE LOMÉ : PROCESSUS
D'INTÉGRATION TECHNOPÉDAGOGIQUE ET TRANSFORMATION DES
PRATIQUES PÉDAGOGIQUES ----- 503
KABRAITCHUKA Ditorga Essotolom, Université de Lomé (Togo)
KOUAWO Candide Achille Ayayi, Université de Lomé (Togo)
28. DE LA CHANSON POPULAIRE SENEGALAISE : STRATEGIES CONTRE-
DISCURSIVES FEMINISTES.----- 522
KANE Nafissatou, Université Gaston Berger de St-Louis (Sénégal)
SY Kalidou Seydou, Université Gaston Berger de St-Louis (Sénégal)

- 29. DETERMINANTS LIES AUX PRATIQUES D’ALIMENTATION DES ENFANTS DANS LE CERCLE DE YOROSSO (REGION DE SIKASSO, AU MALI)----- 545**
BERTHE Kassoum,ED DESSLA (Mali)
KEITA Amara, Université de Labé (Guinée)
Docteur BERTHE Lassina, Université Yambo Ouologuem de Bamako (Mali)
- 30. POUVOIR, VIOLENCE ET COHÉSION SOCIALE EN AFRIQUE CONTEMPORAINE : QUELLE ARTICULATION AU REGARD DE LA PENSÉE MACHIAVÉLIENNE ?----- 561**
KOFFI Brou Dieudonné, Institut National Supérieur des Arts et de l’Action Culturelle (INSAAC) (Côte d’Ivoire)
DADI CHIDI Abderaman, Université de Sahara de Faya (Tchad)
- 31. SUJET : CHEIKH ANTA DIOP ET LA RECONVERSION DU REGARD EN AFRIQUE ----- 579**
KONÉ Moussa, Université Alassane Ouattara (Côte d’Ivoire)
SILUÉ Laragnon, Université Alassane Ouattara (Côte d’Ivoire)
- 32. LA GESTION DES DONNÉES ACADÉMIQUES DANS LES UNIVERSITÉS PUBLIQUES DU TOGO : DÉFIS ORGANISATIONNELS ET PERSPECTIVES POUR UN SYSTÈME D’INFORMATION INTÉGRÉ ---- 597**
KPADONOU Kossi Paulin, Université de Lomé (Togo)
Dr SONHAYE Kondi Napo, Université de Lomé (Togo)
- 33. FREINS AU DÉPISTAGE DU CANCER DU COL DE L’UTÉRUS EN CÔTE D’IVOIRE CHEZ LA JEUNE FEMME EN MILIEU UNIVERSITAIRE : CAS DES ÉTUDIANTES DE LICENCE 3 ET MASTER 1 DE L’INSAAC. ----- 625**
KOUAME Akissi Marie-Noëlle, Institut National Supérieur des Arts et de l’Action Culturelle (Côte d’Ivoire)
- 34. POÉSIE ET CINÉMA CHEZ J. PRÉVERT : SIMPLICITÉ, SINGULARITÉ ET PROCÉDÉS CINÉMATOGRAPHIQUES DANS L’ÉCRITURE POÉTIQUE ----- 642**
KOUAMÉ Kouadio Judicaël, Université Alassane Ouattara (Côte d’Ivoire)
KOUADIO N’Guessan Antoine, Université Alassane Ouattara (Côte d’Ivoire)

35. ESTANCAMIENTO Y DESMORONAMIENTO EN *HISTORIA DE UNA ESCALERA* DE ANTONIO BUERO VALLEJO ----- 661
KOUASSI Kouassi Mathieu, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
SIGNO Abenan Christine, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
N'GUESSAN Aya Martine, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
36. L'AUTONOMISATION DES FEMMES A L'EPREUVE DES RAPPORTS SOCIAUX DE SEXE DANS LES COMMUNAUTES CACAOYERES A GRAND ZATTRY (COTE D'IVOIRE) ----- 676
DIABY Maimouna, Université Jean Lorougnon Guédéde Daloa (Cote d'Ivoire)
BLA Ypodé Guéaybomin Emmanuel, Université Polytechnique de San Pedro (Cote d'Ivoire)
37. ART ET RÉVOLTE CHEZ ALBERT CAMUS : L'ART COMME REFUS ET CONSENTEMENT ----- 697
SILUÉ Laragnon, Université Alassane Ouattara (Cote d'Ivoire)
38. EXTRACURRICULAR ENGLISH CLUB PRACTICES AND ENGLISH FOR SPECIFIC PURPOSES LEARNING: AN EMPIRICAL STUDY AT THE UNIVERSITY OF PARAKOU ----- 709
HOUNNOU Azoua Mathias, University of Parakou (Bénin)
ADJOHA Bienvenu, University of Abomey-Calavi (Bénin)
YOKOSSI Daniel, University of Abomey-Calavi (Bénin)
KODJO SONOU Théophile Gbègninou, University of Abomey-Calavi (Bénin)
39. EXPÉRIENCE PSYCHOLOGIQUE ET SOCIALE D'UNE MÈRE CONFRONTÉE AUX HOSPITALISATIONS REPETÉES DE SON ENFANT ATTEINT DE DRÉPANOCYTOSE : ÉTUDE QUALITATIVE DE CAS. --- 724
MOUALOU NZIGOU Carelle Ariana épouse MAVIOKA, Université OMAR BONGO (Gabon)
40. LE CONTRAT SOCIAL CHEZ LOCKE : PRINCIPE NORMATIF D'UN ÉTAT DE DROIT ----- 744
N'GUESSAN Ikpé Guy-Serge Alain, Université Alassane Ouattara (Cote d'Ivoire)
KOUASSI N'goh Thomas, Université Alassane Ouattara (Cote d'Ivoire)

41. DES SAO-KOTOKO AUX SAO-DESCENDANTS : LES POSSIBILITÉS
D'UNE OUVERTURE AUX AUTRES ----- 758
GUEDALLA Oumar, Université de Maroua (Cameroun)
42. VERS UN ENVIRONNEMENT FAVORABLE AU DÉVELOPPEMENT DE
LA PETITE ENFANCE EN RÉPUBLIQUE DE GUINÉE : PROPOSITIONS
ISSUES DES ACTEURS INSTITUTIONNELS ET DES ACTEURS
OPERATIONNELS.----- 773
TOLNO Niouma, PhD, Université Général Lansana Conté (Guinée)
BARRY Oumar, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal)
KAMANO Pascal, Institut Supérieur des Sciences de l'Éducation de Guinée,
ISSEG/Lambanyi (Guinée)
43. RESILIENCIA MAYA FRENTE AL EMPEÑO INQUISITORIAL.
RELECTURA DE *MEMORIA DEL FUEGO*. *LOS NACIMIENTOS* DE
EDUARDO GALEANO ----- 790
SAKOUM Bonzallé Hervé, Université Alassane Ouattara (Cote d'Ivoire)
44. DENOTATION, CONNOTATION ET PRODUCTION DU SENS DANS THE
RIVER BETWEEN DE NGUGI WA THIONG'O: UNE ANALYSE
SEMIOTIQUE DES SIGNES CULTURELS ET RELIGIEUX ----- 804
SANGARE Siaka, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte
d'Ivoire)
45. AUTONOMISATION ÉCONOMIQUE DECLARÉE DES VENDEURS DE
FRIPERIE À BINGERVILLE (CÔTE D'IVOIRE) : PROFILS ET FACTEURS
ASSOCIÉS ----- 823
SERI-YAPI Zohonon Sylvie Céline, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte
d'Ivoire)
GUEU Gogbeu Gaston, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
46. CARTOGRAPHIE DE LA DISTRIBUTION SPATIALE DES RISQUES
NATURELS ET DES MÉNAGES AFFECTÉS DANS LES CENTRES
URBAINS DE KORHOGO, SINÉMATIALI ET M'BENGUÉ (NORD DE LA
CÔTE D'IVOIRE) ----- 843
SORO Seydou Kadodjomon, Université Péléforo GON COULIBALY (Côte
d'Ivoire)
TRAORE N'Gambêh Lanzéni, Université Péléforo GON COULIBALY (Côte
d'Ivoire)

47. DE LA POLITIQUE À L'ACTION : COHÉRENCE STRATÉGIQUE ET DÉFIS D'OPÉRATIONNALISATION DE LA POLITIQUE DU NUMÉRIQUE ÉDUCATIF AU TOGO----- 863
SOULE Abdoul-Bassitou, Université de Lomé (Togo)
KOUAWO Candide Achille Ayayi, Université de Lomé (Togo)
48. RÉALISME ET IDÉOLOGIE DANS *L'APPEL DES ARÈNES* D'AMINATA SOW FALL : UNE ANALYSE SÉMIOLOGIQUE DES PERSONNAGES ET DES ESPACES ----- 883
ROUDÉ Taïgba Guillaume, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire) Côte d'Ivoire)
49. DE L'ÉMOTION À L'ACTION : L'ART COMME MOTEUR DU VÉCU HUMAIN ----- 900
THIAM Aboubekr, Université Numérique Cheikh Hamidou Kane (Sénégal)
DIATTA Abdou Simbandy, Musée des Civilisations Noires (Sénégal)
50. LES REPRESENTATIONS SOCIALES DU TOURISME ET DE SES METIERS DANS LE GRAND LOME ET LA REGION MARITIME AU TOGO ----- 920
TOKPA Komlan, IRES-RDEC (Togo)
NAPO Gbati, Université de Lomé (Togo)
51. ECRITURE DE *LE FILS-DE-LA-FEMME-MÂLE* DE MAURICE BANDAMAN : ENTRE LITTÉRATURE ORALE, ESTHÉTIQUES BAROQUE ET POSTMODERNE----- 944
TOTI Bawa, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
52. LE PROFESSEUR HUGUES MOUCKAGA : HERITAGE TRANSDISCIPLINAIRE DE L'ANTIQUITE ROMAINE A L'ANTIQUITE EGYPTIENNE A L'UNIVERSITE MARIEN NGOUABI ----- 963
YOKA ELONGO Vianney Jean Wolfgon, Université Marien Ngouabi (Cameroun)
MAKOKI Hugues Gildas, Université Marien Ngouabi (Cameroun)
YEKA-YEKA OKONDZA Guytal, Université Marien Ngouabi (Cameroun)

- 53. CULTURE RAP BURKINABÈ ET LA NÉGRITUDE : APPROCHE
COMPARÉE DE DEUX EXPRESSIONS POÉTIQUES DE L'IDENTITÉ
NOIRE ----- 981**
GARBA Wendmy Désiré, Université virtuelle du Burkina Faso
YAGO Gérard , Université virtuelle du Burkina Faso
- 54. LES ANTHROPONYMES BRON : UNE LITTÉRATURE
D'IDENTIFICATION ET DE VALORISATION DE LA NATURE ----- 1004**
FANNY Yacouba, Université Péléforo GON COULIBALY (Côte d'Ivoire)
- 55. DIFFICILE ACCÈS À LA PROPRIÉTÉ FONCIÈRE, MARGINALISATION
DANS LA CACAOCULTURE ET RÉSILIENCE FÉMININE DANS LE
DÉPARTEMENT DE BIANKOUMA (OUEST IVOIRIEN) ----- 1020**
YEO Nogodji Jean, Université Alassane OUATTARA (Côte d'Ivoire)
DRO Gué Dieudonné, Université Alassane OUATTARA (Côte d'Ivoire)
SOUMAHORO Manlé, Université Alassane OUATTARA (Côte d'Ivoire)
- 56. MUTATION DE LA MAIN-D'ŒUVRE AGRICOLE NON MARCHANDE EN
MAIN-D'ŒUVRE AGRICOLE MARCHANDE, UN ENJEU SOCIO-
ECONOMIQUE POUR LES PAYSANS DE LA SOUS-PRÉFECTURE DE
TAFIRÉ (CENTRE-NORD DE LA CÔTE D'IVOIRE).----- 1041**
YEO Watagaman Paul, Université Alassane OUATTARA (Côte d'Ivoire)
- 57. GOUVERNANCE DES SOCIÉTÉS COOPÉRATIVES CACAOYÈRES DE
BARRY – CALLEBAUT DANS LE ZONE DE SINFRA (CENTRE OUEST DE
LA COTE D'IVOIRE)----- 1060**
ZOMBO Jean Philippe, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
ASSEMIAN Bossoma Ange Chrystelle, Université Félix Houphouët Boigny
(Côte d'Ivoire)
- 58. ÉDUCATION THÉÂTRALE DANS LES LYCEES ET COLLEGES ET
CHANGEMENT D'APPROCHES ÉDUCATIVES POUR UNE ÉLITE
IVOIRIENNE RESPONSABLE----- 1075**
MABA Tagbo Victor, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action
Culturelle (Côte d'Ivoire)

**DE LA CHANSON POPULAIRE SENEGALAISE : STRATEGIES
CONTRE-DISCURSIVES FEMINISTES.**

**ON SENEGALESE POPULAR SONG: FEMINIST COUNTER-
DISCURSIVE STRATEGIES.**

KANE¹ Nafissatou
finadija@gmail.com

&

SY² Kalidou Seydou
kalidou.sy@ugb.edu.sn
<https://orcid.org/0009-0009-1580-2659>

Laboratoire GRADIS /Université Gaston Berger de St-Louis

Résumé : Cette contribution tente d'examiner la chanson populaire sénégalaise en partant d'un déplacement de focal. Au-delà de la représentation et du statut de la femme, ce qui intéresse ici c'est plutôt comment les chansons populaires sénégalaises s'élaborent comme reconfigurations contre-discursives féministes. Une telle problématisation requiert la convocation d'outils de l'analyse du discours, de la sémiotique, de la rhétorique et de la pragmatique pour analyser un corpus constitué de 4 chanteurs sénégalais (3 femmes et un homme). Finalement les chansons populaires scénarisent des dispositifs de contre-discursivisation, oscillant entre normes et stratégies. L'étude indique les possibilités d'une grammaire des contre-discursivités féministes.

Mots clés : Mariage, chanson populaire, contre-discours, argumentativité, stratégie énonciative.

Abstract : This contribution attempts to examine Senegalese popular songs by shifting the focus. Beyond the representation and status of women, what is of interest here is rather how Senegalese popular songs are developed as feminist counter-discursive reconfigurations. Such an approach requires calling on tools from discourse analysis, semiotics, rhetoric, and pragmatics to analyze a corpus consisting of 4 Senegalese singers (3 women and one man). Ultimately, popular songs stage

¹ Nafissatou KANE a soutenu à l'Université Gaston Berger de St-Louis une thèse de doctorat en sciences du langage (Analyse du discours) en juillet 2025 sous la direction de Kalidou Seydou SY, Maître de Conférences HDR. La thèse de madame KANE a porté sur une pragmatique du discours panafricaniste (Kwame Nkrumah, Mohamed Sékou Touré et Thomas Sankara).

² Kalidou Seydou SY est enseignant-chercheur à l'Université Gaston Berger de St-Louis et directeur du laboratoire GRADIS (Groupe de Recherches en Analyse des Discours Sociaux)

counter-discursivity devices, oscillating between norms and strategies. The study highlights the possibilities of a grammar of feminist counter-discursivities.

Keywords: Marriage, popular song, counter-discourse, argumentation, enunciative strategy.

Introduction

La femme, dans la société traditionnelle africaine, occupait une fonction particulière. Elle était considérée comme n'étant née que pour servir l'homme. C'est d'ailleurs ce que le Président du Faso avait bien tenté de préciser dans son discours prononcé le 2 octobre 1983 en estimant : *Le poids des traditions séculaires de notre société voue la femme au rang de bête de somme.* (1983:17) Ce qui explique différents programmes mis en place par les gouvernements pour la réhabilitation de la femme africaine en général, de la femme sénégalaise en particulier. C'est dans cette perspective que des programmes d'alphabétisation et de sensibilisation destinés aux femmes ont été conçus. Néanmoins, son insertion dans la modernité n'est pas sans conséquence dans la mesure où apprendre une langue c'est aussi, bon gré, mal gré, épouser sa culture. Fanon, dans son ouvrage *Peau noire, masques blancs*, argue : « Parler, c'est être à même d'employer une certaine syntaxe, posséder la morphologie de telle ou telle langue, mais c'est surtout assumer une culture, supporter le poids d'une civilisation. » (1952:13) Dès lors, l'on assiste à l'aliénation de la femme sénégalaise qui essaie de reproduire les stéréotypes de la femme occidentale. C'est dans cette mouvance que des artistes comme Arame Thioye, Coumba Gawlo, Fatou Guéwel et Ndongo Lo, conscients des enjeux sentimentaux, religieux, culturels, sociaux, économiques voire psychologiques du mariage, ont eu pour objectif de rappeler à leurs auditeurs l'importance du rôle que joue la femme dans la société africaine en général et sénégalaise en particulier. Aussi plusieurs travaux ont-ils interrogé le statut de la femme et ses représentations dans la musique sénégalaise (voir ici même la rapide revue de la littérature). Cette contribution s'attachera à répondre à la question suivante : Comment une stratégie contre-discursive féministe dans les chansons

populaires sénégalaises reconfigure-t-elle les discours genrés? Et subsidiairement, en quoi la sélection stratégique des outils énonciatifs et rhétoriques constitue-t-elle un procédé opératoire de la captatio benevolentiae ? De ces questionnements découle l'hypothèse suivant laquelle l'*ethos adelphique* fonctionne comme opérateur persuasif permettant de disposer favorablement l'auditoire selon une progression tripartite : écouter, accepter, adhérer. En l'absence d'une enquête de terrain sur la réception des chansons populaires, nous nous limiterons à explorer la convocation et la mise en scène des affects, la rhétoricité des textes et la portée des actes de langage dans les chansons du corpus. Pour rendre compte des stratégies des chanteurs, nous articulons trois approches complémentaires : la sémiotique des passions, la rhétorique et la pragmatique.

Dans un premier temps nous exposerons le contexte pluriel de l'étude pour mettre en évidence l'intérêt de notre article, ensuite nous interrogerons le dialogisme au cœur des discours et des contre-discours, enfin nous analyserons la gestion des affects et la construction des postures.

1. La chanson populaire sénégalaise : le contexte de l'étude

À travers les différentes chansons choisies, *Borom taar* (La femme narcissique) de Arame Thioye, *Bine bine* (Sois pondérée) de Coumba Gawlo, *Toop sē ndaw* (céder aux tentations de ta jeunesse) de Fatou Guéweul et *Djégu pusso* (la femme qui recoud les morceaux) de Ndongo Lo, il apparaît que les artistes s'adressent à un même auditoire : la femme sénégalaise qui s'autoproclame émancipée. Cependant, avant d'aborder cette reconstitution historique il est nécessaire de jeter un coup d'œil sur quelques travaux interrogeant la chanson populaire sénégalaise.

1.1 Revue de la littérature

Les études sur les productions musicales sénégalaises sont relativement abondantes et variées en fonction des disciplines des chercheurs et des genres musicaux envisagés. La majeure partie des travaux porte sur les conditions de la

femme, sur ses représentations et sur les luttes d'émancipation. Cependant, quelques études se dégagent par leur profondeur et leur pertinence par rapport à notre travail.

Fatou Bintou Dial, après une très belle thèse de doctorat en sociologie qui a été publiée aux Editions Karthala sur *Mariage et divorce à Dakar. Itinéraires féminins* (Dial : 2008), entreprend de réfléchir, dans un article, sur 30 ans de chansons populaires sénégalaises (Dial : 2009). Dans cet article, « L'idéologie du mariage à travers 30 ans de chansons populaires au Sénégal », l'auteure analyse l'idéologie du mariage véhiculée dans les chansons populaires et plus particulièrement le *Mbalax*. Elle arrive à la conclusion que les chansons populaires au Sénégal alimentent le conservatisme traditionnel : la soumission et la fidélité au mari restent des vertus et la sexualité féminine très surveillée.

En 2017, la thèse de doctorat de Samba Camara soutenue à l'Université d'Ohio (« Recording Postcolonial Nationhood: Islam and Popular Music in Senegal »), aborde l'islam et la musique populaire au Sénégal. Son travail examine les performances lyriques des chanteurs mais aussi leur capacité à élaborer des discours qui transcendent les particularités ethniques et religieuses pour engager l'identité nationale. L'analyse du Mbalax et du Rap permet de montrer que la musique populaire fonctionne comme une réponse postcoloniale aux enjeux de la construction de l'identité nationale.

Quant à Sidy Moctar NDAO (2025), dans un article intitulé « L'articulation entre figures rhétoriques et efficacité discursive dans les chansons de Kiné Lam », il analyse comment les tropes, les figures référentielles et syntaxiques contribuent à l'expression de l'affect et à la force persuasive du discours musical chez la chanteuse sénégalaise, Kiné Lam. Son travail met en exergue la manière dont Kiné Lam utilise les contextes sociaux et culturels d'énonciation comme ressources esthétiques et argumentatives pour séduire, enseigner et persuader.

Dans « Gendered Concerns : Subversion of Patriarchal Order and Empowerment through Ngoyaan Songs » (2025), Khadidiatou Diallo revisite les performances des chanteuses sénégalaises du Ngoyaan, genre musical traditionnel.

L'auteure montre que les femmes affirment avec brio leur positionnement à travers l'espace de la chanson comme espace de contestation, de négociation ou de subversion des normes patriarcales. Sans jamais affronter frontalement la société, elles jouent de la maîtrise des subtilités de la langue et des codes culturels pour déjouer l'hégémonie des discours dominants.

Enfin Thomas Hale, dans « Griots and griottes : masters of words and music » (1994), investit la parole des griots et des griottes. Il met l'accent sur la présence essentielle de la parole des femmes et leur fonction de médiation par la musique traditionnelle.

Toutes ces recherches sont importantes pour montrer la permanence de plus en plus importante de la chanson populaire sénégalaise au cœur des recherches scientifiques.

1.2. L'émancipation, l'expression d'une révolte

Dès l'instant que l'on parle d'« *émancipation* », cela signifie inéluctablement « *action de mettre fin à une tutelle* », « *libération de contraintes* ». Or, la révolte fait partie de ce que Greimas et Fontanille appelle les passions « *violentes* ». En effet, ce type de passion émerge d'un parcours configuré par la conjonction de plusieurs éléments. Ce qui est bien remarqué à travers la généalogie de l'émancipation de la femme sénégalaise. Il convient de préciser que dans la tradition africaine, la femme n'avait d'autre rôle que d'être une bonne épouse, une femme soumise destinée à servir. Ce qui se reflète à travers différents ouvrages comme *Trois prétendants un mari* de Guillaume Oyono Mbia tout comme dans *Sous l'orage* de Seydou Badian où son personnage, Maman Téné, en s'adressant au personnage principal, estime : « *j'ai souffert dans cette maison, j'y souffre encore. Pour toi et tes frères, j'ai tout accepté et je suis prête à continuer.* » (1957: 69) Cette conception du personnage est l'acceptation du mariage dans la tradition africaine, la femme est formée dès le bas-âge en ayant des œillères considérant que son unique devoir est de souffrir et elle y est préparée psychologiquement. Certes, le roman est considéré comme étant une œuvre

de fiction mais force est de noter que l'on y retrouve aussi les traces de la réalité, puisqu'il se veut souvent le miroir d'une époque.

Également, ce désappointement de la femme est surtout spécifié par le Président du Faso lors de son discours prononcé le 8 mars 1987, intitulé : *La libération de la femme : une exigence du futur*. C'est en ces termes qu'il nous expose le malheur de la femme africaine :

Si dans l'entendement de la société, le garçon qui naît est un « don de Dieu », la naissance d'une fille est accueillie, sinon comme une fatalité, au mieux comme un présent qui servira à produire des aliments et à reproduire le genre humain. Au petit homme l'on apprendra à vouloir et à obtenir, à dire et être servi, à désirer et prendre, à décider sans appel. À la future femme, la société, comme un seul homme et c'est bien le lieu de le dire assène, inculque des normes sans issue. Des corsets psychiques appelés vertus créent en elle un esprit d'aliénation personnelle, développent dans cette enfant la préoccupation de protection et la prédisposition aux alliances tutélaires et aux tractations matrimoniales. Quelle fraude mentale monstrueuse ! (1987: parag. 50)

Il apparaît donc que le rôle assigné à la femme se réduisait à une subordination à l'homme. Au sein de la société féodale, les vertus de la femme se résumaient à son endurance, à ses sacrifices et à sa résilience. C'est pour cette raison que le Président du Faso la qualifiait d'un « être de souffrance, de frustration et d'humiliation » dans ce discours. Elle n'avait pas la possibilité de choisir son époux et il lui arrivait de ne voir ce dernier que le jour de leur mariage. Ce choix revenait à son père le plus souvent.

Nonobstant cela, vers 1980, une nouvelle génération se démarque. Ces dames se veulent libres et engagées pour la revalorisation de la femme. Ce qui justifie l'emploi du mot « *émancipation de la femme* ». Grâce à leur scolarisation, elles s'affranchissent du modèle de dépendance masculine et fondent leur existence sur la recherche de leur propre épanouissement. C'est ainsi que parlant du respect strict des règles traditionnelles qui assignent à la femme le sacrifice sans broncher, Aïssatou, l'un des personnages de Mariama Ba indique : « *Voilà, schématiquement, le règlement intérieur de notre société avec ses clivages insensés. Je ne m'y soumettrai point.* » (2001: 46) À partir de cet instant, la femme commence à poser ses limites, à

savoir dire non. Elle rejette les intérêts sociaux qualifiés de « *normes* » et qui, au fond, ne font que camoufler des égoïsmes scabreux à savoir le matérialisme, l'ethnisme... Ce qui se manifeste bien à travers l'ouvrage de Seydou Badian, *Sous l'orage* (Présence Africaine, 1972), puisque le père Benfa a voulu marier Kany à Famagan uniquement pour sa richesse ; et dans *Une si longue lettre* de Mariama BA (NEA, 1979), la mère de Ramatoulaye voulait qu'elle épousât Daouda Dieng pour sa prospérité. Cette nouvelle génération croyait en l'amour et à la belle vie. Ce qui est une conséquence directe des ouvrages lus (particulièrement le roman sentimental) et des médias. La femme moderne aspire ainsi à une vie stable, à la parisienne sans belle famille, le fameux « *mon époux et moi* ». Elle oublie de ce fait une règle essentielle : l'alliage de l'enracinement et de l'ouverture. Ce que pourtant Mariama Ba avait bien précisé en déclarant :

Nous sortir de l'enlissement des traditions, superstitions et mœurs ; nous faire apprécier de multiples civilisations sans reniement de la nôtre ; élever notre vision du monde, cultiver notre personnalité, renforcer nos qualités, mater nos défauts ; faire fructifier en nous les valeurs de la morale universelle voilà la tâche que s'était assignée l'admirable directrice. » (2001: 25)

Elle se veut libre dans ses choix, porter ce qu'elle veut, se libérer des contraintes morales et sociales. Son objectif est ainsi de rompre définitivement avec la tradition, de se libérer du joug ancestral. Mais une autre déception la foudroie : cet espoir fondé sur l'homme moderne intellectuel se désagrège en raison de son infidélité et de son égoïsme. Ce dernier revendique le mode de vie occidental sans renoncer à ses privilèges traditionnels, la polygamie particulièrement. Par voie de conséquence, la femme manifeste une posture de révolte. Elle traverse diverses émotions que Greimas et Fontanille qualifient de manifestation ondulatoire. Effectivement, cette passion « *violente* » (la révolte) résulte d'un long processus : au début elle avait connu la souffrance (temps féodal), ensuite elle éprouve de l'espoir (moment de bonheur), puis elle sombre dans le désenchantement (l'homme moderne reste prisonnier de conceptions rétrogrades) enfin elle se sent piégée et trahie. C'est en ces termes que les auteurs susmentionnés nous précisent l'état affectif de l'individu :

une sorte d'entrée en transe du sujet qui le transporte dans un ailleurs imprévisible, qui le transforme, aimerait-on dire, en un sujet autre. C'est là que la passion apparaît dans sa nudité, comme la négation du rationnel et du cognitif, et que le « sentir » déborde le « percevoir ». » (1991: 19)

Même si ces derniers s'intéressaient à l'inchoativité de la sensibilisation, l'on observe que cet état s'applique aussi à la terminativité qui est la dernière phase. Dès lors la femme révoltée convoque de nouveaux slogans : « *goor du projet* » (un homme n'est pas un projet d'avenir), « *sama bopp momala gënël du bañ nala* » (choisir de me faire passer en premier ne signifie pas que je te déteste), « *budul yaw di sě morom* » (si ce n'est pas toi, ce sera un autre). Le mariage n'est plus une priorité dans sa vie, il devient un accessoire qu'elle peut briser à tout moment. C'est donc dans ce contexte que ces artistes ont voulu l'inciter à retrouver le juste équilibre, lui faisant prendre conscience de la sacralité de ce lien.

1.3. Le Jeu énonciatif pour capter l'attention

De la même façon que le discours induit un état de changement, le chanteur aussi, dans un contexte de perte de repère, a pour office d'inciter son auditoire à prendre conscience de la situation de sa société. En effet, la musique aussi peut être considérée comme une forme de discours social dans la mesure où cette chanson est une « *parole située* », elle est née dans un contexte bien précis (des vices qui sont à la mode) et a un public sur qui elle veut agir : convaincre ou persuader. Nous nous situons dès lors dans le champ de la rhétorique. Meyer nous atteste la pertinence de ce domaine en estimant : « *On n'a pas tous les mêmes intérêts, les mêmes conceptions, les mêmes points de vue, mais il faut bien que l'on vive ensemble et que l'on débattenne de ce qui fait problème pour arriver à une ébauche de bien commun dans la Cité.* » (2004:13). Il apparaît donc que la rhétorique a pour fonction de stabiliser le lien social et d'instaurer une forme de « *vivre ensemble* » au profit de la collectivité. Et atteindre ce but, revient à amener les individus réfractaires à adhérer à la vision proposée par le chanteur. Ce qui signifie que la chanson n'est plus un divertissement en marge de la société, elle est empreinte d'émotion et rend compte du vécu individuel dans chaque foyer. C'est ce qui apparaît à travers *Diégou pusso* (la femme

qui recoud les morceaux) (2003) de Ndongo Lo, *Borom taar* (La femme narcissique) (2007) de Arame Thioye, *bine bine* (Sois pondérée) (2002) de Coumba Gawlo et *Top sa ndaw* (céder aux tentations de ta jeunesse) (1998) de Fatou Guewel. À cause de sa révolte, le public féministe récuse l'ensemble des normes morales associées à l'institution matrimoniale. Par conséquent, face à un auditoire au raisonnement rigide, l'attitude du chanteur est primordiale, elle est qualifiée d'*ethos*. C'est en ces termes que Meyer assigne à cette notion sa centralité :

L'éloquence n'a de sens que si elle met en avant la vertu (*ethos*) de l'orateur, ses mœurs exemplaires qui valent pour tous, quelle que soit la profession, quelle que soit l'origine sociale. *Ethos*, d'où le mot « éthique » est sorti, mais aussi *mores*— « mœurs » en latin. L'éloquence, le bien-parler, est la vérité de cette rhétorique où celui qui parle possède la légitimité et l'autorité morale à le faire. (2004:15)

Dès lors, pour inciter son public féministe et féminin à adhérer à sa vision, l'artiste, au-delà de la légitimité acquise en tant que référence, se doit d'élaborer une argumentation dépourvue de toute ratiocination. Et son positionnement dans le discours révèle parfaitement son intention, ce qui signifie que le choix de chaque terme est primordial pour éviter toute aversion de son public. La première personne du singulier fonctionne de ce fait comme un facteur de rapprochement entre l'artiste et l'auditoire, permettant au premier de faire preuve de bonne foi. L'objectif est de faire réaliser à l'auditoire que cette chanson ne s'inscrit pas dans une logique critique mais cherche à le conscientiser en suscitant chez lui une réflexion sur ses agissements qui peuvent relever de l'inadvertance. Ce qui justifie que l'exorde de la chanson de Fatou Guéweul s'ouvre par « *sama domi yaye yo, sama domi yaye, sama domi yaye, dama nane lë moytul lii* » (ma sœur, ma sœur, ma sœur, je te demande de te méfier de ça), précisant ainsi à son auditoire qu'elle parle en tant que sœur et son unique but est de la protéger d'un mal. Cette démarche a pour fonction de capter l'attention de son public l'incitant aussi à poursuivre l'écoute. Elle convoque, avec la répétition de « ma sœur », l'éthos adelphique en tant que construction discursive d'une image de soi s'appuyant sur la mise en perspective d'une communauté d'expérience, d'une proximité sororale. De même que Ndongo Lo qui emploie un registre familial, « *ayoo ayé ayé yaw sama jigen* » (ayoo, toi ma sœur). Même si Coumba Gawlo recourt à la

première personne du pluriel, « *ñun dé tamunañu jeeg bu fonki goorom* » (nous portons une haute considération à la femme qui honore sa belle-mère), il est permis de supposer que c'est un « *nous* » de politesse. Quant à Arame Thioye, elle a employé une seule fois la première personne du singulier en estimant : « *danane degg ñu nane budul yaw di kénén* » (j'entendais souvent des femmes dire si ce n'est pas toi ce serait un autre). Malgré tout, cette démarche demeure discursive en raison de l'ellipse énonciative puisque nous avons l'emploi récurrent de l'impératif « *jublu lén* », (concentrez-vous sur...) « *yaw* » (toi). Cela montre que le choix des pronoms relève d'une stratégie réfléchie puisque le chanteur « *visé à rencontrer l'accord de l'auditoire* » (Meyer, 2004:16), il se doit de préserver la disposition favorable de ce dernier en évitant de l'irriter. Cela atteste la conception de Quintilien qui nous a été rapportée par Meyer en estimant : « *Pour Quintilien, «la rhétorique est la science du bien-dire, car cela embrasse à la fois toutes les perfections du discours et la moralité même de l'orateur, puisqu'on ne peut véritablement parler sans être un homme de bien* » » (2004:16) Cette conception constitue le point de départ d'une réflexion sur l'argumentation de ces quatre chanteurs.

2. L'argumentation : un espace dialogique entre discours et contre-discours

Dans son ouvrage *L'argumentation dans le discours*, Ruth Amossy rend compte de la définition de l'argumentation proposée par Grize : « *l'ensemble des stratégies discursives d'un orateur A qui s'adresse à un auditeur B en vue de modifier, dans un sens donné, le jugement de B sur une situation S* » (2021: 28) L'enjeu de cette partie est de comprendre comment les quatre chanteurs instrumentalisent la représentation de leur auditoire pour en opérer la rupture.

2.1 De la conception de l'auditoire à un acte directif

Connaître, dirions-nous même maîtriser, le jugement de son public est une condition sine qua non pour faire adhérer le public, d'autant plus que le chanteur est confronté à un auditoire relativement homogène c'est-à-dire dont les membres partagent la même conviction. Il apparaît que tous les quatre chanteurs, en filigrane ou explicitement, reprennent le discours de ces femmes émancipées pour mieux

prouver son impertinence. C'est à ce titre que la notion de dialogisme trouve ici toute sa pertinence. En effet, pour Bakhtine (1929) tout discours est traversé par d'autres discours en tant que langages sociaux inscrivant une hétérogénéité radicale. Inconsciemment ou non, l'orateur reprend les pensées d'autrui. Concernant notre corpus, l'on constate que reprendre la conception de leur public est une stratégie bien réfléchie. C'est dans cette perspective que l'on peut appréhender cet extrait de Arame Thioye qui précise : « *Maan luma neex aam, maan luma neex jaar, maan luma neex waax, maan fuma neex deem, maan luma neex deef, di sëyé nima neex* » (moi, tout ce que je veux je l'obtiens, je fixe le prix que je veux, je dis ce que je veux, je vais où je veux, je fais ce que je veux, je vis mon ménage comme bon me semble). Cette doxa de son auditoire est attestée par le vécu quotidien. En effet, sur la plupart des réseaux sociaux c'est le même refrain que l'on retrouve, sur Tiktok, Instagram ou Facebook : « *goor du projet* » (un homme n'est pas un projet d'avenir), « *belle famille du famille* » (*une belle famille n'est pas ta famille*) « *sëy tass du gacité* » (le divorce n'est pas une honte)... Cette nouvelle conception des jeunes qui subvertissent les règles sacro-saintes mises en place par la tradition sont les principaux conseils que la nouvelle mariée reçoit avant de rejoindre le domicile conjugal. C'est pour cette raison qu'elle lui expose aussi les conséquences de son acte : « *dinga mässë weet joy* » (tu pleureras en solitaire). Ce rapport de cause à effet vise à frapper l'imagination du public, l'incitant à se représenter mentalement la fin inéluctable. Cette représentation est désignée sous le nom d'« iconisation ».

Aussi, cette même démarche est entreprise par Fatou Guéwel qui vise à révéler à cette femme émancipée le caractère incongru de son agissement en disant : « *top sa ndaw lu ñaw laa, baakan dañukay téral, maag ñaani cii yonam di ñëw, top së ndaw lu ñaw laa* » (céder aux tentations de sa jeunesse est abject, la vieillesse arrive à grand pas, céder aux tentations de sa jeunesse est abject). Pour ensuite lui dire : « *maan dé limalay waax së jaam laala bégël, took bë maag di rëcu doom yaay, di méré kula déful daara* » (Tout ce que je te dis est pour ton bien, je veux t'épargner de vieillir avec des regrets ma sœur, en nourrissant de la haine envers des innocents).

Il convient de préciser que la reprise du discours de l'auditoire (ou du référent) en vue de le subvertir ne relève pas de la pratique de tout orateur. D'ailleurs pour Marianne Doury cette méthode caractérise l'essence même de l'argumentation. Ces propos nous ont été rapporté par Amossy en estimant : « *Marianne Doury définit l'argumentation comme une « confrontation entre discours et contre-discours », ajoutant que « l'argumentation est un mode de construction du discours visant à le rendre plus résistant à la contestation »* (2021:44) Il ressort que la reprise du discours de l'auditoire suivie d'une mise en évidence de son impertinence se révèle plus efficace. Il est en effet plus intéressant de partir de postulats déjà entérinés par le public pour les éroder que de commencer par des conseils. Ceci justifie la stratégie de Coumba Gawlo lorsqu'elle déclare : « *Su sē jēkēr maayé yaayam ŋaani doyna, waaxak baayam ŋē ciibatu, su nēwé si biir ŋanii muŋi nēlaw buko kēnē déranger ndax dafa soonē* » (Lorsque ton époux couvre sa mère de cadeaux tu l'en empêches, s'il discute avec son père tu tchipes, s'il est dans sa chambre tu refuses qu'on le voit en prétextant qu'il est fatigué, qu'il doit se reposer). Cet auditoire, se reconnaissant à travers ce discours, devient disposé à écouter la proposition de l'orateur en vue de jauger sa pertinence pour ensuite l'adopter. C'est ce que Amossy tente de nous expliquer en précisant :

Si argumenter consiste à modifier les diverses représentations qu'on prête à l'interlocuteur, il faut le disposer à « recevoir, accorder et adhérer » (ibid.). En d'autres termes, le locuteur doit amener son partenaire à accepter ce qui lui est proposé non seulement en l'empêchant de tenir un contre-discours (c'est dans ce sens qu'il « accepte » ce qui lui est proposé), mais aussi en lui faisant produire un pro-discours (c'est alors qu'il adhère à ce qui lui est proposé)» (2021: 29)

L'adhésion à la proposition du chanteur a pour finalité d'opérer un changement chez la femme émancipée et cette visée s'inscrit dans le cadre d'un acte directif. Dès lors, le discours n'est plus un moyen de faire-savoir mais de faire-croire et de faire-faire. L'acte directif, en tant qu'acte illocutoire, a pour fonction d'inciter l'auditoire à faire quelque chose. C'est principalement l'objectif poursuivi par Ndongo Lo, Arame Thioye, Coumba Gawlo et Fatou Guéweul : amener l'auditoire féminin à se départir de sa représentation de femme émancipée moderne – perçue comme une reproduction de la civilisation occidentale – pour retrouver un équilibre

entre tradition et modernité, gage de son épanouissement. Ce qui justifie qu'Arame Thioye déclare : « *jublu leen si sëy yi té ñaan Yalla doom yu barkel ligéyu ndey añu doom, sëy leen baayi caaxaan, yaaw fōkaal lii ña yoor fōkaal liñ la seedë* » (occupez-vous de votre foyer et implorez le Seigneur de vous accorder des enfants bénis, car les sacrifices d'une mère deviennent la récolte de ses enfants, préservez votre foyer, toi, accorde de la valeur à ce que tu as, apprécie ce qui t'a été attribué en partage). Cet acte directif a pour objectif d'opérer un changement chez cette femme qui oublie qu'elle est appelée à devenir mère, à vieillir. C'est sans doute ce qui encourage Fatou Guéwel à insister sur cet aspect en vue de rappeler à son auditoire que la beauté d'une femme est éphémère et que les actes présents fondent le futur, ils peuvent être sources de regret. Afin de lui représenter le caractère fugace de notre existence, elle estime : « *barki dembë ñoom maam lë woon, dembë ñoom yaay lë woon, taay ñun lë, ëlëk suñuy doom, sama doom yaay dama nanlë moytul lii, ndax bo amé juroom fuki ato maak daldi nuyo.* » (avant-hier c'était nos grands-parents, hier c'était nos parents, aujourd'hui c'est nous, et demain ce sera nos enfants, ma sœur je te demande d'éviter cela, car dès que tu atteins 60 ans la vieillesse s'installe). En plus de cette fugacité de la vie, elle met en évidence l'inanité de cette dernière en déclarant : « *Kaataan gë lë Yalla maayon, daaf kaay nangu, ndenkanélaa ; taar ba la Yalla diooxon, jëlate naako ndenkanélaa ; xeel ma la Yalla maayon, daf kaay nangu, ndenkanélaa ; doolë ji la Yalla joxoon, jëlaat nako ndenkanélaa ; aalal ja lë Yalla maayon, daakoy nangu, ndenkanélaa.* » (la force, le Seigneur te l'a prêtée, il la reprendra ; ta beauté, il te l'a prêtée, il l'a reprise ; ton intelligence, il te l'a prêtée, il la reprendra ; ta robustesse, il te l'a prêtée, il l'a reprise ; ta fortune, il te l'a prêtée, il la reprendra). La démonstration du caractère vain de l'existence a pour effet d'inciter la femme émancipée à une remise en question de ses conceptions mais aussi de ses conduites interpersonnelles. Partant de ce constat, Ndongo Lo estime indispensable une redéfinition de la notion de mariage en lui recommandant : « *Sëyup jigüeen cii biir kër, tamunassi baay féxé ñëp boolo doon bënë bënë, jëf ju raafet baaxna lool, xaaléyi si yaaw lañuy xoolé.* » (dans son foyer, l'attitude d'une mariée me plaît lorsqu'elle sème la paix au sein de la famille, la bienveillance est essentielle, les enfants te prendront pour modèle). Il

ressort que l'exposition de l'impertinence de la conception de l'auditoire fonctionne comme un levier qui suscite chez son public le besoin de changer.

Par ailleurs, il convient de préciser que ces quatre chanteurs ont aussi puisé dans l'imaginaire collectif pour mieux atteindre leur but. L'analyse de cet aspect fera l'objet de la partie suivante.

2.2 Des arguments de communauté pour réactualiser les valeurs ancestrales

L'auditoire féministe, étant révolté, récuse les principes traditionnels le plaçant ainsi en porte-à-faux face à ces valeurs. Mais l'argumentation, considérée comme moyen d'imprimer au verbe la capacité à entraîner l'adhésion, a pour office d'inciter ce public à trouver le juste milieu entre tradition et modernité. L'objectif de ces chanteurs est de réconcilier cette femme émancipée avec la tradition, l'entraînant ainsi à ne pas tout rejeter. Ce dernier aspect justifie notre choix d'analyser la manière dont les chanteurs mobilisent les arguments de communauté afin de sensibiliser l'auditoire à ses valeurs culturelles. Il est essentiel d'indiquer que l'argument de communauté est défini par Philippe Breton comme suit : « *L'argument de communauté s'appuie souvent sur des valeurs, censées être partagées par beaucoup* » (2003: 24) Ces arguments sont considérés comme étant des axiomes qui ont su transcender l'espace et le temps. Il convient de préciser que la sacralité du mariage est aussi entérinée par les différentes religions africaines (animiste, musulmane et chrétienne) et toutes convergent vers le même point : les sacrifices de la mère trouvent leur aboutissement dans la réussite de ses enfants. Cette attitude n'implique nullement un statut subalterne mais plutôt une exigence de faire preuve d'équité dans ses comportements. Ce qui explique qu'Arame Thioye recourt à un adage en estimant : « *sëy jaamu Yalla la té bënë séduci* » (le mariage est une institution religieuse et tous les mariages comportent leur lot de difficultés), dans le but de fonder l'acceptation de ces sacrifices, elle postule : « *liguéyu ndey añu doom* » (les sacrifices d'une mère sont le socle sur lequel se bâtit la réussite de ses enfants). Ndong Lo rejoint cette perspective en affirmant : « *Doom buffi maag bë ñulay taagal saay*

maam, booko séeté baacii biir, ndéyaam moko ligey» (quand un enfant grandit et qu'on lui vante les mérites de ses grands-parents, à y regarder de près, cela reflète les sacrifices de sa mère). Il apparaît donc que le recours aux arguments de communauté est une stratégie efficace, permettant à l'auditoire féministe de prendre conscience des fondements de la vie. Aucune mère ne voudrait voir ses enfants échoués. Ces arguments de communauté constituent en ce sens une forme de rappel à l'ordre social et moral. Ainsi, le discours a pour but d'aider cette femme brisée à retrouver une paix intérieure grâce à sa dextérité en sachant tirer profit des avantages de sa tradition mais aussi de ceux d'autres cultures : s'ouvrir sans se renier. À partir de ce moment l'auditoire féministe peut comprendre que l'existence n'est pas un parcours prédéterminé mais qu'elle est faite d'aléas qu'il convient de gérer avec tact. Chacun a un destin auquel nul ne peut échapper. Ce que Coumba Gawlo a bien tenté d'expliquer en déclarant : « *Bu niit doon may boopaam, kénédu jéexaal daara, lolu wolof ndiay moko waax* » (si chacun pourvoyait à ses propres besoins, nul ne manquerait de rien, disait l'adage). De ce fait, l'on remarque que ces chansons, en tant que forme discursive, ont eu pour objectif de changer la mentalité de l'auditoire féministe en déconstruisant sa conception. Toutefois, il faut spécifier que les mots uniquement n'ont pu attirer l'attention de ce dernier, la musique aussi y a joué un rôle fondamental. C'est précisément ce que nous aborderons dans notre dernière partie.

3. De la gestion des passions à la construction d'une posture

La musique occupe une place de choix dans la vie de l'*homo senegalensis*. Tout comme la littérature, elle revêt plusieurs fonctions. Certains l'écoutent pour noyer leurs peines, elle devient de ce fait une sédation aux blessures humaines ; d'autres considèrent qu'elle assume une fonction hédoniste, elle est faite pour être dansée en créant une atmosphère conviviale. En revanche, pour une frange de l'auditoire, elle est faite pour faire saisir le sens profond de l'existence, dans des moments de tumulte, elle leur permet de se reconnecter avec la vie. Cette forme de musique n'a généralement pas vocation à être dansée, mais à être écoutée en vue de susciter la réflexion. Ce dernier aspect détermine les chansons précitées. Notre

démarche consiste à analyser comment ce type de musique s'emploie à tempérer le courroux de la femme émancipée dans le but de l'amener à un changement d'attitude.

3.1 Stratégies d'apaisement de l'auditoire

Dans notre première partie, nous avons étudié le processus générateur de la figure de la femme émancipée. De ce fait, l'on remarque que le chanteur désireux de la conduire au changement ne peut se restreindre à la seule sélection lexicale. Il doit également recourir aux ressources musicales afin de renforcer l'impact de son message. Il apparaît que ces quatre chansons choisies ne sont pas du « *pur mbalax* » privilégiant le tam-tam, elles peuvent être rattachées à ce que l'on appelle le « *mbalax soft* » ou encore *musique de sensibilisation*. D'ailleurs, en suivant les différents clips, l'on remarque que les danseurs adoptaient une gestuelle sobre. Cadencés par une musique peu rythmée, ils se contentaient d'occuper l'espace dans une visée esthétique propre au clip. Celle de Arame Thioye en est un exemple dans la mesure où à compter d'une minute vingt-huit secondes, le spectateur remarque une discordance entre la gestuelle de la danseuse et le tempo musical. Il en résulte une impression de décalage, comme si la chorégraphie correspondait à une autre pièce musicale. De manière analogue à cette chanson, Ndongo Lo aussi maintient un ton quasi identique, lequel est entrecoupé par l'intervention de Mbaye Dieye Faye. Le mbalakh dans sa forme pure ne se manifeste qu'à deux minutes vingt-six secondes. Ce n'est qu'à dix minutes dix-huit secondes qu'il réintègre le ton calme inaugural. Il convient toutefois de noter que les quatre chanteurs, en prodiguant des conseils, opèrent un choix esthétique : ils abandonnent l'ambiance au profit d'un ton modéré. Cette sobriété vocale a pour finalité d'optimiser la compréhension du message et d'assurer l'adhésion du public féministe. Il apparaît donc que ces quatre chansons ont pour invariant la sobriété tonale pour la captation de l'auditoire. Une musique bruyante ne saurait retenir l'attention de ce type d'auditoire dans la mesure où elle vise uniquement à créer une ambiance festive. Le son de Bass Thioung, « *Niamakh niamakh* » en est un exemple patent. À l'inverse, cette mélodie possède la capacité d'apaiser la colère d'une femme révoltée. Cet acte s'opère par l'intermédiaire de la sensation émise par le corps lequel

est envisagé comme un co-producteur de sens. C'est ce que Greimas et Fontanille nous spécifient en ces termes :

La médiation du corps, dont le propre et l'efficace sont le sentir, est loin d'être innocente : elle ajoute, lors de l'homogénéisation de l'existence sémiotique, des catégories proprioceptives qui en constituent en quelque sorte le « parfum » thymique et sensibilise même - on dira ultérieurement « pathémise » - par endroits l'univers de formes cognitives qui s'y dessinent. (1991:13)

L'on observe que les auteurs mettent en évidence le rôle important que joue le corps dans la genèse de nos émotions. En effet, à travers les chansons analysées l'on remarque que la combinaison des voix posées, d'un tempo lent, associée à un rythme souvent régulier, confère au message un caractère solennel. Cet aspect est désigné comme étant l'extéroceptif. Cette stimulation sensorielle peut susciter chez l'auditoire féministe des réactions corporelles manifestes à savoir porter la main à la tête ou à la bouche, verser des larmes, s'affaler sur son lit... Enfin les états internes de regrets et d'apaisement que la femme émancipée peut éprouver correspondent aux dimensions intéroceptives. C'est dire que le choix des instruments participe à la transformation de l'auditoire féministe. Cette mélodie ne vise pas seulement à plaire mais aussi à faire naître un sentiment de culpabilité, de regret permettant d'apaiser cette femme frustrée pour l'inciter à adhérer à la vision du chanteur. Cette transformation sera l'objet de notre dernier point.

3.2 Pour une nouvelle mentalité

La musique est aussi une forme de discours, comme nous l'avons indiqué supra. Dès lors le chanteur en composant sa chanson avait déjà une double intention : les chansons communiquent des prescriptions conjugales et visent à infléchir les attitudes des destinataires ; la réalisation de cet effet reste à établir. De ce fait, la mélodie peut être considérée comme étant aussi une forme d'acte illocutoire. C'est la raison pour laquelle nous avons précisé que les choix des quatre chanteurs relèvent d'une stratégie efficace. En effet, leur stratégie énonciative repose sur une mise en scène de la proximité, en adoptant la figure d'un ami protecteur qui cherche à éviter à son auditoire des risques. Ainsi, par l'effet de leur ethos, ils rendent leur auditoire réceptif à leur discours. Ce dernier aspect est facilité par leur posture ou ethos dans

la mesure où ils auraient pu se positionner comme sujet censeur. C'est à l'aune de cette dynamique que ces propos de Fatou Guéweul prennent tout leur sens : « *Xaana ki lē naan sangul sē taar lala bēgēl, sē bētt bi suufa ŋaacii sē doomi ndaay molakoy waax, sama doomi yaay damē nanelē moytul lii* » (celui qui te conseille de te laver ne veut que ta propreté ; celui qui te dit que tu as du sable dans les yeux est ton protecteur ; ma sœur je te dis d'éviter cela). Il ressort de ce fait que la chanteuse convoque l'émotionnel afin de toucher la corde sensible de son public. Sur le plan rhétorique, il s'agit de ce que la tradition aristotélicienne nomme le pathos. C'est en ces termes que Michel Meyer nous indique sa portée : « *La passion est donc un puissant réservoir pour mobiliser l'auditoire en faveur d'une thèse. Cela renforce l'identité des points de vue, ou la différence avec la thèse que l'on cherche à bannir.* » (2004:29) Il s'avère pertinent de noter que les chanteurs privilégient plus l'émotion que la raison étant donné qu'une personne en souffrance a besoin d'abord d'être apaisée et rassurée avant qu'on ne lui révèle ses erreurs. C'est pour cette raison que nous avons indiqué que le chanteur ne peut avoir le statut d'un censeur mais plutôt d'un conseiller moral. La musique fonctionne dès lors comme une instance de réponse qui offre à la femme émancipée les éléments de compréhension des causes de son instabilité. Ce qui se manifeste à travers cet extrait de Coumba Gawlo lorsqu'elle déclare :

Sē gooro jiiko buumu mēnē aam waar ŋa mēna dēk ak moom sooko dēfē nii ndéy gii lē juur, jaam daaldi taaxaw. Lélék sē yaay xaasla banja rapp té du té ŋē dēkk ak moom, lé lék sē baay door lē banja mandi té du té ŋē dēk ak moom. Kii yiilif doomaam bamu maag bē taak jaabaar warna mēna yiilif doom ak jaabaar boolélén yiilif.

(Quels que soient les défauts de ta belle-mère, tu dois apprendre à vivre avec elle ; si tu la considères comme ta propre mère, la paix s'installera ; ta propre mère te réprimande parfois avec âpreté et tu continues de vivre avec elle, ton père te punit parfois avec rigueur et tu restes à ses côtés. Celle qui a su encadrer son enfant jusqu'à l'âge adulte peut tout aussi bien encadrer son époux).

Ce passage se présente comme une réponse anticipée à la question que se pose cette femme quant à la nécessité de subir les caprices de sa belle-mère. Cela illustre parfaitement la conception de Meyer qui considère : « *On n'est jamais persuadé que de ce qui répond aux questions que l'on se pose : avec l'espoir, le désespoir et la*

crainte, on a toute une rhétorique possible qui fonctionne bien, parfois jusqu'à la crédulité. » (2004: 29) Dès lors, l'on comprend que cette stratégie émotionnelle permet à l'auditoire féminin d'obtenir des réponses à certaines questions corrigeant instantanément certaines apories dues à son ouverture au monde. Ce qui justifie ce fragment de Fatou Guéweul : « *Yaw sě yaay kéně gěnuke, yaaw sě baay kéně, ɲě narra toop sě nafsū bě yaak sě ndaw lii dé ñaawna* » (toi ton père est respecté de tous, ta mère est respectée de tous, et tu risques de succomber aux tentations jusqu'à gâcher ta jeunesse, ce qui est disgracieux). Il convient de préciser que la chanteuse recourt à un acte expressif qui exprime son état psychologique face à l'insouciance du public. De ce fait, par la mise en scène d'un souci pour le bien-être et l'avenir de son auditoire, elle déclenche un mécanisme qui incite ce dernier à réviser son mode d'agir. Également Ndongo Lo a recouru à cette stratégie en employant la première personne pour mieux attirer l'attention de son auditeur dès le début de sa chanson en estimant :

Ayo ayo ayé yaw sama jigéen suturaa ak yaaqaar mo taxoon mane më tamula, kérok bañula taaké jëlélë cii kër indilaa ci kër, setluna boobu bě legii jaamë amatufii. Yaakoranii sumala takké andila si kër, jeegu pusso ɲay doone di ñaw digën téyi té bobu bě légii jaappal fii jaapal fé coowu gudi coowu bēcëk moom laañufi dëke

(Ayooo ma sœur c'est pour la discrétion et par espoir que j'ai décidé de t'épouser. Depuis que tu as quitté ta demeure pour rejoindre la mienne, j'ai constaté que la paix s'est envolée. J'espérais qu'en faisant de toi mon épouse, tu serais une bonne femme au service de l'entente familiale, mais depuis, tu te disputes chaque jour avec quelqu'un.)

Cette appropriation énonciative n'implique pas une expérience directe, mais traduit une mise en position d'altérité : Ndongo Lo parle au nom des hommes confrontés à cette situation infernale et dépourvus de mots ad hoc pour interpeller leur épouse. La musique fonctionne donc comme le reflet du quotidien masculin, véhiculant leur ressenti et leur déception pour susciter une prise de conscience chez la femme qui s'y reconnaît. Par conséquent, l'audition de cette chanson opère chez la femme émancipée un processus de remise en question de ses comportements, condition nécessaire à son épanouissement. C'est précisément pour cette raison qu'Arame Thioye l'avertit en estimant : « *ñi daan took baña sěy tay jii rěcuu nañu*

koo ndaax jëkër amatul, déloosi lén xeel yi » (celles qui ont refusé de se marier le regrettent aujourd'hui, ressaisissez-vous). Elle poursuit plus loin en indiquant : « *yaw lu yindu sē kër fanaan thi mbédë mi, sēy amna bamélu biir, sē bopp ngaay wér [...]* *taaru jigén yagoul [...]* *fonkaal sē sēy* ». (tout ce qui se passe dans ta vie de couple, tu le racontes aux autres, le mariage repose sur la discrétion, tu ne fais que te dévaloriser [...] la beauté de la femme est éphémère [...] préserve ton foyer). De ce fait, la logique de révolte qui l'enfermait dans une dynamique de confrontation avec l'homme évolue vers une représentation du couple fondé sur la complémentarité et la communication. L'on en déduit donc que l'intention communicative des quatre chanteurs est d'amener la femme se revendiquant émancipée à ne pas perdre de vue l'essence de son existence. Privilégier l'émotion s'avère plus pertinent que de l'entraîner dans une logique de confrontation. Ce type d'auditoire ne requiert pas une critique frontale qui ne ferait qu'accroître son rejet, mais une sensibilisation faite de propos bienveillants, visant à lui faire prendre conscience de ses erreurs sans la stigmatiser. Tout porte à croire qu'ils ont atteint leur objectif dans la mesure où le nouveau slogan des dames est « *sēy rek bē dé* » (être mariée jusqu'à la mort).

Conclusion

En définitive, il apparaît que la révolte de la femme se revendiquant émancipée résulte d'un long processus. D'abord victime des contraintes imposées par la tradition, elle a ensuite placé son espoir dans l'homme moderne avant de sombrer dans le désenchantement face aux déceptions subies. Cette révolte se présente alors comme une carapace forgée pour se prémunir contre ce qu'elle perçoit comme une atteinte à sa dignité. Toutefois, l'on observe que ce sentiment altère son discernement au point de la conduire à rejeter les normes qui fondaient la valeur de la femme africaine. Face à cette situation, la chanson constitue pour les chanteurs sénégalais un outil de déconstruction du discours féministe tout en incitant la femme à adhérer à leur propre vision. Néanmoins, la réussite d'une telle entreprise suppose la mise en œuvre d'une stratégie contre-discursive élaborée. L'on observe ainsi que par leur

énonciation, Arame Thioye, Coumba Gawlo, Fatou Guéweul et Ndongo Lo ont instauré une relation de proximité, se présentant comme des amis bienveillants et protecteurs, ce qui relève de ce que nous désignons comme ethos adelphique. Cette posture pourrait rendre l’auditoire plus réceptif au message véhiculé. Par ailleurs, il faut souligner que la mélodie elle-même revêt une dimension illocutoire en contribuant à la réalisation de la visée du chanteur. Il convient aussi de préciser que cette musique ne relève pas du mbalax pur mais plutôt d’un mbalax adouci, davantage conçu pour être écouté que pour être dansé. Enfin par la mobilisation du pathos, la femme émancipée, blessée, parviendrait à retrouver un équilibre qui lui permettrait de prendre conscience de la nécessité de se réconcilier avec elle-même. Elle comprendrait ainsi que sa relation avec l’homme ne saurait reposer sur la confrontation, mais s’appuyer sur la communication et la complémentarité.

Références bibliographiques

1. Corpus

Mbalakh - Arame Thioye : Borom Taar

Coumba Gawlo - Bine Bine (Clip remasterisé)

Fatou Gueweul Top sa ndaw

Ndongo Lo Diegou Pouso

2. Ouvrages et articles

AMOSSY Ruth, 2021, *L’Argumentation Dans Le Discours*, Paris, Armand Colin

BA Mariama, 1979, *Une si longue lettre*. Dakar : Nouvelles Editions africaines du Sénégal.

BADIAN Seydou, 1972, *Sous L’orage*. Paris, Présence Africaine

BAKHTINE Mikhaïl, 1970, *Problème poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil

BAKHTINE Mikhaïl, 1977, *Marxisme et philosophie du langage*, Paris, Minuit

BRETON Philippe, 2009, *Argumentation Dans La Communication*, Paris, La Découverte

CAMARA Samba, 2017, Recording Postcolonial Nationhood: Islam and Popular Music in Senegal, Thèse de doctorat soutenue en Décembre 2017 à l'Université de l'Ohio.

DIAL Fatou Bintou, 2009, « L'idéologie du mariage à travers 30 ans de chansons populaires au Sénégal » In : Marcoux R. (dir.), Dion J. (dir.) *Mémoires et démographie : regards croisés au Sud et au Nord*, Presses Universitaires de Laval (Cahiers du CIEQ)

DIALLO Khadidiatou, 2025, " Gendered Concerns: Subversion of Patriarchal Order and Empowerment through Ngoyaan Songs" in BABACAR M'Baye • FALLOU Ngom KHADIMOU Rassoul Thiam • ALIOUNE Willane Editors, *Music as cultural text. Performance Traditions in West Africa and its Diasporas*, Palgrav Macmillan, <https://doi.org/10.1007/978-3-031-85276-3>, pp109-130, consulté le 2 août 2026

FANON Fanon, 1952, *Peau noire Masques blancs*, Paris, Seuil

GREIMAS Algirdas Julien & FONTANILLE Jacques, 1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris, Seuil.

HALE Thomas, 1994, "Griottes: Female Voices from West Africa," *Research in African Literatures* 25, no. 3 (1994): 71–91.

MEYER Michel, 2004, *Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France.

NDAO Sidy Mactar & DIENG Papa Demba, 2025, L'articulation entre figures rhétoriques et efficacité discursive dans les chansons de Kiné Lam. *Revue D.L.T. Didactique, Linguistique et Traduction*, 03(02), 114-131. DOI : 10.5281/zenodo.18341536 Consulté le 2 août 2026

SANKARA Thomas, 1983, *Discours d'orientation politique. 2 Octobre 1983*. Ouagadougou.

SANKARA Thomas, 1987, *La libération de la femme : Une exigence du futur – 8 mars 1987 - Thomas Sankara Website - Officiel*. <https://www.thomassankara.net/la-liberation-de-la-femme-une/> consulté le 06 avril 2025