

Journal International des Sachants

REVUE SCIENTIFIQUE
PLURIDISCIPLINAIRE



Journal International
des Sachants



Fréquence
TRIMESTRIELLE

ISSN-P : 3079-3009

ISSN-L : 3079-3017

www.revuejds.net

info@revuejds.net

**Volume 1,
Numéro 3,
Novembre 2025**





**Journal International
des Sachants**



Revue scientifique pluridisciplinaire

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

Site web: <https://revuejds.net/>

Email : revuejds@gmail.com

Publié en Open Access



Abidjan, République de Côte d'Ivoire

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

INDEXATIONS ET REFERENCEMENTS INTERNATIONAUX

Pour toutes informations sur les indexations et référencements internationaux du **Journal International des Sachants (JDS)**, consultez les bases de données ci-dessous :



<https://sjifactor.com/passport.php?id=24370>



<https://journalseeker.researchbib.com/view/issn/3079-3009>



<https://ascidatabase.com/masterjournalist.php?v=3079-3009>



<https://ipindexing.com/journal-details/Journal-International-des-Sachants-/2526>



<https://www.entrevues.org/revues/journal-international-des-sachants/>

Impact factor : SJIF 2025 : 3.767

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

REVUE ELECTRONIQUE

Journal International des Sachants (JDS)

Revue Scientifique pluridisciplinaire

ISSN-P: 3079-3009 (Print ou imprimé)

ISSN-L: 3079-3017 (Online ou en Ligne)

Equipe Editoriale

Directeur de publication : Les Éditions Croco

Rédacteur en chef : SANOGO Tiantio Epouse BAMBA, INSAAC, Côte d'Ivoire

Chargé de diffusion et de marketing : ETTIEN N'Doua Etienne, UFHB, Côte d'Ivoire

Webmaster : KOUAKOU Kouadio Sanguen, UAO, Côte d'Ivoire

Comité Scientifique

ADOUBI Thierry Hugues, Maître conférences, Université Alassane Ouattara ;

ALLABA Djama Ignace, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny ;

ASSEKA Tchoman François, Maître de conférences, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

ASSUÉ Yao Jean-Aimé, Maître de Conférences, Géographie, Université Alassane Ouattara ;

BA Idrissa, Professeur Titulaire, Université Cheikh Anta Diop ;

BAKAYOKO Mamadou, Maître de Conférence, Université Alassane Ouattara ;

BAMBA Mamadou, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara ;

DIARRASSOUBA Bazoumana, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara ;

FAYE Valy, Maître de Conférences, Université Cheikh Anta Diop de Dakar ;

KAMARA Adama, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara ;

KAZON Diescieu Aubin Sylvere, Maître de Conférence, Université Félix Houphouët-Boigny ;

KOUASSI Kouakou Siméon, Professeur titulaire, Université de San-Pedro ;

N'DAH Didier, professeur titulaire, Université d'Abomey-Calavi ;

OULAI Jean-Claude, Professeur titulaire, Communication, Université Alassane Ouattara ;

SARR Nissire Mouhamadou, Maître de Conférences, Université Cheikh Anta Diop ;

SILUE Oumar, Maître conférences, Université Alassane Ouattara ;

TOPPE Eckra Lath, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara ;

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

Comité de lecture

AYENON Séka Fernand, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny ;
 KANGA Kouakou Hermann Michel, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara ;
 KAZON Diescieu Aubin Sylvere, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny ;
 KONAN Koffi Syntor, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara ;
 MAMADOU Bamba, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara ;
 MEITÉ Ben Soualiouo, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny ;
 OZOUKOU Koudou François, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara ;
 SIDIBÉ Moussa, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara ;
 SILUE N'tchabétien Oumar, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara ;
 TRAORE Amadou, Maître de Conférences, Université de Ségou

Comité de rédaction

AHOUE Jean-Jacques, Assistant, Université de San-Pedro ;
 ASSEKA Tchoman François Maître de conférences, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;
 BALDÉ Yoro Mamadou, Maître-Assistant, FASTEF, Université Cheikh Anta Diop de Dakar ;
 BAMBA Fatoumata, Maître Assistant, Université Péléforo Gon Coulibaly ;
 BROU N'Goran Alphonse, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara ;
 COULIBALY Wayarga, Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny ;
 COULIBALY Yallamoussa, Assistant, Université Alassane Ouattara ;
 DAO Salifou, Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;
 DJE Yao Lopez, Assistant, Université Alassane Ouattara ;
 DJIGUE Sidjé Edwige Françoise, Maître-Assistante, Université Alassane Ouattara ;
 DJOKOURI Innocent, Maître-Assistante, Université Péléforo Gon Coulibaly ;
 GBOLA serge Arnaud, Maître Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;
 EHILE Kadja Olivier Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;
 GUEYE Yoro Emmanuel, Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

KAZIO Djidjé Jean-Jacques, Assistant, Université de Bondoukou ;

KONE Kiyali, Maître Assistant, Université Péléforo Gon Coulibaly ;

KONE Kpassigué Gilbert, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara ;

KONE Tchima Rolland, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara ;

KONE Tiégbè Gaston, Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

KOUAME Affoua Eugénie, Assistante, IHAAA, Université Félix Houphouët-Boigny ;

LOBA Léon Fabrice, Attaché de Recherche, Institut d'Histoire d'Art et d'Archéologie Africain (IHAAA) ;

MOULARET Renaud-Guy Ahioua, Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

N'DAYE El Hadj Amadou Ba, Maître-Assistant, FASTEF, Université Cheikh Anta Diop de Dakar ;

SANOGO Tiantio épouse BAMBA, Maître-Assistante, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

SYLLA Makémissa, Assistante, Université Alassane Ouattara ;

TIE BI Galla Guy Rolland Maître-Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny ;

TOURE Gninin Aïcha, Maître-Assistante, Université Félix Houphouët-Boigny ;

TOURE Kignigouoni Dieudonné Espérance, Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

TRAORE Fanta, Assistante, Université Alassane Ouattara ;

TRAORE Sogotienin Ramata, Maître-Assistant, Université Péléforo Gon Coulibaly ;

YAO Elisabeth, Maître-Assistante, Université Alassane Ouattara ;

YOKORE Zibé Nestor, Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

ZABSONRE Moussa, Maître-Assistant, Université Yembila Abdoulaye Toguyeni.

COORDINATEUR GENERAL DU NUMERO :

SILUE N'tchabétien Oumar

Maître de conférences CAMES,
Université Alassane Ouattara

.....

Contacts JDS

Site web: <https://revuejds.net/>

Email : revuejds@gmail.com

Tél. : + 225 0779360611 / 07480453267

.....

Indexations et référencements internationaux :

Sjifactor: <https://sjifactor.com/passport.php?id=24370>

ARI : <https://journalseeker.researchbib.com/view/issn/3079-3009>

ASCI: <https://ascidatabase.com/masterjournalist.php?v=3079-3009>

IPIndexing: <https://ipindexing.com/journal-details/Journal-International-des-Sachants-2526>

Ent'revues: <https://www.entrevues.org/revues/journal-international-des-sachants>

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

PRESENTATION DE JDS

Le Journal International des Sachants (JDS) est une revue scientifique pluridisciplinaire dédiée à la valorisation et à la vulgarisation des résultats de recherches innovantes, de découvertes de pointe et de productions scientifiques originales et pertinentes dans divers domaines scientifiques. Disposant de comité scientifique et de lecture, la revue **JDS** offre ainsi aux chercheurs du monde entier, une plateforme de publication de haute qualité en favorisant le partage des connaissances et de la collaboration au sein de la communauté scientifique.

JDS est une revue évaluée par des pairs (*blind peer review*) et en libre accès "*Open access*" relevant des Editions Croco. Il publie les articles dans le domaine des Sciences Humaines et Sociales ; Langues et littérature ; Art, patrimoine et culture ; Sciences du Langage et de la Communication ; Sciences Economiques et de Gestion ; Sciences politiques et Juridiques. Dans sa vision d'ouverture, **JDS** encourage la collaboration interdisciplinaire entre les chercheurs de tous les pays africains et du monde.

Les articles proposés doivent respecter la ligne éditoriale de la revue. Ils doivent être originaux et n'avoir jamais fait l'objet d'une acceptation pour publication dans une autre revue à comité de lecture. Ils sont soumis à une sélection initiale par l'éditeur, puis à un processus rigoureux d'évaluation par les pairs en double aveugle avant publication.

PROTOCOLE DE REDACTION DE JDS

Le Journal International des Sachants (JDS) n'accepte que des articles inédits et originaux dans diverses langues notamment en allemand, en anglais, en espagnol et en Français. Le manuscrit est remis à deux instructeurs, choisis en fonction de leurs compétences dans la discipline. Le secrétariat de la rédaction communique aux auteurs les observations formulées par le comité de lecture ainsi qu'une copie du rapport, si cela est nécessaire. Dans le cas où la publication de l'article est acceptée avec révisions, l'auteur dispose alors d'un délai raisonnable pour remettre la version définitive de son texte au secrétariat de la revue

Structure générale de l'article :

Le projet d'article doit être envoyé sous la forme d'un document Word, police Times New Roman, taille 12 et interligne 1,5 pour le corps de texte (sauf les notes de bas de page qui ont la taille 10 et les citations en retrait de 2 cm à gauche et à droite qui sont présentées en taille 11 avec interligne 1 ou simple). Le texte doit être justifié et ne doit pas excéder 18 pages. Le manuscrit doit comporter une introduction, un développement articulé, une conclusion et une bibliographie.

Présentation de l'article :

- Le titre de l'article (15 mots maximum) doit être clair et concis. De taille 14 pts gras, il doit être centré.
- Juste après le titre, l'auteur doit mentionner son identité (Prénom et NOM en gras et en taille 12), ses adresses (institution, e-mail, pays et téléphones en italique et en taille 11)
- Le résumé (200 mots au maximum) présenté en taille 10 pts ne doit pas être une reproduction de la conclusion du manuscrit. Il est donné à la fois en français et en anglais (abstract). Les mots-clés (05 au maximum, taille 10pts) sont donnés en français et en anglais (key words)
- Le texte doit être subdivisé selon le système décimal et ne doit pas dépasser 3 niveaux exemples : (1. - 1.1. - 1.2. ; 2. - 2.1. - 2.2. - 2.3. - 3. - 3.1. - 3.2. etc.)
- Les références des citations sont intégrées au texte comme suit : (L'initial du prénom suivi d'un point, nom de l'auteur avec l'initiale en majuscule, année de publication suivie de deux points, page à laquelle l'information a été prise). Ex : (A. Kouadio, 2000 : 15).
- La pagination en chiffre arabe apparaît en haut de page et centrée.
- Les citations courtes de 3 lignes au plus sont mises en guillemet français («.... »), mais sans italique.

N.B. : Les caractères majuscules doivent être accentués. Exemple : État, À partir de ...

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

Références bibliographiques

Ne sont utilisées dans la bibliographie que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur. 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 éditeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif.

Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté entre guillemets et celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une presse écrite est présenté en italique. Dans la zone éditeur, on indique la maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2^{de} éd.).

Les références des sources d'archives, des sources orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

- Pour les sources orales, réaliser un tableau dont les colonnes comportent un numéro d'ordre, nom et prénoms des informateurs, la date et le lieu de l'entretien, la qualité et la profession des informateurs, son âge ou sa date de naissance et les principaux thèmes abordés au cours des entretiens. Dans ce tableau, les noms des informateurs sont présentés en ordre alphabétique
- Pour les sources d'archives, il faut mentionner en toutes lettres, à la première occurrence, le lieu de conservation des documents suivi de l'abréviation entre parenthèses, la série et l'année. C'est l'abréviation qui est utilisée dans les occurrences suivantes :

Ex. : Abidjan, Archives nationales de Côte d'Ivoire (A.N.C.I), 1EE28, 1899.

- Pour les ouvrages, on note le NOM et le prénom de l'auteur suivis de l'année de publication, du titre de l'ouvrage en italique, du lieu de publication, du nom de la société d'édition et du nombre de page.

Ex : LATTE Egue Jean-Michel, 2018, *L'histoire des Odzokru, peuple du sud de la Côte d'Ivoire, des origines au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 252 p.

- Pour les périodiques, le NOM et le(s) prénom(s) de l'auteur sont suivis de l'année de la publication, du titre de l'article entre guillemets, du nom du périodique en italique, du numéro du volume, du numéro du périodique dans le volume et des pages.

Ex : BAMBA Mamadou, 2022, « Les Dafing dans l'évolution économique et socio-culturelle de Bouaké, 1878-1939 », *NZASSA*, N°8, p.361-372.

NB : Le non-respect de ces recommandations ci-dessus conduit au rejet systématique du manuscrit.

SOMMAIRE

SECTION 1 : LANGUES & LITTERATURE

Etudes germaniques

1. **Les rapports nature et pouvoir politique dans la littérature de Bernard Dadié et Friedrich Schiller**
N'Dah Franck Ben Houassa KOUAMÉ & Léon Charles N'CHO..... 1-15
2. **La politique étrangère de la République fédérale d'Allemagne face au régime d'apartheid en Afrique du Sud de 1949 à 1990**
Jean-Yves KOUASSI & Ardjouman FOFANA..... 16-32

Etudes hispaniques

3. **Uso de preposiciones a/en y por/para por los estudiantes marfileños : análisis de errores**
Kouakou Béhégbin Désiré KONAN & Ousmane DIAWARA 33-43
4. **Estudio comparativo entre la sociocrítica de Pierre Zima y el Pachacuti literario agruediano**
Doforo Emmanuel SORO..... 44-57
5. **La violencia en la novela testimonial latinoamericana: un estudio de las obras de Manlio Argueta**
Kouassi Abraham PALANGUE..... 58-72

Anglais

6. **Femmes, résistance et espoir dans A Lesson Before Dying de l'écrivain afro-américain Ernest J. Gaines**
Adama SORO..... 73-85
7. **Epistemic and dynamic markers and their discursive functions in political and legal discourses in 1984**
Kouakou Félix KOFFI..... 86-96

Lettres Modernes

8. **Lecture transpoétique de chants de brumes de Kama Kamanda**
Carlos SÉKA..... 97-113
9. **Paratextualité et significativité textuelle de Le commandant Chaka de BABA Moustapha**
Kouadio Jean Parfait KAKOU..... 114-139
10. **De la performance à la sanction du personnage sexué chez Zola : une descente aux enfers ?**
Famahan SAMAKÉ..... 140-158

11. Du viol à la survivance : étude sociolittéraire de cicatrices de Cheikh Omar Zoré	
TIBIRI Dieudonné.....	159-179
12. Naturalisme zolien et intertextualité romantique : exemple du roman Le Rêve d'Emile Zola	
Assane Faye NDIAYE.....	180-193
13. Discours intermédiaire comme principe narratif dans Nouvel an chinois de Koffi Kwahulé	
Nancy Mireille Kanon.....	194-207
14. Le narrateur enfant, porte-voix du chaos socio-politique africain dans l'écriture mabanckouenne	
Angèle Nonnourou COULIBALY Épse KEI.....	208-221
15. Fonctionnement des phatèmes d'ouverture et de clôture dans les échanges conversationnels entre élèves et entre enseignant-élèves	
Brighella Jofrène KAYA BOUSSEMBOU, Prisca Aubain MFOUTOU & Alain Fernand Raoul LOUSSAKOUMOUNOU.....	222-233
16. Chanter le tabou pour théâtraliser l'indicible en Côte d'Ivoire : dérision, subversion et engagement dans la musique ivoirienne contemporaine	
YOKORE Zibé Nestor, ADJOU MANI Kouassi Martin & GOH Tianet Yannick Emmanuel.....	234-253
17. La pérennité des forêts verdoyantes de la région du Tonkpi en Côte d'Ivoire : une sommation des génies bienfaiteurs	
Wato Pierre LIEU.....	254-265

SECTION 2 : COMMUNICATION, ARTS, CULTURE ET PATRIMOINE

Sciences du langage et de la communication

18. L'Intelligence artificielle générative, levier de transformation de l'enseignement-apprentissage et de la communication à l'ENSup de Bamako	
Ousmane DRAMANE.....	266-282
19. Pour une approche culturelle de l'impact des médias sociaux sur l'intelligence économique	
GUEU Singo Provos & DJE BI Kahou Albert.....	283-299
20. Revue de l'alphabet de l'Abbey	
N'Guessan Edmond APIA.....	300-314
21. Information éditoriale et téléphonie mobile en Côte d'Ivoire : modèle de diffusion avec le « SMSlivres »	
Renaud-Guy Ahioua MOULARET.....	315-337
22. Pour une herméneutique sémiotique du rite "kpe sɔsɔ" du Sud du Togo	
Zinsou HOUNZANGBE.....	338-355

- 23. Pratique du bilinguisme en milieu scolaire tchadien :
le cas du Lycée Joseph Brahim Seid (Pala) du Mayo-Kebbi Ouest**
OUSMANE HASSANE OUSMANE, MOUYEBE OUASSANG &
ALI MOUSSA..... 356-375
- 24. Les pratiques journalistiques en Afrique face
à l'émergence de l'intelligence artificielle**
Maimouna DIA & Abdou DIAW..... 376-387

Patrimoine, art, culture, cinéma & tourisme

- 25. Augustin Kassi : odyssée d'un peintre naïf dans le monde de l'art**
Krou Eugène ASSOUMOU..... 388-401
- 26. Le conte, moyen d'éducation et d'enracinement culturel
de la jeunesse en Côte d'Ivoire**
Ahouné Aké Marx..... 402-416
- 27. Le Tangani, identité culturelle des Baoulé Ayaou de Bouaflé
à l'épreuve de la modernité**
Didier Patrick ABBÉ & Kiklan Désiré TOURÉ..... 417-430

SECTION 3 : SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

Archéologie

- 28. Les maisons coloniales commerciales de Dimbokro :
un patrimoine négligé**
Nagnénégué KONE..... 431-440

Histoire

- 29. Les forces de sécurisation des élections présidentielles (FOSEP) au Togo :
entre heurs et heurts (1993-2020)**
Kouamé Jean Luc KOUASSIBLE & DIAKITE Brahim..... 441-458
- 30. Savoirs et savoir-faire indigènes au Khasso :
cas de la prise de culotte et de pagne**
DIANKA Balla..... 459-476
- 31. La vie socioculturelle des populations transfrontalières :
Cas des Nafana, Mo-Degha et Koulango (XIX^e-XX^e siècle)**
Mamadi Noumtché OUATTARA & Adja Doubia Angèle KOUAKOU..... 477-488
- 32. La Trajectoire de la filière industrielle du cycle au Burkina Faso,
de 1963 à 2009**
Alphonse BONI & Boubacar SAMBARE..... 489-505
- 33. Une relecture de l'ambassade britannique en pays ashanti en 1817**
Kouamé Kossonou Frédéric SECRE..... 506-522
- 34. Intervention des grandes puissances dans les crises en Afrique centrale :
entre partenariats et enjeux géopolitiques ?**
METSENA NDJAVOUA & Fodé Bangaly KEITA..... 523-533

- 35. L'évolution historique des relations économiques transsahariennes avec la partie occidentale du bassin du lac Tchad**
Aboukar ABBA TCHELLOU..... 534-546
- 36. Rituel du couronnement du pharaon Horemheb dans l'Égypte du Nouvel**
Assa Dramane TRAORE..... 547-561

Géographie

- 37. Variabilité climatique et saisons pluvieuses dans les régions du Gontougo et de l'Indenié-Djuablin (Est de la Côte d'Ivoire)**
Ali Kouabenan KOUAKOU, Kouakou Charles KONAN,
Kouadio Philippe Michael KONAN & Arsène DJAKO..... 562- 579
- 38. Pêche et changement climatique dans le delta central du Niger : cas de la commune de Djenné au Mali**
Idrissa Issa CISSE & Mahamar ATTIN 580- 593
- 39. Cartographie de l'érosion hydrique par application du modèle RUSLE à Akouai-Santai (Bingerville)**
Kobenan Etienne BINI, Kouadio Eugène KONAN,
Seydou Alassane SOW & Tiégbo TOURE..... 594-610
- 40. Les conditions de vie des personnes déplacées dans l'ouest du Niger (Gothèye)**
DAOUDA BANA ASKANDARA &
ABDOULAYE BOUREIMA HASSANE..... 611-625
- 41. Perception des nuisances socio-environnementales des déchets d'emballages plastiques dans la ville de bouaké (Côte d'Ivoire)**
Bakary FOFANA, Angby Koffi Sidoine YAO &
Ahou Wibly Ferdinand-Marcelle TAÏ & Bazoumana DIARRASSOUBA..... 626-641
- 42. Perception des populations sur la gestion des services sanitaires et la qualité de soins dans la commune urbaine de Koudougou (Centre-Ouest du Burkina Faso)**
Sylvain Roger BONKOUNGOU & Mathieu NAMA..... 642-657
- 43. État des lieux de la gestion des ordures ménagères au port d'Abidjan**
YRO Koulai Hervé, DJORO-DJAPI Élodie Ange Éléonore &
TOURE Noun Nadine Vanessa..... 658-670
- 44. Rôle stratégique des radios locales dans la reconstruction sociale à Toulepleu**
GAHIÉ Gnatin Mathias, KOFFI Assoumou André Luc,
Yaraba YEO KOFFI Brou Émile & LOUKOU Alain François..... 671-688
- 45. Typologie résidentielle et dynamiques socio-spatiales de l'habitat dans la commune de Port-Bouët (Abidjan, Côte d'Ivoire)**
Ohomon Bernard EVIAR & N'Dri Ernest KOUADIO..... 689-706

- 46. Dynamiques d'occupation et réorganisation des activités touristiques sur le littoral de Port-Bouët à Abidjan (Sud-Côte d'Ivoire)**
Kouassi Aimé YAO..... 707-721
- 47. Effets environnementaux des activités économiques transfrontalières à Igolo (commune d'Ifangni)**
QUENUM Comlan Irené Eustache Zokpénou, SABO Denis & DOSSOU GUEDEGBE Odile V..... 722-740
- 48. Migration planifiée et stress foncier dans le département de Bouaflé, centre-ouest ivoirien**
Ouattara Issa BOURAHIMA, Kouassi Combo MAFOU & Coulibaly SEIDOU..... 741-758
- 49. Problèmes environnementaux à Abobo-Sagbé : former à l'écocitoyenneté, une urgence éducative et sanitaire en Côte d'Ivoire**
Tintcho Assetou KONE épouse BAMBA..... 759-776
- 50. Pratiques agricoles et dégradation des terres dans le canton Bénoye (département de Ngourkosso au sud du Tchad)**
KELGUE Salomon, DJEMON Model & NODJIHOUDOU Alexis 777-793
- 51. Facteurs morpho-climatiques du risque d'inondation de la plaine alluviale sur l'axe Bakel-Matam (fleuve Sénégal)**
Gallo NIAN, Seydou Alassane Sow, Mbagnick FAYE & Mamadou NDIAYE..... 794-812
- 52. Facteurs climato-marins et dynamique côtière de Grand-Bassam de 1980 à 2023**
Abazé Henri-Joël BEDA, Yao Dieudonné KOUASSI & Kouamé Fulgence KOUAME..... 813-826
- 53. Maraîchage des femmes à Karakoro : entre opportunités économiques et fragilités structurelles**
Kouakou Camille GOLI, Tiécoura Hamed COULIBALY, Yao Mathias LOUKOU, Tchérégnimin Alidjata YEO & Koffi Simplicie YAO..... 827-843

Philosophie

- 54. Le féminisme en contexte africain : vers une égalité réelle entre l'homme et la femme ?**
Christ Guy Roland GBAKRÉ 844-858
- 55. De la culture du blâme à la culture positive de l'erreur : enjeux d'une conscience éthique d'amélioration continue en milieu médico-hospitalier**
Keumian Anicet DAGUI..... 859-875

56. La valeur sociale du darwinisme au-delà des frontières de la lutte et de la sélection	
Bourahima Ouattara N'GUETTIA.....	876-888
57. L'Afrique et le défi de développement social	
Firmin Konan YAO.....	889-901
58. L'éthique à l'épreuve des stratagèmes bioéconomiques de l'industrie biotechnologique chez Céline Lafontaine	
Attchoumounan Paulin OUATTARA.....	902-916
59. Violence par les élèves dans les écoles secondaires du Sénégal : le paradoxe de l'enseignement des valeurs morales	
Guène FAYE & Ousmane KANTE	917-934
60. Probabilisme et démocratie en Afrique : Quelle contribution ?	
Koffi Mathurin N'GUESSAN.....	935-945
61. Technosolutionnisme et environnement : enquête d'éthique des technologies vertes	
Sionfoungon Kassoum COULIBALY.....	946-958

Anthropologie et sociologie

62. Foi, pratiques religieuses et performances des étudiants du département de Sociologie de l'université de Kara (Togo)	
Nadiédjoh TCHELEGUE, Tamégnon YAOU & Yarou GUERA CHABI YORO.....	959-975
63. Protection et prise en charge de l'enfant au Mali : services et établissements étatiques et conventionnés	
Drahmane Fondo.....	976-996
64. Les élèves acteurs et victimes. Une analyse sur les expériences de consommation de drogues au Collège Catholique Monseigneur René Kouassi de Dabou	
ZEZE Marie-Thérèse Dahonnon & NIAMKE Jean Louis.....	997-1018
65. Radicalisation des groupes islamiques au nord du Mali : une analyse socio-politique du phénomène	
KONE Drissa & TOUKPO Guy Oscar Sical.....	1019-1030
66. Mutations foncières et reconfiguration des rapports à la terre à Gokra (centre-ouest ivoirien)	
BRIGNON TAPE Gboua Axel-wilfried & KONE Moussa	1031-1049
67. L'accompagnement numérique des enfants par les parents : fracture ou continuité éducative ?	
GNAHORE Batty Gervais.....	1050-1064

- 68. CMU et non-recours : analyse sociologique des perceptions et pratiques des premiers étudiants bénéficiaires de Bouaké (Côte d'Ivoire)**
Amenan Ruth Marylise KOUASSI, Sandra Méledje MEL & Attia Michel AKABILE 1065-1085
- 69. Gouvernance des Dros et résilience des victimes à Bouaké**
JOSELINE SAGOUHI GNAKA, MANAN Gnamien Elie & TCHETCHE Obou Mathieu..... 1086-1102
- 70. Enjeux et défis de stabilisation des rapports sociaux dans le milieu rural ivoirien**
Roméo BIE & Ludmilla Yaa Kra Mensan Adjéi..... 1103-1118
- 71. Résilience des populations riveraines dans la gestion des ressources de l'Okpara à Tchaourou au Bénin**
Amoussoun Zacharie BADJAGOU, Abdel Aziz MOSSI & Okry Brice IDJIWA..... 1119-1137
- 72. Diversité de formes de gestion conjointe de la famille chez les couples mariés d'Air-France (Bouaké, Côte d'Ivoire)**
KONAN Yao Escar, YEBOUA Atta Kouassi Didier & KOUAKOU Konan Jérôme..... 1138-1155

Psychologie

- 73. Réseaux sociaux, organisation du travail et procrastination chez les élèves de 3e à Adjamé**
Yemou Jeanne N'TAIN..... 1156-1173
- 74. Intelligence émotionnelle, Motivation et Investissement Subjectif chez les enseignants du secondaire public de Côte d'Ivoire**
Aya Michèle Edith Koffi..... 1174-1188
- 75. Vécu psychique du trauma de la violence sexuelle chez une survivante de l'ONG Bloom**
Kouakou Alain PRAO, Ekissi Jean Armel KOFFI & Marie-Joelle Akiapo AKIAPPO..... 1189-1206
- 76. Mécanismes endogènes de santé mentale en contexte de crise sécuritaire : Cas de Kaya (Burkina Faso)**
Ali TAO, Marian BELEM, Daouda KOUMA & Rasmata NABALOU BAKYONO..... 1207-1221

Science de l'éducation

- 77. Résoudre la crise des séries scientifiques aux lycées de Toliara par le renforcement du matériel didactique**
Bastoin CHADHOULI & Marinah NANTENAIKO..... 1222-1238
- 78. Les usages de l'intelligence artificielle et leur incidence sur les performances scolaires des élèves du secondaire au Burkina Faso**
Adama TRAORE & Benjamin SIA..... 1239-1256

SECTION 4 : SCIENCES ECONOMIQUES ET DE GESTION

- 79. Cadre conceptuel et théorique de la gouvernance des marchés publics :
une esquisse littéraire**
Soumaïla ONGOÏBA, Houdou Attikou DIALLO & Abdoulaye MAIGA..... **1257-1274**
- 80. Vers une meilleure accessibilité aux services de santé
grâce aux énergies renouvelables au Mali :
cas de la commune rurale de Kalaban Coro**
Ahmadou Abdourahimi DIALLO, Bokary DIALLO,
Adama DIABATÉ & Houdou Attikou DIALLO..... **1275-1288**
- 81. Contribution des institutions de microfinance
au bien-être des femmes en Guinée**
Diarra ZOUMANIGUI & Fatoumata Kenda DIA..... **1289-1305**



Chanter le tabou pour théâtraliser l'indicible en Côte d'Ivoire : dérision, subversion et engagement dans la musique ivoirienne contemporaine

YOKORE Zibé Nestor

*Institut National Supérieur des Arts
et de l'action culturelle (INSAAC)*

Email : yokorez@yahoo.fr

ADJOUMANI Kouassi Martin

*Université Alassane Ouattara,
Email : kingadjoumani@gmail.com*

&

GOH Tianet Yannick Emmanuel

*Université Alassane Ouattara,
Email : docteur.tianet@gmail.com*

Date de soumission : 15-10-2025

Date de publication : 30-11-2025

Résumé

L'examen du rôle des chansons populaires ivoiriennes dans la mise en visibilité de réalités sociales sont souvent tues ou socialement stigmatisées. À partir d'un corpus constitué de titres abordant l'ivoirité, les émotions intimes et la mémoire coloniale, l'étude montre que la musique constitue un espace discursif alternatif, capable de convertir des non-dits collectifs en objets de réflexion sociale. La démarche méthodologique repose sur une analyse qualitative de contenu thématique, mobilisant l'examen approfondi des paroles et du contexte socioculturel de leur production. Les résultats révèlent que la chanson agit comme un instrument de médiation symbolique : elle déconstruit les tabous, ouvre un espace de parole aux groupes marginalisés et contribue à la circulation de nouvelles représentations sociales. L'article conclut que la chanson populaire en Côte d'Ivoire fonctionne comme une véritable technologie symbolique de transformation du social, avec une ouverture commode d'expression, de contestation et de reformulation des imaginaires collectifs.

Mots-clés : Chanson ivoirienne, Tabous sociaux, Contestation, Médiation culturelle, Conscience politique.

Singing about taboo to theatrically represent the unspeakable in ivory coast: derision, subversion and commitment in contemporary ivorian music

Abstract

This article examines the role of Ivorian popular songs in making visible social realities that are often silenced or socially stigmatized. Based on a corpus of songs addressing Ivorian identity, intimate emotions, and colonial memory, the study shows that music constitutes an alternative discursive space capable of transforming collective silences into objects of social reflection. The methodological approach relies on a qualitative thematic content analysis, involving a detailed examination of lyrics and the sociocultural context of their production. The results reveal that songs function as instruments of symbolic mediation: they deconstruct taboos, provide a platform for marginalized groups, and facilitate the circulation of new social representations. The article concludes that Ivorian

popular music operates as a genuine symbolic technology for social transformation, offering a space for expression, contestation, and the reformulation of collective imaginaries.

Keywords: Ivorian song, social taboos, Contestation, Cultural mediation, Political consciousness

Introduction

En Côte d'Ivoire, la musique populaire occupe une position singulière dans le paysage socioculturel. De simple pratique récréative, elle s'est transformée depuis plus de trois décennies en un véritable espace d'énonciation sociale (Hien, 2021). À travers des genres tels que le zouglou, le coupé-décalé ou les musiques urbaines contemporaines, les artistes se font observateurs, chroniqueurs et parfois porte-parole d'un collectif. Ils abordent des sujets qui demeurent généralement refoulés dans les discours formels, institutionnels ou médiatiques : corruption des élites, défaillances des politiques publiques, conflits identitaires, pressions économiques, sexualité, voire critique de l'héritage colonial par l'appropriation de la langue française comme le souligne (Goheneix, 2008). Dans ce cadre, la chanson devient un médium privilégié pour dire l'indicible et donner une forme audible aux réalités socialement considérées comme taboues.

Le tabou, compris ici comme une interdiction symbolique portant sur des thèmes jugés sensibles (Thiel, 2003), se révèle particulièrement fécond pour comprendre la production musicale ivoirienne. Les textes de chansons, en s'autorisant des formes de provocation, d'ironie et de dérision, transgressent ces interdits collectifs. L'artiste se positionne alors comme un acteur social susceptible de déplacer les frontières de ce qu'il est permis de dire dans l'espace public (Lezou Koffi, 2018). Ce déplacement ne procède pas uniquement de la contestation : il s'accompagne d'une véritable mise en scène du tabou. Par la chanson, le non-dit est caricaturé, exagéré, théâtralisé, comme interprété scéniquement ; la mise en situation des discours du non-dit et sa forme de spectacularisation en constituent les marques de la théâtralisation (Pavis, 2014 : 357). La parole artistique permet ainsi d'exposer les fractures d'une société en mutation, tout en proposant une catharsis sociale particulièrement efficace dans un contexte où l'oralité et la performance scénique occupent historiquement une place centrale.

Les exemples qui scandent l'histoire musicale récente illustrent cette appropriation du tabou par l'expression artistique. Dans le registre politique, des groupes comme ESPOIR 2000 ou le duo YODE ET SIRO pratiquent une satire mordante des élites, dénonçant le détournement des biens publics ou l'arbitraire des gouvernants. Sur un autre plan, des artistes du coupé-décalé franchissent les frontières des normes morales en évoquant la sexualité, parfois de manière provocatrice. D'autres encore investissent des thématiques économiques, environnementales

ou identitaires, interrogeant les frustrations face à la pauvreté, les tensions autour de la nationalité ou les rémanences symboliques de la période coloniale. Ces différents registres révèlent que la chanson ivoirienne ne reflète pas seulement le réel : elle l'interprète, le met en crise, et le reconfigure en discours critique.

Cette capacité à mobiliser le tabou comme matière expressive soulève une interrogation centrale : comment la création musicale ivoirienne parvient-elle à transformer des sujets sensibles ou interdits en dispositif de médiation sociale, de prise de parole collective et de contestation symbolique ?

L'objectif général de cet article consiste à analyser la manière dont les artistes mobilisent les registres du tabou pour construire un langage critique et une parole dissidente. Il s'agit plus précisément de montrer comment la dérision, l'ironie et la provocation deviennent des stratégies discursives permettant d'interpeller la société et d'élargir les frontières de ce qu'il est possible d'exprimer publiquement. Pour éclairer cette perspective, le cadre théorique articule trois approches complémentaires : la socio-sémiotique de la chanson (Barbazan, 2011), qui permet d'appréhender la chanson comme un dispositif de narration et de symbolisation du réel ; les théories de la subversion artistique, selon lesquelles l'art détient un pouvoir de contestation symbolique et d'inversion des rapports de pouvoir (Le Lannou, 1999).

La démarche méthodologique repose sur une analyse qualitative de corpus : un ensemble de chansons représentatives des tabous politique, sexuel, économique, identitaire et environnemental est examiné à partir d'une grille d'analyse thématique et discursive. Cette approche est complétée par une revue de littérature dans les champs de la communication sociale, des études culturelles et de la sémiotique musicale, afin de situer les productions dans leur logique d'engagement et de représentation. Ainsi, la chanson ivoirienne apparaît comme une scène de théâtralisation de l'indicible, où l'humour, la satire et la provocation ne relèvent pas d'une simple recherche d'esthétique musicale, mais bien d'une stratégie de dévoilement du réel. En réintroduisant dans l'espace public ce que le discours institutionnel marginalise, elle contribue à redéfinir la participation citoyenne et les formes contemporaines de l'engagement social.

1. Cadre théorique et conceptuel

L'analyse de la chanson ivoirienne en tant que dispositif de mise en scène et de négociation des tabous sociaux mobilise deux ancrages théoriques complémentaires.

Premièrement, la théorie du tabou issue des travaux de Douglas (1992) et de Thirouin (2004) permet de concevoir le tabou non comme une simple interdiction morale, mais comme une construction sociale, historiquement située, à travers laquelle une communauté régule les comportements, limite la parole ou encadre la circulation de certaines représentations. Dans cette perspective, le tabou devient un objet sémiotique : il est ce qui « ne doit pas être dit », mais dont la puissance sociale réside précisément dans le risque de transgression qu'il contient. La chanson, en abordant l'interdit, rend visible ce que la société cherche à invisibiliser.

Deuxièmement, l'étude s'appuie sur l'approche communicationnelle de la chanson comme espace d'énonciation et comme média culturel. La socio-sémiotique de la chanson (Barbazan, 2011) considère que celle-ci n'est pas seulement un artefact musical, mais un dispositif discursif permettant de narrer le réel et d'en produire une interprétation symbolique. L'artiste apparaît alors comme un acteur social, capable de porter une parole dissidente grâce à la dérision, à l'ironie et à la subversion.

Cette perspective rejoint les théories de la subversion artistique (Le Lannou, 1999), qui analysent l'acte créatif comme une forme d'inversion symbolique des rapports de pouvoir. Lorsque la chanson transgresse les interdits et convoque la satire, elle produit un déplacement des frontières du dicible dans l'espace public. Elle joue ainsi un rôle de médiation culturelle et politique, en permettant l'expression de frustrations collectives ou de revendications latentes, souvent absentes des discours institutionnels.

En articulant ces approches, ce travail considère la chanson comme une scène sociale où les tabous sont à la fois exposés, discutés et reconfigurés, transformant le créateur musical en acteur de médiation, et le public en communauté d'interprétation.

2. Méthodologie de recherche

L'étude adopte une approche qualitative et interprétative, dans la lignée des méthodes d'analyse des productions culturelles. L'objectif n'est pas de mesurer quantitativement l'impact des chansons, mais de comprendre comment la musique opère comme espace de transgression symbolique et quels procédés permettent aux artistes de contourner l'interdit pour dire l'indicible.

La démarche mobilise deux niveaux complémentaires d'analyse :

Analyse de contenu thématique, centrée sur les paroles des chansons afin de faire émerger les registres tabous mobilisés et les procédés discursifs utilisés (dérision, ironie, double sens, métaphores, parodie).

Analyse socio-anthropologique, qui replace les productions musicales dans leur contexte social, médiatique et politique afin d'interpréter les effets symboliques de leur réception.

Le corpus étudié est composé de chansons issues de la période 1998-2023. Ce corpus est intentionnel, ciblé et construit selon trois critères de sélection : la présence explicite ou implicite d'un tabou social, la diffusion significative auprès du public et des médias, la capacité du morceau à susciter débats, controverses ou prises de parole collectives.

Les chansons retenues illustrent différentes catégories de tabous :

Registre du tabou	Exemples de titres / artistes
Politique	<i>Président, on dit quoi ? ; Si tu as choisi voleur</i> Yodé & Siro
Dérision	<i>Quand quelqu'un nage, on voit toujours son dos- Soum Bill</i>
Sexuel / moral	<i>Maplorli</i> (DJ Arafat) ; <i>Coup du marteau</i> (DJ Dollaré)
Économique / social	<i>Crise économique Espoir 2000</i>
Identitaire / citoyenneté	<i>De père ou de mère tu es Ivoirien</i> Yodé & Siro
Environnemental	<i>Sauvez-nous, on ne peut pas respirer</i> Les Salopards
Sentimental / intime	<i>Fakalo</i> – BétiKa
Postcolonial / controverses géopolitiques	Références à la <i>dette coloniale</i> (Vieux Gazeur)

Nous avons procédé par la suite à un codage thématique à partir de trois catégories analytiques : dérision, subversion, engagement.

Chaque chanson est analysée selon la manière dont elle met en scène le tabou, le contourne ou l'affronte, ainsi que selon la nature de l'interpellation du public (collective, identitaire, citoyenne).

Cette méthode a permis d'identifier les stratégies discursives par lesquelles la chanson ivoirienne transforme le tabou en outil de critique sociale, et d'évaluer la manière dont elle élargit les frontières du dicible dans l'espace public.

3. Résultats

3.1. Le tabou : entre ordre social et transgression

Le tabou constitue l'un des mécanismes fondamentaux de régulation des sociétés. Selon (Mead et al., 1992), il fonctionne comme une norme implicite qui hiérarchise les comportements, distingue les domaines du pur et de l'impur et circonscrit la frontière entre le dicible et l'indicible. Il s'agit donc d'un dispositif normatif silencieux, enraciné dans des croyances collectives, qui maintient la cohésion du groupe en restreignant certains sujets à la sphère du secret ou du non-dit. Cette perspective s'inscrit dans la continuité des travaux fondateurs de (Jean, 2012), pour qui les sociétés structurent leurs interactions à travers l'opposition entre le sacré et le profane. Le tabou n'est pas un simple interdit moral ; il représente un ordre symbolique assurant la préservation de ce qui fonde l'identité sociale. Sa violation n'est pas

seulement l'expression d'un acte individuel de transgression, mais un affront à l'équilibre collectif. Dans une approche complémentaire, (Catonné, 1994), à travers son analyse des discours sur la sexualité, montre que les tabous ne se contentent pas de faire silence : ils produisent des formes de contrôle social et de pouvoir. L'indicible n'est pas seulement ce dont on ne parle pas ; il devient un « objet surveillé », dont l'accès au discours est soumis à des conditions socio-politiques strictes. Le tabou fonde ainsi un rapport de domination entre les instances qui interdisent et celles qui subissent l'interdit.

En Côte d'Ivoire, ces mécanismes se déclinent dans des domaines variés politique, sexuel, économique, identitaire, environnemental ou sentimental et configurent l'imaginaire collectif en définissant ce qui peut être dit, et surtout ce qui doit être tu. De la critique du pouvoir politique à l'évocation explicite de la sexualité, du questionnement des appartenances citoyennes à la dénonciation de la précarité économique, chaque domaine apparaît comme un territoire sensible où le discours public est étroitement surveillé. Le tabou n'est donc pas un simple silence culturel ; il devient un enjeu social, politique et moral (Labere, 2004).

3.2. La chanson populaire ivoirienne comme dispositif d'expression sociale par la dérision

Dans le champ des sciences de la communication, la chanson populaire occupe une place singulière en tant que dispositif discursif articulant expression artistique, critique sociale et négociation symbolique des rapports de pouvoir. Loin d'être un simple divertissement, elle s'impose comme un espace de mise en forme du vécu collectif et de régulation sociale. Elle constitue, pour reprendre l'expression de (Bo et al., 2018), un médium privilégié permettant de dire ce que les institutions ou les normes sociales cherchent à taire. Dans les sociétés africaines, et plus spécifiquement en Côte d'Ivoire, la chanson devient une technologie de la parole publique, au sens foucauldien, c'est-à-dire un lieu où se fabrique, se déplace et se redistribue le sens.

(Péneau, 2021) souligne que la musique africaine fonctionne comme une arène politique dans laquelle se cristallisent les tensions sociales, les contradictions identitaires et les aspirations citoyennes. La performance musicale devient un « acte de communication politique » : l'artiste y engage sa parole, inscrit un discours et intervient dans l'espace social sans passer par les médiations institutionnelles classiques. Par la chanson, des critiques habituellement censurées ou moralement réprimées trouvent un mode d'expression légitime, car enveloppées dans les codes esthétiques du divertissement.

Les travaux pionniers de (Konate, 2002) sur le mouvement zouglou éclairent de manière particulièrement pertinente cette dynamique. Le zouglou, en tant que genre musical né dans les milieux estudiantins, se construit sur la satire des institutions et la dénonciation des injustices quotidiennes. Il s'appuie sur l'humour, l'ironie et l'exagération pour renverser, par le rire, les hiérarchies sociales et politiques. Dans cette logique, la dérision devient un langage stratégique. Elle permet à l'artiste : d'attaquer sans frontalité, de contourner le tabou en ridiculisant ce qui devrait être tu, d'installer une connivence critique avec l'auditoire.

La dérision fonctionne ainsi comme une forme de subversion douce, une stratégie de contournement permettant de transformer des sujets sensibles en matière partageable et socialement recevable. En ce sens, la chanson s'apparente à ce que Barthes qualifierait de « pratique signifiante » : elle ne se contente pas de transmettre un contenu, elle reconfigure le réel par le symbolique. C'est le cas avec Soum Bill avec le titre « Politico djantra » :

Dès que le pouvoir a changé de camp parole a changé dans sa bouche, il voulait nous tromper il s'est trompé lui-même.

Quand quelqu'un nage, c'est son ventre seulement qui est dans l'eau sinon on voit son dos.

Refrain : on peut pas, on peut pas, compter sur toi ohéé politico djantra ohé.
Comme un singe tu sautes de branches en branches toujours à la recherche de ton pain quotidien à cause de jeton tu n'as plus de dignité. Vraiment on peut pas compter sur toi ohé

Refrain

Dès que tu allumes ta télé, ils sont 191 alignés comme des chenilles chaque vient faire son discours tu soutiens tous les régimes pourvu qu'on te donne à mangé on sait que ONG ça peut donner ministère.

Refrain : mais on peut pas

C'est toi toujours, on te voit ici peu de temps après, on te voit là-bas quand il y'a plus rien à manger, tu es de l'autre côté ceux que tu as insulté hier, aujourd'hui tu les bénis sans aucune conviction, tu es dedans seulement c'est bon ou c'est mauvais, toi tu n'penses qu'à ton ventre toi tu sèches ton habit là où le soleil brille.

En Côte d'Ivoire, certains artistes mobilisent systématiquement cette rhétorique de la dérision. Les paroles qui caricaturent l'autorité politique, ridiculisent les excès de pouvoir ou exposent les contradictions morales de la société ne sont pas de simples amusements. Elles agissent comme une critique sociale performative, capable de révéler les incohérences du système en place. L'usage du registre comique crée un espace de distanciation à partir duquel le public peut penser autrement le social.

Ainsi, la chanson populaire ivoirienne notamment dans le zouglou et les musiques urbaines cristallise trois processus communicationnels majeurs :

- Visibilisations du non-dit : elle met en lumière des problèmes sociaux habituellement occultés dans les espaces formels.

- Collectivisation du jugement : la dérision transforme un mécontentement individuel en perception collective.
- Délégitimation symbolique du pouvoir : en tournant en ridicule une situation ou une figure d'autorité, la chanson en fragilise symboliquement la légitimité.

Ce faisant, la chanson devient une arène de négociation du dicible. Elle ne se contente pas d'exprimer : elle transforme, déplace, reformule. Elle est discours, mais également action. À travers la dérision, elle ouvre un espace où la société se regarde, se critique et s' imagine autrement.

3.3. La chanson populaire ivoirienne comme espace de négociation des tabous

Dans le cadre des sociétés africaines, où les normes sociales structurent fortement les prises de parole et l'accès au discours public, la chanson populaire apparaît comme un espace privilégié de négociation avec les interdits (SAMAKE, 2025). L'articulation entre musique et tabou, loin d'être anecdotique, révèle un mécanisme communicationnel complexe dans lequel l'expression artistique devient un instrument de contournement des limites établies. (Barbe, 2020) souligne, à ce titre, que dans les contextes où certains sujets relèvent du non-dit, l'esthétique musicale permet d'aborder l'indicible en déployant des stratégies discursives indirectes telles que l'humour, l'allégorie, l'ironie ou la métaphore. La chanson opère alors comme un espace intermédiaire : suffisamment ludique pour échapper à la censure sociale, mais suffisamment discursif pour porter une critique ou une prise de position.

Ce déplacement par le détour rhétorique confère à la chanson un pouvoir spécifique. Elle n'abolit pas les tabous mais les rend discutables, en créant un espace symbolique où ce qui est interdit de dire peut se dire autrement (Amossy, 2024; Danblon, 2011). La musique devient ainsi un médiateur culturel qui rend audible l'expérience collective : elle révèle des réalités invisibles, reformule ce que l'ordre social refoule et propose une version négociée du discours interdit. Dans cette perspective, les artistes jouent un rôle d'« intermédiaires sociaux », porteurs d'une parole dont la légitimité découle moins de leur statut institutionnel que de leur capacité à transformer le vécu collectif en récit artistique partagé.

Cette fonction de médiation trouve un éclairage théorique dans les travaux de (Coquery-Vidrovitch, 2002) sur la postcolonie. L'auteure met en évidence que dans des contextes marqués par l'autorité, la dérision, la parodie et l'exagération deviennent des modes privilégiés de résistance symbolique. Ces procédés n'annulent pas frontalement le pouvoir, mais en fissurent l'apparente intangibilité en le soumettant à la mise en scène, à l'humour ou au ridicule. Transposée à la musique populaire ivoirienne, cette logique permet de comprendre pourquoi

certaines sujets politiquement sensibles corruption, dysfonctionnement institutionnel, injustices sociales trouvent dans la chanson un espace d'énonciation possible alors qu'ils demeurent imprononçables dans d'autres lieux de parole.

La chanson populaire ivoirienne se présente dès lors comme un espace hybride où se rencontrent tradition et modernité, ordre social et désir de transformation. Le recours à la dérision ou à l'allégorie permet d'aborder les tabous politiques, sexuels, économiques, environnementaux ou identitaires sans jamais s'exposer frontalement à la réprobation sociale. L'artiste, par le rire ou la métaphore, ouvre une brèche dans le système de normes, rendant visible la tension entre les aspirations individuelles et les obligations sociales.

Ce processus dépasse le divertissement. La scène musicale devient une arène où se rejouent : les rapports de pouvoir, les négociations du dicible, la redéfinition des imaginaires collectifs.

Ainsi, la chanson ne se contente pas de refléter la société : elle la met en mouvement, elle en redistribue les limites discursives et contribue à la renégociation permanente des tabous. Par ce travail de transgression maîtrisée, la musique participe à la dynamique démocratique en donnant une forme audible à ce qui, autrement, resterait confiné dans le silence.

3.3. Analyse des tabous sociaux dans la chanson ivoirienne

3.3.1. Subversion politique et renversement symbolique du pouvoir dans la chanson ivoirienne

Dans le paysage sociopolitique ivoirien, la critique directe du pouvoir demeure socialement et institutionnellement encadrée. La légitimité de la parole politique est traditionnellement réservée aux détenteurs d'autorité ou aux espaces formels de débat, ce qui limite l'accès à la prise de parole contestataire. Dans un tel contexte, la chanson populaire notamment dans ses formes urbaines comme le zouglou devient un dispositif subversif permettant d'exprimer ce qui ne peut l'être ailleurs. Les artistes y déploient une stratégie de déstabilisation symbolique du pouvoir, ce qui transforme l'espace musical en scène de transgression politique.

Les productions de YODE & SIRO et ESPOIR 2000 illustrent ce renversement. « *Dans Président, on dit quoi ?* », l'interpellation directe du chef de l'État abolit la distance hiérarchique imposée par l'ordre politique. La chanson ne s'adresse pas à l'institution, mais à une personne, désignée et responsabilisée publiquement. Cette transformation du président en interlocuteur est en soi un acte subversif : elle déplace la parole du registre du respect figé vers celui de la reddition de comptes. La demande de comptes devient ainsi performative : elle crée un espace de dialogue que les institutions empêchent dans la réalité. La charge subversive se

renforce dans « *Si tu as choisi voleur, c'est nous on va t'appeler voleur oh* » où Yodé & Siro dans le titre « le peuple te regarde » paru en 2007, exposent un lien de causalité entre le choix électoral et la corruption qui en découle. Cette inversion du stigmate où le citoyen est co-responsable de la dérive politique fait éclater un tabou fondamental : la responsabilisation de l'électorat dans la reproduction du système. La chanson ne se contente pas de dénoncer ; elle réintègre la population dans la chaîne de responsabilité. Le citoyen n'est plus victime passive mais acteur du désordre politique, ce qui constitue un déplacement radical de la norme discursive.

ESPOIR 2000 dans l'album *tableau blanc* avec le titre « *ça balance* » sorti en 2024, procède, dans *La vie là aa ça balance...*, à une désacralisation du pouvoir par l'usage d'images triviales (« c'est comme testicules de mouton »). Le pouvoir politique est ramené dans l'espace du vulgaire, du corporel, du quotidien. Ce procédé relève de ce que (Bourdieu, 1970) nomme violence symbolique inversée : au lieu que le langage du pouvoir s'impose aux dominés, ce sont les dominés qui imposent leur langage au pouvoir, détruisant la dimension sacrée de l'autorité. La métaphore « *le 6 est devenu 9* » dévoile la manipulation du réel opérée par les dirigeants et fait surgir la vérité dans un registre compréhensible par tous. Ces pratiques subversives s'appuient sur trois leviers discursifs :

- La dérision, utilisée comme arme de disqualification du pouvoir ;
- L'ironie, qui permet de contourner la censure et de dire l'inacceptable dans une forme admissible ;
- Le langage populaire (nouchi), qui décentre la norme linguistique et valorise la parole des marges.

Ce déplacement langagier est fondamental : en recourant aux codes de la rue, les artistes déplacent l'autorité discursive du centre vers la périphérie. Le pouvoir symbolique change de camp. La chanson devient le lieu où les normes du dicible sont réécrites.

Ainsi, loin d'être un simple vecteur de divertissement, la musique populaire ivoirienne constitue un instrument de subversion démocratique. Elle rend audible la contestation, institue un espace public alternatif et reconfigure les rapports entre gouvernants et gouvernés. À travers l'humour, la dérision et la provocation, les artistes font émerger une forme de justice discursive : ils donnent à la société la possibilité de dire ce qu'elle pense, lorsque l'ordre politique tente d'en empêcher l'expression. En transformant le tabou en parole et l'interdit en critique, la chanson populaire ne se contente pas de dénoncer : elle renverse les hiérarchies symboliques et expose la fragilité de l'autorité politique elle-même.

3.4.2. Le tabou sexuel

Le traitement de la sexualité dans la chanson ivoirienne constitue un autre espace de transgression d'un tabou majeur. Dans un univers socioculturel où la pudeur, le silence familial et le poids des normes religieuses encadrent fortement l'expression du désir, la chanson populaire et plus particulièrement le coupé-décalé opère comme un lieu d'irruption de l'intime dans la sphère publique. Comme l'indique (Kole, 2025), ce courant musical, souvent analysé comme un exutoire aux tensions sociopolitiques, a également investi la thématique sexuelle en lui conférant une visibilité inédite. Les titres controversés tels que « *Maplorly* » ou « *J'ai envie de mougou* », interprétés par Arafat DJ, paru en juin 2016, ce titre mobilise des métaphores explicites, un langage cru et des codes gestuels fortement suggestifs. Par ces procédés, les artistes désacralisent l'objet sexualité et en déplacent le traitement de la sphère privée vers l'espace collectif. Cette mise en mots directe du désir s'accompagne d'une valorisation de l'affirmation individuelle : l'expression de l'envie et du plaisir n'est plus dissimulée, elle devient performative et assumée. Les critiques dénoncent une vulgarisation et une marchandisation du corps, accusant ces contenus de réduire la femme à un objet de consommation festive. Mais cela n'a empêché en au cas de mettre les populations de se l'approprier et d'en faire un concept sans tabou au point de faire danser des enfants au plaisir des parents sans gêne. Toutefois, limiter ces productions à une dimension obscène occulte leur portée sociale : elles participent à la levée d'un interdit discursif et mettent au jour les tensions contemporaines autour de la sexualité et des rapports de genre. En donnant à entendre des paroles jusque-là indicibles, la chanson contribue à reformuler les normes : elle révèle l'émergence d'une modernité urbaine dans laquelle la liberté sexuelle s'affirme face aux prescriptions morales héritées. Ainsi, loin d'être un simple divertissement provocateur, le coupé-décalé fonctionne comme un espace de négociation symbolique entre tradition, mondialisation culturelle et revendication de l'autonomie individuelle.

3.4.3. Le tabou environnemental

L'économie et l'environnement constituent deux domaines traditionnellement dominés par les discours institutionnels et techniques, souvent éloignés de l'expérience sensible des citoyens. Pourtant, la musique populaire ivoirienne, notamment le zouglou, opère une traduction sociale de ces enjeux en les arrachant à leur abstraction technocratique pour les inscrire dans le vécu quotidien des populations. Le traitement du tabou économique dans des chansons telles que « *Diarrhée économique* » de l'album *le Bilan* du groupe ESPOIR 2000 paru en 2000, illustre ce déplacement : la pauvreté, le chômage massif et l'incertitude des trajectoires de vie y sont narrés

à travers une esthétique de l'oralité qui privilégie le récit collectif, le témoignage et la mise en accusation implicite des dysfonctionnements structurels. La question économique, perçue dans l'espace public comme un sujet sensible car renvoyant à l'impuissance étatique et à la défaillance des politiques publiques, devient ici une matière expressive qui permet aux citoyens de verbaliser leur frustration. La musique se transforme alors en chambre d'écho des invisibilités sociales : la souffrance économique cesse d'être un indice statistique pour devenir une expérience incarnée, affective et politisée. Ces productions ne se limitent pas à un registre plaintif ; elles constituent une critique implicite des logiques néolibérales d'exclusion et réaffirment la valeur de la solidarité communautaire comme ressource de survie (Dizerbo & Mabilon-Bonfils, 2022). Le zouglou pose ainsi les fondements d'un contre-discours économique qui légitime l'expression des inégalités et de la précarité.

Dans la même veine, le tabou environnemental suit une dynamique comparable. Longtemps périphériques dans les priorités politiques nationales et quasi absents des débats citoyens, les enjeux écologiques trouvent dans la chanson un lieu d'énonciation inattendu. Dans le titre '*vive le maire*' du groupe LES SALOPARDS, la métaphore de l'asphyxie « *sauvez-nous o, on ne peut pas respirer* » paru en 1998, fait de la pollution et de l'insalubrité des expériences immédiates et physiques, rendant tangible l'urgence écologique. En nommant les déchets, la dégradation de l'espace urbain et l'absence d'action publique, ces artistes brisent un silence institutionnel qui relègue l'environnement à un enjeu de seconde zone. La chanson assume une fonction de mise à l'agenda, non pas en proposant des solutions techniques, mais en rendant visible la dimension politique du problème : l'environnement n'est plus un décor, mais un élément structurant du bien-être collectif et un révélateur de la gouvernance locale. La musique agit alors comme médiatrice entre vécu populaire et responsabilité publique, transformant une préoccupation émergente en sujet légitime de débat citoyen.

Ainsi, que l'on parle de pauvreté structurelle ou de dégradation environnementale, la chanson populaire ivoirienne réinvente l'espace de la parole sociale. En traitant ces dimensions comme des tabous à déverrouiller, elle déplace les frontières de ce qui peut être dit, et réinscrit les populations marginalisées au cœur du débat public. Par l'humour, la dénonciation et la mise en récit collective, elle accomplit une opération symbolique décisive : elle politise ce que les institutions tendent à dépolitiser et confère aux citoyens une capacité d'énonciation critique. La chanson devient ainsi un espace de conscientisation et d'empowerment, où l'économie et l'environnement ne sont plus des domaines réservés, mais des réalités vécues, interprétées et contestées par ceux qui en subissent directement les effets.

3.4.4. Le tabou identitaire : musique, dénonciation et reconstruction symbolique de l'appartenance nationale

La question de l'ivoirité constitue l'un des tabous les plus sensibles de l'histoire socio-politique ivoirienne, car elle touche à la définition même de l'appartenance nationale et aux modalités de reconnaissance de l'« être Ivoirien ». Associée aux crises politiques et aux tensions communautaires des années 1990 et 2000, cette notion a opéré comme un instrument de différenciation, produisant des catégories d'inclusion et d'exclusion sur la base de l'origine, de la filiation ou de l'appartenance ethnique (Akindès, 2012). Elle a généré un climat de suspicion généralisée, où certains citoyens ont vu leur identité questionnée, voire niée, dans l'espace public. Dans un tel contexte, la prise de parole critique se heurte à un double verrou : un interdit social évoquer l'ivoirité revient à réveiller des traumatismes collectifs et un interdit politique critiquer cette construction revient à contester un ordre discursif imposé par les institutions.

La musique populaire, notamment le zouglou et certaines productions urbaines contemporaines, s'impose alors comme un espace de transgression contrôlée. Dans des paroles telles que « *De père ou de mère tu es Ivoirien, trop de frustrations à son égard* » de YODE et SIRO du titre « *quel est mon pays ?* » 2014, ou dans l'interrogation performative « le 'Et' ou le 'Où' ? » interprétée par FITINI LE CREATEUR 2002, l'identité est soumise à un examen critique. Par la simplification ironique du débat une lettre, une conjonction les artistes dévoilent l'absurdité des critères bureaucratiques d'identification et la violence symbolique infligée à ceux dont la nationalité devient un objet de suspicion. La chanson ne se contente pas de dénoncer ; elle traduit l'expérience intime de l'humiliation, de l'incertitude juridique et de l'exclusion sociale.

Dans cette perspective, la musique joue une triple fonction. D'abord une fonction de désacralisation du discours identitaire, en montrant que l'« ivoirité » n'est pas une essence mais une construction politique contingente. Ensuite, une fonction de reconnaissance, au sens de Honneth : les individus privés de validation institutionnelle trouvent dans la chanson un espace où leur identité est affirmée et légitimée. Enfin, une fonction de réconciliation symbolique : en proclamant que l'appartenance nationale ne peut être négociée, conditionnée ou graduée, ces artistes réaffirment la nécessité d'une citoyenneté inclusive fondée sur la co-appartenance et le destin commun.

En donnant une voix aux populations qui ont subi les effets concrets de l'exclusion identitaire, la musique populaire convertit un traumatisme collectif en mémoire partagée et ouvre la voie à un récit national alternatif. Celui-ci n'est plus structuré par la logique de séparation « eux » et « nous » mais par la revendication d'une unité fondée sur l'égalité de dignité. La chanson

devient ainsi un instrument de critique sociale et un vecteur de cohésion : elle déstabilise les frontières identitaires construites par le discours politique et propose un modèle d'appartenance fondé sur la solidarité plutôt que sur l'assignation.

En rendant dicible un sujet longtemps indicible, la musique ne révèle pas seulement un tabou : elle participe à la reconstruction de ce que signifie « être Ivoirien ». Elle redonne à la nation son caractère partagé, vécu, et non imposé.

3.4.5. Le tabou sentimental : dévoilement de l'intimité et légitimation sociale de l'affect

L'expression publique des émotions constitue l'un des tabous les moins visibles mais les plus structurants des sociétés africaines, où la retenue affective et la valorisation de la force émotionnelle demeurent associées à une forme de maturité sociale (Scherer, 2006). L'intimité, et en particulier la souffrance sentimentale, relève traditionnellement du domaine privé et se trouve régulée par des normes implicites de pudeur émotionnelle (Mazaleigue-Labaste & Giard, 2021). La chanson populaire ivoirienne, en particulier dans des productions telles que *'Fakaloh'* de BETIKA 2005, rompt avec cette logique de réserve. En construisant un récit autour d'une douleur intime liée à la trahison affective, elle fait passer l'expérience individuelle souvent vécue dans le silence au statut de discours socialement audible et légitime.

Ce basculement de l'intime vers le public produit un double effet. D'une part, il opère une destigmatisation de la vulnérabilité : la douleur émotionnelle cesse d'être perçue comme un signe de faiblesse pour devenir un objet partageable et digne d'attention. D'autre part, il transforme l'expérience affective en problématique collective, en permettant à chacun de reconnaître dans la chanson un fragment de sa propre histoire relationnelle. Par cette mise en récit, le tabou sentimental se trouve déplacé : ce qui était indicible devient dicible, ce qui était privé devient communicable.

Cette dynamique rejoint les analyses de (Havard Duclos & N'Garoné, 2024), pour qui les œuvres musicales constituent des espaces de médiation culturelle où se négocient et se réagencent les émotions individuelles. En permettant l'expression de la vulnérabilité, la chanson crée une communauté émotionnelle, au sens où le public se retrouve dans les affects exprimés et construit une forme de solidarité sensible. L'effet cathartique qui en découle libère l'individu du poids de la solitude affective et inscrit son vécu dans un cadre collectif de reconnaissance. Ainsi, la chanson populaire ne se contente pas d'exprimer l'émotion : elle institue l'affect comme valeur sociale, en redéfinissant ce qui peut être dit, entendu et partagé dans l'espace public. Elle élargit le répertoire des sujets considérés comme légitimes en révélant

que les fragilités sentimentales appartiennent à la condition humaine et non à l'échec personnel. Par cette mise en visibilité de l'intime, la musique ivoirienne contribue à reconfigurer les imaginaires sociaux autour de la solidarité, de la résilience et de la reconnaissance mutuelle.

3.4.6. Le tabou colonial et postcolonial : dévoilement des rapports de domination et réappropriation de la mémoire collective

Les traces du colonialisme constituent un tabou tenace dans l'espace public ivoirien. La question n'est pas seulement historique : elle touche aux rapports actuels de dépendance économique, politique et géostratégique. Critiquer les héritages coloniaux revient à questionner la légitimité des alliances internationales, des structures économiques et des rapports asymétriques entre États, ce qui explique que ces sujets soient souvent confinés au registre institutionnel ou universitaire et rarement abordés dans les espaces populaires de discussion. La chanson ivoirienne opère ici comme un dispositif de dévoilement et de réappropriation mémorielle.

Dans La dette coloniale « Tchoko tchoko, ils vont rembourser... » VIEUX GAZEUR 2010, mobilise un registre à la fois accusatoire et ironique pour dénoncer la perpétuation de logiques de domination qui prolongent symboliquement l'ordre colonial. La répétition incantatoire du refrain fonctionne comme une réactivation de la mémoire blessée : le passé n'est pas soldé, et la dette historique reste ouverte. Ce que la parole politique hésite à formuler, la chanson l'énonce sans détour. Elle rompt ainsi le silence institutionnel entourant les enjeux néocoloniaux et expose publiquement des rapports de force habituellement dissimulés sous le vocabulaire diplomatique. Ce geste est éminemment subversif. D'abord parce qu'il transforme un sujet historiquement sacralisé la relation avec l'ancienne puissance coloniale en objet de dérision populaire, affaiblissant symboliquement le prestige attaché à cette relation. Ensuite parce qu'il inscrit la critique dans un langage ordinaire et accessible, permettant à des publics exclus des sphères savantes de s'appropriier des enjeux géopolitiques complexes. Dans cette perspective, la chanson devient un espace d'éducation politique et de conscientisation.

À la suite de (Clavaron, 2011), qui souligne que l'art constitue un vecteur privilégié de reconstruction postcoloniale des imaginaires, la production musicale ivoirienne agit comme une mémoire vive : elle ne raconte pas seulement le passé, elle l'actualise. Elle convoque des souvenirs, mais c'est pour mieux éclairer les mécanismes contemporains de domination dette financière, dépendance économique, ingérences politiques. Ce travail de relecture historique inscrit la chanson dans une logique de résistance symbolique : dire, c'est déjà contester.

Ainsi, la chanson postcoloniale remplit trois fonctions essentielles :

- Dévoiler ce que le discours officiel dissimule ou euphémisme ;
- Réinterpréter l'histoire à partir du vécu des populations, et non des archives institutionnelles ;
- Réapproprier la mémoire pour construire une conscience collective tournée vers l'émancipation.

En articulant mémoire, contestation et réinvention, la musique ivoirienne transforme le tabou colonial en moteur de réflexion critique. Elle permet aux populations de se penser comme sujets historiques et non comme héritiers passifs d'un passé qui les dépasse. La chanson se constitue alors en instrument de souveraineté symbolique : elle libère la parole là où le silence fut longtemps imposé.

4. Discussion des résultats

L'analyse des chansons populaires ivoiriennes révèle le rôle de la production musicale comme dispositif d'expression sociale et espace alternatif de prise de parole citoyenne. Contrairement aux discours institutionnels, souvent normatifs et contrôlés, les artistes mobilisent la musique pour rendre dicibles des réalités collectives longtemps évitées dans l'espace public : la question identitaire (ivoirité), les fractures politiques, les séquelles de la colonisation ou encore l'intimité affective. Ces registres thématiques, loin d'être anecdotiques, expriment des tensions sociales profondes et montrent que la chanson devient un instrument de narration du vécu, de critique sociale et de réinterprétation du réel. Par leur capacité à transformer des expériences individuelles en représentations collectives, les artistes transforment la chanson en espace de médiatisation des tabous, contribuant à l'élargissement des frontières du dicible.

L'examen des différentes catégories de tabous montre que la chanson joue une fonction de déstigmatisation et de visibilisation du non-dit social. Dans le cas de l'ivoirité par exemple, les paroles dénoncent les mécanismes d'exclusion et réaffirment une citoyenneté inclusive. Les chansons portant sur les tabous sentimentaux déplacent l'affectivité de la sphère privée vers l'espace public, légitimant les émotions humaines comme expériences socialement partageables. Enfin, les textes portant sur la mémoire coloniale et postcoloniale réactivent une histoire enfouie et alimentent une conscience politique critique. Ainsi, les chansons opèrent selon une logique de « contre-discours public » dans laquelle les artistes traduisent des tensions sociales en messages accessibles, compréhensibles et vecteurs de sens (COULIBALY & COULIBALY, 2021).

Ces résultats s'inscrivent dans les conclusions des travaux sur la performativité du discours artistique dans la construction du lien social. Les chansons étudiées ne se contentent pas de

refléter la société : elles la transforment en proposant des cadres nouveaux d'interprétation du réel. Elles fonctionnent comme un espace intermédiaire entre expression individuelle et débat collectif, ce qui produit une forme de médiation symbolique qui réactive la mémoire, construit des identités partagées et favorise la libération des paroles marginalisées. De ce fait, la musique opère comme une technologie sociale qui influence les représentations collectives et contribue aux processus de reconnaissance des souffrances, des injustices et des subjectivités. Autrement dit, la chanson populaire ivoirienne apparaît comme un véritable outil de recomposition de l'imaginaire social. En donnant voix aux blessures, aux indignations et aux aspirations collectives, elle remplit une fonction politique et sociale qui dépasse la simple dimension esthétique. Elle participe à la construction d'une sphère publique alternative où se négocient la mémoire, l'appartenance et l'identité, tout en renforçant la cohésion sociale par la mise en commun des vulnérabilités. Ces résultats ouvrent des perspectives pour des recherches futures portant sur la musique comme espace de médiation citoyenne dans les contextes africains contemporains.

Conclusion

L'analyse réalisée montre que la chanson populaire ivoirienne dépasse largement le cadre du divertissement et s'impose comme un espace discursif stratégique. Elle accueille des prises de parole sur des sujets sensibles d'identité nationale, d'émotions intimes, vécu économique, héritage colonial ou rapport au pouvoir qui restent souvent absents des espaces institutionnels de débat. En donnant forme à ces réalités tues, les artistes transforment la musique en lieu d'expression collective et en instrument de dévoilement social. Ce rôle confère à la chanson une fonction critique essentielle : elle conteste les normes imposées et ouvre un espace alternatif d'interpellation. Les résultats mettent également en lumière la capacité de la chanson à convertir des expériences individuelles en récits collectifs dotés de sens social. Les artistes autorisent l'accès à des sujets longtemps verrouillés par le tabou, et légitiment des discours traditionnellement marginalisés. La chanson se présente alors comme une médiation symbolique qui contribue à la reformulation des identités, à la réappropriation des mémoires et à l'affirmation d'une citoyenneté consciente des enjeux sociaux. Elle agit sur la perception collective du réel et permet l'émergence de nouvelles représentations. Elle fédère les émotions, favorise la catharsis et stimule la prise de parole citoyenne. En rendant audible ce qui demeurerait silencieux, elle participe à l'élaboration des résistances et nourrit l'imaginaire du changement. Cette recherche ouvre des perspectives pour de futures études, notamment sur la réception des publics, les stratégies communicationnelles des artistes ou des comparaisons avec d'autres

contextes africains. Au terme de ce travail, la chanson apparaît comme un analyseur privilégié du social en Côte d'Ivoire : un lieu où se révèlent les tensions, où se construisent les solidarités et où s'esquissent de nouveaux horizons collectifs.

Références bibliographiques

AKINDES Francis, 2012, « *Racines des crises socio-politiques en Côte d'Ivoire et sens de l'histoire* » *Frontières de la citoyenneté et violence politique en Côte d'Ivoire*, (sous la direction de Jean-Bernard Ouédraogo & Ebrima Sall), Dakar, CODESRIA, p.25-61.

AMOSSY Ruth, 2024, « Introduction : La rhétorique en-dehors des sentiers battus ». *Argumentation et analyse du discours*, N°32, p.1-32.

BARBAZAN Muriel, 2011, « "Énonciation" ou "représentation du monde" ? Le jeu dynamique de la construction du sens dans les échanges verbaux », *Cahiers de praxématique*, N° 56, p.117-166.

BARBE Rodrigue Homero Saturnin, 2020, « Les traditions orales en Afrique : une exploration du conte comme source d'inspiration du théâtre moderne africain », *Horizons/Théâtre*, N°13, p.54-67.

BO Béatrice Dal, DAVIS Laura & LABOUREAU Jérémy, 2018, « Médium et discours », *Cahiers de praxématique*, N°71. <https://doi.org/10.4000/praxematique.4949>

BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, 1970, *La Reproduction. Éléments d'une théorie du système d'enseignement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 279 p.

CATONNE Jean-Philippe, 1994, « Michel Foucault et l'histoire de la sexualité : de la psychanalyse à l'esthétique de l'existence », *Raison présente*, N°109, p. 71-91.

CLAVARON Yves, 2011, « Politique et roman postcolonial : le désenchantement des indépendances chez V. S. Naipaul (*The Mimic Men*) et Ahmadou Kourouma (*Les Soleils des indépendances*) », *Roman et politique : Que peut la littérature ?* (sous la direction de Isabelle Durand-Le Guern & Ioana Galleron), Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 279-290.

COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. 2002. « Mbembe, Achille – *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris, Karthala, 2000, 293 p., index ('Les Afriques') ». *Cahiers d'études africaines*, 167.

COULIBALY Pénédjotêh Jean-Paul & COULIBALY Sirabana, 2021, « De la représentation de la fonction "présidentielle" dans le zouglou de Yodé et Siro : entre liberté artistique et

dénonciation des pratiques politiques en Côte d'Ivoire », *ZAOU LI*, n° 02 (déc. 2021), p. 299-317

DANBLON Emmanuelle, 2011, « La palabre et la rhétorique : le défi d'une rencontre entre deux imaginaires », In Musanji Nglasso-Mwatha *L'imaginaire linguistique dans les discours littéraires politiques et médiatiques en Afrique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 457-472.

DIZERBO Anne & MABILON-BONFILS Béatrice, 2022, « Hétéromédialité, subjectivation et chanson sociale : Les chansons de Bernard Lavilliers, comme "mise en forme" identitaire », *Penser l'éducation*, N°51, p.9-25.

GOHENEIX Alice, 2008, « Les élites africaines et la langue française : une appropriation controversée. », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, N° 40/41: p.133–150.

DUCLOS Bénédicte Havard & N'GARONE Rémadjie, 2024, « Le social pris en charge par le musical : Exemple de deux orchestres d'enfants à vocation sociale dans des territoires périphériques », *Journal de recherche en éducation musicale*, N°15, p.1-2.

HIEN Sié (2021), « Musique moderne et développement en Côte d'Ivoire : les conditions d'émergence d'une industrie performante », *ZAOU LI*, n° 02 (déc. 2021), p. 117–129.

GREGORI Jean, 2012, « Chapitre I : Le sacré et le profane comme modèles pour une analyse de la socialité. », *Le quotidien en situations. Enquête sur les phénomènes-sociaux*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, p. 33-55.

KOLE Mahesse, 2025, « Le Coupé-Décalé dans la Crise Ivoirienne (2002-2012) : Simple Divertissement ou Forme de Contestation Pacifique ? », *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 14 (2025), p. 85-97.

KONATE Yacouba, 2002, « Génération zouglou », *Cahiers d'études africaines*, N°42 (168), p. 777-796

LABERE Nelly, 2004, « Le tabou : éditorial », *Questes*, N°7 (2004), pp. 1-7.

LE LANNOU Jean-Michel, 1999, « Voir les choses mêmes, art et philosophie selon Bergson. » *Philosophique*, N°2, p. 61-74.

LEZOU Koffi Aimée-Danielle (2018), « Pour une lecture du zouglou comme pratique discursive interculturelle », *Argumentation et analyse du discours*, N°21, p.1-17.

MAZALEIGUE-LABASTE Julie & GIARD Agnès, 2021, « Extension du domaine de l'amour : L'encadrement psychopathologique des attachements. », *Terrain*, N° 75, p.182-195.

MEAD Margaret (traduit par Michèle Albaret), 1992, « Les mécanismes de l'opinion publique chez les peuples primitifs », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 10 (n° 52), p.117-128.

PAVIS, Patrice, 2014, *Dictionnaire de théâtre*, Armand Colin, Paris, 832 p.

PENEAU Maël, 2021, « Denis-Constant Martin, *Plus que de la musique... Musiques, sociétés et politique, Caraïbes, États-Unis, Afrique du Sud* », *L'Homme*, n° 239-240, p. 342-344.

SAMAKE Thérèse, 2025, « *L'éthique de la parole dans les sociétés africaines : Entre vérité, tabou et responsabilité communautaire* Enclume d'Ivoire, 2 (n° 3), p.235-261.

SCHERER Klaus (2006), « Évolution de la société : quel avenir pour les émotions ? » *Revue européenne des sciences sociales*, N°XLIV-134, p. 277-289.

THIEL, Marie-Jo, 2003, « M. Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, 2001. », *Revue des sciences religieuses*, N° 77 (1), p.118-119.

Discographie

« Vive le maire », 1998, LES SALOPARDS

« Politic Djantra », 2002, Soum Bill

« Maplorly ou J'ai envie de mougou », 2016, Arafat DJ