

L'ETHOS DE FEMME LIBEREE DANS LA CHANSON FEMININE CAMEROUNAISE

Flora AMABIAMINA

Université de Douala

Cameroun

On a fait avaler des couleuvres aux femmes en leur disant que le sexe n'est rien, c'est faux.
(*Starter Wife* 2007)

INTRODUCTION

L'adoption d'une série de textes sur les libertés au Cameroun, dès le début des années 90, a permis une libération de la parole que l'on observe dans l'espace public. Au nombre des lieux du déploiement de cette parole figure en bonne place les expressions artistiques dans lesquelles la présence des femmes est notable. On les a ainsi vues surgir dans le paysage de la chanson, toute chose qui crée une concurrence rude et conduit les unes et les autres à rivaliser d'ingéniosité dans l'expression de leur art. Cette ingéniosité se traduit principalement dans la convocation du motif sexuel dans les textes et du ton caractéristique du discours lorsqu'il est énoncé. Ainsi, Dominique Maingueneau, dans un autre lieu, pense que seule « *la femme qui se libère sexuellement est celle qui pourrait tenir ce discours-ci* » (In Amossy, 1999 : 95). En effet, la superposition d'un échantillon représentatif de chansons féminines du bikutsi proposées au public camerounais entre 2000 et 2015 le confirme, en mettant en scène ce que Maingueneau qualifie d'*ethos de femme libérée*. La question qu'il convient de se poser est celle de savoir pourquoi l'expression des chanteuses camerounaises et la scène qu'elles engendrent peuvent être analysées suivant le paradigme de la « femme libérée » ?

Des images ressortissant aux textes de leurs chansons, transparaissent l'expression des désirs de sexe, l'affirmation d'une expertise en la matière et la réclamation d'une liberté de disposer de leur corps suivant leur bon vouloir. Ces femmes rompent par cette voie avec la loi de la convenance de leur contexte qui leur impose la réserve (Ombolo, 1990). Notre hypothèse d'analyse est donc que les chanteuses camerounaises en prenant le parti d'afficher un *ethos de femme libérée* confiné au *ça*, tel qu'il est observé dans leurs textes, prônent à la fois une

libération et un accomplissement sexuel de la femme avec pour objectif central de déconstruire les rôles sexuels établis dans un univers machiste.

L'ethos, nous l'envisageons suivant Gilles Declercq comme :

Tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de voix, débit de la parole, choix des mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure, etc., sont autant de signes élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique. (1992 : 48)

Deux éléments fondamentaux émergent de cette définition : le discours proprement dit et ses entours participant à son énonciation notamment le paradiscours. De fait, il s'agit d'un ethos élargi (Herman, 2005) ou ce que l'on peut tenir pour un ethos sémiotique. Suivant cette acception, l'exercice de la chanson se prête à dessein à l'affichage d'un pareil ethos, puisque la chanteuse noue un contrat de communication avec un auditoire (le public) à la fois par le texte de sa chanson, le mode de son dit et toute la gestualité, complément du texte, lorsqu'elle est en représentation (sur scène). Quant à l'*ethos de femme libérée*, Maingueneau le caractérise comme celui « qui joue avec les références culturelles » et se joue entre autres « des raideurs de la langue (mélange des registres, métaphores ludiques...) » (In Amossy, 1999 : 94-95). A sa suite, nous le considérons, de manière plus large ; il correspond à l'image de la femme décomplexée qui se découvre et croit à son potentiel dans tous les domaines particulièrement celui des rapports avec l'homme en matière de sexe et qu'elle entend redéfinir. Les exemples de sujets féminins exhibant ce type d'ethos sont de plus en plus nombreux dans le paysage musical camerounais.

A partir de textes de chansons d'une dizaine de chanteuses de la période 2012-2015, nous analysons les images discursives et paradiscursives de la libération sexuelle qu'elles prônent. Pour ce faire, nous nous servons, outre l'évidence de l'argumentation, d'outils propres à la sociocritique, à la sémiotique et à la pragmatique. Dans cette optique, nous prenons en compte à la fois le sujet du discours en rapport avec son milieu, les actes de langage qu'il produit et la scène engendrée par le discours. Il en ressort que même lorsque le signe ne dit pas explicitement certaines réalités, il demeure implicitement chargé de significances révélatrices des intentions du locuteur. Nous accordons une large part à l'implicite (impensé, indit, sous-entendu) contenu dans les textes que nous convoquons.

1. LES LINEAMENTS D'UN ETHOS INTEGRAL : ENTRE DISCOURS ET PARADISCOURS

Aux sources de la conception de l'éthos se trouve Aristote. Avec le pathos et le logos, il constitue l'un des trois moyens de preuve mis en jeu par l'orateur pour acquérir l'adhésion d'un auditoire. Pour Aristote, il est « le caractère moral (de l'orateur) qui amène la persuasion, quand le discours est tourné de telle façon que l'orateur inspire la confiance » (in Amossy, 2006 : 70) qu'il parvient à obtenir de l'autre par trois caractères le bon sens, la vertu et la bienveillance. Des différentes théories développées depuis lors, il apparaît, aujourd'hui, que son appréhension ne saurait se confiner à la seule image de soi qui se dessine à travers le discours (ethos discursif) de l'orateur. En effet, il en découle que d'autres paramètres participent à son cadrage. De même, dans son analyse, du fait qu'elle intègre à la fois les référents axiologique et culturel de l'orateur et de l'auditoire, interviennent des prédispositions qui peuvent être complexes. Même si dans la tradition des rhéteurs classiques l'éthos est fondamentalement concentré sur l'image de soi se donnant à percevoir à travers le discours de l'orateur, en filigrane, s'y dessinent les filaments d'autres dimensions. Emmanuelle Danblon le précise :

Dans la *Rhétorique*, Aristote parle du caractère de l'orateur et l'on comprend qu'il entend par là un mélange de psychologie et de stratégie sociale et discursive. En d'autres termes, l'éthos est une catégorie complexe car il a une dimension conventionnelle, construite, comme la plupart des composantes de la rhétorique. Pourtant, ce caractère conventionnel n'interdit pas, pour autant, que l'orateur aille puiser ses ressources au cœur de ce qu'il a de plus authentique. (Danblon, 2005 : 132)

Ruth Amossy, Dominique Maingueneau et Jean-Michel Adam par exemple, en sont arrivés à opérer respectivement une distinction entre l'éthos préalable, prédiscursif ou extradiscursif (Adam, 1999) et l'éthos discursif. Michel Meyer (2005), quant à lui, différencie l'éthos projectif de l'éthos effectif, mettant en relief, pour le premier, l'image que l'auditoire s'imagine s'adaptant à lui et pour le second, celle que fabrique l'orateur dans son discours. Quant à Thierry Herman (2005), il prend en compte ces deux aspects dépendants et parle de l'éthos

élargi ou situationnel. Ces différentes théories soulignent le caractère composite de l'éthos. Pour Amossy,

On appellera donc ethos ou image préalable, par opposition à l'éthos tout court (ou ethos oratoire, qui est pleinement discursif), l'image que l'auditoire peut se faire du locuteur avant sa prise de parole.[...] L'éthos préalable s'élabore sur la base du rôle que remplit l'orateur dans l'espace social (ses fonctions institutionnelles, son statut et son pouvoir), mais aussi sur la base de la représentation collective ou du stéréotype qui circule sur sa personne. Il précède la prise de parole et la conditionne partiellement. (Amossy, 2006 : 79-80)

Maingueneau, quant à lui, précise que « Si l'éthos est crucialement lié à l'acte d'énonciation, on ne peut cependant ignorer que le public se construit aussi des représentations de l'éthos de l'énonciateur avant même qu'il ne parle » (In Amossy, 1999 : 77-78). Tout un ensemble de prédispositions sociales, culturelles voire psychologiques engagent la saisie de l'éthos ; Amossy le souligne :

Comme l'auditoire, l'éthos est tributaire d'un imaginaire social et se nourrit des stéréotypes de son époque : l'image du locuteur est nécessairement en prise sur des modèles culturels. Il faut donc tenir compte de l'image qui s'attache à ce moment précis à la personne du locuteur ou à la catégorie dont il participe. Il faut avoir accès au stock d'images d'une société donnée, ou encore connaître l'image publique d'une personnalité politique ou médiatique. (Amossy, 2006 : 82)

La conception de Herman le confirme en appelant à parler « d'éthos situationnel, dans la mesure où ce n'est non seulement l'image du sujet parlant qui entre en jeu (statuts et rôles), mais aussi l'image déterminée par l'ensemble des paramètres situationnels de la communication verbale : les causes de la prise de parole, le médium exploité ; les destinataires directs et indirects. » (Herman, 2005 : 164) Pour tout dire, à considérer les données complexes surgissant dans une étude à vocation intégrale de l'éthos, si tant il est qu'elle puisse l'être, on réalise qu'il représente une entité sémiotique. Les différentes définitions le font apparaître clairement en admettant la part des éléments non discursifs dans la détermination de l'éthos.

2. LES IMAGES PREALABLES DE LA FEMME-ARTISTE CAMEROUNAISE

L'analyse de l'éthos préalable des chanteuses camerounaises retenues dans l'échantillon en examen commande que l'on examine deux niveaux : celui de l'artiste et celui de la femme, donc « l'image que l'on se fait de la catégorie sociale, professionnelle » (Amossy, 2000 : 82),

avec une prééminence du deuxième en ce qu'il supplante le premier. En effet, habituellement, les artistes se découvrent au public une fois qu'ils proposent des produits, leur image est alors consubstantielle du fruit de leur art. La preuve en est que pour de nombreuses chanteuses, notamment celles qui n'ont pas encore une notoriété établie, la seule connaissance qu'en a le public est la chanson qu'elle met sur le marché musical.

Dans notre corpus, il en est ainsi de Hélène Abe, Sabine Akono, Christy Sweet, Sandrine Ladouce, Belle Vie Linaress, La Bombe Camer, La Douce Flam, Kagnola à la différence de leurs consœurs Coco Argentée, Lady Ponce, Leti's Diva, Majoie Ayi plus visibles dans le même univers. Les noms des dernières à eux seuls suffisent à l'auditoire pour se fabriquer une idée de l'artiste que chacune représente et la situer dans l'univers de la chanson camerounaise. Plusieurs d'entre elles ont eu le temps de rôder leur image dans les cabarets où elles ont presté, s'y faisant un nom, avant de s'imposer dans l'espace musical consacré. Des chanteuses ont vu leur génie éclore dans ces lieux bachiques (K-Tino, Rantaplan, Lady Ponce, Majoie Ayi, Leti's Diva, Mani Bella, Amazone, Tchakala VIP, etc.). En effet, les cabarets, des lieux de divertissement qui promeuvent les jeunes chanteuses en herbe du bikutsi, sont devenus de véritables écuries de leur fabrication. Il faut relever, par ailleurs, que cette expression artistique s'est instituée en lieu de génération et de prolifération des chanteuses au Cameroun. On a l'impression qu'elles investissent le marché musical, au fil des jours, en y proposant généralement des *single* plus faciles à produire et à écouler qu'un album.

Le bikutsi est concomitamment un rythme musical et une danse traditionnels du grand groupe ethnique Beti que l'on retrouve majoritairement dans les régions du centre et du sud du Cameroun. Le mot signifie littéralement « frapper le sol ». Jean-Maurice Noah précise qu'il est à proprement parler une invention du « génie féminin », « un lieu de défoulement » « né en réaction contre une organisation socioculturelle fondamentalement phallocratique » (Noah, 2004 : 21). Seulement, depuis au moins trois décennies, dans sa forme modernisée, grâce à des pionnières à l'instar de K-Tino et Rantaplan, et en raison de la crudité des sujets et du langage mobilisés par ses chanteurs, sa nouvelle identité est désormais associée à la vulgarité, à l'obscénité, à l'impudeur voire à la pornographie. Il en résulte dans l'imaginaire collectif une vision travestie et les femmes qui s'y adonnent héritent du qualificatif de *femme légère* ou de

femme facile. Toute la question réside alors dans cette caractérisation. Celle-ci démontre qu'il y a des rôles, des comportements, des attitudes et des conduites attendues de la femme en société.

Le statut de chanteuse, par exemple, sied à l'un de rôles attendus de la femme dans les sociétés traditionnelles. La chanson est un art dans lequel la place de la femme est quasiment naturelle non pas tant parce qu'elle y excelle mais davantage parce qu'elle la campe dans des rôles attendus. Des activités à l'instar de celles qu'exercent, dans des occasions particulières, la berceuse ou la pleureuse mobilisent la chanson. Lors d'évènements (mariages, rites funéraires ou initiations diverses), les animations chantées sont généralement exécutées par les femmes ou les groupes de femmes. Depuis les sociétés traditionnelles, le chant est un moyen d'expression séculaire pour la femme. Son importance pour elle tient au fait qu'elle lui permet d'exercer une parole libre dans l'espace social mais à l'écart de l'homme. Par le chant, elle communique, de manière indirecte, ses heurs et malheurs, distille ses espoirs et ses désirs profonds.

La représentation que l'imaginaire collectif a de la femme est celle d'une personne soumise et réservée. Dans cette contexture, elle doit obéir au schéma traditionnel en vigueur dans la société qui commande le modèle de la femme convenable. Ledit modèle la confine aux statuts de domestique et de mère auxquels sont attribués des rôles secondaires précis. Jean-Pierre Ombolo y fait mention lorsqu'il présente l'éducation de la jeune fille en société beti. L'écrivain Mongo Beti, en a également fait état lorsqu'il a décrit les sixa, des institutions religieuses, sous la colonisation, où était enseigné le métier de femme consistant globalement à savoir tenir un foyer. La place de la femme est d'office la cuisine ce qui lui octroie le poste régalien de « ministre de l'intérieur » donc de maîtresse de l'espace privé. Les confessions chrétienne et musulmane sous-tendant le substrat religieux central au Cameroun viennent renforcer le rôle de second en contraignant la femme à la soumission et au respect de l'homme. Les traditions n'en font pas moins.

Dans le domaine sexuel, elles sont souvent tenues pour des instruments de plaisir. Elles ne connaîtraient le sexe que par rapport à la procréation ; il ne serait ordonné alors qu'à cette seule fin. Aussi, comme dans le règne animal, elles ne devraient s'accoupler qu'en période féconde (période de rut) ou au mieux être disponibles pour assouvir le désir masculin. Dans certaines traditions, elles ne sont pas autorisées à manifester quelque signe de plaisir que pourrait lui procurer l'acte sexuel au risque d'être stigmatisées et passer pour des femmes de mauvaise

vie, puisqu'elles seules sont capables de tels agissements. Il leur est encore moins permis de témoigner d'un savoir-faire ou d'une quelconque maîtrise en matière sexuelle qui serait l'apanage des prostituées. En règle générale, c'est l'homme qui distribue les bons et mauvais points et classe les femmes selon une axiologie influant sur son droit au plaisir. La pratique de l'excision pour ses apologistes participerait de cette logique, en ce qu'elle contrôle la sexualité féminine. Il s'en trouve que la conjugaison de toutes ces considérations stéréotypées fait peser une chape de plomb sur sa destinée sociale. Aussi, s'attache-t-elle à inverser l'ordre des choses et le fait savoir en s'attaquant à un domaine intime puisqu'il est de ceux qui contribuent à son assujettissement.

2. ROMPRE AVEC LE SCHEMA TRADITIONNEL : LE SURGISSEMENT DE LA FEMME LIBEREE

On pourrait associer le statut de femme libérée à celui de la femme moderne en ce que les déterminants de la libération de la femme renferment des indicateurs de la modernité par opposition au référent traditionnel. La femme libérée brise la prison dans laquelle les traditions la maintiennent et revendiquent une indépendance et une autonomie à la fois financière, intellectuelle mais aussi et surtout sexuelle. Or, la sexualité est un leitmotiv fondamental du combat des femmes pour la jouissance de leurs droits. Autant que le droit au respect de sa personne, à l'éducation ou au travail, le droit à une sexualité épanouie et à sa reconnaissance même participent à l'autonomisation de la femme d'où son intérêt dans les réclamations féministes.

La femme libérée a ainsi un credo que l'artiste Mimie la Klass (2011) édicte en préambule de sa chanson, *Envie de toi* : **Il faut savoir exprimer ses envies**. Par cette formule, elle entend s'exprimer librement sur ses désirs, dire son plaisir... particulièrement en matière de sexe, ce qui tranche avec l'attitude réclamée de la femme, dans le cas d'espèce celle se voulant convenable aux yeux de la société. Il en est ainsi parce que : « En théorie, la « révolution sexuelle » telle qu'elle est prônée signifie l'accès égal des filles et des garçons à la sexualité et au plaisir » (Rebreyend, 2009 : 186).

Par delà la déconstruction des rôles sexuels, le discours féminin exalte le renversement des idées reçues et l'avènement d'un nouvel ordre sexuel. L'homme y figure « la machine à plaisir » (Philombe, 1971 : 78) de la femme. Il n'a plus seul le monopole du pilotage sexuel, comme un imaginaire populaire le véhicule. Dans *Made in Cameroun*, la chanteuse Coco Argentée le rappelle à son compagnon qu'elle entend guérir de ses infidélités répétées. Les mêmes avertissements assortis souvent de menaces sont mobilisés par d'autres chanteuses à l'instar de Majoie Ayi (*A côté*) lorsqu'elle prévient subtilement son compagnon : « Si tu es Bohiri, moi, je ne suis pas Delta¹ ». Dorénavant, en tenant les premiers rôles dans les rapports avec l'homme, notamment ceux liés au sexe, elles se permettent d'évaluer les organes et les performances sexuels de leurs partenaires. Coco Argentée assure alors que « la taille [sous entendu du pénis] ne compte pas, c'est la manière de s'en servir » (*Dans la tanière*). Hélène Abe (*Tiré tiré*) et Sabine Akono (*Mon bébé*), quant à elles, attribuent à leurs hommes le qualificatif de « tireur d'élite ». Ladouce Flam (*No comment*) ainsi que Cristy Sweet (*Tery K-Sam*) tiennent un discours similaire. Lady Ponce (*Là là là*), pour sa part, recherche le mâle qui a « le réseau pour la larguer au septième ciel ». Leti's Diva, elle, dépeint « son envie de ça » (*Akéré*) et le manque de ça qu'elle endure du fait de l'absence du partenaire, pendant que Sandrine Ladouce enjoint le sien de venir lui donner à « manger » parce qu'elle a très faim et très soif de lui (*Sans toi*). Les images d'Épinal entourant la sexualité féminine sont dès lors battues en brèche.

3. L'IMAGE DE LA FEMME FATALE, LA FEMME TERRIFIANTE

Derrière les textes des chansons et les messages qu'ils véhiculent, apparaît l'image de la femme fatale voire terrifiante. La femme libérée dans la posture de la femme fatale se pose en dévoreuse de sexe par le grand appétit qu'elle manifeste à son endroit et surtout son désir d'être satisfaite. C'est ce qui explique l'itération du motif du mâle capable de la combler et la prégnance d'un lexique constitué majoritairement de mots ressortissant au domaine du commandement.

¹ Bohiri et Delta, deux personnages mariés dans la célèbre série télévisée ivoirienne *Ma famille*. Bohiri y figure le mari infidèle notoire et Delta l'épouse dont la patience face aux infidélités répétées de son époux frise l'idiotie.

Dans cet ordre d'idées, les chanteuses recourent aux *Face Threatening Acts* (FTAs, Brown et Levinson, 1987) les actes menaçants pour les faces négative et positive du sujet qui les subit, en l'occurrence l'homme, qui deviennent des énoncés cohérents dans leurs discours. La psychologie comportementale parle, dans le cas d'espèce, d'actes frustrants. À l'inverse, elles convoquent pour elles les *Face Flattering Acts* (FFAs), des actes « gratifiants » pour leur propre face. Ils leur permettent de valoriser leur beauté et surtout leur expertise dans le domaine sexuel. Seulement, et dans le même temps, ces FFAs incarnent des FTAs pour les faces négative et positive des victimes. On peut le lire à travers des actes de langage revêtant la forme de déclarations (« La nuit, mon gars, je suis Sangoku », Cristy Sweet ; « Je signe là/Je cale là », Kagnola ; « Tu vas devenir obéissant », Coco Argentée ; « Ici, toi et moi, on finit là là là/ Ce que j'attends de toi c'est d'assurer », Lady Ponce) ou de promesses dans lesquelles transparissent des menaces (« Tu bouges, je bouge/Tu forces je force, je ne peux pas laisser », Lysette Onambélé ; « Ton pied mon pied/Mon pied ton pied² », Leti's Diva, Sabine Akono et Sandrine La douce) ou des reproches (« Fallait faire un peu, Fallait pas assurer/m'allumer/me charmer », Coco Argentée) ou encore de directives (« Les go, prenons les commandes », Coco Argentée).

A côté de ces actes menaçants, on retrouve des énoncés promissifs égrillards. Nat Nat La Bombe en fait à son partenaire sur un ton déclaratif : « Je suis coquine/charmante/vicieuse rien que pour toi ». Si ces énoncés sont annoncés comme des conséquences logiques du sentiment amoureux proclamé par la femme, il reste que les figures convoquées notamment la coquine et la vicieuse renvoient à la symbolique de la femme dangereuse qui peut tout et fait peur à l'homme tout en le fascinant. Il n'est pas alors sûr que l'effet recherché par la mobilisation des actes menaçants, à savoir se prévaloir d'un savoir-faire et d'une expertise sexuelle censés être le propre de l'homme, soit productif. En effet, il y a fort à parier que ce soit la femme qui fasse paniquer telle que se dépeint Majoie Ayi dans sa chanson *Panik à bord* : « Les hommes paniquent/niquent à cause de Majoie ».

A contrario, des énoncés injonctifs : « Touch me en arrière » (Kagnola) ; « Vas y doucement » (Nat Nat La Bombe) ; « Prends-moi/Je te demande de me prendre comme ça »

² Expressions camerounaises dont les locuteurs usent dans des situations de tension. Elles signifient marquer quelqu'un de très près, le suivre partout, ne pas le quitter d'une semelle. Une variante en est Bango bango que Sandrine La douce utilise et que l'on peut traduire par « collé collé ».

(Mich Kitty) ; « Donne ma part sur ça/reste bien dedans » (Belle vie Linaress) ; « Il y a même quoi donne-moi mes way³ » (Coco Argentée) ; « Touchez les comme il faut » (Sandrine Ladouce) ; « Largue moi au septième ciel » (Lady Ponce) ou déclaratifs-promissifs : « Je vais te piloter/te tourner ça/te dresser/t'éduquer » (Coco Argentée) ; « Ici, toi et moi, on finit là là là » (Lady Ponce) à l'adresse des hommes, qui dénotent clairement l'intention des énonciatrices, posent explicitement leur désir. Il apparaît que les énonciatrices prennent la figure de femmes fatales, d'ogresses du sexe grâce à leurs chansons au verbe sélectionné et orienté. Dans sa chanson *Made in Cameroun*, Coco Argentée, en offre une illustration. Elle s'y présente en femme exceptionnelle et résistante, disposée à combler toutes les attentes sexuelles de son compagnon, d'où son incompréhension devant son infidélité. Ses atouts et appas tous connotés sexuellement doivent mettre au pas tout homme normalement constitué : les *lolos* (gros seins), le *ndombolo* (fesses rebondies en langue lingala du Congo Zaïre), les *botchos* ou les *mandjadja* (les fesses respectivement en langue nouchi de la Côte-d'Ivoire et en langue duala du Cameroun. Aussi s'indigne-t-elle que son homme aille voir dehors alors qu'elle est pourvue de tout ce qu'il va y rechercher en l'occurrence le « matos » et qu'elle « libère » davantage qu'il n'en commande :

*Tu as demandé une fois, j'ai libéré deux fois
Tu as demandé deux fois, j'ai libéré trois fois.*

Le verbe « libérer » tel qu'utilisé est une expression propre au langage du commerce sexuel dans le langage populaire camerounais. Il signifie offrir des faveurs sexuelles. Généralement, c'est la femme qui est appelée à libérer. Quant au nom « matos » dont l'acception première renvoie à l'équipement ou au matériel nécessaire à une activité, il connaît un glissement sémantique dans le camfranglais, une langue hybride des populations jeunes au Cameroun ; il désigne certes toujours le matériel mais connoté sexuellement. Par matériel, il faut alors entendre tout l'arsenal concourant à attirer sexuellement particulièrement les belles fesses. Dans cette logique, le mot est souvent employé dans une formule : « libérer le matos ».

³ Littéralement, la phrase peut être traduite par : Qu'y a-t-il, donne-moi mes choses, étant entendu que dans le langage camerounais les choses ici renvoient au sexe du partenaire. La chanteuse effectue un *retournement du stigmat* car ce sont les hommes qui objectivent souvent les femmes en s'exprimant de la sorte.

On voit bien que les chanteuses usent en règle générale d'un langage direct mais aussi de proximité ; leur objet étant de créer la connivence avec leur public. Le parler peuple mobilisé peut s'instituer en viatique de l'acquisition de l'adhésion du public. Toutefois, un autre élément rentre dans la logique de la construction de l'image de la femme libérée : la « corporalité » par laquelle elle se sert de son corps pour argumenter par l'image. La corporalité « est associée à une complexion corporelle mais aussi à une manière de s'habiller et de se mouvoir dans l'espace social. L'ethos implique en effet une discipline du corps appréhendé à travers un comportement global. » (Maingueneau, 2012 : 89-90)

4. LA « CORPORALITE » : L'ETHOS MONTRE DE LA FEMME LIBEREE

La scénographie comprise comme la mise en représentation et en scène qu'accomplissent les chanteuses vient compléter leurs textes de chansons. Elle fait référence à l'image d'elles que les chanteuses affichent et par laquelle le public les reconnaît parce qu'elle est une part essentielle de leur art ; en atteste le soin particulier qu'elles mettent dans le choix de leurs tenues et dans leurs représentations lors de leurs diverses apparitions. Tout bien considéré, on se situe dans la logique d'une entreprise argumentative par l'image. Dans cette logique, la sobriété et la discrétion recueillent très peu l'assentiment des chanteuses. Elles rivalisent d'adresse pour se faire remarquer à travers leurs tenues vestimentaires, leurs coiffures, leurs danses et leurs corps qu'elles exposent au public. Les attitudes, les postures, les gestes et la mise des artistes en rajoutent au champ sémaphorique sensuel déjà créé par les textes qu'elles chantent.

En ce qui concerne les tenues suggestives et sensuelles, elles sont composées de vêtements moulants et souvent très courts qui montrent davantage qu'ils ne dissimulent. Tout est fait pour que les parties appelées à être cachées (fesses, seins, ventre notamment) soient dévoilées. Ces tenues tape-à-l'œil sont habituellement complétées, suivant la chanteuse, par des chaussures compensées ou à talons aiguilles. Ces accoutrements ne sont pas loin de ressembler aux tenues des filles de joie. Manifestement, l'objectif premier est d'accorder au maximum la tenue avec le contenu de la chanson débitée⁴. Ainsi, plus elle retient les regards et l'attention des

⁴ Le public de la chanteuse Majoie Ayi a eu droit à deux versions du vidéo-clip de sa chanson *Panik à bord* qui l'a révélée. Dans la première, l'artiste apparaît en jeune fille ingénue. Dans la seconde, elle

spectateurs, davantage elle est prisée par les chanteuses. La conséquence directe en est qu'elles renvoient l'image de femmes prêtes à se faire consommer, prêtes à offrir ce qu'elles ont à vendre dont leurs propres personnes.

Les couleurs dans le choix des tenues revêtues par ces artistes participent aussi de leur volonté d'appâter les regards. Elles disent à leur manière l'érotisme transpirant des chansons. De plus en plus, l'affichage dans des tenues aux couleurs fluorescentes et flashantes (Majoie Ayi, Hélène Abe, Leti's Diva) qui attirent irrésistiblement l'attention, recueille les faveurs des chanteuses.

Un autre élément auquel les musiciennes prêtent une attention particulière est la chevelure, artifice fondamental de l'arsenal des prédatrices. Seulement, les cheveux crépus ne peuvent faire l'affaire dans leur état naturel. La mode du *big chop*⁵ n'est pas encore passée chez elles. C'est pourquoi, elles utilisent des rajouts de mèches qu'elles choisissent à dessein longs. La logique étant de se faire remarquer à tous les prix, elles recourent à des chevelures aux couleurs vives à l'instar de Majoie Ayi qui est apparue (vidéo-clip de *Qui a bu boira*) en chevelure cuivrée ou rouge fluo et blonde (vidéo-clip de *Doser*), de Cristy Sweet en cheveux rouges (vidéo-clip de *Sangoku*) ou de Mani Bella en chevelure rousse (vidéo-clip de *Kongossa*) ou blond platine (vidéo-clip de *Pala pala woman*). Les rallonges de cheveux artificiels sont portées sous la forme de tresses ou tombant librement dans le dos.

Au nombre des parures que les musiciennes mobilisent pour attirer le public figurent le maquillage (les ornements), les bijoux et les tatouages. Lorsque les chanteuses choisissent de se maquiller, elles le font dans un style voyant voire ostentatoire. Les attributs mis en valeur dans cette logique sont les lèvres avec leur peinture par des rouges à lèvres de couleurs vives, les yeux avec les fards à paupières. Le maquillage est censé ajouter une touche au raffinement qu'elles recherchent. S'agissant des bijoux, les chanteuses se donnent pour mot de les accorder, en particulier les boucles d'oreille, avec leurs tenues, ce qui donne lieu à des créations originales et parfois ubuesques (Lady Ponce se singularise dans cet art).

figure une jeune femme sûre d'elle (femme libérée ?), à même de faire paniquer tous ceux qui se risqueraient à embarquer dans son bateau.

⁵ Le *big chop* est un courant à la mode dans les milieux noirs particulièrement en Occident qui prône un retour aux cheveux naturels (crépus) pour la femme noire. Il commande de ne plus utiliser des produits défrisants ou des mèches artificielles.

Pour les faux ongles, leur présence dans la tenue des artistes traduit leur volonté de paraître impeccable. Les artistes veulent surtout marquer de la distance avec l'image traditionnelle de la femme associée aux tâches domestiques. Les mains et partant les ongles constituent, dans cette logique, les indices par lesquels peut mesurer l'implication de la femme dans ce type d'occupations. Les faux ongles, généralement longs et vernis dans des couleurs vives, montrent le degré de raffinement de celles qui les portent. Les ongles courts constituent un indicateur désignatif de la femme de ménage.

Des chanteuses ont aussi recours à d'autres fioritures pour renvoyer une image d'aguicheuses. Grâce à Lady Ponce, un objet s'est imposé dans la tenue vestimentaire des musiciennes : les chaînes d'amour ou chaînes des hanches calquées sur les bijoux de rangées de perles des femmes en Afrique de l'Ouest. Ces bijoux se portent en ceinture autour des reins et sont censés susciter le désir. À l'origine, aux rangées de perles est attribuée une fonction séductrice. Elles se portent sous le vêtement et sont destinées à être découvertes dans l'intimité. Manifestement, cette philosophie n'a pas recueilli l'adhésion des chanteuses puisqu'elles en ont fait un accessoire de danse accessible au regard de tous. De fait, il accompagne les gestes concentrés autour du bassin. Le but recherché est alors d'attirer le regard sur le mouvement des fesses exécuté au cours de la danse et qu'accompagne adroitement la chaîne d'amour. Leti's Diva, Lady Ponce, Coco Argentée, Ayi Majoie, Nat Nat la Bombe en arborent lors de représentations scéniques.

Aux tenues arborées par les chanteuses, il convient de rajouter tous les gestes co-verbaux renforçant l'aspect suggestif, voluptueux et sensuel qu'elles contiennent déjà. La kinésique répertoriée dans les danses en fait partie : gestes mimant l'acte sexuel ou les caresses osées (Nat Nat la Bombe, Belle vie Linaress et La Bombe Camer en esquissent dans leurs vidéo-clips), mimiques (regards et sourires aguichants), mimes de gémissements et cris consécutifs au plaisir (Hélène Abe, Coco Argentée, Belle vie Linaress). Lady Ponce et ses danseuses dans le vidéo-clip de *Ça là se touchent le sexe* pour que nul ne se trompe sur ce qu'elles offrent en cadeau. Nat Nat La Bombe fait pareil dans le vidéo-clip de *Réveille moi*, pour désigner le « ça » qu'elle dit donner à son partenaire avec amour et non par nécessité. Tous ces gestes présentant des bêtes de scène et de sexe entretiennent, du même coup, le mythe de la femme noire chaude et friande des plaisirs de la chair. En effet, il y a une volonté manifeste d'exécuter intentionnellement des

gestes (confinés au niveau du bassin) que les cameramen et réalisateurs des vidéo-clips s'attachent à mettre en relief par des gros plans fixés sur les derrières en mouvement de ces femmes.

CONCLUSION

Avec l'avènement des libertés au tournant des années 90 au Cameroun, la femme a vu sa condition évoluer. La politique gouvernementale, pour ne pas être à la marge de la mouvance mondiale, a inscrit la femme dans les programmes de gouvernance. La femme elle-même a compris que son statut ne saurait se modifier sans sa pleine participation. Elle est ainsi passée de la posture de sujet passif à celle de sujet actif. L'un des axes de sa militance est le sexe dans lequel l'homme campe en maître comme il en est d'autres lieux alors qu'il devrait constituer un lieu de partage où chaque sujet devrait s'exprimer et s'épanouir. Tel est le message envoyé par les chanteuses analysées à travers un ethos de femme libérée. Ce dernier se manifeste dans l'expression de désirs, d'une expertise et de préférences sexuelles ainsi que du plaisir que le sexe procure à la femme. L'ordre nouveau prôné par la femme est révolutionnaire car l'homme qui, généralement est le maître du jeu en la matière, se voit dépouillé du beau rôle ou tout du moins doit le partager avec sa partenaire. La femme libérée fait mentir les idées arrêtées sur sa sexualité et qui en font un patient plutôt qu'un agent.

BIBLIOGRAPHIE

Adam Jean-Michel. 1999. *Linguistique textuelle : des genres de discours au texte*. Paris, Nathan, Coll. « Fac. Linguistique ».

Amossy Ruth. 1999. *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Genève, Delachaux et Niestlé.

Amossy Ruth. 2006. *L'argumentation dans le discours*. Paris : Armand Colin, 2^e édition.
Brown Penelope et Levinson Stephen. 1987. *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Danblon Emmanuelle. 2005. *La fonction persuasive. Anthropologie du discours rhétorique : origines et actualité*. Paris : Armand Colin.

Declercq Gilles. 1992. *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*. Paris : Editions Universitaires.

Herman Thierry. 2005. « L'analyse de l'éthos oratoire. » In *Des discours aux textes : modèles et analyses*. Dir. Lane Philippe, pp. 157-82. Publications des Universités de Rouen et du Havre.

Maingueneau Dominique. 2012. *Analyser les textes de communication*. Paris : Armand Colin.

Meyer Michel. 2005. *Qu'est-ce que l'argumentation ?* Librairie philosophique, VRIN.

Noah Jean-Maurice. 2004. *Le bikutsi du Cameroun*. Yaoundé : Editions Erika.

Ombolo Jean-Pierre. 1990. *Sexe et société en Afrique noire*. Paris : L'Harmattan.

Philombe René, *Histoires queue-de-chat*, Yaoundé, CLE, 1971, p. 78.

Rebreyend Anne-Claire, « Une « femme libérée » ? », *Clio 68'. Révolution dans le genre*. 29/2009, pp. 185-191.

DISCOGRAPHIE

Belle Vie Linaress, *Donne ma part* (2011).

Coco Argentée, *Dans la tanière* (2012) ; *Made in Cameroun, Fallait pas* (2014).

Christy Sweet, *Sangokou* (2012) ; *Tery K-Sam* (2015).

Hélène Abe, *Tiré tiré* (2013).

Lady Ponce, *Chéri coco, Cà là, Carrosserie, Secoue secoue* (2012) ; *Là là là* (2014).

La Bombe Camer, *Canon* (2012).

La Douce Flam, *No comment* (2013).

Leti's Diva, *Akéré* (2013).

Majoie Ayi, *Panik à bord* (2011), *Doser* (2013).

Mani Bella, *Kongossa* (2012), *Pala pala woman* (2014).

Mich Kitty, *Dis moi* (2013)

Mimie la Klass, *Envie de toi* (2011).

Nat Nat la Bombe, *Réveille-moi* (2012).

Sabine Akono, *Mon bébé* (2014).

Sandrine La douce, *Sans toi* (2013).