

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE ZOUGLOU DANS L'ESPACE PUBLIC EN CÔTE-D'IVOIRE (1990-2007)

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN SCIENCE POLITIQUE

PAR

HERMAN DEPARICE OKOMBA

OCTOBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Comme le disent les sages africains, les remerciements sont une preuve de gratitude et un hommage aux bénédictions reçues. Décider d'entreprendre une thèse n'est pas chose aisée. Réussir à la terminer est encore plus difficile. En effet, le cheminement est tellement hasardeux et piégé qu'il serait quasi impossible de s'y aventurer sans l'apport des guides spécialisés. C'est pourquoi cette page est probablement l'une des plus difficiles à écrire. Trouver les mots justes, les mots assez forts pour exprimer ma profonde gratitude à l'égard de toutes les personnes qui nous ont accompagnés au long de ce périple n'est pas chose facile. Ce commentaire est singulièrement vrai lorsqu'il s'agit de remercier la professeure Chantal Rondeau qui, au fil des ans et des épreuves, est devenue pour moi, bien plus qu'une directrice de thèse. De plus, sa compétence et son expérience se sont manifestées à travers des critiques pertinentes et des interventions dont le but était de me corriger sans me décourager, d'élargir mes choix sans m'en imposer. J'espère qu'elle saura reconnaître dans ces pages le témoignage de ma profonde appréciation. Merci aussi à mon deuxième directeur, le professeur Lawrence Olivier, que je remercie pour sa très grande disponibilité, son optimisme légendaire, ses judicieux conseils, ses critiques et ses encouragements qui m'ont permis de mener à bien la rédaction de cette thèse. Enfin, je tiens à souligner l'hospitalité de certaines personnes sans lesquelles il m'aurait été très difficile d'effectuer mon terrain à Abidjan. Grâce au professeur Yacouba Konaté de l'Université d'Abidjan-Cocody et de Claude Bassolé de Showbiz, j'ai pu conduire mes recherches en Côte d'Ivoire dans des conditions tout à fait exceptionnelles. Un gros, gros merci à tous les artistes et promoteurs du Zouglou qui se sont prêtés à mes questions. Ma gratitude s'adresse aussi à tous les membres de mon jury qui ont bien voulu accepter de lire ce modeste travail et y apporter des commentaires. Un merci spécial à la professeure Lucille Beaudry et à madame Laurence Viens qui ont aussi contribué à faire de mon séjour au département de science politique une expérience heureuse.

J'ai également bénéficié pendant la rédaction de cette thèse de l'appui de personnes de ma famille et il serait trop fastidieux de les citer individuellement, mais j'espère que tous sauront reconnaître dans ces lignes mes sincères remerciements. Je tiens à remercier tout spécialement mes mères Agathe, Louise, Bernadette et Justine, qui ont toujours été là pour moi. Toute ma gratitude va aussi à celui qui m'a toujours accordé le bénéfice du doute au moment où doute il y avait et de qui j'ai obtenu depuis le précieux soutien paternel: Gaston Ossindji. Je tiens également à remercier, du fond du cœur, ma bien-aimée Sandy Desanges qui tout au long de cette odyssee m'a soutenue au prix d'énormes sacrifices. Avec notre fils Nicolas, elle est l'incarnation même de la notion d'amour inconditionnel. Sans elle, je n'aurais pas pu, c'est certain, rédiger cette thèse que je lui dédie.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES ET DES TABLEAUX.....	vii
LISTE DES ABRÉVIATIONS	viii
LISTE DES SYMBOLES	ix
RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES	9
SECTION I	
CADRE MÉTHODOLOGIQUE	11
1.1.1 Question principale et hypothèse de travail.....	11
1.1.2 Problématique.....	12
1.1.3 Méthodologie	18
SECTION II	
CADRE THÉORIQUE	27
1.2.1 Définition de la musique	27
1.2.2 Musique et société.....	31
1.2.3 Musique et langage.....	34
1.2.4 Musique et politique.....	37
CHAPITRE II	
LE ZOUGLOU COMME COURANT EXPRESSIONNISTE DE LA CULTURE	
IVOIRIENN	48
SECTION I	
LES FORMES D'EXPRESSIONS MUSICALES EN CÔTE D'IVOIRE.....	50

2.1.1 La musique ivoirienne post-indépendance	51
2.1.2 L'engagement des artistes post-guerre froide.....	54
SECTION II	
LA NAISSANCE DU ZOUGLOU	57
2.2.1 Contexte de naissance du Zouglou	58
2.2.2 Les origines	64
SECTION III	
LE ZOUGLOU : UNE DYNAMIQUE CULTURELLE SPONTANÉE	74
2.3.1 Philosophie et idéologie du Zouglou	75
SECTION IV	
LES FORMES ESTHÉTIQUES DU ZOUGLOU	78
2.4.1 Aspects chorégraphiques.....	79
2.4.2 Mélodies	82
2.4.3 La langue nouchi	85
2.4.4 Les artistes femmes et les noms en Zouglou	90
2.4.5 Les côtés sombres du Zouglou	98
2.4.6 Les critiques du Zouglou	100
2.4.7 Intérêts et raisons du succès du Zouglou.....	104
CHAPITRE III	
LE ZOUGLOU PORTE-FLAMBEAU DE LA CONTESTATION SOCIOPOLITIQUE ET AGENT MÉDIATEUR EN CÔTE D'IVOIRE	111
SECTION I	
LE ZOUGLOU ET LES DIFFÉRENTES CRISES IVOIRIENNES.....	113
3.1.1 Le Zouglou sous le régime d'Houphouët-Boigny (1990-1993) : un contenu musical d'ouverture et de critiques sociales	114
3.1.2 Le Zouglou et le régime d'Henri Konan Bédié (1993-1999): un contenu musical de critiques sociales et politiques	125
3.1.3 Le Zouglou et le régime de Robert Gueï (1999-2000) : un contenu musical sombre mais critique.....	146

3.1.4 Le Zouglou et le régime de Laurent Gbagbo avant les événements du 19 septembre 2002 : un contenu musical utopiste	154
SECTION II	
LA TENTATIVE DU COUP D'ÉTAT DU 19 SEPTEMBRE 2002.....	166
3.2.1 Quelques enjeux de la crise ivoirienne	166
3.2.1.1. La question constitutionnelle	170
3.2.1.2. La réforme foncière.....	171
3.2.1.3. La France et les crises ivoiriennes	174
3.2.2. Quelques conséquences du coup d'État	183
3.2.2.1. Montée de la criminalité et la culture d'impunité.....	185
3.2.2.2. Politisation des médias ivoiriens	193
3.2.2.3. Naissance d'un nationalisme ivoirien	197
SECTION III	
LE ZOUGLOU À L'ÉPREUVE DE LA CRISE POST 19 SEPTEMBRE 2002	203
3.3.1 De la tentative de récupération politicienne à l'engagement traditionnel, le Zouglou s'affirme.....	206
3.3.1.1 Perspective des artistes non patriotes «assaillants» sur les enjeux sociopolitiques de cette période	207
3.3.1.2 Perspective des artistes «patriotes ou loyalistes» sur les enjeux sociopolitiques de cette période.....	218
3.3.1.3 Les raisons de l'engagement des artistes «patriotes ou loyalistes».....	226
3.3.1.4 Les artistes «patriotes ou loyalistes» : un phénomène marginal	231
CHAPITRE IV	
LES REPRÉSENTATIONS QUE SE FONT LES ARTISTES DES CRISES SOCIOPOLITQUES DEPUIS 1990	238
SECTION I	
LA VISION DU ZOUGLOU FACE AUX ENJEUX SOCIOPOLITQUES	239
4.1.1 Le regard du Zouglou sur les politiciens ivoiriens	239
4.1.2 Le regard du Zouglou sur les faits de société.....	245
4.1.3 Le regard du Zouglou sur l'actualité ivoirienne	249

4.1.4Le regard multidimensionnel du Zouglo sur la femme	252
SECTION II	
LE ZOUGLOU AU CŒUR DU POLITQUE EN CÔTE D'IVOIRE	259
4.2.1Le Zouglo comme idéologie populaire	259
4.2.2Vers un nouvel imaginaire politique en Côte d'Ivoire	261
CONCLUSION	266
BIBLIOGRAPHIE	276
ANNEXES	304

LISTE DES FIGURES ET DES TABLEAUX

Cartes:

1. Les quatre grandes familles linguistiques de la Côte d'Ivoire et leurs extensions régionales .	127
2. La Côte d'Ivoire après le 19 septembre 2002	167
3. Les acteurs de la crise ivoirienne et leur connexion régionale.....	169
4. La présence française en Côte d'Ivoire.....	176
5. Les zones ciblées par l'Opération Dignité	180

Tableaux :

1. Les chorégraphies du Zouglou	81
2. Les éléments constitutifs de l'identité culturelle du Zouglou.	107
3. Les genres et dérivés du Zouglou.....	109

Graphiques :

1. Les corpus	21
2. Représentation des résidents des principales zones café-cacao par ethnies et nationalités.....	172
3. Production des chants patriotiques entre 1990 et 2007	232
4. Variations dans la production des chants patriotiques et autres entre 1990 et 2007	234
5. Les thèmes abordés dans la grande thématique portant sur la politique	241
6. Les thèmes abordés dans la grande thématique portant sur les faits de société	246
7. Les thèmes abordés dans la grande thématique portant sur l'actualité ivoirienne	250
8. Les thèmes abordés dans la grande thématique portant sur la femme	253
9. Variations des cinq grandes thématiques du Zouglou entre 1990 et 2007.....	257

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AEEM :	Association des Élèves et Étudiants du Mali
BURIDA :	Bureau Ivoirien du Droit d'Auteur
CNSP :	Comité National de Salut Public
CUABA :	Club Universitaire d'Animation, de Ballet et d'Ambiance
FESCI :	Fédération Estudiantine et Scolaire de Côte d'Ivoire
FN :	Forces Nouvelles
FPI :	Front Populaire Ivoirien
MJP :	Mouvement pour la Justice et pour la Paix
MPCI :	Mouvement Patriotique de Côte d'Ivoire
MPIGO :	Mouvement Patriotique Ivoirien du Grand Ouest
OISSU :	Office Ivoirien des Sports Scolaires et Universitaires
OPNI :	Objets Politiques Non-Identifiés
PDCI :	Parti Démocratique de Côte d'Ivoire
PIT :	Parti Ivoirien des Travailleurs
RDR :	Rassemblement des Républicains
UA :	Union Africaine

LISTE DES SYMBOLES

- ♪ : Les interviews
- ☀ : Les groupes zouglou
- ∑ : Les autres groupes musicaux
- ® : Les autres genres musicaux non-ivoiriens
- ♫ : Les autres genres musicaux ivoiriens
- Ω : Les titres des chansons
- © : Les artistes
- ©\$: Les artistes patriotes ou loyalistes
- Ⓜ : Les albums

En guise d'hommage humble et hautement respectueux à un intellectuel exceptionnel qui a été membre de mon jury : le professeur Tessy Bakary, décédé cinq jours après ma soutenance soit le 31 août 2009. Le professeur Tessy Bakary était de ceux qui pouvaient changer la face de la Côte-d'Ivoire voir de l'Afrique par sa sincérité et son ouverture d'esprit. Le plus important n'est pas de pleurer le regretté pour toujours mais plutôt d'honorer pour toujours ses désirs et souhaits que vous connaissaient déjà : la paix en Côte-d'Ivoire.

RÉSUMÉ

Cette thèse relève davantage de la démonstration empirique que de l'essai théorique. En effet, le début des années 1990 sonne le glas d'un mouvement de revendications corporatistes d'étudiants à l'avant-garde d'une révolution et en quête de bien-être social en Côte d'Ivoire. Sur fond «d'ambiance facile» naît un style musical dont l'harmonisation consiste en un rythme tambouriné accompagné par des battements de main, des tintements de bouteilles vides et des revendications chantées : c'est le Zouglou. Il devient alors une forme musicale expressionniste qui se caractérise non seulement par la dissonance des sons, la parole et de la danse, mais aussi par un état d'esprit, celui de la contestation de l'ordre établi, sur une base politique par des messages clairs, forts et directs. Engagé dans l'espace public ivoirien, ce genre musical se démarque également par un double témoignage sur la réalité sociale ivoirienne : transmettre aussi fidèlement que possible les réalités auxquelles sont confrontées les populations et critiquer, défendre ou encourager les pratiques sociales en vigueur. Le Zouglou devient à la fois l'imaginaire, le reflet de la société ivoirienne et constitue désormais un maillon de l'identité culturelle ivoirienne.

Mais voilà, depuis la crise du 19 septembre 2002, le Zouglou se fait définitivement porteur d'un message politique. Pourtant, considéré comme un rythme révolutionnaire qui dénonce des faits de société, ce genre musical donne l'impression de dévier de son idéologie d'origine pour se retrouver dans l'arène politicienne. Notamment, avec le phénomène des artistes «patriotes ou loyalistes» qui ont un rôle bien clair : attaquer ceux qui n'ont pas les mêmes opinions que le camp présidentiel. Par conséquent, notre analyse aura pour objectif de restituer ce genre musical dans toute sa complexité et ses dimensions: musicale, économique, sociale et politique. À partir d'une analyse comparative, cette thèse tentera de répondre à la question suivante: *comment expliquer la capacité des artistes zouglou à assurer la pérennité de leur mouvement musical, dans un contexte de crise politique (succession de régimes faiblement légitimes et violences politiques) et économique (paupérisation croissante), depuis 1990?* Pour répondre à cette question, nous avons émis une hypothèse de recherche et avons examiné le contenu des 131 chansons les plus populaires du Zouglou durant les quatre régimes politiques qu'a connus la Côte d'Ivoire depuis 1990. Par cette démarche, notre défi est de dégager non seulement les thématiques prioritaires de ce genre musical pour chaque période, mais surtout, la représentation que se font les artistes de ces enjeux dans le temps.

Au terme de notre démarche, il sera possible d'arriver à la conclusion suivante : le Zouglou est en continuité avec son idéologie parce que, en tant que moyen de résistance et de créativité face au pouvoir, ses animateurs ont su ne pas s'enliser dans la dénonciation à répétition mais plutôt à proposer des solutions aux problèmes qu'ils dénoncent. Pour ce faire, les artistes vont s'appuyer sur un système de communication, de musique, de danse, et d'humour qui reflète et génère une résonance profonde au sein des couches populaires. De plus, ils seront continuellement à l'affût des préoccupations sociales du moment grâce aux signaux envoyés par le marché (du CD, des cassettes, des concerts, des DVD). De surcroît, ce genre musical garde toujours les éléments caractéristiques d'origine tels que les thèmes utilisés, le rythme, les instruments et le timbre vocal, même si l'analyse des textes des chansons Zouglou permet de constater que certains thèmes sont plus récurrents que d'autres. Poussant plus loin l'analyse sur ces thèmes, nous avons constaté que les points de vue et les perceptions du Zouglou tendent à s'uniformiser en dépit du fait que les artistes soient différents. Dans l'ensemble, c'est l'attachement aux valeurs d'origine du Zouglou par les artistes qui explique en partie la constance de ce genre musical, malgré les changements politiques survenus depuis 1990.

Mots clés : politique- musique populaire- Côte d'Ivoire- Zouglou- crise ivoirienne- engagement- patriotisme

INTRODUCTION

Cette thèse relève davantage de la démonstration empirique que de l'essai théorique qui consiste à expliquer la capacité des artistes zouglou à assurer la pérennité de leur mouvement musical, dans un contexte de crise politique (succession de régimes faiblement légitimes et violences politiques) et économique (paupérisation croissante), depuis 1990. Autrement dit, grâce aux textes de chansons des artistes zouglou, nous verrons surtout, les représentations que se font les artistes des débats de société pour ensuite, expliquer les changements et les continuités compte tenu des changements politiques survenus en Côte d'Ivoire depuis 2002. Effectivement, avec le temps, grâce à leur engagement, les artistes zouglou sont devenus des acteurs majeurs de l'espace publique¹ ivoirien. Pour eux, l'espace publique est un lieu pour transmettre aussi fidèlement que possible les réalités auxquelles sont confrontées les populations et critiquer, défendre ou encourager les pratiques sociales en vigueur. En un mot, c'est un espace pour le changement.

Mais voilà, depuis la crise du 19 septembre 2002, le Zouglou se fait définitivement porteur d'un message politicien. Pourtant, considéré comme un rythme révolutionnaire qui dénonce des faits de société, ce genre musical donne l'impression de dévier de son idéologie d'origine pour se retrouver dans l'arène politicienne. Avec le phénomène des artistes «patriotes ou

¹ Jürgen Habermas a approfondi le concept d'espace public: il s'agit du lieu, virtuel, d'information et de discussion où la collectivité se définit à travers un processus d'argumentation rationnelle. Habermas, Jürgen, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, 1962.

loyalistes»² par exemple, le Zouglou est souvent réduit à un genre musical de propagande. Malgré cela, il continue de se positionner sur l'échiquier musical en Côte d'Ivoire parce qu'il reflète la société ivoirienne ou du moins, les identités de celle-ci. Notre objectif est d'analyser ce genre musical dans toute sa complexité et ses dimensions musicale, économique, sociale et politique. Pour ce faire, nous avons examiné le contenu de 131 chansons les plus populaires du Zouglou durant les quatre régimes politiques qu'a connus la Côte d'Ivoire de 1990 à 2007 afin de dégager non seulement les thématiques dominantes de ce genre musical pour chaque période, mais surtout, la représentation que se font les artistes des enjeux sociopolitiques qu'a connue la Côte d'Ivoire durant cette période.

Pour notre analyse, il a été important de tenir compte du fait qu'en Côte d'Ivoire, comme ailleurs en Afrique, la culture n'est pas primordialement considérée comme un outil de développement : ce sont surtout ses aspects ludiques et festifs qui dominent. Rappelons que beaucoup de cultures négro-africaines sont de tradition orale et les musiques³ populaires africaines ne cessent de nous rappeler la place indiscutée de ce moyen d'expression comme source de régénération de la volonté culturelle du continent. Par conséquent, elles doivent être considérées comme des composantes d'un art global. D'ailleurs, Yacouba Konaté souligne que la musique est l'art par excellence « qui, par delà les pays et les époques, peut revendiquer et se vanter d'être véritablement universel » (Konaté, 1987, p. 27). Aussi, les musiques africaines sont des expressions de l'âme, du corps, voire même de l'être tout entier. « Elle traduit le vécu à travers la parole, les sons, les gestes et même le rêve : elle lie et délie le sonore, les corps, les passions, les pensées, les hommes. » (Séve, 2002, p.148). De plus, elle permet l'expression des sentiments du « moi », des fantasmes, des rejets, des assentiments, des désirs refoulés, des angoisses, des attentes, etc. En outre, l'art musical

² Durant la crise, à partir de 2002, les artistes qui soutiennent la position présidentielle sont considérés comme les patriotes « les loyalistes ».

³ Il faut faire la différence entre musique, chant, chanson et griot. En effet, la musique s'appréhende comme étant une pratique culturelle, pouvant ou non détenir une dimension artistique, mais qui consiste en une alliance délibérée de sons et de silences. Pour sa part, le chant est la conséquence de la production de sons musicaux à l'aide de la voix. Toutefois, l'action de chanter n'est pas exclusivement se servir de sa voix, c'est aussi interpréter et faire partager au public les émotions contenues dans le texte chanté. Par contre, une chanson est un genre musical de courte durée (entre trois et cinq minutes) destiné à la voix humaine, pouvant être escorté par des instruments de musique. Quand il n'y a pas d'instruments, on parle plutôt de chant *a capella*. Le griot, en Afrique, est un poète et musicien ambulant considéré comme dépositaire de la tradition orale.

comme forme symbolique est intimement lié à la vie sociale de la communauté : d'une certaine manière, on peut donc affirmer que « du son organisé exprime des aspects de l'expérience des individus en société ». (Blacking, 1980, p.101)

Notons aussi que chaque musique donnée correspond à une période de l'histoire. Par exemple, c'est au moment de la colonisation anglaise en Jamaïque que la musique Rap⁴, dérivée du Dub Style[®], est apparue et a été révélée au grand public par les Noirs américains du Bronx. Ces derniers l'utilisaient comme moyen de communication pour trouver des solutions à leurs difficultés quotidiennes. Aujourd'hui, cette musique a dépassé les frontières des États-Unis pour déferler sur le monde entier. Comme le reggae⁵, le Zouglou est considéré comme un moyen de communication des peuples opprimés. Avec ses textes forts qui sont proches des réalités ivoiriennes, il est en pleine expansion: Youssoumba[♫], Madinga[♫], Mapouka[♫], Matiko[♫], Sagacité[♫], Décalé-Coupé[♫], Fuka-Fuka[♫], Konami[♫] et Mastiboulance[♫] ont fait irruption sur l'échiquier musical national et international et ont permis à la culture ivoirienne de se propager à travers le monde.

Phénomène culturel et social du XXe siècle en Côte d'Ivoire, le Zouglou est sorti officiellement des cités universitaires d'Abidjan dans les années 1990. C'est une découverte de la jeunesse estudiantine qui, fatiguée des nombreuses injustices, a décidé de porter sur la place publique sa souffrance et sa misère. De fait, le Zouglou s'impose, riposte, accuse, chambre, dérange, taquine, explique, met en garde et s'incruste dans la vie des riches et des pauvres. Véritable instrument de promotion et de production de nouvelles notions qui nourrissent la culture ivoirienne, le Zouglou crée des références communes. Sur ce genre musical, diraient aussi Fontan, Fontaine et Lamoureux, qu'il est un «art de proximité qui se

⁴ Le rap, du terme anglais qui signifie « un coup sec et dur », est un genre musical appartenant au mouvement culturel hip-hop[®] apparu au début des années 1970 aux États-Unis. Pour saisir les origines du Rap[®], lire Béthune(2003), Garnier (2003) et Mensah (1999).

⁵ Le reggae est un style musical jamaïcain apparu en 1968, dans la lignée du mento et du ska et issu d'un léger ralentissement du tempo de son ancêtre le rocksteady (v. « People Funny Boy », morceau de Lee « Scratch » Perry sorti en 1968), lui-même provenant d'un ralentissement du ska. Il se caractérise par un rythme binaire avec un accent sur les temps faibles, en particulier le troisième temps. Équivalent du R&B[®] américain en Jamaïque, le reggae est aussi le principal moyen d'expression de la culture rebelle anticoloniale prônée par les rastas. Pour approfondir sur le reggae[®], lire Rambali (2001).

défini en rupture avec l'art de la culture avec un grand C. » (Fontan, Fontaine et Lamoureux, 2005, p.1)

De par les thèmes qu'il aborde, le Zouglou fait partie de l'art populaire, car les motifs d'intérêt sont essentiellement pratiques, utilitaires. Ses propos sont rarement gratuits. Contrairement à d'autres styles musicaux, les chanteurs Zouglou sont prêts à prendre d'assaut toutes les citadelles, y compris celles du monde politique. Lorsqu'il vise ce domaine, le Zouglou se préoccupe de faire rire et de conscientiser. Sa popularité croissante permet de transcender les barrières géographiques et psychologiques en Côte d'Ivoire. Après avoir conquis les maquis⁶ et les grandes villes du continent, le Zouglou est devenu, au même titre que le Rap® aux États-Unis, un moyen incontournable d'expression de la jeunesse ivoirienne et, par extension, de la jeunesse africaine.

Auparavant, le Zouglou s'épanouissait loin des clivages politiques et les messages véhiculés traitaient exclusivement des problèmes sociaux. Il tenait lieu de poste d'observation sociale. Mais depuis la crise du 19 septembre 2002, le Zouglou a subi une brève mutation pour devenir un instrument de mobilisation patriotique et de propagande pour le camp présidentiel. Ce changement relève d'une certaine forme d'engagement, même si ce n'est pas au sens Sartrien. Rappelons-nous que pour Sartre, l'engagement est une prise de position pour le peuple et les classes opprimées. L'impression qui se dégage est que depuis 2002, le genre Zouglou a une forte coloration politicienne sans précédent. De sorte qu'aujourd'hui « il faut inviter de nouveau à réfléchir sur les relations entre l'art et la politique et surtout à considérer s'il y a lieu, en quoi et comment cette relation s'est modifiée à travers le temps et partant, s'il y a lieu d'observer d'autres formes d'exercices politiques dont l'art serait le moyen d'expression. » (Beaudry, 2001, p.8) Dans cette perspective, nous analyserons aussi le Zouglou en tant que champ social et objet de communication sociopolitique susceptible de produire un sens particulier en regard aux enjeux et crises politiques à l'œuvre en Côte d'Ivoire depuis 1990. De toute évidence, le Zouglou représente une fenêtre sur d'autres

⁶ Restaurant, gargote, où se dégustent surtout des spécialités de la cuisine ivoirienne et en particulier le poisson et le poulet braisés. Pendant ce temps, la bière coule à flots et la musique sonne fort, les vendeurs ambulants vont et viennent, les filles aussi. Pour en connaître davantage sur les maquis, lire Yacouba Konaté (2002).

façons de communiquer, d'autres façons de revendiquer et d'autres façons de donner forme à l'engagement politique qui est sous-étudié par les théories classiques. Comme le rappelle Michel Leiris, «la culture doit donc être conçue comme comprenant, en vérité, tout cet ensemble plus ou moins cohérent d'idées, de mécanismes, d'institutions et d'objets qui orientent — explicitement ou implicitement — la conduite des membres d'un groupe donné. En ce sens, elle est étroitement liée à l'avenir aussi bien qu'à l'histoire passée du groupe puisqu'elle apparaît d'un côté comme le produit de ses expériences [...] et que d'un autre côté elle offre à chaque génération montante une base pour le futur [...]» (Michel Leiris 1969, p.39).

«Objet politique non identifié» (Denis-Constant Martin, 2003), le Zouglou a éveillé notre intérêt du fait de sa longévité hors du commun et à cause de son apparente notoriété parmi les jeunes et dans les milieux populaires. De plus, en portant notre regard sur l'engagement des artistes Zouglou en cette période de crise politico-militaire, nous voulons nous renseigner sur les préoccupations de la société ivoirienne et de son vécu. Pour nous, les chansons Zouglou restent un espace privilégié de représentations subjectives et objectives des transformations survenues au sein de la société ivoirienne ces dix-sept dernières années. Il faut préciser que notre allégeance à la communauté scientifique est loin d'avoir été l'unique motivation dans le choix du sujet. D'autres passions plus personnelles ont pesé sur notre décision de traiter de ce courant musical : notre goût pour l'humour incisif des textes des chansons Zouglou, notre perception de ce mouvement comme une plate-forme revendicative des aspirations populaires de ces deux dernières décennies en Côte d'Ivoire et notre fascination pour la vigueur et l'auto-renouvellement qui font du Zouglou une exception en la matière.

Cette thèse est divisée en quatre chapitres reliés entre eux par notre préoccupation contenue dans le thème central. Elle est aussi élaborée dans un esprit de synthèse. Nous nous intéressons aux définitions d'un certain nombre de concepts clés : d'abord, celui de la musique, évidemment centrale dans notre démarche, puis du Zouglou, qui est au cœur de notre thèse. Le premier chapitre est divisé en deux sections. La première section aborde le cadre théorique. Elle mettra en lumière les grands enjeux des débats épistémologiques sur les faits musicaux à partir de la musicologie, la sociologie, la psychanalyse et la philosophie.

La deuxième section présente le cadre méthodologique.

Notre démarche dans ce chapitre vise deux objectifs : rendre compte de l'état des travaux sur les faits musicaux et critiquer les postulats théoriques des approches adoptées. Ce cadre théorique sert de préalable à la vérification de nos hypothèses. L'intérêt d'une telle démarche dans le premier chapitre est de jeter les bases sémantiques de notre travail, de circonscrire le champ d'investigation, de définir les directions de recherche et d'analyse afin de prévenir les digressions.

Le deuxième chapitre jette un regard sur l'environnement général dans lequel le Zouglou est né et s'est positionné sur l'échiquier musical en Côte d'Ivoire parce qu'il se veut le reflet de la société ivoirienne, mieux ou du moins de l'identité culturelle de celle-ci. Ce chapitre sera divisé en quatre sections. Dans la première, nous verrons comment la musique ivoirienne est devenue avec le temps un instrument d'engagement sociopolitique des artistes durant la période post-guerre froide. Dans la deuxième section, nous aborderons la question du contexte de naissance du Zouglou, notamment, ses configurations sociologiques. Nous accorderons une attention singulière aux instruments utilisés par le Zouglou de même qu'aux précurseurs de ce courant musical. Dans la troisième section, nous explorerons aussi les questions identitaires et celles de l'engagement du Zouglou, en nous attardant plus spécialement sur sa philosophie et son idéologie populaire. Sur le plan idéologique, par exemple, nous verrons que le Zouglou est un moyen de dénonciation et une critique des tares de la société, en vue de contraindre les classes dirigeantes à se rapprocher de leurs administrés, par le grossissement des faits.

Dans la quatrième section, nous examinerons l'ensemble des moyens de communication mis en oeuvre par le Zouglou. Le *nouchi* et le *français*, par exemple, sont les langues par excellence de la communication de ce genre musical. Elles donnent lieu à une gamme riche d'approches typiquement ivoiriennes. Dans le cas du *nouchi*, la particularité de ce code linguistique est qu'il puise indifféremment dans les langues vernaculaires nationales, allant jusqu'à combiner des normes grammaticales du français et des idiomes locaux. Nous

parlerons aussi des aspects chorégraphiques du Zouglou. De plus, nous porterons un regard spécial sur la place des femmes, sur la culture de l'alcool chez les artistes Zouglou, les critiques du Zouglou et l'intérêt et les raisons du succès de ce genre musical.

Le troisième chapitre est le cœur de cette thèse. Il est divisé en trois sections. C'est ici l'endroit pour mettre en œuvre la comparaison diachronique et synchronique qui constitue le cadre de notre recherche. Nous examinerons l'application des différentes interprétations générales des interférences entre la Politique et la chanson populaire et spécialement l'engagement des artistes Zouglou. Il s'agit en clair d'examiner les contenus thématiques des albums du Zouglou durant les régimes Houphouët-Boigny, Konan Bédié, Robert Gueï et Laurent Gbagbo afin de dégager non seulement les thématiques dominantes du Zouglou pour chaque période, mais aussi la position (ou l'engagement) des artistes sur ces thématiques. Le but de cette démarche est de voir si le contenu des chansons se positionne par rapport aux enjeux des périodes concernées. Car, gardons à l'esprit que l'argumentaire et l'engagement des artistes Zouglou trouvent leurs sources explicatives dans les différentes conjonctures politiques en Côte d'Ivoire.

C'est aussi dans ce chapitre que nous traiterons de la question du «patriotisme alimentaire». Par exemple, dans les sections deux et trois, nous reviendrons sur la définition des termes «patriotes» et «nationalistes» (depuis la crise ivoirienne, on a constaté une forme d'instrumentalisation de ces termes). Par cette démarche, nous voulons restituer aux termes «patriote» et «nationaliste» leurs véritables sens politique. Puis, nous aborderons les raisons de l'engagement des artistes que nous qualifions de « patriotes alimentaires » afin de voir si oui ou non le patriotisme qu'affichent certains artistes Zouglou est le reflet de l'ensemble du courant Zouglou ou simplement un phénomène marginal.

Dans le dernier chapitre, il sera question de la contribution du Zouglou à la consolidation de l'espace identitaire, sociopolitique et d'un imaginaire national en Côte d'Ivoire, notamment dans la vie sociale et dans ses convictions populaires. D'une certaine manière, le Zouglou porte un double témoignage sur la réalité sociale ivoirienne : d'une part, il transmet plus ou

moins fidèlement les réalités auxquelles sont confrontées les populations et, d'autre part, il critique, défend ou encourage les pratiques sociales en vigueur. Ce chapitre comprend deux sections. Dans la première section, nous présentons le Zouglou comme champ social et objet de communication sociopolitique. Nous aborderons également cette dimension du Zouglou comme reflet de la société ivoirienne. Puis, nous débattons de la question de l'image tangible projetée par le Zouglou. Pour ce faire, nous analyserons les thèmes de prédilection de ce genre musical. La deuxième section sera davantage centrée sur le rapport entre le Zouglou et le politique. Nous verrons que cette musique a réussi à conceptualiser et à transposer sa dynamique sur les enjeux nationaux et internationaux. L'objectif de ce chapitre est d'expliquer comment les artistes zouglou assument la pérennité de leur mouvement musical depuis 1990 considérant, le contexte socioéconomique de l'époque.

CHAPITRE I

CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES

Au cours du siècle dernier, les recherches sur la musique ont produit d'abondants écrits. Les esthéticiens, philosophes⁷, historiens, sociologues, physiciens et mathématiciens⁸, notamment, ont cherché à analyser et à interpréter les faits musicaux, car la musique est rythme et aucune vie ne peut se concevoir sans la musique. Comme forme symbolique, le rythme musical participe à la vie sociale de la communauté.

Dans ce chapitre, nous allons présenter la démarche empirique de notre travail, mais aussi situer notre démonstration dans un cadre théorique sur l'évolution et l'engagement du genre musical Zouglou. Tout d'abord, nous tenons à préciser que l'analyse de l'engagement des artistes Zouglou ne sera pas exhaustive, étant donné que notre objectif consiste exclusivement à élaborer un modèle d'analyse pour l'étude des interférences entre le Politique et la musique,

⁷ « L'art et la philosophie se rejoignent sur [...] la constitution d'une terre et d'un peuple qui manquent, comme corrélat de la création. Ce ne sont pas des auteurs populistes mais les plus aristocratiques qui réclament cet avenir. Ce peuple et cette terre ne se trouveront pas dans nos démocraties. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1991) Nietzsche affirme d'ailleurs qu'il existe une relation très étroite entre la philosophie et la musique. La musique est la pulsation du monde. Il présente le moment musical, non pas séparé de la sphère culturelle, mais comme étant un moyen d'expression de celle-ci. Pour plus de détails, lire Nietzsche (1980).

⁸ Selon le philosophe, savant, juriste et diplomate allemand Gottfried Wilhelm Leibniz, « la musique est une mathématique qui s'ignore. » Pour la neuropsychologue de l'Université de Montréal Isabelle Peretz, « la musique répond à un besoin biologique, physiologique. ».

présenter une approche des phénomènes politiques sur les représentations que se font les artistes zouglou de la crise et de la vie sociopolitique ivoirienne : du système dans lequel ils vivent et doivent agir, comment pensent-ils, où s'y situent-ils, que croient-ils possible et désirable d'y entreprendre. Une analyse comparative décrira et analysera dans sa globalité la forme d'engagement du courant musical Zouglou depuis sa création en 1990 et sa place dans la consolidation de l'identité ivoirienne. Nous montrerons que le Zouglou est un vecteur culturel de communication de masse pour la diffusion des valeurs et des idées permettant à la diversité ethnique ivoirienne de faire l'unité. Cette visée rejoint celle qui a animé les États africains depuis les indépendances en 1960.

Par ailleurs, même si nos recherches sur la musique ont permis de constater que les études sur les faits musicaux sont dominées par les écoles de la musicologie, de la sociologie et de la psychanalyse, la contribution de la science politique reste relative comme nous le verrons dans ce chapitre.

SECTION I : Cadre méthodologique

La musique agit physiquement sur les sens et n'importe quelle musique peut produire n'importe quelle émotion et les politiciens le savent très bien. C'est pourquoi certains d'entre eux se servent systématiquement de la musique pour mobiliser le public sur des thèmes précis ou pour faire de la propagande politique. En portant un regard sur l'engagement des artistes Zouglou depuis 1990, nous voulons obtenir des renseignements sur les préoccupations et le vécu de la société ivoirienne, et ce, grâce à un cadre méthodologique adapté à notre sujet de recherche. Pour nous, la chanson Zouglou est un espace privilégié de représentations subjectives et objectives des transformations survenues au sein de la société ivoirienne ces dernières années.

1.1.1 Question principale et hypothèse de travail

Depuis le début de la crise ivoirienne en 2002, la relation entre le Zouglou et la classe politique n'est pas tant disparue que modifiée et, en tout cas, elle se pose de manière notable comme un mouvement avant-gardiste promulguant une stratégie de confrontation face au Politique. De ce constat, il est logique de s'interroger sur la nature des messages que véhiculent les artistes, mais surtout sur la représentation de ceux «qui viennent du bas de l'échelle sociale» (Yacouba Konaté, 2002, p.793) des crises qu'a traversées la Côte d'Ivoire depuis 1990. La question centrale à laquelle cette thèse se propose donc de répondre est la suivante: *comment expliquer la capacité des artistes zouglou à assurer la pérennité de leur mouvement musical, dans un contexte de crise politique (succession de régimes faiblement légitimes et violences politiques) et économique (paupérisation croissante), depuis 1990?*

Notre hypothèse est que le Zouglou est en continuité avec son idéologie parce que, en tant que moyen de résistance et de créativité face au pouvoir, ses animateurs ont su ne pas

s'enliser dans la dénonciation à répétition mais plutôt à proposer des solutions aux problèmes qu'ils dénoncent. Pour ce faire, les artistes vont s'appuyer sur un système de communication, de musique, de danse, et d'humour qui reflète et génère une résonance profonde au sein des couches populaires. De plus, ils seront continuellement à l'affût des préoccupations sociales du moment grâce aux signaux envoyés par le marché (du CD, des cassettes, des concerts, et des DVD). Dans l'ensemble, c'est l'attachement aux valeurs d'origine du Zouglou par les artistes qui explique en partie la constance de ce genre musical, malgré les changements politiques survenus depuis 1990.

Par ailleurs, même la classe politique s'inspire des idées et de la rhétorique développée par le Zouglou pour transmettre des messages aux citoyens. Reste que, la récupération par la classe politique des idées et de la rhétorique développée par le Zouglou vient plébisciter la situation de nihilisme politique et de perte d'intérêt des Ivoiriens pour la vie publique. D'ailleurs, comme durant la crise de septembre 2002, si les politiciens récupèrent le Zouglou c'est qu'il y voit un moyen de palier au fait que le canal de communication traditionnel des partis politiques devient inefficace en termes de transmission du message politique aux citoyens.

1.1.2 Problématique

Nos recherches prouvent que le peu de littérature portant sur le Zouglou est tributaire de trois optiques : esthétique, sociologique et linguistique. Pour les auteurs ayant opté pour l'approche esthétique, dont Tiburce Koffi, Angés Kraïdy et Bakary Sanogo, le Zouglou est vu comme un genre musical qui ne répond pas aux normes esthétiques. Bien qu'empruntant des routes différentes, ces auteurs montrent que cette musique est un mal nécessaire dans cette quête de consolidation de l'identité culturelle en Côte d'Ivoire.

En effet, par une approche résolument esthétique de l'authenticité musicale du Zouglou, le journaliste, écrivain, musicien, critique d'art, correcteur d'œuvres littéraires et musicologue Tiburce Koffi, est le premier à avoir porté un regard sur cette musique où s'enchevêtrent jugements esthétiques et positions sociales. Selon cet auteur, avec son conglomérat de sons insensés au mépris de convictions esthétiques et ses paroles inélégantes de voyou, le Zouglou

ne peut être considéré comme de la musique. « Le Zouglou n'est pas dit-il, une musique, ni un rythme particulier. Il est d'abord et avant tout une danse. De la revendication. Une danse de la protestation. [...] un chapelet de jérémiades qui dépeignent les petits bobos de nos chers étudiants, bobos vite dramatisés par les locataires de la cité de Yop. [...] » (Tiburce, 1991, p.5) D'une certaine manière, pour lui, les artistes Zouglou ne sont pas des musiciens, mais de mauvais chanteurs et on ne va pas leur confier le destin de la musique de la Côte d'Ivoire. « Il est encore trop tôt, dit-il, pour le musicologue d'amorcer une réflexion critique, sérieuse, sur cet art imparfait qui dérange nos bonnes et vieilles habitudes. » (Tiburce, 2004, p.7).

Toutefois, Tiburce Koffi est d'avis que « grâce au Zouglou, la Côte d'Ivoire aujourd'hui n'est plus obligée de consommer la «bistouri» musicale d'ailleurs. Ça, c'est vraiment à leur mérite. » (Tiburce cité par Léandre, 2004, p.6) Pour sa part, la journaliste et présidente du Réseau des Femmes Journalistes de Côte d'Ivoire (RéFJCI) Angès Kraidy estime que, le problème de l'authenticité du Zouglou est lié à son fondement. Pour elle, «un rythme musical ne s'improvise pas, il s'élabore, se travaille. Or, les groupes de Zouglou n'étaient composés ni de musiciens ni de chanteurs. Résultat : ils proposaient des chansons avec des textes peut-être sensés, mais une musique mineure. » (Kraidy, 1991, p.12). Pour le journaliste culturel et chargé de la communication de la Banque mondiale en Côte d'Ivoire, Bakary Sanogo, « la musique (Zouglou) elle-même semble l'objet de très peu d'attention dans la création. Elle est souvent sans consistance. » (Sanogo, 1992, p.13).

Pour d'autres auteurs ayant choisi l'approche sociologique, tels que Jean-Servais Bakyono, Sotinel Thomas, Ble Germain et Yacouba Konaté, le Zouglou est un fait social total. Bien qu'empruntant des routes différentes, ces auteurs montrent que les attributs de ce genre musical sont liés au statut social, culturel et historique de cet art. Selon le critique d'art et de littérature Jean-Servais Bakyono, «le Zouglou soulève plus de problèmes de société que les rappeurs. S'inspirant des rythmes d'ambiance traditionnelle, le Zouglou est la porte étendard de l'avant-garde de la société et des dérives des politiques.» (Bakyono, 1999, p.31). Selon le journaliste culturel et ancien rédacteur en chef de la revue Jazz Hot Gérald Arnaud, « ils (artistes) n'hésitent pas à dire tout haut ce que pensent tout bas les exclus de la société, et en même temps, ils en expriment les pires tares, car leurs meilleurs succès sont parfois aussi

ignoblement racistes, sexistes et homophobes que les pires saloperies du rap afro-américain.» (Arnaud, 1999, p.57). D'une certaine manière, le Zouglou est le signe de ce que vit la jeunesse ivoirienne, de ce qu'elle veut, de ce qu'elle conteste, ce qui fait dire au journaliste culturel Sotinel Thomas que « l'énergie que dégage la jeunesse peine à trouver sa traduction musicale, faute d'argent, faute de structures. » (Sotinel, 1998, p.18). Selon le professeur-chercheur en communication à l'Université de Cocody-Abidjan, Ble Germain, «cette jeunesse propose avec force des modèles culturels élaborés à partir de sa propre histoire, de sa propre expérience quotidienne, car elle n'est pas seulement un sous-produit de consommation.» (Ble, 2003, p.12). Finalement, le professeur de philosophie à l'université d'Abidjan-Cocody, Yacouba Konaté, estime que « le Zouglou ne chante pas pour l'élite et il est pratiqué par des artistes qui viennent du bas de l'échelle sociale. Ses chanteurs font peu de cas du savoir bien chanter. » (Konaté, 2002, p.793).

Pour les auteurs ayant privilégié l'approche linguistique comme Daoudi Bouziane, Dominique Ranaivoson et Sotinel Thomas, le Zouglou a d'abord pour essence d'être un moyen de communication de masse. En effet, selon le journaliste culturel et spécialiste en musiques du monde, Daoudi Bouziane, les textes du Zouglou « sont plus cruels que ceux des reggaemen ivoiriens » (Daoudi Bouziane, 2001, p.42), ce qui fait dire à Yacouba Konaté que ce genre musical devient «musique nationale par sa capacité à exprimer les problèmes sociaux des Ivoiriens dans une langue spécifique, le français populaire ivoirien, émaillée du nouchi » (Konaté, 2002, p.783). Le chercheur en littérature comparée et critique littéraire, Dominique Ranaivoson, estime que ce genre musical « célèbre la langue, transmet les messages et devient une des composantes de la vie, une caractéristique de l'identité. Le chant ne serait plus seulement l'expression douce de l'enfance, de la foi ou de la nostalgie, mais un instrument pour dire son identité, sa vraie place dans la société et d'une manière générale les tabous qui la frappent.» (Ranaivoson, 2004, pp.36 et 39). Sotinel Thomas est d'avis que l'engagement des paroles du Zouglou « rompt brutalement avec la tradition de la musique ivoirienne, hédoniste et festive.» (Sotinel, 1998, p. 18). Loin des périphrases pompeuses, «il montre un univers d'images et d'expressions vives, fabrique des mots nouveaux, restaure les noms propres en verbes et les verbes en noms. C'est donc une langue qui, comme le genre Zouglou, est une pure invention des jeunes de la ville. C'est pour cela que toute la jeunesse,

riche ou pauvre s'adonne à ce jeu, même si ses esthètes et poètes sont les jeunes de la rue» (Konaté, 2002, p. 773).

Le mérite de ces auteurs est de nous inviter à porter une attention bien particulière à ce phénomène culturel. Il se dégage une forme d'unanimité dans les trois optiques (esthétique, sociologique et linguistique) sur le fait que cette musique est la seule rupture durable et fédératrice qui offre une image artistique et musicale à la Côte d'Ivoire moderne. En vérité, le Zouglou devient une musique nationale par sa capacité à exprimer les problèmes sociétaux. Pourtant, la réussite de ce genre musical ne relève pas d'une génération spontanée. Elle s'inscrit dans le désir affiché des jeunes d'agir sur l'histoire de la musique contemporaine ivoirienne. Konate Yacouba affirmait que « la véritable pertinence philosophique du Zouglou découle des rapports humains que les étudiants, pris dans les effets de la crise économique, ont dû promouvoir à un certain moment de l'histoire de l'Université en Côte d'Ivoire. » (Konaté, 2002, p. 785). Présenter le Zouglou en ces termes nous semble juste. En revanche, cela ne justifie en rien ce regard essentialiste sur le Zouglou. Nul doute que dans leurs analyses, ils se sont davantage concentrés sur les aspects esthétiques, sociologiques et linguistiques du Zouglou. Or, nous pensons que ces approches ne permettent pas à elles seules de saisir la véritable pertinence du Zouglou. À l'évidence, à la différence des autres styles musicaux, ce qui devrait faire la force et l'originalité de ce genre musical réside dans le fait que les chanteurs Zouglou sont incités à prendre d'assaut toutes les tribunes, y compris celles de la politique. De surcroît, les rapports que pourrait entretenir ou qu'entretient le Zouglou avec la classe politique depuis les événements du 19 septembre 2002 ne peuvent être ignorés.

En effet, le Zouglou reste une musique connectée à l'actualité. Il s'inspire largement de la vie sociopolitique dont chaque soubresaut induit une nouvelle chanson ou la création d'un nouveau groupe. Tel que le faisait remarquer Pompey Fabienne, « quelques semaines à peine après le coup d'État de décembre 1999, quand de jeunes soldats ont renversé le président Henri Konan Bédié et porté au pouvoir le général Gueï, une nouvelle cassette de musique Zouglou apparaissait dans les kiosques d'Abidjan. Cet hommage aux putschistes lançait pour quelques mois la mode du kaki. Dans les nombreux clips diffusés à la télévision nationale, le

treillis était devenu l'uniforme du chanteur de Zouglou. » (Pompey, 2000, p. 32). Et que dire de cette nouvelle tendance de certains artistes Zouglou à produire des chansons dites patriotiques depuis que les relations entre la France et la Côte d'Ivoire sont « rompues » suite aux événements de novembre 2004. Bref, qu'ils fassent l'éloge du pouvoir en place ou qu'au contraire ils fustigent ses dérives, les artistes Zouglou sont entrés avec fracas dans le débat politique ivoirien. Et bien qu'il soit impossible de l'ignorer, les auteurs que nous avons consultés ont malgré tout sous-estimé ces aspects du Zouglou.

À notre connaissance, aucune analyse n'a été faite sur l'engagement et l'influence des artistes Zouglou par rapport à la crise ivoirienne. Les travaux qui se sont intéressés au Zouglou ne sont pas ceux de la science politique. De fait, étant donné l'absence de bases théoriques solides, les analyses produites sur la chanson tendent à n'aborder qu'une partie du domaine que ce genre recouvre. La politologie ne les accueille guère et dans certains cas, elle ne s'en inspire pas beaucoup plus. Pourtant, « passé l'écueil culturaliste que Bertrand Badie avait jadis dénoncé, l'approche du Politique par la culture » (Badie, 1993, p.119) abonde en informations qui peuvent enrichir l'étude du Zouglou. On ne peut, comme l'ont signalé Philippe Braud, « se désintéresser des émotions, des symboliques et conséquemment des pratiques ou des produits culturels qui les expriment dès que l'on tente de savoir quelles idées se font les citoyens de la société dans laquelle ils vivent ainsi que des ordres et des pouvoirs auxquels ils sont soumis. » (Philippe Braud, 1996, p.241)

Les artistes zouglou ont aussi un rôle de médiateur multidisciplinaire entre le Politique - Citoyens et Citoyens- Citoyens. Avec le Politique, leur rôle est de présenter aux politiciens ivoiriens les préoccupations et besoins de la population. Les artistes font aussi des recommandations de nature à résoudre les difficultés des citoyens dont ils saisissent. Dans les chansons, ils font également des propositions de réformes visant à améliorer le fonctionnement du service public. Pour les artistes zouglou, l'objectif est d'amener les parties (Politique- Citoyen-Citoyen) à communiquer et à explorer des options de manière objective pour le mieux vivre collectif. Là encore, la littérature classique a passé sous silence cette dimension du Zouglou.

Cela dit, en s'attardant longuement à la question de l'engagement plus direct des artistes du Zouglou, notre recherche veut ajouter un nouveau volet au répertoire des études sur la crise ivoirienne et du rapport entre musique et politique. Notre thèse se propose d'offrir l'esquisse de nouveaux fondements analytiques sur l'analyse de l'évolution d'une société via un genre musical, sur le débat portant sur l'engagement politique des artistes et sur l'efficacité de leurs actions, particulièrement en situation de crise politique.

Certains reprocheront aux artistes d'être égocentriques ou opportunistes en prétendant pouvoir changer le monde par leurs paroles et leurs gestes. L'éthique artistique serait sacrifiée par eux. Dans le cas de la Côte d'Ivoire, depuis le début de la crise, les messages contradictoires de certains artistes Zouglou font en sorte que cette question de l'engagement des artistes reste pertinente. Plus que jamais auparavant, les artistes Zouglou semblent jouer un rôle-clé en Côte d'Ivoire. Ce travail représente donc l'opportunité d'offrir une interprétation du contenu des messages véhiculés par les artistes Zouglou depuis 1990. Comme nous l'avons mentionné, cette dimension du Zouglou n'a pas été élaborée par les auteurs que nous avons consultés. Nous pressentions que ce phénomène était intéressant, nous le considérons digne d'être étudié plus en profondeur et nous étions conscients qu'il est largement inexploré en science politique.

En somme, l'apparition du Zouglou a été marquée par une révolte globale contre le système politique ivoirien en 1990. Il se positionne comme une contre-culture et démontre que dans certaines circonstances, des artistes se mobilisent pour abolir les frontières entre l'art, la politique, la culture et la vie des citoyens. Il se lève contre la culture et l'idéologie dominantes et envisage de nouveaux modes de vie, élabore une philosophie d'opposition aux fondements de l'ordre établi. Ainsi, cette thèse aborde le phénomène du Zouglou comme un facteur de changement social qui comporte une double facette : il est à la fois un phénomène

identitaire, car il contribue à la construction et à la consolidation du Nation Building⁹ ivoirien. Il est également porteur d'une contre-culture¹⁰, d'un autre message sociopolitique et d'une vision de rupture en Côte d'Ivoire. Justement, dans le cas du Zouglou, il est une contre-culture, car son message ébranle les fondements mêmes de la société ivoirienne qui s'oppose au système idéologiquement dominant. Justement, la contre-culture rejette «les formes de la culture dominante et se propose comme alternative au consensus.» (Jules Duchastel, 1979, p.254) En outre, elle fait «référence à un phénomène formant un tout structuré, plus significatif et visible, et qui persiste durant une certaine période.» (Löwy et Sayre, 1992, p.198)

1.1.3 Méthodologie

Dans la démonstration de notre hypothèse, nous avons privilégié l'approche comparative. En effet, « le langage scientifique est un langage explicatif ; il suppose donc nécessairement le recours à la comparaison. Cependant, par différence avec le langage courant, la comparaison y est systématisée pour aboutir au but explicatif. » (Frognier, 1994, p.62). Ainsi, la «méthode comparative se veut plus explicative que descriptive» (Dogan et Pelassy, 1982). Toutefois, la comparaison ne saurait prétendre représenter une réponse magique à des interrogations aussi

⁹ Comme nous l'aborderons dans la partie théorique, le Zouglou participe à la construction et à la consolidation d'une identité nationale en Côte d'Ivoire de part sa prise de position au niveau politique, économique, sociale et culturelle afin d'assurer une meilleure cohésion nationale. Lire Châtaigner Jean-Marc et Hervé Magro, *États et sociétés fragiles: entre conflits, reconstitution et développement*, Paris: Éditions Karthala, 2007, 565 p; William Theodore, *Building an austrian nation: the political integration of a western state*, New Haven, Conn. : Yale University Press, 1973, 265 p; Rokkan Stein, Warmbrunn Joan et Saelen Kirsti, *Nation-building: a review of recent comparative research and a select bibliography of analytical studies*, The Hague: Mouton, 1973, 86 p et Reinhard Bendix, *Nation-building and citizenship: studies of our changing social order*, Garden City, N.Y. : Doubleday, 1969, 374 p.

¹⁰ Lire Jules Duchastel, "La contre-culture: une idéologie de l'apolitisme". Un article publié dans *La transformation du pouvoir au Québec*. Actes du Colloque de l'ACSALF, 1979, pp. 253-264, Montréal; Michael Löwy, Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Payot, Paris, 1992 ; Theodore Roszak, *Vers une contre-culture*, Guillaume Hébert, *Politique et culture hip-hop dans la périphérie de São Paulo*, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2009, Mémoire de maîtrise en science politique; Sharpley-Whiting Denean, *Pimps up, ho's down : hip hop's hold on young Black women*, New York : New York University Press, 2007, 187 p et Mouchtouris Antigone, *Sociologie de la culture populaire*, Paris : L'Harmattan, 2007, 198 p.

larges que complexes. Comparer, c'est chercher à comprendre. Comme le disaient Badie et Hermet, « c'est une voie féconde pour interpréter. » (Badie et Hermet, 2001, p.404). La connaissance comparative dira Ragin, « fournit la clé de la compréhension, de l'explication et de l'interprétation. » (Ragin, 1989, p.12). Bref, comparer consiste à dégager des ressemblances et des différences, les interpréter pour découvrir à travers elles des régularités.

Étant donné son caractère essentiellement relationnel, l'approche comparative représente, entre autres choses, une arme redoutable contre les pièges de la pensée substantialiste et l'illusion historiciste quant à l'unicité irréductible d'un cas particulier. Véritable moyen de rupture avec le « cela va de soi des représentations sociales issues d'un contexte socioculturel spécifique, la méthode comparative réfléchie peut disposer le chercheur à se mettre, comme avec l'aide d'un truquage optique, dans une situation d'extra-contextualité provisoire qui lui permet, tout en étant fictive, d'objectiver ses propres présupposés et schémas théoriques en les confrontant à d'autres configurations empiriquement possibles, mais néanmoins peu enclines à se plier aux schémas d'explication correspondant aux ethno-théories scientifiques familières » (Schultheis, 1989, p.223).

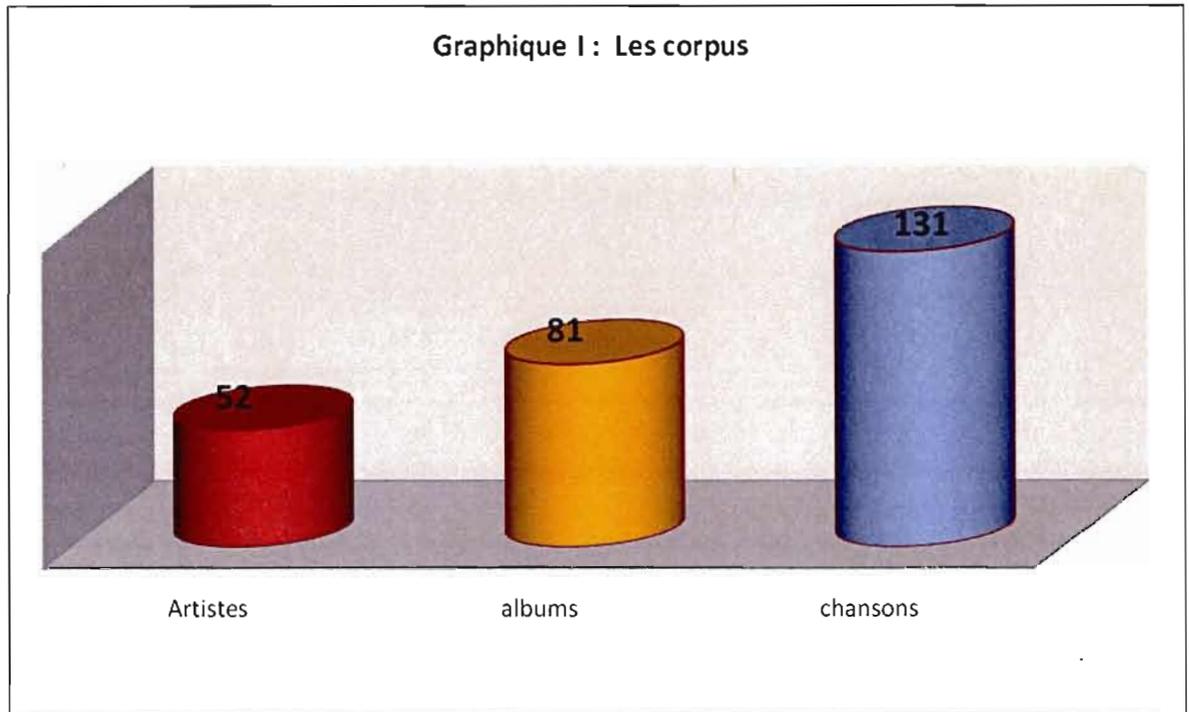
Le choix de l'approche comparative s'explique par le fait qu'elle peut permettre la connaissance approfondie du Zouglou tout en constituant une voie intéressante de recherche qui ne veut ignorer ni le spécifique, ni le général. Comme le mentionne Jean-Claude Barbier: « comparer, c'est faire l'effort de connaître les deux termes de la comparaison » (Barbier, 1990, p. 153).

Les réflexions menées ici (d'une part, sur les interférences entre la classe politique et le Zouglou, puis d'autre part, le militantisme du Zouglou) valorisent des données comparées, des continuités ou des discontinuités. Nous sommes en mesure d'observer avec plus de précision l'influence de certaines thématiques sur l'engagement des artistes Zouglou. Nous sommes convoqués à appliquer les modèles, les concepts et les techniques d'analyse politique en les adaptant à l'étude de la musique populaire. La pertinence d'une telle démarche est

qu'elle permet une compréhension plus universelle des interférences entre les politiciens et la musique populaire en situation de crise politique.

Par rapport aux sujets sociaux, économiques ou politiques qui sont dominants dans les chansons Zouglou depuis 1990, le contenu « patriotique militant » est un phénomène très récent qui n'a pas de précédent historique. Quels sont les facteurs permettant d'expliquer cette nouvelle forme d'engagement ? L'analyse comparative des contenus des chansons Zouglou depuis les régimes Houphouët-Boigny-Bédié-Gueï jusqu'à celui de Gbagbo nous en donnera les éléments compte tenu des enjeux des périodes étudiées.

Afin de rendre compte des grandes étapes parcourues par le Zouglou, nous avons choisi des chansons représentatives de l'évolution de ce genre musical dans le temps et selon les données des maisons de production en Côte d'Ivoire. Selon ces données, un album est considéré comme ayant du succès s'il se vend à plus de 7000 exemplaires. Une chanson est considérée populaire par les médias si elle est jouée plus de 15 fois suivant son lancement officiel et 15 fois durant le trimestre suivant. Ainsi pour faire le choix des chansons, nous avons considéré l'ensemble des albums qui se sont vendus à 7000 exemplaires et plus. Le corpus compte donc 112 albums qui répondent au critère mentionné. Nous avons finalement appliqué le critère des médias à cette sélection ; ce qui nous a permis d'obtenir un corpus de 131 chansons couvrant différents régimes politiques entre 1990 et 2007.



Des 131 chansons qui forment notre corpus, une seule a été écrite par un compositeur autre qu'un artiste. Par ailleurs, les données ont été recueillies auprès des sources suivantes:

- Les maisons de productions Le vrai et Showbiz;
- La Radio Télévision ivoirienne;
- Africa no.1;
- Radio Nostalgie.

Dans le but de parfaire cette sélection, nous avons écouté les suggestions de personnes liées de façon directe ou indirecte au monde de la chanson populaire ivoirienne. En ce qui concerne la question de la traduction des extraits de ces 131 chansons Zouglou qui étaient en langues nationales, nous avons eu recours aux interprètes étant donné que la principale problématique de l'interprétation du texte Zouglou relève des instruments de lecture dont dispose le lecteur pour comprendre le texte, et ce, avant de pouvoir tenter une analyse des réalités sociales. Dans cette tentative d'interprétation du texte Zouglou, nous avons identifié trois niveaux de compréhension. Le premier degré de l'interprétation se rapporte, selon

l'expression de Barthes, au « degré zéro de l'interprétation » (Barthes, 1972, p.93) du texte Zouglou ; le deuxième degré réunit les métaphores de certaines notions et toutes les allusions plus ou moins intelligibles; finalement, le troisième degré regroupe tous les thèmes qui pourraient être qualifiés d'absurdes au premier abord mais qui, en réalité, méritent que l'on s'y attarde. En dépit du fait que cette classification facilite la compréhension du texte Zouglou, il est également important que le récepteur soit averti du sens de certains termes et de certaines tournures de phrase ou instruments rudimentaires sans lesquels l'interprétation initiale risque d'être faussée.

Nous avons aussi tenu compte de la sélection des instruments et techniques d'analyse qui sont nombreux et variés. Nous avons retenu trois catégories d'instruments d'analyse: l'analyse de contenu, les interviews et les questionnaires.

Au niveau de l'analyse de contenu, nous nous inspirons des réflexions d'Edgar Morin (1962). Dans les contenus des chansons zouglou, le référent principal est soit une vedette de la musique, les bourgeois, soit encore un leader politique. Il s'agit d'individus qui servent de modèles aux personnes en mal de repères socio-identitaires et qui récupèrent à leur compte telle manière de réfléchir, de se vêtir, de parler, etc.

L'analyse de contenu¹¹ vise à rendre opérationnelle la composante des chansons Zouglou: le contenu thématique de l'engagement que véhicule ce genre musical. Nous voulons reconstituer l'orientation générale ou la stratégie globale des artistes sur les enjeux sociopolitiques à travers l'analyse systématique des textes musicaux. Pour cette raison, l'organisation de la recherche comporte trois étapes : la définition de l'unité d'analyse (ces unités sont les mots, groupes de mots ou les paragraphes qui se réfèrent à des principes

¹¹ Nous avons privilégié l'analyse de contenu avec grille de codification parce qu'elle permet d'isoler précisément dans les textes les thèmes répétitifs qui y sont exprimés. Comme cette étude cherche à mettre en évidence les thèmes privilégiés par le Zouglou depuis 1990 dans des supports informationnels musicaux, l'emploi de cette méthode d'analyse semble légitimée.

sociopolitiques¹²). Certaines unités ont été définies préalablement alors que d'autres sont apparues au cours de la recherche. Puis, il y a le choix des catégories de sorte que les thèmes¹³ qui servent de repères sont ensuite intégrés dans des catégories cohérentes, exclusives et aussi exhaustives que possible. Nous avons identifié cinq catégories thématiques à la suite d'une écoute approfondie de différents albums Zouglou:

¹² Nous avons toutefois privilégié le paragraphe. Cette unité a été choisie pour sa souplesse, sa précision et le rapport qu'elle entretient avec notre objet d'étude, soit le thème. En effet, il est généralement plus facile de présenter et d'exploiter plusieurs thèmes dans un paragraphe de texte que dans une phrase. Le paragraphe apparaît donc comme une unité nous permettant d'amasser le maximum de données dans notre corpus.

¹³ Les thèmes ont été établis à la suite d'une écoute approfondie de différents albums Zouglou.

Les catégories thématiques du Zouglo

Les politiciens:

Dans le Zouglo, l'un des thèmes majeurs est l'incapacité des politiciens à privilégier les intérêts des citoyens. De plus, comme dans la grande majorité des pays africains, être politicien est synonyme de richesse. Effectivement, les politiciens sont couramment crédités d'un préjugé de richesse du fait de leurs activités politiques et du rôle prépondérant qu'ils jouent dans la vie nationale. Par conséquent, comme ce sont des riches types, les politiciens ne sont pas aptes à défendre les intérêts des citoyens, puisqu'ils ne vivent pas les mêmes difficultés qu'eux au quotidien. Pis, au lieu d'être des vecteurs de développement et d'éducation pour les citoyens, ils sont des contre-exemples en matière de revalorisation morale et intellectuelle.

Les femmes:

Les femmes sont une autre source d'inspiration pour les chanteurs zouglo, qui ne se lassent pas de se référer à elles, que ce soit en bien ou en mal et, à les accompagner à toutes les étapes de leur vie. C'est une approche multidimensionnelle qui donne une image complexe des femmes dans le Zouglo. Une image de la femme africaine négative, totalement déformée. Les artistes abordent la question des femmes sous deux angles : la femme adulte, mère de famille responsable, dévouée pour son mari et ses enfants et qui est prête à sacrifier sa vie et ses valeurs pour sa famille. Il y a aussi une autre femme, jeune, celle-là, déléguée et sûre d'elle-même. Elle a tout pouvoir sur les hommes, dont elle se joue à volonté. À propos, il n'est pas rare que l'instinct de prédateur de ce second type de femme contribue à nuire à l'équilibre de la femme respectable, mais aussi à celui de l'homme et des enfants issus de ses précédentes unions.

L'actualité ivoirienne:

La chronique nationale occupe une place exceptionnelle dans la production artistique. D'ailleurs, une telle approche de l'actualité ne peut être conduite qu'avec précaution. En effet, lorsque le contenu d'une chanson est soumis aux aléas de l'actualité, il est essentiel qu'il s'inscrive dans le contexte événementiel pour ne pas être en déphasage avec les sujets à la une. À juste titre, les chroniques liées à l'actualité politique sont courantes dans le Zouglo. Ils montrent le rôle prépondérant que joue la politique dans la vie des Ivoiriens, au point d'accaparer tout le débat national.

Les faits de société :

Si dans l'organisation thématique du Zouglo l'idée d'un thème sur la société ivoirienne a été retenue, cela est dû au fait qu'il existe une série de sujets concernant de façon spécifique la Côte D'Ivoire, mais qui sont difficilement classables dans les thèmes précités considérant la chanson zouglo est une mosaïque de sous-thèmes. L'un des sujets affectionnés par la thématique sociale dans le Zouglo est la personnalité et le caractère de l'Ivoirien. Cette approche à elle seule concilie les multiples approches de la réalité sociale en Côte D'Ivoire. Au niveau de l'organisation de la société par exemple, le Zouglo souligne dans ses récits l'existence de barrières ethniques qui exaltent parfois des incompréhensions ou des conflits interethniques. Il faut aussi ajouter une confrontation des cultures nationales et des cultures importées.

Le patriotisme militant :

La crise ivoirienne a engendré deux types d'artistes Zouglo : les artistes qui soutiennent la position gouvernementale et qui sont considérés comme « les patriotes ou les loyalistes ». Les autres artistes sont considérés comme des assaillants (référence à la rébellion du Nord). Un fait est à signaler dans le cas des artistes « les patriotes ou les loyalistes »: leur patriotisme ne rime pas forcément avec l'engagement et les valeurs du Zouglo. C'est la cause du camp présidentiel qui est mise de l'avant. Il s'agit de voir si le patriotisme actuel est représentatif du genre musical Zouglo dans son ensemble. L'objectif était aussi de voir s'il y a des précédents quant à cette forme d'engagement avant le 19 septembre 2002.

La dernière étape métrologique consiste en la validation des données. Il s'agit ici de sélectionner les thèmes les plus pertinents par le biais de l'analyse statistique. Cette validation est empirique et se fait en fonction de la fréquence des thèmes¹⁴. Bien entendu, une analyse de contenu doit pouvoir rendre compte de la quasi-totalité du corpus (principe

¹⁴ Voir les annexes 1 à 5.

d'extension), être fidèle (ce qui est vérifiable par le multi-codage) et auto-suffisante (sans retour nécessaire au corpus) (Balchet et Gotman, 1992).

Dans nos enquêtes qui ont été effectuées de 2005 à 2006, l'interview¹⁵ s'est révélé un excellent moyen pour confirmer et découvrir ce que les artistes et d'autres pensent des crises qu'a traversée la Côte d'Ivoire depuis 1990. Ces entretiens constituent une source d'informations très riches sur le monde du Zouglou avant et après la crise ivoirienne de septembre 2002, à ce titre, largement utilisés dans la rédaction de cette thèse, à titre de preuve ou d'illustration. De plus, ils forment un ensemble de parcours individuels qui, confrontés les uns aux autres, dessinent les contours du monde musical ivoirien et de son processus de composition. Finalement, les entretiens nourrissent un intérêt méthodologique pour le récit de vie et les discours qui appuient la construction et la consolidation de l'identité ivoirienne.

En effet, nous considérons l'interview comme un type d'entretien qui s'inscrit dans une stratégie d'observation rigoureusement planifiée en vue d'obtenir des informations valides auprès d'un échantillon de sujets. Elle ne fut pas de simples conversations, puisqu'elle ne se caractérise que par un échange d'informations. Elle ne fut pas non plus un interrogatoire qui imposerait alors certaines contraintes au sujet interrogé et consisterait souvent à lui extirper des aveux. Enfin, l'interview n'était pas de type journalistique. Nous avons cherché à recueillir des informations qui soient le plus fidèles possible et qui permettent de satisfaire aux exigences de l'étude. Pour ce faire, nous avons plutôt opté pour l'interview semi-structurée consistante en une combinaison de questions ouvertes pré-rédigées en plus de questions secondaires improvisées au rythme du déroulement de l'entretien.

Après avoir déterminé le nombre d'entretiens nécessaires à notre enquête, nous avons rencontré vingt artistes Zouglou,¹⁶ dont deux ont refusé d'être identifiés ; sept journalistes culturels ; quatre chercheurs dont le philosophe Yakouba Konaté et trois représentants de

¹⁵ Nous faisons aussi référence à l'enquête par entretien à usage complémentaire. En effet, cela permet soit d'enrichir la compréhension des données, soit de les compléter, ou encore cela contribue à leur construction et à leur interprétation. Pour plus de détails, lire Balchet et Gotman (1992).

¹⁶ Pour une question de l'éthique professionnelle et afin de protéger nos sources, nous avons obtenu de nos interlocuteurs l'autorisation écrite d'exploiter nos entretiens dans le cadre de notre thèse.

trois parties politiques (PDCI, RDR, FPI). Nous avons reçu deux refus de la part des programmeurs du genre Zouglou. Ces refus n'ont pas paralysé notre recherche puisque nous nous sommes référés aux sources secondaires.

Dans notre démarche méthodologique, nous avons aussi utilisé une grille d'entrevue comportant un questionnaire standardisé constitué de quinze questions fermées¹⁷. À ce sujet, notre guide d'entrevue inspiré de Royer (1998) comporte des indications sur le cadre de l'entrevue, une question de départ adressée systématiquement à chacun des artistes et auteurs rencontrés et une liste contrôle de thèmes à aborder comprenant trois parties (l'historicité du Zouglou, le militantisme et le rapport avec les politiciens et l'avenir de ce genre musical). Par la suite, les entrevues ont été transcrites, codées puis analysées. Il convient de mentionner que plusieurs opérations qui ont été réalisées dans le cadre de ces analyses s'inspiraient largement des travaux de Huberman et Miles(1991) sur l'analyse des données quantitatives. Notons toutefois que nous ne considérons pas l'usage des méthodes quantitatives d'analyse comme une fin en soi, mais plutôt comme un guide pour la recherche que nous avons réalisée. Nous ne visons pas non plus la perfection paralysante, mais surtout l'approximation la plus satisfaisante, puisque nous sommes conscients du fait que les phénomènes politiques ne sont pas des faits immuables.

¹⁷ Pour approfondir la question, lire LeFrançois (1992).

SECTION II: Cadre théorique

La musique est un sujet qui a, depuis toujours, généré des passions et soulevé des discordes. Il existe toutes sortes de discours à son sujet et de multiples interprétations de son rapport avec les autres domaines du savoir. L'objectif central de cette section est de mettre en lumière les grands enjeux des débats épistémologiques sur les faits musicaux pour les articuler avec notre objet de recherche : Le Zouglou.

1.2.1 Définition de la musique

Le chanteur français Léo Ferré disait: « il y a des gens qui reçoivent d'abord la musique, d'autres les paroles. Les plus intelligents écoutent en priorité les paroles et les plus sensibles, la musique. » La musique est une composante primordiale de toute culture, la musique se définit par une très grande variété de structures, de formes et de techniques selon les régions géographiques ou les périodes historiques. Ainsi définie,¹⁸ la musique est un exercice complexe, qui exige un esprit d'ouverture envers les autres champs de savoir.

¹⁸ Comme disait Blok, « je ne comprends désespérément rien à la musique, étant par nature privé de toute oreille musicale, de telle sorte que je suis totalement incapable de parler de la musique comme d'un art. » (Lettre à Biély, datée du 3 janvier 1903, Dialogue des poètes, p.94). Cela dit, la musique peut être décrite comme la juxtaposition de deux éléments: les sons et leur durée (qui constituent ensemble la mélodie et le rythme). La plus simple unité d'organisation musicale est la note, c'est-à-dire un son d'une hauteur et d'une longueur spécifique dans un système donné (comme la gamme majeure occidentale). Autrement dit, la musique se compose de combinaisons de notes individuelles qui apparaissent successivement (mélodie) ou simultanément (harmonie) où, comme c'est le cas dans la musique occidentale, les deux en même temps. À la base de toute musique (quelle que soit la civilisation), on retrouve deux caractéristiques: le mouvement rythmique et la progression par intervalles déterminés. Seul ce dernier élément est propre à la musique, qui procède par intervalles musicaux. Chez Kant, l'art et le goût sont consignés dans la subjectivité, parce que l'art est une activité autonome, désintéressée et individuelle: c'est un jeu indépendant de l'histoire et des conditions sociales et sa production ou de sa réception. Hegel traite de l'art autrement en cherchant à saisir ses différentes formes dans leur contexte historique et social. Pour lui, l'art s'appuie sur l'histoire: « la musique est l'art de la rêverie creuse », « creuse » pouvant s'entendre ici comme pure forme. Pour plus de détails, lire Olivier(2003), pp.31- 93.

En effet, selon les approches anthropocentrique et tautologique¹⁹, la musique a la «propriété d'être concrète comme l'image et abstraite comme un texte » (Schaeffer, 1997, pp. 115-132). Elle est aussi «une loi morale; elle donne une âme à l'univers, des ailes à la pensée, un essor à l'imagination, un charme à la tristesse, la gaieté et la vie à toutes choses; elle est l'essence de l'ordre et élève vers tout ce qui est bon, juste, beau dont elle est la forme invisible, mais cependant éblouissante, passionnée, éternelle. » (Platon cité par Genin, 1992, p.15). Étant à la fois un ensemble de techniques, une science et un art, «la musique emploie tous les moyens de connaissance (observation, expérimentation, intuition, et expression): notation, composition et interprétation. Comme technique, elle est, pour ceux qui la pratiquent, une discipline physique et mentale inégalable en subtilité. En tant que science, elle a des frontières communes avec la mathématique, la rythmique, la physique, l'astronomie, la psychologie, etc. À titre d'art, la musique ouvre sur l'univers des horizons insoupçonnés » (Genin, 1992, p.13). Le fait musical ne peut être analysé que par ses aspects multiples et infinis.

Aussi, la création musicale se réclame de l'esthétique et des catégories de «l'avant-garde historique apparaissant dans un contexte économique, social et culturel qui ne ressemble en rien à celui de la belle époque » (Dufourt dans Dufourt et Fauquet, 1987, p.180). La musique a toujours été déterminée à la fois par sa spécificité esthétique, mais aussi par son rapport avec la société, par le sens qu'elle produit. On retrouvera dans «chaque œuvre d'art une valeur esthétique et un contenu de vérité à condition de procéder à une analyse qui associe le rapport de l'œuvre à la société et à ses lois » (Adorno cité par Green, 1993, p.127). De plus, la forme esthétique de la musique «favorise un rapport dialectique qui s'établit entre les formes de production musicale et les rapports sociaux de production. Sous cet angle, l'art musical se définit comme étant une composante liée dialectiquement à un ordre social donné et très associée à la rationalisation de la société» (Green, 1993, p.148). La musique apparaît à la fois alors comme le plus rationnel et le plus irrationnel de tous les arts. «La rationalisation musicale n'est pas pour autant un programme commun qui peut susciter l'accord de tous, à

¹⁹ Selon la définition anthropocentrique, la musique, comme toute forme d'art, passe aussi par la définition d'une certaine forme de communication entre les hommes. Ainsi, la musique est conçue et reçue par une personne. Pour les adeptes de l'approche tautologique, la musique est "l'art des sons" et englobe toute construction artistique, combinatoire ou aléatoire, destinée à être perçue par l'ouïe.

tout moment. Elle dépend étroitement des périodes où les supputations et explorations proprement musicales se font plus intenses » (Weber, 1998, pp.14 et 175)²⁰. Toutefois, au moment de la pratique ou de l'écoute musicale, «le rationnel et la logique n'interviennent pas» (Beaud et Willener, 1973, p.68).

Derrière la multiplication des définitions possibles de la musique se trouve un véritable fait de société qui met en jeu des critères (autant géographiques qu'historiques). De plus, la conception de la musique est nettement influencée par le référent culturel. En tant que fait culturel, elle est influencée par les règles de sa société d'origine. Aussi, toute œuvre musicale est une œuvre de codes. En effet, « la lisibilité d'une œuvre d'art pour un individu particulier est en fonction de l'écart entre le niveau d'émission défini comme le degré de complexité et de finesse intrinsèques du code exigé par l'œuvre et le niveau de réception défini comme le degré auquel cet individu maîtrise le code social, qui peut être plus ou moins adéquat au code exigé par l'œuvre. » (Bourdieu, 1969, p.77). Ainsi, selon celui qui détient ce code peut saisir l'œuvre musicale, dans un rapport direct et immédiat. Bien entendu, «ce code social est si profondément inscrit dans les habitudes et les mémoires qu'il fonctionne au niveau inconscient. »(Bourdieu, 1966, p.78). C'est certainement pour cela que, «la culture populaire est la substance la plus forte de la musique» (Betz, 1998, p.69).

Pour parler de culture populaire, il faut d'abord «reconsidérer la notion de culture » (Cuche 1996 ; Jules-Rosette, Martin, 1997). La culture est un ensemble complexe, à la fois «matériel et immatériel, qui pèse « implicitement ou explicitement sur le comportement des membres d'un groupe» (Leiris, 1969, p.39). Elle est tramée « de structures, de significations et de compréhensions partagées qui s'expriment de manière symbolique» (Geertz cité par Malika Bensekat, 2006, p.3). Pourvoyeuse de sens et de symboles, la culture ne peut être conçue comme «l'apanage d'un groupe spécifique, quelle que soit la manière dont on trace ses frontières. On peut procéder aux mêmes rites, pour des fins identiques, en des lieux que ne

²⁰ Pour Weber, c'est la rationalisation caractéristique à l'Occident qui donne à la musique son caractère universel. Pour approfondir la question, lire Weber (1992). Pour Adorno, la musique échapperait en partie à la raison et c'est pour cela qu'Adorno définit l'art et la musique comme le particulier, le non identique, la mimésis, ce qui lui permet d'être autonome; mais en même temps c'est un fait social qui ne peut, en conséquence, échapper à certains aspects de la rationalisation. Pour approfondir le sujet, lire Adorno cité par Green (1993).

réunit aucune logique territoriale, linguistique, religieuse ou autre» (Malika Bensekat, 2006, p.4). De ce fait, si la culture est ce qui approuve la communication et la transmission dans le temps et l'espace, elle n'est ni immuable ni close sur elle-même. «La culture est un ensemble de relations. Elle ne gîte pas dans des îles, mais se meut sous les ponts qui les font communiquer» (Serres 1975, pp.102-103 ; Serres 1997, p.31). Elle est donc susceptible d'évoluer d'espace à espace, de groupe social à groupe social, au cours d'une même période ou à travers le temps.

La musique peut-être classée selon deux catégories. D'abord, il y a la musique «de fonction, qui est organisée socialement dans l'espace et dans le temps pour marquer des événements sociaux et/ou spirituels. Ce qui implique inversement que la vie quotidienne est orchestrée par rapport à cette organisation spatio-temporelle. Puis, il y a la musique de délectation, celle qui s'adresse à des personnes qui cherchent dans la musique les sources de leur divertissement ou de leurs réjouissances, cette catégorie de la musique a modifié ses rapports avec la société: elle est devenue une pratique divertissante. De ce fait, elle a établi une séparation entre les créateurs, interprètes et les récepteurs. La musique de fonction, tout en ayant encore sa place dans la société contemporaine, a été supplantée par la musique de délectation» (Green, 1993, p.23). On peut également catégoriser la musique par le biais des compositeurs. La première catégorie concerne les compositeurs qui produisent :

« La musique radicale dont l'objectif est de mettre en éveil les récepteurs parce que c'est les dissonances qui les effrayent [...] leur parlent de leur propre condition; c'est uniquement pour cela qu'elles leur sont insupportables. La dernière catégorie est à l'opposé. Il s'agit notamment des compositeurs qui appartiennent au champ de l'industrie culturelle qui, pour se maintenir au sein de la société globale, créent de la fausse conscience musicale et tout en fabriquant la conscience et l'inconscience des récepteurs manipulent leurs goûts. » (Adorno, 1979, p.19).

C'est dire que la musique doit être définie comme étant «le reflet de la société. L'étude d'une œuvre musicale suppose donc que l'on prenne en considération à la fois l'œuvre musicale interprétée ainsi que ceux qui l'ont créée. » (Willener, 1990, p.204).

Ainsi, l'analyse d'œuvres musicales permet de repérer et de décrire certains traits musicaux récurrents d'un compositeur à l'autre que l'on peut appeler des clichés. «Mais au lieu de considérer ces clichés comme une faiblesse des œuvres, on peut les approcher de façon positive et travailler à leur interprétation. Il faut pour cela, les appréhender non comme des résidus passivement repris par des compositeurs peu lucides, mais comme des signes d'appartenance volontairement voyants, efficaces et relevants d'un choix parmi l'ensemble fourmillant de tous les clichés possibles. Plus un cliché est voyant, plus il est apte à signifier. La répétition d'un élément musical partagé par de nombreux compositeurs n'appauvrit pas le sens mais le rend pour ainsi dire immanquable et incontournable» (Rudent dans Green, 2000, p.119). Il ne reste qu'à voir le rôle social de la musique.

1.2.2 Musique et société

La musique est un indicateur unique de la relation entre individu et collectivité, des «transformations de l'individualité, des représentations collectives de l'intériorité, des limites de l'intime et du public» (De Lara, 2004, p.86). Il est donc impossible de concevoir l'étude ou l'analyse de la musique sans prendre en considération son lien direct avec la société. Il « n'est pas de civilisation, souligne Barraud, où le chant, la danse, les instruments de musique, ne soient intimement liés à tous les actes de la vie sociale. » (Barraud, 1945, p.22). Les musiques participent amplement à la détermination des relations sociales²¹. Elles sont une des normes indispensables de la constitution de communautés, de sorte que la musique peut être étroitement liée à une structuration de la société et peut aussi participer à la fusion des membres de celle-ci.

En effet, «si les autres arts reproduisent les idées, la musique propose quant à elle une reproduction de la volonté en traçant l'image d'un état de la société en plus de marquer mieux que toute autre expression le temps du rassemblement et la pratique des coutumes. La

²¹ La musique a un rôle essentiel à jouer dans les luttes sociales. Par ailleurs, les objets et les œuvres artistiques, créés individuellement ou collectivement, sont souvent des propositions plutôt que des affirmations. En tant que tels, ils entrent dans un processus qui engage la société et fait qu'elle est elle-même créatrice.

recrudescence croissante des sociétés entraîne une multiplication des fonctions de la musique et des usages. Dans toutes les sociétés, la musique permet à ses membres de constater qu'ils appartiennent à la même communauté. L'expérience musicale collective définit ou met en relief ses repères et ses valeurs» (Green dans Escal et Imbert, 1997, p.27). Du reste, l'art est révélateur de l'imaginaire des sociétés.

La musique s'insère dans toutes les dimensions de l'activité humaine de nos sociétés et c'est ce trait qui la liait autrefois au sacré. Elle remplissait alors des fonctions dans les sphères de la religion et de la magie. Dans la Grèce antique, par exemple, les formes de la musique influaient sur les émotions et produisaient des états de conscience différents selon le contexte et le type de gamme employé. Au Maghreb, en Afrique et chez les Aborigènes d'Australie, la musique a un rôle prédominant comme moyen de guérison, de possession et d'action sur les événements du monde. Avec l'apparition de l'État moderne et des civilisations urbaines, la musique assume d'autres tâches, surtout cérémonielles et réservées à l'élite: «elle accompagne les couronnements, les mariages, les enterrements, etc. Bref, la musique forme un substrat tellement important, qu'elle y est quasiment omniprésente. On chante au cours d'une discussion, on chante pour saluer ou remercier une personne, on chante même devant les tribunaux, afin de donner plus d'appui à la thèse que l'on défend. Dans le culte, toute action déployée sans musique ou sans le concours de la parole sonore reste faible, car c'est au son que les rites doivent leur efficacité.» (Schneider, 1960, p.13). Assurément, la musique permet aux populations de constater qu'elles appartiennent à la même culture: leur expérience musicale définit ou met en relief leurs repères et leurs valeurs.

D'un autre point de vue, la musique comme « produit social resserre les liens sociaux et favorise l'organisation des aspirations collectives » (Green, 1993, p.47). Tout en permettant d'établir un contact avec un monde transcendant, la musique reste liée aux détails du quotidien d'une société donnée. Le mariage entre la musique et la société «se trouve dans le fait que l'œuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes » (Taine, 1893, p.55). Comme ce sont les exigences sociales qui mettent en action toutes nos conduites, il est raisonnable d'affirmer qu'elles influencent aussi nos conduites artistiques. Sous ce point, Durand-Sendrail affirme :

« Pour comprendre une œuvre d'art, un artiste, un groupe d'artistes, il faut se représenter avec exactitude l'état général de l'esprit et des mœurs du temps auquel ils appartenaient. Là se trouve l'explication dernière; là réside la cause primitive qui détermine le reste. De surcroît, la musique reste une possibilité d'ascension sociale et participe à la reproduction d'un appareil social et mondain, voire d'un système de représentation d'un pouvoir par lui-même et assure la pérennité de canons esthétiques jugés périmés, inanité de rites sociaux et vides esthétiques. » (Durand-Sendrail, 1994, p.195).

La musique permet aussi de parler des conflits de générations en donnant une sorte d'identité à chaque nouvelle génération. Par conséquent, la musique « s'élève au rang de fait social parce qu'elle exerce dans la société et sur l'individu une contrainte extérieure » (Durkheim, 1986, p.14).

Et on peut comprendre que, « l'acte de création musicale est la rencontre des déterminants sociaux possédés et acquis et de la position sociale acquise dans l'univers de la création musicale. Cette rencontre permet au créateur d'être en rapport avec une position sociale qui existe en dehors de lui et avec ses propres déterminants sociaux qui le prédisposent à s'approprier cette position sociale. Ainsi, si les déterminants sociaux du créateur ne peuvent se réduire à la position sociale qu'il occupe, on ne peut considérer l'œuvre musicale comme étant le simple produit des caractéristiques sociales du créateur. » (Elias cité par Green, 2006, p.157).

La musique est aussi une composante du développement économique des sociétés²². Elle leur donne des représentations d'elles-mêmes et du monde et lui permet de se mettre en projet. De plus, l'art permet d'agir vers l'utopie d'un monde, désaliène par rapport à celui de notre société dans laquelle la réification est sans cesse présente. Cela explique que « l'activité artistique est indissociable de l'activité économique. Elle est fin et moyen. C'est une fin en soi parce qu'elle n'a pas besoin d'autre légitimité que celle de sa fonction de représentation et de mise en projet de l'homme et du monde. Mais elle appelle aussi des moyens économiques,

²² Pour Didier Francfort, la musique est aussi un produit économique d'échange, qui a sa matérialité, et il ne faut pas hésiter à rapprocher l'économiste Friedrich List, théoricien du protectionnisme, et le compositeur Franz ou plutôt Ferenc Liszt qui, par ses rhapsodies et ses poèmes symphoniques, a servi de modèle à des générations de musiciens nationalistes. Pour plus de détails, voir Francfort (2004).

nécessaires à la mise en œuvre de ses moyens de production.» (Dufourt, Bovier-Lapierre, Glas, Decoust et Cadoz, 1998). On voit que la musique contemporaine est nettement caractérisée par l'avoir économique. Comme le dit Menger (1983), la musique est un produit marchand répondant aux lois de la concurrence. Il se crée alors autour de la musique une valeur économique qui la convertit « en monnaie et cette valeur marchande amène aussi des implications idéologiques: quand la musique est payée pour être entendue, quand le musicien s'inscrit dans la division du travail, c'est l'individualisme bourgeois qui est mis en scène, il entre dans la musique avant même de régler l'économie politique » (Attali, 1977, p. 95). La musique s'évade davantage vers une consommation privée. Comme produit marchand, «l'art se dégrade, il perd de sa spécificité en tant qu'art au profit d'une jouissance plus au moins matérialiste. » (Adorno, 2002, p.47). Par contre, les données musicales et les comportements musicaux ne constituent pas automatiquement des significations sociales. Les variations de ces données «dans l'espace et dans le temps peuvent être mises en perspective, sinon en corrélation, avec les micro et macro processus concomitants de différenciation dans les relations et les types d'interactions sociales» (Demeuldre dans Green, 2000, p.123). C'est d'ailleurs pour cela que le langage en musique occupe une place de choix.

1.2.3 Musique et langage

La musique est un langage. C'est dans l'accentuation de la langue que le son trouve son caractère motivé, expressif de la musique. Comme l'ont indiqué Rebbie Garofalo, Simon Frith, James Lull et Lawrence Grosseberg, la musique a d'abord pour «essence d'être un moyen de communication de masse, en plus de traverser et de transcender les frontières nationales et culturelles.» (Garofalo, Frith, Lull ou Grosseberg, 1991, p.153) La musique pourrait donc servir à informer, véhiculer des idées, faire passer un message et convaincre un public nombreux et hétérogène à une échelle nationale et internationale. Les artistes communiquent de manière à faire de « la communication de masse une conversation, car ils

semblent parfois s'adresser à chaque auditeur, individuellement» (Frith, 1981, p.187). Certes, «la puissance de la musique est difficilement quantifiable, mais elle semble tout de même pouvoir donner à ses auditeurs un sentiment de puissance, libérer leurs énergies et les inviter à s'investir ou se prendre en main» (Pratt, 1990, p.37). De ce fait, la musique reste «un langage qui énonce des choses en termes concrets en plus de posséder un pouvoir d'expression qui lui est propre» (Chailley, 1996, p.13).

L'importance de la musique s'avère beaucoup plus déterminante qu'on ne pourrait se l'imaginer à première vue «: on commence dans les mots, on finit dans les sons. Le rôle de la musique commence donc là où s'arrête celui des paroles. Elle est liée par le concept de langage dans la mesure où elle est la plus culturelle de toutes les formes d'art: les sons n'existent pas dans la nature et doivent être totalement créés et organisés au sein de chaque culture. Le langage implique ainsi la présence d'un code commun entre destinataire et destinataire et se définit comme étant un idiome repérable et fondant en propre une identité, qu'elle soit linguistique, sociale ou artistique. La parole, en revanche, singularise et individualise le signe en le plongeant concrètement dans son procès d'énonciation» (Esclapez et Hauer dans Viret, 2001, p.69). Le langage reste un énoncé à segmenter et à rapprocher d'un patrimoine préétabli de codes et de structures. La musique, comme le langage, exprime directement l'idée : «souffrance, joie, colère, effort; même l'idée abstraite: héroïsme, douceur, tendresse et pureté. L'expression musicale est exclusivement sensible, non objective et non théorique, mais concrète, réelle, vivante, effective et efficace» (Genin, 1992, pp.10 et 13).

La musique résonne en nous comme le chant des muses et nous convie à un niveau de communication plus élevé, aérien. Dans les travaux de musicologie et de psychologie de la musique, «on accorde de plus en plus la primauté à des réflexions portant sur divers aspects de la relation qu'il est possible d'établir entre le langage²³ et la musique» (Clark dans Deliége et McDams, 1989, p.41). C'est probablement parce que la musique reste « un

²³ L'idée de communiquer par la musique soulève aussi la question de ses affinités avec le langage. Ernest Ansermet apporte un élément de solution à cette contradiction apparente: «Les phénomènes de conscience mis en jeu devant la musique sont les mêmes que ceux qui sont à l'origine de l'Homme dans sa relation au monde, à Dieu, à la société humaine.» Lire Ansermet (1961).

langage qui énonce des choses en termes concrets²⁴, en plus de posséder un pouvoir d'expression qui lui est propre» (Chailley, 1996, p.13).

Par ailleurs, « l'expression musicale n'est pas un mode d'expression auquel manquerait la parole ou l'écriture, mais un effort d'anticipation du vécu sur le non-encore-vécu, une virée hors de soi » (Duvignaud, 1984, p.13). L'histoire « d'un langage artistique n'est pas à comprendre dans les mêmes termes que celle d'une langue d'usage courant. En art, c'est la masse des interventions qu'on juge d'après ses relations avec l'individu d'exception, le discours individuel qui fixe la norme et l'emporte sur l'usage. »²⁵ Il faut distinguer trois paroles dans l'œuvre musicale.

D'abord, « il y a la parole du compositeur et il ne s'agit pas là de l'hypothétique message que le compositeur aurait à transmettre, mais de sa propre compréhension de l'œuvre qu'il compose. Puis, il y a la parole de tel récepteur ou groupe de récepteurs spécifiques, parole qui, dans sa rencontre avec l'œuvre, peut devenir autre en se nourrissant de cette œuvre de sa parole à elle, en étant affectée par elle: il est question ici de la compréhension d'un récepteur ou groupe de récepteurs de l'œuvre reçue. Finalement, il y a la parole de l'œuvre elle-même, car l'œuvre vit. Entre sa composition et telle réception particulière, l'œuvre n'existe en effet que par de multiples médiations en évolution constante. Du coup, et avant même d'être exposée aux stratégies tout aussi changeantes de la réception, l'œuvre présente un visage toujours différent, elle-même parole de sa propre langue, issue, puis proposée à l'autre parole, qui la transformera encore même si elle reste elle-même. Elle est toujours même et autre à la fois. L'œuvre musicale est comme un objet transitionnel, plus précisément comme une parole transitionnelle: comme une parole qui peut refigurer la parole du compositeur ou des récepteurs, et ce, pour les amener à un se-comprendre-mieux », voire à la plénitude. » (Hauer dans Viret, 2001, pp.112-115)

La musique reste un langage universel, comme «représentation du vouloir-vivre, le vouloir de chacun étant identique au vouloir universel » (Andler, 1958, p.89). Le langage est musical, la musique est langage, et tous deux relèvent de la rhétorique. Mais, si la relation entre musique et langage est intéressante, elle est aussi potentiellement hasardeuse. Les théoriciens et les

²⁴ Pour Dufourt, la musique intuitive déconstruit le langage. Pour approfondir le sujet, voir Dufourt et Fauquet (1987). Pour Escal et Imbert, la médiation, cet ensemble de messages est ce par quoi l'œuvre musicale prend sa forme communicatrice. Pour en connaître amplement, lire Escal et Imbert (1997)

²⁵ Pour Charles Rosen, c'est une contradiction propre à l'œuvre d'art de résister à la paraphrase tout en ne pouvant exister que dans le contexte d'un langage dont la condition nécessaire est de pouvoir être paraphrasé et traduit. Pour plus de détails, voir Rosen (1978).

psychologues de la musique se «servent de l'abondance des ressemblances superficielles entre les deux comme prétexte à une extension quelque peu hâtive de la théorie linguistique à l'étude de la structure, de l'esthétique, du sens, de la représentation mentale et du contenu affectif de la musique» (Clarke dans McAdams, Stephen et Deliège, 1989, p.41). Tout bien considéré, la particularité de la musique est d'être un moyen de communication donc de mobilisation. C'est à ce titre que Platon la considérait comme un facteur de cohésion sociale ou, au contraire, si elle était mal utilisée, comme un facteur de désagrégation sociale. Indubitablement, les politiciens ont compris ce pouvoir de la musique.

1.2.4 Musique et politique

Selon Lucille Beaudry, l'intérêt de l'art du point de vue de la science politique n'est pas à démontrer. Il apparaît plus évident depuis les deux dernières décennies dans la foulée des réflexions critiques sur la modernité²⁶.

Si l'on revient au passé, on constate que dans l'histoire politique de l'humanité, il y a toujours eu une instrumentalisation de la musique. Les États et les mouvements politiques ont toujours utilisé des chants pour donner aux rassemblements qu'ils organisent un caractère solennel et sacré. La Révolution française a certainement innové en la matière en ne s'en tenant pas au caractère religieux des hymnes dynastiques et en priant Dieu de sauver le souverain. La victoire de Barack Obama en 2008, grâce à une forte mobilisation des artistes pour sa campagne démontre la capacité de mobilisation des masses par la musique. Le lien qui s'instaure entre «musique et politique est particulier dans la mesure où il n'est pas seulement « instrumental » mais dans la mesure où il touche l'affect, le sentiment» (Francfort, 2004²⁷). C'est un peu ce à quoi fait allusion le «nouveau ton » en politique dont parle Carl Schorske(2004) à propos de Vienne en 1900. La double nature de la musique lui permet de séduire les sens pour mieux les contrôler. Platon, par exemple, fait preuve d'une méfiance à

²⁶ Pour plus d'information, lire Beaudry (2001).

²⁷ [Http://www.humanite.fr/2004-12-15_Cultures_La-musique-au-coeur-du-politique](http://www.humanite.fr/2004-12-15_Cultures_La-musique-au-coeur-du-politique), consulté le 20 mars 2008.

l'égard de la musique, en même temps qu'il lui voue une confiance à cause de sa nature spirituelle. Pour lui, la musique fait partie de l'éducation des enfants et en particulier des futurs gardiens. Plus généralement, la musique doit permettre de régénérer moralement la cité. Voilà pourquoi Platon affirmait ceci:

« ceux qui ont charge de l'État ont le devoir d'être à cet égard d'attentifs observateurs afin que, à leur insu, nos principes éducatifs ne se corrompent pas et qu'il y ait une chose dont ils se fassent, plus que de tout, les gardiens et qui est d'empêcher, en ce qui concerne gymnastique et musique, aucune nouveauté dérogeant à nos ordonnances et de faire, au contraire, tout le possible pour en être bons gardiens [...]. Introduire en effet une nouvelle forme de musique, c'est un changement dont il faut se garder, comme d'un péril global: c'est que nulle part on ne touche aux modes de la musique sans toucher aux lois les plus importantes de la Cité » (Platon, République, 424b-c).

La portée politique d'une œuvre n'est pas dépendante des positions politiques de son auteur, qu'elle transcende toujours. Sa valeur « ne réside en définitive que dans son contenu de vérité. Aussi, l'œuvre prend fait et cause pour la vérité de la société contre l'individu qui se rend compte de la non-vérité de cette société et qui est lui-même cette non-vérité. La vérité d'une œuvre musicale n'est en rien arrimée au langage naturel et aux intentions de son auteur. Elle se délivre uniquement dans son exactitude qui est destin, domination portée à l'abstraction pure. » (Adorno, 1962, pp.61 et 76)

Dans la musique contemporaine, plusieurs exemples indiquent «une tendance à inscrire la volonté politique dans la matière compositionnelle elle-même » (Donegani, 2004, p.12). Toutefois, les politiciens ne reçoivent aucunement les oeuvres musicales. Tout au plus peuvent-elles vouloir s'en saisir, notamment leur donner une fonction politique. En situation de guerre, la préparation idéologique au conflit implique que les genres musicaux plus neutres cèdent la place à ceux qui, presque insensiblement, instillent à l'auditeur des idées guerrières et militaristes. D'ailleurs, tous les effets de la musique sont considérés comme des éléments stratégiques, utilisés par des militaires en situation de crises ou de guerres. Par exemple, «le rythme du tambour comme la fanfare, sert à soutenir, à faciliter, à animer la marche, mais aussi toutes les autres activités militaires, y compris le combat » (Albrecht, 1998, p. 63). Bref, celui qui est sur le champ de bataille, avec la musique, reprend courage.

La musique est aussi une génératrice d'affects, de symboles, de sentiments dont l'importance n'est plus à démontrer dans le domaine politique. L'engagement d'artistes en faveur d'une cause politique n'est pas en soi quelque chose de nouveau. La musique a suivant été un instrument de lutte contre le *statu quo* et sont parfois les seuls moyens de défense contre des régimes totalitaires. Aujourd'hui, plusieurs artistes manifestent un réel désir de s'impliquer en faveur d'une cause humanitaire ou politique, d'intervenir et d'avoir un impact sur des enjeux à l'échelle internationale ou nationale. Les artistes disposent de ce que Rosselson(1979) a appelé « the most powerful emotional force of all » : leurs textes. Ainsi, la capacité de communiquer au-delà des frontières géographiques et culturelles, d'articuler des sentiments ou des passions et de créer des expériences partagées fait en sorte que la musique peut être un instrument d'action politique, particulièrement pour faire prendre conscience d'un problème, d'un enjeu, pour rassembler, ou pour donner des forces à ceux qui mènent un combat.

Par ailleurs, la relation «entre culture et politique et musique et politique est au cœur des processus identitaires du politique» (Mallet, 1997, p.45). La musique et la politique ont une entrée commune: « l'hymne et cette manière de chanter ensemble qui fédère nations et églises, partis et syndicats. Si les fêtes et la culture en général possèdent une dimension utopique» (Corbin, 1994), celle-ci réside notamment en ce que la polyvalence des pratiques culturelles «donne la possibilité de montrer les inégalités, les injustices, l'oppression et d'imaginer un univers où elles seraient abolies ou redressées» (Barber, 1997, pp.5 et 6). La musique peut être, comme dans l'exemple du free jazz, un support privilégié pour des formes d'engagements collectifs construites sur un mode de résistance à toute domination culturelle et politique. Si encore la musique renseigne sur une société, c'est pour dire qu'elle est un moyen, parfois indispensable, d'affirmer son appartenance à un groupe ethnoculturel. À l'idée de musique se mêle donc la notion d'identité « affirmée » ou à affirmer. Il va de soi que la musique, comme toute autre forme d'expression, n'est pas une création autonome indépendante des structures sociales dans lesquelles elle s'inscrit. Elle témoigne de l'état d'esprit de la communauté et des rapports de force qui l'opposent au pouvoir dominant,

laissant transparaître les multiples conditionnements qui pèsent sur la formulation d'une identité sociopolitique.

Devant ce constat, la pratique de la musique ne peut être saisie en dehors de la situation politique où elle existe. La musique est conditionnée par cette situation. «Elle recèle un immense potentiel politique et pan-politique. Car la fierté, la reconnaissance de la dignité, l'aspiration à la justice sont effectivement au départ, sinon de toute action politique, au moins de tout effort de mobilisation. Ainsi, l'émotion qui rassemble, les signaux de séduction qu'un dirigeant émet sont le plus souvent formulés dans ces termes » (Braud cité par Martin, 2000, p.179):

«le groupe-cible doit être fier de lui-même, sa dignité doit être reconnue dans les relations de pouvoir, il doit y occuper la position qui lui revient et qui ne saurait être mauvaise. Il faut donc que justice lui soit faite. Que le groupe en question soit une classe sociale, une confession ou un rassemblement d'originaires, le discours est construit dans les mêmes termes. Pour que le potentiel politique de la musique (ou de la culture) soit réalisé et devienne le complément efficace de ces discours, il faut passer par des procédures spéciales: des opérations de façonnage politique de divers types qui vont des plus discrètes, permettant à une communauté opprimée de se redonner à elle-même le sentiment de son humanité et de sa dignité sans chercher à le porter sur la place publique, aux instrumentalisation délibérées qui transforment pratiques et oeuvres, voire écrivains, musiciens ou acteurs en oriflammes politiques, en passant par toutes sortes de stades intermédiaires» (Jules-Rosette et Martin 1997, pp.33-39).

Si la musique et ses vedettes semblent pouvoir devenir des forces politiques, les politiciens peuvent également se servir d'elles. Par exemple, «un politicien peut vouloir se faire photographier ou s'associer à des vedettes en espérant que leur popularité déteigne sur lui » (Street, 1997, pp.12-14). L'exemple de la politique-spectacle où, durant des élections, la musique fait partie des stratégies de campagne confirme cette construction identitaire entre le Politique et la musique. Dans cette combinaison, il y a une utilisation de la musique à des fins pour lesquelles elle n'était pas forcément destinée. Effectivement, « les logiques politiques viendraient détourner l'œuvre en lui imposant une destination ou une fonctionnalité qui ne peuvent être les siennes, non appropriées au respect que nous lui devrions » (Cheyronnaud, 2002, pp.97-98).

Par ailleurs, si les phénomènes musicaux remplissent «des fonctions idéologiques, le potentiel de réveil d'une forme musicale qui fait apparaître les conflits et préfigure une prise en charge des problèmes peut conduire à en résoudre» (Bloch, cité par Willener dans Green, 2000, p.64). La musique est si souvent idéologique que «ses rares éléments de transgression sont le plus souvent ramenés dans le droit chemin des fonctions idéologiques. C'est pourquoi la musique, en l'occurrence, peut prétendre prendre le relais d'une pensée politique défaillante» (Buch, 1999, p.102). De plus, «on ne peut éclairer l'œuvre d'un compositeur qu'au travers de tout ce qu'il est, au point de vue formation, politique, etc. » (Beaud et Willener, 1973, p.68).

La musique joue un rôle de médiateur entre l'individu et le corps social. Elle est l'expression de ce lien, large ou étroit. Elle est un médium par lequel communiquent tous les individus constituant le corps social. Pour sa part, les politiciens s'occupent des musiciens selon deux modalités: selon une modalité étatique, l'État est tenu de prendre en charge les institutions musicales; « selon une modalité de parti, les organisations politiques considèrent les musiciens comme une caution de leur politique, les regardant comme des compagnons de route, corvéables à merci et, en échange, leur reconnaît un statut officiel de musiciens. Cela valait pour les partis communistes et vaut toujours pour les principaux partis parlementaires» (Nicolas, 2000, p.12). De ce point de vue, « un artiste est engagé politiquement s'il prend parti ou position dans ses chansons dans le but de recruter des individus dans un mouvement social spécifique, en plus de contribuer à la prise de conscience sur un problème de son temps.»(Benetollo, 1999, p.164). John Orman ajoute que « si un artiste essaie de faire de la propagande dans ses chansons, on considère qu'il agit de façon politique. » (Orman, 1984, p.99). L'artiste engagé ne doit pas craindre un divorce éventuel avec son public qui pourrait être dérangé par ses prises de position.

Par contre, quand les politiciens se saisissent de la musique, c'est définitivement moins pour la politiser que pour esthétiser la politique. On sait que cela fut une donnée cardinale de la politique nazie. Il ne suffit aucunement qu'il y ait une intention politique de la part de l'artiste ou une destination politique de l'oeuvre musicale pour que celle-ci soit considérée comme une musique politique.

Comme nous pouvons le constater, pendant longtemps, les politistes s'intéressant au rapport entre Art et Politique ont cherché à en élaborer une «théorie générale». Les fonctions remplies par les artistes au sein des systèmes politiques étaient censées, selon les auteurs, épuiser leur «réalité». Pourtant, la complexité de la musique à la fois comme représentation sociale et comme instrument de communication, ainsi que la diversité de son usage, rendent cette entreprise vaine. C'est pourquoi l'angle et la méthode d'analyse adoptés pour traiter du rapport Art-Politique devraient en fait dépendre directement des questions posées. Cependant, au plan de la connaissance empirique de la représentation que se font les artistes d'une crise donnée à travers des chansons demeure insatisfaisant. Comme le dit Jean-François Bayart, un nombre croissant d'études (dont la plupart, d'ailleurs, sont d'ordre sociologique ou historique plutôt que politique), ne sont pas toujours « exempte d'une certaine naïveté et l'action des groupes sociaux subordonnés reste le plus souvent jaugée au regard d'une définition canonique du politique. » (Bayart, 1981, p.53) Pourtant, pour comprendre la réalité de l'art, il faudrait prendre en compte la dimension historique, les "rationalités autochtones", "les pratiques tâtonnantes des acteurs au sein des configurations changeantes (.. .)" (Bayart, 2008, p. 234).

Pour leur part, les études musicologiques sur les rapports Art-Politique comme les analyses sociologiques et psychanalytiques d'inspiration culturaliste décrivent un phénomène, mais n'expliquent pas la permanence des liens existants entre un genre musical donné et certains groupes sociaux, et ce d'autant plus que ces liens ne sont pas univoques, mais varient beaucoup dans le temps et dans l'espace, notamment, lorsqu'il est question de la représentation que se font ces groupes du politique et des enjeux sociaux. Or, il paraît aujourd'hui indispensable de dégager le caractère pluriel de l'analyse des crises ou guerres par la musique et d'introduire une vision plus complexe de l'art, dans le seul but de contribuer à sa connaissance empirique en science politique. Comme le dit Willard Van Orman Quine, le « but majeur » de la science est « la compréhension ». Autrement dit, «ne pas penser comme des Européens n'était pas l'équivalent de ne pas penser du tout. » (Denis-Constant Martin, 1989, p.793) Il est donc temps de dépasser les théories classiques et d'étudier d'autres approches possibles de façon à enrichir notre connaissance de la musique

engagée, pour aller saisir la teneur des revendications et des préoccupations de ce que le Groupe d'analyse des modes populaires d'action politique a appelé les "petits" et les "sans importance".

C'est pourquoi cette thèse empirique s'inscrit à l'intérieur de trois axes théoriques : du Nation Building : cette école explique le sentiment nationaliste par l'existence d'une communauté de communication rattachant les individus entre eux par la diffusion des arts; cela rendrait possible une mobilisation sociale²⁸. Des OPNI (objets politiques non identifiés) : Selon cette école dirigée par Denis-Constant Martin,

«les représentations sociales sont difficiles à saisir et exigent une combinaison d'approches analytiques interdisciplinaires. De plus, à l'aide d'outils élaborés dans toutes les disciplines des sciences sociales, il est possible de cerner des domaines ou l'attention doit se concentrer en pistant des objets politiques non identifiés afin de déceler des manières inédites de concevoir et de faire de la politique, pour finalement mieux comprendre la perception du politique dans des sociétés différentes, mais aussi dans les nôtres, donc ce qui modèle les attitudes des citoyens et les pousse éventuellement à agir» (Denis-Constant Martin, 2003)

Du Groupe d'analyse des modes populaires d'action politique (la Politique par le bas) : Il propose de comprendre le monde contemporain en dehors des facilités de pensée.

«État d'esprit, il est une forme d'hétérodoxie par rapport aux courants établis des sciences sociales, une expression de cynisme heuristique vis-à-vis des croyances et des convenances académiques ou politiques. Soucieux de sortir de la recherche scientifique des cadres étroitement institutionnels qui privilégient les relations entre les différents acteurs du système social sous l'angle du pouvoir, les auteurs du Mode d'Actions populaires ont souhaité mettre l'accent sur la richesse de la vie politique africaine à l'échelon des groupes sociaux subordonnés, dans ses dimensions les plus diverses et les plus inattendues. Dès lors, en introduisant la prise en considération de la dynamique interne des sociétés africaines, les auteurs contribuent à dépasser le "vieux" débat entre les options théoriques

²⁸ Dans ce paradigme, nous trouvons des auteurs comme Ernest Gellner, Theodor Adorno, Hervé Guillorel, Patrick Michels, Gil Delannoï, Marco Martinello, Élodie Derdale, Jean-Pierre Fogui, Willard Johnson, François Gaulme, Jean-François Bayart, Carnot Tiacoh, Gonnin, Pouligny Béatrice, Pouyé Raphaël et Mavroidis. Lire Ernest Gellner dans ses remarquables livres : Nations et nationalisme et Anthropology and politics.

réductrices des écoles développementaliste et dépendantiste»²⁹.
(Bayart, Mbembe et Toulabor, 2008)

Ainsi donc, le Groupe d'analyse des modes populaires d'action politique fait de la musique un objet à considérer dans l'analyse des représentations du Politique, mais surtout, des représentations que se font les artistes des débats de société. En effet, «le champ des "modes populaires d'action politique" est celui de la mobilité, de l'ambivalence, de l'allusif, du non-dit, de l'insaisissable". Ils se présentent comme une "stratégie" en ce sens qu'ils disposent toujours d'une marge de manœuvre sur les modes d'action des dominants et comme une "tactique" lorsqu'ils tendent à devenir partie prenante dans la construction de l'espace de domination ou à se substituer totalement à celui-ci.» (Atiyihwè Awesso³⁰)

Au surplus, «la problématique du politique par le bas à laquelle renvoie l'étude des différents modes populaires d'action politique permet davantage de s'interroger sur la pratique énonciative du politique, c'est-à-dire sur la capacité des acteurs sociaux subordonnés à se constituer en un mouvement social susceptible de devenir le vecteur d'unification de la société dans son rapport conflictuel à l'État ainsi qu'à son aptitude à passer au "politique", De plus, la problématique du politique par le bas permet d'introduire une vision plus complexe du système politique dans le but de contribuer à sa connaissance empirique. » (Pascal Maire-Amiot) Le choix de ce concept dans le cadre de l'analyse des chansons zouglou s'explique par le fait qu'il «privilégie avant tout l'action politique et les stratégies d'acteurs, évacue donc toute problématique de l'inertie au profit d'une problématique de l'énonciation sociale soucieuse de saisir des pratiques sociales fugitives et informelles dans des situations historiques données.³¹» (Pascal Maire-Amiot) Avec le Zouglou, l'action populaire s'y manifeste dans la diversité du discours sur la vie sociale en Côte d'Ivoire liée à leurs interprétations. D'ailleurs, les supports de ce discours « expriment des plaintes et des

²⁹ Cette école est influencée par Michel Foucault, Michel de Certeau et les *subaltern studies*.

³⁰ Atiyihwè Awesso, «Le politique par le bas en Afrique noire : Contribution à une problématique de la démocratie, J.-F. Bayart, A. Mbembe, C. Toulabor. . Paris, Karthala, 1992 Collection "Les Afriques"-268 p.», *Le bulletin de l'APAD*, n° 5, Numéro 5 , [En ligne], mis en ligne le : 4 juin 2008. URL : <http://apad.revues.org/document3503.html>. Consulté le 26 septembre 2009.

³¹ <http://www.dhdi.free.fr/reperes/lu/1.htm>, consulté le 15 mai 2009.

dénonciations contre la répression, la mort et toute autre forme d'exaction. Il en a suscité une réhabilitation populaire ; un mode d'action qui trouve encore ses forces dans le pouvoir du symbolique et de l'oralité. » (Atiyihwè Awesso³²) En un mot, dans le cadre de notre analyse du genre zouglou, les trois axes théoriques proposés demeurent utiles pour comprendre les enjeux sociopolitiques en Côte d'Ivoire depuis 1990 en dehors des facilités de la pensée classique.

Par ailleurs, parler « du » politique plutôt que « de la » politique dans l'analyse du genre zouglou revient inmanquablement à une problématique substantielle du lien social, à une compréhension en communauté des collectifs politisés. En outre, la pertinence du choix des écoles du Nation Building, des OPNI (objets politiques non identifiés) et du Groupe d'analyse des modes populaires d'action politique dans notre démarche est qu'elles ont su prendre leurs distances par rapport aux théories classiques de l'art, s'appuient sur des investigations empiriques et se présentent comme une politologie d'enquête, qui s'intéresse « au fonctionnement du milieu de l'art, ses acteurs, ses interactions, sa structuration interne » (Heinich, 2001, p.105). De plus, elles se « nourrissent de concepts importés d'autres champs d'études (musicologie, sociologie, psychanalyse et philosophie, etc.), tout autant qu'elles contribuent à les réinterroger » (Moulin, 1986). Dans son article, « Une perspective en termes de mondes sociaux », Anselm Strauss développe plusieurs arguments en faveur de l'étude des mondes sociaux (dont fait partie la musique) comme « moyen de comprendre les processus du changement social » (Strauss, 1992, p.78)

En effet, la définition qu'Anselm Strauss propose du monde social met d'abord l'accent sur le partage d'une activité et sur son inscription dans des lieux et des pratiques qui assurent ensemble la cohérence du monde :

« Dans chaque monde social, il y a au moins, et de façon évidente, une activité primaire (avec des ensembles d'activités associées : par exemple, escalader des montagnes, faire de la

³² Atiyihwè Awesso, « Le politique par le bas en Afrique noire : Contribution à une problématique de la démocratie, J.-F. Bayart, A. Mbembe, C. Toulabor. . Paris, Karthala, 1992 Collection "Les Afriques"-268 p. », *Le bulletin de l'APAD*, n° 5, Numéro 5, [En ligne], mis en ligne le : 4 juin 2008. URL : <http://apad.revues.org/document3503.html>. Consulté le 26 septembre 2009.

recherche, collectionner. Il y a des sites où se déroulent ces activités, donc l'espace et la mise en forme d'un environnement sont des dimensions significatives. Il y a toujours des technologies, manières héritées ou innovantes d'accomplir les activités du monde social. (...) Les mondes sociaux, à leurs débuts, peuvent n'avoir que des divisions du travail temporaire, cependant, une fois lancées, les organisations développent un aspect ou un autre des activités d'un monde» (Strauss, 1992, pp.45 et 103).

Ces traits des mondes sociaux appliqués à la musique engagée correspondent à des processus et impliquent une approche dynamique qui met en jeu la question du changement. Plus que jamais, l'analyse de l'art exige une approche plurielle pour cerner toutes ses complexités et portées. L'apport scientifique de notre cadre théorique est de placer les artistes zouglo dans le jeu du pouvoir. D'ailleurs, au contraire des approches analytiques classiques, Denis-Constant Martin, Jean-François Bayart et Ernest Gellner proposent un autre cadre de référence pour comprendre ou expliquer le phénomène culturel et son lien avec le pouvoir. Ils recommandent aux chercheurs d'être «explicités, et que la problématique soit affinée, sans pour autant que cette entreprise puisse s'appuyer sur un surcroît de documentation.» (Bayart, 1981, p.55). Cela permettrait aux chercheurs de «recueillir la richesse et l'ambivalence des manières propres de penser le politique et de faire de la politique par les artistes. Justement, la musique doit être analysée sous l'angle de la représentation qu'une société se donne d'elle-même. Les représentations sociales sont difficiles à saisir et exigent une combinaison d'approches analytiques interdisciplinaires. Elles recèlent une part de symbolique et d'imaginaire qui ne se livre pas directement.» (Denis-Constant Martin³³) En ce sens, ce qui caractérise les musiques africaines c'est qu'elles sont toutes construites empiriquement et non pas à partir d'une théorie que l'on pourrait énoncer sous forme de concepts.

Nous avons cherché à montrer, tout au long de ce chapitre, les débats épistémologiques sur les faits musicaux. Il se dégage que la musique a de multiples fonctions: artistique, culturelle, sociale, politique, affective, métalinguistique, décorative et communicationnelle. De plus, à «l'aide d'outils élaborés dans toutes les disciplines des sciences sociales, il est possible de cerner des domaines où l'attention doit se concentrer en pistant des objets

³³ <http://www.decitre.fr/livres/Sur-la-piste-des-OPNI-Objets-Politiques-Non-Identifies.aspx/9782845862883>, consulté le 18 juin 2009.

politiques non identifiés afin de déceler des manières inédites de concevoir et de faire de la politique. Nous pourrions alors mieux comprendre la perception du politique dans des sociétés différentes, mais aussi dans les nôtres, donc ce qui modèle les attitudes des citoyens et les pousse éventuellement à agir. » (Denis-Constant Martin, 1989, p.815)

Dans le cas du Zougrou, comme nous l'abordons dans le prochain chapitre, cet art « concourt à la bonne marche des communautés qui en ont fait l'un des moyens qui leur permettent de résoudre les tensions inévitables dans tout groupement, de caractère consanguin ou politique au sens large. » (Bradily, 1997, pp.116-124). En un mot, le Zougrou est un canal de revendication des «petits et sans importance» de la société ivoirienne.

CHAPITRE II

LE ZOUGLOU COMME COURANT EXPRESSIONNISTE DE LA CULTURE IVOIRIENNE

Le Zouglou est l'expression par la jeunesse ivoirienne de la transmutation culturelle qui s'opère en Afrique. Certains jeunes ont opté pour le genre musical Rap®, d'autres pour le reggae®, d'autres ont décidé de créer un genre musical bien à eux: le Zouglou. Et force est de reconnaître que les paroles de ce genre musical ont une très grande influence sur la jeunesse ivoirienne. Ces chansons retracent des expériences que les auteurs ont vécues ou indexent des faits quotidiens pour que les auditeurs en tirent des leçons.

Au début des années 1990, le Zouglou a joué un rôle de vecteur dans la contestation estudiantine. Sur un mode pacifique, il a servi d'exutoire à la colère provoquée, entre autres, par la descente brutale de l'armée sur le campus universitaire d'Abidjan. Par la suite, il s'imposera comme un art authentiquement national. Ainsi, un groupe naît rapidement sous l'appellation *Les Parents du Campus Ambiance*☀³⁴ avec une esthétique parolière, une

³⁴ Le groupe Les Parents du Campus Ambiance était composé de: Opokou Nti (Duel 2 sociologie), Joe Christy (Deug I droit), Esprit (ENA, section impôts) et Guy-Moro (Maîtrise sociologie). Les autres artistes: Bilé Didier (Deug 1 science- économique), Taya Anne-Marie (Deul 1 sociologie, choriste), Ouli Rose (Deul 1 sociologie, choriste), Loukou Konan Jacques (Deul II Espagnol), Anvo David (Deul I lettres modernes), Yao Bill Wallace (Deug II droit), Cabletchi Simplicie (Deul I philosophie), Moses Grebe Christian (Deug II droit), Kakou Florent (étudiant en comptabilité), Seaka Marcel (Deul II angalais), Nicaise De Bessou (Deul I anglais) et Allaba Aimé Pascal (Deug I droit).

rythmique et une danse spécifique. Malgré les tentatives des autorités pour bloquer ce phénomène très dérangeant pour les instances universitaires, le groupe les Parents du Campus Ambiance☼ et d'autres petites formations ayant vu le jour entre temps, sont devenus de plus en plus populaire. Ils sont reconnus par la presse locale et celle des pays voisins en tant que représentants d'un genre musical qu'on qualifie des plus novateurs de cette dernière décennie.

Toutefois, il faudrait être bien naïf pour croire que le génie créatif de ces jeunes est le résultat de la démocratisation des régimes politiques en Afrique au début des années 1990. Bien au contraire, plusieurs pays africains ont toujours favorisé le domaine culturel pour renforcer le sentiment d'appartenance. Effectivement, après les indépendances en 1960, la culture occupait une place de choix parmi les défis auxquels plusieurs États africains étaient confrontés pour la consolidation de leur État-Nation (Nation Building). Comme les autres pays d'Afrique, la Côte d'Ivoire était, durant cette période, à la recherche d'une musique nationale à laquelle la pluralité des Ivoiriens pourrait s'identifier du point de vue culturel. C'est dans ce contexte que la première génération des artistes Ivoiriens a été appelée à trouver un rythme à travers lequel l'Ivoirien se reconnaîtrait. Force est de constater qu'aucun groupe n'est réellement parvenu à proposer un rythme musical qui puisse faire l'unanimité dans les quatre coins de la Côte d'Ivoire. Et, à ce jour, cette problématique reste encore une équation à résoudre dans le milieu culturel ivoirien, que le Zouglou tente de résoudre.

Ce chapitre a pour objectif de présenter le courant musical Zouglou et de jeter un regard sur l'environnement général dans lequel il est né et s'est positionné. Nous démontrerons que cet art populaire reflète les réalités de la société ivoirienne, ou du moins une partie de celle-ci, et qu'il participe à la consolidation de son identité nationale.

SECTION I : Les formes d'expressions musicales en Côte d'Ivoire

L'art est une vitrine de la société, d'un État et un mode de vie. Et la musique, comme la danse en Afrique, « tient un rôle essentiel dans la réussite d'une politique d'intégration. » (Tiérou, 2001, p.155). Comme pour les autres pays africains, la Côte d'Ivoire se fait connaître au reste du monde par un paysage culturel riche, avec de la musique traditionnelle et moderne, de différents styles et de différentes régions du pays. Pourtant, au début, la musique moderne ivoirienne a eu bien du mal à s'imposer.

La Côte d'Ivoire a hérité d'une culture étrangère qu'elle a adoptée sous diverses formes. Depuis sa colonisation, le peuple ivoirien a toujours manifesté un goût prononcé pour tout ce qui venait de l'étranger. À tel point que la menace permanente des musiques de l'Afrique centrale avait, durant les années 1960, incité l'intelligentsia ivoirienne à réclamer des quotas à la radio et à la télé pour les musiques étrangères. Depuis lors, la musique ivoirienne a nettement évolué, notamment avec l'apparition de plusieurs styles musicaux. Ainsi, depuis les années 1980, on a assisté à l'éclosion de plus d'une trentaine de danses en Côte d'Ivoire, dont la *Danse du lépreux*, le *Gnèze-moule*, la *Danse du chien*, le *Gigolo*, le *Tougoudou-dance*, le *Promador*, le *Lékiné*, le *Va-va*, etc. Cependant, ces danses n'ont pas toutes connu le même succès et le même destin rayonnant. Quoi qu'il en soit, si certaines d'entre elles ont tiré leur épingle du jeu par leur caractère attrayant, plaisant et peu compliqué (mentionnons le *Lékiné*, le *Zoblazo*, le *Mapouka*, le *Gnaman Gnaman* et le *Zouglou*), d'autres, par contre (la plupart d'entre elles, d'ailleurs) se sont souvent embourbées.

Le phénomène de colonisation se produit aujourd'hui à l'inverse puisque la musique ivoirienne influence, à son tour, l'espace musical continental et international en imposant ses ténors dans plusieurs genres. En reggae®, Alpha Blondy© s'est imposé au niveau international. Pour sa part, le Zouglou est devenu la marque distinctive de la Côte d'Ivoire à l'extérieur. Cela prouve d'une certaine façon que cette musique ivoirienne a mûri artistiquement. Le genre zouglou a la particularité de s'être engagé, plus ou moins

consciemment, sur le chemin de la recherche d'une identité culturelle nationale qui, elle, visait à consolider la construction de l'État-Nation (Nation Building) post-indépendance.

2.1.1 La musique ivoirienne post-indépendance

Durant les années 1950, le désir d'indépendance était déjà présent dans la colonie française de Côte d'Ivoire et l'intelligentsia réfléchissait déjà au défi de la construction de l'État-Nation ivoirien. Celle-ci avait compris que parmi les éléments constructifs d'un État, la culture était probablement celle qui contribuerait le mieux au renforcement du sentiment d'appartenance nationale, considérant la diversité ethnique en Côte d'Ivoire. C'est pourquoi il était important de promouvoir, par exemple, un rythme musical qui puisse être identifié à l'identité culturelle du pays. Très rapidement au début des années 1960, le génie créatif de plusieurs artistes Ivoiriens comme Aspro Bernard[©], Amédée Pierre[©], Mamadou Doumbia[©], Bailly Spinto[©], Jimmy Hyacinthe[©], François Lougah[©], Allah Thérèse[©], Rose- Marie Guiraud[©], etc, se mit en marche. Ces artistes se mirent à écrire, comme leurs voisins du Congo, sur l'histoire de leur musique. Leur travail a été facilité par un décret présidentiel qui exigeait un recours aux sources traditionnelles. Parmi les premiers succès, il y a eu « SoklokpeuΩ », une diatribe tirée de la satire sociale, exécutée sur fond de *rumba*. Malgré le succès de ce tube, l'engouement ne fut pas si important. Il a fallu attendre quelques années plus tard pour qu'un certain Ernesto Djédjé^{©35} propose le Ziglibity♫. Ce genre musical fit en sorte que la Côte d'Ivoire avait finalement une musique qui se voulait représentative de l'identité culturelle du pays.

Le Ziglibity♫ est une variante du « Tohourou ». Il s'agissait d'un rythme musical dans lequel la majorité des Ivoiriens se reconnaissait. La particularité de ce style venait du fait qu'il était

³⁵ Chanteur, danseur, compositeur, musicien et arrangeur, Ernesto Djédjé[©] était le modèle de l'artiste multidimensionnel.

Ex-guitariste soliste au sein de « Ivoiro stars », la formation musicale d'Amédée Pierre[©]. Décédé le 9 juin 1983 à l'hôpital militaire de Yamoussoukro, Ernesto Djédjé[©] est disparu au moment où son Ziglibity♫ faisait tache d'huile. Par ailleurs, la Haute-Volta, actuel Burkina Faso, était l'un des premiers pays à accueillir favorablement le Ziglibity♫.

tiré du folklore Bété, de Tahiraguhé³⁶, un rythme qu'Ernesto Djédjé© avait imposé aux Ivoiriens par la beauté des pas, des textes profonds, mais surtout par la qualité de la recherche musicale qui l'accompagnait. Ce même artiste sortit plus tard deux titres, « ZibotéΩ » et « AguisèΩ », qui étaient fredonnés partout à travers la Côte d'Ivoire et qui le consacrèrent à jamais comme le « roi du Zibibity ». Voici comment le professeur Yacouba Konaté juge le Ziglibility♫ : « Mieux que toute théorie de l'authenticité, mieux que tout discours préconisant le retour aux sources, le Ziglibility♫ donne un sens et une forme à la volonté des Africains qui veulent se nourrir de la sève de leurs racines. C'est une action, une récréation qui fonde une esthétique nouvelle sur le socle culturel et historique de la société ivoirienne.³⁷ »

Si le Ziglibility♫ a connu du succès, c'est plus en raison de sa musique que de sa danse. Ernesto Djédjé© a posé les jalons d'une musique ivoirienne moderne d'inspiration traditionnelle à laquelle a succédé un afflux de rythmes qui firent long feu, jusqu'au début des années 1980. À partir de cette date, les rythmes d'Afrique centrale refirent surface, notamment avec le Makossa♫ de Pierre Demoussy©, Moni Bilé©, Ngallé Jojo©, Charlotte Mbang©, San Fan Thomas©, Manu Dibango©, etc., qui instiguèrent une rude concurrence aux rythmes locaux.

La Côte d'Ivoire a toujours été un lieu privilégié de passage des vedettes internationales. Pays d'accueil et d'hospitalité, la Côte d'Ivoire participait déjà à la civilisation de l'universel. Cette ouverture à l'égard des influences musicales extérieures et à l'égard des musiciens d'autres pays a causé une forte compétition et a laissé beaucoup de place aux musiques étrangères au détriment de la musique ivoirienne. De 1975 à 1980, la capitale économique de la Côte d'Ivoire était le centre de la musique moderne de l'Afrique francophone: « La raison en était aussi bien la stabilité politique du règne pro-occidental d'Houphouët-Boigny que les conditions économiques relativement supportables du pays. C'est ainsi qu'à cette époque apparurent, à Abidjan, une série de petits studios d'enregistrement et de maisons de disques auxquels s'associèrent bientôt de grandes firmes. » (Wolfgang, 1992, p.84) L'influence et la popularité des rythmes d'Afrique centrale en Côte d'Ivoire suscitaient même, à cette période,

³⁶ Centre ouest de la Côte d'Ivoire.

³⁷ Voir site du Palais de la culture d'Abidjan: www.palaisdelaculture.ci, consulté le 13 octobre 2005.

une certaine ambiguïté sur une éventuelle identité de la musique ivoirienne. L'impression qui se dégageait était que la Côte d'Ivoire était à la case départ dans cette quête d'une identité musicale nationale, malgré le fait qu'il y avait de nombreux artistes et groupes Ivoiriens qui essayaient de vulgariser des styles locaux.

Visiblement, ce fut le retour de l'influence des musiques de l'Afrique centrale qui incita à nouveau les Ivoiriens à rechercher une identité musicale propre à leur pays. D'ailleurs, durant les années 1980, cette problématique hantait de nouveau les esprits des milieux artistiques, politiques et universitaires. La réponse viendra finalement du paysage culturel et audiovisuel. C'est à ce moment-là que l'animateur Roger Fulgence Kassy a créé une émission culturelle intitulée « Podium ». Il s'agissait d'un concours télévisé, du genre de « Star Académie », qui mettait « en compétition des groupes, des orchestres d'amateurs ou de débutants dont le seul talent s'évalue à la capacité d'adaptation d'une chanson imposée, tirée du répertoire traditionnel, à des sonorités dites modernes. Les résultats sont convaincants. Plus tard, au début des années 1990, quand les revendications estudiantines dans les cités universitaires exhalaient des effluves « d'ambiance facile♪ », on croit déjà en une certaine révolution de cette musique. » (Brou, 2005, p.11) Ce fut effectivement le cas, avec l'apparition du Zouglou sur la scène nationale.

Le cas du Zouglou est spécial. En effet, depuis sa popularisation par le groupe *les Parents du Campus Ambiance* ✨ en 1991, ce genre musical n'est plus seulement une musique dont on entend parler. C'est devenu une musique qu'on écoute et qui fait vibrer une bonne partie de l'Afrique. Plus qu'un genre musical passager, comme Zadi Zaourou et Tiburce Koffi ont essayé de prophétiser à ses débuts, le Zouglou a pris une envergure à la fois nationale et internationale. Peut-il, dès lors, être considéré comme étant le genre musical tant recherché à travers lequel peuvent s'identifier les Ivoiriens? La réponse est probablement affirmative. En effet, le Zouglou est devenu une musique dont personne ne peut prétendre la paternité et dans laquelle tous les Ivoiriens se reconnaissent, tant au niveau du contenu que du rythme.

Comme on le dit en Côte d'Ivoire, « trop de viande ne gâte pas la sauce » et la multiplicité des genres musicaux ne fait que refléter la vitalité de la musique ivoirienne. En fait, le succès

actuel de la musique ivoirienne est le fruit des semences de Konian© avec WoyaΩ, Jimmy Hyacinthe© avec le GoliΩ et Ernesto Djédjé© avec le Ziglibithy. Indépendamment des genres musicaux, ce qu'il est important de retenir ici, c'est qu'au cours de toutes les crises qu'a traversé la Côte d'Ivoire depuis les années 1980, l'art et particulièrement la musique est devenu une forme d'expression contestataire et de sensibilisation autant pour les citoyens que pour les politiciens.

2.1.2 L'engagement des artistes post-guerre froide

La musique permet à la personne qui l'écoute de se reconnaître dans les paroles véhiculées et d'en tirer des leçons de morale. Elle est un fait social. Comme le dit Anne-Marie Green, son objectif est de «consolider les liens sociaux et de favoriser l'organisation des aspirations collectives. Effectivement, la musique, comme toutes les autres manifestations d'activité spirituelle et artistique est influencée par les relations sociales et exposée à leurs tensions. » (Seigmeister cité par Silbermann, 1968, p.35). Et, « l'œuvre d'art elle-même est un médium particulièrement puissant pour produire ou vérifier une connaissance sociologique sur la vie sociale. » (Péquignot, 1993, p.120).

En Côte d'Ivoire, la musique n'avait pas la réputation d'être aussi engagée qu'au Congo où les artistes étaient impliqués dans la lutte pour la décolonisation. Même si les textes d'Ernesto Djédjé© étaient profonds, ils ne pouvaient être qualifiés de textes engagés au sens sartrien du terme. C'est le reggaeman Alpha Bondy© qui a été véritablement le premier artiste ivoirien à inaugurer une forme d'engagement et de contestation. Alpha Bondy© est parmi les premiers à avoir incarné musicalement la conscience panafricaine de la jeunesse ivoirienne au-delà des différences ethniques et religieuses. Toutefois, « on lui a toujours reproché de plaquer de la musique jamaïcaine sur de l'africain. La majorité des artistes Ivoiriens se sont épuisés à singer sa voix, son jeu de scène, ses tics de langage du style "je suis rasta, you know". On attendait une musique identitaire, dans laquelle toute la Côte d'Ivoire se reconnaîtrait, ce que réussira le mouvement Zouglou. Ils ont libéré la parole et donné la

possibilité aux jeunes de s'exprimer à partir de leurs propres codes. » (Konaté cité par Luc Desbenoit, 2002, p.6). Quoi qu'on dise, c'est avec son engagement contestataire et militant qu'Alpha Blondy© a ouvert la voie à toute une génération d'artistes Ivoiriens. À sa suite, des artistes comme Tiken Jah Fakoly©, Meiway©, Serge Kassy©, Ismaël Isaac©, Tangara Speed Ghôda©, Larry Check© ou Zoanet Comes © se sont aussi décidés à faire de leur musique une arme de lutte sociopolitique. Ces artistes sont apparus durant la décennie des crises économiques et politiques qu'a connues la Côte d'Ivoire.

À la lumière de ce qui précède, si ces artistes ont eu beaucoup de succès, c'est à cause de la lucidité de leurs textes, qui a suscité l'adhésion du public ivoirien. Effectivement, la grande particularité de certains de ces artistes a été de réagir à la dérive des politiques mises en place en critiquant ouvertement le pouvoir en place. Par exemple, pendant que Bédié développait son concept de l'ivoirité, plusieurs artistes s'échinaient à lui faire comprendre qu'il était sur la mauvaise voie. Ils ne cessaient d'attirer l'attention des tenants du pouvoir sur les dangers qui menaçaient leur pays. Lorsqu'Alpha Bondy© chantait « Course au pouvoir Ω » ou « Unité nationale Ω », c'était pour dire aux hommes politiques de faire très attention et de toujours éviter la division. Labesse relève « qu'Alpha Blondy se disait déjà effrayé par le repli nationaliste ivoirien et accusait la junte militaire au pouvoir de 1999 à 2000 d'entretenir un climat de xénophobie. » (Labesse, 2000, p.32). Pour lui, les artistes sont des marchands de bonheur et d'espoir, d'où cette « pugnacité parfois naïve avec laquelle il pointe du doigt dans ses chansons les injustices qui parasitent le rêve, ses attaques contre les politiciens corrompus, l'arbitraire, la violence, etc. » (Labesse, 2000, p. 32).

On constate par exemple que le concept de « l'ivoirité » fit réagir plusieurs artistes du pays. Ainsi Meiway©, déclare: « La Côte d'Ivoire devient de plus en plus métisse et les "vrais Ivoiriens" sont en train de disparaître: Bédié, comme moi d'ailleurs, a des origines ghanéennes, Gbagbo libérienne, Ouattara burkinabé. L'ethnicisme est une manipulation politicienne : dans le système actuel du pouvoir, il y a une minorité qui mange et qui, pour ne pas perdre ses privilèges, doit trouver des arguments pour diviser les gens. En revanche, je le répète, la force de ce pays est son métissage culturel. Si on ne le reconnaît pas, la Côte d'Ivoire va mourir car elle a été bâtie avec les énergies de tous ceux qui sont venus de

partout. Et ce grand brassage a donné la mosaïque ethnique qui fait notre force et nos couleurs. » (Meiway© cité par Luigi, 2004, p.10). Quant à Tiken Jah Fakoly©, il s'évertua à faire comprendre aux uns et aux autres les dangers de l'ivoirité, à tel point qu'on le prit pour un opposant politique. Ses chansons exprimaient les exaspérations et les frustrations des laissés-pour-compte. Elles firent mouche immédiatement auprès des jeunes. Pour lui « les textes du reggae® doivent dire ce que les gens des ghettos ont envie de dire. ». Après MangercratieΩ, où il chantait: « Allez dire aux hommes politiques qu'ils enlèvent nos noms dans leur business: on a tous compris », il sortit l'album Cours d'histoire®, en 1997, dont le titre NationalitéΩ était une réponse claire au concept d'ivoirité. Dans cette chanson, Tiken Jah Fakoly© incruste des mots très explicites sur des phrases prononcées par le général Gueï : « Comme tu l'avais promis/Retourne au village/Balaie la maison/Garde ton honneur/Le peuple te regarde. » (Labesse, 2000, p. 33). Une façon de rappeler au chef de la junte, candidat à l'élection, sa promesse de rendre le pouvoir aux civils à la fin du mois d'octobre 2000. Aujourd'hui, on se rend compte que Tiken Jah Fakoly© ne faisait que dire la vérité aux politiciens Ivoiriens.

La philosophie contestataire d'Alpha Blondy© et d'autres s'est faite plus vive avec la nouvelle génération d'artistes Zouglou. Beaucoup de « Zougloumen » ont été bercés par les mélodies du reggae® d'Alpha Blondy©. Certains d'entre eux ont commencé par chanter du reggae avant devenir au Zouglou. Mamadou Ben Soumahoro©, alias Soum Bill, est probablement un exemple. C'est aussi le cas de Bilé Didier© qui composa le titre « AfricaΩ », un parfait cocktail de Zouglou, de reggae et d'afro-beat, de même que JOJO© du groupe Digbôs☼ qui affirma que « le Zouglou peut être comparé au reggae qui est une musique qui s'appuie sur une philosophie. » (JOJO, 2004, p. 7). Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, après les crises politico-économiques de 1990, c'est le courant musical Zouglou qui a réuni le plus d'artistes engagés. Le Zouglou, comme le disaient Frith (1981), Ray Pratt (1990), Jacques Chailley (1996), Edgard Genin (1992) et Vian Boris (1997) est un moyen pour véhiculer des idées, informer et sensibiliser les populations. Il permet aussi de libérer l'énergie des populations et de les inviter à s'investir ou à se prendre en main. Depuis l'apparition du Zouglou, rien n'échappe à leur verve: soubresauts de la vie politique, drame du chômage ou affaires de cœur,

SECTION II : La naissance du Zouglou

Le genre musical zouglou est monté sur des accords synthétiques et servi par des artistes "mi-furieux mi-joyeux" issus des banlieues abidjanaises. Il mêle danse et propos acerbes. C'est une musique issue de la révolte des mouvements étudiants de 1990 qui réclamaient plus de démocratie. En effet, en 1990, avec les mouvements étudiants qui ont annoncé et accompagné la vague de revendications démocratiques, le Zouglou est devenu la musique d'ambiance de la révolte: « nous, on ne fait pas de musique pour blaguer, on la fait pour l'information. Quelqu'un qui écoute nos chansons sait tout ce qui se passe en Afrique », disent les Salopards☀.



Magic System, groupe vedette de la musique Zouglou, n'est en fait que la partie émergente d'un phénomène culturel qui bouleverse les codes de la société africaine depuis dix-sept ans. Source : RCA, 2006

Au-delà de l'innocence et de la naïveté que les étudiants étalaient dans la musique Zouglou, au-delà de leur farouche volonté de se sentir aimés, appréciés et surtout écoutés, il reste que la danse et le chant Zouglou sont devenus la caricature lucide du monde, de leur monde. Ils «ont compris qu'il faut se battre pour réussir et donner une raison à son existence. Venus trop tard dans un monde trop vieux, les artistes Zouglou ont mûri, un peu trop mûri, pour ne pas réclamer leur part du gâteau de la vie» (Man et Masoso, 1991, p.12). Le Zouglou est alors devenu leur cri face à une société marquée par des crises économiques, sociales et politiques. Ce sont justement ces crises qui furent les éléments de mobilisation de la jeunesse ivoirienne.

2.2.1 Contexte de naissance du Zouglou

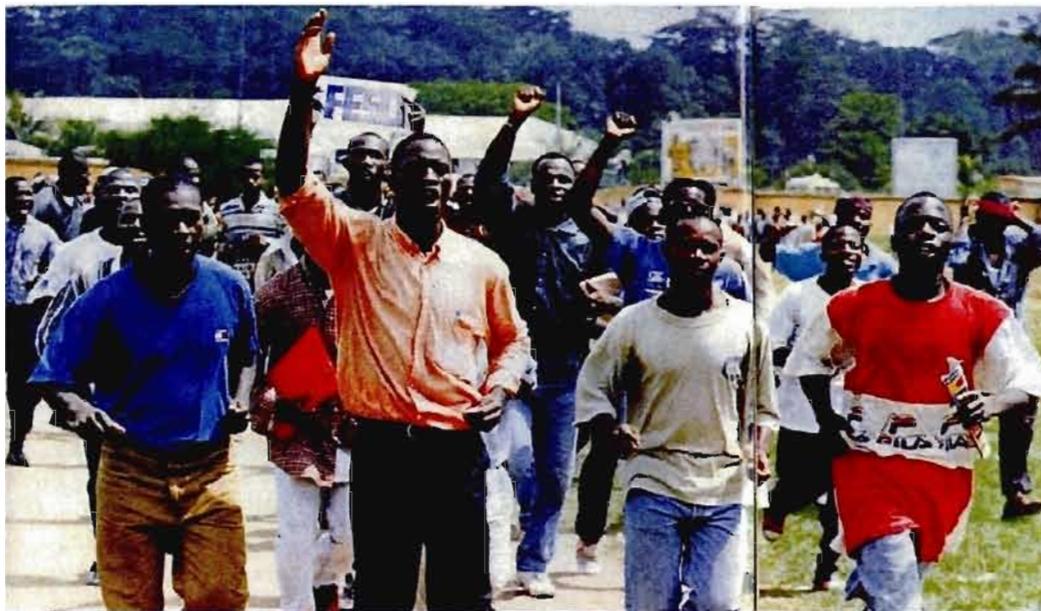
De l'indépendance en 1960 jusqu'au vent de multipartisme de 1990, la Côte d'Ivoire a été gouvernée par un personnage critiqué par les uns et exalté par les autres : Félix Houphouët-Boigny (1905-1993). Jusqu'en 1990, le pays a été dirigé par son seul parti politique (le PDCI) qui disposait de l'ensemble des institutions républicaines. Félix Houphouët-Boigny a lancé son pays sur la voie du libéralisme économique et du «miracle ivoirien» en imposant, pendant trente ans, un pouvoir présidentiel fort, qu'il estimait indispensable pour maintenir l'unité nationale. La stratégie était fort simple: tant que les choix sociopolitiques assureraient un relatif équilibre social, économique, et politique, le régime ne risquait pas d'être contesté de l'intérieur. Effectivement, durant ce régime, la Côte d'Ivoire a traversé une période faste avant de s'enfoncer dans une décroissance qui ne fut malheureusement pas suivie par une autre véritable période d'opulence du début des indépendances.

Sur le plan économique, la politique de Félix Houphouët-Boigny était fondée principalement sur les cultures de rente que sont le cacao et le café ainsi que sur la mise en place de mesures très incitatives qui avaient pour objectif d'attirer les investissements étrangers. C'est d'ailleurs cette stratégie qui lui a permis de maintenir et d'augmenter la présence d'investisseurs occidentaux dans son pays. Ce choix fut astucieux dans la mesure où les coûts mondiaux de ces matières premières étaient élevés. Toutefois, lorsque ces derniers ont chuté,

les conséquences furent bouleversantes pour l'économie et la société ivoirienne. La Côte d'Ivoire, habituée aux succès économiques et au progrès social, s'est retrouvée brusquement confrontée à la crise économique sans y avoir été réellement préparée. Il faut ajouter à cela qu'il y a eu « des modifications dans les rapports avec la France, principale partenaire qui rechigne désormais à exercer un tutorat protecteur. » (N'Dah, 2003, p.22).

Au moment où les coûts des matières premières s'effondraient, obligeant la Côte d'Ivoire à s'endetter de façon drastique, le gouvernement français déclenchait un processus pour limiter l'immigration et l'accès des Ivoiriens aux universités françaises. Par conséquent, Abidjan était peuplée de jeunes qui ne pouvaient plus espérer réaliser leurs ambitions. Comme le dit Ousmane Dembelé, « jusqu'en 1985, toutes les générations ont trouvé du travail, dans le public ou dans le privé. Tous les rêves étaient satisfaits; mais, après 1985, 1990, 1995, il n'y a plus rien eu pour la nouvelle génération. Plus rien. » (Dembelé cité par Packer, 2004, p.30). C'est ce cocktail qui contribua à l'aggravation de la crise et à ses corollaires dramatiques sur le niveau de vie des Ivoiriens. En février 1990, l'explosion estudiantine et la pression de la rue - paysans, enseignants, et fonctionnaires réunis - ont contraint Houphouët-Boigny à instaurer le multipartisme.

Ces mouvements étudiants étaient à la fois politiques et corporatistes et les jeunes s'organisèrent en syndicats pour faire pression auprès des autorités politiques ivoiriennes. « Les étudiants se sont plaints du manque de démocratie et de l'absence de liberté d'expression. » (Gbagbo, 1991, p.33). Ainsi, ils créèrent le plus grand syndicat de lutte des élèves et étudiants en 1990 : la Fédération estudiantine et scolaire de Côte d'Ivoire (FESCI). Ce syndicat dénonce les conditions de vie des étudiants ivoiriens suite aux compressions budgétaires et présente les revendications de ce milieu. Les conditions d'étude étaient dramatiques pour les étudiants. Il n'était pas rare d'entendre désigner certaines facultés de « Chine Populaire » ou même d'apprendre que certains étudiants se réveillaient à quatre heures du matin pour réserver leur place dans les amphithéâtres.



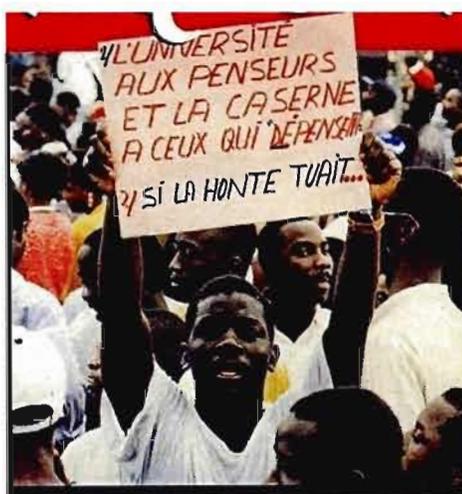
Les dirigeants de la FESCI ont été tour à tour jetés en prison et reçus dans les ministères, dénoncés comme criminels marginaux et plébiscités par des étudiants confrontés à la détérioration constante de leurs conditions d'études. Source: L'Autre Afrique, 1999.

Ainsi, durant la décennie 1990, sous le leadership de la FESCI, les étudiants ivoiriens revendiquaient, manifestaient, pétitionnaient, organisaient des meetings, des sit-in, des grèves, etc. Bref, ils donnaient des sueurs froides aux dirigeants politiques. Les revendications portaient notamment sur les bourses, le transport, les questions du logement et les conditions d'étude. En 1997, par exemple, «les étudiants firent valoir qu'ils étaient pour la plupart issus de milieux modestes et que les bourses étaient le seul moyen de poursuivre des études. Or, en Côte d'Ivoire, le montant des bourses venait d'être diminué de moitié. Le problème avec cela était que le budget consacré aux bourses était resté le même entre 1991-1997, alors que le nombre d'étudiants était passé de 20 000 à 60 000 durant la même période. Ces difficultés matérielles rendaient impossible la tâche que s'étaient assignée les responsables de l'enseignement supérieur, qui était de reprendre le terrain perdu dans les années 1970, alors que le niveau de l'éducation avait chuté faute de ressources et à cause de la crise de confiance entre dirigeants politiques et milieu universitaire» (Sotinel, 1997, p.4).

Face aux revendications des étudiants, la position du gouvernement ivoirien était que les étudiants étaient trop exigeants, qu'ils ne voulaient pas comprendre que leur pays était pauvre et qu'ils demandaient plus qu'on ne pouvait leur donner. Hauhout Asseyo dit: « Ce sont des personnes mûres. Ils n'ont qu'à constituer une équipe scientifique et voir ce que la Côte d'Ivoire peut faire. Quand on leur dit cela, ils rétorquent qu'il y a de l'argent que l'on dépense à autre chose. On ne peut pas tout demander à un État. Ce que les responsables leur reprochent, c'est la démesure de leurs revendications. » (Asseyo cité par Robinet, 1999, p.17). Henri Konan Bédié résuma la problématique en ces termes: « En Europe où aux États-Unis, tout le monde va à l'école, de plus en plus souvent à l'université, mais personne, une fois ses études terminées, ne va demander au gouvernement: mais qu'est-ce que je vais faire dans ma vie, dans quel service ou quel bureau puis-je aller? Ici les enfants sont alignés devant nous, en train d'attendre, mais ce n'est pas au gouvernement de caser les diplômés. » (Konan Bédié, 1999, p.207).

Ce qui fondamentalement était en jeu, c'était non seulement la condition des classes populaires, mais aussi (et surtout) les petites et moyennes bourgeoisies urbaines qui voyaient se fermer l'accès à un espace sociopolitique promotionnel auparavant ouvert sur simple présentation de diplômes. Le raccourci entre sa classe d'origine et celle que faisaient miroiter les diplômes était apparu comme facile et rapide à franchir. Mais, de toute évidence, un gouffre s'était installé entre les deux univers. Néanmoins, réduire la crise à l'idée que les étudiants étaient incapables de comprendre les moyens limités de l'État était une erreur et fut perçu par les intéressés comme une forme de mépris. Car la crédibilité du gouvernement ivoirien (et des gouvernements africains) doit reposer sur sa capacité d'expliquer à l'élite de demain qu'elle devait ajuster ses choix et établir des priorités en fonction de critères économiques. Les politiciens étaient bien souvent accusés par les étudiants de corruption et d'injustice. Difficile d'enlever aux uns et aux autres ces impressions lorsque les critères d'attribution des bourses, par exemple, demeuraient des secrets d'État tant ils étaient flous, à dessein, pour laisser une marge de manœuvre suffisante au clientélisme et au népotisme. Les étudiants dénonçaient donc les rigueurs budgétaires et doutaient de la bonne volonté politique de leurs dirigeants et la réaction passive du gouvernement alimentait davantage l'engagement des étudiants. Par conséquent, les mouvements de protestation se multiplièrent. C'est, en

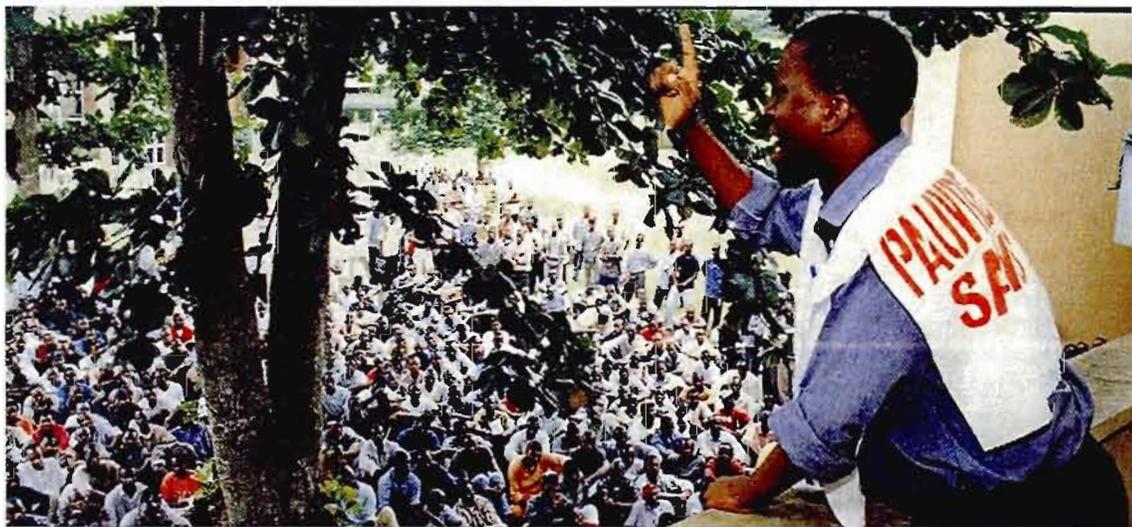
outre, le manque d'enseignants, les sanctions académiques lourdes en cas d'échec et les conditions matérielles difficiles qui firent descendre les étudiants dans la rue. Dans d'autres villes ivoiriennes comme Bouaké, ceux-ci saccagèrent même le Centre des oeuvres universitaires. Ainsi, d'Abidjan à Bouaké, les étudiants se livrèrent à un impitoyable bras de fer contre le régime Houphouët-Boigny, sous l'encadrement de la FESCI. Il faut préciser que la quasi-totalité de ces manifestations étaient émaillées de violentes altercations avec les forces de l'ordre et d'échanges verbaux très forts avec le pouvoir et l'administration universitaire. D'ailleurs, les deux campus ivoiriens étaient régulièrement vidés *manu militari* par les forces de l'ordre qui faisaient des descentes musclées.



Le 5 février 1992, environ cinq mille étudiants et lycéens ont manifesté, à Abidjan, à l'appel de la FESCI pour protester contre le refus du président Félix Houphouët-Boigny de sanctionner le général Robert Guei, chef d'état-major de l'armée, après les exactions commises en mai 1991, par des militaires, dans une cité universitaire. Source : L'Autre Afrique, 1999

Le gouvernement ivoirien n'hésitait pas à employer la manière forte pour contrer les manifestations des étudiants qu'il considérait comme des menaces potentielles pour le pouvoir. Ainsi, les mouvements d'humeur partis des campus et des amphis ont, à plusieurs reprises sur le continent, secoué les sommets des États, et dans quelques cas, précipité la chute de régimes pourtant solidement installés. À titre d'exemple, l'Association des élèves et étudiants du Mali (AEEM) a notamment joué un rôle très important dans l'insurrection populaire qui a précédé la chute du dictateur Moussa Traoré. Essentiellement, les

gouvernements africains accusaient les étudiants d'arrière-pensées politiciennes, d'autant plus qu'à cette période l'émancipation des campus allait de pair avec l'avènement des partis d'opposition. D'ailleurs, les étudiants n'hésitaient pas à soutenir ces partis dans la tourmente des répressions. En Côte d'Ivoire, par exemple, le parti de Laurent Gbagbo, le Front populaire ivoirien (FPI) et celui de Francis Wodié, le Parti ivoirien du travail (PIT), avaient été explicitement accusés de hautes connivences avec la FESCI. C'est pourquoi Houphouët-Boigny en arriva à la conclusion que les étudiants étaient manipulés, de plein par l'opposition. De leurs côtés, les étudiants répliquaient à ces allégations par des slogans qui circulaient durant leurs manifestations: « Houphouët est fou ! », « Nous allons faire partir Houphouët ! »... Sur des banderoles, on inscrivait: « Houphouët vieux gaga, cynique et dictateur », « Sanctions contre les criminels », « À bas Houphouët », « Fini Houphouët », « multipartisme »... Ce dernier slogan était également celui du FPI, le parti de l'actuel président ivoirien. Une chose est sûre: la rhétorique que les étudiants employaient lors de cette période était proche de la philosophie de l'opposition. C'était suffisant pour alimenter la thèse d'une manipulation de l'opposition.



Ici lors d'un meeting, l'ancien secrétaire général de la Fédération estudiantine et scolaire de Côte d'Ivoire et actuel Premier ministre: Guillaume Soro Kigbavori. Source: L'Autre Afrique, 1999.

Dans l'ensemble, la crise économique ivoirienne a créé un profond malaise social, révélé un besoin d'ouverture politique et a définitivement remis en question le régime d'Houphouët-Boigny. Après trente ans de règne sans partage, ce dernier, qui a d'ailleurs milité avec foi pour la paix, a subi, lui aussi, l'usure du pouvoir et ce, malgré sa victoire à la présidentielle d'octobre 1990. D'ailleurs, durant cette élection historique, l'abstention n'avait jamais été aussi forte, et le principal parti d'opposition, le Front populaire ivoirien, animé par Laurent Gbagbo, avait réalisé une appréciable percée. C'est dans ce contexte de crise politico-économique que naît le courant musical Zouglou aux origines plurielles.

2.2.2 Les origines

Donner une date de naissance précise à la musique Zouglou est une chose tout à fait impossible. Ce qu'on peut avancer avec certitude, par contre, c'est que des jeunes Ivoiriens se reconnaissent avec ferveur dans ce style musical.

Pour saisir les configurations sociologiques du Zouglou, il faut remonter au milieu des années 1970. La jeunesse ivoirienne, notamment abidjanaise, s'était créée une image double et controversée:

« d'une part, des jeunes aux origines sociales modestes avaient foi en des valeurs professionnelles et morales; d'autre part, une autre catégorie de jeunes issus de parents aisés ayant perdu toute attache culturelle traditionnelle essayaient de vivre au rythme de la jeunesse occidentale (américaine et européenne) en se créant un monde à part, mythique et construit sur les modèles de ces pays. Notamment, on prenait modèle sur Paris et ses *blousons noirs* ou encore Harlem et ses *Black Panthers*. Ainsi, il se créa du côté des quartiers de Marcory et de Cocody des groupes de durs à cuire que nous pourrions facilement comparer aux gangs de rue. Comme dans le Bronx, les quartiers d'Abidjan étaient quasiment sous leur contrôle. Avec la bande des Aké Raymond, Blanchard, etc., jusqu'à celle des Boniface Dagrou, Guy Vincent, Nicky Nick, Gor-la-Montagne, en passant par Pololo, Charlys Bondé, Serges Dali, Joe l'Indien, Tangara, la ville d'Abidjan, en l'espace d'une décennie, connut un quadrillage minutieux et digne d'une opération de milices. «Il faudrait être bien naïf pour croire que ce sont les images de Rocky ou de monsieur T qui seules favorisaient l'apparition de ces groupes de gangs. En effet, c'est la conjoncture des facteurs sociaux qui expliquent en

partie ce phénomène urbain, phénomène qui, d'ailleurs, touchait aussi les grandes villes occidentales. Dans le cas de la ville d'Abidjan, ce qui a joué en particulier, c'est l'affirmation de l'élitisme et l'avènement d'une société de plus en plus matérialiste, l'essor du cinéma américain avec ses héros mythiques et l'urbanisation rapide de la ville d'Abidjan, avec ses inconvénients³⁸. » (Yakouba Konaté, 2005) Bref, autant d'éléments qui allaient contribuer au développement de ces groupes criminels.

Par ailleurs, à l'image de leurs héros fantasmagoriques, «certains jeunes ivoiriens manifestaient leur ras-le-bol de la société et par la même occasion se bâtissaient un nouvel espace social qui se signalait par un mode vestimentaire distinctif, l'usage d'alcool et de certaines drogues et surtout un langage et une façon de danser les rythmes³⁹. Voilà donc quels étaient les signes distinctifs de ce nouveau « woody⁴⁰ » de la société abidjanaise. Le prestige de ces jeunes se jugeait à la qualité de leurs biceps, à l'efficacité de leurs jeux de jambes, à la force dissuasive de leurs coups de poings et à leurs habiletés à manier le *nuchaku* et autres instruments de terreur et de violence. La conséquence de cette transformation d'une partie de la jeunesse ivoirienne fut évidemment l'accroissement de l'insécurité à Abidjan. Donc, l'autorité publique décida de sévir: les policiers devinrent dès lors moins tolérants, de plus en plus efficaces et précis dans la manipulation des armes à feu et de nombreux durs à cuire jugèrent alors plus sage et prudent de quitter la rue et de montrer désormais une image plus vertueuse d'eux afin de se réconcilier avec la société. Mais que faire sans diplôme ou sans métier? Un espace d'expression attirait certains d'entre eux: la musique. » (Yakouba Konaté, 2005.🎵) D'autant plus que la scène publique leur avait déjà servi, en ce domaine, un modèle de reconversion heureuse, en la personne d'Alpha Blondy©.

Il va sans dire qu'à peu près personne parmi ces jeunes n'avait développé son talent artistique. Mais ils disposaient de «qualités qu'ils décidèrent de mettre à profit pour explorer l'univers de la musique et de la danse: des biceps, une culture du combat, un langage spécifique, une manière de danser héritée des plans d'attaque et de défense. » (Yakouba Konaté, 2005.🎵) Le premier rythme qu'ils ont adopté pour traduire leur mal-être social était appelé Gnaman. C'est un terme qui véhiculait une sémantique riche en significations. Cette

³⁸ Promiscuité, chômage, banditisme...

³⁹ Ici, les rythmes virils.

⁴⁰ Garçon viril en langue bété.

expression désignait, d'une part, la liane qui enlace et, d'autre part, il connotait l'idée de saleté ou de désordre.

Cette danse ne datait pas des années 1980. Elle avait toujours existé, à l'état brut, dans les quartiers de Treichville, d'Adjamé, d'Abobo, etc. Dans chacun de ces quartiers populaires, les manifestations collectives donnaient lieu à des démonstrations de cette danse, alors sans nom. Il s'agissait d'une danse qui allait bien aux hommes musclés et les critères esthétiques pour être reconnu comme un Gnaman-Gnaman⁴¹ s'énumèrent comme suit: il fallait avoir une coiffure relevée (coq), un tee-shirt, un poignet de fer, un jeans, des lunettes noires, une paire de baskets, être cool, ne pas fumer et ne pas boire de l'alcool. La chorégraphie de la danse Gnaman-Gnaman⁴¹ mimait des gestes martiaux. Pour bien exécuter cette association de gestes, le danseur bougeait comme s'il était dans une situation inextricable, mieux devant une agression caractérisée. L'influence de l'art martial fut donc dominante dans cette danse. Toutefois, le courant Gnaman-Gnaman⁴¹ s'affirmait aussi comme un mouvement philosophique de non-violence, une sublimation de la violence pour contribuer au changement positif du comportement des jeunes Ivoiriens.

Après le Gnaman-Gnaman⁴¹, une autre danse s'est imposée dans le paysage artistique ivoirien: le Ziguéhi⁴¹. On pourrait la qualifier de « poésie de la rue ». Ses tenants puisaient leur inspiration dans leur vécu socioculturel. La danse Ziguéhi⁴¹ du créateur Guy-Vincent, par exemple, était un amalgame de rythmes tels que le Makossa⁴¹ du Cameroun, la Funk⁴¹ et le Gnaman-Gnman⁴¹. Comme Gnaman-Gnaman⁴¹, le Ziguéhi⁴¹ était composé de mimes et de gestes martiaux et il prenait son origine dans les milieux populaires d'Abidjan où il avait lui aussi existé avant les années 80. Il s'en démarquait cependant par certaines règles: pas de coups de pied, ni d'écarts latéraux des jambes, pas de blocages de mains à l'image des

⁴¹ Jean Claude Tiama© (alias Isaac), Lazare Sery © (alias Johnness) et Polo Joss © sont les créateurs de ce genre musical. C'est à la faveur des excursions estudiantines que le Gnaman-Gnman⁴¹ a vu le jour. En effet, pour narguer les étudiants de l'époque considérés comme de petits bourgeois, ces deux jeunes délinquants venaient déranger leurs excursions; ils exécutaient des pas de danse sur un rythme funky qui était, à l'époque, en vogue dans le milieu estudiantin.

mouvements des arts martiaux, pas besoin de porter des lunettes sombres ou des pantalons jeans.

À la fin des années 1980, le Gnaman-Gnaman[♫] et le Ziguéhi[♫] n'étaient quasiment plus que des souvenirs; souvenirs de tentatives de récupération d'arts musicaux et de chorégraphies ancestraux. Car la jeunesse abidjanaise, en mal d'exister, était à la recherche de nouveaux repères, de nouvelles idoles, les anciens ayant fait éclater et dissoudre ses rêves. C'est dans ce paysage artistique que le Zouglou s'est constitué.

Avant de poursuivre notre analyse, il faut préciser que le Gnaman-Gnaman[♫] et le Ziguéhi[♫] avaient beaucoup de ressemblances avec le Zouglou. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous les avons présentés. Parmi les similitudes, soulignons d'abord l'utilisation du langage *nouchi*. Il est également intéressant de mentionner que ces trois courants étaient en rupture avec les genres classiques de la musique de variété et tous ceux à forte influence traditionnelle qui prédominaient dans la sphère musicale ivoirienne avant leur avènement. En effet, le Gnaman-Gnaman[♫], le Ziguéhi[♫] et le Zouglou ont une approche musicale non conventionnelle propre à l'expression de la jeunesse ivoirienne. D'une certaine manière, le Gnaman-Gnaman[♫] et le Ziguéhi[♫] avaient préparé le terrain au Zouglou en dévoilant que dans le milieu de la jeunesse ivoirienne s'exprimait un besoin de réformer une culture qui soit plus en phase avec leur identité propre.

Pour certains spécialistes⁴² de la scène musicale ivoirienne, le Zouglou serait né en 1990. En réalité, cette période, du point de vue historique, est celle de la révélation et de la diffusion du Zouglou. Au cours des années 1980, lors des rencontres sportives au stade Félix Houphouët-Boigny, il y avait un groupe de jeunes chanteurs constitué de noms tels que Maga Dindin[©], Lago Paulin[©], Poignon[©], Yodé Jean Martiale[©] et autres qui chantaient les mêmes chansons populaires nommées « wôyô^{♫43} » ou « ambiance facile[♫] » soutenues par une

⁴² Labesse Patrick, Bakyono Jean-Servais, Gérald Arnaud, Binet Stéphanie, Ranaivoson Dominique, Servant Jean-Christophe, Pompey Fabienne et Soncin Jacques.

⁴³ C'est une onomatopée servant à qualifier l'acte d'animation. Terme dont le sens est largement tributaire du contexte d'utilisation. Lorsque ce terme est ramené à l'animation, il rend compte du

rythmique de tambours. Plus tard, en 1990, on retrouva ces mêmes jeunes, avec les mêmes chansons et rythmes populaires, dans des nouveaux groupes et sous une nouvelle dénomination : le Zouglou. Et l'on vit alors apparaître, un peu partout à Abidjan, des groupes comme System Gazeur☼, Zougloumenia☼ et Les Côcôs☼. En fait, l'arrivée de ces groupes culturels n'est pas le fruit du hasard, bien au contraire elle est le résultat de la politique culturelle du gouvernement d'Houphouët-Boigny.

En effet, dès l'aube de l'indépendance ivoirienne en 1960, le gouvernement crée l'Office Ivoirien du sport scolaire et universitaire (OISSU). Ce service avait la responsabilité d'organiser et d'animer les compétitions nationales de toutes les disciplines sportives du milieu scolaire. Ainsi, « tous les ans, pendant de longs mois, les athlètes des différents collèges et lycées sillonnent le pays pour des compétitions sportives. Pour combattre la fatigue sur les longues pistes à parcourir, ils chantent à tue-tête et tapent sur tout ce qui produit du bruit. Ils pigent dans le répertoire populaire et créent des textes pour vanter les mérites de leur équipe. Des talents d'animateurs se distinguent » (Solo, 2003). Pour encourager son équipe de foot, le lycée classique d'Abidjan se dote d'un orchestre de djembés⁴⁴ (tam-tam) et de « grelots » (des bouteilles de Coca) dans la tradition *aloukou* du pays bété, avec un chanteur qui stigmatise l'adversaire et met en paroles tout ce qui lui passe par la tête. Ce chanteur surnommé « *You Phaser* » est un surdoué de l'improvisation. Avec sa coupe de cheveux à l'iroquois, pantalon coupé à la hauteur d'un genou, l'autre pan effiloché au mollet, écharpe de boxeur au cou, il devient la star des lycéens du pays, le « roi des gazeurs » et du « *sobre gaz* » (mets les gaz). Très vite, tous les lycées adoptent ce que l'on appelle le « *wôyô* » et se livrent à des compétitions musicales qui ont par la suite le dessus sur le sport. D'ailleurs, lors d'un entretien sur Radio France Internationale, le 10 septembre 2004, Didier Bilé© rappelle que « déjà à la fin des années 1980 des groupes d'ambiance

foisonnement, du déluge d'émotions qui est suscité chez les acteurs et les spectateurs de cette représentation. En langue bambara, « *wôyô* » veut dire chanter, faire du bruit. L'Office ivoirien du sport scolaire et universitaire opposait chaque jeudi les différents lycées. Chacun avait son groupe de « *wôyô* », son comité de soutien.

⁴⁴ Le *Djembé* vient de l'empire Mandingue (Afrique de l'Ouest), créé par Sundjata Keïta au XIII^e siècle, qui s'étendait de la Guinée, à l'est du Mali, et au nord de la Côte d'Ivoire en passant par le Burkina Faso.

facile♪ rassemblent des étudiants désireux de déjouer leur galère dans ces réunions. » Voilà qui confirme que la musique Zouglo n'est pas née en 1990.

Le terme Zouglo est né en 1991 avec le succès du groupe Les Parents du Campus Ambiance☼. Donc, c'est aux étudiants qu'on doit le nom de ce style musical. À l'évidence, le terme approprié aurait dû être « l'ambiance facile♪ ». Tous ceux qui connaissaient bien le mouvement de « l'ambiance facile♪ » pouvaient constater que le genre Zouglo n'était qu'une copie revue et corrigée de ce mouvement musical. En outre, « l'ambiance facile♪ » était un mouvement relevant purement de l'animation scolaire tandis que le Zouglo se démarqua de ce dernier en s'inscrivant dans le circuit officiel de la chanson ivoirienne. C'est en 1991 que s'est fait la mise en marché des bandes magnétiques de chansons d'ambiance Zouglo, avec le groupe Les Parents du Campus Ambiance☼. Par cette initiative, le Zouglo a manifesté une rupture avec les traditions artistiques et chorégraphiques de « l'ambiance facile♪ » dans la mesure où ce genre prônait un contact direct avec le public. Ce qui n'était évidemment plus le cas avec la mise en marché des bandes magnétiques. De surcroît, la « dimension philosophique » des textes et l'originalité chorégraphique soutenues par le groupe Les Parents Campus Ambiance☼ attribua un cachet original au courant musical Zouglo. Par ailleurs, les textes du Zouglo faisaient la part belle à la revendication et à la critique sociale alors que « l'ambiance facile♪ » s'attribuait le rôle de divertir et de promouvoir l'entente entre les jeunes scolaires. Nos recherches relèvent que, le premier enregistrement du genre Zouglo est la cassette acoustique du groupe Système Gazeur☼, sortie en 1989.

Comme nous venons de l'évoquer, la philosophie de « l'ambiance facile♪ » a été, en partie, à l'origine du Zouglo, mais pas exclusivement. Le Zouglo emprunte son style à tous les folklores populaires Ivoiriens, pourvu que le rythme ou la mélodie choisie satisfasse aux exigences de l'interprète et de son public. Sur le plan anthropologique, nous pouvons affirmer que « l'ambiance facile♪ » avait été largement influencée par l'Aloukou⁴⁵, un rythme traditionnel de l'Ouest de la Côte d'Ivoire. « Le wôyô♪ » ou « l'ambiance facile♪ » est un

⁴⁵ Terme qui signifie au village et qui désigne une danse et une musique de l'ouest de la Côte d'Ivoire.

syntagme nominal composé du substantif « ambiance » et de l'épithète « facile ». Selon le parler typiquement ivoirien, « l'ambiance facile » reviendrait à évoquer la facilité, l'aisance, la spontanéité avec laquelle il est possible de créer et de susciter une ambiance particulière de gaieté, de partage et de détente dans un groupe donné. Sur un plan artistique, la philosophie du « wôyô » se soumet à des normes qui lui sont propres. C'est surtout un ensemble de règles tacites qui forment le principe de l'ambiance. Ce sont des règles qui participent de leur cachet singulier, qui induisent et suscitent sa manifestation: le devoir de simplification et de réadaptation de l'emprunt pour le rendre accessible au plus grand nombre. En effet, les chansons ne sont pas toujours chantées à la lettre. Les paroles, le rythme ou la mélodie sont quelquefois revisités. Puis, dans leur animation, les artistes de « l'ambiance facile » doivent toujours avoir à l'esprit de divertir. À l'évidence, le but premier du « wôyô » est de maintenir une certaine convivialité lors d'une manifestation et de créer un rapport de confiance avec le public. Par conséquent, cela suppose une bonne connaissance du public et particulièrement une connaissance psychologique de ce dernier. Pour que ce public prenne totalement part à la communion, une approche participative est favorisée. Ainsi, dans la philosophie de « l'ambiance facile », il est impératif de rester à l'écoute des spectateurs et de leurs représentations afin d'encourager une communion spontanée pendant l'ambiance.

Par ailleurs, le propre de ce mouvement est d'utiliser, de préférence, les codes de la jeunesse ivoirienne pour véhiculer ses idées: un langage jeune débarrassé des impératifs de rectitude, une attitude jeune en plus de faire appel à des jeunes charismatiques, qui sont des idoles pour ceux de leur génération. De plus, c'est un espace en marge de la société, où le jeune peut verbaliser ses doléances et sa révolte contre la société. Le jeune, dans cet espace, évolue loin des adultes, en plus d'être entouré par des personnes qui vivent les mêmes choses que lui. Bref, « l'ambiance facile » est un milieu où la jeunesse ivoirienne opère une synthèse de l'héritage culturel de la société, de la communauté où elle vit, à travers sa propre perception de l'art et de la culture. Elle est aussi un cercle dans lequel les jeunes expriment leurs sensibilités, révoltes et émotions. Dans le modèle de « l'ambiance facile », l'événement n'est pas un outil de connaissance, mais un spectacle. La mise en scène est inspirée de la tragédie

grecque. Les présentateurs et les animateurs y jouent le rôle du chœur antique⁴⁶. Il faut préciser que « l'ambiance facile » ne requiert pas de gros moyens pour se faire⁴⁷, même ce minimum n'est pas à la portée des jeunes. Dès lors apparaissent les donateurs, habituellement des adultes, qui par leur aide financière contribuent à la survie des groupes « wôyô ».

Cela dit, « l'ambiance facile » est ordinairement un phénomène urbain, tributaire de diverses influences. Or, dans les années 1980, la culture urbaine en construction était le résultat d'une profonde transformation au sein de la société traditionnelle ivoirienne, mutation à laquelle étaient singulièrement sensibles les milieux universitaires et scolaires. Indubitablement, ce changement était encore plus saisissable à cause du milieu proportionnellement clos qui était le leur: les élèves et les étudiants, à partir du cycle secondaire, étaient orientés dans des régions qui n'étaient pas leur région d'origine. Ces jeunes étaient loin de leurs parents, donc loin de la transmission directe d'un héritage culturel, d'où l'importance croissante que prenait, dans leur vie et dans leur évolution, le concept du groupe lorsqu'il était le fruit d'une reconstitution indépendante de leur volonté. L'intérêt du « wôyô » tenait donc aussi au fait qu'il réunissait des jeunes venus de milieux divers en plus de les divertir et de leur donner l'occasion de créer et de s'occuper comme il se doit en dehors des heures de cours. Le « wôyô » leur donnait l'occasion de s'affirmer à travers ces manifestations de la culture populaires. Derrière cette philosophie du « wôyô », il y avait un but noble qui était de favoriser la socialisation, la communication et l'intégration de cette jeunesse dans un projet social commun, raison pour laquelle, par des aides directes ou indirectes, « l'ambiance facile » a joui de soutien et de parrainages.

Il faut souligner que comme la majorité des groupes et artistes africains, les artistes de « l'ambiance facile » ont aussi fait leur école en jouant lors de funérailles. En effet, dans la culture ivoirienne, les funérailles sont d'importantes fêtes traditionnelles. Cette cérémonie est une grande étape de la vie et toute autre obligation prend un caractère secondaire. Ainsi, chaque décès donne lieu à un retour massif au village, la fête s'étalant sur plusieurs jours et

⁴⁶ Chez les Grecs, ensemble d'acteurs qui représentent un personnage collectif et qui chantent ou récitent des vers qui commentent l'action d'une tragédie.

⁴⁷ À peine un tam-tam, quelques castagnettes ou plus généralement des bouteilles vides qui tiennent lieu d'instruments de percussion.

ne s'arrêtant pas la nuit. C'est également la plus grande manifestation du clan. Au-delà de la tristesse de la mort, les funérailles sont une occasion de retrouvailles des vivants, heureux de renouer avec les traditions, loin de la séduction de la ville et de l'individualisme matérialiste. On assiste aux interminables « *Palabres*⁴⁸ » où les Anciens délient leur langue et leur esprit dans des harangues pleines de sagesse, riches en proverbes et en légendes. C'est donc dans ce milieu que plusieurs artistes Zouglou ont confirmé leur talent artistique. C'est aussi l'occasion tout indiquée, pour bon nombre d'artistes, de se faire un nom. C'est surtout un lieu où l'artiste va pour faire la promotion de ses nouvelles compositions. Avec l'année blanche que la Côte d'Ivoire connue pour la première fois en 1991, des lycéens, avec certains amis de quartier, ont chanté dans des funérailles pour apprivoiser l'animation, même s'ils n'étaient pas encore très bien organisés. Cela leur permettait de faire un peu de sous. La règle était simple: à la fois il fallait respecter les exigences du « *Lougbouto wêli*⁴⁹ » et redonner de l'espoir aux familles éplorées, le tout avec un zeste d'humour. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la quasi-totalité des compositions des artistes Zouglou frise le comique et cela, même au-delà des messages qui sont souvent dénonciateurs des maux de la société.

C'est dans les années 1980 que les premières générations de la vague « *wôyô* » sont rentrées à l'Université avec leur style et leur groupe. Comme dit Poignon©: « Nous n'avons pas sauté sur le Zouglou; c'est une suite logique de ce que nous faisons déjà avec l'ambiance facile ». Nous ne faisons désormais que danser nos chansons. » (Poignon©, 2006). Des succès discographiques comme « *Gboglo Koffi* » et « *Anango Plan* » étaient considérés par les responsables culturels du pays comme étant des classiques de la musique ivoirienne. Cependant, il serait injuste d'attribuer uniquement à « l'ambiance facile » la paternité du genre Zouglou. Il y a aussi les configurations sociologiques qui ont influencé la jeunesse ivoirienne durant la fin des années 1970 et au début de 1980, notamment l'influence cinématographique (mentionnons « *Rocky* », personnage qui fascinait la jeunesse abidjanaise

⁴⁸ En Afrique, la palabre est une coutume de rencontre, et de création de lien social. Elle apparaît comme une véritable institution sociale à laquelle participe toute ou partie de la communauté d'un village. Cette coutume permet également de régler un contentieux sans que les protagonistes ne soient lésés. Selon les régions, la palabre peut se tenir sous l'arbre à palabres, ou dans un bâtiment spécial réservé à cet effet.

⁴⁹ Chanson de funérailles en bété.

par sa forme physique). Bref, le principal héritage qu'a conservé le Zouglou de «l'ambiance facile♪», c'est surtout la mélodie.

Au-delà de chacun de ces modes d'expression artistique, comme le mentionnaient Leblanc, Djerrhian et Boudrault-Fournier (2007) avec l'exemple du hip-hop, les artistes Zouglou considèrent ce genre musical comme un mode de vie, d'où la notion de «philosophie zouglou». Certains verront même dans le Zouglou une sorte d'auto-psychanalyse à travers laquelle l'étudiant extériorise ses désirs, ses misères et son calvaire. Une chose est sûre: si certains étudiants ont décidé de faire du Zouglou, c'est parce que la période d'inactivité leur a laissé le temps de réfléchir sur leur situation. Son explosion a simplement coïncidé avec les mouvements des grèves estudiantines. L'interruption régulière des cours à l'université a favorisé une explosion véritable et rapide du Zouglou.

SECTION III : Le Zouglou : une dynamique culturelle spontanée

L'apparition du Zouglou semble avoir définitivement répondu à une quête d'identité nationale. Son histoire est à l'image de l'évolution de la société de consommation en Côte d'Ivoire. Rappelons qu'à la suite de l'indépendance, la société d'abondance s'est installée, amenant avec elle son cortège de rêves et d'illusions: « le mythe du progrès pour tous, le bonheur pour chacun ». Dans les médias, à travers la publicité et *a fortiori* dans les mentalités, l'heure était à la consommation et aux loisirs.

Dans ce «contexte de consommation sont apparues de nouvelles valeurs qui étaient plus en harmonie avec la logique capitaliste. Elles allaient être orientées surtout vers la réussite matérielle, le confort et la profusion de biens. Plus réceptifs que leurs parents, plus malléables aussi, les jeunes adhèrent les premiers à ce message et en acceptèrent l'augure. Ils étaient sujets à des exigences que ne connaissaient pas leurs aînés. Ils devaient s'adapter à une image nouvelle de la jeunesse. Ils avaient des aspirations plus idéalistes et plus coûteuses. En fait, les jeunes se soumettaient volontiers aux valeurs de consommation. Cependant, certains, qui appartenaient aux classes sociales plus défavorisées, étaient placés dans l'incapacité de satisfaire aux besoins que la société avait fait germer en eux. Ayant accepté, d'une part les valeurs de consommation, ils se voyaient, d'autre part, privés des moyens économiques leur permettant de s'y conformer. L'explication du phénomène du Zouglou réside principalement là, dans cette distorsion entre les fins proposées par la société et les moyens accordés pour les réaliser. Tous ceux qui vivaient cette même expérience de rejet, tous ceux qui ressentaient cette même tension entre désirs et réalité, tous ceux qui éprouvaient l'exclusion économique, se réunirent pour donner naissance au Zouglou» (Ble, 2003, p.27).

Pour cette raison, les thèmes, les valeurs, les représentations, les formes qui caractérisent ce genre musical trouvent leur source dans la réalité sociale et culturelle de la jeunesse. À ce titre, le Zouglou n'est ni plus ni moins qu'un signe parmi les autres exprimant une certaine configuration culturelle. Et, inversement, celle-ci renforça la cohésion entre les membres de ce groupe.

Le Zouglou véhicule une idéologie et pour la faire circuler il bénéficie d'un canal privilégié, celui des médias. Cet avantage lui a donné la possibilité de transmettre le message des jeunes à la société. Ainsi, être réceptif au Zouglou, ce n'est pas seulement se sentir touché par une forme esthétique. C'est, avant tout, être à l'écoute d'un groupe social qui parle le même langage que les jeunes et qui dit tout haut ce que ceux-ci pensent tout bas de la société et des différents acteurs qui la composent. Le Zouglou est le symbole d'une jeunesse ivoirienne et urbaine qui trouve péniblement sa place. Dans Abidjan, qui explose démographiquement, le Zouglou représente l'énergie d'une jeunesse en quête d'idéaux, mais qui peine encore à trouver son chemin. C'est dans ce linéament qu'il faut percer la philosophie et l'idéologie du Zouglou.

2.3.1 Philosophie et idéologie du Zouglou

Le vocable Zouglou est issu d'une expression Baoulé⁵⁰ qui veut dire « Bé tilé Zou glou », que l'on peut traduire par « ils sont entassés comme des ordures ». Ce terme fait référence à la situation des étudiants ivoiriens, communément appelés les « Cambodgiens⁵¹ » qui étaient, à l'époque, entassés parfois à plus de sept dans des chambres des cités universitaires prévues pour deux personnes. Lors d'un entretien sur Radio France Internationale, le 10 septembre 2004, Didier Bilé© dit à ce sujet:

« 24 000 étudiants se partagent des logements prévus pour 7000. C'est une galère quotidienne pour des milliers d'étudiants, qui se relaient pour dormir ». Ce terme Zouglou, délibérément dévalorisant, que les étudiants ont adopté pour qualifier leur mouvement est porteur d'une métaphore très significative. Elle illustre le spectacle de cette jeunesse regroupée comme un « tas d'ordures » et qui en vient à exprimer son désarroi dans la musique. Ainsi, cette rythmique saccadée et cette danse à la gestuelle raide imagaient les difficultés rencontrées par les jeunes dans un contexte étudiant difficile où grèves et manifestations se succédaient. De plus, « la vision qu'ils ont d'eux-mêmes et l'image qu'ils renvoient à la société est un symbole ultime de la renonciation à une humanité qui semble leur être

⁵⁰ Vernaculaire du centre de la Côte d'Ivoire.

⁵¹ Un Cambodgien est celui-là même qui avait soit perdu sa chambre, soit n'avait pas été logé et qui vivait avec un propriétaire de chambre. L'idée est tirée de l'histoire du Cambodge où plusieurs guerres intestines ont obligé les Cambodgiens à se réfugier dans d'autres États, à survivre dans des camps (*boat people*) ou à changer de province.

déniée, mais qu'ils assument pleinement, autre preuve de renoncement. C'est un signe fort qui aurait dû inquiéter, mais la dimension burlesque de ce concept a relégué au rebus, dans l'esprit des autorités, le motif du Zouglou: la revendication. » (Lobé Assemien, 2003, p.43).

Les fondateurs du Zouglou entrevoyaient le nouveau concept à la fois comme une danse philosophique et une idéologie qui permettait à l'étudiant d'édulcorer ses souffrances sociales et académiques. Il qualifiait cette musique de « philosophique » car, pour lui, elle était l'émanation d'une pensée. C'est d'ailleurs en ce sens que l'un des créateurs de ce style, Bilé Didier©, avait avancé le terme de « la Zougloutique⁵² ». Le Zougloutique se voulait une réflexion sur le vécu des étudiants; il essayait de saisir comment ils vivaient et pourquoi cela se passait ainsi. La danse Zouglou, qui exprime ces difficultés à travers une gestuelle calquée sur des prières et des psalmodies hilarantes, s'est très vite imposée comme le meilleur support chorégraphique de l'ambiance musicale qui prévalait dans les cités universitaires. Intelligemment, des artistes comme Bilé Didier© et son groupe ont adapté à ce contexte des chansons d'animation faciles pour en faire une musique de contestation des pouvoirs publics. Toutefois, dans une atmosphère de crainte et de joie, on recherchait un climat de convivialité où les étudiants, grâce à une musique et une danse bien à eux, se sentiraient membres d'une communauté plus solidaire et plus familiale que ce que leur offrait la société. On s'appelait « Parents » entre étudiants. Parmi ces jeunes, des noms allaient être immortalisés: Bilé Didier©, Joe Christie© (Christian Gogoua), Esprit© (Ouédraogo Bakary), Waka© (Wakoubé Médar), Guy-Moro©, Opoku N'ti © (Porquet Julien)⁵³ et bien d'autres. Selon Yacouba Konaté, « le mérite des étudiants c'est d'avoir eu la bonne idée commerciale d'appeler cette musique danse philosophique et de faire des revendications sociales en cette période trouble sociopolitique. » (Yacouba Konaté, 2005, ♪). En 1996, Didier Bilé© obtint une bourse pour étudier en France et exporta sa musique à Paris. Aujourd'hui, la capitale française est devenue le quartier général du Zouglou.

Selon Bilé Didier©, « le Zouglou est apparu à Yopougon et sur le campus de Port-Bouët, parce qu'on n'avait plus d'argent pour aller en boîte. Alors, on faisait comme au village:

⁵² Qui signifie vouloir fraterniser avec les êtres et les peuples grâce au Zouglou qui est à la fois son instrument et son ossature.

⁵³ Certains d'entre eux étaient aussi des animateurs-vedettes du Club universitaire d'animation de ballet et d'ambiance. (CUABA).

s'asseoir devant la porte, prendre un tambour, et raconter des histoires. » (Bilé Didier©, 2005⁵⁴).

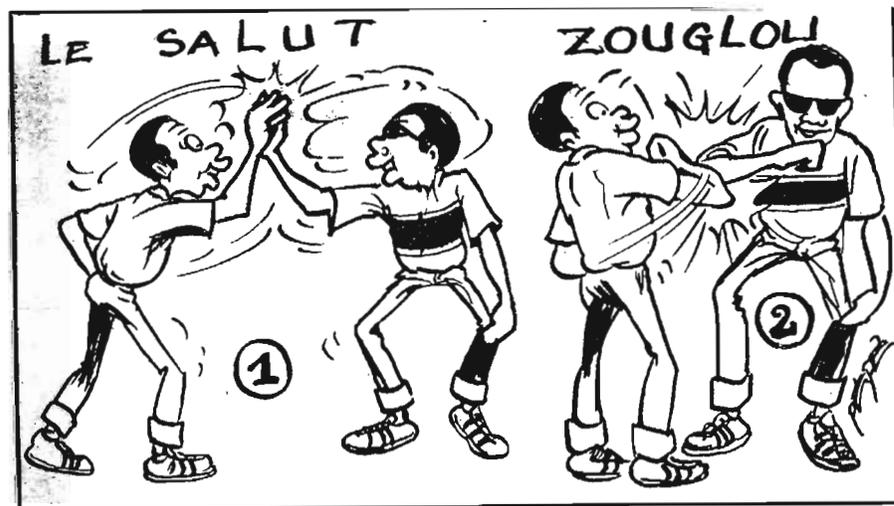
Le Zouglou est fondamentalement une idéologie dans la mesure où il s'est appliqué à défendre les droits des étudiants, notamment le paiement des bourses⁵⁴ et l'aide aux opprimés, aux démunis, aux enfants de la rue, etc. Il revendique l'égalité et la justice pour tous dans la société, en dénonçant tous les cas d'injustices. En plus de contribuer à la promotion des valeurs morales au sein de la société ivoirienne, il invite à un changement qualitatif des mœurs à la fois au niveau des autorités que du citoyen ordinaire. En cela, cette musique est intimement liée à la vie des Ivoiriens même si elle est, par ailleurs, considérée par certains, comme l'épine dorsale de la musique traditionnelle ivoirienne. Elle n'est plus simplement une prière à Dieu. Elle est aussi un exutoire, un moyen de se défouler. Elle est une forme de libération.

⁵⁴ Selon les étudiants, l'obtention du N'Daya (bourse) devenait incertaine, en plus d'être insuffisante pour assurer les frais de photocopie des cours, des *tickets* de restaurant... leur imagination créatrice s'était libérée. On connaît l'histoire.

SECTION IV : Les formes esthétiques du Zouglou

Il serait maladroit dans l'analyse du genre Zouglou de ne pas invoquer au nombre de ses traits distinctifs, la gestuelle. Ce qui caractérise la danse Zouglou c'est que les bras à moitié cassés, levés vers le ciel ; le pied gauche cassé tandis que le droit est tendu sur lequel le danseur prend appui. Le danseur fait très fréquemment de petits sauts qui donnent l'impression qu'il est en train d'éviter des obstacles.

Le salut en Zouglou



Source: *Ivoir'Soir*, 1992.

Nos recherches montrent que les mouvements de bras qui sont à la base de la gestuelle de la danse Zouglou rappellent la façon de danser dans le sud de la Côte d'Ivoire. Musicalement, le Zouglou offre une synthèse souvent intéressante entre polyrythmie de l'Ouest et polyphonie du Centre de la Côte d'Ivoire. « La gestuelle des danseurs emprunte d'ailleurs beaucoup à celle des masques, avec des mimiques exprimant désarroi et désillusion: une main montre le ventre vide, l'autre ouverte et tendue en signe de demande se replie

brusquement, le poing fermé, frappant le cœur puis dressé en signe de révolte. » (Gérald, 2003, p. 119). La chorégraphie dans le Zouglou parle autant que les textes.

2.4.1 Aspects chorégraphiques

Le Zouglou est devenu une forme musicale expressionniste qui se caractérise non seulement par la dissonance des sons et de la parole, mais surtout par la danse. En effet, le Zouglou est avant tout une danse et celle-ci peut être classée dans la catégorie des danses dites populaires. Les chants sont presque toujours ponctués par les mouvements du corps. Dans un ensemble de «gestes», le danseur exprime ses peines, ses difficultés, ses problèmes ou, comme on le dit, sa galère. C'est une danse ironique qui comporte trois mouvements: mains en l'air, tête levée (« Dieu, pourquoi cette crise ? »), bras écartés à la taille, paumes ouvertes, épaules hautes (« Mon fils je n'y peux rien »), pas énergiques et moulinets des mains vers le sol (« Mettons-nous ensemble pour résister »). Ces gestes dans le Zouglou sont pensés avant d'être « libérés » ou « dansés ». Ainsi, on dira que rien n'est fait « en wazari » au lieu de dire « au hasard ». Les trois mouvements que nous avons décrits sont reliés au symbolisme que veut représenter la danse. Et ce à quoi fait référence ce symbolisme est ce qui justifie qu'on l'exécute.

Traditionnellement, la gestuelle du Zouglou s'accompagne d'un ensemble d'accessoires qui viennent matérialiser la philosophie et l'idéologique de ce genre musical. Ils sont aussi en relation avec le symbolisme qu'ils ont pour objet de consolider en opérant une sorte de fixation visuelle qui informe sur une époque ou une situation à travers des personnages. Pour exposer sa misère, l'étudiant porte un pantalon jeans, un tee-shirt, un chapeau et un foulard attaché aux genoux. Ce symbolisme est représentatif de la misère que vivait l'ensemble des étudiants suite à la crise économique. C'est aussi l'occasion de montrer à tous qu'ils sont

devenus comme les citoyens ordinaires. Le port du chapeau illustre le fait que l'étudiant doit se protéger contre les rayons du soleil, car il ne peut plus s'offrir les *Gbaka ou Woro-woro*⁵⁵. Ce soleil torride accroît sa souffrance, raison de l'invocation de Dieu. Le foulard noué aux genoux permet d'amortir le choc du Zougloumen lorsqu'il se met à genoux pour supplier Dieu.

⁵⁵ Taxi ou minibus ou les Woro-woro qui sont des taxis collectifs.

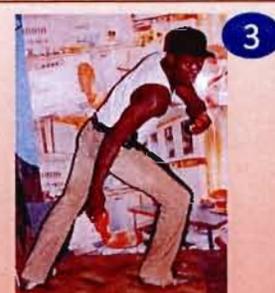
Tableau 1. Les chorégraphies de la danse du Zouglo



Dezy Champion bloque les bras vers le bas, c'est pour montrer l'étudiant qui, après ses études est bloqué, parce qu'il n'arrive pas à trouver un emploi. L'étudiant est alors bloqué dans son élan



Fitini arrête les coups de matraque des flics lors de leurs décentes au campus.



Bilé Didier, à travers un geste énergique exprime son ardeur, sa détermination à la recherche de Dieu son ultime recours



Bilé Didier, esquisse un geste de fatigue. Il le montre en faisant passer la main comme pour essuyer la sueur qui coule sur son front à force d'affronter les difficultés de la vie estudiantine



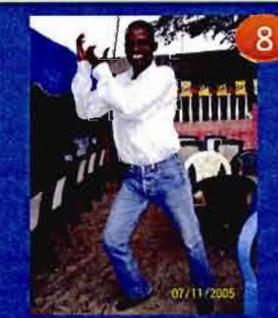
Bilé Didier, exprime de la pitié en croisant les bras et en soutenant son menton de la main.



Soum bill, implore le Seigneur un peu de quoi manger. Pensez à nous ! On a faim.



Camso, implore le Seigneur les mains et les yeux levés vers lui



Yodé Jean Martiale libère en Zouglo car le Seigneur a écouté ses prières

Avec le temps, les artistes Zouglou ont changé leur accoutrement. Les membres du groupe Aboutou Roots☼ en expliquent les raisons : « On fait un mélange de styles, il faut qu'on soit mélangés aussi dans nos habits. Nous portons des tenues dans lesquelles nous sommes à l'aise et nous avons plusieurs styles: hip hop®, cow-boy®, traditionnel. » (Aboutou Roots☼ cité par Joyce, 2005, p. 8). La même chose s'est produite avec la manière de danser. Didier Bilé© raconte: « De nombreux jeunes dansent le Zouglou avec des pas originaux. Cela est encourageant. Il y en a qui essaient de copier les pas sans toutefois être ridicules. Mais il faut savoir que le Zouglou est évolutif. On peut espérer que les artistes se mettront à la danse, comme avant. » (Didier Bilé©, 2005.🎵)

Le caractère évolutif du Zouglou signifie que les Ivoiriens n'ont jamais été frappés d'incapacité créatrice même si à l'époque, selon la philosophie des créateurs du Zouglou, ne dansait pas ce genre musical qui le voulait. Effectivement, pour accéder au mouvement zougloutique, il fallait remplir deux conditions. D'abord, il fallait avoir le baccalauréat, être inscrit à l'Université et donc être étudiant. Si cette condition n'était pas remplie, il fallait avoir un parrain pour être introduit dans le mouvement. La dernière condition était d'accepter de boire de l'alcool. En réalité, la première condition n'a jamais été tout à fait respectée car le Zouglou a très rapidement échappé aux étudiants pour devenir un phénomène national. Les jeunes Ivoiriens s'y reconnaissaient comme ils s'étaient reconnus dans le Gnana-Gnana🎵 ou le Ziguéhi🎵. Le Zouglou s'est démocratisé. Bien qu'elles ne soient pas l'unique raison du succès qu'a connu le Zouglou, les mélodies tirées de la culture ivoirienne en sont indéniablement la base.

2.4.2 Mélodies

Le Zouglou en tant que genre musical prend sa source dans le tissu social de la Côte d'Ivoire. On voit d'ailleurs que les mélodies Zouglou sont inspirées par ses airs et rythmes populaires et par des chansons du patrimoine artistique de la Côte d'Ivoire. Quand on écoute plusieurs chansons Zouglous, on a l'impression que tous les artistes chantent de la même façon, entonnent la même mélodie. On a ainsi à l'esprit du déjà entendu, du vécu, même si on ignore l'auteur ou les auteurs. Cette observation paraît juste et fondée dans la mesure où le genre

Zouglou utilise une trame propre à la chanson populaire. On entend par «chanson populaire» une chanson qui est exécutée de hameau en hameau, de village en village, de région en région, chantée par toutes les générations, mais dont on ignore le ou les auteurs. Elle se caractérise par le maintien en l'état de son corps mélodique et rythmique auquel on affecte simplement de nouvelles paroles décrivant ce qui prévaut à l'époque de l'interprétation. Ainsi, on notera que l'un des succès Zouglou, Gboklo Koffi^Ω, est un chant utilisé dans le groupe ethnique Akan, et que Zomamanzo^Ω est un air populaire chanté dans l'Ouest de la Côte d'Ivoire que Poignon[©] a repris. À la place des anciennes paroles, il a mis en exergue les terminaisons des noms de certains villages pour identifier telle ou telle communauté. C'est pourquoi il chante que chez *«les bété, on a les guhé, les baoulé, les kro, les yacouba, les pleu, etc.»*

À la base, le Zouglou est construit sur trois accords: la tonique, la quinte et la quarte (qui sont respectivement la première, la cinquième et la quatrième note d'une gamme). Ceux-ci se jouent de manière rotative, selon un «pattern» classique connu de tous les musiciens. Ce «pattern» de base est donc reconnaissable dans la musique moderne de la Côte d'Ivoire. C'est ce qui explique les similitudes mélodiques et rythmiques entre des chansons aussi différentes que «Aguissé^Ω» d'Ernesto Djédjé[©] et «Les Côtés^Ω» de Yodé Jean Martial[©], par exemple. Par contre, les variations qu'on peut créer à partir du modèle de base sont infinies. À titre d'exemple, ce que Yodé[©] a apporté comme nouveauté se situe au niveau des articulations; avec lui, la mélodie est simplement narrative, beaucoup plus parlée. La différence entre Djédjé[©] et Yodé[©] est que la mélodie d'«Aguissé^Ω» rentre sur le premier temps de la première mesure, tandis que celle de Yodé[©] marque un demi-soupir sur le premier temps de la première mesure avant d'entrer. Quant aux chœurs de «Aguissé^Ω», ils rentrent sur le premier temps de la troisième mesure, alors que ceux de «Les Côtés^Ω» le font sur le deuxième temps de la troisième mesure après avoir observé un soupir qui équivaut à un temps. On peut donc affirmer que «la démarche harmonique utilisée par la génération

précédente d'artistes est de mise dans les compositions Zouglou. Tout le monde l'utilise. » (Guede⁵⁶, 2004).

Sur le plan rythmique, « les percussions du Zouglou sont inspirées de la tradition mandingue et les mélodies plaintives rappellent l'Ouest de la Côte d'Ivoire. » (Sotinel, 1998, p.18). De plus, le Zouglou se joue sur des instruments traditionnels ou électriques. À l'origine, le Zouglou, en tant que musique populaire, utilisait les instruments traditionnels qui sont à la base de la culture ivoirienne et africaine, notamment le *djembé*, *les cloches* et *le doum doum*. Bien entendu, chacun de ces instruments joue un rôle spécifique dans la production instrumentale du Zouglou. *Le djembé* est construit d'une pièce de bois en forme de calice recouvert d'une peau de chèvre ou d'antilope et d'un système de tension (corde, anneaux métalliques).

Le *Djembé* a d'abord été utilisé pour accompagner des faits sociaux très précis tels que les baptêmes, mariages, circoncisions et récoltes, ceci avec des cadences particulières et propres à chaque circonstance et chaque groupe ethnique. Avec une grande capacité sonore, le *Djembé* génère une variété de timbres et de rythmes. Rien que pour cette raison, c'est l'instrument de prédilection du Zouglou. Il se joue de trois manières: courbé, avec l'instrument couché sur le sol; assis, l'instrument entre les jambes écartées; debout en le tenant à l'aide d'une lanière passée au cou. L'autre instrument utilisé par le Zouglou est le *doum doum* qui est un tambour cylindrique. Il varie en taille et en proportion en plus d'avoir deux membranes lassées aux deux extrémités. Finalement, il y a «les cloches qui sont des instruments dont le son est obtenu par la mise en vibration de la matière de l'instrument lui-même» (Dumon, 1996). Les cloches sont très présentes dans la musique Zouglou et elles sont souvent remplacées par des bouteilles.

Les nouvelles technologies ont nettement influencé la production musicale à travers le monde. L'Afrique et plus spécifiquement la Côte d'Ivoire n'échappent point à ce

⁵⁶ Valen Guede, « Les signes musicaux constitutifs et distinctifs du zouglou. » *Communication lors de la célébration de la Fête de la musique*. Abidjan, 18 juin 2004.

phénomène. Les besoins actuels de production artistique rendent presque indispensable l'utilisation «des instruments électroniques qui offrent de relatives facilités et donnent aux produits artistiques un aspect plus mercantile. L'emploi de ce type d'instruments confère au Zouglou un caractère plus tradi-moderne que purement traditionnel » (Konan Kouamé, 2005, p.59). Les instruments électriques souvent utilisés dans le Zouglou sont avant tout les synthétiseurs, la boîte à rythme et la guitare électrique.

L'adhésion populaire au Zouglou est également due à l'accessibilité du langage que les artistes utilisaient dans les textes. Dans la pratique, le Zouglou a adopté une langue circonstanciée qui s'est donc tout naturellement nichée dans le *nouchi*. En effet, «les adeptes de ce genre musical utilisent ce français périphérique, débridé, décousu qu'on trouvait à bon marché dans les faubourgs des grandes agglomérations, parlé par les jeunes de la rue. En fait, la communication dans un langage compréhensible par tous, un langage qui venait de l'environnement de ses adeptes, était fondamentale pour le Zouglou. C'est pourquoi les textes étaient habituellement confectionnés à partir d'une langue de base (le français) auquel se greffait çà et là des expressions ou des bribes de phrases tirées des langues nationales telles que le baoulé, le bété, le gouro, le dioula, l'ébrié, etc. Cette manière de s'exprimer dans un français né dans les bas quartiers fait dire à certains que le Zouglou est une musique urbaine. Toutefois, aucune chanson Zouglou n'est rigoureusement moulée dans le nouchi, car elle ne serait pas compréhensible pour le grand public» (Konaté, 2002, pp.777-796).

2.4.3 La langue nouchi

Après l'indépendance de la Côte d'Ivoire en 1960, le français est devenu la langue officielle du nouveau pays. Par la suite, on a vu naître et s'épanouir en milieu urbain de nouvelles formes de langage hybride, tenant à la fois du français par leur vocabulaire et des langues ivoiriennes par leur structure. On parle ici de ce que les Ivoiriens appelaient le français de *Moussa* ou de *Dago*. Il s'agit en gros « d'une langue qui utilise sur des structures syntaxiques de langues négro-africaines, des mots français pour lesquels la relation signifiant signifiée a parfois changé. » (Kouakou N'Guessan, 1982, p. 131). Voici des exemples typiques de ce

français populaire: « Je moyen pas sourouter toi », c'est-à-dire « Je ne peux pas t'insulter »; « C'est quoi même ? » équivaut à « Que se passe-t-il ? » et « Que t'arrive-t-il ? »; « Je content pas palabre » équivaut à « Je n'aime pas les histoires. »; « Comme l'homme pé pas frappé une faible femme c'est ça tu fais malin ! » signifie « Comme les hommes n'ont pas le droit de frapper une femme c'est pourquoi tu te comportes ainsi ! »; « Mon dié l'affai est chaud ici ! » est semblable à « Mon Dieu, cette histoire est grave ! »; « Poisson qu'on a fatigué-lui comme ça jusqu'à c'est ça tu dis je n'a qu'a payé 50 francs » veut dire « C'est ce poisson qui n'est pas du tout frais que tu voudrais que je paye 50 francs ».

Pour ce qui est du français de Moussa, ce sont les couches socio-professionnelles défavorisées qui emploient ce mode d'expression, non reconnu officiellement et combattu par les enseignants. Le français de Dago est celui de la rue; c'est le langage des ouvriers, des marchands ambulants, des gens de maison, des petits employés, etc. C'est le prédécesseur du langage *nouchi*. Ce français constitue un moyen de communication efficace et, en quelque sorte, un système de défense contre les intrus. Les différentes couches de la population ivoirienne peuvent en effet s'exprimer de façon à n'être entendues que par les invités. Ce qui leur permet de marquer la différence qui existe entre eux et les autres couches sociales qui sont supposées parler un français académique appris à l'école. C'est avec ces influences linguistiques que le Zouglou a fait son chemin.

Le *nouchi* avait son utilité, car « dans les années 1970, toute une génération apprend le français grâce aux postes de télévision distribués dans les écoles du pays par le président Houphouët-Boigny. Pour expliquer le sens des mots, les instituteurs utilisent alors un français « plus élastique ». Exemple: « Ya pas drap » signifie qu'il n'y a pas de problème, par opposition à « Être dans de beaux draps ». Le terme *nouchi* signifie « poils de nez », vient du fait que cette langue était parlée par les brigands de la cité, des gaillards velus et bien bâtis » (Binet, 2002, p.33). Globalement, ce français ignore les conjonctions de coordinations et certains participes passés. De plus, comme le français de Moussa et de Dago, le *nouchi* a aussi tendance à omettre les déterminants des noms communs employés. Il utilise de manière intempestive le démonstratif « là » couplé avec les noms, certaines règles de syntaxe, etc. Historiquement parlant, « le *nouchi* bourgeonna et se développa dans les gares routières, les

garages de mécanique auto, les ateliers de menuiserie, les hangars de marché, avant de gagner la rue tout entière puis les lycées et collèges. » (Solo, 2003, p.124).

À la différence du français populaire ivoirien, version urbanisée du français des tirailleurs, le *nouchi* est un parler jeune qui n'enfreint pas la règle par défaut. C'est délibérément que, parallèlement au français standard, il invente ses mots, ses expressions en piochant dans les langues locales, mais aussi dans l'anglais. Le *nouchi* sert à communier et à communiquer. «Loin des périphrases pompeuses, il montre un univers d'images et d'expressions vives, fabrique des mots nouveaux, restaure les noms propres en verbes et les verbes en noms. C'est donc une langue qui, comme le genre Zouglou, est une pure invention des jeunes. D'ailleurs, c'est toute la jeunesse riche ou pauvre qui s'adonne à ce jeu, même si ses esthètes et poètes sont les jeunes de la rue» (Konaté, 2002). Son vocabulaire se construit surtout à partir d'onomatopées, de métaphores ou de verlan. Ce langage se nourrit de l'actualité et des faits de société, d'où la nécessité, pour définir ou traduire un mot, de réexpliquer parfois toute l'histoire sous jacente pour comprendre ce qui est dit. Il faut dire que ce mode d'expression trouve aussi son origine dans la difficulté qu'a la population urbaine à assimiler la langue et la culture française, si bien qu'elle a contourné la difficulté en construisant son propre mode d'expression. Cela donne au français un caractère plus original, propre aux Ivoiriens et qui, de ce fait, est une composante de leur identité culturelle.

Par ailleurs, «la contiguïté du Zouglou avec le *nouchi* est réelle. Dans les esprits, c'est bien sûr leur complicité agissante qui dessine l'identité sociologique du Zouglou, tant il est vrai que *nouchi* et Zouglou relèvent du même univers. Le Zouglou est devenu musique nationale grâce à sa capacité à exprimer les problèmes sociaux des Ivoiriens dans le *nouchi*» (Konaté, 2002, p.781). Le Zouglou, d'une certaine manière, « célèbre donc la langue, transmet les messages et devient une des composantes de la vie, une caractéristique de l'identité. Le chant ne serait plus seulement l'expression douce de l'enfance, de la foi ou de la nostalgie, mais un instrument pour dire son identité, sa vraie place dans la société et, d'une manière générale, les tabous qui la frappent. » (Ranaivoson, 2004, pp.36 et 39). Autrement dit, le Zouglou et le *nouchi* se nourrissent mutuellement et constituent sûrement le meilleur indicateur de la création musicale authentiquement ivoirienne depuis 1990.

Il existe plusieurs sortes de nouchi bien qu'il existe une base. Prenons par exemple cette phrase de Petit Yodé©\$ tirée de sa chanson ParisΩ: « Djâ blanc demande l'argent⁵⁷! » Il s'agit ici d'un nouchi qui fait partie de l'usage. La particularité de cette langue est de créer des mots selon les circonstances. C'est pourquoi une expression en nouchi s'explique généralement par son contexte, ce qui a pour conséquence que certains mots n'aient pas d'origine linguistique. C'est entre autres le cas des mots « Djâ » et « gaou », qui désignent Dieu et une personne «niaise». Pour ce qui est du *nouchi* circonstanciel, il est plutôt une variante de l'anglophone s'exprimant dans la langue de Molière. L'exemple le plus illustratif est dans le titre Asec/KotokoΩ du groupe Poussins Chocs☼: « On sera se voir⁵⁸ »; ces termes tiennent lieu de mise en garde. Il y a aussi l'expression dans la chanson GBôglo KoffiΩ : « Au parente pitié libère un ticket sur un frère le ventre est en wazari⁵⁹. » Cette phrase est utilisée pour solliciter l'aide d'une personne proche. On peut aussi citer comme exemple: « Mais le morceau enjaille trop⁶⁰! » tiré de la chanson GalopéΩ de Petit Denis©. Cette expression exprime un sentiment de joie et de plaisir. Dans le titre SolidaritéΩ du groupe Magic System☼, nous identifions aussi le *nouchi* du villageois dont la compréhension exige une attention particulière: « Y a un diarrhée qui ma prend⁶¹. »

Il faut ajouter à cela les néologismes langagiers. Il s'agit d'inventions de l'artiste pour exprimer des sentiments particuliers, pour identifier des personnages originaux ou des situations spécifiques. Ces créations expriment mieux que les mots, les expressions et les termes du langage courant, les sentiments, les caractères et les espoirs de l'individu. Fitini©, par exemple, dans sa chanson « Tout mignon », utilise le terme *minorité* pour désigner les qualités physiques et morales dont certains politiciens pensent être pourvus. Pour sa part, dans la chanson GBôglo KoffiΩ, Didier Bilé© utilise le terme « *filer du jus* » pour dire qu'il doit faire l'amour: « Il faut qu'ils sortent je dois filer du jus. » Le groupe les Garagistes☼ utilise le terme TitrologuesΩ pour désigner un type d'individus dont la passion est de

⁵⁷ Ainsi, le blanc demande de l'argent.

⁵⁸ On se reverra.

⁵⁹ Chère amie pardon donne-moi un ticket de restaurant, car le ventre de ton frère est vide. Wazai pour signifier une situation inconfortable.

⁶⁰ Cette chanson ne plaît beaucoup.

⁶¹ J'ai la diarrhée.

commenter au gré de leur fantaisie la une des journaux, allant jusqu'à susciter de fausses rumeurs qui peuvent gangrener le climat sociopolitique. Bref, dans la majorité des chansons Zouglou, on retrouve plusieurs de ces inventions pour exprimer des sentiments particuliers⁶².

En définitive, on reconnaît que les artistes Zouglou font montre d'une esthétique en matière de composition. L'un des exemples les plus édifiants de ce talent est qu'ils réussissent à élever le niveau poétique de leur langage en se rapprochant des critères des exégètes de la poésie. Soum Bill©, dit dans son titre *ZambakroΩ* : « Peuple bien-aimé, lève-toi ! Où que tu sois, lève-toi ! Écoute la voix du vent qui se lève pour toi là-bas ! Cœur opprimé, lève-toi ! Où que tu sois, lève-toi ! Plonge ta main meurtrie dans le ruisseau du futur et bois ! » Ainsi, l'artiste expose ici quelques vers d'une extrême beauté qui devraient parvenir à convaincre les sceptiques du choix esthétique opéré par les chanteurs du Zouglou, même s'ils privilégient un langage populaire afin de rendre leur art accessible au plus grand nombre.

Par ailleurs, la fonction métalinguistique et la métaphore jouent aussi un rôle important dans le discours du Zouglou. Elles sont fortement implantées dans les chansons sous divers aspects dont la personnification, l'allégorie, la périphrase et l'oxymore. Le génie créatif des artistes ne se limite pas seulement au langage utilisé. Il est aussi perceptible dans les noms de scène qu'ils se choisissent.

⁶² *Groto* : pour désigner le bourgeois ; *Baga baga* : effrayer ou faire peur ; *Gbangbans* : rebelles ; *Les yous* : les policiers ; *Bingue* : Europe ou France ; *Y'a fohi* : y-a rien, faut pas s'en faire ; *Zinzin* : givré, fou pas, pas net ; *Se chercher* : s'esquiver, aller à l'aventure, trouver du travail ; *Faire djossi* : faire des ménages, un travail ; *S'enjailler* : s'amuser, se faire plaisir ; *Daba* : manger ; *Kpata-kpata* : joli, neuf, au point ; *Faire un atalakou* : faire l'éloge ; *Lalé* : téléphone portable ; *Gbaka* : minibus ; *Woro-woro* : taxi collectif ; *Siffler* : boire de l'alcool.

2.4.4 Les artistes femmes et les noms en Zouglou

En Côte d'Ivoire⁶³, comme dans l'ensemble de l'Afrique, les femmes sont sous représentées dans le milieu artistique ; et le courant Zouglou n'échappe pas à cette statistique. Cela ne veut pas dire que les femmes ne participent pas à la vie culturelle, bien au contraire. Elles sont présentes, mais le système sociétal ne favorise pas celles qui décident de faire carrière dans ce domaine. Dans la mentalité de certains hommes, le rôle premier de la femme est celui de mère. En tant qu'épouse, elle a la responsabilité des tâches domestiques. Autrement dit, la musique en Afrique reste essentiellement une affaire d'hommes. Tout comme dans le domaine du cinéma. C'est ce qu'explique Farida Ayari: « Sur notre continent, le septième art reste encore une affaire d'hommes. Nous manquons de comédiennes, parce que dans les sociétés africaines, cette activité n'est pas considérée comme un métier. Nous manquons de techniciennes [...] Nous manquons surtout de productrices, de réalisatrices. » (Ayari cité par Akoissi, 1993, p.4).

Malgré ce contexte plutôt sociétal, les femmes ont contribué à l'ascension du genre musical Zouglou à ses débuts. Toutefois, l'image rabaisante qu'avaient d'elles leurs collègues du sexe opposé représenta un défi de taille pour elles. Notre analyse de contenu démontre clairement que les Zougloumen ont une vision de la femme qui se réduit à un objet de plaisir, infidèle, matérialiste ou à un décor : « Ça fait partie du décor des artistes. » (Bilé cité par Sangho, 1991). Il suffit d'écouter le titre « SomoΩ » du groupe Les copines☼, pour constater la colère des femmes par rapport au rôle qui leur est attribué dans la société et par rapport aussi aux hommes Zouglou qui alimentent cette situation dans leurs chansons. En dépit de cet obstacle, plusieurs groupes féminins vont faire surface, et ce, dès l'apparition du Zouglou: Les Zouglounettes☼, Les copines☼, Zouglou filles☼ Kouadio Virginie©, Zika Clarisse☼, Zeze Alexise©, Kassotie Ramata© et Michèle Sokouri©, Vega's☼, VCP☼, Les filles du Campus☼ et des artistes comme Virginie Monney© avec son « Zouglou loveΩ », Mathey© avec son tube « SondjaΩ » et Tina Spencer©.

⁶³ Dans le cas de la Côte d'Ivoire, la situation des femmes est posée de manière récurrente, surtout en rapport avec les mutations sociétales contemporaines.



Les Copines. Source : Top visage, 2009



*Le groupe Les Zouglounettes, premier groupe Zouglou composé uniquement de femmes.
Source : Ivoir'Soir, 1994*

A la suite des Zouglounettes☼ et des Copines☼, on a vu d'autres groupes zouglou débouler sur la scène : Les Zouglou Machine☼, Les Ladies☼, Les Voisines☼, Les Avocates☼, Les Chadden☼, et enfin Les Pivoines☼.

Depuis quelques années, la majorité de ces groupes n'existent plus et que les artistes femmes sont toujours sous-représentées dans le Zouglou. Pourtant, leur apport à ce genre musical mérite d'être souligné puisque pour l'époque, plusieurs faisaient des carrières prolifiques et bénéficiaient d'une reconnaissance publique. Pour leur part, les filles s'accordent à dire que leur absence sur la scène s'explique par le fait qu'elles cherchent en vain des producteurs. Pour Antou des Copines©, «avec la piraterie, les producteurs se font rares. Ils nous di-sent qu'ils ne gagnent rien sur les CD vendus. Pour eux, ils produisent à perte. On n'a pas encore eu une bonne proposition venant d'un producteur depuis le déclenchement de la crise dans notre pays» (Antou© cités part Usher et Abdel Kader, 2009, p.12). Mais l'autre problème que les filles rencontrent, c'est celui de la gestion de leur groupe :

«La quasi-totalité des groupes zouglou féminins ont été « amputés » d'un ou de plusieurs de leurs mem-bres. Chez Les Copines☼, Natou ayant « calé » à Paris pour cause de maladie (elle a été opérée du cœur), Antou et MC sont restées à Abidjan. En ce moment, Antou et MC jouent les dames de compagnie pour la reine de Sakassou qui est aussi la mère d'Antou. Dernièrement, Antou a accompagné sa reine de mère en Libye, aux festivités marquant les quarante ans de pouvoir du Colonel Khaddafi.

Chez les Zougounettes☼, un an après le succès du tube Coco, le groupe s'est disloqué. Paty Choc, lead vocal des Zougounettes☼ en est toujours marquée : « Quand dans un groupe chacun attrape la grosse tête après un succès et veut être star de façon individuelle, ça ne peut pas marcher... ». Les Zougounettes séparées, Paty Choc sortira un album solo, Epauler, en 1998. Un disque qui est passé inaperçu. Mais même avec cet échec en solo, Paty Choc ne pense pas du tout à reconstituer le groupe. Elle veut plutôt continuer en solo. Devenue chrétienne évangélique, elle est à la recherche d'un producteur pour sortir un album de zouglou...religieux. Pour ce qui est des autres Zougounettes☼, Marie Jolie a émigré en France. Quant à Manou Star, elle est décédée en 2008 des suites d'une longue maladie.

Chez Les Ladies☼, la cohésion du groupe n'a pas survécu à la sortie du premier album. Fatou, le lead vocal du groupe s'est exilé en Suisse depuis quelques années. Même son de cloche chez les Zouglo Machine. Nina Claudy, Floro et Bébé Nichon, les membres de ce groupe se sont séparées après leur premier disque, La machine en marche. Le groupe recrutera même Fatou, avant qu'elle n'aille créer Les Ladies☼. Au sein du groupe Les Pivoines☼, c'est le même problème d'effectif que chez les formations féminines déjà citées. Les Pivoines, ont d'abord perdu deux des leurs (Aichata et Gigi) qui ont abandonné la musique. Des deux membres restants, Vicky est partie en Suisse où elle est coiffeuse. Chalot, quant à elle, est aide-soignante. Le dernier disque du groupe, Les hommes d'aujourd'hui, est paru cette année.

Chez Les Avocates☼, le groupe n'existe plus que de nom. Il y a longtemps que Maman Bell, lead vocal a entamé une carrière solo. En 2002, elle a sorti un album solo, Garçon, c'est garçon. D'autre part, la plupart des filles du zouglou ont fait des enfants, certaines ont intégré des foyers. Et leurs hommes refusent catégoriquement de les voir remonter sur scène. Jaloux de toutes les sollicitations qui pourraient pleuvoir sur leurs compagnes si elles revenaient sous les spotlights. Le retour en force des filles dans la sphère zougloutique n'est visiblement pas pour demain. » (Usher et Abdel Kader, 2009, p.12)

Toutefois, comme le dit Camso© du groupe Marabout ☼, « les femmes ont toujours eu du succès dans le Zouglo. » (Camso©, 2005 ♪). À l'encontre du formalisme, elles créaient des

œuvres qui ne peuvent être dissociées du genre de l'artiste, de son expérience, de son vécu. « [...] Le contenu et la subjectivité furent un cheval de Troie pour pénétrer le monde de l'art ». (Arbour, 1999, p.122). Ces femmes introduisaient à leur manière des valeurs extra-formalistes dans la production et l'appréciation des œuvres: l'émotion, le vécu et la démarche. Elles s'autorisaient aussi une lecture politique et sociale de l'art.

Ainsi, les femmes s'en sont prises à la logique du système de l'art et à toutes ses catégories discriminatoires. Elles ont remis en cause leur marginalisation en contestant la conception dominante formaliste, en revendiquant leur inclusion dans les espaces de production et de diffusion artistiques et en revisitant l'histoire de l'art afin de mettre à jour la contribution historique des femmes. Elles ont aussi illustré comment l'identité est un phénomène construit et manipulable, notamment en créant des fictions identitaires.

D'une certaine manière, ces artistes remettaient en cause les analyses binaires réductionnistes des hommes. Du reste, l'objectif était de rendre enfin visible et audible l'expérience des femmes, leurs points de vue, leurs conditions personnelles, sociales et politiques dans cette période de crise sociopolitique. Selon Lamoureux(2004), certaines exploraient les structures qui conditionnaient leur réalité. La question identitaire était donc, en ce sens, centrale. Elles ont adopté globalement une démarche artistique qui déconstruisait le discours dominant sur la place de la femme dans la société. C'est ce discours qui était au premier plan du langage Zouglou féminin. Ainsi, ces artistes revisitaient la notion de sujet et de genre. Dans un exposé sur l'évolution de l'art féministe, Lucille Beaudry (2003) affirmait que l'art des femmes était passé de la période du « genre revendiqué » à celle de la « déconstruction du genre ». Cette idée résume bien l'engagement des femmes durant cette période: elles ont fait voir quels étaient les stéréotypes qui agissaient au niveau de la représentation des femmes dans la société ivoirienne.

Mais en dépit de leurs efforts, les femmes ne sont jamais parvenues à s'imposer dans le courant musical Zouglou. Leur présence a été de plus en plus marginale jusqu'à devenir quasi-inexistante. Plusieurs raisons peuvent expliquer le fait que les artistes femmes ne restent jamais longtemps dans le showbiz ivoirien. Selon Soum Bill©, « c'est la relève qui

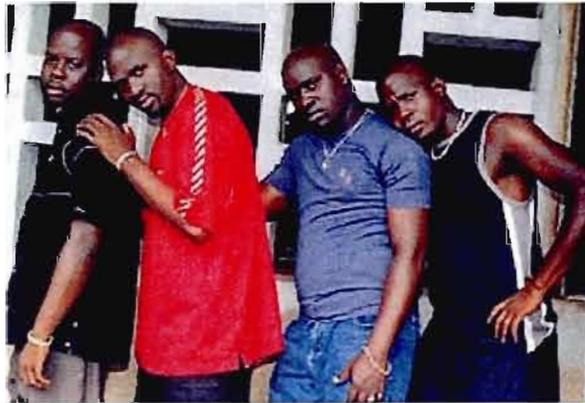
n'a pas été assurée au niveau des femmes. » (Soum Bill©, 2005 ♪). On peut aussi penser qu'aux contraintes sociales a pu s'ajouter le désir de se marier et de fonder une famille. De plus, « les femmes ne peuvent pas continuer ce combat. Elles sont appelées à aller se marier, car une femme vieillie vite. » (L'enfant Yodé©, 2005 ♪). Pat Sacko©\$ est même allé jusqu'à affirmer: « Elles ont simplement abandonné probablement par manque d'inspiration. » (Pat Sacko©\$, 2005 ♪). Patco de London© aborde dans le même sens en affirmant : « Tu sais une femme, à un certain âge, doit y songer sinon, passé le cap de la trentaine, tu ne peux plus te marier et ce n'est pas à 50 ans qu'un homme va te courir après. À cet âge, tu pourras avoir des amants mais pas un époux. Et moi, j'ai voulu éviter cette situation, raison pour laquelle, j'ai décidé de me stabiliser le plus tôt possible. Cela m'a éloignée de ma passion mais aujourd'hui je suis une femme heureuse avec un époux qui m'adore et une charmante fille qui fait notre bonheur. » (Patco de London, 2005 ♪). D'autre part, il faut tenir compte du fait que la musique en Afrique ne nourrit pas l'artiste. C'est plutôt l'artiste qui nourrit son art. C'est aussi une des raisons qui fait que certains artistes, hommes ou femmes sont obligés de laisser la pratique musicale pour se trouver un autre emploi.

La question du leadership a aussi entraîné le démantèlement de plusieurs groupes de femmes. On peut, à ce titre, citer l'exemple des artistes du groupe Les copines☼ qui, après leur dernier album en 1998, ont chacune tenté une carrière solo qui n'a pas fonctionné. Mais, cette problématique de leadership n'est pas seulement l'affaire des artistes féminines Zouglou. C'est même chez les Zougloumen que l'on enregistre le plus grand taux de conflits à ce sujet. La majorité des groupes actuels sont les résultats de tels conflits. Ainsi, en 1993, les groupes actuels Espoir 2000☼, Mercenaires☼, Poussins chocs ☼ qui sont des groupes constitués de jeunes hommes ont commencé dans le wôyô♪. Ils évoluaient tous au sein du groupe baptisé Espoir choc☼. Pour des raisons de leadership, ce groupe a commencé à se défaire. Ce qui a donné en 1996, Les poussins chocs☼. Un an plus tard, Ossohou Hugues Patrick (Pat Sacko©\$), Doubo Théa Valery Valence© (Valery) et Boly Alexis Didier© (Shura) décidaient, eux aussi, de se faire un nom dans le paysage Zouglou. Ils se faisaient appeler Espoir 2000☼. Puis en 1998 les artistes ont créé le groupe Les Mercenaires☼.

Sur les noms des groupes, il faut mentionner que dans le Zouglou les artistes n'hésitent pas à employer certaines dénominations ou sobriquets très évocateurs. Du côté féminin, on en a un bon exemple avec le nom MC d'Italie© qu'utilise Les copines☼. Dans leur chanson DéceptionΩ, elles s'attaquent à cette attitude des hommes prêts à toutes les manœuvres pour atteindre leur but. La chanson explique ironiquement ce à quoi fait allusion ce sobriquet: « Je suis nerveuse et un peu trop dure comme les Italiens de la Mafia. Je suis donc dangereuse comme l'Italie ». Natou© de Japon explique son sobriquet par ses traits de beauté que le public juge asiatiques. Dans le même ordre d'idées, Patco© avançait: « Je suis majestueuse comme Londres » et Antou© dit: « Je suis vaste comme l'Australie ». (Lamoureux, 2004, p.4)

Du côté masculin, le nom Les Salopards ☼a aussi une histoire. Il tient au fait que le groupe a traîné pendant trois ans avec un démo que personne ne voulait produire. Pour plusieurs producteurs de l'époque, les textes étaient trop engagés. Finalement, en 1995, Touré Sound leur donnait l'opportunité d'enregistrer Bouche Bée®, un album qui connut un immense succès. Un autre groupe, Les Associés☼ : Gedol©, Manco© et Sergent© avaient choisi le nom "Associés" pour amener leurs compatriotes à œuvrer pour la cohésion sociale dans le contexte de la situation que vivait la Côte d'Ivoire. Pour eux, la situation que traversait le pays était arrivée faute d'union. C'est en 1997 que le groupe changea de nom. Le groupe Espoir 2000☼ s'était donné ce nom, parce que, explique Pat Sacko©\$, « tout le monde était préoccupé par l'horizon 2000. Et notre désir était d'apporter un plus au Zouglou et nous faire remarquer. On voulait s'inscrire dans une vision du troisième millénaire...» (Pat Sacko©\$, 2005 ♪). Le nom Les Garagistes☼ nous fournit une autre histoire intéressante. Les artistes Célio©, La joie©, Feko© et Popolaye© commencèrent à exercer leur voix au cours de veillées funèbres et de rencontres sportives. C'était la période de «l'ambiance facile♪». Cette pratique créa en eux le désir de devenir des chanteurs connus et reconnus. Pour cela, ils créèrent un premier groupe Mini choc avec Soum Bill©. Le choix du nom Mini Choc☼ s'expliquait ainsi: « Mini » parce qu'ils étaient jeunes et « Choc » pour leur puissance. Puis, ils se désaffilièrent de Soum Bill©. Entre temps, Feko© et La joie©, avaient commencé à apprendre la mécanique, ce qui évita aux quatre compagnons de chercher plus loin le nom du nouveau groupe qu'ils fondèrent en 1998 : Les Garagistes☼. Pour ce qui est du nom Les

Mercenaires☼, les membres du groupe ont choisi ce nom parce que, quand ils ont commencé à faire de l'animation, ils étaient aussi membre du groupe Espoir Choc☼ dont une partie des membres a formé le groupe Espoir 2000☼. L'avenir de Luizo©, Pazo©, Poutchou© et Tolbert © était sombre. « Nous sommes restés pratiquement sans répétition. Reconnaisant notre talent, certains groupes venaient nous solliciter pour les animations dans les mariages, les funérailles, les baptêmes et autres. Et quand on arrivait, les gens disaient : « Ils sont venus avec des Mercenaires ». On a décidé de sortir un album par la suite et on cherchait un nom. Et finalement, on a préféré garder "Les Mercenaires" puisque les gens nous appelaient déjà ainsi. » (Cité par Yolande Jakin, 2005, p. 12)



Célio©, La joie©, Feko© et Popolaye© du groupe Les Garagistes☼. Source : Top visage, 2004.

Comme le choix des noms de groupes, le choix des noms d'artistes Zouglou est aussi porteur d'un sens intéressant à découvrir. Tepson Dro dit que « les artistes aiment bien se donner un nom de scène. Et parfois, certains préfèrent retourner à la maternelle pour prendre des pseudos tels que "Petit", "l'Enfant", etc. Ainsi, on rencontre chez nous des Petit Yodé©\$, l'Enfant Siro©... » (Tepson Dro, 2005, p.7). Cela dit, pour saisir toute la particularité de ce phénomène des noms chez les artistes Zouglou, il faut revenir au début de ce genre musical. Au début de la décennie 1990 les porte-voix du Zouglou étaient: Poignon© des Zougloumenia☼, Didier Bil©é et les Parents du Campus Ambiance☼, Bobby Yodé © et les Potes de la Rue☼ ainsi qu'Esprit de Yop☼. Puis vint la vague des Surchocs☼, des Côtôs☼, etc. Mais voilà, l'arrivée de cette deuxième vague annonçait aussi la naissance d'un phénomène: celui des noms issus de la maternelle (précédés de petit ou enfant). C'est

l'Enfant Yodé© des Côtés☼ qui fut l'un des premiers artistes Zouglou à porter pareil nom. Quelques années plus tard, le chanteur Dally Djédjé© suivait les empreintes de l'Enfant Yodé©. Étrangement, ces deux chanteurs avaient le même timbre vocal. Pour éviter de confondre les deux voix, Dally Djédjé devint Petit Yodé©\$. Cette appellation fait allusion à la notion de talent de la personne à qui elle se rapporte et surtout à sa capacité d'improviser des compositions et des mélodies. C'est dans cette philosophie que le chanteur Koulaté Denis s'est donné le pseudonyme de Petit Denis©.

Assurément, dans le milieu du Zouglou, avec ce type de nom, c'est plus difficile de faire la différence entre deux personnes qui présentent cette similitude. Mais la difficulté de différencier les chanteurs entre eux peut être aussi dûe à une ressemblance vocale ou physique. On peut citer l'exemple d'Adama Sanogo qui a été surnommé Petit Bloco© à cause de la similitude de sa corpulence avec Bloco© de l'ex-groupe Les Salopards☼. Un autre exemple est Patrick Abbys©. Ce dernier faisait partie du groupe Espoir Choc☼ de Koumassi avec Pat Sacko©\$, El Pazo© (Les Mercenaires☼), Petit Yodé©\$, L'Enfant Siro©, Fitini©, etc. C'est dans cette formation que les autres membres du groupe ont commencé à l'appeler Petit Sacko© pour le distinguer de l'autre Patrick qui est Pat Sacko©\$. Au moment de sortir son premier album solo, il a jugé bon de garder ce pseudonyme comme nom de scène. Par ailleurs, le nom Fitini© est un adjectif malinké (dioula) qui veut aussi dire « petit ». C'est une vendeuse d'attiéké qui avait donné cette appellation à Raphaël Zadi dès son enfance, à Attécoubé (quartier d'Abidjan) où il avait grandi. Celui-ci a alors dit: « De tous les enfants qui venaient rôder autour des paniers d'attiéké des vendeuses, j'étais le plus petit du groupe. Alors, elle m'a surnommé Fitini©. » (Fitini©, 2005♫) À l'avènement du Zouglou, on l'a baptisé Fitini©, le créateur, à cause de ses qualités d'improvisateur. Depuis lors, ce nom lui est resté.

Pat Sacko©\$ est le chanteur principal du groupe Zouglou Espoir 2000☼. À l'état civil, il s'appelle Patrick Sacko©. Selon lui, cette coutume d'adopter le surnom Petit vient du fait que tous les artistes Zouglou de sa génération ont commencé très tôt à faire leurs armes dans la chanson et que c'était une façon de faire la différence avec leurs aînés. Il souligne qu'il s'en est fallu de peu pour qu'on l'appelle l'Enfant Sacko©. Mais, il a préféré conserver son nom,

Patrick Sacko, ne gardant que le diminutif Pat. C'est comme cela qu'il s'est fait appeler Pat Sacko. Dans le cas de Bagnon dont le nom à l'état civil est Patrick Bolou, c'est l'animateur Mam Campbell qui tombe sous le charme de sa voix et décide de le rebaptiser Bagnon. Bagnon, c'est la traduction des adjectifs « beauté » ou « joli garçon » en langue bété (ethnie du centre-ouest).

Le mouvement Zouglou a son propre lexique. Mais la prolifération des surnoms dans le Zouglou, ne fait référence à rien d'autre qu'à de simples anecdotes. « Ce sont les jeunes de la deuxième génération qui font les folies de leur temps. Ces pseudonymes n'ont pas de signification particulière pour nous par rapport au concept que nous avons assigné au Zouglou dès sa création. Pour moi, ce ne sont que de simples surnoms. Maintenant quand on me dit que ces noms sont en rapport avec les talents de leurs porteurs, je le prends comme tel. » (Gogoua cité par Tepson Dro, 2005, p. 12). Cependant, il est intéressant de prendre conscience qu'un pseudonyme comme « petit » transporte une attache sentimentale et affective: le « petit » a envie de grandir. Il inscrit sa démarche artistique dans un devenir, il revendique sa part d'existence et d'expression vis-à-vis de son entourage, mais il demande à la société de continuer de le reconnaître comme un de ses enfants. C'est là une façon de se positionner par rapport à son milieu social. Ce petit côté attachant fait vraisemblablement partie de la liste des éléments qui ont contribué au succès des artistes Zouglou. En revanche, chez ces artistes, il y a aussi des côtés sombres, plus rébarbatifs, plus difficiles à accepter et leur rapport avec les substances illicites est à situer sur ce plan. Il ternit leur image.

2.4.5 Les côtés sombres du Zouglou

Le blanc vient avec le noir on n'a qu'à penser au Ying et au Yang des orientaux. La lumière comporte sa partie d'ombre. Le destin du courant musical Zouglou n'y échappe pas. Si l'on veut comprendre le Zouglou, il faut être prêt à regarder de manière très zen l'univers de la drogue et de l'alcool qui agrippe certains musiciens dans le milieu musical, que ce soit dans le rock (alcool, marijuana, LSD, cocaïne, héroïne), dans le rap (alcool, marijuana, cocaïne) ou dans la techno (toutes les drogues). Certains artistes consomment des drogues qui « leur

permettent d'avoir plus d'inspiration» et une partie d'entre eux deviennent addicts. Effectivement, en Afrique, «la consommation» s'est transformée en un fait banal. Elle est devenue par conséquent un problème majeur de santé publique. Dans plusieurs capitales africaines, c'est la bière qui fait particulièrement fureur parce qu'elle est peu chère. Le problème, c'est que cette consommation fait beaucoup de dégâts auprès de la jeunesse africaine. Synonymes de convivialité, l'alcool et la drogue ont chez certains, remplacés les habitudes alimentaires. Les jeunes s'adonnent à ce mode de vie pour toutes sortes de raisons ; pour faire «le party» bien sûr, mais parfois à cause de motifs plus négatifs: le manque de loisirs et l'oisiveté, par exemple. Parfois aussi, l'addiction des jeunes est auto-destructive. Certains jeunes africains se disent que les efforts qu'ils vont faire n'aboutiront à rien. Ils se découragent et, c'est le désespoir les fait sombrer dans l'alcool, la drogue et l'oisiveté.

Ainsi, ces «produits illicites» se consomment régulièrement dans les milieux artistiques. Pour l'inspiration qu'ils procurent, pour le *party* qu'ils enclenchent. Le monde du Zouglou n'y fait pas exception et d'ailleurs, la consommation d'alcool sans modération et de drogue y semble presque à la mode. Certaines vedettes s'expriment comme si cela faisait partie d'un mode de vie normal et acceptable. Mais un fait demeure: l'association que fait le public entre alcool-drogues-Zouglou, souille l'image de ce genre musical.

Pour le dire net, cette image de l'artiste qui tire son inspiration de l'alcool et de la drogue colle à la peau des Zougloumen. Certains jurent le contraire, mais d'autres en parlent ouvertement. Parmi ceux-ci, chacun y va de son explication. Vieux Gazeur©\$, déclare : « Oui, les artistes zouglou consomment beaucoup d'alcool, parce que les meilleurs amis sont ceux qui partagent le verre avec toi. Celui qui boit, c'est l'homme ouvert, l'homme qui aime attirer les autres à sa table pour discuter. C'est des causeries que viennent nos inspirations. » (Vieux Gazeur©\$, 2005 🎵). Camille Oba, dit Camso©, du groupe Marabout☼, affirme : « Nous buvons pour avoir de l'inspiration artistique. L'alcool ouvre le sixième sens chez l'artiste. » (Camso©, 2005 🎵). Enfant Yodé©, dit : « L'alcool et les femmes c'est ce qui nous inspire c'est ça notre drogue. » (L'Enfant Yodé©, 2005 🎵). Petit Yodé©\$, ajoute : « Comme la musique ne paye pas en Côte d'Ivoire, l'alcool est là pour te consoler comme les femmes aussi. Toutefois, nous consommons avec la modération. » (Petit Yodé©\$, 2005 🎵). Enfin,

Soum Bill©, résume: « L'alcool est devenu une petite identité dans le Zouglou. » (Soum Bill©, 2005 🎵).

Pour tout dire, la drogue n'est pas le seul objet de critique du Zouglou. Les hommes de culture ont d'autres reproches à lui adresser.

2.4.6 Les critiques du Zouglou

Au moment de sa « naissance », rares étaient ceux qui étaient prêts à parier sur la longévité du Zouglou. Parmi ses détracteurs s'inscrivaient en bonne place des hommes de culture comme Tiburce Koffi qui s'en est pris ouvertement au Zouglou en 1991 :

« Le Zouglou n'est pas une musique, ni un rythme particulier. Il est d'abord et avant tout une danse de la revendication. Une danse de la protestation. [...] un chapelet de jérémiades qui dépeignent les petits bobos de nos chers étudiants, bobos vite dramatisés par les locataires de la cité de Yop. [...] Bref, nos étudiants de Yop-City ne mènent pas la belle vie et ils s'en plaignent. [...] l'intention socio-artistique qui sous-tend cette nouvelle n'est cependant pas nouvelle: [...] une intention chorégraphique proche de l'esthétique de cette autre danse que l'on désigna sur le vocable Gnanman-Gnanman dans les années 84-86. Gnanman-Gnanman et Zouglou (quelle coïncidence !) renvoient tous deux à l'idée d'ordures [...] Mais attention, Zouglou sans suivi artistique disparaîtra certainement quels que soient les efforts médiatiques que Georges Aboké et ses confrères déploieront pour sa survie. L'art reste d'abord l'affaire des artistes... » (Tiburce, 1991, p.5).

Dix-sept ans après, les positions de Tiburce Koffi n'ont pas changé. Pour lui, les artistes Zouglou ne sont pas des musiciens, mais des chanteurs auxquels on ne peut confier le destin de la musique de la Côte d'Ivoire. Toutefois, il reconnaît que « grâce au Zouglou, la Côte d'Ivoire aujourd'hui n'est plus obligée de consommer la «bistouri» musicale d'ailleurs. On était un pays colonisé par le Cavacha, le Makossa, par n'importe quoi... Mais aujourd'hui, les Ivoiriens font ces rythmes urbains mieux que les autres. Il faut saluer les jeunes ivoiriens d'avoir réussi à rendre autonomes nos arts musicaux, à les débarrasser de la trop forte

influence des musiques étrangères. Ça, c'est vraiment à leur mérite.» (Tiburce cité par Léandre, 2004, p.6)

De toute évidence, les critiques du genre Zouglou étaient de cette école qui avait consacré le primat de l'apprentissage et la pratique effective d'un instrument de musique. À leurs yeux, beaucoup d'efforts devaient être déployés pour la formation de l'artiste avant que celui-ci ne soit révélé au public. Or ce point de vue était tout le contraire de l'idéologie des artistes Zouglou.

Pour les détracteurs, les Zougloumen qui tentaient de s'imposer comme artistes et musiciens n'étaient en réalité que de « mauvais chanteurs, de piètres animateurs, des faiseurs de bruits désagréables, des individus impolis ». D'ailleurs, ces caractéristiques étaient, à leurs yeux, les seules qui distinguaient les adeptes de cet « art voyou et impoli ». Et ils déploraient que cet « art bizarre » soit un produit des universités ivoiriennes: Francis Wodié, Barthélemy Kotchy, Séry Bailly, Niangoran Bouah, Bernard Zadi et feu Christopher Dally étaient en effet des diplômés de ces universités. Par conséquent, ils ne saisissaient pas la raison de cet « art misérable et insolent » avec lequel on leur torturait les tympanes. C'est pourquoi ils furent si étonnés le jour où l'animateur Georges Aboké brisa la bonne tradition de découvreur de talents et présenta pour la première fois une œuvre musicale Zouglou à la télévision. Cet homme, en effet, de même que Roger-Fulgence Kassy, dont le goût musical, la passion pour la belle musique et le beau chant étaient légendaires en Côte d'Ivoire, accordait sa caution promotionnelle à cette musique « irrévérencieuse et délictueuse ». Mais les années ont passé, et comme le souligna Tiburce Koffi, lors de la célébration de la Fête de la musique, « cet art délinquant, dont nous avons naguère parié la mort est encore là, et ses adeptes glanent ici et là, des lauriers, au mépris de nos convictions esthétiques. Il est encore tôt pour le musicologue d'amorcer une réflexion critique, sérieuse, sur cet art imparfait qui dérange nos bonnes et vieilles habitudes. » (Tiburce, 2004, p.7).

Une autre détractrice du Zouglou est Angés Kraïdy. Dans un article publié le 10 juillet 1994 et intitulé « Adieu Zouglou ! », elle annonçait la mort du Zouglou :

« Aujourd'hui, on libère de moins en moins. Les faiseurs et danseurs du Zouglou ont-ils déserté les maisons de productions et les salles de spectacle ? Tout porte à le croire. La ferveur qu'a connue le Zouglou il y a quelques années [...] s'est éteinte; la fièvre qui s'était emparée de la jeunesse ivoirienne est tombée, totalement. » (Kraidy, 1994, p.12).

Pour elle, le véritable problème du Zouglou est lié à son fondement :

« Née dans un contexte social très agité, cette expression musicale qui se veut un rythme ne pouvait avoir qu'une brève existence. Des étudiants voulant crier leur misère à la face du monde ont récupéré les chansons d'ambiance pour raconter leurs conditions de vie. Le Zouglou était donc au départ un moyen d'expression. Puis, il s'est voulu un rythme. Mais un rythme musical ne s'improvise pas, il s'élabore, se travaille. Or, les groupes de Zouglou n'étaient composés ni de musiciens ni de chanteurs. Résultat : ils proposaient des chansons avec des textes peut-être sensés, mais une musique mineure. Et si le Zouglou se meurt, c'est parce qu'il ne peut atteindre la maturité dont toute musique a besoin pour prétendre à l'éternité. Dieu aura entendu les implorations de ses enfants, mais sans plus. » (Kraidy, 1991, p.12).

Sanogo y est allé lui aussi de sa critique: « la musique elle-même semble l'objet de très peu d'attention dans la création. Elle est souvent sans consistance. » (Sanogo, 1992, p.13).

Cette brève présentation résume bien les subjectivités défavorables que ce courant musical a suscité dans les milieux intellectuels à ses débuts. En vérité, le Zouglou a été décrié moins pour sa thématique que pour son architecture musicale. Pourtant, il n'était pas destiné aux gémonies puisqu'il puisait son inspiration dans le patrimoine artistique musical de la Côte d'Ivoire. Il était, comme l'explique l'ethnomusicologue Gustave Guiraud, une musique ivoiro-centriste qui organisait les réalités sociales dans un français typiquement ivoirien selon une perspective auto-référentielle. Sa rythmique se voulait être le reflet de la société ivoirienne. Certes, il ne faut pas nier la faiblesse de la texture musicale du Zouglou que ses tenants imputent, entre autres, au manque de musiciens et surtout à la fascination pour la programmation, parce que moins onéreuse et exigeante (en terme d'efforts de travail)⁶⁴. Mais cela n'empêche pas que le Zouglou soit devenu la musique la plus écoutée par les Ivoiriens, tout en entamant une conquête internationale.

⁶⁴ Pour plus de détails lire, *Le Patriote*, 17 août 2004.

En dépit de ses critiques du Zouglou, plusieurs groupes ont vu le jour suite au succès des Parents du Campus Ambiance☼, dont Zougloumenia☼, Les Potes de la Rue☼, System Gazeur☼, Esprits de Yop☼, les Zos☼, Kidjins☼, CP1☼, Arc-en-ciel☼, Surchoc☼, VCP☼ (Vouloir, c'est pouvoir), Chic-Choc☼, Pros du Far☼, Les Bisons☼, etc. Ceux-ci constituaient la première vague du mouvement Zouglou. De fait, « les groupes se multiplient essentiellement dans les quartiers déshérités, comme pour le Rap®. Une véritable culture urbaine se forge avec son rythme proche de la samba®, son parler, son humour, sa façon de danser et de s'habiller avec une grosse chaîne d'argent autour du cou. Très vite, les Zouglou sont sollicités pour animer les funérailles, jusque-là réservées à l'orchestre du village d'origine du défunt. Le parler Zouglou permet à tous de comprendre l'éloge du mort. » (Desbenoit, 2002, p. 6). Ainsi, Zougloumenia☼ imposa son titre « Zomaman ZoΩ », Les Potes de la Rue☼, grâce à leur titre « Faut pas fâcherΩ » et surtout grâce à un clip de belle facture technique, rencontraient l'adhésion de nombreux mélomanes. L'enfant Yodé© avec son titre « Les Côtés Ω » introduisit, quant à lui, un nouveau concept (Côté⁶⁵) dans le langage populaire. D'autres groupes vinrent très vite grossir les rangs des chanteurs Zouglou avec des fortunes diverses. Le mouvement Zouglou gagnait ainsi du terrain et certains artistes s'enrichissaient relativement très vite. De jeunes filles montaient également au créneau. Ainsi naquirent Les Zouglounettes☼ et Les copines☼.

Avec le temps, le Zouglou a fini par se démocratiser et a quitté le milieu universitaire. Ce n'est plus aujourd'hui une musique restreinte aux cercles étudiants. Déjà à l'époque de sa popularisation des groupes comme les Potes de la rue☼ ou Zougloumenia☼ ne réunissaient pas forcément des étudiants. De plus, en faisant son apparition dans le milieu artistique ivoirien, le Zouglou fut amené à toucher un public beaucoup plus large. Son message interpelle toutes les couches de la société et graduellement il s'est étendu au-delà des frontières de la Côte d'Ivoire.

En définitive, le Zouglou a atteint son âge d'or au début des années 2000 avec l'avènement du groupe Magic System☼. Le titre « Premier GaouΩ » devint très vite un succès national puis international. Les trophées s'accumulèrent et les tournées internationales s'enchaînèrent

⁶⁵ Expression pour désigner une personne qui tire profit de toute occasion, souvent au dépens des autres: un profiteur ou une profiteuse.

partout avec le même succès. Le Zouglou eut désormais droit de cité au Zénith. Le groupe Magic System☼, par exemple, fut reçu à déjeuner au Palais de l'Élysée par l'ancien président français Jacques Chirac puis le président ivoirien Laurent Gbagbo a fait de ce groupe chevalier de l'ordre national en 2007.

2.4.7 Intérêts et raisons du succès du Zouglou

Le Zouglou est une musique pragmatique, élaborée sans gros moyen, mais dansante et surtout facile à atteindre sa cible. En effet, le Zouglou semble avoir gagné un important pari: celui d'avoir su se rallier la ferveur populaire alors qu'il était jusque-là claustré dans les seuls quartiers d'Abidjan et griseries du Showbiz international. Le Zouglou s'est imposé en s'appuyant sur un ensemble de conditions favorables qui ont aidé à son éclosion et à son expansion autant au niveau national qu'international. La première raison de son succès est l'existence d'un public ayant vécu, connu, ou participé de près ou de loin aux phénomènes de « l'ambiance facile♪ ». Plusieurs générations de la population ivoirienne avaient déjà été mises en contact d'une manière ou d'un autre avec le phénomène « wôyô♪ » pendant les compétitions sportives, les actions de propagande du parti unique, dans l'armée, à l'université, aux lycées, aux collèges, dans les mouvements religieux, les scouts, pendant les funérailles, etc. Les boîtes de nuit et les maquis sont devenus des lieux de diffusion de la production artistique Zouglou. D'une certaine façon, il y avait véritablement un marché à pourvoir.

Le multipartisme et la crise économique persistante ont aussi favorisé le sacre et l'expansion du genre Zouglou. En effet, ces crises étaient de nature à délier les langues, surtout celles des étudiants et des jeunes qui assistaient, désarmés, à la perte de tous les avantages dont avaient joui les générations antérieures. De nombreux artistes issus ou non du milieu étudiant se font l'écho de cette souffrance à travers le Zouglou. De plus, les avancées technologiques et la multiplication des studios d'enregistrement et des maisons de production ont favorisé le rêve des jeunes de s'enrichir et d'acquérir une notoriété nationale. L'ensemble de ces conditions contribua à l'éclosion et à l'expansion du genre Zouglou. Il faut aussi mentionner

que le succès du Zouglou est dû au talent de certains arrangeurs. L'arrangeur⁶⁶ est le musicien de studio qui utilise sa qualité de musicien inventif pour la réalisation finale d'une œuvre depuis son enregistrement jusqu'à sa gravure sur support. «L'arrangement», comme disent les artistes, est un travail technique qui permet d'habiller une chanson en fonction du message qu'on veut transmettre.

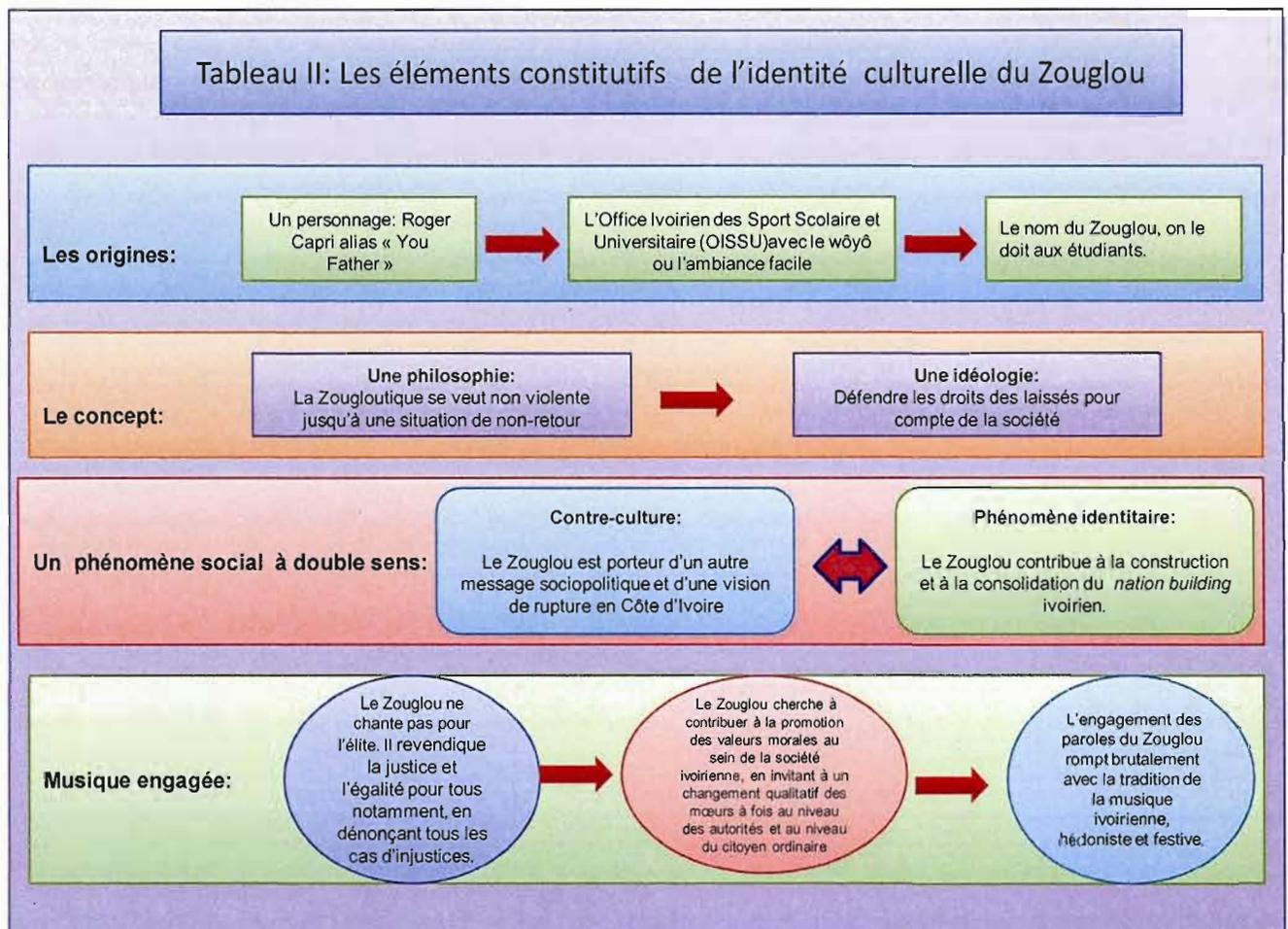
Le succès du Zouglou tient également dans le soutien des médias : les chaînes de télévision et de radios. À la télévision par exemple, certaines grandes émissions telles que Variétoscope ou Podium ont maintes fois aidé à découvrir et à susciter de nouveaux talents. C'est grâce à ces émissions que des groupes comme Système Gazeur☼ et Zougloumenia☼ ont été révélés au grand public. Bref, la promotion du Zouglou s'est faite à coup de battage publicitaire et c'est vraiment ce type d'aide promotionnelle directe qui contribua à le faire connaître aux Ivoiriens. Le soutien affiché des médias a séduit d'autres jeunes qui se sont jetés, à leur tour, dans la danse. Grâce à de bons clips, ils ont rencontré l'adhésion de nombreux Ivoiriens, des jeunes et des moins jeunes.

Bref, il serait trop fastidieux de décrire ici tous les appuis et tous les moyens sur lesquels le Zouglou s'est appuyé pour s'imposer en Côte d'Ivoire. Mais on peut retenir que si ce genre musical a connu un tel succès, c'est parce qu'un groupe de personnes et certaines maisons de productions ont cru à l'importance des messages véhiculés. Mieux, si le Zouglou n'est pas «mort-né», c'est parce que le public ivoirien ne s'est pas arrêté à la forme humoristique des textes. Il a su aller au-delà du premier degré des textes pour saisir le message de fond du Zouglou. Selon Poignon©, le succès du Zouglou est dû au fait que «les Ivoiriens ne supportaient plus que la musique étrangère domine dans leur pays. Quand les jeunes sont venus avec une autre forme de musique ils ont bondi là-dessus. » (Poignon©, 2005 🎵)

Au total, le Zouglou est un art d'exception en Côte d'Ivoire. Mais surtout il a un effet sur l'imaginaire ivoirien parce qu'il reflète la vie sociale et transporte une vision particulière qui, en quelque sorte, remet en question les convictions et les clichés populaires. Il est non seulement apparu en réaction à une période de turbulences sociopolitiques, mais il a aussi

⁶⁶ Programmeur de musique.

répondu à une quête de consolidation de l'identité culturelle nationale. L'accueil que le public lui a réservé découle aussi du fait qu'après avoir supporté l'influence des rythmes étrangers, les Ivoiriens pouvaient dorénavant se retrouver autour d'un rythme musical fédérateur. De plus, l'originalité de cette musique réside dans le fait qu'aucune région de la Côte d'Ivoire ne peut revendiquer sa paternité dans un pays marqué par les clivages sociopolitiques. Il faut souligner aussi que si à ses débuts, le Zouglou était une musique de combat et de revendication de la jeunesse estudiantine en détresse, dix-sept ans plus tard, il est devenu une musique du peuple, de la rue, qui dépeint les travers de la société, les faits de société, sur un ton à la fois satirique et comique. C'est donc grâce à un ensemble d'éléments identitaires propres au Zouglou qu'il a créé un tel enthousiasme en Côte d'Ivoire. Aujourd'hui, il fait école.



Le succès du Zouglou est dû aussi au mode de vie et à la manière de poser son regard sur les événements de tous les jours. La réelle mission d'un chanteur de Zouglou est de conscientiser, de dénoncer toujours avec de l'humour et d'être utile à l'écoute. Pour Soum Bill©, «le respect de son prochain, le partage, la lutte contre toute sorte d'injustice et d'oppression. Le combat perpétuel pour s'en sortir. Voilà l'idéal qui a été le socle des Salopards et c'est ce que nous avons essayé de retranscrire dans nos chansons. Ils sont des milliers de personnes qui se retrouvaient dans cet esprit, dans cet idéal. C'est ce qui a fait notre renommée. C'est aussi pour cet idéal, qui a été l'espoir de toute une génération, que nous nous devons de nous ressaisir.» (Soum Bill ©, 2009 🎵)

Par ailleurs, le succès du Zouglou a permis l'apparition de plusieurs dérivés. D'abord, il y a eu le Zouglou classique☼, d'Esprit© (Spirit). Il fut suivi du Zouglou électrique☼, une transformation du Zouglou classique et cela grâce à Bill Wallace©. Quelque temps plus tard, Modeste© créa le Zouglou moderne☼ et Loubé ©le Zouglou-kplékplé☼, une forme de goly. Didier Bilé©, les Parents du Campus☼ proposa le Zouglou-geant☼, Simplicite©, le Zouglou-Ahibedou☼, Bohibi© le Zouglou-king☼. Puis, Didier Blé© de nouveau amena le Zouglou-ahoco☼. Par la suite, le groupe VCP© vint avec son Zouglou-gnakpa☼. Malheureusement, ces dérivés du Zouglou disparurent pour laisser place, avec l'aide de la crise qu'a traversé ce pays en 2002, à d'autres genres musicaux inspirés du Zouglou dont le Yousoumba♫, Mapouka♫, Lôgôbi♫, Prudencia♫ et le courant des disc-jockeys avec le Coupé-décallé♫. Comme le dit Poignon©, « le Zouglou est la matrice et les autres sont venus gravités autour. » (Poignon©, 2005 ♫).

Tableau III: Certains genres et dérivés du Zouglou

Le Youssoumba



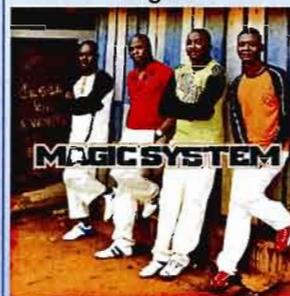
Les trois anciens pêcheurs devenus globe-trotters Angelo Papa, Akess Bilo et Bibi du groupe Aboutou Roots, sont aujourd'hui les maîtres incontestés du genre Youssoumba en Côte d'Ivoire.

MAPOUKA



Les Tueuses de Mapouka sont les Spice Girls ivoiriennes. À peine arrivées au pouvoir en 1999, les militaires ont levé l'interdiction visant le Mapouka. Le président Ivoirien Robert Gueï a même eu droit, en privé, à une de leurs représentations.

Lôgôbi



Le groupe Magic System avec sa chanson célèbre « premier Gaou », est l'un des groupes Zouglou qui fait la promotion de la danse du Lôgôbi.

Le Coupé-Décalé



Une démonstration de la danse Coupé-décalé par son créateur Stéphane Doukouré alias Douksaga. Douksaga, connu pour son exubérance, parle plutôt de « Boucantier » pour désigner la même réalité. « Un boucantier, c'est celui qui croque ».

La Prudencia



L'artiste Don Mike dans une démonstration de la danse Prudencia. Pour lui, ces gestes symbolisent la prudence dans la vie, car la personne prudente est celle qui voit le mal de loin.

Travaillement intelligent et la danse du Pistolero



Le Travaillement Intelligent soit le Travaillement dans l'intelligence qui provient du concept Travaillement de la Jet Set est un concept qui vise à verser, donner son argent intelligemment sans gaspillage.

Cela dit, le succès des dérivés du Zouglou a contribué au rayonnement de la musique ivoirienne. Dans cette réussite, le Zouglou demeure l'ambassadeur de l'identité culturelle de ce pays.

En somme, les multiples crises ivoiriennes, notamment celle du 19 septembre 2002, ont bouleversé le paysage artistique en Côte d'Ivoire. Chez certains artistes, le Zouglou se fait de plus en plus porteur d'un message politique qui rompt définitivement avec sa philosophie de départ. Comme nous l'avons montré dans ce chapitre, cette musique se devait d'être au-dessus de la mêlée politique. Dans le prochain chapitre, nous aborderons la problématique de l'engagement des artistes Zouglou.

CHAPITRE III

LE ZOUGLOU PORTE-FLAMBEAU DE LA CONTESTATION SOCIOPOLITIQUE ET AGENT MÉDIATEUR EN CÔTE D'IVOIRE

Comme le dit Akindès (1996), les bouleversements politiques que la plupart des États à parti unique ont connu à la fin des années quatre-vingt ont des effets importants en Afrique. Ces bouleversements témoignent en particulier de la «crise des pouvoirs autoritaires qui étaient de plus en plus contestés à l'intérieur comme à l'extérieur». (Conac, 1993, p.11) Cette contestation traduisait elle-même «la revendication quasi générale d'une démocratisation» (Bourgi et Weiss, 1990, p.5) qui allait en s'amplifiant. À peu près partout, les divers pouvoirs apparaissaient acculés et de ce fait étaient obligés d'engager des processus de libéralisation politique.

Dans le cas de la Côte d'Ivoire, l'apparition du multipartisme avait certes marqué le début d'une nouvelle ère, mais elle n'avait pas mis fin aux trente années d'hégémonie politique du régime Houphouët-Boigny. Sa gestion de l'État se caractérisait par une concentration du pouvoir qui ne devrait souffrir d'aucune contestation. Le parti unique avait en effet pour mission de verrouiller le système. Malgré cela, la dégradation des conditions de vie des Ivoiriens, spécialement des étudiants, le chômage galopant chez les jeunes et la corruption avaient finalement eu raison du régime. Ainsi, la Côte d'Ivoire allait enregistrer au début de la décennie 1990 plusieurs mouvements sociaux qui allaient montrer que le régime PDCI n'était plus en mesure d'assurer la régulation sociale. Fonctionnaires, enseignants, partis politiques, syndicats et étudiants ont emprunté le chemin du refus. On a alors observé une «démystification du Président Houphouët-Boigny et une désacralisation de son pouvoir

personnel. Les Ivoiriens ont osé le traiter d'assassin, de voleur et ont demandé son départ du pouvoir. » (Bailly, 1995, pp.16 et 19).

L'objet du présent chapitre est d'avoir une vision panoramique de l'évolution de la société ivoirienne depuis 1990 via l'engagement des artistes zouglou. Comme le rappelait Durand-Sendrail (1994), pour comprendre une œuvre d'art, un artiste ou un groupe d'artistes, il faut se représenter avec exactitude l'état général de l'état d'esprit et des mœurs du temps auquel ils appartiennent. Pour ce faire, nous examinerons le contenu d'un certain nombre d'albums de musique Zouglou qui ont circulé durant les régimes de Houphouët-Boigny-Konan Bédié, de Robert Gueï et de Laurent Gbagbo. L'objectif est de cerner les éléments distinctifs (thèmes) du contenu des chansons du courant Zouglou depuis sa création en 1990 afin d'en dégager non seulement les principales thématiques de chaque période, mais aussi la position (ou engagement) des artistes sur ces thématiques. Un premier survol nous fait voir que la démocratisation du Zouglou a engendré trois courants. Certains artistes ont choisi la voie de l'engagement et de la contestation politique. D'autres groupes ont plutôt opté en faveur de l'engagement humoristique et visaient notamment les faits de société, pendant que d'autres s'adressaient aux femmes pour critiquer leur immobilisme, le fait qu'elles ne voulaient rien faire pour se prendre en charge.

SECTION I : Le Zouglou et les différentes crises ivoiriennes

L'apparition de graves difficultés économiques durant les années 1980 allait se traduire par la privatisation des sociétés d'État avec leur lot de déflations et de drames familiaux et par la fin de tous les avancements dans le secteur public: «le salaire des fonctionnaires n'augmentait plus, tandis que l'inflation grimpait et que les investissements dans les infrastructures et les services sociaux tiraient à leur fin. Les écoles, notamment, ont été les premières à être frappées de plein fouet par la crise économique. De ce fait, les étudiants et élèves n'ont plus eu droit de façon systématique à la bourse. Or, jusque-là, l'école avait toujours été perçue comme le moyen par excellence pour les couches défavorisées d'accéder à un mieux-être. Elle avait toujours été, dans la conscience populaire et dans la promotion qu'en faisaient les organes étatiques, un «sésame» permettant d'élever son niveau de vie, celui de sa famille et par extension celui de sa région d'origine. Donc, la perte des aides allouées à l'éducation symbolisait, pour des régions entières, la fin d'un rêve» (Lobé Assemien, 2003, p.102). De surcroît, ceux qui sortaient des écoles de formation de l'État, notamment les jeunes, devaient faire face au problème du chômage, car l'État n'était plus en mesure de leur assurer un emploi dans la fonction publique. Bref, l'insécurité économique et sociale augmentait et une partie des jeunes cherchaient à quitter l'Afrique par tous les moyens.

Pour d'autres, les frustrations ont débouché sur toutes sortes de forme de transgressions sociales. La crise économique a eu des conséquences énormes sur le taux de délinquance juvénile, de misère, de banditisme, de chômage, etc. Pour sa part, le Zouglou a « surfé » sur cette vague du mouvement social et syndical de la fin des années 1980 pour se positionner sur la scène nationale ivoirienne.

3.1.1 Le Zouglou sous le régime d'Houphouët-Boigny (1990-1993) : un contenu musical d'ouverture et de critiques sociales⁶⁷

Houphouët-Boigny a dirigé la Côte d'Ivoire jusqu'en 1990 sans tolérer aucune opposition, mais il a pris soin d'associer au pouvoir toutes les communautés en distribuant les responsabilités gouvernementales ou administratives selon des équilibres ethniques et régionaux. L'efficacité de son système de parti unique reposait sur l'articulation de la légitimation idéologique et de l'encadrement politique⁶⁸ « Contrairement à maints autres de ses collègues, celui qui se fait appeler le Sage de l'Afrique joue plus souvent du porte-monnaie que du bâton. L'atout maître dans la poche du président, c'était l'argent. » (Rueff, 2004, p.13).



En 1990, Houphouët-Boigny et le pape Jean-Paul II inaugurèrent la basilique Notre-Dame-de-la-Paix de Yamoussoukro, réplique de Saint-Pierre de Rome, toute de marbre de Carrare et vitraux français. Elle aurait coûté un milliard et demi, puisé dans ce que Houphouët-Boigny appelait, sans fausse honte, sa cassette personnelle. Source : Judith Rueff, 2004

⁶⁷ Voir annexe I.

⁶⁸ Depuis les travaux de J. Ellul (1962), on sait que la propagande ne repose pas seulement sur la manipulation de l'opinion, mais ne prend toute son efficacité que lorsqu'elle est combinée avec l'encadrement politique.

Il a donc profité de la croissance économique pour consolider son régime. «L'économie de plantation constituait le principal axe de structuration du champ politique. C'est à travers elle que s'est opérée la division du travail politique, que se sont définis les rapports avec le pouvoir de l'État colonial d'abord puis indépendant ensuite. » (Tessy, 1991, p.189). Ainsi, « en créant un climat général d'enrichissement et de satisfaction, les performances de la croissance économique ont été utilisées pour résoudre toutes les tensions susceptibles de provenir de la sphère politique ivoirienne. » (Nandjui, 1995, p.61). Le dispositif politique et le système économique d'Houphouët-Boigny ont montré leur efficacité jusqu'aux années 1980. Mais le vent de prospérité tourna en 1980 quand les coûts des matières premières baissèrent, notamment celui du cacao à cause d'une augmentation de l'offre par rapport à la demande. Selon Cogneau Denis et Mesplé-Soups, « l'une des manifestations de la crise des années 1980 et du début des années 1990 est la chute drastique du niveau de vie de l'ensemble de la population. » (Cogneau et Mesplé-Soups, 2003, p.98). Ce sinistre économique ne pouvait manquer d'inciter une agitation sociale et politique et le régime Houphouët-Boigny a dû se résoudre à libéraliser la scène politique, à légaliser l'expression d'opinions politiques différentes et l'organisation de partis concurrents. Sous la pression de ses créanciers, Houphouët-Boigny dut accepter d'avoir un associé pour redresser l'économie ivoirienne. C'est ainsi qu'Alassane Ouattara fut attiré au poste de premier ministre. « Le programme d'ajustement fut confié au gouverneur de la Banque centrale des États de l'Afrique de l'Ouest, M. Alassane Ouattara, qui orienta les économies à réaliser dans la voie d'une diminution du train de vie de l'État et dans une pression fiscale accentuée à l'égard des sources principales de la richesse privée (propriété immobilière notamment). » (Fauré, 1991, p.35)

Il faut souligner que la Côte d'Ivoire «s'était maladroitement endettée durant la période de la prospérité. D'ailleurs, cette tendance se maintint, malgré la dévaluation et les mesures d'ajustement structurel des années 1990» (Cogneau et Mesplé-Soups, 2003, p.89). De surcroît, la stratégie de redressement d'Alassane Ouattara sur avis des grands créanciers internationaux, pour sortir la Côte d'Ivoire de cette crise, passait plutôt mal auprès des Ivoiriens, alors que la corruption et la dilapidation allaient toujours bon train dans les cercles du pouvoir. Conséquemment, « le pays s'est enfoncé dans une récession rapide, caractérisée

par une crispation politique liée à la mise en œuvre musclée, par le nouveau Premier ministre Ouattara, d'un programme de rigueur imposé par l'extérieur. » (Losch, 2000, p.12). Selon la Banque mondiale, « 10% des privilégiés du régime Houphouët-Boigny accaparaient 43% des richesses nationales durant cette période » (Rueff Judith, 2004, pp.19-23) Ce sinistre économique ne pouvait manquer d'inciter une agitation sociale et politique. Les étudiants et leurs enseignants furent alors à la pointe de la contestation.

En effet, les décennies 1980-1990 furent marquées par une multitude de manifestations de protestations politiques contre le régime d'Houphouët-Boigny. Au cours de cette période de troubles sociopolitiques, les étudiants ivoiriens ont compris que la musique et le chant représentaient un moyen d'expression certes convivial, mais efficace pour faire connaître leurs difficultés à la population ivoirienne et au pouvoir. Pour sa part, le Zouglou a fourni un support à la revendication de la FESCI en dénonçant, notamment, les conditions de vie et de travail des étudiants dans le nouveau contexte de pluralisme politique. La voie choisie par les étudiants pour sensibiliser l'opinion publique sur leur sort a été la contestation par l'humour.

L'analyse des chansons Zouglou parmi les plus populaires de cette période nous amène à constater que « sous le régime d'Houphouët-Boigny, cette musique était encore en construction et n'a pas encore pris sa forme actuelle. Ce qui explique l'intérêt des artistes pour les sujets de sociétés par rapport à la contestation politique. » (Pat Sack©\$, 2005 🎵). «Le Zouglou est définitivement en mode de contestation sociale. » (Soum Bill©, 2005 🎵). Parmi les chansons qui ont marqué cette période, il y a notamment GBôglo KoffiΩ, qui se présente comme «une complainte dans laquelle l'étudiant qui égraine les difficultés de sa vie, cache mal sa fierté d'avoir à les résoudre. L'étudiant restait grisé par le prestige qui s'attachait à son statut, même si les bourses et les chambres en cité universitaire s'avéraient insuffisantes en nombre et en quantité» (Yacouba Konaté, 2002):

« Ah! La vie estudiantine! Elle est belle, mais il y a encore beaucoup de problèmes. Lorsqu'on voit un étudiant, on l'envie. Bien sapé, joli garçon sans produit ghanéen⁶⁹. Mais en fait, il faut entrer dans son

⁶⁹ Pour parler d'une personne naturellement belle, ne faisant pas usage de produits ou d'artifices de beauté.

milieu pour connaître la misère et la galère d'un étudiant. Ohô! Bon Dieu, qu'avons-nous fait pour subir un tel sort? Et c'est cette manière d'implorer le Seigneur qui a engendré le Zouglo. Danse philosophique qui permet à l'étudiant de se réjouir et d'oublier un peu ses problèmes! » (*GBôglo KoffiΩ, 1990*).

Avec cette chanson, les allusions politiques étaient laissées à d'autres. L'expédition punitive des forces de police dans la cité universitaire de Yopougon en mai 1991 nourrissait l'énergie et non la parole du Zouglo. Les étudiants vivaient dans la misère et Didier Bilé© la décrivait ainsi: « On dort à quatre dans une petite chambre, bien obligés d'abriter nos "Cambodgiens" ». Si les allusions politiques directes n'étaient pas le lot des étudiants, le cynisme, par contre, circulait dans ces milieux. Par exemple, on comparait à mots couverts Houphouët-Boigny à une araignée qui embobinait les autres animaux. Alors que le pays s'enfonçait dans la crise, le président investissait une fortune dans la construction d'une basilique à Yamoussoukro, son village natal. Avec ce discours novateur pour l'époque, notamment par une forme de critique directe et crue du régime, les *Parents du campus Ambiance* divulguaient au reste du monde leur réalité et montraient aux Ivoiriens que la vie estudiantine n'était plus comme avant. Par cette approche artistique, c'était le véritable visage de la gestion du régime d'Houphouët-Boigny de l'économie ivoirienne qui était pointée du doigt. Mais ce qu'il faut retenir, c'est surtout que les étudiants ont osé dire tout haut ce que la majorité pensait tout bas à travers un discours apparemment drôle et ironique. Les messages du Zouglo étaient tellement directs, puissants que les politiciens de l'époque crurent que les artistes étaient manipulés par l'opposition pour déstabiliser le régime.

Grâce à son succès rapide, la notoriété du Zouglo dépasse les frontières des campus et devient en même temps une musique populaire de revendication sociale. Son succès provoqua une véritable « renaissance » et les jeunes Ivoiriens s'impliquèrent dans ce mouvement. C'est que pour la première fois, comme l'explique Didier Bilé©, « on n'a pas réussi à tribaliser cette musique. Auparavant, les groupes étaient catalogués en fonction de leur ethnie et boudés par les autres. Moi, personnellement, je ne savais pas que j'étais Akan. J'utilisais des mots baoulés du Centre, dioulas du Nord, bétés de l'Ouest, du nouchi aussi, et des expressions idiomatiques africaines traduites en français comme "tu as versé ma figure

par terre⁷⁰» (Didier Bilé©, 2005 ♪). Fait étonnant: la forme d'expression du Zouglou devient tellement populaire que même Alpha Blondy©, en 1992, récupéra à son compte ce langage des jeunes d'Abidjan : « y a drap⁷¹ ! » dans la chanson intitulée Multipartism^Ω pour décrire l'ensemble des mouvements de revendications sociopolitiques de cette période en Afrique:

« Abidjan y a drap / à Cotonou y a drap / Bamako drabata [...] Les militaires sont fâchés / Parce qu'ils sont mal payés. Les policiers sont fâchés / Parce qu'ils sont mal payés. Les professeurs sont fâchés / Leurs droits syndicaux bafoués. Les étudiants sont fâchés / Ils veulent plus de liberté. Papier longueur leur est *mourouti*⁷² / Parce qu'ils ont été trop cognés. Les ouvriers sont fâchés / Parce qu'ils ont été compressés Le gouvernement est fâché / Les caisses de l'État vidées... »

L'apparition de nouveaux groupes faisait en sorte que le Zouglou dénonçait d'autres questions ou problèmes sociopolitiques tels que l'adultère, le chômage, la corruption, la délinquance, la femme en société, la discrimination ethnique et la xénophobie, etc. En outre, les artistes se servaient du Zouglou pour admonester, taquiner, louer, célébrer, bercer, railler, humilier, contester, vider les rancœurs et éduquer. En évoluant sur cette voie, le Zouglou sortait du cadre étudiant et obtenait l'adhésion de l'ensemble des Ivoiriens.

Parmi les thématiques abordées durant cette période, il y avait la question du Sida. Dans la chanson Amouglé^Ω, par exemple, le groupe Esprit de Yop[☼] s'attaqua à la problématique du Sida à une époque où il semblait être un sujet tabou en Côte d'Ivoire. Le message des artistes était simple: « Porter capot⁷³ ! ». En 1991, Les Potes de la rue[☼], avec leur chanson Zio pin^Ω, traitaient avec humour des préjugés ethniques, notamment la discrimination ethnique et la xénophobie, qui prenaient de plus en plus de place dans la société ivoirienne tout en établissant leur réversibilité:

⁷⁰ Tu m'as fait honte.

⁷¹ « Y'a drap » : il y a un problème.

⁷² « Papier longueur leur est *mourouti* » est une phrase nouchi signifiant : « Les étudiants sont révoltés ». « Papier longueur leur » : ceux qui ont fait de longues études ; « Est *mourouti* » : ils sont révoltés. *Mouriti* est un mot dioula pour dire « révoltés ».

⁷³ Protégez-vous!

« Mon caleçon tombé, comment je vais faire ? Yé ! Discrimination ethnique n'est pas bon. Wobé dit guéré mange oh ! Guéré dit que Wobé mange oh ! Baoulé dit Agni est soulard. Agni dit Baoulé est soulard. Entre les deux qui boit gbo. Yé discrimination ethnique n'est pas bon ! [...]. Chrétien dit que Dieu habite en haut. Musulman dit Dieu habite en bas Entre les deux qui dit vrai ? Bété dit que Gouro fait palabre, Gouro dit que Bété fait palabre. Entre les deux qui est palabreur ? Bèlè⁷⁴ dit leur sont digba. Les loubards dit qu'ils sont Digba. Entre les deux-là qui est gnaga [...]. ».

Cette chanson qui visait les préjugés tribaux, passait en boucle sur toutes les radios et en clip à la télévision... Comme un antidote au poison xénophobe et religieux qui commençait à sévir dans un pays accueillant depuis longtemps sur son sol près de 40 % d'étrangers par rapport à sa population.

Dans la chanson Asec-Kotoko^Ω, le groupe Poussins Chocs[✶] s'attaque en octobre 1993 à un autre stéréotype: l'image de la prostituée ghanéenne.

« Une fois de plus, un match de football tournait mal. Il opposait l'ASEC (Association Sportive des Employés de Commerce d'Abidjan) à l'Ashanti Kotoko dans son fief de Kumasi au Ghana. L'Asec, le club de football le plus populaire en Côte d'Ivoire, gagna. Médusés, les partisans ghanéens se défoulèrent sur les spectateurs Ivoiriens. Morts d'hommes, passage à tabac, plusieurs blessés. Sitôt revenus de ce match-retour mémorable, les partisans de l'Asec se précipitaient à la télévision pour exhiber leurs blessures (que la longueur du voyage n'avait pas semblé assécher) et élever des indignations et des protestations véhémentes que la télévision nationale diffusait le même jour. Quelle sagesse! S'en suivit alors une chasse aux Ghanéens dans plusieurs quartiers d'Abidjan. De nouveau, il y avait des morts, des blessés des dépossessions et des pillages en toute impunité. Le mérite des Poussins Chocs, c'est d'avoir, dès 1994, contribué à dédramatiser ce triste événement tout en en stigmatisant la stupidité. Coulant cette chronique sociopolitique dans l'histoire d'un amour contrarié, la chanson s'emballe par une description succulente d'Adjoa, une belle jeune femme « faisant boutique son cul » à Yopougon Sicobois, un quartier où le plaisir est adjugé à 300 F, mais les médicaments pour recouvrer la santé après cette passe coûtent 2 000 F. Le récit s'équilibre en deux plans. D'une part, le narrateur se retrouve complice de la chasse aux Ghanéennes; d'autre part, en vertu

⁷⁴ Sous-titrons : Bèlè est un nom générique qui désigne le porte-fait d'origine nigérienne en Côte d'Ivoire. En tant que professionnel de la manutention, le bélè est *digba* pour ne pas dire qu'il a des *digba* (des muscles). Entre le porte-fait nigérien et le loubard ventant aussi la force de ses muscles, qui est « *gnaga* » ? Qui est le plus intrépide ? Pour plus de détails, lire Konate(2002).

de son amour pour Adjoa sa « go ghanéenne », il regrette d'avoir participé aux opérations punitives xénophobes. Adjoa, sa chérie ghanéenne, est le pivot de cette reconversion. À la suite des violences infligées à ses concitoyens, la juteuse prostituée ferme boutique, obligeant Yodé, le narrateur, à la réflexion. Alors, Petit Yodé©\$ regrette» (Konaté, 2002):

« Mais moi Yodé / J'ai regretté un peu
 Ma go adjoa / Puisqu'elle était Ghanéenne
 Je suis allé la voir / Je dis chérie Còcò
 Elle dit « faut pas me toucher !
 Vous Ivoirien / Vous est malades,
 Vous est cochon / Vous imbéciles
 Et puis vous est chien /
 À cause de ballon / Vous n'a même pas pensé
 Vous nous a frappés / Vous nous a cognés
 Vous nous a blessés / Pourquoi vous nous a chassés ?
 Vous va voir / Vous va voir
 Gardez-vous 300 / Nous on veut plus 300
 C'est chiens vous va toucher ! » (Asec-KotokoΩ, 1996)

Si l'on « traduit » cette tirade, on obtient: « Moi Yodé, pris de remords, je suis reparti voir Adjoa mon amie Ghanéene. À peine avais-je dit “Chérie Coco” qu'elle me renvoya : “Ne me touche pas ! Vous les Ivoiriens, vous êtes malades, vous êtes des cochons, des imbéciles, des chiens. Pour une affaire de ballon, sans réfléchir, vous nous avez frappés, cognés, blessés. Pourquoi nous avoir chassés ? Vous allez voir ! Gardez vos 300 F, désormais, c'est aux chiens que vous ferez l'amour. » Dans cette chanson, le message est ainsi formulé: »comment peut-on s'adonner à la chasse aux étrangers le jour et rechercher la tendresse de l'étrangère le soir? Comment un homme qui porte une étrangère dans son cœur peut-il participer aux lynchages des étrangers? Comment des jeunes qui, pour la plupart, ont un vécu pluriethnique quotidien peuvent-ils s'adonner si facilement à la xénophobie ? Il faut admettre que dans cette chanson, l'humour a constitué une thérapie pour apaiser les coeurs meurtris après les morts causées par le match Asec-Kotoko. Le groupe Poussins Chocs☼ gagnait le coeur des Ivoiriens grâce à son style teinté d'humour. De plus, les artistes invitaient chaque Ivoirien à rire de sa caricature autant que de celle de l'autre. Le Zougloou montrait clairement qu'il était avant tout une musique de révolte aux textes engagés et méditatifs, teintés d'humour et de cynisme, qui ne se focalisait pas sur un message unique, mais prenait position de manière originale pour des causes touchant de près la politique ou la société. » (Konaté, 2002, p.785).

En 1992, avec la chanson *Les Cocos*^Ω, les artistes Zougrou démontrèrent également leur capacité de production de nouvelles notions qui allaient alimenter la culture populaire, créant ainsi des références communes. Elles consistaient en des expressions et des mots, en des récits et en des manières de dire qui véhiculaient des sensations, des émotions, des histoires, des valeurs. Cette chanson introduisait une pédagogie autour de la notion de *côcô*, la développant puis la soumettant à la critique.

« C'est les côcôs / C'est les côcôs
 Les côcôs, les côcôs ne sont pas sérieux
 C'est les côcôs / C'est les côcôs
 Les côcôs, c'est les gens ils sont pas gentils
 C'est les côcôs / C'est les côcôs
 Savez-vous ce qu'on appelle Côco?
 Les côcôs c'est ceux qui vivent
 Dans la poche de leurs camarades.
 Ceux-là c'est les côcôs.

A Yop city / Tu vois le tonton sapé dans la V
 La Winston, sans oublier la mallette
 Matin bonheur on lutte le bus ensemble
 Arrivé au Plateau / C'est les Côtô
 Quand tu vois le tonton décaler
 On dirait un PDG / Or que c'est un côcô
 Mais un côcô scientifique.

À midi oho, dans le jardin public
 Quand tu vois le tonton défaire la mallette
 Les journaux, les gboflottos⁷⁵ souvent même l'attiéké⁷⁶.

À Yop City / Y a un maquis qu'on appelle le City
 Arrivé au city / Si vous voyez la go sapée
 Rouge à lèvres, crayon dans cheveux
 Pied sur pied, bras dans bras / Sans oublier le sac à main
 Quand vous les voyez / On dirait un piquet d'honneur
 Djah ! C'est un côcô, un côcô spirituel
 [...] » (*Les Cocos*^Ω, 1992)

Dans cette chanson, « la description de la jeune fille assise droite comme « un piquet d'honneur », les jambes et les bras croisés (pied sur pied, bras dans bras), est particulièrement réussie. Elliptique, mais puissante, cette chanson dévoile l'illusion de la sape qui amène une certaine Afrique à donner dans le culte de l'élégance sacrifiant aux grandes marques qui

⁷⁵ Gboflotto : beignets de farine de blé, sucrés.

⁷⁶ Attiéké : sorte de couscous de manioc.

scintillent dans le ciel de l'industrie de la mode. Un homme surhabillé, une jeune fille « hypergriffée », ne sont pas pour autant des gens hors du besoin, ni des hommes de bien. De même les promesses lénifiantes d'un amant ou d'un homme politique, ne sont pas argent comptant. Factice dans ses atours, le côcô évolue au quotidien comme une trompeuse illusion. Côcô n'est pas seulement un adjectif opérant comme un nom. Le terme peut aussi opérer comme verbe. Il s'ensuit que « côcô quelqu'un », c'est vivre, le temps d'une soirée ou d'une vie, à ses crochets. Cette chanson « côcôtiement » élaborée dévoile le champ immense des parasites sociaux dans la société nouvelle. Jamais une expression nouchi n'aura bénéficié d'une si large audience. » (Konaté, 2002, pp. 789-790).

Dans le Zouglo, la femme a toujours été un sujet d'intérêt. La chanson GBôglo KoffiΩ, par exemple, est un cri d'alerte aux jeunes femmes délurées et sûres d'elles-mêmes, pour qui le statut d'étudiant favorise amplement la conquête: « Un étudiant arrête une go⁷⁷ il lui dit je suis étudiant, la go ne croit pas, mais tout en parlant il laisse tomber sa carte la go est brisée. ». Expliquons : quand un étudiant rencontre une fille, il se présente d'abord comme un étudiant. Si la fille ne le croit pas, alors il fait tomber intentionnellement sa carte d'étudiant pour attirer l'attention de la fille. Dès qu'elle voit la carte, la fille est conquise. En vérité, la société accordait un statut privilégié aux étudiants et une jeune fille préférait sortir avec un étudiant, car elle était persuadée que son avenir serait garanti. Il faut ajouter à cet exemple, celui du groupe Esprit de Yop✶ qui critique le comportement de certaines jeunes filles en les qualifiant de *mange-mil*. « Ces filles qui avaient un goût prononcé pour l'argent ont tout eu, mais elles n'ont rien fait de bon avec ces moyens et aujourd'hui, elles sont devenues les vieilles gloires. Les grotos leur ont donné de l'argent, des voitures, mais aujourd'hui, elles regrettent de n'avoir rien pu réaliser. » (Alan Bill©, 2006 ♪).

Cependant, l'engagement des artistes durant cette période ne se limitait pas à pointer du doigt des faits sociaux quotidiens. Ils expriment aussi la volonté manifeste de promouvoir une culture nationale, notamment par la connaissance de la diversité ethnoculturelle et des différentes régions de la Côte d'Ivoire. À ce sujet, la poésie de la chanson ZomanmanzoΩ du groupe Zougloumenia✶ est une parfaite illustration:

⁷⁷ Femme.

« Chez les Yacoubas là-bas c'est les Pleu Gbaibleu, Diapleu, Gbopleu, Gleypleu, Toulepleu, on dit Toupleu. Ils sont descendus chez les Baoulés là-bas c'est les Kro, je dis bien les Kro Yamoussoukro, DaouKro, N'bayakro. N'gatadolykro, Tiendékro, Koffiyaokro, si y'a K offiyaokro, c'est queYaokoffikro hô ! Ils ont bifurqués chez les Gouros là-bas c'est les Fla.N'zéménéfla, Gohitafla, Cotovafla, Diégonéfla même le Noufla. Après les Gouros ils sont partis chez les Zénoufo et Tagbaman là-bas c'est les Kaha, Nafokaha, Donkaha, Béguékaha. Ils sont revenus chez les Atiés là-bas c'est les Pé, Adzopé, Akoupé, Mouapé, Alépé c'est bpas alépé hô mais c'est Anépé hô je dis népé, diapé. Chez les Bété il y'a les Gno, Gué, les ban, même les gnoa. Chez les Ebrié, ils sont laissés. Chez les Dida chez les Lakota là-bas c'est les lilié. » (ZomanmanzoΩ, 1991).

Les textes Zouglou de cette période montrent clairement que les prises de position véritablement politique étaient très rares. Les artistes ne démontrent aucune fascination pour le discours politique. La raison pour cela est que la portée du message politique de la jeunesse ivoirienne était déjà assurée par la FESCI qui était en intermédiation et en symbiose avec les partis politiques de l'époque, notamment ceux de la gauche. Sauf dans le reggae qui continuait d'apporter des revendications politiques sous forme musicale. Le Zouglou, lui, se mettait en place et chantait les tares de la société entourant la vie du quartier.

Nos recherches nous ont aussi démontré que le Zouglou a été bien reçu par les politiciens. À l'époque, la répression était plutôt orientée vers la FESCI qui affichait une dynamique oppositionnelle. Ainsi donc, le Zouglou « a bénéficié d'une ouverture très large durant cette période et cette ouverture correspond à ce que les Ivoiriens appelaient le printemps de la presse. » (Konaté, 2005 ♪). Le Zouglou n'a jamais été réprimé dans son expression, sauf, peut-être, à partir du moment où les artistes ont commencé à enregistrer des chansons telles que *Zio pinΩ*; il y eut alors un petit débat autour des paroles du Zouglou. Toutefois, il ne s'agissait pas d'un débat autour de la parole politique de ce genre musical: la discussion porta plutôt sur des lacunes au niveau même des textes qui frôlaient parfois la vulgarité, tels que: « Mon caléçon est rentré dans mon cul... » pour ne citer que cet exemple. Dans cette chanson, il y avait des allusions quelque peu lubriques et sexuelles qui ont fait réagir une minorité de l'élite intellectuelle, notamment ceux pour qui l'art devait toujours faire bon ménage avec la morale.

Effectivement, la sexualité était un sujet tabou en Côte d'Ivoire comme en Afrique d'ailleurs. Avec le Zouglou, les fantasmes se libéraient. Les nouvelles stars du genre truffaient leurs chansons d'allusions graveleuses: « Là-bas où tu as mis, c'est pas là », « Ma go [femme] s'appelait Adjoua », chantaient les Poussins Chocs☼ avant de « traduire » en plusieurs langues la beauté des fesses: « son bôtchô, adoumgba, aghôlôzai, un gros tassaba, tout est rempli dans la dôya ». Les sujets des chansons incluaient l'homosexualité, l'insécurité et l'abstinence sexuelle. Dans la chanson Ce qui est dit est ditΩ, Petit Denis© traite d'un fait divers: l'attaque dans une « cours communes» de Treichville par une bande de loubards. Ceux-ci disaient qu'ils allaient violer les femmes, « toutes ! ». « Pitié, pas ma grand-mère », s'interposait une gamine, aussitôt rabrouée par l'aïeule - une veuve - qui suppliait les voyous de tenir leur promesse : « Ce qui est dit est dit. ». La chanson fait aussi référence à « Ce qui est dit est ditΩ », refrain popularisé par les Salopards☼, en 1999, dans lequel ceux-ci se moquent de la classe politique.

Entre l'apparition du premier album Zouglou des Parents du Campus Ambiance☼ et la mort d'Houphouët-Boigny en 1993, ce courant musical a tenté de refléter aussi fidèlement que possible la dégradation des conditions de vie des Ivoiriens. La mission des Zougloumen était d'informer les Ivoiriens, spécialement les jeunes, en toutes circonstances. Les artistes Zouglou étaient des chroniqueurs, leurs textes reflétaient l'actualité politique et sociale de la Côte d'Ivoire ou de l'Afrique en général et ils palliaient ainsi au problème de désinformation auquel avaient été confrontés les jeunes jusque-là. Porte-paroles des jeunes, les Zougloumen agissaient donc comme révélateurs de la société postcoloniale qui était en plein chaos suite au démantèlement des solidarités familiales, une société contradictoire, à la fois fascinée par l'Occident et la rejetant. « Nous sommes les oreilles, les yeux et la bouche du peuple », disaient-ils. Néanmoins, au-delà des critiques portant sur la gestion d'Houphouët-Boigny, les artistes ivoiriens avaient beaucoup d'admiration envers la personnalité de ce dernier. Vieux Gazeur©\$, entre autres, a dit de lui: « il a conduit la Côte d'Ivoire vers le chemin du développement, il était un homme hospitalier et généreux. » (Vieux Gazeur©\$, 2005 🎵). Vraisemblablement, c'est durant le régime de Bédié que le Zouglou s'est présenté définitivement comme une musique de revendications sociopolitiques.

3.1.2 Le Zouglou et le régime d'Henri Konan Bédié (1993-1999): un contenu musical de critiques sociales et politiques⁷⁸

Après la mort d'Houphouët-Boigny, en décembre 1993, Henri Konan Bédié lui accéda au poste de président de la République grâce à l'article 11 de la Constitution ivoirienne qui faisait du Président de l'Assemblée nationale (Konan Bédié) le successeur du Président de la République en cas de décès, de démission ou d'empêchement absolu.



Henri Konan Bédié a bénéficié de la bénédiction de la France pour consolider son pouvoir. AFP, 1999

Mal aimé, mal soutenu, contesté par l'opposition (comme à l'intérieur de son parti) et maladroit, Henri Konan Bédié réagit en se repliant sur son clan ethnique. Il comprit qu'il n'avait plus les moyens de gérer tout le monde. Il n'a pas hésité à changer le code électoral. De plus, « pour mieux asseoir son autorité, le très peu charismatique Bédié n'a pas hésité à forger, puis à manier un concept explosif dans un pays qui compte plus d'une soixantaine d'ethnies et une importante communauté immigrée: celui d'ivoirité⁷⁹ » (Hofnung, 2005, p. 9)

⁷⁸ Voir annexe II.

⁷⁹ Le concept de l'ivoirité ne date pas de 1994; ses racines sont plus lointaines, cependant c'est Bédié qui l'a défini et formulé. Houphouët-Boigny parlait d'ivoirisation des cadres.

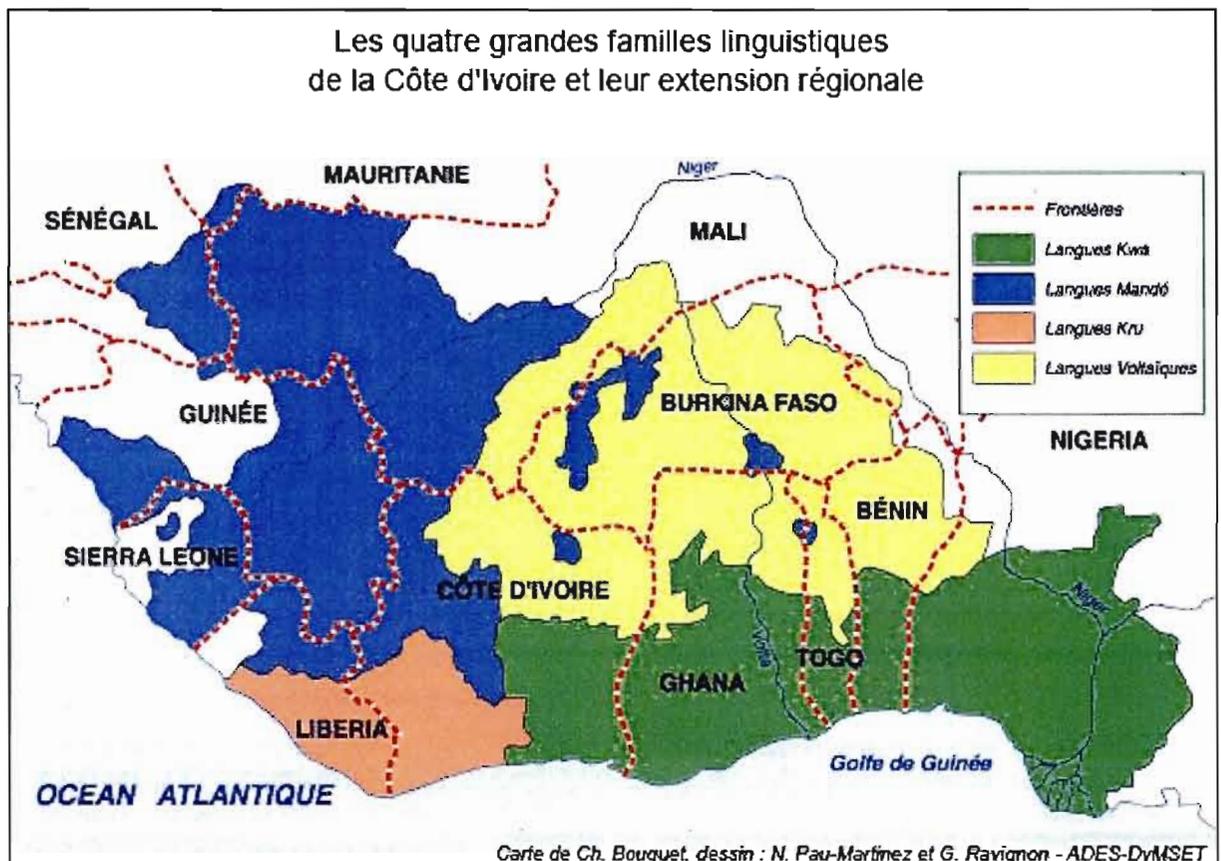
En effet, pour asseoir son pouvoir, «Henri Konan Bédié et ses acolytes jouaient à fond le réflexe identitaire, manipulaient les peurs et les jalousies entre ethnies, gonflant la hantise des gens du Sud, chrétiens et animistes, pour avoir été envahis par les immigrés musulmans venus des pays voisins » (Rueff, 2004, p. 22). Ainsi, le concept d'ivoirité tournait autour d'une question principale «Qui est Ivoirien et qui ne l'est pas?». Et il faisait principalement référence à une théorie xénophobe développée par le gouvernement Bédié. Pour certains, ce concept aurait été employé pour la première fois par Leopold Senghor en 1971 et par l'écrivain-poète Dieudonné Niangoran-Porquet en 1974 dans un article intitulé « Ivoirité et authenticité » publié dans le quotidien *Fraternité Matin*⁸⁰. La situation que vivait la Côte d'Ivoire se rapporte indéniablement à la paternité de cette expression et à l'usage politique qui en a été fait. En réalité, l'ivoirité n'était rien de plus qu'une forme de nationalisme xénophobe. Ce sont, du moins, les idées défendues par Jean-Marie Le Pen en France. Toutefois, il faut noter que l'ivoirité a été conceptualisée lors d'un forum qui s'est tenu à Abidjan en mars 1996 sous le titre *L'ivoirité, ou l'esprit du nouveau contrat social du président H.K. Bédié*⁸¹. C'est ainsi que la Côte d'Ivoire connut une nouvelle ère dramatique de son histoire sociopolitique. Par la suite, ce pays vécut des périodes de tensions sociales graduelles, amplifiées notamment par l'arrêt de l'aide internationale en 1998 à la suite d'un scandale financier. La question de l'ivoirité prit de plus en plus d'importance, conduisant à

⁸⁰ Pour plus de détails, lire Le Pape et Vidal (2003).

⁸¹ La constitution d'un groupe d'experts, en 1995, au sein de la Curdippe (Cellule universitaire de recherche et de diffusion des idées et actions du président Konan Bédié) témoignait d'un véritable effort de justification, visant à redéfinir une nationalité dont bénéficieraient les seuls « Ivoiriens de souche ». Le processus a abouti, en outre, à la publication en octobre 1998, par la Commission économique et sociale, d'un rapport sur l'immigration considérant alors que « le seuil du tolérable est largement dépassé » et proposant l'adoption de mesures strictes de contrôle de l'immigration, sur des critères pour le moins xénophobes; les « non-Ivoiriens » y étaient désignés comme les principaux responsables de la hausse du chômage des Ivoiriens et de l'insécurité urbaine. L'un des intervenants a ainsi donné une définition de l'ivoirité en l'expliquant par des motivations à la fois économiques et psychologiques: « Plusieurs faits [...] peuvent justifier l'inquiétude des Ivoiriens. C'est d'abord l'importance numérique des étrangers en Côte d'Ivoire [...] liée à un fort taux d'immigration et à une forte natalité [...]; « Non au retour des allogènes dans les plantations ». Côte d'Ivoire: un avenir lourd de menaces. En deuxième lieu, l'angoisse du « comment peut-on être Ivoirien ? » renvoyait à la quête d'une identité culturelle nationale. [...] Enfin, cette question traduisait la revendication politique d'être chez soi. [...] L'ivoirité est, selon nous, une exigence de souveraineté, d'identité, de créativité. Le peuple ivoirien doit d'abord affirmer sa souveraineté, son autorité face aux menaces de dépossession et d'assujettissement: qu'il s'agisse de l'immigration ou du pouvoir économique et politique. » Actes du forum Curdippe du 20 au 23 mars 1996, publiés sous la direction de Saliou Touré.

des dérivés xénophobes⁸². La preuve est que les querelles entre les différentes communautés augmentaient et prenaient des trajectoires parfois violentes⁸³ dans un pays connu pour sa pluralité ethnoculturelle qui traversait ses frontières comme l'illustre la carte ci-après.

Carte 1 :



⁸² Il faut mentionner que certains journaux et hommes politiques ivoiriens ont accusé les étrangers vivant en Côte d'Ivoire - et plus largement tous les Ivoiriens originaires du nord du pays et portant un patronyme musulman - d'être responsables de la crise économique puis politique que connaissait le pays depuis plus d'une décennie.

⁸³ Par exemple, dans la sous-préfecture de Tabou en décembre 1999 ou suite à des conflits à propos de la propriété des terres, quelque 5.000 Ivoiriens d'origine burkinabé furent expulsés de force.

Par ailleurs, en plus de modifier l'équilibre ethnique en Côte d'Ivoire, l'ivoirité était, selon le plus célèbre des écrivains africains, Bernard Dadié, « la gangrène de la Côte d'Ivoire, une tumeur qu'il faut éradiquer ». L'analyse qu'en a fait Tanella Boni l'a amené à affirmer: « Il y a désormais une pénétration totale de l'ivoirité dans la société civile. Quand je vois mes étudiants, j'ai peur: ils ne dialoguent plus, ils s'affrontent. » (Boni cité par Losson, 2000, p.14). Bédié précisait, pour sa part, que « la façon dont il a été interprété ne dépend pas de moi. L'ivoirité n'a rien à voir avec la notion galvaudée que les gens brandissent à chaque fois. Il y a une ivoirité comme il y a une francité, une sénégalité ou une arabité. Tout le monde revendique une identité culturelle, et l'ivoirité est un concept fédérateur, pas un concept d'exclusion. Je vous mets au défi de citer une loi sur l'ivoirité, une carte nationale d'ivoirité ou un certificat d'ivoirité. Cela n'existe pas. C'est de la polémique politicienne! » (Konan Bédié dans Boisbouvier, 2005, p.12.). En réalité, cette tentative de réajustement du concept de l'ivoirité par Konan Bédié était implicitement un aveu de la philosophie destructrice qu'est ce concept pour lequel le mal avait déjà été vulgarisé et alimenté par les régimes qui suivaient. Dans les faits, «le concept de l'ivoirité était une notion xénophobe et surtout une idéologie de l'exclusion, qui a encouragé la fragmentation de la société ivoirienne»⁸⁴. Il s'agissait d'une dérive ethniciste et xénophobe jadis dénoncée par Laurent Gbagbo avant que celui-ci, parvenu au pouvoir, ne la reprenne plus ou moins à son compte. Il n'est donc pas étonnant que Madame Gbagbo affirme qu'en « Côte d'Ivoire, l'Ivoirité n'a pas divisé les peuples du Nord et du Sud. Ce qui a divisé les Ivoiriens, c'est Alassane Ouattara qui pour ses ambitions personnelles a instrumentalisé les populations du Nord. Donc s'il y a un sacrifice à faire, c'est Alassane Ouattara qui doit renoncer à ses ambitions personnelles. » (Gbagbo cité dans Fraternité Matin, 2004).

Toujours est-il que, l'ivoirité pouvait être interprétée comme une habile stratégie de Bédié pour se démarquer résolument des libéralités d'Houphouët-Boigny et couper ainsi l'herbe sous le pied de l'opposition. Car l'ivoirité était non seulement une stratégie pour écarter

⁸⁴ Depuis l'apparition de l'ivoirité en 1999, près de 600 000 Burkinabés sont rentrés au Burkina, après avoir été dépouillés de leurs biens et chassés de terres régulièrement acquises. Beaucoup d'autres ont été tués. Or, il faut savoir que plusieurs Burkinabés vivants en Côte d'Ivoire avaient été installés dans ce pays il y a cinquante ou soixante ans par la colonisation française, qui avait besoin de main-d'oeuvre. Pour plus de détails, voir Validier (2004).

Ouattara, un adversaire trop dangereux, mais aussi une manière de mobiliser un électorat donné afin de conquérir le pouvoir. À juste titre, «la compétition électorale se présentait comme un moyen d'accès non seulement au pouvoir comme par le passé, mais également comme un moyen de se procurer la ressource économique dans une conjoncture où elle tendait à se raréfier » (Campbell, 2000, pp.155-156). De plus, elle apparaissait comme une stratégie de la « politique du ventre » (Bayart (1989), comme étant le moyen par lequel certains espéraient obtenir une part du « gâteau national ». Dans cette recherche de légitimation, «l'ivoirité pouvait être également comprise comme étant une volonté de s'aligner sur les politiques menées par l'Europe, notamment la France, à l'égard de l'immigration et en d'autres termes comme une façon, semble-t-il, assez raisonnable pour un État moderne de contrôler ses flux migratoires et de définir en toute indépendance les ayant droit à sa citoyenneté. » (Dozon, 2000, pp.45-62). L'une des conséquences de l'ivoirité est le fait que la région du Nord et Alassane Ouattara se confondaient en un seul et même problème: le mauvais Ivoirien et usurpateur de nationalité.

Le concept de l'ivoirité avait fait beaucoup de mal à la cohésion sociale, plongeant ainsi le pays dans une crise identitaire dont il ne s'était toujours pas remis. De plus, il était devenu une recette de guerre civile, concept reçu comme un rejet par les musulmans du Nord, notamment avec les rejets successifs de la candidature d'Alassane Ouattara aux diverses élections. Sur le plan politique, Ouattara finit par quitter le PDCI⁸⁵ pour rejoindre les rangs de l'opposition au sein du RDR⁸⁶.

⁸⁵ Le Parti démocratique de Côte d'Ivoire est l'ex-parti unique fondé par Houphouët-Boigny après l'indépendance de la Côte d'Ivoire.

⁸⁶ Ce parti de tendance libérale fut formé par Djéni Kobena, ex-membre du PDCI, en 1994. D'ailleurs, Djéni Kobena était aussi une des premières victimes célèbres du concept de l'ivoirité. Depuis 1999, Alassane Ouattara est président de cette formation politique. Voir annexe XI.

Le choc d'ambition entre Bédié et Ouattara



L'économie ivoirienne durant les trois régimes qui ont succédé à celui d'Houphouët-Boigny a été à l'image de la politique ivoirienne de cette période avec des éclaircies correspondant aux relatives accalmies observées dans la vie politique et sociale ivoirienne. Cependant, « la particularité de cette économie était sa grande dépendance par rapport aux vicissitudes sociales et politiques. D'ailleurs, au moment où Bédié arrivait au pouvoir en 1993, la situation économique du pays n'était pas très reluisante. La récession était telle que l'ultime solution était la dévaluation du franc CFA le 14 janvier 1994. Par contre, l'année 1995 laissait présager des lendemains heureux avec une croissance économique. En effet, la situation économique de la Côte d'Ivoire semblait s'améliorer, et les avancées constatées étaient un appel envoûtant aux capitaux extérieurs. De surcroît, Bédié avait élaboré un programme économique censé rétablir la confiance des bailleurs de fonds internationaux, notamment en proposant une série de grands travaux d'infrastructure pompeusement baptisés les « douze travaux de l'éléphant ». Mais voilà qu'en 1999, les révélations sur de vastes

détournements de fonds européens destinés au système de santé sont venues réduire à néant ces efforts» (Hofnung, 2005, p.140). Ainsi, la corruption du régime Bédié acheva de discréditer le successeur d'Houphouët-Boigny aux yeux des Ivoiriens. C'est donc durant cette période que la Côte d'Ivoire connut la deuxième vague des mouvements de contestation sociale après ceux de la période Houphouët-Boigny.

C'est véritablement sous le régime de Bédié que le Zouglou se forgea cette image de musique nationale et que les artistes tentèrent de nationaliser l'engagement du Zouglou en le présentant comme la voix des « sans-voix » de la société ivoirienne. Pour les artistes, la course pour l'enrichissement illicite était devenue trop forte; l'affairisme, la corruption, la politisation outrancière et le népotisme gangrenaient les pouvoirs publics et Bédié ne favorisait toujours pas l'épanouissement des jeunes. Selon Vieux Gazeur©\$, « sous le régime de Bédié, la situation devenait de plus en plus difficile. Ainsi donc, ceux qui étaient riches devenaient de plus en plus riches. Ceux qui étaient pauvres devaient être pauvres. » (Vieux Gazeur©\$, 2005 🎵). Pour Petit Yodé©\$, « c'est sous le régime Bédié que le Zouglou politique a été lancé avec le groupe les Salopards. » (Petit Yodé©\$, 2005 🎵). Ainsi, parmi les critiques que font les artistes aux hommes politiques, il y a la question de l'éthique en politique et celle des promesses pendant la campagne électorale.

En effet, face à la dégradation de la situation sociopolitique en Côte d'Ivoire, les artistes fustigent les hommes politiques qui promettent monts et merveilles et qui, une fois élus, disparaissent: « Votez pour moi ! Mes chers amis, votez pour moi! Votez pour moi! Pour la bonne marche de la commune! Je changerai la commune à coups de bâton magique. Y'aura des écoles! Des hôpitaux ! Quand ils sont votés, on n'entend plus rien de tout ça! » (Vive le Maire⁸⁷Ω, 1995). Malheureusement, le peuple continuait de croire en eux, comme le dit les Garagistes☼ : « Brave le soleil et la pluie en chantant leurs louanges. Certains s'entredéchirent pour leur cause. Après les élections, le peuple qui les a élus devient leur ennemi. C'est une trahison. » (ÉlectionΩ, 2000). Les artistes rappellent néanmoins que cette attitude n'est pas une particularité des politiciens ivoiriens. Pour les Conseillers☼, « les

⁸⁷ Cette chanson est une sorte de chronique de la cité qui met à l'index les maires d'Abidjan qui semblaient aveugles face aux tonnes d'ordures sous lesquelles croulait la ville.

dirigeants africains ne font jamais ce qu'ils disent. Une chose est de dire, l'autre chose est de faire. » (PoliticiensΩ, 1999). Les Garagistes☼ s'interrogent: « Ils nous font rêver debout. De bonheur, d'illusions. Dans quel pays sommes-nous ? » (ÉlectionΩ, 2000).

Pour les artistes, la Côte d'Ivoire est possédée « par des propriétaires terriens. Ils ont déjà tout partagé. Ils n'ont rien oublié. Depuis les Départements, en passant par les Partis. À la place des ministres, on parle de Conseil Ethnique.»(Espoir 2000☼) Face à la dégradation des conditions de vie des Ivoiriens, les artistes s'étonnent du fait que les politiciens déclinent de voir la réalité en face et encore plus, du fait qu'ils refusent de proposer les solutions qu'il fallait. Dans la chanson ProgrèsΩ, le groupe Espoir 2000☼fait le constat suivant: « Les problèmes sont posés, on refuse de voir les solutions. Plein de problèmes sont posés on refuse de voir les solutions. Mais il n'y a pas plus aveugle que celui qui refuse de voir. Toi là-bas! Descends de ton échelle pour vivre nos réalités quotidiennes au lieu de discourir. » (ProgrèsΩ, 1999). Pour les artistes, les politiciens ne pensent qu'à leur intérêt et la corruption leur a fait oublier le sens même de leur mission. Ils sont les premiers à faire la morale aux Ivoiriens: « On a parlé de civisme! Amour de la nation. Tu aimes tellement ton pays que ton argent se trouve à l'étranger. » (ProgrèsΩ, 1999). Dans bien des cas, certains hommes politiques confondent les caisses de l'État à leur fortune personnelle et ils sont les premiers à demander au peuple de faire les sacrifices: « Président africain, on veut plus voir tes dents, africain président, nous on n'est plus dedans, quand tu dis "notre économie" cela veut dire ma tirelire, "une Côte d'Ivoire nouvelle", voler de nouveau », ironise Pat Sacko©\$, du groupe Espoir 2000☼. Plus grave encore, selon les Garagistes☼, au lieu de se contenter de voler l'argent du pays, les politiciens cherchent à diviser les Ivoiriens pour mieux s'enrichir. Ainsi, « les députés votent des lois suicidaires, les maires créent des taxes imaginaires. Ils vont nous djâ⁸⁸ ! » (ÉlectionΩ, 2000). D'une certaine manière, les artistes condamnent l'attitude de ces élus, spécialistes dans l'art de nuire à leurs administrés par les décisions qu'ils prennent. Résultat: la flambée des prix et la corruption qui se généralisaient: « Sur les marchés le prix de trois adjovan vaut ticket de bus. Même les boîtes d'allumettes ne font qu'augmenter. Mes frères policiers qui ne font pas leur boulot. Ne font que racketter les chauffeurs de gbaka et les pauvres taximans. Les agents de forêt qui sont chargés de la surveillance de nos parcs

⁸⁸ Ils vont nous tuer!

nationaux. On a remarqué les parcs nationaux se retrouvent dans nos sauces. Ceux qui sont admis à des concours sans les avoir passés. Tous juges qui voient le blanc et qui disent que c'est du noir. On voit tout ça-là c'est parce qu'on ne veut pas parler. » (Bouche BΩ, 1995). Dans cette chanson, les artistes mettent l'accent sur les faiblesses de l'Ivoirien qui est un individu facilement corrompible, trop attaché à la facilité, prompt à vendre ses sentiments pour peu que le corrupteur y mette le prix.

Mais les artistes ne se font pas d'illusion à propos des politiciens. En effet, « les politiciens ont une tribune, mais peu de gens écoutent les musiciens. Pourtant, nous sommes le plus proche du peuple, nous le ressentons. » (Soum Bill©, 2005 ♪). Toutefois, les artistes disent aux politiciens: « Ne mettez pas le peuple dans le doute. Arrêtez de faire rêver le peuple. Le peuple n'est pas n'est ni ou contre vos décisions. Si vous avez des querelles entre vous, ne mêlez pas le peuple à ces querelles. » (NafayaΩ, 1998):

« Trop de bruits pour rien, révisons le mental. Le progrès est une affaire de tous. Que chacun apporte sa pierre à l'édifice. Il est bien de commerce, mais encore mieux de finir. On est pris par le temps ! Évitions les choses inutiles. Tu veux le changement ! Tu te plains du système, c'est toujours toi qui truques les examens pour faire avancer tes enfants. Ami qui tend le piège du mensonge, y tombera lui-même. » (Progrès, 1999). Par conséquent, les artistes n'hésitent pas à les rappeler à la raison: « Enterrant les haches de guerre oh ! Vivant la politique. Ne savez-vous pas qu'en faisant la politique main propre on amène le pays au développement ? » (PolitiqueΩ, 1998).

Les artistes n'hésitent pas à rappeler leurs élus à la raison: « Enterrant les haches de guerre oh ! Vivant la politique: Ne savez-vous pas qu'en faisant la politique main propre on amène le pays au développement ? » (PolitiqueΩ, 1998).

Devant les comportements des hommes politiques, les artistes demandent aux Ivoiriens de se prendre en main pour l'avenir de la Côte d'Ivoire. Ainsi, les Conseillers☼ lancent un appel aux Ivoiriens: « Unissons-nous pour l'avenir de notre pays, pour l'avenir de nos enfants. » (DécrispationΩ, 1999). De plus, certains artistes comme le groupe Les Taches☼ implorant les Ivoiriens de faire attention aux marchands de rêves : « Le progrès pour tous, le bonheur pour chacun dit Bédié oh ! » (NafayaΩ, 1998). Pour eux, le progrès ne va pas se faire par les

beaux discours des politiciens, car « il y a longtemps qu'on est enfoncés. Le progrès national, c'est-à-dire comment faire pour avancer. On a jeté les cauris, accusé Jésus, maudit les blancs. On n'est jamais premier par hasard. Le progrès ne se vend pas au marché. » (ProgrèsΩ, 1999) Les Ivoiriens doivent se mettre au travail, car personne ne va faire le progrès à leur place.

Face aux mouvements de revendications, notamment ceux des étudiants qui manifestèrent leur indignation et leur ras-le-bol vis-à-vis la dégradation des conditions de vie et d'études, au début du régime Bédié, le gouvernement répondit par la manière forte: la répression. Beaucoup d'étudiants furent blessés et emprisonnés. Les artistes prenaient la défense des syndicalistes étudiants qui, à « cinq heures du matin, commandos fait petit déjeuner⁸⁹ », disaient Les Salopards☼. Dans la chanson Génération sacrifiéeΩ, ceux-ci critiquent le refus du régime Bédié de négocier avec les leaders du mouvement syndical: « Ils disent que les étudiants font trop de problèmes. Ils disent qu'ils font trop souvent grève Au début ils nous ont pris nos bourses Nous ont fait payer les chambres et les tickets repas. Les étudiants sont pauvres... Quand on présente nos exigences, ils répondent par les lacrymos... Les grands frères sont en colère. Les vieux ne veulent pas s'en aller ! » (Génération sacrifiéeΩ, 1995). Les artistes critiquent cette attitude répressive que favorisait le régime Bédié au lieu du dialogue. Le groupe Taches☼, chante « Quand ça chauffe là ! C'est les chars de combat. » (PolitiqueΩ, 1998). Les artistes demandent aux politiciens de favoriser le dialogue: « Asseyons-nous et discutons, asseyez-vous et discuter. Décrispation va nous djâ ho ! PDCI, FPI, RDR, société civile, entendez-vous pour le bonheur, pour le bien-être de l'Ivoirien.» (DécrispationΩ, 1999) Pour eux, il faut éviter la confrontation pour l'intérêt national, car « regardez des innocents morts au Liberia oh ! Regardez des innocents morts au Zaïre. » (NafayaΩ, 1998).

Définitivement, les artistes sont amères envers les politiciens. À cause de leur comportement, l'espoir qu'avait suscité le pluralisme démocratique auprès des Ivoiriens n'était plus le même. La démocratie a indubitablement remporté un énorme succès dans ce pays comme disent Les Salopards☼ dans la chanson Politique meurtrièreΩ: « Partout en Afrique ! Démocratie !

⁸⁹ Comme petit déjeuner du matin, les étudiants avaient droit à la répression militaire.

Partout en Afrique ! Multipartisme ! Même ceux qui ne se brossent pas disent : « politique » Même celui qui ne se lave pas parle : « politique » Tu vas au maquis ! Là-bas on parle politique. Dans les kiosques à café ! Nos parents au village ! Tu vas au marché ! Même dans bus on parle politique. » (Politique meurtrièreΩ, 1995). Pour les artistes, le comportement des politiciens ivoiriens démontre que la jeune démocratie de ce pays faisait face à de sérieux dangers, ainsi qu'à la fragilité de cette culture démocratique. Cette situation affectait la manière dont la démocratie était perçue et amenait inévitablement les Ivoiriens à remettre en question la place des valeurs démocratiques en Côte d'Ivoire, ainsi que l'efficacité des actions entreprises par les hommes politiques pour soutenir la démocratie.

Un peu partout en Afrique, le pouvoir était souvent au bout du fusil. Au cours des années 1990, l'instabilité politique, les crises et les conflits n'ont cessé de s'intensifier en Afrique, et le coût humain de ces conflits s'est avéré très élevé. Aux yeux des artistes Zouglo, ces phénomènes s'étaient amplifiés à cause de la mauvaise gouvernance et du comportement de certains hommes politiques. C'est pourquoi ils n'hésitent pas à critiquer ouvertement les dirigeants politiques qui s'intéressent plus à l'argent qu'au peuple qu'ils gouvernent. Soum Bill© épingle d'ailleurs à plusieurs reprises les hommes politiques ivoiriens. C'est eux qu'il vise dans l'un de ses titres de l'album Politico DjantraΩ: « Une djantra chez nous, c'est une prostituée. Ce que je reproche aux politiciens, c'est notamment de retourner leur veste quand la situation tourne à leur désavantage, de changer leur fusil d'épaule pour avoir plus d'argent. » (Soum Bill©, 2005 ♪). Il faut ajouter à cela les effets de l'ivoirité.

La Côte d'Ivoire, pays d'accueil qui compte un quart d'étrangers, elle est accusée de xénophobie. (Gomez, 2001 p.20). Les expressions racistes étaient devenues à la mode dans ce pays. D'ailleurs, Petit Yodé©\$ mit en musique l'une d'elles: « Tu sais qui je suis ?Ω ». Selon l'artiste, « si Ivoirien te dit « tu sais qui je suis », il veut te dire qu'il est Ivoirien que toi. » (Petit Yodé©\$ et l'Enfant Siro©, 1999). D'une certaine manière, il s'agit tout simplement d'une expression à connotation xénophobe très utilisée chez les jeunes pour dire « moi, je suis un vrai Ivoirien » - alors qu'un « étranger » sur deux est né en Côte d'Ivoire et s'y considère chez lui.

Effectivement, la Côte d'Ivoire est une mosaïque ethnoculturelle. Dans cette grande diversité, «les vertus de tolérance, de dialogue et de progrès dans l'unité nationale prônées par le président Félix Houphouët-Boigny ont permis à ce pays multiconfessionnel et pluriethnique d'être un exemple d'hospitalité et de connaître durant presque quatre décennies une grande stabilité» (ONU, 2001). Lors d'une conférence de presse, Félix Houphouët-Boigny disait: « Je disais un jour que notre monde est habité par quatre vilains sentiments: La peur, l'hypocrisie, la jalousie et l'égoïsme. Il faut que chacun d'entre nous s'efforce à tuer ces sentiments-là en nous pour qu'une confiance totale s'installe entre nous; nous permettant d'exploiter nos richesses immenses dans l'intérêt de tous et de chacun. » (Yacouba Konaté, 2005⁹⁰) Et bien, Houphouët-Boigny avait probablement raison, car ces vilains sentiments ont empoisonné le sens politique du compromis des politiciens ivoiriens. Pour les artistes, l'ivoirité est une forme d'injustice qui risque de remettre en question la paix et la stabilité sociale du pays. C'est pourquoi ils disent: « Évitions l'injustice entre nous. Parce que beaucoup d'injustice peut créer un petit désordre. Pourtant, c'est les petits désordres, qui créent souvent les grands bgangban. » (Tu sais qui je suis ?⁹¹, 1999)

Face à la crise économique, à la dérive de l'ivoirité, à la question du code foncier ou à la question constitutionnelle, les artistes arrivent à la conclusion que les politiciens ivoiriens ne mesurent pas toujours leurs propos et les effets futurs de leurs prises de position du moment. Bédié ne pensait pas aux retombées de sa philosophie de l'ivoirité, notamment la possibilité de voir la Côte d'Ivoire disloquée, et oubliait surtout le fait que l'ivoirité allait dériver. Même si les deux derniers présidents (Robert Gueï et Laurent Gbagbo) de la Côte d'Ivoire avaient critiqué la dangerosité de l'ivoirité, dans les faits, ils avaient tous poursuivi dans la même voie. Le groupe Mini Shock⁹², dans la chanson Étranger⁹³, rappel aux babyls⁹⁰ que « sur cette terre chacun de nous est étranger ! » (Mini Shock⁹², 1999). Dans le cas de la Côte d'Ivoire, comme le chante Petit Yodé⁹⁴ et l'Enfant Siro⁹⁵, personne ne peut nier ses origines étrangères: « A l'école primaire, histoire de la reine Pokou⁹¹. Les gens nous ont dit que les Akans viennent du Ghana. C'est pour éviter la guerre que les Krous sont descendus du

⁹⁰ Diminutif de babyloniens, alias les politiciens, méprisés.

⁹¹ Abla Pokou est une reine africaine qui fonda le peuple Baoulé en Côte d'Ivoire en venant du Ghana. Une légende dit qu'elle aurait sacrifié son fils pour traverser une rivière.

Liberia. C'est pour aussi fuir la guerre que ceux d'en-haut sont descendus un peu en bas. Et puis ensemble on a formé un joli pays où n'y a pas palabre. » (Tu sais qui je suisΩ, 1999).

Sans cesse, les artistes insistent sur le fait que cette notion d'ivoirité fragilisait la vie de millions d'Ivoiriens considérés comme autant de citoyens de seconde zone, qu'elle pervertissait gravement les règles de la démocratie et handicapait le développement du pays. Cet élan de xénophobie s'est accru chez les Ivoiriens, plus touchés par le chômage que les immigrés. Pourtant, ceux-ci continuent encore aujourd'hui à faire des métiers dont les Ivoiriens ne veulent pas. C'est le cas des pêcheurs Fante du Ghana qui affrontent la barre de la côte ivoirienne, particulièrement dangereuse. Comme dit le groupe les Garagistes✠ « Ivoiriens contant bureau ».

Pour leur part, Les Potes de la rue✠, dans la chanson Direction mal orientéeΩ, font la morale aux Ivoiriens qui « profitent des cartes de séjour pour chasser leurs frères étrangers. » (Direction mal orientéeΩ, 1996). Dans la chanson Toujours pacifiqueΩ, le groupe Les Youha✠ dit ceci de l'Ivoirien: « Toujours pacifique, hospitalier. Qu'ils viennent, qu'ils fassent comme chez eux, nous sommes tous des frères. » (Toujours pacifiqueΩ, 1998). Dans le titre Aime ton prochainΩ, Soum Bill© chante différents passages de la Bible et du Coran « pour souligner qu'au bout du compte, il n'y a qu'un seul Dieu pour tous. Il nous aime et ceux qui tuent en son nom sont des fanatiques qui ont interprété les écrits à leur manière pour atteindre leurs objectifs » (Soum Bill©, 2005 ♪). Pour Les Salopards✠, l'ivoirité est un problème créé par les politiciens: « Ces politiciens sèment la terreur partout ! Ce sont les innocents qui récoltent les pots cassés. Politique ! Politique assassine ! Ne vois-tu pas tous ces gens meurent à cause de toi ! La politique a divisé tant des foyers ! À cause de politique papa et maman séparés. Tu es de la droite moi je suis de la gauche ! Après ce n'est plus politique ce sont des règlements de comptes ! À bas la guerre ! À bas ce sentiment de haine ! » (Politique meurtrièreΩ, 1995).

Sur le plan économique, juste après la dévaluation du franc CFA en 1994, « la Côte d'Ivoire a connu des années de forte croissance » (Sindzingre, 2000, p.31).

Malgré cela, «les Programmes d'ajustement structurel successifs ne sont parvenus qu'à résoudre imparfaitement la crise économique et sociale. Justement, la rupture dans les modalités de régulation politique et de développement de la crise structurelle de l'économie ivoirienne a renforcé la croissance des inégalités, laquelle justifie en partie la perte progressive de légitimité du régime Bédié et le coup d'État de 1999. De surcroît, les enjeux et les limites des politiques publiques de lutte contre la pauvreté furent mis avant dans un contexte où les mécanismes d'autorégulation populaires, comme le recours au secteur informel et aux structures de solidarité traditionnelles, ne parvenaient plus à atténuer la vitesse de dégradation des conditions de vie des ménages.» (Akindés, 2000)

Pour les artistes, la crise économique que traverse ce pays s'explique par le fait que ses dirigeants consécutifs ont laissé prospérer d'importantes fractures et parce que l'État a succombé sous le poids des convoitises: corruption, impunité, etc. Les Potes de la rue ☼ chantent : «Un an de gestion voici treize voitures, quatorze villas, vingt-quatre maîtresses. Nous voulons des bons PDG ! On ne veut plus de DCP ! Mais comment ils ont fait pour avoir leurs diplômes et être nommés comme PDG ? Djâ ce sont des DCP recommandés ! » (DCP l'abeilleΩ, 1996). Les Garagistes ☼, quant à eux, disent: « Quand ces dirigeants-là détournent de l'argent ! Au lieu de les emprisonner. On leur fait changer de poste comme des ambassadeurs. Là n'est pas la solution. Est-ce une complicité ou une incapacité. Voici de vrais voleurs ! Qui sont pas la cible de la SAVAC ! Des intouchables ! La jeunesse ivoirienne victime de vos détournements. Rien que des mots de malédictions. Maudits soient les coupables. » (Secret d'état, 2000). L'objectif des artistes est d'alerter l'opinion sur les effets de la corruption sur les familles pauvres et l'impunité du régime face à cela. Pour eux, se sont les plus démunis qui sont le plus souvent confrontés à des demandes de pots-de-vin. Ainsi, tous les secteurs sont touchés par cette corruption: la santé, l'éducation, la justice et la police.

Malgré les conditions de vie difficiles, les artistes constatent que certains Ivoiriens ne veulent pas changer leur mode de vie: « congélateur crédit, deux femmes deux maîtresses. Tout ce bagage pour un salaire de cinquante mille. À Abidjan aujourd'hui, tout le monde attrape la tête ça parle dans le vide, on dirait début de folie. Ne vous trompez pas, c'est affaire de cellulaire. Avec tout ça, on se plaint que n'y a pas travail. » (KoudougnonΩ, 1999). Aux yeux des artistes, c'est pour sauver les apparences que certains Ivoiriens continuent de vivre au-

dessus de leurs moyens: « Ivoirien qui est là, veut jamais gâter son nom, et c'est pourquoi il est obligé de vivre au-dessus de ses moyens tous les mois. Parce qu'à Abidjan ! si tu n'as rien, on dit tu es mort, quand t'as un peu que tu es décédé. Généreux dehors, très avare à la maison. » (IvoirienΩ, 2000). Malheureusement, se sont les enfants qui sont les victimes du comportement de leurs parents et de la mauvaise gestion des politiciens: « mais comment un élève de CM2 qui va à l'école avec une ardoise en main sans chaussures, culotte déchirée. Avenir hypothéqué ! » (DCP l'abeilleΩ, 1996).

De leur côté, Sylvio et les Gakou Star✘ demandent aux Ivoiriens de faire attention à la consommation d'alcool et autres: « Que pensez-vous d'un enfant de douze ans qui passe son temps à fumer, qu'est-ce qui pourra devenir quand ses poumons seront épuisés ? La publicité envahie ces nombreux enfants et ils s'empoisonnent sans sont rendre compte. » (Alcool à clopΩ, 1997). D'autres artistes abordent la question de la pédophilie en Côte d'Ivoire. En effet, depuis que monsieur Ezan Akélé, ancien ministre des infrastructures économiques avait été mis en cause dans une affaire de pédophilie en 1998, le malaise avait gagné Abidjan, où cette affaire alimentait les conversations, car la version des faits proposée par la presse exacerbait les angoisses des Ivoiriens. Même si l'ancien ministre avait été acquitté, le groupe Mini Shock✘ ne s'étonne pas des allégations de Monsieur Ezan Akélé. Pour eux, « dans la vie, ceux qui ont de l'argent en profitent pour faire du tort aux pauvres. Honhan était doué, très doué dans le rassemblement des enfants. Nous on croyait que c'était Wozo vacances. Dja c'est faux ! C'était Wozo dédjá. » (ComplainteΩ, 1999). Dans cette chanson, les artistes critiquent les personnes aisées qui utilisent leur aisance matérielle pour dissimuler les activités de pédophilie, notamment en usant de la couverture d'activités récréatives au bénéfice des enfants. C'est là un exemple du regard méprisant que les classes défavorisées jetaient sur la bourgeoisie. Pour certains artistes, la prostitution des mineurs était à mettre sur le compte de la dure réalité de la vie en Côte d'Ivoire. Une chanson des Garagistes✘ par exemple, l'exprime: « Notre misère n'a fait que commercer. Passant par tous les moyens pour nous nuire. Elle nous menait la vie dure. Maman ne pouvant plus supporter est morte de chagrin. Moi qui étais élève si brillant, je me retrouve dans la rue face aux dures réalités de la vie luttant contre la pédophilie et le banditisme. » (Waye ZébétouΩ, 2000).

Les artistes s'en prennent également aux Ivoiriens qui passent leur temps à véhiculer et alimenter des rumeurs. On pointe du doigt, entre autres, le KpakpatoΩ qui est une personne trop curieuse, pour les choses qui ne la regardent pas et qui aime chercher des problèmes. À ces personnes, le groupe Les clochards✧ dit qu'il faut arrêter « de mettre des gens en palabres, il faut s'occuper de vos oignons pourrir. La Côte d'Ivoire est un pays de paix et d'union. Kpakpato n'est pas métier, ce n'est pas du job. Kpakpato tu as divisé les familles, séparé les amoureux, décollé les amis intimes, tu mets des pays en guerre. » (KpakpatoΩ, 1995). Le comportement des Kpakpato peut compromettre la paix sociale. C'est pourquoi Les clochards✧ leur demandent de se trouver un emploi. Pour les Garagistes✧, ce phénomène est plus dangereux quand les *Titrologues* se mêlent de la politique. Dans la chanson *TitrologuesΩ*, il est dit que « depuis la naissance de plusieurs journaux dans notre pays, les mieux informés sont les titrologues. C'est ceux-là mêmes qui chaque matin très tôt se retrouvent devant les kiosques à journaux pour lire les titres sans savoir le contenu. C'est les mêmes qui de bouche à oreille désinforment le peuple et empoisonnement le système. Un Journal titre « Allassane l'Américain est de retour ». Peu après ils nous vendent le titre en nous disant : « Allassane est un Américain » même pas africain. Titrologues arrêtez d'intoxiquer le peuple sinon vous risquez de mettre le feu au pays. » (*TitrologuesΩ*, 2000). En fait, les Garagistes✧ utilisent le terme de « titrologues » pour désigner un type d'individus dont la passion est de commenter au gré de leur fantaisie la une des journaux, allant jusqu'à susciter de fausses rumeurs qui gangrenaient le climat social.

L'une des conséquences de la crise économique en Côte d'Ivoire est que les jeunes, spécialement les plus qualifiés, quittent leur pays et utilisaient leurs connaissances dans les pays développés. La raison est que :

«aujourd'hui à Abidjan, relation est mieux que Diplôme. École n'est pas mauvaise, mais quelque soit ton niveau. Si Papa n'est pas docteur, tu peux pas être infirmier. Tu veux, tu veux pas, le Pays est dirigé. C'est vrai on cherche travail. Mais on n'aime pas les foutaises. On passe des concours, où les admis sont connus. On nous fait payer dossiers, on nous fait payer l'argent. Souvent même tu dois payer, parce que tu as échoué. À la place des emplois, c'est que des licenciements. Arrêtez de nous former. Sinon on sera musclés. Faites très attention, parce que Palabre qui est là. On

sait quand ça commence, on ne sait pas quand ça finit»
(Espoir 2000☼)

Ainsi donc, comme les autres Africains, certains jeunes Ivoiriens s'exilent souvent lorsqu'ils sont exténués et qu'il ne leur reste plus aucune énergie, aucune perspective chez eux. Rebutés par la violence, la misère et le chômage, ils vont en Europe pour chercher un avenir meilleur: « Depuis on est petit, on nous parle de la France. Bon pays de rêve, pays de loisirs, un paradis sur terre. » (ParisΩ, 1999). Fitini© chante dans la chanson ParigoΩ: « Un jeune au quartier qui rêve de partir à Paris. Depuis sa naissance, il rêve d'aller à Paris Je veux aller dernière l'eau, pour me chercher. » (ParigoΩ, 2000). Dans l'imagerie populaire, quand on parle de ces jeunes, on dit d'eux qu'ils sont « partis à l'aventure ou se chercher au pays des Blancs ». C'est une belle expression, chargée d'incertitudes et de grandes espérances. Petit Yodé©\$ et l'Enfant Siro© ont formulé dans leurs mots à peu près cette même idée de l'exil : « Je vais à Paris, vraiment c'est tout dans la bouche, arrive sur le terrain. » (Yodé©\$ et Siro©, 1999). Certains artistes partagent avec les jeunes leur expérience: « Nous avons dormi dehors, galéré pour manger, pour avoir des papiers... L'Europe n'est pas l'Eldorado comme beaucoup restés au pays. En Afrique, il y a toujours la famille pour donner un coup de main, mais là, nous étions seuls. En Europe, les gens sont plus individualistes. » (Soum Bill©, 2005 ♪). Malgré cela, lorsqu'ils sont confrontés à la réalité de la vie en Europe, les jeunes n'ont pas le courage d'avouer la vérité à leurs amis restés au pays. Il y avait même, dans certains milieux, une loi du silence qui interdit de dévoiler à des tiers les réalités vécues sur place. Certains préfèrent se construire des vies aussi imaginaires qu'enviables dans les beaux quartiers de Paris, par exemple, et les racontent à ceux qui n'ont pas pu partir. Ainsi, ils engendrent d'autres vocations au départ.

D'autres artistes tentent de présenter aux jeunes la réalité de l'Europe: « Mon frère Blokrou France n'est pas comme Côte d'Ivoire. Là-bas y a le froid, problème de papiers, l'individualisme, chacun dans son chacun. Pourtant chez nous ici, quand tu salues quelqu'un, tu as le temps de te renseigner. » (ParigoΩ, 2000). La misère au pays pouvait être plus supportable que la souffrance à Paris. C'est pourquoi ils demandent aux jeunes « d'arrêter de rêver» et leur disent: «Paris ce n'est pas le paradis, Abidjan est mieux. Paris est dur comme

caillou. » (ParisΩ, 1999). Malheureusement, ils sont parfois perçus par les jeunes comme de parfaits égoïstes qui ne veulent pas voir d'autres aller profiter du bonheur que certains ont trouvé en Europe.

Parmi les autres conséquences de la dégradation de la situation sociopolitique en Côte d'Ivoire, il y a l'augmentation de la criminalité sur laquelle les autorités n'ont aucun contrôle. Selon les artistes, les voleurs n'ont même plus peur de la police. Dans la chanson Papa PoloΩ, le cannibale, Petit Denis© relate très bien la situation dans ce pays: « Il y a "Papa polo", le cannibale. Et il y a le voleur un minable qui se croit malin et qui détrousse tout le monde sans jamais se faire prendre, jusqu'au jour où il va pousser l'audace jusqu'à aller chez Papa polo, pour le voler, pendant que celui-ci feint de dormir. Mal lui en prit, puisque Papa Polo, en bon cannibale qui se respecte, va chercher à "croquer" son voleur. Et le voleur qui n'a jamais en peur de personne ni des policiers, va supplier le cannibale de le conduire au commissariat ». (Petit Denis©, 2005 🎵). Par cette chanson (une histoire imaginaire), l'artiste tente de sensibiliser les jeunes sur les conséquences du vol. C'est dans cet ordre d'idées que s'inscrivent, en 1999, les paroles du groupe Magic System☼:

« La délinquance est due à l'inconscience de certains enfants qui refusent d'aller à l'école. Et aussi provoquée par l'abandon de certains enfants par leurs propres parents. Et si on n'a pas de parents, sans école on se retrouve dans les rues. Et si on se retrouve dans les rues sans conseils on devient délinquant. Si on devient délinquant, on s'adonnera forcément à la drogue et aussi au vol. Si on s'adonne au vol et à la drogue, on peut être abattu ou être en prison. Et si on devient grand braqueur, grand bandit, on n'attend rien que la mort. » (Délinquance juvénileΩ, 1999).

Pour éviter que les jeunes se retrouvent délinquants, les Conseillers☼, les exhortent à bien se conduire: « Écoutez vos parents, mes chers amis! Si tu ne vas pas à l'école, il faut apprendre un métier sinon tu seras abattu comme un chien, c'était vraiment pitoyable ! » (CriminalitéΩ, 1999).

La musique Zouglou nous présente aussi divers visages féminins. Mais ces visages qui semblent être que le résultat de l'imaginaire masculin, transposé dans la musique. Un

imaginaire qui pourtant serait directement en rapport avec la réalité. Il suffit d'écouter le Zouglou, par exemple, pour se rendre compte que l'image de la femme est pratiquement le cliché issu d'un regard d'homme, lequel la juge à travers le prisme d'une société à dominante masculine. Le contenu des textes Zouglou, lorsqu'il s'agit de la femme, consiste en la fouille systématique dans les dessous de la gente féminine, de manière ostentatoire. Cela fait dire aux uns et aux autres que ce genre musical est une musique perverse et misogyne. Effectivement, l'image de la femme présentée dans la musique Zouglou n'est pas nécessairement celle d'une femme responsable: non instruite, mal adaptée au modernisme, mauvais exemple, dépendante de son mari, non salariée, etc.... Dans la Chanson Paradis⁹², le groupe Les Djigbos critique les adolescentes qui délaissent leurs études pour courir après tous les hommes qui les courtisent. Pourtant, les parents comptent sur elles pour l'avenir de la famille: « Paradis ce que tu as fait n'est pas bon. J'ai payé collège depuis sixième, cinquième, quatrième même troisième. Tu m'avais promis le BEPC ainsi que le BAC. En récompense, tu es venu avec une grossesse. Tu m'as déçu, mon rêve est brisé ma jolie. Paradis, les parents comptaient sur toi pour la réussite de la famille, malheureusement tu as déçu tout le monde. » (Paradis, 1996).

À côté de Paradis, il y a les Démocrates: « Quand vous croisez des jolies filles dans la rue, vous les regarder de haut en bas on n'a pas l'impression qu'elles ont des enfants, rouge à lèvres, maquillage ont caché les rides. Gros talon, chaîne dans pied, boucle d'oreille dans nez. Tout ça pour nous séduire. Ah ! C'est les démocrates, Abidjan est gâté, les gos changés un jour, ce n'est pas normal. » (Démocrates, 1997). Selon Les Djigbos, les femmes démocrates adorent l'argent: « Tu peux être beau, mais l'essentiel c'est que tu as un peu d'argent pour la séduire. Sans argent, elle te dira qu'elle n'a pas ton temps. Pourtant, dans le temps jadis, nos mamans faisaient le vrai amour. Mais aujourd'hui tout est devenu commercial. Tu donnes un peu et tu auras ce que tu veux. » (Démocrates, 1997). De cette manière, les artistes s'attaquent en quelque sorte à la prostitution en Côte d'Ivoire. Et ils reconnaissent tout de même que c'était la crise économique qui avait accentué ce

⁹² C'est l'histoire d'une jeune fille qui, adolescente, délaissait ses études pour courir après tous les hommes qui la courtoisaient. Elle avait connu une grossesse non désirée qui avait perturbé sa scolarité.

phénomène «car Abidjan est devenu caillou»⁹³. Après ParadisΩ et les DémocratesΩ, il y a eu Joli ama, une chanson mise sur le marché par le groupe Les Taches☼ et qui présente les femmes d'une manière assez spéciale: « Un jour dans mon lit, j'ai divisé mon salaire sans le savoir. » (Joli amaΩ, 1998). En effet, leur spécialité était d'avoir la moitié de notre salaire en plus de ne pas être fidèle en amour. Après Joli amaΩ, il y a eu Série CΩ du groupe Espoir 2000 qui mettait en scène des femmes sans ambition:

« Les femmes d'aujourd'hui, trop de frustration. Quant tu les mets sur le chemin de l'école. Arrivées au CMI elles cherchent à faire la *série C*. C'est-à-dire la couture, la coiffure, le chômage, souvent chasseuses de primes. Une fois au lycée tranquille, elles n'ont plus de problèmes. Feu sur Abidjan parmi les hommes mariés pour gâter tous les foyers dans la seule intention de s'acheter des pantalons *Ernesto Djédjé*. Ma chérie maintenant, on se marie plus au hard. Si j'ai payé courant, tu vas payer de l'eau. Si on galère, on va manger ensemble. Mais si tu ne m'arranges pas, faut pas me déranger. » (Série CΩ, 1999).

Le message du groupe Espoir 2000☼ est simple: les femmes ne peuvent plus compter sur leur beauté ni sur leur charme pour arriver à leurs fins. Dorénavant, les dépenses du couple doivent être partagées en deux. D'ailleurs, la caractéristique de ces jeunes filles demeure leur amour de la facilité qui tue en elles toute ambition professionnelle. Conclusion de leur parcours: elles devaient se contenter d'emplois médiocres de coiffeuses, de couturières. Comme autre reproche fait aux femmes, notons le penchant pour l'utilisation des moyens occultes afin de s'assurer la fidélité de leur conjoint. Dans la chanson Deux-collésΩ, Fitini© décrit certaines conséquences de cette pratique : « Une fois le sortilège jeté sur son conjoint, elle n'est plus capable de le délier, même quand elle cesse d'éprouver des sentiments pour lui. »(Deux-collésΩ, 2000). Avec 1er GaouΩ, c'est la partition de l'amour par intérêt que démontre le groupe Magic System☼. Cette chanson porte sur un amant qui refuse de jouer les "*gnata*", aux dépens de sa petite amie très sensible au volume du porte-monnaie (1er GaouΩ, 1999).

En général, les artistes masculins Zouglou critiquent les femmes qui ne vivent que dans l'amour du gain facile, vendant leurs sentiments au gré de la bonne santé financière de leur

⁹³ La vie devient dure.

conjoint. À leurs yeux, ces jeunes femmes sont de vraies vampires qui prennent plaisir à s'attaquer aux foyers déjà constitués, pour peu que le mari convoité soit à même de satisfaire leurs exigences, au détriment de sa femme légitime ou de la femme en «titre».

La question de la morale des femmes représente un problème: « Reconnaissons que nos sœurs font beaucoup de choses qui sont à déplorer. Dire à une femme de travailler et ne pas prendre son corps comme marchandise, ce n'est pas mauvais. Dire aussi à nos sœurs de se chercher un mari et non cocufier les autres, ce n'est pas non plus insulter quelqu'un parce que chaque femme aspire à un foyer conjugal. » (Pat Sacko©\$, 2005).

Certaines femmes Zouglo ont répliqué contre ce regard minimaliste que les hommes portent sur elles. Leur objectif était clair: redonner à la femme ivoirienne le respect qu'elle mérite et ramener les hommes à la raison. Ainsi, le groupe Les copines☼, par exemple, fut le premier à mettre sur le marché un album qui traitait des problèmes quotidiens des femmes, affirmant, dans DécapsulairΩ: « Nous critiquons les hommes qui négligent leurs foyers au profit des maquis, ignorant toutes les prérogatives familiales. » (Antou de l'Australie citée par Guirathé, 1993, p.13). Dans la chanson SomoΩ, Les copines☼ s'attaquent à l'irresponsabilité des hommes et au fait qu'ils ne pensaient qu'au sexe: « L'homme n'est rien sans une femme. Mais les hommes d'aujourd'hui prennent la femme pour un somnifère. Jamais un homme va te draguer pour te demander où habitent tes parents, quels sont tes projets ? Ils sont toujours fatigués. Quand ils rencontrent une fille, ils ont toujours sommeil et ils ont le sommeil facile. Arrêtez, les femmes ne sont pas vos somnifères. » (SomoΩ, 1997). Pour les artistes féminines, l'homme ivoirien est devenu volage et ne prête aucune attention à sa dulcinée d'antan qui est pourtant prête à lui donner tout ce dont il a besoin. Celui-ci se permet d'aller rechercher le bonheur entre les mains d'autres femmes tout en ignorant que parmi ces descendantes d'Eve, celles qui sont mariées ne songent qu'à aller « tricher » ailleurs tandis qu'à l'opposé, celles qui avaient coiffé la Sainte-Catherine recherchent par tous les moyens les ouvertures qui vont leur permettre d'être comptées un jour parmi les élues de cœur. En un mot, les hommes sont selon elles, responsables de la conduite de certaines femmes.

Somme toute, l'apparition d'une autre vague d'artistes non étudiants a confirmé que le Zouglou est devenu une musique populaire et nationale. Ces artistes réussissent à conceptualiser et à transposer le dynamisme Zouglou au service d'enjeux nationaux. Ainsi, les champs d'intérêt de ce genre musical s'étendent à toute la société dans son ensemble: les intellectuels, le bas peuple, la haute bourgeoisie et même la classe politique. De plus, le ton a aussi changé et ces jeunes, à travers leurs textes bien élaborés, toujours aussi incisifs et d'actualité, lancent des messages qui poussent à la réflexion. Dans ce militantisme, la philosophie des artistes est claire: rester au-dessus des clivages et autres incessantes querelles politiciennes. Pour les artistes, le régime de Bédié est la manifestation de la continuité du pouvoir d'Houphouët-Boigny. C'est dans ce climat politique que le Zouglou s'imposa en tant qu'une musique contestataire et populaire et plusieurs groupes virent le jour. Il faut préciser aussi que la liberté d'expression s'était améliorée. La vague du mouvement social et syndical est toujours présente et les conditions de vie des Ivoiriens continuent de se dégrader. Mais, le coup d'État mené par Robert Guéï est venu rappeler aux artistes d'être prudents envers la classe politique.

3.1.3 Le Zouglou et le régime de Robert Guéï (1999-2000) : un contenu musical sombre mais critique⁹⁴

Bakary-Akin Tessy avait prophétisé en 1991 qu'un coup d'État en Côte d'Ivoire serait catastrophique: « Un coup d'État militaire à la Rawlings ou à la Sankara, traduction de la mise en œuvre d'un scénario catastrophe, aura pour conséquence une tentative de changement de société dont la réalisation facile ou difficile dépendra du degré de l'assentiment ou de l'opposition qu'il rencontrera dans la population. » (Tessy, 1991, p.135). Le temps lui a finalement donné raison. En effet, le 24 décembre 1999, lorsque les mutins (les militaires) vinrent demander au général d'être le porte-parole de leurs revendications auprès d'Henri Konan Bédié, Robert Guéï hésita et finalement accepta de négocier avec Bédié, dont les tirs à l'arme automatique résonnaient dans tout Abidjan. Les mutins prirent le contrôle de l'aéroport, puis bloquèrent les ponts sur la lagune Ébrié, qui

⁹⁴ Voir annexe III.

reliaient le nord et le sud de la ville. En réponse, Bédié rejeta les revendications des mutins, qui demandaient la libération de tous les détenus du RDR. Robert Guéï proclama alors le coup d'État et la création d'un Comité national de salut public (CNSP), composé de neuf officiers et sous-officiers, représentant pratiquement tous les corps d'armée. Il faut préciser que « les mutins ont accepté d'être en minorité au sein du CNSP. Mais, parallèlement, ils ont créé des structures parallèles de surveillance des officiers supérieurs dont ils doutaient de la réelle conviction de changement, remettant ainsi partiellement en cause la hiérarchie militaire établie. » (Kieffer, 2000, p.28).



Le béret bleu des parachutistes vissé sur la tête, en treillis, le général Robert Guéï, chef d'état-major jusqu'en 1995 s'adresse à la presse, ce 26 décembre 1999. Il vient de destituer en direct le président Bédié, la dissolution de l'Assemblée nationale, du gouvernement et des principales institutions de la République Source : RTI, 1999.

Un peu plus tard, lors de la destitution de Bédié à la télévision, le général Robert Guéï a présenté aux Ivoiriens son agenda politique: « Je ne suis pas un ambitieux du pouvoir. Je suis arrivé à la maison avec un balai. Lorsque nous aurons balayé la maison, (les partis) seront pleinement appelés à jouer leur rôle. » Un vent d'optimisme soufflait sur la Côte d'Ivoire et l'air devint tout à coup plus respirable. Le général promettait d'assurer une transition rapide en remettant le pouvoir aux civils dès que possible. Il déclara:

« En ce qui me concerne, sachez que, contrairement à ce qu'on a vu dans beaucoup de pays de la sous-région, le pouvoir ne m'intéresse pas. » Il dit plus tard: « Au lendemain du 24 décembre, j'ai dit que le pouvoir ne m'intéressait pas, que je voulais balayer la maison puis partir. Si j'avais voulu le pouvoir auparavant, j'aurais fait un coup d'État comme les autres le font en Afrique. J'étais chef d'état-major du président Houphouët-Boigny, et celui-ci restait en France pendant six-sept mois. J'avais toutes les armes entre les mains. [...] Nous sommes venus au pouvoir en décembre pour une période transitoire courte, parce que la Côte d'Ivoire n'est pas un pays qui doit s'égarer dans des situations très ambiguës. Il faut une situation légale. La Côte d'Ivoire est un pays modèle dans la sous-région. » (Hofnung, 2005, p. 26).

Ces déclarations de la part du général ont sûrement beaucoup contribué à donner une image très positive à ce coup de force. D'ailleurs, c'est ce qui explique l'enthousiasme de certains milieux médiatiques ou diplomatiques et la prudence, voire la préoccupation des autres. En Côte d'Ivoire, comme dans le reste des capitales africaines, la presse est vite tombée sous le charme du général Gueï, le , le libérateur, le tombeur d'un régime corrompu: « La Côte d'Ivoire renaît: le général Gueï offre au pays le plus beau cadeau de cette fin de siècle » écrit le journal *Le Patriote*, tandis que *Notre Voie* dit que « les militaires libèrent la Côte d'Ivoire » et *Le Jour* parle de « Noël de la 2e république », avant de se moquer de Bédié « l'autocrate (qui) tombe des nues. ». Quant au quotidien *Fraternité Matin*, proche de l'ancien président, il se contentait de traiter du « changement de régime » et de la nécessité de la « sécurité pour tous. » Pas surprenant de constater qu'aucune voix ne s'était élevée pour s'attendrir du sort de Bédié, ni parmi les militaires et les civils.

Chez les Zougloumen, l'heure était à l'observation. Les artistes le savaient bien, les militaires n'acceptaient jamais la contestation. Alors, il fallait être prudent et observer le régime militaire. D'ailleurs, les exécutions sommaires qui allaient suivre le coup d'État avaient renforcé ce sentiment dans leur milieu. Néanmoins, comme la majorité des Ivoiriens, ils saluèrent le renversement du régime Bédié tout en restant prudents quant à l'avenir. Il faut reconnaître que le discours de Robert Gueï était plaisant et avait choisi une attitude de neutralité, affirmant qu'il était au-dessus des chicanes partisans. À son arrivée au pouvoir, Robert Gueï avait condamné l'ivoirité qu'il qualifiait de « concept créé pour diviser les

Ivoiriens. » Dans les rues d'Abidjan, l'explosion de joie avait été instantanée et les artistes ironisaient sur la manière dont ce coup d'État s'était déroulé:

« Un 24 décembre, pendant qu'on était tous occupés, mon beau pays tournait une page de son histoire. Quand j'ai demandé, on dit c'est Bédié qui s'était fâché parce qu'ils ont pris sa place et puis ils l'on foutu à la porte sans préavis, en tout cas il nous a pas dit au revoir. Au lieu de pleurer, les gens disaient: C'est bien fait pour lui. C'est quel Président, depuis on te parle, tu ne comprends rien. Ton peuple a faim, toi tu lui tiens des discours guerriers. Quand tu vas à l'hôpital, docteur te dit repose en paix. Mais si on ne peut pas manger, on ne peut pas se soigner, si on ne peut pas aussi te parler ! Président, toi tu fais quoi là. Voilà pourquoi ! ils ont fait nan nan nannan nannan C'est pourquoi ! ils ont fait lolololo lololo. Voilà pourquoi ! Ils ont fait lala lala lala. C'est pourquoi ! Ils ont fit lélé lélé lélé. Tu es parti. » (ChangementΩ, 2000).

Dans cette chanson, l'artiste se réjouit du départ de Bédié. Mais il montre que la difficulté pour les personnes à revenu modeste d'accéder à un minimum de soins dans les services de santé n'était pas réglée pour autant: « Quand tu vas à l'hôpital, docteur te dit repose en paix ». Pour Soum Bill©, la position du Robert Gueï donne de l'espoir: « Tout va changer ! En tout cas, tout doit changer. » (L'ingrat que je suisΩ, 2000). Dans cette lignée, plusieurs chansons en hommage aux putschistes furent produites: « Être commando c'est pas facile, être militaire c'est difficile, être policier c'est pas facile, être gendarme c'est difficile. Il faut avoir le cœur ou le courage. Il faut être garçon parce que ce n'est pas facile. » (Corps habillésΩ, 2001). Avec cette chanson, les Ivoiriens apprirent à mieux connaître les forces armées ivoiriennes et donc à se réconcilier avec elles. Ce sont à ces mêmes sentiments que les groupes Nicaise Koffi© et Alan Bill© font appel quand ils lancèrent pour quelques mois la mode du kaki avec la chanson *El Mutino* dans laquelle ils chantent: « Robert Gueï, le en treillis est venu avec beaucoup de cadeaux pour le peuple. » (El MutinoΩ, 1999). Selon Koffi©, « sa sortie (El Mutino) était bien à propos et nous avons été les chouchous des militaires qui avaient pris cet album comme le leur. Et à côté de ceux-là, le merveilleux public de mon pays avait besoin de changement. » (Nicaise Koffi©, 2005 ♪).

Mais voilà, après la formation du gouvernement du général Gueï, les hostilités politiciennes allaient se poursuivre notamment entre Laurent Gbagbo et Ouattara. Choc d'ambition, pour le

premier, ce gouvernement et celui du RDR considérant le nombre de ministres issus de la formation politique de Ouattara.



Au début janvier 2000, l'heure n'était plus au dialogue entre Laurent Gbagbo(FPI) et Ouattara(RDR), au grand étonnement du général Gueï qui avait pourtant obtenu le soutien des deux adversaires dans la formation du gouvernement. Source : Nouchi, 2000.

Le général Gueï pour sa part allait désillusionner les Ivoiriens. Au fil des mois, il prenait goût au pouvoir et sera accusé de ne pas assurer la transition démocratique comme il le prétendait. De plus, il n'était pas non plus un promoteur de l'apaisement du climat politique et social. Interrogations arbitraires, arrestations en cascades, séquestrations, exécutions sommaires, enlèvements, verrouillage des médias publics, etc. Autant de crimes qui allaient marquer cette période de transition. D'ailleurs, la *Ligue ivoirienne des droits de l'Homme* fit état d'abus, dont certains perpétrés par les membres d'un service spécial anti-crime mis en place après le coup d'État: « Arrivé dans les fourgons des jeunes Turcs de l'armée, Guéi se révèle impuissant à les contrôler. Une fois sortis de leurs casernes, les militaires ne sont pas prêts à les regagner aussi facilement. Ils constituent des groupes autonomes aux noms aussi évocateurs qu'inquiétants (Brigade rouge, Camorra, Cosa Nostra, etc.) qui écument les rues

d'Abidjan en terrain conquis, rackettant les commerçants et entretenant une insécurité qui, bientôt, ferait presque regretter le temps de Bédié aux Ivoiriens. » (Hofnung, 2005, p. 40). Bref, Abidjan était aussi la proie des pillards, militaires comme civils, qui volaient et incendiaient tout sur leur passage.

Par ailleurs, c'est avec circonspection que les Ivoiriens apprirent la participation de Robert Guéi aux élections présidentielles du 22 octobre 2000, autant que la disqualification de certains acteurs de la scène politique nationale. En effet, quand Robert Guéi avisa qu'il était « venu balayer la maison Côte d'Ivoire », il fallait saisir qu'il s'agissait de balayer aussi tous ses adversaires, c'est-à-dire repousser dans les limbes de la disqualification politique tous ceux qui auraient pu l'empêcher de rester à la tête de l'État ivoirien.

Quand Robert Guéi a commencé à dévier en s'écartant de ses promesses, les artistes se devaient d'agir. En 2005, Soum Bill© affirme: « Il ne faut pas se laisser porter par l'hystérie kaki. Si tout le monde a applaudi les soldats, il faut que nous continuions à parler des inégalités. Sous prétexte de lutter contre l'insécurité à Abidjan, les soldats s'acharnent sans discrimination sur tout le peuple. Or s'il y a des voleurs et des bandits autour de nous, c'est le système qu'il faut accuser. » (Soum Bill©, 2005 ♪). Ainsi donc, alors que les militaires étaient encore des héros, Soum Bill© dénonce déjà les exactions et l'impunité des hommes en uniforme, notamment celui du *PC Crise*, une unité qui terrorisait les populations:

« Maman, ça fait vraiment pitié... Quand ils arrivent ils ne te disent même pas bonjour, c'est avec crosse de fusil, ils vont te frapper. Faut pas que PC Crise devienne PC crime. Y a des gens qui ont volé l'argent du pays ! On les a laissés partir avec tout le blé ! Mais si tu voles gbofloto pour manger, si on t'a attrapé, on va tirer sur toi. Les armes ont envahi la ville ! Voilà ce qui nous inquiète ! Si tu fais un petit palabre avec ta copine ! Quand ils vont arriver, y a même pas bonjour ! C'est crosse de fusil, on prend pour te gifler avant de te demander ce qui s'est passé. Ce qu'on a combattu dans le passé, c'est ce qu'ils sont en train de semer. » (ZambakoΩ, 2000).

C'est dans cet esprit que la Constitution fut modifiée. Ce qui cristallisa de nouveau les passions antagonistes, passions qui allaient diviser violemment la population ivoirienne, notamment, avec la question des conditions d'éligibilité du président de la République

(l'article 35 de la Constitution de 2000). Dans les faits, l'article 35 et ses alinéas avaient donné force de loi à l'ivoirité.



Source : Nyemb Popoli, 2000

Pour les artistes, le débat surréaliste sur les conjonctions et la coordination du « et » et du « ou » au moment de la confection de la constitution était irritant. Pour eux, le général Guei n'avait pas pensé aux conséquences sociopolitiques de cette manipulation de la Constitution non seulement pour son pays, mais aussi pour le reste de l'Afrique. Fitini© rappelle au général le danger de l'article 35: « Mais la dernière nouveauté c'est affaire d'ivoirité. C'est eux qui ont dit, c'est eux qui ont parlé. Pour être Président, tu dois être Ivoirien de père et de mère. Magie, magie, à l'écrit tout à changer. Le ET et le OU pour nous départager. Le ET et le OU pour prouver l'ivoirité. En même temps ça peut nous diviser. Donc, faisons très attention. » (Le ET et le OUΩ, 2000). Il faut mentionner que dans des chansons comme « Tu sais qui je suisΩ » de Yodé© et Siro© et « Le ET et le OUΩ » de Fitini©, les artistes ont voulu dénoncer les dérives au sein de la classe politique et l'exacerbation du problème de

nationalité dans la population. Ces artistes ont adopté une position pondérée, incitant plus à la vigilance qu'à une prise de position en faveur d'un chauvinisme exacerbé.

Par ailleurs, «les enjeux de la période de transition que connut la Côte d'Ivoire en 1999 furent aussi caractérisés par la non-prise en compte du mode de régulation économique, sociale et politique tout au long du processus d'ajustement structurel afin de comprendre ces échecs et la signification des contraintes politiques qui les caractérisaient. Le défi du gouvernement de Robert Gueï était de taille, car il ne s'agissait pas simplement d'élire le président de la République, mais de faire émerger un projet de société basé sur de nouveaux compromis sociaux dont le succès dépendait de la création de lieux de débats, de nouvelles bases de solidarité et de cohésion sociale. Pour les bailleurs multilatéraux, le jugement porté sur la légitimité du régime de Robert Gueï reposait avant tout sur sa capacité à imposer au pays la rigueur de gestion nécessaire au respect à très court terme des contraintes dictées de l'extérieur bien que la situation économique fut unanimement reconnue comme désastreuse pour la population et les partis politiques. » (Campbell, 2000, pp.155-156)

Selon Les Nouveaux Griots - Horizon 2000 le bilan de la gestion Robert Gueï était dramatique:

« Y avait danger! Au nomment ou toute la Côte d'Ivoire pleure pour rembourser sa dette extérieure y n'a qui ont fêté les milliards pendant que le peuple les verts de terre eux ils mangent du caviar. Quand tu veux revendiquer, on te dit, de la fermer c'est nous les maîtres du pays. Est-ce vraiment ça de la démocratie? Maman c'est la dictature! Y avait le feu au pays. Je prends le pouvoir pour bâtir l'éléphant Afrique. Ça c'est les paroles qu'on nous lançait au départ. Tu nous as volés! On s'est laissé berner! Tu nous as trahis! Aujourd'hui tout est fini! » (Révolution ivoirienne, 2000).

En dix mois de pouvoir, le général Robert Gueï avait davantage divisé les Ivoiriens plutôt que de les réconcilier. Son échec peut se résumer en deux points: d'abord, il a détourné les objectifs de la transition, notamment à cause de ses ambitions politiques. En effet, Robert Gueï s'était engagé devant les Ivoiriens à instaurer un État de droite. Il leur avait en quelque sorte promis de mettre de l'ordre en Côte d'Ivoire afin de la nettoyer de tous les éléments nuisibles ayant concouru à la désagrégation de l'unité nationale. Or, Robert Gueï ne tint pas

parole, puisqu'il fit de l'ivoirité son fonds de commerce politique à l'approche des élections de 2000. De plus, les corruptions et les dérives financières et économiques léguées par Bédié furent accrues par la gestion patrimoniale du gouvernement de transition de Robert Gueï.

C'est donc avec espoir que les artistes saluèrent la prise de pouvoir de Laurent Gbagbo. D'ailleurs, Tiken Jah Fakoly© put alors se moquer non sans cruauté du « balayeur balayé » qui voulait se faire plus gros que Gbagbo. Pour les artistes zouglou, le général Robert Guéï avait été un héros malgré lui dans « l'engouement populaire spontané qui a suivi le coup de force; heureux un moment par le rassemblement autour du projet de constitution en dépit de ses hésitations, et enfin malheureux par la révolte du peuple qui n'a pas toléré la gestion, pour le moins confuse, des résultats de l'élection présidentielle du 24 octobre 2000. » (N'Dah, 2003, p.36). En dix mois de pouvoir, les artistes sont d'avis que le général Robert Gueï avait davantage divisé les Ivoiriens plutôt que de les réconcilier. Son échec peut se résumer par le fait qu'il a détourné les objectifs de la transition, notamment à cause de ses ambitions politiques. En effet, Robert Gueï s'était engagé devant les Ivoiriens à instaurer un État de droit. Il leur avait en quelque sorte promis de mettre de l'ordre en Côte d'Ivoire afin de la nettoyer de tous les éléments nuisibles ayant concouru à la désagrégation de l'unité nationale. Face à cet échec, l'élection de Laurent Gbagbo a été reçue avec soulagement par les Ivoiriens et les artistes, non pas forcément pour son programme politique, mais parce que les Ivoiriens voulaient absolument en finir avec le régime militaire.

3.1.4 Le Zouglou et le régime de Laurent Gbagbo avant les événements du 19 septembre 2002 : un contenu musical utopiste⁹⁵

L'élection de Laurent Gbagbo ne fut pas une révolution en soi. Elle témoignait plutôt d'un ras-le-bol des Ivoiriens qui avaient un ennemi commun, le général Robert Gueï. Gbagbo cristallisait tous les espoirs de la jeune génération, séduite par son impertinence et son

⁹⁵ Voir annexe IV.

courage politique. Guillaume Soro écrit: « Pour nous, il incarnait à cette époque le changement. Mon père était né sous le premier président de la Côte d'Ivoire indépendante, Houphouët-Boigny: je n'avais pas envie de mourir sous le régime Houphouët-Boigny ! » (Soro, 2005, p.50) Toutefois, le régime de Laurent Gbagbo souffrait d'un déficit de légitimité démocratique. Effectivement, l'élection présidentielle d'octobre 2000 qui avait conduit à l'élection de Laurent Gbagbo avait été boycottée par le PDCI et le RDR, deux forces politiques majeures en Côte d'Ivoire. De plus, il devait assumer un héritage économique catastrophique: faillite financière, ralentissement des activités économiques, chômage, pauvreté et fortes dettes. En effet, Laurent Gbagbo n'arrivait pas à mettre en œuvre son programme politique, faute de moyens financiers. « Ce blocage s'explique tout simplement par le fait que son gouvernement souffre d'un double déficit, à savoir d'une part, les conséquences d'une élection contestée, en raison des circonstances dans lesquelles se sont déroulées ces élections et, d'autre part, du manque d'adhésion de la communauté internationale, compte tenu de la mauvaise lisibilité des principes démocratiques notamment du respect des droits de l'homme. » (Coulibaly, 2002, p.66). C'est dans ce contexte rude que le mandat du nouveau Président débuta.

Lors des législatives de décembre 2000⁹⁶, Alassane Ouattara reçut à nouveau une interdiction de se présenter pour le motif de nationalité douteuse. Le nouveau président refusa d'intervenir dans cette « décision de justice » malgré les pressions de la communauté internationale. Cela était peu étonnant, car tous les régimes qui se sont succédé en Côte d'Ivoire ont démontré que la justice ivoirienne est devenue un outil au service du pouvoir en place en vue de réduire au silence ses adversaires. Ainsi, le pouvoir juridique a été instrumenté au profit des politiciens qui ne pensaient qu'à leur élection ou réélection. En 2002, Coulibaly écrit: « Les juges sont à la solde du pouvoir exécutif dans la mesure où leur promotion et leur avancement dans la hiérarchie de la magistrature étaient liés et sont encore subordonnés à leur propension à faire allégeance au pouvoir en place, en particulier, au chef de l'État, qui préside la magistrature. » (Coulibaly, 2002, p.113). Par conséquent, les juges se sentaient toujours redevables du pouvoir qui avait procédé à leur nomination, et ce, en dépit

⁹⁶ Les élections législatives ont dessiné une assemblée nationale qui n'affiche pas de majorité marquée : 96 députés pour le FPI, 94 pour le PDCI, 22 pour les "indépendants" (dont plusieurs retourneront au PDCI) et 9 sièges pour divers petits partis.

des textes juridiques. C'est ce fait qui explique, en partie, cette facilité à exclure les différentes candidatures d'Ouattara qu'avaient les Chefs d'État ivoiriens qui se succédaient.

Suite au Forum pour la reconsolidation nationale, Laurent Gbagbo avait vu sa légitimité confirmée par ses trois autres adversaires qui ne remettaient plus en question les conditions de son élection. Par la suite, il organisa les élections municipales ouvertes et démocratiques. Ces élections furent remportées par l'opposition de même que les élections départementales⁹⁷ de 2002. Dans le cas des élections municipales, elles donnèrent lieu à des affrontements triangulaires, voire quadrangulaires, qui profitèrent au RDR. Selon la Commission électorale indépendante (CEI), ce dernier rassembla 27,2% des voix, contre 26,9% au PDCI, 25,2% au FPI et 21,1% aux "indépendants" et à l'UDPCI (parti de Robert Gueï) Par ailleurs, comme ses prédécesseurs, Laurent Gbagbo allait se lancer dans la course à l'enrichissement personnel et à la corruption, et ce, dans un contexte de crise économique.

De plus, « l'indispensable reprise en main de l'armée est timide. Les policiers rackettent impurement. L'appareil d'État n'est pas totalement sous contrôle. Mais, surtout, une grande partie de l'électorat nordiste considère toujours davantage le président comme illégitime. D'autant que les tracasseries administratives, les vexations policières quotidiennes contre tous ceux qui portent un patronyme dioula (ivoirien ou immigré) continuent de frustrer toute une population. » (Rueff, 2004, p.33)

Pourtant, avant son élection, Laurent Gbagbo avait bel et bien affirmé que s'il devenait président, il ne lui faudrait pas plus de six semaines pour changer la Côte d'Ivoire. Selon Ahmadou Kourouma, « les conditions dans lesquelles Laurent Gbagbo a été élu ne lui ont pas permis d'obtenir la légitimité suffisante pour mener à bien les réformes qu'il voulait entreprendre. Il faut dire aussi que ce n'est pas un visionnaire. Il lui manque un grand dessein pour le pays. Il traite les problèmes dans l'ordre où ils se présentent. Du temps où il était dans l'opposition, les gens voyaient en lui un vrai leader qui ne baisserait pas les bras devant les difficultés. Au fond, Laurent Gbagbo est victime de la parole. C'est un type de gauche, avec

⁹⁷ Selon de la Commission électorale indépendante, les listes FPI rassemblèrent 20,6% des voix, les listes PDCI 20,6% et les listes RDR 24,8%.

des idées socialistes. Mais il a un côté populiste et démagogue qui lui a coûté cher une fois au pouvoir. C'est ce qui l'a empêché de réussir. » (Kourouma cité par Harel, 2003, p.13).

Pour leur part, les Zougloumen tout comme le reste des Ivoiriens savent bien que Laurent Gbagbo était le seul politicien à s'être opposé à Houphouët-Boigny durant la guerre froide. Alors, ils pensaient probablement qu'il fallait lui donner sa chance. C'est ce qui explique pourquoi les artistes Zouglou comme Yodé©\$ et Siro© incitent les Ivoiriens à le soutenir:

« Allons derrière lui ! Il nous a promis de changer notre vie ! Dans les hôpitaux il y aura médicament-cadeau, notre sécurité sera toujours garantie. » (PrésidentΩ, 2001). D'autres artistes comme Victeam-Agenda 2001✧ ont rappelé au nouveau président les attentes du peuple: « Président bonne arrivée. On a beaucoup crié mais c'est toi on a choisi ! On a pleuré, c'est toi on a voté ! Le sang a coulé, mais c'est toi on a élu. Faut pas prendre nos jetons pour aller construire chez toi au village. Nous voulons revoir le miracle ivoirien ! On voit par-ci par-là ! Les prix ont doublé ! Les travailleurs mal payés, nos parents planteurs très mal gérés. Privatisation à droit ! Compression à gauche ! Les chômeurs sont nombreux ! Les complots de gauche à droite pour nous compliquer la vie ! Rien que, exploiter les gens ! Nous on veut plus de ça ! Détournements par-ci par-là ! Même pas de justice ! À la lumière c'est les poignards, dans l'obscurité les dents blanches. Dans ce bateau de vampires on ne sait plus à qui s'en prendre pour avoir la paix ! On ne sait plus qui est Ivoirité a crée gbangan et ou veut nous tuer ! Nos hôpitaux malades. Quand on veut chanter on nous ferme la bouche. Nous on veut plus de ça ! » (Bonne ArrivéeΩ, 2001).

Le nouveau président fut averti:

« Un conseil Président ! On ne prend pas l'argent du peuple pour construire son village ! Les femmes de Président ! Elles prennent le panier pour aller faire marché à Paris ! Madame la Présidente y a marché à Gbata. Y'a des maladies au pays ! Qu'on n'arrive pas à soigner les caisses sont vides ! Tu vas au marché, on te dit, le riz a augmenté. Guérissons ces maladies-là, avant de parler du SIDA. Sinon on aura faim ! Jusqu'à la fin ! » (PrésidentΩ, 2001).

Le message de Petit Yodé©\$ et Siro© est clair : le président Laurent Gbagbo était très critique quand il était dans l'opposition. Maintenant qu'il est au pouvoir, les choses doivent changer. Petit Yodé©\$ dit: « quand tu n'es pas sur le terrain, tu critiques beaucoup. Mais une

fois que tu y es, ce sont les autres qui te critiquent. Et là tu te rends compte qu'il faut vraiment une condition physique parfaite. La politique est ce qu'elle est. Il ne suffit pas de se mettre en dehors pour critiquer, il faut la pratiquer pour voir. » (Petit Yodé©\$, 2007♫). Les Nouveaux Griots - Horizon 2000☼ ditent :

« On espère que l'arrivée des widis nous fera connaître une nouvelle Côte d'Ivoire. Quand tu vas en Europe l'intérêt du pays d'abord. Quand tu vas en Asie y au moins une place pour les pauvres. Le verbe manger se conjugue seulement à la première personne. Je mange, ma femme et moi nous mangeons. En plus de vos voyages, vous n'avez construit que vos villages. L'État est en ballottage! On ne veut plus de gaspillage. » (Révolution ivoirienneΩ, 2000).

D'autres artistes rappellent au nouveau président que le peuple ne va pas rester passif s'il ne tient pas ses promesses: « Attention, de la manière tu viens au pouvoir, c'est comme ça tu t'en vas. C'est chacun à son tour. » (SorciersΩ, 2001). À ce propos, le groupe Les Balayeurs☼ rappelle à Laurent Gbagbo les conditions de départ de son prédécesseur:

« Qui a dit que garçon fuit pas ? Son balai est cassé hé ! Son balai est cassé général ! Dès son accès au pouvoir, il était l'espoir du peuple, se donnant pour mission de faire un très bon nettoyage. Après ce nettoyage il devait rendre le balai ! Mais Bobby nous a dit que la maison était toujours sale. Ainsi, Bobby organisa une élection des balayeurs à la suite de laquelle le peuple a trouvé un nouveau. Sachant très que ce nouveau était le meilleur. Mais Bobby nous a dit que la maison était toujours sale. Voyant que Bobby voulant confisquer le balai, le peuple a fini par balayer papa balayeur ! Quelqu'un nous a dit un jour, quand on est garçon en ne fuit jamais devant son ami. Le peuple a fait bêhôte oh ! Quand en veut diriger les erreurs du passé doivent nous servir pour demain si on veut réussir sa mission. Au lieu de s'entredéchirer unissons-nous pour bâtir notre beau pays. La Côte d'Ivoire nous appartient. » (*Le balayeur balayé*Ω, 2000).

Dans la chanson *Hommage a nos martyrs*Ω, le groupe Solo System☼ dit:

« Où tu t'en vas même, tu vas courir jusqu'en haut mais un jour tu vas t'arrêter. On avait dit vivre le général mais quand on a pris dgra abat le général. Vivre le président mais si tu ne nous arranges pas, tu vas nous excuser. Si tu ne nous arranges pas, faut pas nous déranger. Un homme averti en vaut plusieurs. Tu peux être général, maréchal tu peux rien contre mon peuple. Tu peux être président, commandant tu peux rien contre mon peuple. Tu peux avoir des relations,

milliardaires, tu peux rien contre mon peuple. Quand le pays a crié au secours, ces fils se sont levés devant les Kalachnikov, devant des grenades, devant des zagazaga, ils ont fait tomber la dictature. Définitivement, entre le réel et la raison, les artistes Zougrou ont cautionné l'élection du nouveau président, et ce, malgré les critiques. » (Hommage a nos martyrsΩ, 2001).

Très rapidement, le nouveau président dut faire face à la dure réalité de la politique ivoirienne, notamment avec la persistance de la crise économique, la corruption qui devenait omniprésente à tous les échelons de la société, le chômage, etc.: « Venez nous sauver oh ! Galère va nous tuer oh ! Eh galère, tu tors soulier, tu brûles comme piment. » (La galèreΩ, 2000). Le groupe les Garagistes✧ interpelle le président Laurent Gbagbo au sujet de la dégradation des conditions de vie des Ivoiriens:

« On vit la galère. Qu'est-ce qui se passe ? Pour que les paysans piliers de notre économie soient les plus nécessiteux ? Nos fonctionnaires ne se retrouvent plus. Avancements confisqués, redevances perçues avec un salaire qui ne peut réaliser que du riz sauce. Les fonctionnaires sont les esclaves des temps modernes. Les chômeurs terrifiés par la galère ne font que revendiquer. Attention ! Je dis attention ! Dans nos quartiers les jeunes sans emploi sont entassés comme des réfugiés dans leur propre pays. » (Galère nationaleΩ, 2000).

Dans cette chanson, les Garagistes✧ expriment la difficulté pour les jeunes de s'insérer dans le tissu économique. Selon eux, le fait d'avoir un emploi ne suffisait pas à sustenter un individu. Encore fallait-il que le travail exercé lui permette de se réaliser pleinement, c'est-à-dire, qu'il lui fournisse les moyens d'acquérir un logement après plusieurs années de travail, de s'épanouir dans son emploi et de négocier dans les meilleures conditions un départ à la retraite... Ce qui ne semblait pas être le cas des fonctionnaires.

Pour sa part, Dezy Champion© critique le peu d'opportunités offertes à la jeunesse ivoirienne:

« Si à notre âge nous chômons déjà, ils nous ont menti, ils nous ont trompés. On nous a toujours dit que l'école conduit à la réussite. Nous sommes allés fréquenter et on a constaté qu'elle conduit seulement aux diplômes. Qu'avec ces diplômes on pouvait jobber mais nous on a ces diplômes et nous chômons ça fait longtemps qu'on cherche travail. Voilà pourquoi je dis : les riches s'enrichissent et les pauvres

s'appauvrissent. Tu peux arracher tout au pauvre, sauf son rêve.»
(TrahisonΩ, 2000).

Dans cette chanson, il montre la misère des Ivoiriens abandonnés à leur triste sort: les jeunes étaient au chômage et sans sources de revenus, avec toutes les conséquences que cela pouvait entraîner dans l'environnement urbain. C'est ce qui fait dire au groupe SEA☼ :

« Chez nous en Côte d'Ivoire, tout le monde est bloqué. Ça se pose des questions, quel sera l'avenir de nos enfants en Côte d'Ivoire ? Quel sera l'avenir de la jeunesse ivoirienne ? Nos grands-parents, ils ne sont pas allés à l'école, ils n'ont pas les diplômes. Raison pour laquelle, ils nous ont mis à l'école. On est allé à l'école, nous on est venu avec des diplômes ! Nous les diplômés nous on veut pas parler, on est toujours à la maison. On nous fait comprendre, qu'y a la dévaluation, qu'y a l'augmentation ! Même présentement, un billet de mille francs, tu envoies sur le marché, ça peut rien acheter. Mais trouvez la solution ! » (SolutionΩ, 2001).

Ainsi donc, les artistes pressent les politiciens de trouver des solutions afin d'éviter le pire. Certains réclamaient auprès des autorités la création d'emplois pour les jeunes. D'autres dans leurs chansons leur rappellent de penser au peuple et non à leurs intérêts. Parmi, ceux-ci Soum Bill©:

« Si on c'est battu pour vous, ce n'est pas pour mourir de faim parce que vrais ça va pas on va pas continuer dans sa ! La ménagère pleure! Les fonctionnaires pleurent, ils pleurent et la jeunesse pleure ! Les professeurs pleurent, ils pleurent. On dit quand y'a plus l'argent que gouvernement est tombé, que le peu d'argent qui restait les gens la on tous voler, mais au même moment on offre des châteaux aux ministres, pour leur dire bon arrivée, pendant que les caisses sont vides c'est nous vous trompez mais vous vous trompez vous-mêmes, parce que nous on sait que y'a un peu mais ils sont assis dessus. C'est vrai que les temps ont changé c'est vrai que les Joux ont grossis tous sa serrait encore plus bon si le peuple mangeait a sa faim. » (GnézéΩ, 2002).

Selon lui, malgré un nouveau régime, les conditions de vie des Ivoiriens ne cessent de se dégrader alors que les politiciens se la coulent douce. Face à la dégradation des conditions de vie, les artistes s'adressent aussi aux Ivoiriens, les invitant à revoir leur manière de vivre. Pour le groupe Les Marabouts☼ certains Ivoiriens sont responsables de leur situation, car ils veulent vivre comme des riches: « Tu as eu l'argent tu n'as pas su géré. Quand tu avais l'argent tout le monde t'appelait le chérif. Tu tirais sur tout le monde, tu rendais beaucoup de

service. Aujourd'hui tu es tombé tu es comme un rat de la brousse. Apprenons à gérer! » (ArgentΩ, 2002). Aux autres jeunes, Yodé©\$ et Siro© demandent d'être patients:

« Faut jamais te presser, la vie c'est molo ! Ce que Dieu t'a donné c'est ce qui est pour toi. Le renard passe, chacun à son tour. Laisse le temps au temps pour comprendre ce que le temps t'a réservé dans le temps. La vie c'est molo! La vie c'est comme le temps, s'il pleut chez toi aujourd'hui, recueille un peu d'eau pour pouvoir ton servir quand la sécheresse va venir. Ma maman ma toujours dit, de ne jamais me presser, les arbres de la forêt ne produisent pas la même session. Aujourd'hui c'est temps de mangue, demain temps de goyave. Un jour pour toi va sortir. » (La vieΩ, 2001).

Dans sa chanson OrphelinΩ, Dezy Champion© dit aux jeunes que malgré les conditions économiques désastreuses du pays, ils doivent se «débrouiller» pour trouver un emploi et penser à leur avenir: « Il faut grouiller. Tu dois chercher, un jour ça va aller. Quand on travaille c'est pour acheter un jour mouton. On ne travaille pas, pour devenir mouton. » (OrphelinΩ, 2000).

Un autre sujet qui inspire les artistes ivoiriens est le sort des mères de famille «coincées» par la crise économique. Dans la chanson La veuveΩ, du groupe Magic System✧, il est question de femmes qui sont obligées de se prostituer pour faire vivre leur famille: « Nos yeux se sont tellement habitués à voir la misère que nous avons oublié le sens de ce qui est bien et de ce qui est mal. L'histoire d'une pauvre veuve qui doit se prostituer pour nourrir ses enfants. Son comportement nous dégoûte. Ouvrons donc nos yeux et pensons à ce monde que nous sommes en train de construire. » (La veuveΩ, 2001). Dans cette chanson, les artistes exaltent le dévouement d'une veuve pour ses enfants. Femme honnête, travailleuse, vertueuse, elle était contrainte de se prostituer le jour pour nourrir ses enfants et elle «ravalait» ses principes moraux au nom de l'amour qu'elle leur portait. Mais au-delà de ça, c'est la qualité des prestations sociales qui était fortement mise à l'épreuve. Les artistes relèvent l'absence dans le système social de recours pour les veuves et les orphelins abandonnés à leur triste sort.

Il y a aussi des femmes qui ne pensent qu'à l'argent. Dans la chanson Poisson d'avrilΩ du groupe Magic System✧, il est conseillé aux hommes de ne « jamais chercher femme dans le mois de décembre. Parce qu'en décembre elles ont des choses dans la tête : comment fêter le

24 et le 31 décembre. » (Poisson d'avril Ω , 2001). D'une certaine manière, il faut éviter de courtiser les femmes durant les périodes de fêtes au risque de voir ses poches vidées. Pour sa part, Fitini $\text{\textcircled{C}}$ interpelle les hommes face au phénomène du «Maraboutage». En effet, certaines femmes utilisent la magie pour séduire et manipuler les hommes au point où ils devenaient «l'esclave» de la femme:

« Nos foyers d'aujourd'hui sont menacés par l'amour conditionné. L'amour kankankan, l'amour babizoto. La go Yoyo chez le Marabout, pour aller m'attacher. À cause de yoyo, je vais plus au boulot, j'ai rendu démission, je suis à la maison. Yoyo ma chérie, Yoyo mon espoir, mon soleil de minuit, viens donc dans mes bras. Partout, ma Yoyo, Fitini $\text{\textcircled{C}}$ est collé. Partout dans la rue, dans la cousine. À force de piler foutou, il est devenu un gros bras. » (Deux-collés, 2000).

Voici comment Pacome $\text{\textcircled{C}}$ décrit ces femmes matérialistes dans sa chanson Sabina Ω : « Tu es clair ton cœur est noir, tu veux makoumakou avec tout le monde. » (Sabina Ω , 2000). Par ailleurs, dans la chanson Sorciers Ω , le groupe Espoir 2000 $\text{\textcircled{S}}$ s'attaque aux femmes qui séduisent les hommes mariés et les hommes inconscients:

« Elles aiment le Chic, elles vivent pour le Choc. Et elles adorent les chèques. Ces filles d'aujourd'hui qui pratiquent la sorcellerie en pleine capitale. Elles ont choisi nos papas. Des papas inconscients qui suivent des blessées de guerre (blessées de guerre: femmes ayant eu beaucoup de déboires amoureux). C'est nous on prend les pots cassés. Que d'irresponsables qui abandonnent leur famille au profit des petites sorcières. Si vous ne voulez rien faire dans la vie, allez-y jouer ailleurs. Ce n'est pas avec nos parents. Briseuses de foyers. Vous qui rasez nos mamans, nous pas que tout se paye sur terre. Y'a pas de sots métiers. Mais la sueur du front ce n'est pas la sueur des fesses. En ces temps de galère, elles cherchent nos papas pour leur petit salaire alors que nous-mêmes, on ne mange pas. Et quand maman se plaint, elle lui dit ma rivale attrape ton mari. Ce n'est pas moi qui l'ai appelée. » (Sorciers Ω , 2001)

Quant à Petit Denis $\text{\textcircled{C}}$, dans la chanson Gnangni Ω ⁹⁸, il critique les femmes d'âge mûr qui ont des relations sexuelles avec des jeunes: « Gnangni c'est une tantine, l'âge de ma maman, elle a le jeton, mais Gnangni était moisi. Au début elle m'a prévenu, mon petit je suis mariée, j'ai des enfants, une fille au foyer, mais toi tu es mon petit moteur, c'est tati turbot diesel.

⁹⁸ Femme d'un âge avancé.

Gnangni paye mon loyer, mon argent de poche, mes ancolies et moi je casse son kpétou⁹⁹ » (GnangniΩ, 2002). Dans la chanson DoubleuseΩ, le groupe Les Marabouts☼ critique les filles matérialistes qui ne pensent qu'à leur intérêt « Parce que mon ventre est gros tu me prends pour un richard. Comment tu m'as vu même et puis créé toutes ces dépenses. Toujours reçu au maquis, l'enfant Camso©. Je devais faire boire et faire manger toute ta famille, mamanlé. Tu m'as fait ouvrir un grand maquis pour mon rival. Que tu m'as présenté comme ton papa du quartier. » (DoubleuseΩ, 2000)

Un autre sujet d'intérêt pour les artistes est la question de l'immigration des jeunes. Une fois de plus, le message tourne autour de la réalité de l'Europe. Dans la chanson un Gaou à ParisΩ, le groupe Magic System☼ rappelle aux jeunes le mode de vie en Europe qui ne correspondait pas forcément à celui de l'Afrique: « C'est quel pays où y'a pas bonjour. Tout le monde est pressé. À Paris ya pas mon frère donne-moi crédit. Pour avoir des papiers on souffre. Là-bas tout est machine. Même pour payer manger. Tu parles avec machine. » (Un Gaou à ParisΩ, 2001). Par ailleurs, la question de la pratique de la sorcellerie est aussi dénoncée. Ainsi, dans la chanson La chaîne alimentaireΩ, le groupe Solo System☼ s'adresse aux sorciers: « C'est la chaîne alimentaire, chacun à son tour, tu as mangé pour moi on va manger pour toi aussi. Ce n'est pas la penne de gaspiller tes larmes, sorcier ne connaît pas pitié.» (La chaîne alimentaireΩ, 2001). Pour les artistes, c'est la tolérance zéro face à la sorcellerie.

Sur le plan politique, pour les artistes, le mal ivoirien trouve ses sources dans la conception de la politique par les dirigeants. Le propos de Kofi Annan résume bien l'observation des artistes: « Je ne comprends pas ces leaders ivoiriens, ces hommes qui estiment qu'ils sont capables de diriger un pays, qui cherchent à devenir président d'un pays qu'ils sont en train de détruire.» (AFP, 2005, p. 4) Il faut ajouter à cela, la question de l'ivoirité où les politiciens ont préféré définir les gens par exclusion plutôt que par intégration. Dans la chanson Vivons ensembleΩ, le groupe Les Balayeurs☼ rappelle aux Ivoiriens que :

⁹⁹ Je lui fais l'amour.

« Nous sommes obligés, de vivre ensemble, à cause de notre hospitalité. Vivons ensemble dans ce pays ! Vivons ensemble pour sauver et garder la paix ! Vivons ensemble dans le respect de chacun. Donnons-nous la main hé ! Pour bâtir notre pays, ce pays qui nous est cher. On ne veut plus de charnier, de coup d'État, d'état d'urgence oh ! Chrétiens contre musulman, plus jamais ça ! Plus de guerres religieuses. Que tu sois de l'Ouest oh ! Ou du Nord, nous sommes tous des frères oh ! Que tu sois du Sud oh ! Ou de l'Est, donnons-nous la main hé ! Que tu sois RDR oh ! FPI, serrons-nous les coudes oh ! Nous sommes tous Ivoiriens. » (Vivons ensembleΩ, 2000).

Pour bien des artistes, la division entre Ivoiriens est causée par les politiciens:

« La Côte d'Ivoire n'a jamais connu de crise religieuse. Plusieurs mosquées ont été construites par Houphouët qui était chrétien. À l'inverse, les musulmans ont participé également à la construction des églises. Alassane Ouattara a fait don d'une église à son quartier. Par ailleurs, de nombreux musulmans ont soutenu Houphouët pendant trente ans au détriment des candidats musulmans parce qu'ils avaient confiance en l'homme. L'avenir leur avait donné raison dans la mesure où il a permis le développement du pays. Je dirais que la division entre musulmans et chrétiens est l'œuvre de Laurent Gbagbo et de ses amis puisqu'ils en sont les seuls bénéficiaires. En effet, cette manœuvre avait pour but de rallier les militants du PDCI (en majorité chrétiens) à la cause Laurent Gbagbo. En dehors de toute démarche machiavélique, il n'a jamais existé de confrontation entre musulmans et chrétiens ivoiriens qui vivaient en harmonie depuis la naissance du pays. Pour moi, il s'agit d'une volonté politique. » (Jah Fakoly© cité par Ngangue, 2001, p.3).

En revanche, un seul groupe d'artiste fera la promotion de l'ivoirité. C'est le cas de SEA☼ qui critique les étrangers dans la chanson Doux- AmerΩ:

« Nous les Ivoiriens on est doux-amers. Auparavant quand les étrangers viennent en Côte d'Ivoire, c'est pour pousser wotro. Fabrication de marmites, fabrication de fourneaux, société de mendiants, société de fanico. Tout ça là on ne demande pas import, c'est pour pouvoir les arranger. Avoir de quoi manger, et retourner chez eux. Mais aujourd'hui, tellement ils ont gagné beaucoup d'argent ! Ils sont entrés dans la politique. Ils disent : Côte d'Ivoire c'est pour tout le monde. Mais il est temps ! il est temps de savoir à qui appartient la Côte d'Ivoire. Mais aujourd'hui, dites aux étrangers de nous laisser en paix car la Côte d'Ivoire appartient aux Ivoiriens. Étrangers ! Souvenez-vous un peu ! ASEC-KOTOKO, ce qu'on a montré aux Ghanéens. Làlà ce n'est pas la guerre ! Ce n'est pas

palabre ! C'est petit gbangban, on a fait entrée en matière. » (Doux-AmerΩ, 2001).

Dans cette chanson, l'artiste adopte une position tranchée sur l'ivoirité, proclamant haut et fort la volonté des Ivoiriens de ne pas voir les «étrangers» s'impliquer dans le domaine politique, ce versant de la vie nationale qui est généralement réservé aux seuls nationaux.

En définitive, abordant sans détour des sujets très brûlants et sensibles de la société tels que l'ivoirité, l'impunité ou encore la corruption et les problèmes sociaux, l'engagement des artistes zouglo se mit à l'épreuve lorsqu'intervint la tentative de coup d'État du 19 septembre 2002.

SECTION II: La tentative du coup d'État du 19 septembre 2002

L'insurrection armée du 19 septembre 2002 qui a abouti à la partition de facto du pays était l'aboutissement du long processus de dégradation de la situation sociopolitique en Côte d'Ivoire. Refusant d'être démobilisés¹⁰⁰ et bien équipés, les mutins (le mouvement des rebelles ivoiriens) apparaissaient comme une force disciplinée et organisée en s'attaquant simultanément à des objectifs militaires et aux résidences des représentants de la sécurité du pays. Selon le chef des rebelles, Guillaume Soro, son mouvement se serait auto-armé, singulièrement en prenant le contrôle des armureries de Bouaké, qui possédaient effectivement d'importants stocks d'armements. Par voie de conséquence, « ni le Burkina Faso ni aucun autre pays ne nous ont jamais procuré d'armes. » (Soro, 2005, p.89). De plus, selon les révélations d'un chef de la rébellion, Tuo Fozié, Ouattara « aurait été prévenu une semaine avant l'assaut du 19 septembre et aurait estimé qu'il était trop tôt pour agir. » (Tuo Fozié cité par Rueff, 2004, p.35). Bref, de quoi alimenter la thèse de l'implication de M. Ouattara même si ce dernier a toujours réfuté ces allégations en réaffirmant sa solidarité aux revendications des rebelles. Justement, les enjeux de la crise ivoirienne vont au-delà des considérations individuelles.

3.2.1 Quelques enjeux de la crise ivoirienne

Autrefois saluée comme un modèle de stabilité, la Côte d'Ivoire a, à son tour, été ébranlée par des crises internes dans le style de celles qui caractérisent de nombreux pays africains. À ce titre, mentionnons l'application unilatérale d'une politique sociale et économique qui ne bénéficiait, en grande partie, qu'à une tranche de la population. C'est là un des facteurs qui ont remis en cause l'équilibre et la cohésion interne de la Côte d'Ivoire. Et l'instabilité qui en a résulté a débouché sur des affrontements entre acteurs sociaux et politiques.

¹⁰⁰ Gbagbo voulait les (mutins) démobiliser, officiellement en raison de leur âge avancé parce qu'il était loin d'être assuré de la loyauté de ces hommes tout acquis au chef de l'ancienne junte militaire du général Gueï.

C'est ainsi que, le 19 septembre 2002, une tentative de coup d'État à Abidjan a dégénéré en soulèvement armé. Les villes de Bouaké et Korhogo, respectivement dans le centre et le nord du pays, sont tombées entre les mains de rebelles¹⁰¹. Comme le présente la carte ci-après, près de 40% du territoire était contrôlé par les rebelles. Pour sa part, le gouvernement légal contrôlait la partie méridionale du pays, qui comprenait toute la partie côtière¹⁰².

Carte 2 : La Côte d'Ivoire après le 19 septembre 2002



La division de la Côte d'Ivoire après le 19 septembre 2002. Source: Le Monde, 15 octobre 2004

¹⁰¹ Il s'agit du Mouvement Patriotique de la Côte d'Ivoire, du Mouvement patriotique ivoirien du Grand Ouest et du Mouvement pour la Justice et pour la paix.

¹⁰² Le camp présidentiel contrôlait notamment la capitale économique Abidjan, la capitale politique Yamoussoukro, et les villes de Daloa, Agboville, Gagnoa et San Pedro.

Il y avait incontestablement dans cette mutinerie, les mécontentements d'une partie des Forces armées nationales de Côte d'Ivoire. Entre autres, les militaires étaient frustrés par l'absence d'avancement, par le manque de matériel et par la discrimination ethnique qui sévissait dans l'armée. De plus, les hommes en armes recrutés en 2000 par le général Gueï, les Zinzins¹⁰³ et Bahéfouès¹⁰⁴, craignaient d'être démobilisés sous le régime Gbagbo. En outre, ces rebelles venus du Nord de la Côte d'Ivoire prenaient les armes non seulement pour renverser le président Gbagbo mais aussi pour obtenir de nouvelles élections présidentielles. D'une façon générale, il s'agissait principalement de jeunes militaires qui avaient porté au pouvoir le général Robert Gueï mais qui avaient quitté son régime quand celui-ci s'était fait de plus en plus intransigeant. De plus, « ces jeunes militaires ont été de tous les coups d'État, de tous les coups de main qui, depuis des années, minent le champ politique ivoirien. » (Duval, 2003, p.32). Donc, en soi, ce phénomène n'était pas unique et la Côte d'Ivoire a connu d'autres mouvements d'humeur qui n'ont cessé, depuis, d'agiter cette armée à la dérive. D'ailleurs, depuis la fin des années 1980, l'armée ivoirienne a été l'objet de plusieurs mutineries. La première a eu lieu en 1990 quand les appelés ont réclamé d'être engagés. Puis, ce fut au sein de la garde présidentielle en 1992.

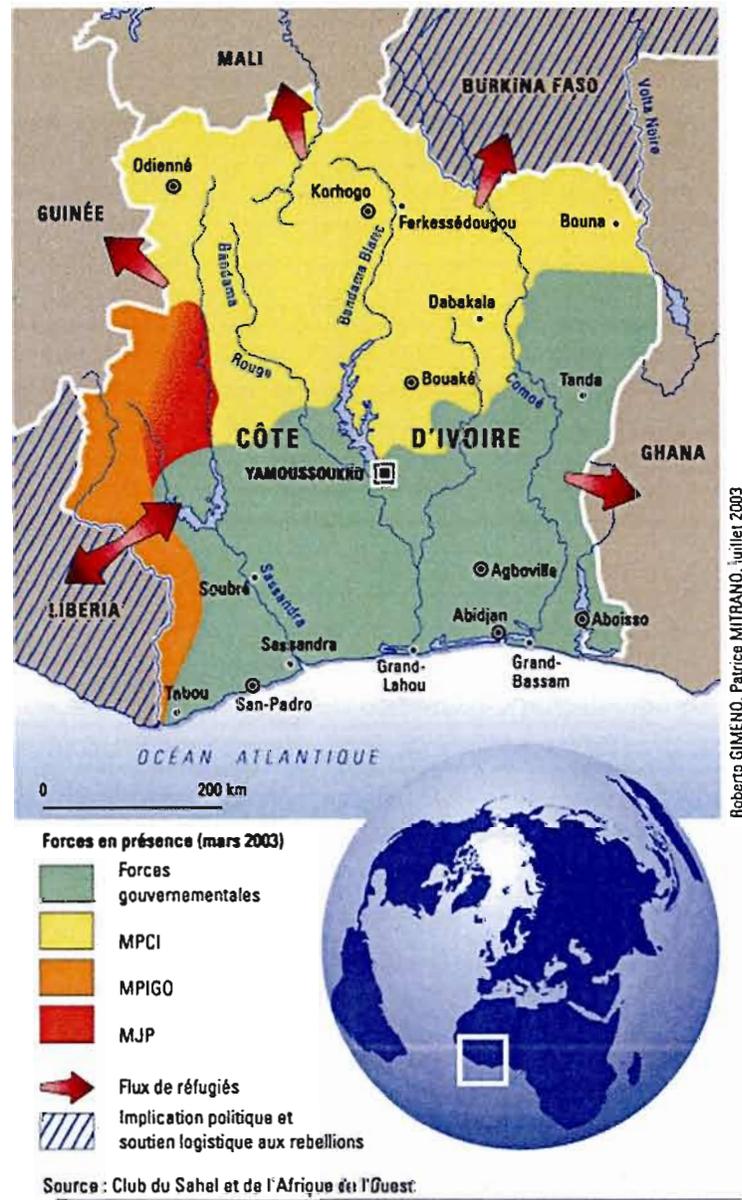
Il faut mentionner que «certains officiers de cette mutinerie ont été torturés et détenus sous le régime militaire en Côte d'Ivoire et ont fui au Burkina Faso où ils ont certainement reçu une formation» (Banégas, 2003, p.78), qui leur a permis de mener à bien l'opération du 19 septembre 2002. De plus, le Mouvement Patriotique de Côte d'Ivoire par exemple, recrutait aussi ses membres au Mali, au Burkina Faso, mais surtout chez les « dozos ¹⁰⁵» en Côte d'Ivoire.

¹⁰³ Les fous.

¹⁰⁴ Les malades.

¹⁰⁵ Il s'agit notamment d'une confrérie des chasseurs traditionnels que l'on rencontre habituellement en milieu rural en Côte d'Ivoire, au Mali et dans le Sud du Burkina Faso. Selon les croyances populaires, les dozos possèdent des pouvoirs magiques qui les rendent invulnérables aux balles.

Carte 3 : Les acteurs de la crise ivoirienne et leur connexion régionale



La facilité avec laquelle le MPC, le MPIGO et le MJP prirent le nord du pays est explicable par le fait que ce mouvement s'était heurté à une opposition minimale. Justement, «le régime du président Gbagbo fut surpris par cette mutinerie. Du coup, il fallait absolument trouver des

responsables. C'est d'abord Alassane Ouattara qui fut pointé du doigt par le régime» (Kouamouo, 2002, p.9) Par la suite, le général Robert Gueï fut identifié par les autorités comme le commanditaire de la conspiration.

En somme, il s'agissait au départ de «simples revendications corporatistes, notamment d'un mécontentement pour une question de solde. Par la suite, ces revendications prirent une tournure plus politique. Notamment, sur des questions identitaires qui se mue en lutte contre la France, contre le néo-colonialisme. » (Smith avec Glez et Vincent Rigoulet, 2002, p.15). Débuta alors une crise politico-militaire qui prit fin avec l'accord¹⁰⁶ de Ouagadougou signé le 4 mars 2007 entre le gouvernement et les Forces nouvelles (FN, rébellion). Au-delà des apparences, les causes profondes et les enjeux de la crise ivoirienne se résument en trois points: la question constitutionnelle, la réforme foncière et le rôle de la France dans ce pays.

3.2.1.1. La question constitutionnelle

Sur le plan constitutionnel, les revendications de la rébellion portaient notamment sur la révision de réformes militaires récentes, de nouvelles élections dans un cadre qui assurait leur transparence, la fin des mesures discriminatoires visant principalement les populations étrangères et originaires du nord (victimes du concept de l'ivoirité) et le départ du président Gbagbo dont le règne était perçu comme illégitime compte tenu des élections biaisées qui s'étaient déroulées en octobre 2000. De plus, «la rébellion se faisait aussi la voix d'autres griefs dont le sentiment très répandu chez de nombreux Ivoiriens du Nord qui se sentaient délibérément exclus de la vie politique et systématiquement victimes de discrimination pendant la dernière décennie». (Human Rights Watch Report, 2003, p.12)

¹⁰⁶ A l'issue d'un dialogue entamé le 5 février à l'initiative du président Gbagbo, ce dernier signe avec le dirigeant rebelle Guillaume Soro un accord de paix prévoyant le départ des soldats français et des casques bleus de l'ONU après la formation d'un nouveau gouvernement de transition. L'accord prévoit la relance du processus d'identification et d'enregistrement des électeurs en vue des élections prévues fin 2007.

Ainsi, le débat qui a suivi sur la nationalité et l'éligibilité de Ouattara à la présidence est devenu une manifestation des divisions très ancrées sur le sujet de « l'ivoirité », la question de l'identité ivoirienne et le rôle des immigrants dans la société ivoirienne (Human Rights Watch, 2003, p.9). D'où la proposition dans la foulée des discussions de réserver à des « nationaux » les emplois qui se raréfiaient. Pris dans la compétition pour le pouvoir, certains politiciens n'hésitaient pas à utiliser la carte du nationalisme.

« Les Ivoiriens qui éprouvaient des difficultés croissantes à trouver un emploi faisaient pression pour qu'un contrôle accru soit établi et qu'on favorise l'embauche des nationaux. Pourtant, le but théorique visé par « l'ivoirité » n'était pas la xénophobie envers les populations du nord de la Côte d'Ivoire. C'était plutôt d'encourager une nouvelle sensibilité nationale distincte du sentiment d'appartenance ethnique traditionnel et donc d'atteindre un nouveau palier identitaire, celui de l'État-nation » (Gaulme, 2001, p.301).

Ajoutons que « l'ivoirité, les discours nationalistes, l'essentialisme africain ne sont pas de simples dérives idéologiques de quelques intellectuels perdus, manipulés par des politiciens boute-feux, mais répondent à une demande très répandue dans la génération née et scolarisée après les indépendances, de fierté décomplexée d'être Africain. » (Courtin, 2005, p.26). À côté du débat constitutionnel, il y a aussi l'enjeu de l'accessibilité aux terres agricoles entre les autochtones et les migrants ivoiriens.

3.2.1.2. La réforme foncière

Lorsqu'il était au pouvoir :

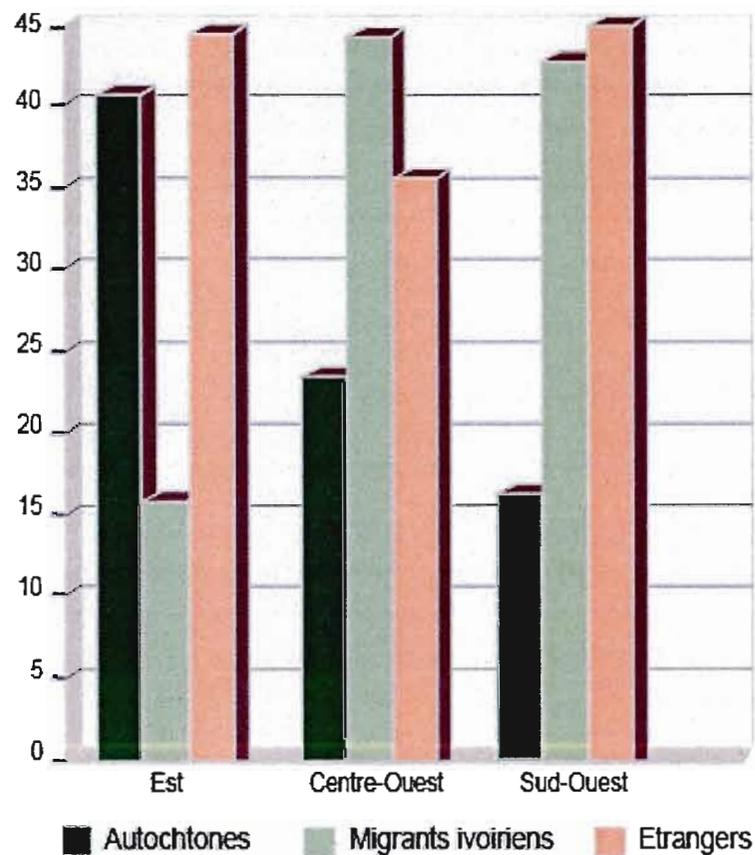
« la vision de Félix Houphouët-Boigny était que la terre appartient à celui qui la cultive. Il a donc encouragé ses "frères" africains¹⁰⁷ à s'installer, notamment en laissant s'appliquer le droit coutumier. Ainsi donc, ceux qui étaient d'abord venus pour être employés dans les plantations sont progressivement devenus eux-mêmes planteurs, profitant des terres « vierges » de la grande forêt ivoirienne. D'ailleurs, les résultats du recensement de 1998, montrent que les immigrants étaient quasiment

¹⁰⁷ Il s'agit de planteurs ivoiriens venus d'autres régions du pays, essentiellement des Baoulé dont beaucoup ont dû quitter leurs terres inondées lors de la construction du barrage de Kossou.

majoritaires sur les filières café-cacao. » (Christian Bouquet, 2008) Comme nous pouvons l'observer sur ce graphique, «les autochtones (descendants des premiers occupants du sol) sont minoritaires dans le centre-ouest (la "boucle du cacao") où les migrants ivoiriens sont les plus nombreux, alors que dans le sud-est et dans le sud-ouest, les étrangers sont majoritaires.¹⁰⁸» (Christian Bouquet, 2008)

Graphique II

Répartition des résidents par ethnie et nationalité dans les principales zones de café-cacao



Source : RGPH 1998

Dans les villages, «on estime que les malheurs viennent de l'étranger: principalement le chômage et la saturation ou pénurie foncière. Face à cette situation, les rivalités liées à la

¹⁰⁸ Pour plus de détails, lire Christian Bouquet, *La crise ivoirienne par les cartes*, <http://geoconfluences.ens-lsh.fr/doc/etpays/Afsubsah/AfsubsahDoc5.htm>, consulté le 25 février 2008.

propriété des terres agricoles vont être envenimées par une tendance xénophobe nourrie par certains politiciens et certains médias. En effet, les acteurs de la scène politique ivoirienne ont encouragé les populations autochtones à revendiquer des terres qui avaient été concédées de manière coutumière à des planteurs venus d'autres régions de la Côte d'Ivoire ou de pays voisins comme le Burkina Faso et le Mali.» (Christian Bouquet, 2008) De surcroît, la crise économique ivoirienne avait aussi contribué à remettre la question du code foncier au premier plan des préoccupations et des argumentaires électoraux avec la loi sur le domaine foncier rural :

«Les immigrants d'origine burkinabé constituent le plus important lot des ruraux étrangers en Côte d'Ivoire, aucun ne possède un titre foncier mais pratiquement tous ont acquis des terres depuis de longues années parfois avant même les indépendances, et ils se considèrent «propriétaires » et disposant de nombreux droits. 47,3% parmi eux sont nés dans ce pays et estiment bénéficier du droit du sol et des avantages et privilèges qui y sont rattachés. Les jeunes autochtones profitent de cette loi pour « arracher » ou menacer d'arracher les terres à tous ceux qui sont étrangers (allochtones et non Ivoiriens), remettant de fait en cause les termes des transactions passés ou avec leurs parents ou avec les leaders de leur famille, mettant en mal le système ou l'institution du tutorat qui a toujours prévalu dans la sous-préfecture. «L'arrachage » ou la menace «d'arrachage », le retrait ou la menace de retrait de terres font désormais partie du dispositif stratégique de ces acteurs, eux-mêmes menacés dans leur propre famille ou lignage. »

D'une certaine manière, ce sont les groupes étrangers qui étaient affectés par cette loi et c'est ce qui explique probablement leur enrôlement dans les troupes rebelles. De plus, force est de constater que dans les régions à forte pression foncière, on assiste à une mauvaise lecture de cette loi. Chacun l'interprète à sa guise et en sa faveur. Néanmoins, les conflits fonciers en Côte d'Ivoire étaient récurrents et anciens, mais ils avaient plutôt pris une nouvelle tournure meurtrière depuis que le concept de l'ivoirité les avait chargés d'une idéologie xénophobe.

3.2.1.3. La France et les crises ivoiriennes

Avant la tentative de coup d'État du 19 septembre 2002, les relations entre la France et la Côte d'Ivoire étaient relativement bonnes. Cependant, depuis ce coup de force, elles ne cessaient de se détériorer. La France ne voulait pas intervenir dans le conflit qu'elle présentait comme une crise " ivoiro-ivoirienne ", donc intérieure: une mutinerie¹⁰⁹. Or, le camp présidentiel parlait d'agression extérieure et de tentative de coup d'État. Par conséquent, selon les accords de défense qui liaient les deux pays, la France devait intervenir militairement aux côtés de l'armée loyaliste, comme en cas d'agression caractérisée depuis un territoire voisin. De fait, le refus de la France de répondre favorablement à la demande de Laurent Gbagbo allait inciter ce dernier à encourager les manifestations anti-françaises notamment celles des Jeunes patriotes¹¹⁰. Laurent Gbagbo alla même jusqu'à dire aux jeunes patriotes: « Si je n'étais pas président de la République, je serais dans la rue avec vous, et vous avez raison. ».(Gbagbo cité par AP, 2003, p. 14)

Cela dit, il suffisait de se rendre en Côte d'Ivoire pour constater que les temps étaient durs pour la France dans ce pays. Pourtant, « elle ne quittait pas la Côte d'Ivoire et, contrairement aux discours faits ici et là, elle a joué et continué de jouer un rôle capital. » (Smith, 2003). Il est d'ailleurs à souligner que depuis l'indépendance de 1960, la Côte d'Ivoire a toujours gardé un rapport tout à fait privilégié avec l'ancienne puissance coloniale en tissant des liens commerciaux et de coopération particulièrement fort; ces liens en font le premier partenaire commercial de la France dans la zone francophone. D'ailleurs, la présence de la France en Côte d'Ivoire se manifestait ainsi en 2005: «les entreprises françaises comptaient pour 25% des investissements et 50% des recettes fiscales du pays; les importations françaises en Côte

¹⁰⁹ Deux semaines après le déclenchement de la rébellion, le 16 septembre 2002, le ministre français des affaires étrangères, M. Dominique de Villepin, en proposait le mode d'emploi aux sénateurs de son pays: « La crise en cours s'appuie sur des éléments traditionnels. La mosaïque ethnique et religieuse que constitue la Côte d'Ivoire, marquée notamment par un clivage Nord-Sud, est en crise depuis la disparition d'Houphouët-Boigny. » Autrement dit: « Mesdames et messieurs, c'est toujours pareil dans notre bon vieux chaos africain. »

¹¹⁰ Les patriotes sont soutenus et financés par le camp présidentiel. Il s'agit des jeunes pour la majorité sans formation et privés d'emplois.

d'Ivoire représentaient 311 millions d'euros, soit - 11,3% et les exportations françaises, 335 millions d'euros, soit - 13,2%»¹¹¹ :

Premier fournisseur et premier client de l'État ivoirien, la France est également le principal investisseur étranger en Côte d'Ivoire. Les 240 filiales et autres 600 sociétés à capital français présentes sur les marchés ivoiriens opèrent dans presque tous les secteurs vitaux de l'économie ivoirienne: l'exploitation des hydrocarbures (Total-Elf-Fina opère dans la distribution des produits raffinés et détient 25 % de la SIR), la production et la distribution d'électricité (la majorité de l'actionnariat de la CIE et de CIPREL est détenu par le groupe Bouygues), l'assainissement et la distribution de l'eau (la SODECI est une filiale du groupe Bouygues), les bâtiments et les travaux publics (par les groupes Bouygues, Vinci, SETAO et COLAS), les transports (Bolloré possède une participation importante dans la société de chemin de fer SITARAIL et contrôle la quasi-totalité des marchés connexes au transport maritime), l'exploitation des ressources naturelles (notamment par les groupes Bolloré et Castel), les télécommunications (France Télécom est le principal actionnaire de Côte d'Ivoire Télécom et de la SIM) et le secteur bancaire (par les filiales des groupes de la Société Générale, du Crédit Lyonnais et de BNP Paribas). Sans revenir sur l'historique de cette présence en Côte d'Ivoire, signalons simplement que les entreprises françaises détiennent également 27% du capital social des entreprises ivoiriennes. (Gramizzi Claudio, 2004, p.62)

La présence française en Afrique a été aussi facilitée par l'ampleur de son réseau «Françafrique». «Ce néologisme a été inventé par François-Xavier Verschave et Félix Houphouët-Boigny, en 1970, pour personnifier les relations entre la France et l'Afrique.» (Bayart, 2004). Il désigne, plus spécifiquement, une «nébuleuse d'acteurs économiques, politiques et militaires, en France et en Afrique, organisés en réseaux et lobbies et polarisés sur l'accaparement de deux ressources : les matières premières et l'aide publique au développement. La logique de cette ponction est d'interdire l'initiative hors du cercle des initiés. Le système se recycle dans la criminalisation. Il est naturellement hostile à la démocratie. Le terme évoque aussi la confusion, une familiarité domestique louchant vers la primauté.» (Verschave, 1998, p.175) Par ailleurs, il serait trop naïf de parler de caution ou

¹¹¹ Bilan 2005 des investissements étrangers de la France.

http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/france_829/decouvrir-france_4177/france-a-z_2259/attractivite-du-territoire_12833/bilan-2005-investissements-etrange-france_35278.html, Consulté le 25 mars 2006.

d'argent de la Françafrique car Félix Houphouët-Boigny savait aussi manier ses tuteurs français si nécessaire. Ainsi, la Côte d'Ivoire est restée longtemps la vitrine néocoloniale subventionnée par le système de la Françafrique.

Mais voilà, les relations entre la France et la Côte d'Ivoire allaient atteindre leur point de non retour suite aux événements du 19 septembre 2002. En effet, dès le début de la tentative de coup d'État, la France a envoyé des renforts militaires afin d'assurer la sécurité des ressortissants français. Par la suite, cette force française fut chargée de s'interposer entre les parties en conflit et, le 22 septembre 2002, marque le début de l'Opération Licorne : l'armée française se déploie. Elle se positionne le long d'une ligne de non-franchissement (LNF) bordée par un glacis, la zone de confiance (ZDC) séparant le Sud loyaliste et le Nord contrôlé par les rebelles.

Carte 4 : La présence française en Côte d'Ivoire



La communauté française comptait au début de 2002, 16.980 personnes réparties sur toute l'étendue du territoire ivoirien. Source : ministère des Affaires étrangères de France, 2005.

Ainsi donc, quand les rebelles ont essayé de descendre sur Abidjan deux semaines après le 19 septembre 2002, les forces françaises les en ont empêchés, s'interposant entre le Nord rebelle

et le Sud loyaliste. Un chef rebelle a alors affirmé: « La France nous crée trop de problèmes. Elle sert de bouclier. Elle nous empêche d'avancer. Sans elle, nous serions déjà à Abidjan » (Philippe Leymarie, 2002, p. 8). Une chose est sûre, c'est que « les Français ont empêché les mutins de descendre jusqu'à Abidjan. Dans l'esprit de Paris, il ne faisait guère de doute que leur arrivée dans la capitale aurait provoqué un bain de sang. C'est terrible à dire, mais peut-être eût-ce été préférable. Certains pensent que, si les mutins avaient pris Abidjan, la population se serait révoltée et aurait chassé Laurent Gbagbo du pouvoir. Une véritable conférence nationale aurait pu alors avoir lieu. » (Kourouma cité par Harel, 2003, p.14).

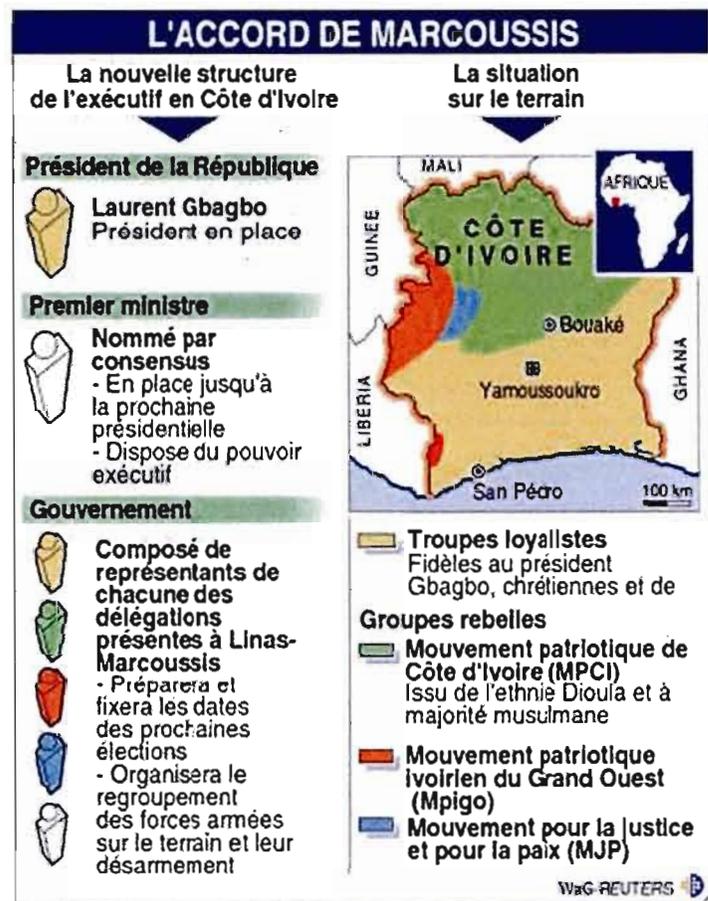
Il faut donc donner à la France le crédit qui lui revient: son intervention et le déploiement de soldats français aux premiers jours de la crise ont permis d'éviter un bain de sang à la Côte d'Ivoire. Du point de vue français :

« l'intervention a été imposée par plusieurs facteurs: la perspective d'une implosion de l'ancienne « vitrine » francophone ouest-africaine (qui aurait des répercussions immédiates sur la stabilité régionale); la pression que constituait la présence des forces spéciales américaines (expédiées pour la première fois dans la région, signe qu'on ne faisait plus confiance à 100 % à la France); la perspective d'une entrée en lice des armées nigériane et même angolaise; la profusion de marchands d'armes, mercenaires, agents secrets, ex-miliciens rescapés des guerres civiles libériennes et sierra-léonaises et le souci d'envoyer un signal rassurant à l'ensemble des régimes « amis » du continent. » (Leymarie, 2002).

Toutefois, malgré leur présence sur le terrain, les « forces impartiales » ne sont pas parvenues à limiter les attaques de violence et les violations des droits fondamentaux des Ivoiriens en dehors de la zone de confiance qui séparait les deux lignes de front.

Sur le plan diplomatique, le premier accord de paix (Accra I, 3 octobre 2002) stabilisa les forces antagonistes: entre les 10 départements du Nord tenus par les rebelles et les 48 départements du Sud contrôlés par les loyalistes, une ligne de non-franchissement fut tracée et élargie ensuite en une Zone de confiance où les soldats français patrouillaient. Celui-ci signé en France, à Marcoussis, le 24 janvier 2003 accrédita le maintien du chef de l'État, la mise en place d'un gouvernement de réconciliation nationale (intégrant des représentants de la rébellion) et la mise en œuvre d'un programme abordant les principaux sujets de fond à

l'origine de la crise ivoirienne: nationalité, propriété foncière rurale, éligibilité, restructuration de l'armée, désarmement de la rébellion.



Source : Reuters, 2005

Les accords d'Accra II et III (30 juillet 2004), puis de Pretoria I (avril 2005) et Pretoria II (juin 2005)¹¹², qui reprenaient les termes de Marcoussis, n'eurent pas davantage de succès face à la tendance récurrente du chef de l'État ivoirien à contourner une à une toutes les dispositions signées. Par ailleurs, la seule avancée diplomatique fut obtenue par le médiateur

¹¹² Pour en connaître davantage sur les accords de paix, lire Banégas (2003), Banégas et Ruth Marshall- (2000)

sud-africain Thabo Mbeki, qui imposa, en avril 2005, au président Laurent Gbagbo la possibilité pour tous les signataires de Marcoussis de se présenter à l'élection présidentielle.

Au-delà de la lenteur du processus diplomatique, la démarche de la France dans la crise ivoirienne avait pour objectif de trouver des compromis ouvrant la voie à une paix durable, à la réconciliation nationale et à l'établissement d'une démocratie pérenne. Par exemple, l'opération Licorne a conduit à une trêve et aux accords de Marcoussis. Malheureusement, ils furent «violés» alors que le processus de règlement de la crise ivoirienne était en cours et quand, malgré les efforts de l'UA et de la communauté internationale, le 4 novembre 2004, le régime Gbagbo déclencha l'opération « Dignité »¹¹³. Il s'agissait d'un essai de reconquête militaire du Nord par l'aviation. Dans ce but, l'armée loyaliste bombardait les positions des rebelles, violant ainsi l'accord de cessez-le-feu du 4 juillet 2003. Entre autres, une base de l'armée française de la région de Bouaké fut pilonnée, faisant ainsi 9 morts.

¹¹³ Plusieurs jours avant les bombardements des positions des Forces nouvelles et des soldats français, il y eut des discours musclés de la part du régime. Dans la presse, à la télévision ou lors de réunions publiques, des paroles lourdes de sens furent prononcées. Le président du Front populaire ivoirien avait commencé par dire qu'il fallait reprendre la guerre. Puis, le chef des jeunes patriotes, Charles Blé Goudé, avait annoncé « une réunification de la Côte d'Ivoire » pour la mi-novembre 2004. Le président de l'Assemblée nationale avait appelé le peuple à marcher sur Bouaké. Ces messages servaient à alerter et à galvaniser les miliciens des Groupements de jeunes patriotes (GJP). Ces bombardements étaient planifiés et prémédités. À moins d'être une erreur d'information sur la cible, cette intervention relève de la pure folie. Comme à chaque période de tension, le ton des journaux s'est durci, reflétant des déclarations de plus en plus belliqueuses des responsables des deux camps. Des affrontements intercommunautaires graves ont également été orchestrés, au cours des semaines écoulées. À Duekoué, dans l'Ouest, une série de massacres et d'opérations de vengeance ont fait environ une centaine de morts. D'autres violences ont continué d'éclater dans d'autres régions, jusqu'aux portes d'Abidjan. Pour plus de détails, lire Rémy(2005).

Carte 5 : Les zones ciblées par l'opération Dignité¹¹⁴



Source: Jeune Afrique, 2004.

La riposte de la France fut instantanée. C'est à partir de ce moment que la crise ivoirienne se transforma en une crise franco-ivoirienne donc une crise contre «le néo-colonialisme». Le

¹¹⁴ Les zones ciblées par l'opération Dignité au cours de laquelle les villes rebelles du Nord furent bombardées par l'armée loyaliste. Cette tension fit suite au blocage politique connu lors de l'application des accords de paix de Marcoussis, signés en France en janvier 2003 et réactivés par l'accord d'Accra.

régime Gbagbo multiplia les déclarations belliqueuses contre la France et les partisans Gbagbo réagirent violemment spécialement les « Jeunes patriotes », véritable milice du pouvoir. Ajoutons que la reprise en main des médias d'État était une pièce maîtresse de l'opération Dignité. En effet, la radio et la télévision ont joué un rôle majeur en alimentant la thèse de l'agression coloniale. Sur ce point, *Reporters sans Frontières* notait que les émissions avaient « connu une grave dérive propagandiste, relayant des appels au crime, des mensonges et des mots d'ordre organisant des violences de la rue. » (*Reporters sans Frontières*, cité par Marmoz et Mari, 2004, p.55).

Nul doute qu'en « reprenant les hostilités, le président ivoirien ne visait pas la victoire. Tout au plus administrerait-il aux rebelles une correction et lavait-il l'affront qu'il avait lui-même subi au début de la crise. Ce faisant, il démontrait qu'il était en phase avec les jeunes patriotes, les seuls à le comprendre et à le soutenir, et ces derniers devaient pouvoir compter sur un vrai chef. Le président ivoirien tentait de disqualifier la médiation française et de confronter la thèse de la guerre de la France contre la Côte d'Ivoire. » (Konaté, 2005, p118).

Bref, au sommet des exécutifs, c'était le duel entre les présidents Gbagbo et Chirac, par l'entremise des médias qui ne ménageaient aucun effort pour se rappeler à l'ordre. C'était une dérive « fasciste », dit le président Chirac au régime Gbagbo. La confiance, à n'en point soupçonner, fut à jamais brisée. Pour sa part, Gbagbo se choquait du fait que la France, sans avoir instauré d'enquête suite au bombardement de la base militaire de la force Licorne à Bouaké, avait détruit ses aéronefs: « Dans le monde moderne, on a ce qu'on appelle les enquêtes, » (Gbagbo cité par AFP, 2005) rappelait Gbagbo à Chirac. Depuis lors, la polémique faisait rage entre les deux camps: « répression néocoloniale » d'un côté et « légitime défense » de l'autre. Pour tout dire, les tensions entre la France et la Côte d'Ivoire ne pouvaient qu'aboutir à une voie sans débouchés. Ces tensions ne pouvaient faire oublier que les problèmes de fond de la crise ivoirienne étaient Ivoiriens avant tout, notamment en ce qui concerne le refus des politiciens ivoiriens de faire des compromis politiques.

En revanche, avec les crises ivoiriennes, personne ne peut mettre en doute la part de « responsabilité » de l'ancienne puissance coloniale. En effet, avec le coup d'État de 1999, la

France n'avait jamais eu une ligne claire et a poursuivi deux politiques opposés en Côte d'Ivoire:

« La première est celle du laisser-faire face au putsch du général Gueï, lors de l'élection par l'émeute de Laurent Gbagbo, en octobre 2000, puis devant le démantèlement des pseudo-accords de Marcoussis et l'évolution dictatoriale d'un régime qui extermine ses opposants et fonde sa légitimité sur la violence. La seconde est celle de l'intervention volontariste sur le plan diplomatique, avec les accords de Marcoussis de janvier 2003, et militaire, avec le déploiement du dispositif Licorne en 2002 pour interdire la prise d'Abidjan par les rebelles puis les représailles à l'agression contre les soldats français à Bouaké. La catastrophe ivoirienne sanctionne le culte de l'ambiguïté et la stratégie du pourrissement entretenu par la diplomatie française. » (Baverez, 2004, p.52)

La France en Côte d'Ivoire est d'être le seul pays à vouloir assumer une prise de risque sur le terrain pour sauver ce qui reste de ses intérêts, protéger ses ressortissants et conjurer le spectre d'une guerre civile. Néanmoins, «la véritable tragédie de la Côte d'Ivoire est d'être menée au bord du gouffre par une classe politique irresponsable. Tel le Lièvre malin des contes ouest-africains, Gbagbo cherchait à se faufiler entre la menace que représentaient la rébellion et la fuite en avant des ultras de l'ivoirité, dont sa propre épouse Simone était l'égérie. La question était de savoir combien d'Ivoiriens allaient y perdre leur vie dans les mois ou les années à venir, sous le regard impuissant d'une métropole qui avait refusé de voir grandir celle qu'elle croyait être encore son enfant reconnaissante » (Bayart, 2005)

La France était attaquée par les deux camps. En effet pendant que la rébellion reprochait à ce pays d'avoir mise en place une zone démilitarisée l'empêchant de renverser le gouvernement légal, le camp loyaliste (gouvernemental) était persuadé que la France soutenait les rebelles, tandis que les «Jeunes patriotes» », l'accusait d'être l'ennemie de la Côte d'Ivoire. Pour Soum Bill©, « le problème entre la France et la Côte d'Ivoire il faut le gérer avec beaucoup de prudence. Nos problèmes aujourd'hui ce n'est pas un jeu. Les souffrances de nos populations ce n'est pas un jeu. » (Soum Bill©, 2005 ♪).

Comme nous pouvons le constater, les enjeux internes à la Côte d'Ivoire, à eux seuls, peuvent déjà expliquer les causes de cette crise. Néanmoins, il ne faut pas sous-estimer la dimension

régionale et l'intervention de certains pays, soit directement ou indirectement, dans ce conflit. En effet, «les maux dont souffrait la Côte d'Ivoire rappellent évidemment les engrenages meurtriers du Liberia ou de la Sierra Leone. À l'époque, lorsque le Liberia était à feu et à sang, des bandes armées trouvaient refuge en Côte d'Ivoire où leurs combattants se reposaient et préparaient leurs offensives sur fond de trafic d'armes, de contrebandes, etc. Dans l'ouest de la Côte d'Ivoire, des jeunes désœuvrés se sont laissés tenter par cet aventurisme guerrier¹¹⁵.» Ainsi donc, il existait une connexion entre la rébellion de certains pays de la sous-région, spécialement du Liberia et de la Sierra Leone. «L'apparition des mouvements rebelles dans l'Ouest ivoirien, deux mois après la tentative avortée de coup d'État, signale clairement l'imbrication des conflits au Liberia et en Côte d'Ivoire. Il faut souligner également que le président Gbagbo avait armé les forces libériennes hostiles à l'ancien président libérien Charles Taylor pour qu'elles combattent à ses côtés; il avait même autorisé l'armée ivoirienne à les aider à retourner dans leur pays afin d'y renverser Taylor.» (Banégas, 2003, p.92) Bref, à partir de l'éclatement de la crise en Côte d'Ivoire, les Libériens, miliciens ou réfugiés, ont constitué une main-d'oeuvre utile.

3.2.2. Quelques conséquences du coup d'État

Pour mesurer les conséquences sociales de la crise ivoirienne, il ne suffit pas de se contenter des rapports d'études. Bien au contraire, il faut aller sur le terrain pour vivre le quotidien des Ivoiriens. Alors, on se rend compte que ce pays a, en quelque sorte, «fané». Le concept de xénophobie de l'ivoirité, par exemple, a graduellement été distillé dans le comportement quotidien des Ivoiriens. Les mouvements racistes prennent souvent racine dans les relations de proximité qui existent dans des milieux pauvres. Ainsi, « la dérive xénophobe diabolise l'autre, le voisin avec qui l'on vit depuis des années. L'autre devient alors le représentant abstrait d'un mal absolu qu'il faut éradiquer soit en le chassant soit en le tuant. » (Amnistie internationale, 2004, p.71).

¹¹⁵ Les forces gouvernementales et les mercenaires libériens recrutés par le gouvernement ont fréquemment et parfois systématiquement exécuté, détenu et attaqué des partisans supposés des forces rebelles, sur la base d'une affiliation ethnique, nationale, religieuse et politique.

Il ne faut pas oublier l'insécurité et le gangstérisme qui sont devenus le quotidien des Ivoiriens. En effet, il est devenu facile de se procurer une arme en Côte d'Ivoire et de se faire justice. D'ailleurs, il faut se rendre à Abidjan pour constater que la criminalité crée une certaine psychose dans les milieux expatriés. À ce propos, lors de nos recherches sur le terrain entre 2005 et 2006, nous avons pu constater que la ville d'Abidjan, par exemple, est devenue une « jungle » où il ne fait pas bon vivre lorsqu'on a un nom dioula¹¹⁶ ou alors qu'on est suspecté de connivence avec la rébellion. À tout instant, une *fatwa*¹¹⁷ peut être délivrée contre un citoyen et exécutée sans que quiconque ait à lever le moindre petit doigt. Attention: il ne faut pas faire confiance à la police pour garantir votre sécurité, car les forces de l'ordre ivoiriennes ont aussi leur faiblesse: la corruption. De plus, les barrages fréquents des forces de l'ordre ivoiriennes pour le contrôle des documents, la fouille des véhicules et les actes de racket font partie du quotidien des habitants de la Côte d'Ivoire. Il n'est donc pas surprenant que le régime Gbagbo ait fait, durant l'été 2004, une campagne de sensibilisation sur ces sujets.

Par ailleurs, l'une des raisons explicatives de l'insécurité urbaine en Côte d'Ivoire est l'évasion de plusieurs milliers de prisonniers de la prison centrale d'Abidjan en novembre 2004. Bref, il s'agit là des conséquences directes autant dans la zone loyaliste que celle de la rébellion de la crise ivoirienne. Avec la mise en place des milices, la Côte d'Ivoire est devenue un pays où la criminalité, la culture d'impunité et la xénophobie font la loi. D'ailleurs, voici comment la situation en Côte d'Ivoire est résumée par la *Mission des Nations unies sur la situation des droits de l'homme*: « La mission a recueilli des informations faisant état de violations du droit à la vie, de détentions et d'arrestations arbitraires, de disparitions forcées, d'actes de torture et autres traitements inhumains et dégradants, de traitements d'enfants, d'actes d'incitation à la haine et à la xénophobie, d'atteintes à la liberté d'expression et d'atteintes aux biens privés et publics » (ONU, 2002, p.27)

¹¹⁶ Lors de nos recherches en Côte d'Ivoire, nous avons constaté qu'on appelle *dioula* non seulement les étrangers originaires des pays voisins de la frontière septentrionale (notamment les Maliens et les Burkinabè), mais aussi par amalgame les Ivoiriens du nord du pays et, plus généralement depuis que la crise a éclaté, les musulmans.

¹¹⁷ Dans l'Islam, c'est un avis juridique donné par un spécialiste de loi religieuse sur une question particulière. Selon une opinion répandue, une *fatwa* est une condamnation.

3.2.2.1. Montée de la criminalité et la culture d'impunité

Martin Luther King disait: « La violence ne résout pas les problèmes sociaux ; elle se contente d'en susciter de nouveaux et de plus compliqués. Depuis les temps les plus reculés, une voix crie à chaque émule potentiel de Pierre : Remets ton épée au fourreau ! Les rivages de l'Histoire sont tout blanc des ossements pâlis laissés par les clans et les nations qui ont négligé ce commandement.» (Abellard, 2006, p.93). Les évènements violents des dernières années en Côte d'Ivoire illustrent malheureusement un degré d'instrumentalisation de la violence élevé de la part des responsables politiques, de l'opposition comme du régime au pouvoir, et une absence de responsabilités vis-à-vis les Ivoiriens. Justement, depuis le début de la crise ivoirienne, l'épiphénomène de l'insécurité en Côte d'Ivoire, particulièrement de l'insécurité urbaine à Abidjan, a atteint des ampleurs démesurées.

Au moment de nos enquêtes en 2005-2006, une fois la nuit tombée, chacun s'enfermait chez soi, tout en souhaitant que le fameux escadron de voleurs en treillis ne vienne pas te dépouiller : viols, vols, pillages, acte de vandalisme, les agressions à main armée étaient fréquentes, bref, tout y est passé. De plus, la peur d'être agressé ou d'être surpris par des tirs dans la rue faisait partie du quotidien des Ivoiriens. La situation était telle que «si des mesures n'étaient pas rapidement prises par le gouvernement afin de traduire en justice les individus responsables de ces excès (...), la situation pouvait rapidement plonger dans l'abîme des violations des droits de l'homme.» (ONU, 2002, p.13). Pour leur part, les populations avaient peur et s'organisaient comme elles pouvaient pour faire face à cette criminalité dont les chiffres ne cessaient pourtant d'augmenter. Dans certains quartiers, les populations et pas seulement les mieux loties, se cotisaient et faisaient appel à une société de gardiennage. Ainsi, face à cette criminalité galopante, le président Gbagbo a annoncé en juin 2005 la nomination d'un gouverneur militaire pour la région du Moyen Cavally (ouest) et la création d'un Poste de commandement pour la ville d'Abidjan, en vue d'un renforcement de la sécurité. L'objectif était bien évidemment de lutter contre le banditisme et la criminalité urbaine qui décourageaient les investisseurs étrangers.

Par ailleurs, il faut préciser que l'insécurité en Côte d'Ivoire était due aux escadrons de la mort et aux milices qui avaient semé le désespoir et la désolation dans les milieux politiques et dans bon nombre de familles au début de la crise. En effet, ces groupes formés d'éléments autonomes semaient la terreur et procédaient à des exécutions et à des enlèvements de personnes. Pour l'ONU, les responsables étaient connus: « Les escadrons de la mort seraient constitués d'éléments proches du gouvernement, de la garde présidentielle et d'une milice tribale de l'ethnie du Président. Des noms ont été communiqués. Les escadrons de la mort seraient assez bien organisés et disposeraient de listes de personnes à exécuter. Ces affirmations ont été confirmées par plusieurs témoins¹¹⁸. » (ONU, 2002, p.19).

Cela dit, la mission d'urgence sur la situation des droits de l'homme en Côte d'Ivoire de 2002 avait constaté que des messages d'incitation à la haine avaient été diffusés à la radio et à la télévision ivoirienne. Ces messages ont été comparés à ceux émis par les radios xénophobes qui avaient véhiculé des messages haineux au Rwanda. Le venin de la xénophobie avait bel et bien pénétré au plus profond de la société ivoirienne. Et c'était là une des conséquences prévisibles de l'ivoirité. Par ailleurs, la xénophobie en Côte d'Ivoire n'est pas récente. En effet, il faut revenir à l'année 1933, avec la création de l'Union Fraternelle des Originaires de Côte d'Ivoire pour constater que le repli identitaire des Ivoiriens envers les étrangers était déjà d'actualité. Bien avant cela, en avril 1928, la Côte d'Ivoire avait déjà enregistré des troubles à Abidjan, notamment à Grand-Bassam entre Ivoiriens et Dahoméens. En effet, un article incendiaire publié dans *La Voix du Dahomey* avait tenu des propos péjoratifs sur les autochtones, considérés comme « très en retard » et devant être « naturellement traités comme des *Hushmen*. » Cette « arrogance » des Dahoméens, à laquelle étaient incorporés les Togolais, était de plus en plus mal supportée par la jeunesse urbaine. Elle finit par causer des frustrations qui se traduisirent par la création d'une association beaucoup plus véhémente en 1937 : « l'Association de Défense des Intérêts des Autochtones de la Côte d'Ivoire. Encore plus radicale, la Ligue des Originaires de la Côte d'Ivoire, qui est apparue en 1958, s'appuyait sur le nombre de chômeurs ivoiriens recensés à cette époque dans la capitale pour

¹¹⁸ Il faut préciser que ces exécutions étaient perpétrées par les deux parties en conflit.

hausser le ton à l'encontre des étrangers, mais aussi sur la réputation inquiétante de féticheurs généralement attribuée aux Dahoméens¹¹⁹ » (Bourquet, 2005, pp.256-277).

Comme nous pouvons le constater, il y a déjà eu des précédents de xénophobie envers les étrangers en Côte d'Ivoire. Mais certains auteurs, dont Jean-Claude Djéréké, ont toujours été persuadés que ce phénomène a été inventé de toutes pièces et créé artificiellement par des stratégies politiques ennemis de la Côte d'Ivoire, dans le but de déstabiliser le pays. Selon Djéréké :

« Ceux qui reprochent aux Ivoiriens d'être contre les étrangers leur font donc un mauvais procès ; accuser la Côte d'Ivoire de xénophobie relève purement et simplement de la malhonnêteté, de l'ingratitude et de l'injustice. Les Ivoiriens ne sont pas contre les étrangers, mais ils se méfient plutôt des gens étranges. Cette expression veut désigner les étrangers qui se disent Ivoiriens tant que cela leur profite, mais qui retrouvent rapidement leur pays d'origine à l'image d'un certain Fujimori¹²⁰ quand les choses vont mal. Les personnes qui accusent la Côte d'Ivoire de xénophobie sont, en réalité, nostalgique de l'époque d'Houphouët, une époque où tout étranger pouvait faire ce que bon lui semblait en Côte d'Ivoire, y compris se procurer à peu de frais la carte nationale d'identité et le passeport ivoirien. » (Djéréké, 2003, p.31-32).

Dans cette montée de violence, des milices comme celle des « Jeunes patriotes » ont joué un rôle considérable. Leurs devises sont : « À chacun son Français¹²¹ » (Smith, 2004), ou « À chacun son Blanc ». Ces milices ultra-nationalistes, xénophobes et violentes, à la solde du régime Gbagbo, semaient toujours la terreur dans la zone loyaliste. Les jeunes patriotes étaient présentés par les uns comme des milices à la merci de Gbagbo, par les autres comme un mouvement populaire né de la volonté de sauver la République suite au partage de la Côte d'Ivoire en deux.

¹¹⁹ Pour approfondir la question, lire Quenum (2001).

¹²⁰ Ayant la double nationalité (japonaise et péruvienne), Alberto Kenya Fujimori Fujimori est un homme politique péruvien. Il fut président du Pérou du 28 juillet 1990 au 19 novembre 2000, lorsqu'il présenta sa démission et se réfugia au Japon pour échapper à la justice.

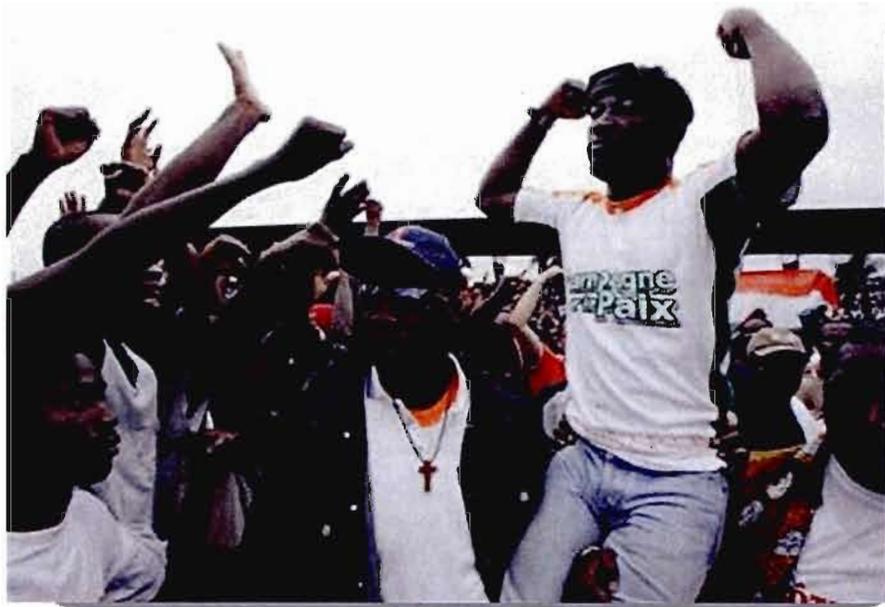
¹²¹ L'ancien secrétaire général de la Fesci, Jean-Yves Dibopieu, avait lancé à la foule lors d'un meeting : « A chaque Ivoirien son petit Français ! » Lire Smith (2004).



Les jeunes patriotes. Source : APF, 2006

En janvier 2003, l'ancien premier ministre français, Dominique de Villepin, les désigna de « jeunes extrémistes manipulés ». C'est avec un esprit de nationalisme sourcilleux que le chef des « Jeunes patriotes », le général Charles Blé Goudé, est venu « galvaniser » les troupes du président Laurent Gbagbo qui sentaient que le pouvoir leur échappait après les accords de Marcoussis.

Les jeunes patriotes et la violence sociopolitique



Charles Blé Goudé lors d'une manifestation des «Jeunes patriotes» à Abidjan. Source : AFP, 2005

Ainsi donc, «le ministre de la rue», le général Blé Goudé est devenu un pilier essentiel du régime FPI. Soulignons aussi qu'à cette époque, le FPI nageait en pleine dérive ethniciste. Et la République de Laurent Gbagbo ressemblait de plus en plus à celle qu'il avait dénoncée en 1991, en ces termes : « Dans mon pays, on ne lance jamais ni mandat d'arrêt, ni mandat d'amener pour crime politique. On vous arrête ou vous mourez. » (Gbagbo, 1991, p.29). C'était effectivement le traitement qui était réservé aux adversaires du régime. En 2005, l'International Crisis Group écrivait : « La terreur, les menaces, les assassinats et le noyautage sont des constantes dans le mode de gestion du clan présidentiel. Il n'y a pas de paix possible avec les membres du clan, car ils n'entrevoient les relations avec les autres qu'en termes de force. De toute évidence, le camp présidentiel veut une guerre, dont les objectifs ne visent pas la réunification et la réconciliation des populations, mais plutôt son propre maintien au pouvoir. » (International Crisis Group, 2005, p.52). Par ailleurs, il faut reconnaître que Blé

Goudé n'a pas eu de mal à mobiliser les jeunes qui constituaient la base de l'Alliance des «Jeunes patriotes». Effectivement, son expérience à la FESCI a joué en sa faveur.

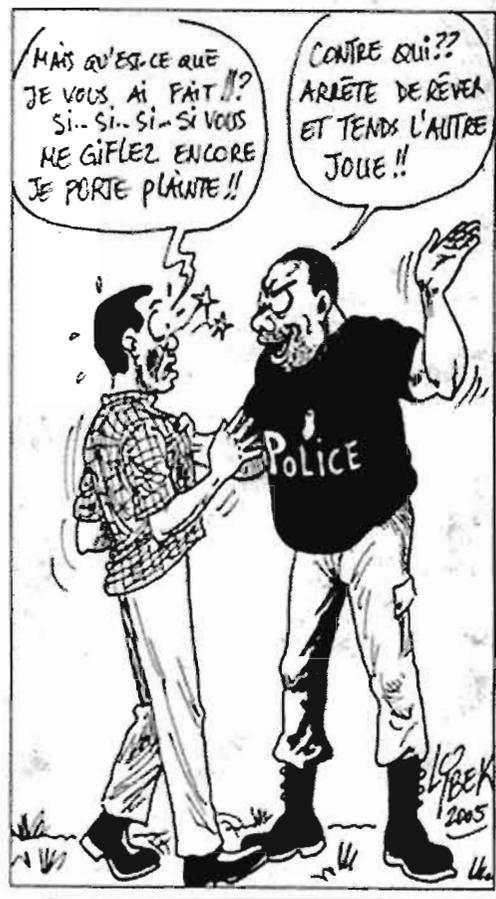
Les crises économiques et politiques de la décennie passée ont enfanté une génération de jeunes cultivés, mais sans emploi et sans idéal. Ils ont été vus en train de manifester – parfois avec violence – dans les rues d'Abidjan en octobre et décembre 2000. Pour des milliers de jeunes, faire partie de l'association des étudiants de l'université d'Abidjan fut une étape critique dans un processus d'implication politique. D'ailleurs, le mouvement étudiant est devenu de plus en plus politique pendant les années Bédié, souvent avec des liens évidents avec les principaux partis d'opposition de cette période, comme le RDR et le FPI¹²². Pour d'autres, appartenir aux branches jeunesse des partis politiques fut l'occasion d'une prise de conscience. Avec le lancement de la guerre, ces groupes de jeunes ont pris une importance nouvelle. Des personnages tels que Charles Blé Goudé et Guillaume Soro, tous les deux anciens responsables du réseau national des étudiants de l'université (FESCI), tous les deux charismatiques et populistes pour leurs partisans, ont dirigé un ensemble dynamique de jeunes instruits mais insatisfaits. Soro s'est rapidement fait connaître internationalement comme porte-parole du MPCJ pendant le conflit puis fut ensuite nommé Ministre de la Communication dans le nouveau gouvernement de réconciliation. Blé Goudé a joué un rôle crucial dans la mobilisation des « jeunes patriotes » à Abidjan pendant la guerre, soi-disant avec le soutien entier de l'administration Gbagbo. Les manifestations contre les accords de Linas-Marcoussis qui ont paralysé Abidjan pendant quatre jours ont causé des attaques lancées contre plusieurs bâtiments français, avec peu ou pas de réaction de la part des forces armées gouvernementales. Cela fut un exemple clair du pouvoir détenu par les jeunes qui savaient mobiliser et de leurs liens avec les forces de sécurité de l'état. Ainsi, le rôle du mouvement étudiant FESCI et des responsables étudiants à Abidjan dans l'incitation à la violence est devenu plus clair au cours des huit derniers mois. L'un des responsables des « jeunes patriotes » à Abidjan, Eugène Djué, a récemment déclaré : « Depuis le début de la guerre, on s'est organisé, on a été formé par nos amis militaires et on a l'arme de guerre la plus effrayante : la détermination à gagner et la volonté de défendre notre pays. » Dans le même entretien, il affirmait diriger « environ 55 000 jeunes patriotes regroupés dans des comités d'autodéfense. » (Human Rights Watch, 2003, p.51).

¹²² Pour plus de détails, lire Konate (2003)

D'une certaine manière, le passage des groupes d'étudiants et des associations jeunesse aux comités d'autodéfense a demandé peu d'efforts au FPI. C'est pourquoi les comités d'autodéfense de «Jeunes patriotes» sont devenus vite opérationnels dans tout le pays dès le début de la crise ivoirienne le 19 septembre 2002. Dans certaines localités, ils assumaient des devoirs généralement dévolus à l'armée. Dans de nombreux cas, harcèlement, extorsions et agressions étaient leurs activités.

Voici comment L'International Crisis Group a décrit la situation en 2005: « Depuis la crise ivoirienne, les rancœurs et la haine entre Ivoiriens d'origines ethniques et d'affiliations politiques différentes se sont accrues. Les membres des forces de l'ordre, auteurs présumés des crimes et atrocités commises sur des populations civiles en octobre et décembre 2000, n'ont jamais été inquiétés ni subi la moindre sanction. Il est difficile d'imaginer, dans ces conditions, qu'ils auront la main plus douce en cas de nouvelles manifestations violentes » (International Crisis Group, 2005). D'ailleurs, Bakary-Akin Tessy avait déjà pressenti en 1991 que « tout changement à la tête de l'État [ne soit] serait accompagné de certaines réactions contre « l'étranger », « les étrangers ». Bref, à cause de l'ivoiro-centrisme, il fallait s'attendre à une vague déferlante de xénophobie ou de dérapages racistes. » (Tessy, 1991, p.137).

La loi du plus fort



Avec la crise actuelle, c'est la loi du plus fort qui est la pratique en Côte d'Ivoire. En toute impunité, les policiers font la pluie et le beau temps à Abidjan. Source : Journal L'Union, 2005, p. 7.

Par ailleurs, l'insécurité, la corruption, le racket, la partition du pays, le chômage, le désarmement non effectif des forces rebelles, les forces paramilitaires, les milices et la précarité des personnes déplacées sont les maux préoccupants de la société ivoirienne depuis le 19 septembre 2002. D'ailleurs, Laurent Gbagbo reconnaît son impuissance: « Je suis arrivé au pouvoir dans le contexte que l'on sait, avec les forces de l'ordre que l'on sait, avec l'administration que l'on sait. On ne peut pas me demander d'aller plus vite que la musique !

On se trompe si l'on croit que je peux faire des miracles. » (Gbagbo cité par Bessis, 2001, p.557)

Comme le rappelle la Fédération internationale des droits de l'homme, «les autorités ivoiriennes doivent condamner les exactions commises par les « Jeunes patriotes», comme les forces rebelles dont la responsabilité est engagée, ainsi qu'à toute autre partie intervenante, que leur comportement actuel engage leur responsabilité pénale et qu'elles auront à rendre compte de leurs actes devant la justice.» (Fédération internationale des droits de l'homme, 2004) C'est pourquoi il faut poursuivre les auteurs des violations des droits de la personne, et assurer la protection des personnes vivant en Côte d'Ivoire. Par ailleurs, la responsabilité de la presse ivoirienne dans la crise actuelle n'est un secret pour personne. On sait que l'instrumentalisation du sentiment national par Bédié, Guei et Gbagbo a été rendue possible grâce à la politisation des médias. La preuve, même les accords de Marcoussis reconnaissaient la part de culpabilité des médias dans l'incitation à la haine et à la xénophobie. C'est ce que Bakary-Akin Tessy (2009¹) nomme les «journaux bleus». En effet, chaque parti politique a son groupe de presse et son journal. Ainsi, chaque journal est en fait le bulletin d'une des tendances à l'intérieur des camps qui s'opposent. Voilà donc tout le paradoxe des médias ivoiriens, qui manquent presque totalement d'indépendance, compte tenu de leurs liens avec les principaux partis politiques.

3.2.2.2. Politisation des médias ivoiriens

L'ouverture au multipartisme du régime Houphouët a favorisé la liberté de la presse écrite. Ce qui s'est traduit par la multiplication des quotidiens d'informations. Au moment de nos enquêtes, la Côte d'Ivoire abritait une profusion de médias, notamment une douzaine de quotidiens et une quarantaine d'autres périodiques qui sont diffusés très amplement dans la capitale et dans les principales villes du pays. Mais voilà, la presse ivoirienne n'est, mis à part quelques exceptions près, ni une presse d'analyse ou d'opinion, ni une presse d'investigation. C'est, au contraire, une presse de dénonciation, de diffamation et de rumeurs. De plus, les télévisions reçoivent des ordres du clan présidentiel, les journaux télévisés servent de relais

d'opinion et tout cela ne facilite pas un débat public dépassionné. Déjà, en décembre 2001, «L'état des médias en Côte d'Ivoire», un document de synthèse réalisé par le GRET, pour le compte du réseau Partenaires des médias africains, dénonçait les dérives du militantisme, de la rumeur et du sensationnalisme: « Dans leur grande majorité, les journaux ivoiriens dits d'information générale sont le terrain des invectives politiques entre les différentes tendances. L'usage du sensationnalisme, de la rumeur et du chantage est monnaie courante. Si bien qu'à mesure que les tensions politiques s'accroissent, la confraternité est violemment bafouée et les appels à la haine sont entretenus. Ainsi, plusieurs journaux n'hésitent pas à publier des articles à caractère raciste et xénophobe, mettant en danger la sécurité de nombreuses personnes. » (GRET, 2001, p.13). De plus, cette presse diffuse des nouvelles, parfois non vérifiées, créées de toutes pièces, qui ont pour effet, sinon pour but de créer ou d'amplifier le poids des rumeurs.

Ainsi, il y a deux genres de presse. D'un côté, il y a la presse gouvernementale, dont la mission est de faire la propagande officielle avec des journaux comme: «*Fraternité Matin, L'œil du peuple*, le journal du parti au pouvoir, *Notre Voie, le Courrier d'Abidjan, Ivoire-Dimanche, Ivoir'Soir* et *Le National*. Ce dernier est reconnu pour ses prises de positions radicales et ses articles à caractère xénophobe; il véhicule des propos racistes contre la communauté musulmane et les homosexuels. *Fraternité-Matin* et *Notre Voie* sont proches du parti politique « Front populaire ivoirien »; ils publient des messages nationalistes et incitent à la guerre totale. Tous ces actes d'incitation à la haine et à la guerre créent des tensions au sein de la communauté ivoirienne. » (Rapport d'une mission d'urgence sur la situation des droits de l'homme en Côte d'Ivoire, 2002). En 2003, *Reporters sans frontières*, écrivait: « Ces médias jettent constamment de l'huile sur le feu en publiant des éditoriaux incendiaires et des articles va-t-en guerre » (Reporters sans frontières, 2003, pp.1-3). Et *l'Observatoire de la liberté de la presse*, de l'éthique et de la déontologie déclarait en 2005: « L'incitation à la violence, au tribalisme, à la xénophobie, les atteintes aux bonnes mœurs et l'anti-confraternité figurent en bonne place parmi les dérives de la presse ivoirienne. En Côte d'Ivoire, les journaux sont des journaux de combat et d'opinion qui font d'abord passer des idées au lieu d'informer. » (OLPED cite par l'AFP, 2005, p.1). Bref, les médias vont servir de

relais afin de mobiliser les Ivoiriens sur les questions de nationalisme et d'ivoirité, et ce, sous tous les régimes politiques.

À côté de cette presse gouvernementale, il y a la presse indépendante, plus proche des partis d'oppositions. Dans ce groupe on compte *Le Patriote*, *Le Libéral* et *Tassouman*; ils se font les relais des prises de position du parti d'Ouattara, le RDR. Pour leur part, *Le Démocrate* et *Le National* font la propagande du parti de Bédié, le PDCI. Dans le cas du journal *Le National* par exemple, depuis que Bédié a popularisé son concept de l'ivoirité, la une a souvent été consacrée à des attaques contre « le Mossi¹²³ » ou, ses proches. Pour Jolivet Elen, il s'agit d'un « photomontage, diffusé des centaines de fois, habille le leader du RDR (Ouattara) en boubou et titre sur tous les tons du mépris et de la haine : « le président des sans-papiers », « Mossi Dramane », etc. Les mossis furent pendant longtemps représentés dans la presse du parti unique comme les voleurs, les brigands. Cette campagne a été relayée par les télévisions et les radios avec les mêmes insultes : « Alassane mossi », « Alassane étranger », « Alassane voleur ». Le débat médiatique fut, à partir de cette date, centré autour de la question du « tout sauf ADO » ou « du rien sans ADO ». » (Jolivet, 2003, p. 54). Comme nous pouvons le constater, il s'agit d'une question passionnée laissant place à tous les fanatismes¹²⁴.

Parmi les conséquences de la crise du 19 septembre 2002, la liberté de la presse est inquiétée. Plusieurs journalistes ont été arrêtés et menacés dans l'exercice de leur profession par les forces de sécurité ivoiriennes. En août 2005, par exemple, le chef des forces loyalistes ivoiriennes, le général Philippe Mangou, appelait la presse nationale à la modération. Il menaçait d'interdire la parution des journaux qui ne travailleraient pas dans l'intérêt de la nation. Il faut préciser que l'intérêt de la nation, pour lui, c'est celui de Laurent Gbagbo. Régulièrement, lors de nos recherches, nous avons constaté que les employés de la télévision nationale ivoirienne sont violemment agressés par les jeunes patriotes si leurs manifestations

¹²³ Terme utilisé pour désigner les étrangers burkinabés. C'est aussi un terme raciste maculé de mépris à l'encontre des musulmans ou désignant tout simplement les ouvriers ressortissants du nord de la Côte d'Ivoire dans les plantations.

¹²⁴ Pour en savoir davantage, lire Vidal Claudine (1991)

ne sont pas diffusées. De surcroît, les membres des forces de l'ordre ou les jeunes patriotes déchirent des milliers d'exemplaires de journaux accusés d'être « les porte-voix des rebelles ».

Il est intéressant d'examiner le rôle qu'ont joué les journaux lors de l'épisode de la crise politique avec la France. Rappelons que le président Gbagbo avait, grâce à la presse, enflammé les esprits des Ivoiriens en critiquant violemment la France. À ce moment-là, le quotidien du parti au pouvoir *Notre Voie* écrivit que la France avait humilié la Côte d'Ivoire et dans le même ordre d'idées, *Fraternité Matin* publia un article où les lecteurs purent lire: « La France veut mettre définitivement le pays sous sa coupe, assujettir ses dirigeants et condamner Gbagbo à inaugurer les chrysanthèmes». En revanche, le journal *L'Indépendant* notait : « qu'un mauvais arrangement vaut mieux que cette guerre que le pouvoir Gbagbo a bien du mal à conduire et à plus forte raison de gagner.» (Afrique Express, 2003) Bref, de quoi alimenter la nouvelle poussée de fièvre patriotique dans les rues d'Abidjan et la francophobie avec des contenus incendiaires et volontiers pousse-au-crime.

La majorité des journaux partisans se nourrissaient de fantasmes, d'appels à la haine et de rumeurs. C'est seulement en Côte d'Ivoire que vous trouvez un journal qui vous informe de l'heure, l'endroit, la date et les acteurs d'un coup d'État à venir. Pourtant, un coup d'État « devrait être » un changement de pouvoir brusque, imposé par surprise, par une minorité utilisant la force. Pas étonnant que, comme beaucoup d'autres artistes Zouglou, le groupe Espoir 2000✂, ait demandé aux médias dans sa chanson JalousieΩ: « À vous les journalistes, on se connaît en détail. Donc, jouez balle à terre. » (JalousieΩ, 2007). D'une certaine manière, « soyez des professionnels ».

En définitive, l'incitation à la violence, à la discrimination ethnique, à la xénophobie et les atteintes aux bonnes moeurs figurent en bonne place parmi les dérives constatées de la presse ivoirienne. Cela s'explique notamment par son manque de rigueur, d'éthique, de déontologie et de professionnalisme. Selon *l'Observatoire de la liberté de la presse, de l'éthique et de la déontologie* (OLPED), deux camps s'opposent, matérialisés par une presse "patriote" affirmant défendre les institutions de la République contre une "presse pro-rebelle". Les deux

tendances excellent dans la désinformation, la calomnie et cherchent à faire passer leurs messages. Par conséquent, la presse ivoirienne est en partie responsable de la crise politique, parce qu'elle met l'accent sur les mots de division plutôt que sur ceux qui devraient ramener la paix et la cohésion sociale. Ainsi, les médias ivoiriens sont donc à la fois acteurs et victimes de la crise ivoirienne. Pourtant, cette presse n'est pas totalement mauvaise; elle a apporté une contribution dans la promotion de la démocratie et a aidé à la bonne gouvernance dans le pays. Leur apport à la crédibilité du débat politique et leurs analyses, honnêtes sinon objectives, peuvent contribuer à l'apparition puis à la consolidation d'une société éduquée et prête à l'exercice de la citoyenneté. Malheureusement, quand la situation sociopolitique devient dramatique, la presse ivoirienne suit les tons idéologiques et nationalistes. Pourtant, rien dans le nationalisme ne peut justifier les crimes envers les populations civiles. Nous sommes donc loin de ce nationalisme social que décrivait Tessy Bakary (Bakary, 1991).

3.2.2.3. Naissance d'un nationalisme ivoirien

Le nationalisme¹²⁵ reste une idéologie noble. Il peut être défini comme une prise de conscience politique d'une culture commune. Il est apparu avec le déclin des États absolutistes et la naissance d'États-nations, en parallèle avec l'industrialisation. Le nationalisme «induit une pression organisationnelle sur le marché politique tout en procurant une identité sociale d'une grande intensité émotionnelle que la solidarité de classe ne peut prodiguer¹²⁶». Les problèmes inhérents au nationalisme surgissent surtout lorsqu'il est instrumentalisé à des fins politiques et cette crise traduisait la réapparition d'un nationalisme ivoirien longtemps contenu par Houphouët. Il faut reconnaître aussi que Houphouët avait joué lui aussi sur la carte du nationalisme ivoirien en favorisant sans gêne l'intégration des étrangers en Côte d'Ivoire. En politicien aguerri, il misait sur leur vote à l'heure du multipartisme. Précisons ici, que ce qui était dangereux avec l'instrumentalisation du nationalisme à l'époque de Gbagbo et de Bédié, c'était que l'on trouvait toujours plus Ivoirien

¹²⁵ Le nationalisme est une idéologie née au XIX^e siècle simultanément dans plusieurs pays d'Europe qu'il ne faut pas confondre avec le patriotisme. Le nationalisme base l'identité d'un individu sur son rapport à une nation. De plus, il se base sur des identités variables. Certaines formes de nationalisme ont pour but de déclarer de libérer une nation de l'emprise d'une autre entité perçue comme dominante.

¹²⁶ Pour approfondir la question, lire Heriber (1995).

que soi. Effectivement, l'idée de l'ivoirité fut une façon assez habile de construire la légitimité sur la base d'un nationalisme très amplement ancré au sein de la population et de damer, de plus, le pion à l'opposition qui avait critiqué cette citoyenneté étrangère trop favorable à Houphouët-Boigny. Pourtant, « la tradition nationaliste sera écrasée pendant plus de trente années « d'houphouétisme » par la lourdeur de la présence française, à la fois économique et politique » (Bayart, 2003, p.15).

Cela dit, la Côte d'Ivoire a connu, dès les années 1920, les premières revendications à caractère « nationaliste » sur fond d'autochtonie et de xénophobie. Le « contrecoup de la crise économique de 1929 sur le travail salarié a éveillé et attisé chez les jeunes et les chômeurs un sentiment d'animosité voire de bouffées xénophobes des Ivoiriens à l'encontre des non-Ivoiriens jugés privilégiés » (Gonnin, 2003). Aujourd'hui, le « nouveau » nationalisme ivoirien s'inscrit singulièrement dans un processus de construction « sur le mode tragique de la modernisation de l'État moderne » (Bayart, 2003) et s'accompagne malheureusement de dérives. Aujourd'hui, les slogans « la Côte d'Ivoire aux Ivoiriens », « Ivoiriens d'abord » et « Étrangers, rentrez chez vous ! », connaissent un succès croissant.

Il faut savoir, cependant, que Gbagbo a renoué avec le repli identitaire plus par tactique que conviction et c'est en regardant ses ambitions politiques qu'on trouvera les explications de cet élan du cœur. Gbagbo est un président dont l'élection a été contestée et avec les accords de Marcoussis, il avait réellement peur de perdre son pouvoir. Par conséquent, pour sauver ce qui restait de ce pouvoir, il a attisé le nationalisme ivoirien et s'est présenté comme un politicien qui cherchait à prendre ses distances vis-à-vis l'ancien colonisateur tout en favorisant le concept de l'ivoirité sur le plan national. Pour cela, il allait s'appuyer sur le nationalisme frustré par quarante ans de Françafrique. Comme celle de tout populiste, la théorie de Gbagbo était simple: la Côte d'Ivoire voulait vaincre l'impérialisme français pour restaurer sa dignité, son indépendance économique et se hisser au rang des Nations développées. De quoi toucher les plus sensibles de la société ivoirienne. La réaction de la France à l'opération Dignité du régime Gbagbo était une occasion pour lui d'alimenter la fibre nationaliste-xénophobe-francophobe et cela, grâce aux « Jeunes patriotes » et à une

intelligentsia sans éthique qui théorisaient¹²⁷ sur le nationalisme ou surfaient sur le populisme, le but étant d'obliger les Français et les Casques bleus à réagir. Ainsi, Gbagbo a réussi à transformer une défaite et une humiliation annoncées en une victoire morale.

Pour certains intellectuels ivoiriens, dont Paul N'Da, il n'y aurait pas eu de xénophobie, mais « un phénomène "nationalitaire", un désir de refonder le pays sur de nouvelles valeurs [...] Nous voulons une repossesion de la Côte d'Ivoire. Les Dioulas tiennent l'économie. Il ne faudrait pas qu'ils veuillent, en plus, le pouvoir politique! ». Paul N'Da a affirmé, en outre, qu'il n'y a pas eu « de problèmes ethniques ou religieux », mais « une exploitation de ces problèmes par Ouattara et son parti, le RDR, "le parti de l'étranger" », qui auraient joué « la carte de la victimisation ». Pire encore, il a ajouté: « Qui dit que les mosquées n'ont pas été détruites par les Dioulas? Qui dit que derrière le charnier de Yopougon (57 morts), il n'y a pas la main de Ouattara? » Ce qui fait dire à l'écrivain Tanella Boni: « le danger, le mal, ne vient jamais de soi, mais toujours des autres, de l'étranger. Donc de l'immigré. Donc de Ouattara. » (N'Da cité par Losson, 2000, p.14). Pourtant, comme le signale le Cheikh Anta Diop, « les intellectuels doivent étudier le passé non pour s'y complaire, mais pour y puiser des leçons ou s'en écarter en connaissance de cause si cela est nécessaire.¹²⁸ » Ce sont ces types de propos qui, malheureusement, fleurissent dans la rue ou dans les médias en Côte d'Ivoire. À ce sujet, Diegou Bailly a mentionné:

« La grande majorité (de l'intelligentsia) est toujours allée dans le sens du vent. Elle a donc été houpouëtiste, bédiiéiste, gueïste, et aujourd'hui gbagboïste. C'est tout naturellement qu'ils sont tentés par le repli identitaire. Avec la crise économique, ils se sont paupérisés. Leur bouée de sauvetage, c'est la politique, la course aux cabinets ministériels. Tout autre discours que celui sur l'ivoirité se fait à la marge. » (Diegou Bailly cité par Losson, 2000, p.14)

C'est pourquoi il n'est pas prétentieux d'affirmer qu'une bonne partie de l'intelligentsia ivoirienne a abandonné l'opinion noble qu'elle a toujours eue de la conscience nationale. Selon Hugué Vincent, « les élites ivoiriennes, intellectuels et fonctionnaires, se sentent

¹²⁷ Il faut reconnaître que la plupart des intellectuels ivoiriens se radicalisent. Ils parlent de « préférence nationale », de la « Côte d'Ivoire aux Ivoiriens », voire même de « national-ivoirisme ».

¹²⁸ Cheikh Anta Diop était un historien et anthropologue sénégalais. Il a défendu avec vigueur une vision du monde connue sous le nom d'afrocentrisme, qui met l'accent sur l'apport de l'Afrique et en particulier de l'Afrique noire à la culture et à la civilisation mondiales.

privées des fruits de l'indépendance. La rancœur, d'autant plus violente qu'elle a été longtemps refoulée, alimente un nationalisme aux accents simplistes. C'est sur ce terreau qu'ont émergé deux personnages emblématiques, historiens l'un et l'autre, qui récusent la légende nationaliste et panafricaine officielle. Eux voient en Houphouët un «collabo » de la puissance coloniale. Le premier, Jean-Noël Loukou, fut directeur du cabinet de Konan Bédié et théoricien de l'ivoirité, au point de fonder une cellule universitaire chargée de codifier ce dogme. Le second, Laurent Gbagbo, a très vite flirté avec la même thématique. » (Hugeux, 2002. p.23).

Cela dit, le nationalisme ne devrait pas être catégorisé comme une réponse atavique et réactionnaire. Il ne peut être défini utilement comme ethnicité politisée. Malheureusement, c'est sur ces valeurs que se définit le nationalisme du régime Gbagbo; l'accent y est mis sur les liens de parenté et l'origine commune procure à ce nationalisme une force d'attrait au-delà des clivages de classe. Gbagbo savait que la manipulation et la mobilisation de clivage ethnique par le pouvoir pour ses propres fins exacerbèrent souvent un ressentiment dormant. Comme le dit Maurice Bandaman, « le pays est prisonnier de cet élan nationaliste, malade d'un virus. » (Bandaman Maurice, 2004, p.7). La crise ivoirienne confirme d'une certaine manière qu'en situation de crise, «l'État moderne est le facteur par excellence qui transforme les débats et les idéaux séculaires du nationalisme en idéologie et stratégie de pouvoir» (Mavroidis, 1997). Dans le cadre de la crise ivoirienne, l'instrumentalisation du concept de patriotisme par le régime Gbagbo fut un outil efficace pour «galvaniser» la partie loyaliste à sa cause.

Par ailleurs, les processus d'édification étatique et surtout national «state and nation-building » incluent méthodiquement un bricolage idéologique dont la fonction première est d'affirmer la continuité d'une "communauté" nationale préexistante, incréée, "déjà-là", d'où une vision atemporelle et «linéaire de l'histoire prouvant, au-delà des ruptures et des discontinuités, la permanence d'une entité nationale qui transcenderait tous les autres clivages et notamment les clivages sociaux: cette continuité peut être historique, linguistique, territoriale, ethnique, juridique, archéologique, etc .» (Guillorel et Michels, 1997, p.154).

Toutefois, concevoir le nationalisme à partir de «la nation permet de mieux comprendre comment la nation sert d'instrument à des idéologies qui ne sont pas toutes nationalistes » (Delannoi, 1994). Ernest Gellner a écrit que l'objectif du « nationalisme est de faire coïncider les frontières de la communauté politique, c'est-à-dire à notre époque l'État, avec les frontières de la nation. Au contraire, l'ethnicité n'entraîne pas cette quête de souveraineté politique par les groupes sociaux qui se définissent par une même identité ethnique¹²⁹ » (Ernest Gellner, 1989). Ces groupes se contentent de revendiquer « une reconnaissance spécifique à l'intérieur des frontières de l'État dans lequel ils vivent, ou une reconnaissance qui dépasse les frontières de plusieurs États » (Martinello, 1995).

En définitive, en Côte d'Ivoire, comme dans l'ensemble de l'Afrique, « l'État-Nation est un produit hérité de la conception arbitraire du pouvoir colonial qui n'a pas pris en considération les « identités » des unités sociales existantes. Il n'en reste pas moins un sentiment d'embarras et d'insatisfaction lorsqu'on veut expliquer les concepts d'ethnie, d'État-Nation, ou même de classe sociale. La différenciation des groupes sociaux à travers des caractéristiques ethniques, régionales, etc., se traduit parfois en fragmentation et stratifications sociales, dans lesquelles certains groupes sont identiques, malgré souvent des intérêts distincts. » (Derdale, 1998, p.79). Jean-Pierre Fogui a donc raison de dire que «l'oeuvre d'intégration accomplie depuis l'indépendance en Afrique est un phénomène surtout institutionnel, d'en haut, qui tarde à irriguer la société dans l'ensemble et à pénétrer les mentalités. Car l'on ne peut parler d'une véritable intégration que dans la mesure où le sentiment d'identification et d'attachement des populations se tourne vers un repère national et non plus exclusivement ethnique ou régional» (Fogui, 1990). Il convient donc de distinguer avec Willard Johnson la construction de l'État (State Building) de la construction de la nation (Nation Building) (Willard Johnson, 1990, cité par Mouiche 1997). Par contre, en situation de crises, «l'État moderne est le facteur par excellence qui transforme les débats et les idéaux séculaires du nationalisme en idéologie et stratégie de pouvoir» (Mavroidis, 1997).

¹²⁹ L'identité sociale peut créer une dérive identitaire, en cas de centrage quasi exclusif sur le groupe et l'indifférence, voire hostilité, vis-à-vis les autres groupes et perte en parallèle d'une partie de l'identité personnelle et du sentiment d'appartenance à l'ensemble de l'humanité. L'identité n'est pas un produit fini, mais un processus en perpétuelle évolution. En tant qu'être social, « un sujet ne peut construire son identité sans tenir compte de l'univers social et culturel dans lequel il évolue. » Guerraoui et Troadec, 2000, pp.8-58).

En gros, dans le cas de la Côte d'Ivoire, la division du territoire est un coup porté au Nation Building. Dès lors, un constat s'impose, à savoir que ce pays a échoué dans sa tentative de construction d'un État-nation. En effet, l'unité nationale (parce qu'elle est de façade et qu'elle ne fut qu'artificiellement entretenue) n'a pas résisté aux pressions des forces centrifuges. L'on doit avoir l'honnêteté d'admettre qu'un changement de cap s'impose à défaut de tout recommencer. En fait, l'une des tâches majeures auxquelles doivent aujourd'hui faire face les autorités ivoiriennes est de tenter de restaurer le minimum d'administration et de sens civique nécessaires à la vie d'ensemble en Côte d'Ivoire, par-dessus les décombres d'une crise politico-militaire. Pour leur part, les belligérants peuvent compter sur le soutien de certains artistes pour atteindre cet objectif à travers, notamment, les chants patriotiques et autres.

SECTION III: Le Zouglou à l'épreuve de la crise post 19 septembre 2002

Dans l'histoire sociopolitique de la Côte d'Ivoire, la musique n'a jamais été utilisée comme outil de propagande politique comme au Congo ou au Gabon durant la période de la guerre froide, même s'il n'existe aucun regard artistique totalement pur, c'est-à-dire sans aucun préjugé, notamment en période de crise ou de conflit. En effet, les événements de septembre 2002 ont été très féconds en termes de production artistique. Les artistes ne sont pas restés indifférents. Toutefois, ils sont divisés entre eux, à l'image du pays lui-même, et Didier Dépry les distingue de la manière suivante: « les uns veulent que la Côte d'Ivoire sorte gagnante de cette guerre, les autres souhaitent que des hommes politiques soient vainqueurs au détriment du pays qui peut demeurer exsangue et meurtri.» (Dépry, 2003, p.3) À juste titre, « ces poètes, ces artistes prisonniers de la haine sont légion. Or, l'intérêt d'un récit ou d'un texte, dans une situation sociopolitique [...] c'est selon le bon sens, de recoller les morceaux, d'aplanir toutes les crevasses, tous les monts et collines. D'une façon prosaïque, l'artiste c'est celui qui, à travers ses œuvres [...] réconcilie, apaise le peuple, adoucit les mœurs. » (Gnaléhi, 2005, p.15). Depuis lors, le Zouglou, il est à la fois engagé, enragé et dérangeant.

Nos recherches sur le terrain et notre analyse des contenus des chansons Zouglou entre 2002 et 2007 montrent que certains artistes ont joué le jeu des politiciens en jetant volontairement «l'huile sur le feu», ce qui a nourri la vague de patriotisme-fanatisme qui habitait les zones gouvernementales depuis les événements du 19 septembre 2002. À partir de 2003, soit un an après le début de la crise ivoirienne, nous assistons à l'éclosion de plusieurs chansons qui frisent tantôt le patriotisme, tantôt la cacophonie, tantôt une sorte d'exutoire, tantôt une catharsis. D'ailleurs, « le terme patrie a été revendiqué par tous et ceux qui se battent se déclarent tous patriotes. Chacun, même si sa cause paraît discutable, veut se donner un fanion honorable. Le patriotisme n'est plus une simple valeur, mais une idéologie. » (Bailly, 2004, p.158). Pourtant, la vision du patriotisme fait généralement référence aux intérêts de la nation sans distinction des clivages sociopolitiques. Le patriotisme, c'est l'amour de la patrie. Comme le dit Ramses de Kimon:

« Le vrai patriote n'est ni raciste, ni xénophobe, ni ne s'attaque aux étrangers. Le vrai patriote, qui aime réellement son pays, ne fait pas ou ne cautionne pas de coup d'État contre son pays. Il ne détruit pas son pays. Il ne tue pas ses compatriotes impunément. Il respecte les lois et les autorités de son pays. Il protège son pays. Voici quelques notions de patriotisme qu'il faut enseigner. Il va de soit que la crise ivoirienne avait créé beaucoup de fanatisme. Cela peut se comprendre. Mais les Ivoiriens doivent rectifier le tir et pratiquer un patriotisme pour construire leur pays et non pour le détruire. » (Ramses de Kimon Cité par Konaté, 2005, p.13).

L'utilisation de ce sentiment est un jeu dangereux, surtout dans un pays où le patriotisme et la xénophobie ont tendance à se confondre. Alors que, « ce qui fait l'essence d'une patrie, c'est surtout un idéal commun. » (De Viguerie, 1998, p.207). Ce qui fait dire à Soum Bill© que, « le terme artiste patriote ou loyaliste est un abus de langage, car l'engagement patriotique a commencé depuis que les artistes Zouglou critiquent les tares de la société. » (Soum Bill©, 2005♫).

Cela dit, la crise ivoirienne a engendré deux types d'artistes Zouglou : les artistes qui soutiennent la position du camp présidentiel sont considérés comme «les patriotes ou loyalistes ». Les autres artistes sont considérés comme des assaillants (référence à la rébellion du Nord). Un fait est à signaler dans le cas des artistes « patriotes ou loyalistes»: leur patriotisme ne rime pas forcément avec l'engagement et les valeurs habituelles du Zouglou avant la guerre. C'est la cause du camp présidentiel qui est mise de l'avant. Ainsi, « l'aspect culturel s'est totalement noyé dans le politique et constitue une des origines de la fracture sociale. » (PNUD, 2003 p.124) Pas étonnant que, depuis le début de la crise en Côte d'Ivoire, le Zouglou est souvent réduit à un genre musical de propagande. Il a été utilisé comme un art de masse par le clan présidentiel en vue de faire de la propagande, et ce, pour la simple raison que :

« L'art de masse s'adresse à des émotions largement distribuées, invoque des principes et des concepts moraux impérieux, et exploite les lieux communs idéologiques parce qu'il est fondé sur la confrontation de publics de masse. Si l'art de masse essayait de s'adresser à des émotions ou des convictions morales et politiques inconnues, il ne s'assurerait pas une réception de masse. L'une des caractéristiques de l'art de masse, c'est qu'il est idéalement constitué

pour garantir la facilité d'accès pour un nombre maximal d'auditeurs exigeant un minimum d'efforts. » (Carroll, 1998, p.413).

De plus, ce patriotisme rime avec la corruption, l'arrogance, l'abus de pouvoir. Pourtant, «le patriotisme doit se rendre toujours disponible pour combattre la plus grande guerre qui nous guette, celle contre la misère et la pauvreté. Il est à noter malheureusement que l'espace politique renferme des personnes très nuisibles à la société ; elles ont aussi tendance à créer une pathologie de "Politiciens alimentaires" sans idées et sans volonté de sacrifice pour la communauté. » (Zagbla, 2007. p.5). Justement, même si certains artistes se sont engagés en connaissance de cause, la principale raison de l'engagement de certains artistes «patriotes ou loyalistes » s'explique par des considérations économiques disent Alain Bouabre, Faustin Yao et Zagbla Tano Emmanuel.

En effet, le fait que certains artistes acceptent de chanter des textes qui ne sont pas les résultats de leurs inspirations nous signale qu'il est question ici d'un « patriotisme dit alimentaire.¹³⁰» Dans ce patriotisme, c'est l'intérêt pécuniaire de l'artiste qui demeure la principale source de motivation et d'engagement. Pas étonnant que « certains artistes ne veulent pas que la guerre finisse, car après, c'est les oubliettes pour eux. » (Soum Bill©, 2005.🎵). Le patriotisme alimentaire ne touche pas seulement des artistes zouglo. Bien au contraire, c'est l'ensemble des courants musicaux ivoiriens qui sont touchés. Par exemple, les artistes comme Serge Kassy©\$, Hanny Tchelley©\$, Elie Hallassou©\$, Touré Zeguen©\$, Fofana Youssouf©\$, N'Guessan Gervais©\$, Yoro Narcisse©\$, Edoukou Florence©\$, Gbelé Honoré©\$, Petit Guéré©\$, Waïzey©\$, Les jumeaux☼\$, Fabeti☼\$ ou Gadji Celi©\$ ont été récupérés par les militants patriotes et ont mis leur notoriété au service de la « cause ». Pourtant, Popolaye© du groupe les Garagistes☼ dit que « personne d'entre eux n'est allé en zone de guerre pour donner de la crédibilité à son message. Nous sommes des artistes et nous devons éviter de s'afficher politiquement. » (Popolaye©, 2005.🎵). Justement, « l'artiste est apolitique» (L'Enfant Yodé©, 2005.🎵) dit L'Enfant Yodé©.

En fait, le «patriotisme alimentaire» participe à un exercice d'auto-flagellation, car il ne s'agit pas, surtout dans le domaine musical, d'une spécialité exotique ivoirienne. En effet, de tout

¹³⁰ Pour en savoir davantage sur le sujet, lire: Bouabre (2005) 3 ; Yao(2005) et Gnaléhi (2005).

temps, il a toujours existé des artistes pour chanter le pouvoir ou l'accompagner. D'ailleurs, la définition que Max Weber donne des partis politiques est qu'ils ont aussi pour but de donner des avantages idéels et matériels aux militants¹³¹. Ce qui ne devrait pas surprendre est qu'en contrepartie, les partis politiques s'attendent à une forme de redevance. C'est notamment le cas, avec les artistes patriotes. Toutefois, en Afrique, selon Bakary-Akin Tessy, l'adjectif «alimentaire possède une très forte connotation négative et il a été utilisé en surabondance pour stigmatiser les mille et une formations politiques. » (Bakary-Akin Tessy, 2009) C'est donc dire que, l'instrumentalisation contemporaine du concept du patriotisme en période de crise politique ou d'instabilité économique par les politiciens n'est pas une particularité ivoirienne. Par exemple, l'ancien premier ministre français, Dominique de Villepin, avait créé le concept de «patriotisme économique en 2005 qui se voulait tout simplement être l'application de mesures de protection, en utilisant la force de l'État, pour empêcher la fusion et l'acquisition de grandes entreprises françaises par des entreprises étrangères. D'une certaine manière, cette démarche visait à redonner confiance aux citoyens français déboussolés par la violence de la mondialisation et à redorer les attributs d'un État stratège, depuis longtemps tombés en désuétude.» (Biseau, 2006, p.37)

Hormis les artistes «patriotes ou loyalistes », la majorité des Zougloumen ont toujours demandé aux acteurs de la crise d'utiliser un autre moyen que celui des armes pour se faire entendre et comprendre. En effet, les artistes ivoiriens ont vu venir le danger et ils ont chaque fois tiré la sonnette d'alarme aux politiciens.

3.3.1 De la tentative de récupération politicienne à l'engagement traditionnel, le Zougloou s'affirme

Au-delà de sa fonction cathartique et ludique, la musique est une arme qui permet de combattre, mais aussi d'entretenir une situation, une relation, etc. Cet état de fait est bien à l'ordre du jour en Côte d'Ivoire depuis l'éclatement de la crise en 2002 jusqu'à sa fin, marquée par l'historique cérémonie du bûcher de la paix du 30 juillet 2007 à Bouaké. Cette crise a

¹³¹ Lire Max Weber dans *Économie et société*, Paris : Plon, 1995.

effectivement créé une division profonde entre les différentes communautés: d'une part, les bourreaux et d'autre part, les victimes. Comme le dit Fitini© dans la chanson *Le Et et le OuΩ*, « les parkings sont partagés » en Côte d'Ivoire.

Par ailleurs, depuis toujours, les crises politiques apportent une moisson de chansons. Dans le cas de la crise ivoirienne, une certaine quantité de musique a été enregistrée pour être distribuée à tout venant par les belligérants. En effet, parmi les stratégies mises en place pour faire face à la rébellion par le camp présidentiel, la musique occupait une place centrale dans la communication et la propagande politique. Le camp présidentiel avait compris que la guerre à gagner était celle de l'opinion. C'est pourquoi, il allait se servir systématiquement de la musique pour mobiliser les Ivoiriens sur des thèmes précis. Sur ce plan, le camp présidentiel qui a vite et bien appris, a finalement gagné très largement sur ce terrain. Pas étonnant, car, les tentatives des États totalitaires pour discipliner la création et l'activité musicales sont le signe que l'on attribue à la musique le pouvoir de se charger de contenus politiques (Donegani, 2004). Ainsi donc, pendant que certains artistes font le jeu du camp présidentiel, d'autres militent pour la réconciliation nationale et le dialogue politique afin de mettre fin à la crise.

3.3.1.1. Perspective des artistes non patriotes «assaillants» sur les enjeux sociopolitiques de cette période

La Côte d'Ivoire a traversé une crise politique majeure et comme nous l'avons dit. Les artistes Zouglou la vivaient également. Avant tout le monde, les artistes dits «non patriotes» ont proposé la réconciliation. Leur devise était: « En Zouglou, gbè est mieux que drap ¹³² ». Pendant que les artistes « patriotes ou loyalistes » louangent le camp présidentiel et diabolisent la France, les autres artistes critiquent tous les travers de ce pays. Sans eux, le paysage musical ivoirien aurait été bien monotone en cette période de crise. Pour eux, le Zouglou demeure une arme de lutte, une musique d'engagement toujours aux côtés des causes

¹³² La vérité vaut mieux que la honte.

«justes». Ainsi, ces artistes interviennent pour déplorer les errements du pouvoir. Tout y passe: le coup de gueule contre les dérives de l'ivoirité, le grand banditisme, l'abandon des enfants dans des cas de divorces, le racket des forces de l'ordre, la catégorisation des Ivoiriens, le déni de patronyme, la corruption, le tribalisme au sein de l'armée, la haine exacerbée... Pour ces artistes, «ne pas dénoncer ces choses-là aboutit inexorablement à la rébellion armée.» (Yodé Martial©, 2005 ♪). Ces artistes ont compris que le rôle de l'artiste, au sens noble du terme, c'est d'être rebelle, c'est de s'opposer à l'arbitraire, à la laideur de l'injustice pour recréer le beau: une société nouvelle où tout le monde est égal devant la loi, où tout le monde a chance égale pour voir à un poste. Après tout, l'artiste c'est l'être imperceptible, insaisissable qui nous fait rêver pour oublier un tant soit peu les vicissitudes de la vie. Leur message est le même: « Plus jamais ça; y'en a marre; nous sommes tous des Ivoiriens; à bas la haine, on ne peut pas nous diviser; ce n'est pas parce que qui veut la paix prépare la guerre qu'il faut faire la guerre pour aboutir à une paix... » (Tous ensemble soutenons la Côte d'IvoireΩ, 2003). Ainsi donc, les artistes essaient d'éteindre l'incendie qui embrase la Côte d'Ivoire depuis quelques années.

Dès le début, les artistes vont dénoncer les attitudes malsaines des politiciens qui ont engendré la crise et son corollaire de conséquences néfastes. Ainsi donc, Soum Bill© dénonce la gestion approximative du régime Laurent Gbagbo: « Aujourd'hui, on nous parle de "refondation" / C'est rouge perd, noir gagne / [...] Aucune gestion concrète / Que des frustrations / Pendant ce temps, mon pauvre peuple se meurt... » (Soum Bill©, 2005 ♪) Pour lui, les conditions de vie des Ivoiriens se sont détériorées depuis l'arrivée au pouvoir de Laurent Gbagbo, et ce facteur a entraîné une perte de confiance envers les politiciens. À ce propos, les Garagistes☼ dans la chanson WakalomeΩ critiquent l'attitude des politiciens : « On ne sait plus à qui croire, à qui se fier. Depuis l'avènement du multipartisme, le peuple ivoirien vit que de violence. Aujourd'hui c'est la guerre. » (WakalomeΩ, 2004). Pour les artistes, les responsables de la crise sociopolitique sont les hommes politiques qui ont fait de l'ivoirité un instrument de division: « La Côte d'Ivoire ma mère patrie menacée, à cause de vous l'économie du pays est à genou notre profonde hospitalité a fait du mot étranger une injure mon pays et mon âme ne mérite pas se sort. » (CrambatchyΩ, 2004). Comme le groupe Génération mot à mot☼ dans sa chanson Sauvons notre paysΩ, les Mercenaires☼

s'offusquent aussi de la conduite honteuse des hommes politiques qui menacent la paix sociale de la Côte d'Ivoire. Dans leur chanson intitulée *Sauvons la Côte d'Ivoire*Ω, il est dit que « la paix sociale est menacée. L'avenir du pays est enjeu. Il faut sauver mon pays. Le concept d'ivoirité qui devait nous rassembler aujourd'hui nous divise. L'instabilité s'installe, les bailleurs de fonds sont partis et la misère se lie dans les visages. » (*Sauvons la Côte d'Ivoire*Ω, 2002). En ce qui concerne le débat portant sur l'ivoirité, la position du groupe *Nouveau système*✕ est claire : « La nationalité c'est l'appartenance juridique d'un individu à la population constitutive d'un État. » (*Ivoirien*Ω, 2003). Comme nous pouvons le constater, l'image qu'ont ces artistes du régime de Laurent Gbagbo est très sombre. Pour eux, l'avenir de la Côte d'Ivoire est incertain.

Dans la chanson *Africa*Ω, *Djooley*© et *Romcy*© s'adressent sans détour à la classe politique : « L'Afrique ne fait que saigner ! On n'est fatigué de vos gbangban ! On est fatigué de vos bêtises ! On est fatigué de vos coups bas ! » (*Africa*Ω, 2004) En effet, le maigre bilan de la classe politique ivoirienne, «incapable de se renouveler et de se doter d'un nouveau code moral, explique partiellement le sentiment d'abandon des populations et la perte de confiance dans les décideurs politiques. Ce sont-là les mêmes sentiments qui poussent un grand nombre de jeunes enrôlés dans les milices patriotes ou dans la rébellion à s'impliquer davantage dans le conflit, voyant là une opportunité pour remettre en question l'ordre des anciens, des institutions étatiques et des hiérarchies traditionnelles » (Gramizzi, 2004). Pour les artistes, il faut repenser la façon de faire de la politique en Côte d'Ivoire. Selon eux, à cause des intérêts des politiciens, le pays n'avance pas :

« Ils le mettent en retard. La guerre est-elle devenue notre matière première ? Si c'est le cas, qu'allons-nous gagner en la cultivant ? L'Afrique ne fait que saigner ! Aujourd'hui je suis déçu par tous ces politiciens. Maintenant c'est les coups d'État, on ne finance que des rébellions à coup de milliards au détriment du bien-être social. Utilisant cet argent pour construire nos hôpitaux, nos usines, nos habitations, mais surtout nos écoles », disaient, *Djooley*© et *Romcy*© dans la chanson *Africa*Ω.

Les artistes critiquent ici l'égoïsme d'une classe politique qui, pour apaiser sa soif de pouvoir, est prête à conduire la Côte d'Ivoire au bord du précipice. Parlant des mises en garde lancées

par les artistes, le groupe Magic System☼ chante, dans Bouger, bougerΩ : « On a tout fait, on a parlé. On a tout fait, on a crié, mais vraiment rien n'a changé. En tous cas, rien n'a changé. » (Bouger, bougerΩ, 2005). C'est ce qui amena Alpha Blondy© à traiter les politiciens de « salauds » qui ont mis le feu à son paradis, dans la chanson « Zéros nationauxΩ » :

« Les Salauds ont mis le feu à mon paradis, les salauds ont mis le feu au paradis, journalistes pyromanes, politiciens mythomanes avec les prêtres corrompus et les imams vendus. Ils sont bêtes et méchants. Ils ont mis le pays à feu et à sang. Ils s'en foutent de toi et moi, ils s'en foutent de nos enfants, ils s'en foutent de nos parents. Ces salauds ont mis le feu à mon paradis ». (Alpha Blondy©, 2005♫).

À ce sujet, le groupe Kouzos☼ dans RéconciliationΩ, Les Mercenaires☼ déplorent le manque d'honnêteté et d'efficacité des politiciens en ce qui concerne la réconciliation nationale : « réconciliation dans la bouche, pas dans les cœurs. » (Sauvons la Côte d'IvoireΩ, 2002). « On pouvait éviter cette guerre à travers le dialogue », chantait le groupe Elama☼ dans Coup d'étatΩ en 2004. Pour sa part, Fitini© exprime le désarroi des Ivoiriens devant l'évidence d'un système politique en crise; sous le titre On s'en fout!Ω, il met lui aussi sur le marché une chanson qui déplore le comportement des hommes politiques ivoiriens : « Politicien caméléon, aujourd'hui il dit oui et demain c'est le contraire. En politique, on ne résout pas les problèmes, mais on ne fait que les déplacer. Alors, brûlez tout chez nous, cassez tout chez nous, on s'en fout! Vous êtes aussi chez vous. » (On s'en foutΩ, 2004).

Dans le titre UnitéΩ du duo Khunta© et Sixko©, il est demandé aux politiciens de faire attention et de tirer profit de la crise actuelle pour instaurer une paix durable : « Il faut tirer les leçons de la guerre. Qui n'a jamais fait la guerre ne connaît pas l'importance de la paix. » (UnitéΩ, 2002). Pour leur part, les Garagistes☼, via la chanson Galère nationaleΩ, implorant les politiciens d'être rationnels dans leur prise des décisions : « Vous prenez des décisions sans penser aux conséquences. » (Galère nationaleΩ, 2004). À Maga Dindin© d'ajouter, dans la chanson VictimeΩ: « Regardez les inconscients là ! Quand ils ne savent pas ce qu'ils veulent, c'est le pays qu'ils brûlent. Ils tuent nos parents, brûlent nos villages, ça fait pitié ! » Aussi demandait Benoustar☼: « Bédié, Alassane et Gbagbo qu'est-ce qui se passe ?

Assaillez-vous et discutez » (Victime Ω , 2004) Les Bavards \otimes , dans la chanson Essuyons nos larmes Ω , disent quant à eux : « Laissez tout tomber. Main dans la main pour construire le pays. » (Essuyons nos larmes Ω , 2005). Molière \odot fit sa part aussi en exhortant les acteurs de la crise ivoirienne à installer une véritable réconciliation nationale, et ce, dans l'intérêt de la nation : « Arrêtons tout! Préservons le pays. » (Préservons le pays Ω , 2004). Dans le titre Mon pays est malade Ω de Siro \odot et Luiz \odot , les artistes s'interrogent sur la question de la réintégration des rebelles: « Quelqu'un qui était cuisinier, aujourd'hui est chef de guerre, on doit le réintégrer! À ton avis, est-ce qu'il reviendra? » Le président ivoirien est également visé par les artistes: « Président fait attention, hésitation est égale à blessure, fait attention! Alors, il faut pardonner.» (Mon pays est malade Ω , 2004).

Dans la chanson La république des présidents Ω , Soum Bill \odot dresse un tableau sombre des ambitions présidentielles des politiciens ivoiriens et de leur tendance à vouloir se maintenir au pouvoir, à tout prix, même à celui de la vie humaine:

« La république des présidents. Tout le monde veut être président. Quel est ce président qui veut faire couler mon sang. Ils ont décidé de faire de nous les chairs à canon. Toujours prêt à t'éliminer si par malheur tu leur dis non. Tuer, tuer, pour arriver au pouvoir. Il est toujours prêt à tuer pour grader son pouvoir. C'est ma pauvreté qui a donné naissance à ta richesse. Alors, respecter nos vies que vous avez rendu misérables mes présidents. » (*La république des présidents Ω* , 2007).

La chanson Stop la malonie Ω de Khunta \odot & Sixko \odot va dans le même sens: « Tout le monde ne peut être président. » (Stop la malonie Ω , 2007). À travers la chanson Ivoirien Ω de Lago Paulin \odot et son groupe Nouveau système \otimes , on fait un rappel aux politiciens: « Peut servir son pays, sa patrie, mais pas seulement à la présidence. » (Ivoirien Ω , 2003). Pour les artistes, avec la paix retrouvée, il est temps de penser au développement du pays et non à ses ambitions et intérêts. Il faut pour cela promouvoir une culture politique basée sur le principe d'égalité et de justice sociale.

Les artistes sont d'avis que les Ivoiriens n'ont pas été très tendres envers leurs étrangers. À travers la chanson L'aveugle et l'édenté Ω , Soum Bill \odot s'adresse aux Ivoiriens en ces termes: « Pourquoi mettons-nous tant d'énergie à nous détruire? Pourquoi avons-nous peur de nous

unir? » (L'aveugle et l'édentéΩ, 2007). Pourtant, ce pays, dans sa politique ouvrière, ne peut plus se passer de main-d'œuvre étrangère, rurale notamment.

Face à l'instrumentalisation de cette question (la présence des immigrants) par les politiciens, les artistes vont promouvoir un message d'unité, de paix et de réconciliation nationale : « Nous n'avons pas intérêt à nous battre. Le coup d'État n'est pas une culture ivoirienne. » (CrambatchyΩ, 2004). D'autres artistes n'hésitent pas à se référer à la philosophie d'Houphouët-Boigny sur l'immigration : « Nous devons garder notre acquis l'hospitalité. » (GaganiniΩ, 2004). « Au-delà de cette guerre, gardons à l'esprit notre culture de paix, d'union et de fraternité. Laissons tomber les bêtises politiques et religieuses, car la Côte d'Ivoire est une et indivisible, mais en est oubliés de pardonner pour évoluer. Ivoirien veut plus de ça ! » (IvoirienΩ, 2004). En réalité, ces artistes savent bien que la crise ivoirienne découle avant tout de l'accumulation d'une série de graves incidents, de frustrations, de discriminations répétées, mais également du chauvinisme dans lesquels baignent l'administration, la justice, l'armée et la police. C'est pourquoi ils demandent aux Ivoiriens : « Ne vous servez pas de nos frères musulmans parce que musulman vous ne l'est pas non! non! Nos frères musulmans savent que l'islam c'est la paix, l'amour, la crainte de dieu, la crainte de Allah ! » (WakalomeΩ, 2004). De plus, les artistes disent : « Nous serons les mains, hanterons les rancœurs pour un avenir meilleur. Que chaque ivoirien grandisse un peu da sa tête pour conduire les destins de notre pays. » (Sauvons la Côte d'IvoireΩ, 2002). Dans la chanson *Awalé*, il est rappelé aux Ivoiriens que « la vie c'est la joie, la joie c'est la paix ! Donnons-nous les mains, serrons-nous les coudes oh ! Aimons-nous les uns et les autres. » (AwaléΩ, 2003). Pour eux, la Côte d'Ivoire est un « Pays de joie... Plus jamais ça ! » (Tous ensemble soutenons la Côte d'IvoireΩ, 2003).

Par ailleurs, même si le pays est en période de crise, d'autres sujets sont abordés par les artistes dits «non patriotes». Dans la chanson *Petit pompier*¹³³ du groupe *Magic System*, il est question des filles trop matérialistes. Cette fois, la femme se sert du « matériel » qu'elle accumule avec son «financier » pour aller le dépenser avec son « gigolo ». Les artistes arrivent à la conclusion que les femmes sont têtues: « On a beau critiqué, femme c'est femme. Quoi qu'elle en dit elle ne peut pas changer. » (*Petit pompier*, 2005). On décrit, à travers cette chanson, le comportement des femmes d'un certain âge qui, au détriment de leur foyer, ont des relations avec des jeunes garçons. Dans la chanson *Calculeuse* du groupe *Espoir 2000*, les artistes s'adressent aux hommes et demandent aux femmes de penser d'abord à l'amour plutôt qu'à l'argent. Selon eux, si tu vois une belle femme avec un vilain monsieur c'est pas par pitié, mais pour la richesse qui se trouve dans sa poche:

« La valeur d'un homme, ce n'est pas d'être joli. Mais d'avoir un peu d'argent, même s'il est vilain. L'argent c'est bon c'est vrai. Pardonnez, aimez un jour. L'amour est devenu société. Il gère les intérêts avant de prendre des actions. Quand la galère frappe à la porte, l'amour sort par la fenêtre. Ce que je te dis c'est pour que tu fermes ta fenêtre. Parce que quand tu as l'argent, tu deviens demi-dieu. Le jour tu n'as rien tu vaux même pas un cafard. » (*Calculeuse*, 2007).

Dans la chanson *Petit Cellulaire* du groupe *Fabeti*, il est demandé à certaines femmes d'arrêter la prostitution, car cela salit la réputation des femmes ivoiriennes : « Thio t'avais dis que la vie que tu m'aines là, est la plus dangereuse. Tu ne l'as pas compris. À cause de toi toutes les femmes sont confondues, raison pour laquelle elles ont perdu leur valeur on les appelle les gos worro worro¹³⁴. Ça fait pitié, c'est pas du tout normal. » (*Petit Cellulaire*, 2003). Dans la chanson *Esprit démoniaque* du groupe *Stars Chocs* il est aussi question du

¹³³ Un « petit pompier », c'est le petit garçon du quartier entretenu par la « tantie » nantie d'à côté et qui « a un peu ». C'est l'histoire d'une femme qui croque un vieux paysan planté dans le décor abidjanais. Vié Digbeu est planteur de café cacao. Il voyage souvent à Abidjan. Malgré sa femme de feu au village, il lui faut sa femme de feu à la capitale. Il s'attache donc à une petite urbaine dont il paye le loyer. Cependant, il ignore que derrière chaque femme de feu se cache un petit pompier...Un jour, Vié Digbeu frappe très tôt le matin chez sa petite urbaine. C'est José qui lui ouvre. José, c'est le Petit Pompier de sa femme de feu de la capitale. Comme si de rien n'était, la petite femme de feu fait la conversation aux deux. « Quels sont vos signes d'horoscope ? » José lance fièrement qu'il est lion. Vié Digbeu répond lourdement qu'il est mouton. L'histoire ne dit pas ce que fera Vié Digbeu cocufié et humilié, mais elle conclut : « C'est parce qu'il est mouton qu'il paye maison pour que petit lion va dormir dedans ».

¹³⁴ Pute, prostituée, catin.

même phénomène. À ce sujet, il est demandé aux hommes de faire attention à un groupe de femmes :

« Les jeunes filles, elles sont souvent dans les maquis en train de séduire les gens. Elles n'ont pas de soucis. Leur souhait c'est pour souffler les pias. Tellement elles sont jolies quand tu les vois en dirait la mère de Jésus. Elles ont chaîne au pied en dirait ancien esclave, c'est ça démoniaque. Le nez est percé en dirait un vieux taureau, c'est ça démoniaque. Souvent mini-jupe pour nous montrés les fesses, c'est tout ça qui est démoniaque. Ma chérie il faut quitter dedans, c'est pas du travail. Oh toi mon frère, si tu ne veux pas te trouver à l'hôpital, les poches trouées, près pour l'enfer, évite les démoniaques. » (Esprit démoniaqueΩ, 2003).

De plus, l'infidélité des femmes est aussi critiquée: « Andjou tu ma cachée ton infidélité! Tu ne disais que tu m'aimais, face à face tu ne disais que tu m'aimais. Tu étais loin de moi oh ! Chéri oh je t'aime, tu étais près de moi, chéri oh je t'aime ! C'est n'est pas parce que j'ai su fourrer toi que tu dois me trahir, que tu dois ne tromper. » (AndjouΩ, 2003).

Dans la chanson GnézéΩ de Djooley© et Romcy©, il est question des femmes qui maltraitent les enfants de la première union de leur époux :

« La femme de mon papa est bizarre. Touts petits on l'appelait maman depuis que notre vieille même est décédée. Anita la bonne à tout faire, moi je suis la manoeuvre de la maison. Pendant que nos amis vont à l'école Anita vend de l'eau et moi je suis cireur. Le papa sur qui nous on pouvait compter nous a délaissés au profit de ses nouveaux enfants tellement ils ont goaussé. Anita tu es tout ce qui ne reste et moi je suis ta seule famille et ton seul espoir. Je ne supporte pas te voir souffrir, à ton réveil ton grand frère sera déjà parti. Il faut prendre courage, je m'en vais me chercher mais à mon retour tout ça sera fini. Petite sœur je reviendrais avec beaucoup d'argent. » (GnézéΩ, 2004.)

Pendant que certains artistes critiquent les femmes, d'autres vont leur rendre hommage. Dans la Mami mohΩ du groupe les Garagistes☼, on rappelle aux hommes le respect qu'ils doivent donner aux femmes pour la vie qu'elle leur a donné:

« Merci de nous avoir donné la vie sans toi on n'allait pas connaître le jour, maman hein sans toi on n'allait pas connaître la vie. Tu m'as donné la vie, tu as supporté mes caprices je ne saurais comment te remercier à toi maman. Il n'est jamais tard de dire à sa mère qu'on l'adore. Je reste un fruit de ton bonheur et je veux te faire honneur.

Quelque soit la laideur de ta mère elle reste toujours ta mère même si ta main tombe dans déchet ce n'est pas la Peine de la couper prend le temps de la laver elle te servira demain la mère est une fleur qui ne se fane jamais. » (Mami mohΩ, 2004)

Par ailleurs, dans la chanson Ah les hommesΩ de Lato Crespino©, les hommes sont tenus responsables de l'infidélité des femmes :

« Ce qui te séduit dehors c'est ce qui à la maison tu empêches ta femme de porter. Parce que pour toi le voisin va la draguer, mais mon ami y'a pas femme prête porter, impose-lui ton style. Ce qu'elle a toujours voulu c'est te faire plaisir... À ton tour, tu fais saigner son cœur, son foyer est menacé. Oh les hommes d'aujourd'hui ayez pitié un jour, car les femmes son nos mamans. C'est quel mariage où la femme reste toute seule. En vérité la femme est ta bénédiction. Elle est ton élévation. La femme est ta prospérité» (Ah les hommesΩ, 2004)

Par contre, dans la chanson Taper dosΩ du groupe Magic System☼, il est question de l'infidélité matrimoniale, notamment des hommes qui font la cour aux femmes de leurs amis : « Tapé dos c'est lui qui cherche la femme de son ami. Voilà mon ami d'enfance en qui j'ai mis toute ma confiance. Pour connaître Tapé dos, ce n'est pas du tout compliqué. Tapé dos chez toi, il traîne toujours dans la cuisine. Même quand vous faites le show, il taquine toujours ta copine.» (Taper dosΩ, 2007). La chanson Comme le ventΩ, de Soum Bill© demande aux amoureux de prendre soin de leur relation, car l'amour est comme le vent, il part quand on n'y consacre pas tous ses soins (Comme le ventΩ, 2007). Nous avons constaté que, dans la majorité de leurs chansons, les artistes arrivent à la conclusion que ce sont les hommes qui sont à l'origine des reproches qu'ils font aux femmes. Pour eux, l'absence de tendresse et l'irresponsabilité de certains hommes sont les principaux éléments qui justifieraient l'infidélité des femmes.

La sorcellerie est aussi un thème qui apparaît dans les chansons des artistes dits «non patriotes» durant cette période. Dans FrançoisΩ, Petit Sako©, la dénonce et salue le courage des veuves :

« Une femme qui vendait des aubergines ... Venait de perdre son mari
.... Il lui restait seulement deux enfants ho... Le garçon lui partait à

l'école la fille aide sa maman ho wê... Un beau matin l'enfant revient de l'école, Maman j'ai été renvoyé pour une somme de 2 milles francs. La pauvre femme s'endetta pour la réussite de son enfant. Quelques années plus tard il fut nommé directeur. Sa maman très contente elle dit François. On ira fêter ce la au village. C'est là elle va manger son totem la. Deux semaines après le village ils reviennent à Abidjan. François s'en va au travaille premier pas dans son bureau une migraine lui frappe à la tête. François tomba et mourut. Dès que la maman vu son enfant elle c'est mis à crier en pleurer. François dit moi que tu dors. Mon bébé dit moi que tu dors. Dans le cercueil où tu es couché, ce n'est pas ta chambre. Dans le corbillard où tu veux monter, là ce n'est pas ta voiture que tu acheter. Dans le cercueil où tu es couché, ce n'est pas ta chambre. Dans le cimetièrè ou tu dois aller tu coucher. François ce n'est pas la villa que tu as achetée. François fait semblant de dormir. Qui va rembourser mes crédits? » (*François*, 2004).

En rapport avec cette même thématique, la chanson *Jalousie* du groupe *Espoir 2000*, dit que c'est la jalousie qui est à l'origine de la sorcellerie. On remarque aussi, à travers ces exemples, que les artistes s'adressent souvent aux aigris: « Tout ce temps que tu as mis à t'occuper des autres... Tu aurais pu avancer si tu t'occupais de toi. Tu continues de parler, je ne m'occupe même pas de toi, Awouli oublie un peu. Je prie pour avancer, toi tu pries pour que je tombe. » (*Jalousie*, 2007)

Les artistes se sont aussi intéressés aux questions du chômage et de la criminalité. Dans la chanson *Nabehi* de *Djooley* et *Romcy* il est dit que c'est à cause du chômage que les Ivoiriens vont vers les activités illicites: « J'ai connu des amis qui ont perdu la vie dans le banditisme et ils sont enterrés. Tellement c'est dure nos sœurs ont préféré se prostituer et le Sida les a emportés. Qu'allons-nous devenir Kabako? Avenir hypothéqué Kabako¹³⁵! Jeunesse sacrifiée Kabako! Des parents irresponsables Kabako! » (*Nabehi*, 2003). Certains artistes comme le groupe *Stars Chocs* demandent aux Ivoiriens de revoir leur mode de vie:

« La vie qui est là y'a trop de surprises. Si ça marche pour toi aujourd'hui, il faut gérer. Si ça marche pour toi demain, il faut gérer. Même toi le pauvre, il faut garder espoir. Tu étais toujours dans les maquis, ce n'est pas bien. Tu invitais le quartier là-bas, ce n'est pas bien. C'est toi qui avais beaucoup de gos, ce n'est pas bien. Tu payais transport de tout le monde, ce n'est pas bien. Tu étais le roi des

¹³⁵ Être surpris, dépassé par quelque chose.

prodadas, ce n'est pas bien. Tu étais le roi des comporta¹³⁶, ce n'est pas bien. Te voilà aujourd'hui tu es tombé. Quand je te parlais qui ne m'a pas écouté ! tu iras au village. Je dis faut gérer ! » (La vieΩ, 2003).

C'est aussi le message de Molière© dans la chanson IssaΩ. Dans cette chanson, il critique le comportement de certains jeunes qui dilapident l'argent acquis aux frais d'énormes sacrifices:

« Issa rappel toi, souvient toi de ce que l'on appelait la galère. Tu as souffert pour réussir aujourd'hui tu es devant la réalité. Cherche à réaliser avant qu'il ne soit trop tard. Quand tu es un enfant de pauvre, que tu n'as personne derrière soit, il faut savoir dépenser. Il ne faut pas faire comme les autres. Ils sont toujours dans le chaud comme s'ils n'ont pas de problème. Ils vont louer une villa pour leur maitresse alors que maman dort dans Sicobois. Ils vont partager leur argent comme s'ils étaient le. Quand tu n'auras plus d'argent. ! » (IssaΩ, 2004).

Même si certains jeunes peuvent réussir, il n'en reste pas moins que certains artistes comme le groupe les Patrons☼ dans la chanson Triste destinΩ s'interroge sur l'avenir de la jeunesse: « Le Dieu des pauvres, a-t-il oublié ses enfants? Nous sommes nés pour vivre mais les conditions difficiles de la vie nous obligent à lutter pour suivre. J'ai une mère et un pays. Les deux se sont connus dans la galère comme héritage ils sont entraîent de me laisser dans la souffrance. » (Triste destinΩ, 2004).

Selon les artistes, la Côte d'Ivoire comptait parmi les pays les plus riches du continent et aujourd'hui, ses citoyens n'aspirent plus qu'à le quitter. Ainsi, la question de l'immigration des jeunes est un sujet d'actualité pour les artistes Zouglou. Dans la chanson BenguéΩ des Garagistes☼, on rappelle aux candidats à l'immigration la difficulté de vivre en France, mais surtout, de ne jamais compter sur la famille qui vit là-bas de peur d'être déçu:

« C'est dur de vivre là-bas. Depuis le pays tu m'avais dis de venir tu t'occuperais de moi sans problème, à l'aéroport je t'appelle ton portable, est fermé. Mais comme à Paris on ne se perd jamais, j'ai retrouvé ta maison au seizième étage où il n'y a pas d'ascenseur dans un grenier, ça ne fait que commencer. Mais Monsieur vous êtes chez moi pour combien de temps. Le fait de vivre chez lui était difficile de

¹³⁶ Action de faire le malin

me dire de partir. Me traiter comme son boy comme son dozo¹³⁷. »
(BenguéΩ, 2004)

Dans la chanson AventurierΩ du groupe Magic SystemΩ, les artistes donnent des conseils à tous ceux qui tentent leur chance de réussite en Occident : « Il faut savoir te battre. Tes parents ont souffert ils ont pris tout leur économie. Tout ça pour te permettre de pouvoir aller te chercher. » (AventurierΩ, 2005) Toutefois, comme le rappelait François Bayrou, « il n'y a qu'une politique juste et efficace de lutte contre l'immigration, que nous devrions imposer à la communauté internationale et à l'Europe: c'est de garantir aux Africains qu'ils peuvent vivre convenablement en Afrique, de leur travail, comme des hommes debout. » (Bayrou, 2007, p.153). C'est pourquoi, dans la chanson ZikiΩ, Soum Bill© réclame une attention particulière pour la jeunesse tant sollicitée par les politiciens durant la crise (ZikiΩ, 2007).

Comme nous pouvons le constater, la majorité des artistes Zouglou sont demeurés fidèles à la philosophie d'origine de ce genre musical. Dans le cas des artistes «patriotes ou loyalistes», il est évident qu'ils ont été pris en otage dans le débat politique et qu'ils ont été utilisés comme force culturelle aux côtés du camp présidentiel. Il ne fut pas facile pour eux de continuer à dénoncer les tares de la société tout en conservant une forme d'indépendance face aux pressions des politiciens. Ils sont parfois devenus des pions dans cette bataille de la conquête de l'opinion publique, en plus de véhiculer une image péjorative du Zouglou.

3.3.1.2 Perspective des artistes «patriotes ou loyalistes» sur les enjeux sociopolitiques de cette période

Depuis le début de la crise ivoirienne, les politiciens et certains artistes «patriotes ou loyalistes» Zouglou ont entretenu des rapports plus ou moins confus considérant le rapport antérieur Politiciens- Zouglou. Les acteurs de la crise ivoirienne ont vu dans le Zouglou une manière d'agir sur les masses et de les contrôler. Par exemple, comment expliquer que l'ancien conseiller en communication du président ivoirien, qui deviendra conseiller de la

¹³⁷ Agent de sécurité pour les maisons des riches en Côte d'Ivoire.

femme du président, Monsieur Alain Toussaint, ait écrit les textes et produit le collectif 1+1=1¹³⁸, dans un album qui se veut réactionnel à la rébellion du Nord. De plus, le couple présidentiel a apporté une contribution aux réalisations des albums Haut les cœurs¹³⁹ et On est fatigué¹⁴⁰. Ce sont des productions qui se veulent également réactionnelles à la rébellion du Nord. Ainsi, certains artistes se glorifient du soutien du président ivoirien et de son entourage dans la réalisation de leurs albums. Même Charles Blé Goudé, le chef des jeunes patriotes, a lui aussi financé un groupe musical Paul Madys¹⁴⁰ et les Djiz¹⁴⁰ pour faire de la propagande. Ce qui fait dire à Philippe Duval que, « s'il est un domaine où le camp loyaliste¹⁴⁰ a fait preuve, pendant la guerre, d'une supériorité incontestable, c'est celui du show-biz et de la production de chansons patriotiques. » (Duval, 2003, p.248).

Selon la conception des artistes «patriotes ou loyalistes» Pat Sacko¹⁴⁰\$, Petit Yodé¹⁴⁰\$, Bagnon¹⁴⁰\$ et Vieux Gazeur¹⁴⁰\$: « les artistes qui ne prennent pas position dans cette guerre sont de la rébellion et ceux qui font les chants patriotiques sont des vrais Ivoiriens. » (Pat Sacko¹⁴⁰\$, 2005 🎵). Pourtant, selon Soum Bill¹⁴⁰», « le rôle d'un artiste c'est de poser de façon claire les problèmes de la société et non de chercher à influencer la prise de décision. » (Soum Bill¹⁴⁰», 2005 🎵). En fait, la plus grande part de la musique des artistes «patriotes ou loyalistes» est davantage pro-camp présidentiel. En outre, ses chants attestent un esprit partisan et traitent d'événements ou de situations précises telles les justifications de l'ivoirité, la guerre de la France contre la Côte d'Ivoire, la méfiance envers les étrangers, etc. Ils expriment, en outre, des griefs et du mépris, au moyen de la satire, et ont pour but de remonter le moral et de susciter des appuis populaires.

¹³⁸ Ce collectif regroupe certains artistes Zouglou et autres. S'agissant des artistes Zouglou, il s'agit toujours des mêmes que nous retrouverons dans d'autres productions dites patriotiques.

¹³⁹ «Haut les cœurs» (en référence à la formule désormais célèbre de l'ex-porte-parole des FANCI, le Lieutenant-colonel Jules Yao Yao).

¹⁴⁰ Allusion faite au camp présidentiel.

Certains artistes patriotes



Petit

*Yodé©\$, Soum Bill© et Pat Sacko©\$ lors de la production de la chanson patriotique Libérez mon pays.
Source : AFP, 2003.*

Comme le précise Couture, les stratégies adoptées par ces artistes sont multiples : « Il [l'artiste patriote ou loyaliste] a parfois quitté le champ artistique pour la scène des luttes politiques [...] Il s'est aussi engagé dans des actions éphémères se situant à la limite de la légalité [...]» (Couture, 1999, p.80) Du reste, ces chants patriotiques ont créé une fausse conscience idéologique artistique. En plus de répondre à leur compte les thèses xénophobes de l'ivoirité comme en témoignent les paroles de la chanson Libérez mon paysΩ du Collectif Zouglou☀:

« On aime bien les étrangers, mais vers la fin, on se préfère / Notre hospitalité nous impose l'amour des étrangers / Mais maman, méfions-nous des gens étranges... Côte d'Ivoire, pays hospitalier, si tu comprends pas français, cela ne veut pas dire hôpital, car c'est à l'hôpital qu'on amène tous les malades [comprendre : "étrangers"]. » (Libérez mon paysΩ, 2003).

Cette chanson est un rejet des étrangers. D'autres artistes «patriotes ou loyalistes» n'hésitent pas à rappeler aux rebelles les conséquences de cette crise: « Pays éteint à 21 heures, on ne veut plus ça, yo ho, cigarette est finie, on ne veut plus ça. » (Libérez mon pays^Ω, 2003). Dans cette chanson, ils critiquent le fait que les rebelles tiennent le nord du pays et la ville de Bouaké, siège de la Seita¹⁴¹ ivoirienne, provoquant ainsi une pénurie de tabac à Abidjan. Malgré le caractère xénophobe des propos des artistes «patriotes ou loyalistes» dans leurs chansons, en boîte de nuit même les rebelles reprennent les airs en vogue qui critiquent le mouvement armé: « On veut s'amuser, arrêtez vos fusils là hé... » (Effort de paix^Ω, 2003).

Notre analyse montre que les artistes «patriotes ou loyalistes» reprennent les discours du camp présidentiel pour critiquer leurs adversaires. Ainsi, dans la chanson On est fatigué^Ω, Pat Sacko^{©\$} et Petit Yodé^{©\$} reprennent un discours du président ivoirien pour en faire une chanson à la gloire du régime et critiquer la rébellion:

« En 2 ans seulement les paysans vont en boîte, l'école est devenue cadeau cacao à marché, la troisième année qu'on devait prendre pour percé là vous avez pris pour faire palabre. Si c'est pas sorcellerie, moi je comprends pas, tu connais prix de brique, mais c'est toi qui sais casser maison. Vous même vous s'avez vous vous fatiguez vous vous battez pour rien si y'a palabre y'a pas élection. Tu m'as tous demandé je t'ai tous donné réconciliation d'accord mais déposez les armes d'abord. Existe-t-il une solution politique à un coup d'État manqué. Hé assaillant hô assaillant hô on est fatigué, on est fatigué. Je suis prêt à mourir. » (On est fatigué^Ω, 2004).

Au dire des artistes «patriotes ou loyalistes», les rebelles ont ralenti les progrès déjà entamés par le régime en place. C'est pourquoi le Collectif l+1[✕] s'adressait sans détour aux rebelles: « On est fatigué, nous sommes tous fatigués, libérez notre pays. Ni paix ni guerre, on est fatigué. Fatigué des palabres, des mois de crise. Vraiment ça suffit. On en a marre. On ne veut pas de coup d'État. On ne veut pas de gbangban¹⁴². Plus de combines politiciennes, on est fatigué. » (On est fatigué^Ω, 2004). Globalement, les artistes «patriotes ou loyalistes» sont d'avis que la Côte d'Ivoire allait mieux depuis l'élection de Laurent Gbagbo. Pourtant, rien

¹⁴¹ Une usine qui fabrique des cigarettes.

¹⁴² Guerre

avant la crise ne le prouve. Comme ledit Popolaye©, du groupe les Garagistes☼ : « c'est les mêmes conditions de vie et le chômage est toujours d'actualité. » (Popolaye©, 2005 ♪).

Les artistes «patriotes ou loyalistes» traitent aussi la question des Accords de Marcoussis dans leur chanson, dont la pertinence était directement proportionnelle à l'intensité des réactions des «Jeunes patriotes» et de la direction du FPI. Dans les faits, une fois que les accords avaient été signés par les différents participants, dans un message à la Nation en date du 7 février 2003, le président ivoirien affirma qu'il n'appliquerait pas les dispositions Linas-Marcoussis qu'il jugeait contraires à la Constitution ivoirienne. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que les artistes «patriotes ou loyalistes» critiquent ces accords en reprenant volontiers la thèse du complot telle que promue par le camp présidentiel. Dans la chanson MarcoussisΩ du groupe Fabeti☼\$, les artistes n'hésitent pas à affirmer que la France soutient les rebelles, ce qui, à leurs yeux, explique le caractère illogique des accords de Marcoussis:

« Après consultation, ils nous ont prescrit une ordonnance une liste de totems pour nous coupés l'appétit. Oh toi le pays colonisateur, toi qui as la devise liberté, égalité maman fraternité es-tu devenu frère avec la rébellion? Est-ce que le pouvoir des rebelles est égal au pouvoir l'égal de mon pays? Je crois que tu as proclamé la liberté des âmes ! » (MarcoussisΩ, 2003).

Pour les artistes «patriotes ou loyalistes», la Côte D'Ivoire n'est pas une chasse gardée de la France, ni la chasse gardée des bien-pensants misérabilistes. Si la France est pointée du doigt en revanche, les artistes n'hésitent pas à glorifier la bonne volonté du régime dans le processus de paix malgré la gravité des crimes de la rébellion:

« Rebelles vous avez séquestré, vous avez massacré, vous avez violé, vous avez pillé des villages. Vous n'avez pas eu pitié il y a eu des orphelins. Oui vous n'avez pas eu pitié il y a eu des zones de guerre. Malgré ces attaques on a voulu discuter. On est allé au Togo et il n'y a pas eu des remèdes. Même chez les Wolof il n'y a pas eu de remèdes. Les blancs nous ont appelés, ils disent que chez eux il y a une clinique que l'on appelle Marcoussis et une pharmacie du nom de Kerber. Ça, c'est pour nous enterrer vivant ça! Assaillants plus jamais ça! Rebelles oh! Plus jamais ça! Coups d'États plus jamais ça! » (MarcoussisΩ, 2003).

Face au blocage politique des accords de Marcoussis, les artistes «patriotes ou loyalistes» comme le groupe Stars Chocs☼ dans la chanson RassemblementΩ, n'hésitent pas à faire appel à la violence des jeunes patriotes pour débloquer la situation tout en rendant hommage au camp présidentiel: « ils (rebelles) sont cachés derrière le droit, c'est la sorcellerie juridique. Dieu les voit ! Ils sont allés à Marcoussis pour prendre les raccourcis. Oh traîtres là ! Assaillants ! Seigneur mon Dieu, il faut les punir. Laurent Gbagbo tu es un vrai démocrate. Mamadou Koulibaly, tu es un vrai guerrier. Général Goudé mobilise tes troupes. » (RassemblementΩ, 2003). Il faut préciser que pour les artistes comme Pat Sacko©\$, Bagnon©\$ et Vieux Gazeur©\$, la majorité des accords de paix ont pour finalité de favoriser l'opposant au président Laurent Gbagbo, Alassane Dramane Ouattara. Dans la chanson Article 48Ω, ils critiquent ouvertement ce dernier: « La loi c'est la loi. Souvent elle est dure, mais c'est la loi. Il nous a fatigués ! Faut savoir ce que tu veux. » (Article 48Ω, 2004). La position des artistes «patriotes ou loyalistes» est peu surprenante, dans la mesure où le camp présidentiel a toujours identifié Alassane Dramane Ouattara comme étant la tête pensante de cette rébellion.

Ce sont sur ces mêmes airs de Zouglou que les partisans du pouvoir allaient « affronter » les éléments du contingent français de la force Licorne lors des événements tragiques de novembre 2004 suite à l'échec de l'opération « Dignité ». Les artistes «patriotes ou loyalistes» comme Les jumeaux☼\$, n'hésitent pas à promouvoir la thèse du complot pour diaboliser la France. Dans le titre IvoirienΩ, il est dit que :

« La guerre de la Côte d'Ivoire est une guerre de colonisation. Cette guerre a été imposée à la Côte d'Ivoire par le colonisateur, qui cherche à contrôler les ressources naturelles du pays. Cher Ivoirien, c'est la nation qui est guettée. Notre café cacao qui est guetté, notre eau et notre courant qui sont guettés Ivoirien veut plus de ça ! Ivoirien est fatigué. » (IvoirienΩ, 2004).

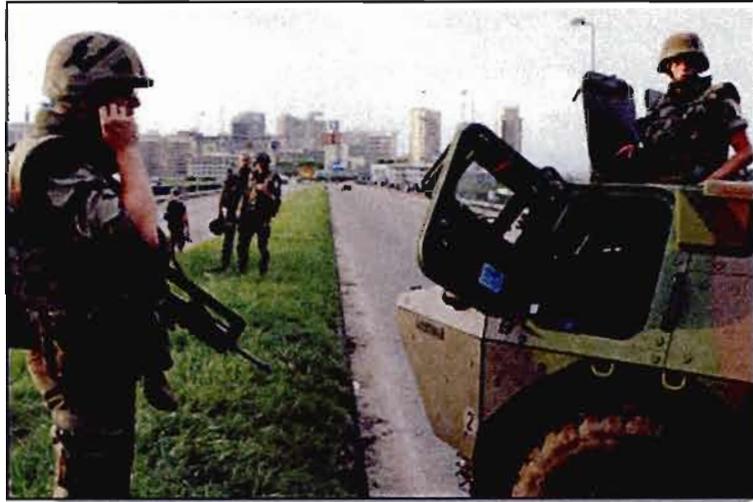
Pour envenimer le sentiment des Ivoiriens envers la France, Petit Yodé©\$, Pat Sako©\$, Bagnon©\$ et Vieux Gazeur©\$ vont produire la chanson David contre GoliathΩ dans laquelle ils banalisent les sanctions prises par la communauté internationale à l'encontre de la Côte d'Ivoire: « Communauté internationale, c'est pour vous. Eh l'ONU oh c'est pour vous.

L'Union Africaine, c'est pour vous. Informations sur Internet, c'est pour vous. Mais la Côte d'Ivoire, c'est pour nous. Embargo et puis après c'est armes seulement on n'a pas, sinon en Côte d'Ivoire y'a tout chez nous. Est-ce que c'est armes nous on mange ? Embargo embargo thrieeee ! Grinmporte quoi. Patriotes restons serin, c'est dieu qui fait notre palabre. » (David contre GoliathΩ, 2005). De plus, les artistes «patriotes ou loyalistes» vont exploiter les morts de l'hôtel Ivoire pour mobiliser les Ivoiriens face à l'agression de la France: « On a construit leur pays ils nous ont appelés indigènes. On a fait leur palabre ils nous ont appelés tirailleurs. Pour nous remercier, c'est sur les enfants des tirailleurs vous tirez. » (David contre GoliathΩ, 2005). Pour les artistes, la France a décidé de tirer délibérément sur les descendants de ceux qui ont contribué au développement et à la paix en Europe. Selon Vieux Gazeur©\$, « au moment où les soldats français tuaient des manifestants ivoiriens aux mains nues, la communauté internationale mettait l'embargo sur les armes en Côte d'Ivoire. Il a été composé en moins de 24 heures dans la mouvance des événements des 6, 7, 8 et 9 novembre 2004, pour encourager ces hommes, femmes et enfants descendus dans la rue pour crier leur ras-le-bol face à la présence de l'armée impérialiste dans les rues d'Abidjan et surtout leur dire qu'on s'en fout de l'embargo... » (Vieux Gazeur©\$, 2005 ♪).

Avec les événements de l'hôtel Ivoire, l'entourage du président ivoirien était convaincu que la France préparait son renversement. Naturellement, les artistes «patriotes ou loyalistes» reprennent cette thèse:

« Si tu veux protéger tes ressortissants. On te voit à l'aéroport. Tu as bloqué les deux ponts. Beaucoup de chars derrière chez GBAGBO. Comme si GBAGBO il est français. Faut pas nous prendre pour bête. On n'est pas tes moutons. Quelqu'un tu as des politiques tordues nous on met en place. » (David contre GoliathΩ, 2005)

La présence de la France sur le pont du général De Gaulle d'Abidjan avait pour objectif d'empêcher les jeunes patriotes de se rendre au 43^e BIMA suite à l'appel du chef Charles Blé Goudé.



L'armée française allait bloquer le pont du général De Gaulle d'Abidjan. Source : Issouf Sanogo, AFP, 2005.

Pour leur part, Pat Sacko©\$, Petit Yodé©\$, Bagnon©\$ et Vieux Gazeur©\$ s'adressent de nouveau à la France à travers les paroles d'une chanson intitulée SouverainetéΩ : « Donnez-nous notre liberté, nous sommes assez responsables. » (SouverainetéΩ, 2004). Cette chanson, parmi d'autres, était destinée à rallier les Ivoiriens à la cause des « Jeunes patriotes ».

En définitive, l'esprit de remise en question brillait par son absence chez les artistes « patriotes ou loyalistes ». D'ailleurs, le camp présidentiel a su utiliser l'ignorance de certains artistes face aux enjeux de la crise ivoirienne. Comme le dit Vieux Gazeur©\$, « nous avons pris parti pour le camp présidentiel dans cette crise. Au départ, on ne comprenait rien aux enjeux de la crise. Les premières chansons disent aux rebelles d'arrêter la guerre. De plus, on ne savait pas c'était qui les assaillants. » (Vieux Gazeur©\$, 2005 ♪). D'une certaine manière, ces artistes sont « à peu près comme les victimes d'un processus d'endoctrinement idéologique – comme ce que l'on appelait autrefois le lavage de cerveau – où des slogans simples sont inculqués dans nos esprits de manière répétitive et sans interruption, jusqu'à ce que notre conscience soit tellement dominée que nous sommes incapables de voir le monde hors de leur emprise. » (Carroll, 1998, p.85).

3.3.1.3 Les raisons de l'engagement des artistes «patriotes ou loyalistes»

Depuis toujours, l'art est pour celui qui l'exerce une nécessité, d'un point de vue financier, car c'est un gagne-pain, mais aussi, un besoin vital. Bien avant la crise ivoirienne, on connaissait les conditions de vie de ces artistes qui se disent «patriotes ou loyalistes». Aujourd'hui, beaucoup d'entre eux qui jadis assuraient à grand-peine leur pitance quotidienne mènent une vie de bourgeois: villas, voitures, femmes, argent, sont à leur disposition. Leurs «coups de gueule» contre les «ennemis de la République» ont été récompensés. Même le président du FPI, Pascal Affi N'Guessan, avait reconnu le phénomène du «patriotisme alimentaire» (Yao, 2005, p.7). L'engagement des artistes «patriotes ou loyalistes» découle de trois éléments, à savoir: le volontariat, les considérations d'ordre pécuniaires et l'intimidation du camp présidentiel.

En effet, la majorité des artistes qui se sont lancés dans la production de chansons patriotiques l'ont fait par opportunisme économique. Certains artistes ont donc profité de la vulnérabilité du régime du président Laurent Gbagbo pour se faire de l'argent. Ainsi donc, la production des albums patriotiques représente un marché pour certains artistes Zouglou. Pour Petit Yodé©\$, « le problème, c'est que le pays est divisé en deux et je ne veux pas vendre sur un seul côté. C'est pour cela que je fais des albums patriotiques. » (Petit Yodé©\$, 2005🎵). De plus, « avec la crise ivoirienne, les artistes n'ont plus de spectacles et ils sont obligés de trouver dans les maquis pour les petites sommes insignifiantes. Face à cela, quand un producteur les approche avec une forte somme pour produire des chansons patriotiques, certains artistes n'hésitent pas. » (Claude Bassolé, 2005🎵).

Pour mieux saisir le revirement de certains artistes Zouglou et comprendre leurs motivations pécuniaires, il est important de revenir sur la fonction économique de la musique. Menger (2003), Dufourt, Bovier-Lapierre, Glas, Decoust et Cadoz (1998) et Attali (1977), s'accordent pour dire que la musique actuelle est clairement définie par un volet économique important. «Toute musique, dans la société capitaliste actuelle porte les stigmates de l'aliénation et fonctionne comme une marchandise, contrainte de réaliser sur le marché sa valeur d'échange. » (Adorno, 2001, p.14). Ainsi donc, la musique est vue comme un produit économique

répondant aux lois du marché. Pour sa part, « le Zouglou est devenu une musique de plus en plus attrayante, de plus en plus compétitive. Avec l'amélioration de son fond musical et le franc succès de ses chansons, le Zouglou bénéficie désormais de l'évolution des infrastructures du show-business en Côte d'Ivoire. Les chanteurs Zouglou génèrent d'énormes revenus aussi bien pour les producteurs et autres agents de l'industrie du son que pour eux-mêmes, ils sont devenus de véritables opérateurs économiques. » (Djébé Dano, 2000, p.12).

Le groupe Magic System☼, par exemple, est la personnification exceptionnelle de la réussite économique de certains artistes Zouglou. Cette réussite est due en partie à une stratégie de marketing tournée vers le marché international. Naturellement, cela exige des moyens économiques et une machine de production importante. Bien entendu, la majorité des artistes Zouglou ne peuvent s'offrir ce privilège. Par conséquent, certains artistes sont obligés de se contenter soit du marché ivoirien ou celui des pays de la sous-région. Généralement, ces marchés sont moins rentables que le marché européen. Ainsi donc, le «boom » économique du Zouglou ne profite pas à la majorité des artistes et certains vivent encore dans des conditions de précarités. Voici comment Petit Yodé©\$ décrit la situation : « Ça ne marche pas pour nous les chanteurs Zouglou. Moi avec tous les albums qu'on a sortis, le succès qu'on a eu, je devais avoir ma maison à moi. Si je continue à louer une maison, c'est que ça ne va pas. » (Petit Yodé©\$, 2005🎵) Face à cela « si quelqu'un veut que je chante une chanson qu'il a écrite en échange de l'argent je vais le faire. Je sais que cela sort du cadre du Zouglou, mais je dois faire vivre ma famille. » (Poignon©, 2005🎵).

Ainsi donc, c'est d'abord la vulnérabilité économique des artistes et le sous-financement chronique du milieu culturel ivoirien qui justifient l'engagement des artistes «patriotes ou loyalistes». Même s'ils disent que c'est pour l'amour de la Côte d'Ivoire qu'ils font les chansons patriotiques. Petit Yodé©\$ précise: « nous avons fait certains chants patriotiques pour l'amour du pays, mais pour d'autres, nous avons effectivement reçu de l'argent des chefs des «Jeunes patriotes». » (Petit Yodé©\$, 2005🎵). Toutefois, Lago Paulin© et Hervé Gérard© du groupe System Gazeur☼, sont d'avis « qu'aimer son pays ne veut pas dire prendre position sur des enjeux aussi complexes qu'est la crise ivoirienne. Les artistes qui ont

fait des chants patriotiques sont manipulés par les politiciens pour avoir un peu d'argent. » (Lago Paulin© et Hervé Gérard©, 2005[♫]). Bref, des artistes qui auraient pu contribuer à la décrispation ont choisi de soumettre à la vindicte populaire un camp. Force est donc d'affirmer qu'il s'agit « de compositeurs qui appartiennent au champ de l'industrie culturelle qui, pour se maintenir au sein de la société globale, créent de la fausse conscience musicale. » (Adorno, 1979, p. 15).

Par ailleurs, le problème n'est pas qu'on ne puisse pas faire de l'argent avec la musique, c'est plutôt qu'on fasse de la musique pour faire de l'argent. Comme le dit Zappa, « pour éviter ce problème, rien n'est plus sûr que de se trouver un emploi à temps partiel pour gagner sa vie plutôt que de le faire en prostituant ses propres œuvres. » (Zapp cité par Gagnon, 1999, p.132) Parmi les raisons de la vulnérabilité économique des artistes, il y a le problème de la piraterie des œuvres, la difficulté des artistes à percevoir les droits de leurs oeuvres et le laxisme des autorités politiques sur cette question. Pas surprenant que certains artistes soient à la merci du plus offrant.

Effectivement, en Côte d'Ivoire, la piraterie est présentée comme la cause de la paupérisation des artistes et créateurs dont la principale source de revenus est constituée par les redevances que ces ventes auraient dû produire si elles avaient été légales. De la « Sorbonne¹⁴³ » au Plateau, en passant par le centre de la capitale économique ivoirienne, ces endroits sont devenus des lieux phares de la distribution des oeuvres piratées. Même l'Université d'Abidjan, et spécialement le campus de Cocody, sont devenus des épices du piratage des œuvres musicales. Comme le dit le groupe les Patrons☼, «les pirates bouffent pendant que les artistes souffrent. » (ConseilsΩ, 2008). Le problème de la piraterie est tel que suite au cri de détresse des artistes, le président ivoirien a dû mettre en place une structure spécialisée pour lutter contre ce phénomène, notamment avec la création d'une brigade culturelle. Pour sa part, le BURIDA a annoncé la création d'une police numérique en Côte d'Ivoire. Il devient urgent de mettre en place des lois plus répressives et, comme le dit Popolaye© du groupe les Garagistes☼, il « faut voter les lois par rapport à la piraterie. » (Popolaye©, 2005[♫]).

¹⁴³ Une institution locale à Abidjan, l'équivalent du « Speaker's Corner » à Londres. Le public, debout, est jeune et souvent au chômage.

Justement, la piraterie dans le pays est le résultat de l'absence de sanctions pénales contre les auteurs de piraterie et les consommateurs d'œuvres piratées, comme c'est le cas au Ghana, au Cameroun et dans bien des pays africains. Ce qui est triste, c'est que la Côte d'Ivoire dispose de lois et de décrets qu'il lui suffirait d'harmoniser et d'appliquer sans complaisance¹⁴⁴ pour mettre un frein à ce phénomène. L'attente est grande et les professionnels ont le regard tourné vers l'État, seul capable aujourd'hui par une volonté politique concrète d'engager une restructuration et une lutte contre la piraterie. Au-delà du volet juridique, un important volet de sensibilisation et de marketing doit être prévu en vue d'inciter les Ivoiriens à changer de mentalité: «On a diminué (le prix des cds) pour l'amour de Dieu, mais on ne nous a pas parlés de la crise! Si vous nous aimez, payez pas n'importe quoi. » (ConseilsΩ, 2008).

Par ailleurs, les artistes sont aussi victimes de la mauvaise foi de certains producteurs. Voilà comment Pat Sacko©\$ résume la situation: « Tu sais, le système du show-biz est fait de telle sorte que pour qu'un chanteur Zouglou s'achète une maison, il doit sortir au moins douze albums, je dis bien douze albums. Ce sont les producteurs qui s'enrichissent avec nos albums, pas nous. Et ils font tout pour que le chanteur Zouglou n'ait jamais rien, pour l'obliger à chanter chaque fois quand ils ont besoin de lui, pour des miettes. » (Pat Sacko©\$, 2005♫).

¹⁴⁴ Il existe en Côte d'Ivoire une panoplie de lois, décrets, arrêtés et circulaires pris par législatures et gouvernements successifs qui auraient fait en sorte que le problème de la piraterie soit moins grave: la loi 78 - 634 du 28 10 / 78 portant protection des œuvres de l'esprit ; le décret 81 232 du 15 1 04 1 81 portant attribution du BURIDA ; l'arrêté interministériel (Commerce, Affaires Culturelles, Économie et Finances) N° 13 du 7 / 21 84, soumettant à autorisation préalable l'importation de vidéocassettes enregistrées ; la circulaire N° 461 du 9 mars 1984 du Ministère de l'Économie et des Finances donnant la position tarifaire douanière N° 92 -12 - 29 aux vidéocassettes ; la loi 96 - 564 du 25 10 / 1996 portant protection des œuvres de l'esprit et aux droits d'auteurs des artistes interprètes et des producteurs de phonogrammes et vidéogrammes etc. Malheureusement, l'application de ces différents textes est restée très complexe. C'est le cas de la loi 78 - 634 du 28 / 07 / 78 portant protection des œuvres de l'esprit, corrigée et améliorée par celle de 1996 : la loi 96 - 564 du 25 / 07 / 1996 portant *protection des œuvres de l'esprit et aux droits d'auteurs des artistes interprètes et des producteurs de phonogrammes et vidéogrammes*. Dans les articles 104 à 106, il est précisé que des décrets seront pris pour les différentes applications de la loi. Ces décrets n'ont jamais vu le jour. Il est très difficile aux magistrats de juger et de condamner les fraudeurs à partir de la loi de 1996. Les pirates pris sur le fait sont purement et simplement relaxés. Le seul aspect visible de la lutte consiste à faire arrêter les petits revendeurs par les policiers et faire payer de fortes pénalités.

D'autre part, si certains artistes se sont joints à la cause du camp présidentiel pour des raisons financières, d'autres en revanche n'avaient pas le choix de s'engager considérant qu'ils faisaient l'objet d'intimidation de la part des «Jeunes patriotes». Comme le rappelait Sangaré, considérant que « des artistes, introduits au palais présidentiel s'échinent, à travers réunions et autres manifestations, à rallier de gré ou de force, leurs pairs, peu enclins à prendre parti à la résistance patriotique. Pour rallier les autres artistes à la lutte patriotique, ces artistes patriotes, avec le soutien de l'Alliance des «Jeunes patriotes» usent de plusieurs stratagèmes : de simples sollicitations ponctuées d'enveloppes d'argent, des menaces, en passant par des intimidations, et la délation.. » (Sangaré, 2004, p.7). En effet, pour les «Jeunes patriotes», les artistes qui ne partageant pas la philosophie du camp présidentiel sont des rebelles ou simplement des ennemis de la Côte d'Ivoire. Par conséquent, certains artistes sont obligés de jouer le jeu pour se mettre à l'abri de la violence des «Jeunes patriotes». Citons par exemple les cas Petit Denis© et Soum Bill©, dont la participation à l'album Haut les cœurs® est le résultat de pressions. Dans le cas de Petit Denis©, voici sa version des faits: « le chef des «Jeunes patriotes»¹⁴⁵ est venu vers moi pour me demander de faire un chant patriotique pour le pays. Je ne voulais pas refuser pour ne pas avoir des problèmes alors j'ai participé. Toutefois, certains artistes le font pour le pays mais il y a aussi le pourboire qui vient avec. » (Petit Denis©, 2005,🎵). Pour Soum Bill©, « quand les événements sont arrivés, vu la façon avec laquelle les politiciens nous ont présenté le problème, la première réaction était de les dénoncer. C'est-à-dire, dire que nous n'avons pas besoin de guerre pour régler nos problèmes. Personnellement, c'était ma première source de motivation.» (Soum Bill©, 2005,🎵).

Au-delà de ces considérations, l'engagement de certains artistes à la cause du camp présidentiel a permis à certains d'entre eux d'avoir une visibilité médiatique sans précédent. Dans le cas de quelques artistes comme Pat Sacko©\$, Vieux Gazeur©\$ et Bagnon©\$, leur engagement pour la cause patriotique a permis aussi de relancer leur carrière artistique. Pour sa part, le président Gbagbo ne se prive pas de faire allusion à tous ces chanteurs «patriotes ou loyalistes» qu'il cite dans ses discours, saluant leurs textes poignants et revigorants. Nul doute que le pouvoir a su tirer profit de ce phénomène musical pour fustiger ses adversaires,

¹⁴⁵ Blé Goudé.

convaincu du soutien sans faille d'une population musicalement endoctrinée¹⁴⁶. Il va sans dire que le chef des «Jeunes patriotes», Blé Goudé, se réjouit aussi de la « qualité des textes du Zouglou, mais surtout de l'engagement de ses auteurs pour le combat patriotique. Selon lui, ce genre musical [n'est] n'était pas seulement une œuvre artistique [c'est], mais aussi un instrument de combat. » (Blé Goudé cité par Dosso Villard, 2004, p. 21).

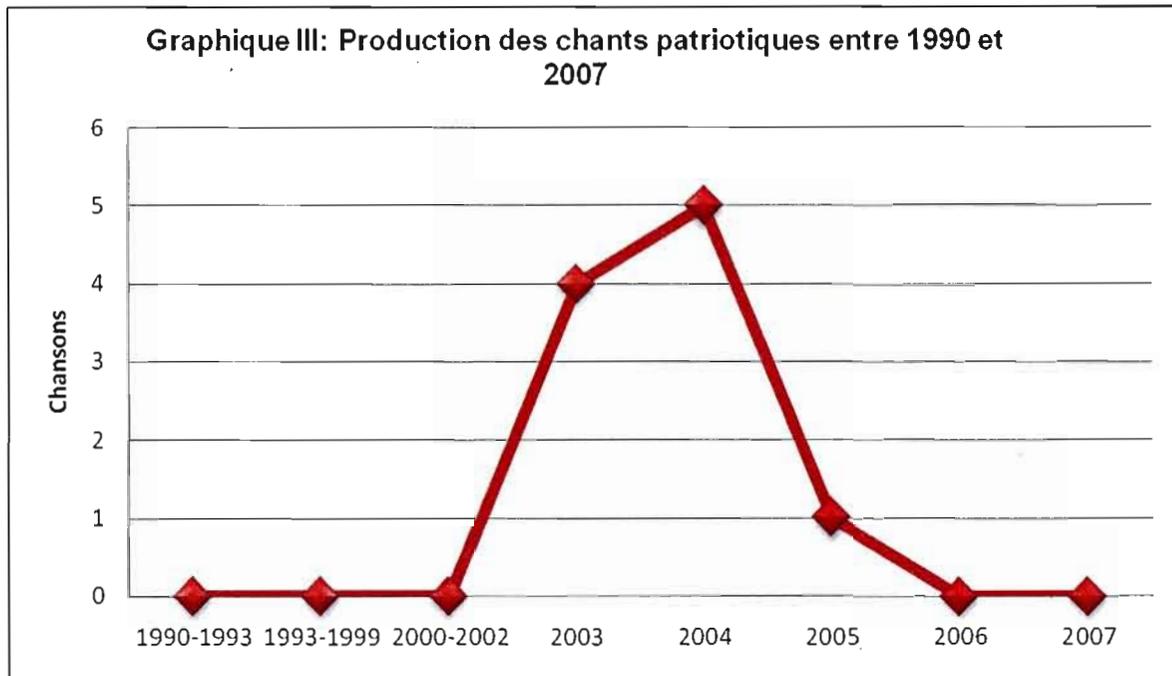
3.3.1.4 Les artistes «patriotes ou loyalistes» : un phénomène marginal

Comme certains médias d'État ivoiriens, dans les chants patriotes¹⁴⁷, les artistes font la propagande pour le camp présidentiel. En plus d'être des instruments d'organisation des manifestations de rue durant la crise ivoirienne. D'ailleurs, de 2002 à 2005, les chants patriotes ont continué à se faire l'écho exclusif des appels à la « mobilisation » du mouvement des « Jeunes patriotes ». De plus, durant les émeutes, les chants patriotes avaient été les vecteurs de fausses informations ou de rumeurs qui avaient précipité les violences de rue.

Cela dit, notre analyse de contenu des chansons Zouglou entre 1990 et 2007 prouve qu'il n'y a pas de précédents avant la crise du 19 septembre 2002 de cette forme de militantisme politique.

¹⁴⁶ Le 9 octobre 2005, l'équipe nationale de football ivoirienne a obtenu son ticket pour la prochaine Coupe du monde en Allemagne. Cette victoire inattendue a été saluée avec ferveur par l'ensemble des Ivoiriens. Un triomphe qui devait être le ferment de la réconciliation des Ivoiriens et ouvrir des perspectives heureuses à ces trois années de crise. Mais voilà, même le sport n'échappe point à la récupération politique. Par exemple, le Président ivoirien parle de triomphe des « winners » sur des « losers » qu'il assimile machiavéliquement à ses adversaires politiques. D'ailleurs, cette tentative de récupération est aussi perceptible dans les propos de Simone Gbagbo qui parle de « deuxième victoire », allusion faite au dernier sommet de l'UA qui a décidé de « maintenir » Laurent Gbagbo au pouvoir. Pourtant, cette victoire des Éléphants de Côte d'Ivoire est celle de tous les Ivoiriens qui se sont mobilisés derrière leur équipe nationale. Toutes confections religieuses et politiques mises à l'écart, les Ivoiriens ont soufflé le froid et le chaud avec leurs représentants, ont partagé avec eux les joies et les douleurs. Il serait grossier de vouloir prendre pour soi les rétributions d'une victoire commune.

¹⁴⁷ Écrivains, peintres, comédiens, etc, ont été aussi mobilisés par le camp présidentiel.



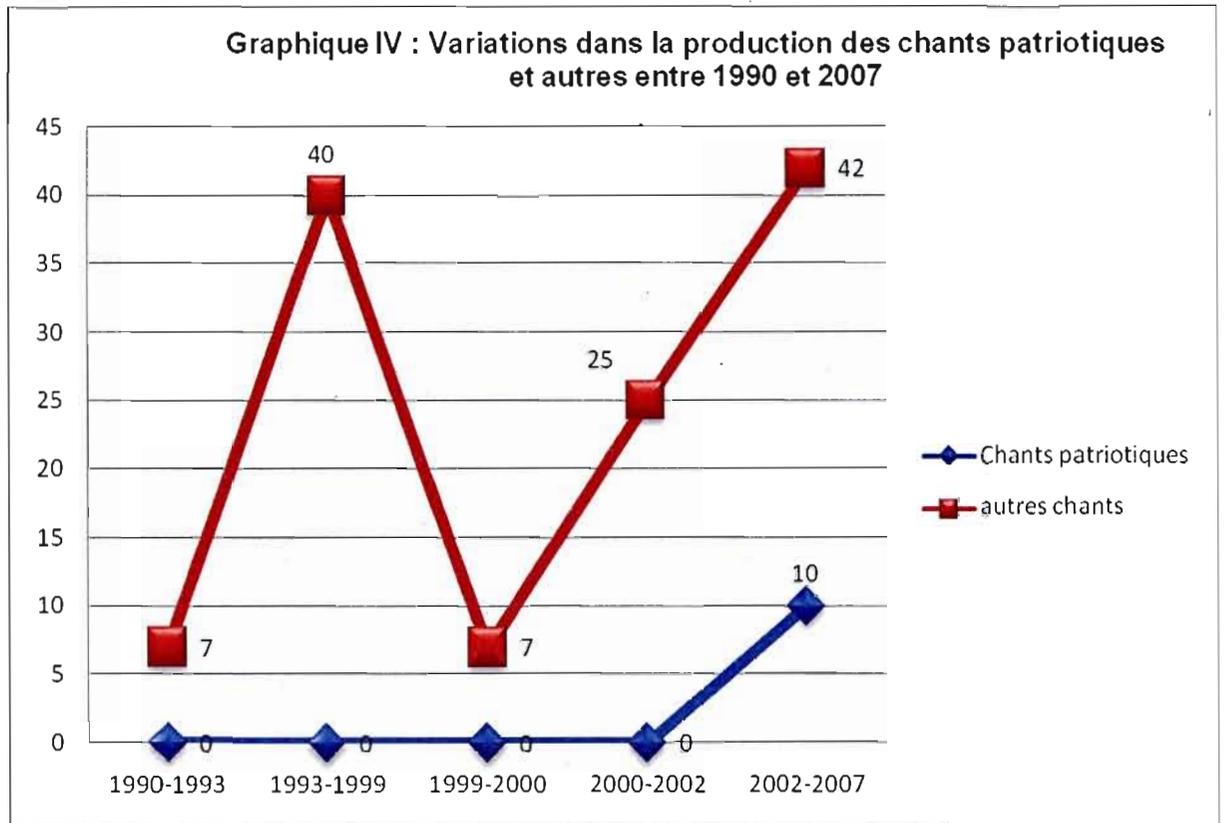
Ce graphique démontre que la production des chants patriotiques se limite exclusivement entre la période de la tentative de coup d'État, c'est-à-dire le 19 septembre 2002 et les événements des 6, 7, 8 et 9 novembre 2004 devant l'hôtel Ivoire. Depuis 2005, cette production est en chute libre pour laisser la place aux négociations politiques et ce, conformément à la stratégie du camp présidentiel. D'ailleurs, les artistes «patriotes ou loyalistes» avaient déjà annoncé qu'ils reviendraient au Zouglou traditionnel quand ils auraient terminé leur mission pour la cause du camp présidentiel: « Pour le moment, mon identité artiste je ne la gère pas en cette période de crise, car, je suis en guerre contre les rebelles et la France. Elle sera retrouvée quand la guerre finira. Les chansons drôles que je chante d'habitude ne sont pas d'actualité avec cette guerre, » dit Vieux Gazeur©\$. (Vieux Gazeur©\$, 2005🎵) Petit Yodé©\$ aborde également dans le même sens. Selon lui, « nous faisons les chants patriotiques c'est parce qu'il y a la guerre et que nous passons les moments difficiles. Après la guerre nous allons revenir à notre forme d'engagement traditionnel. Nous voulons oublier ces paroles de guerre pour nous mettre au travail. » (Petit Yodé©\$, 2005🎵). D'une certaine manière, il s'agit d'une production artistique de circonstance. D'ailleurs,

depuis 2006, aucune chanson «patriote ou loyaliste» n'a été produite. Au contraire, nous assistons à un «boom» des chansons aux airs traditionnels du Zouglou.

En effet, depuis l'accord de paix d'Ouagadougou, les artistes «patriotes ou loyalistes» ont renié leur prise de position d'un jour pour un discours plus conciliant. De plus, certains d'entre eux sont revenus à la forme d'engagement traditionnel du Zouglou. C'est singulièrement le cas des artistes «patriotes ou loyalistes» Pat Sack©\$ et Petit Yodé©\$. Dans le nouvel album de Pat Sack©\$, *Gloire à Dieu*®, il est davantage question des femmes que de chants patriotes. Dans la chanson *Abidjan Farot*Ω, il est question de la progression et des effets du chômage dans ce pays spécialement chez les jeunes. Ainsi, Pat Sack©\$ relate la journée typique d'un ivoirien : «au programme, aucun rendez-vous. C'est vrai, on n'a rien mais on consomme jusqu'au matin. Ce qui est sûr on est là. C'est Dieu qui nous protège.»(Abidjan FarotΩ, 2007) Le groupe Petit Yodé©\$ et l'Enfant Siro©, pour sa part, est revenu à l'humour Zouglou avec sa chanson *Signe Zo*Ω¹⁴⁸ dans un album très critique à l'endroit des gouvernants. Plusieurs chansons comme *Président*Ω, décrivent les réalités que vivent les Ivoiriens suite à la crise. Il y a même une mise en garde envers les politiciens face au problème de l'ivoirité dans la chanson *Éric Kaboré*Ω. Ce type de chansons confirme l'idée que l'engagement des artistes patriotes était un militantisme de circonstance et que le temps des chants patriotes et de soutien à un camp politique est révolu. Pour les artistes, il faut continuer à dénoncer la dégradation des conditions de vie des Ivoiriens qui découle des ambitions des hommes politiques. À ce sujet, le constat du groupe les Patrons☼ est révélateur : « Le village est divisé, tout le monde veut commander. Ton enfant aux urgences, ils ne sont pas prêts pour toi. Si tu n'as pas le blé (argent), il faut zapper sur la clinique. » (ConseilsΩ, 2008).

Par ailleurs, si l'on considère la quantité de chansons patriotiques (10) produites entre 1990 et 2007 par rapport à d'autres sujets (121), nous arrivons à la conclusion que c'est une infinie minorité des artistes Zouglou qui ont été marqués par une relative et réciproque confiance entre artistes et politiciens. Le graphique suivant l'illustre clairement:

¹⁴⁸ *Signe Zodiaque* «le phénomène de l'horoscope» qu'ils dépeignent de façon humoristique. En l'écoutant entièrement et minutieusement, on s'aperçoit qu'il critique toutes les couches de la société ivoirienne.



À ce propos, notre analyse confirme aussi que le militantisme (des albums patriotiques) est le produit d'un même groupe: Pat Sacko©\$, Petit Yodé©\$, Vieux Gazeur ©et Bagnon©\$. Selon Pat Sacko©\$, « les producteurs choisissent les artistes qui ont une notoriété pour lancer le message. Voilà pourquoi c'est toujours les mêmes qui font les chants patriotiques. Pourquoi le Zouglou c'est parce que le message passe bien. C'est un message où l'analphabète et l'intellectuel se retrouvent. » (Pat Sacko©\$, 2005🎵). C'est ce même groupe d'artistes «patriotes ou loyalistes» qui a reçu de l'argent pour produire un album lors de la campagne 2005 du Président Faure du Togo. De plus, en septembre 2005, ils ont participé à la production de l'album « 1 bisou pour Gbagbo ». Il suffit d'écouter cette œuvre musicale pour se rendre compte qu'il s'agit tout simplement d'un clonage musical calqué à partir des «partitions patriotiques ». Notre analyse montre également que, les artistes «patriotes ou

loyalistes» sont cantonnés à Abidjan¹⁴⁹ et que certaines de leurs chansons sont écrites par des personnes marquées politiquement.

Cela dit, la présence de ce militantisme introduit un questionnement sur la place de l'éthique dans le courant musical Zouglou. Lato Crespino© fait une mise en garde: « Certains artistes ont décidé de faire des chants patriotiques et je le respecte. J'espère qu'ils sont conscients des pièges de la politique. » (Lato Crespino©, 2005.🎵). Dans le même ordre d'idées, l'écrivain Alioune Diop tient les propos suivants sur la mission de l'homme de culture: « Nous sommes des hommes de culture, donc de réflexion et de création. Nous sommes par vocation bâtisseurs de beauté et messagers de justice et de fraternité. Nous tissons et meublons l'univers humain de ces formes magiques qui sont fondement et armature de la nouvelle société¹⁵⁰. » Mais le type de militantisme véhiculé dans les albums patriotiques démontre que les liens entre art et politique ne sont pas univoques; ils varient dans le temps et dans l'espace à l'intérieur d'un pays donné et même à l'intérieur d'un courant musical spécifique (comme le Zouglou).

Nos recherches illustrent que, parallèlement aux revendications des artistes «patriotes ou loyalistes», celles de la majorité des artistes Zouglou, durant la répression de la crise, ont fait appel à l'unité, à la paix et à l'arrêt des destructions. De plus, leur désaccord face aux deux belligérants a stimulé leur conscience artistique qui s'est traduite dans leurs œuvres. Ainsi donc, cette majorité continue toujours de militer pour des causes comme la lutte contre la pauvreté, le sida, l'insécurité, les méfaits de la crise, etc. De fait, le traitement de l'actualité sociopolitique depuis le 19 septembre 2002 est la preuve que pour la majorité d'entre eux, le Zouglou doit être au-dessus de la partisanerie politique. Cela a fait dire à Claude Bassolé que le patriotisme militant « est un phénomène isolé, car il y a la grande majorité des artistes qui refuse, quelle que soit la somme d'argent, de produire des chansons patriotiques. Ces artistes préfèrent prôner la paix plutôt que la division des Ivoiriens. » (Claude Bassolé, 2005.🎵). Pour

¹⁴⁹ Rien de surprenant, car la majorité des artistes Zouglou réside dans cette ville qui demeure le cœur de la production artistique dans ce pays.

¹⁵⁰ Alioune Diop fonde en 1947 la revue *Présence africaine*, rejoint par Senghor, Leiris, Sartre, Richard Wright. Il organise le Festival Mondial d'Arts Nègres à Dakar en 1966, où Senghor invite Duke Ellington, qui présente *La plus belle Africaine*.

la plupart, ces artistes Zouglou ont conservé leur sens critique. De plus, les artistes sont conscients que la musique et la politique occupent deux sphères distinctes.

Ce chapitre établit que l'art puisse être partie prenante d'un projet politique qu'il contribue à impulser et à asseoir selon sa visée propre, «il est nécessaire, en effet, que l'artiste accède à un niveau d'autonomie, ce qui implique qu'il ne règle plus sa création sur une force externe qui la dépasse, mais à l'inverse, que l'authenticité, la singularité de son acte justifient sa projection dans l'univers social. L'art politique, compris comme mode militant d'affirmation d'un principe, suppose au préalable l'émancipation et en cela, il se fonde sur une conscience aiguë de la nécessité d'une réforme des valeurs de servitude afin de garantir une telle émancipation. » (Ardenne, 1999, p. 34) Il n'empêche qu'il existe autant de visions du monde qu'il y a d'artistes et que c'est à travers des œuvres d'art que les hommes peuvent découvrir la réalité. De plus, l'artiste s'engage toujours: que ce soit dans la défense d'une cause, soit comme artiste dans la société, soit inconsciemment en suscitant certaines émotions chez les spectateurs. Nos recherches illustrent aussi que l'inspiration chez les artistes Zouglou provient en premier lieu de leur environnement, c'est-à-dire de la société dans laquelle ils vivent. Plus précisément, ce sont les imperfections et lacunes de la réalité sociale qui les conduisent à créer.

Ainsi, le Zouglou a évolué dans le temps et l'espace. Il est devenu une contre-culture qui implique tout le monde et qui s'adresse à tout le monde. Il n'est plus cette musique de combat, de détresse et de revendication de la jeunesse estudiantine. Le Zouglou, actuellement, est une sorte de « *Folk* » qui ironise sur les travers de la société. D'ailleurs, le succès du Zouglou et l'adhésion populaire dont il jouit viennent du fait que tous les Ivoiriens s'y retrouvent. Par exemple, les artistes chantent dans toutes les langues de la Côte d'Ivoire en plus de se moquer des clivages ethniques et politiques et d'être la courroie de transmission entre le politique et les citoyens. Comme le dit Pat Sacko©\$: « il y a certaines choses que les politiciens disent à la télévision et ce ne sont pas tous les Ivoiriens qui ont une télévision. Puis il y a le Zouglou qui tente d'expliquer dans un langage accessible les enjeux sociopolitiques du pays. Tu peux ne pas avoir une télévision et passer à la rue entendre une chanson qui t'explique les enjeux de société. » (Pat Sacko©\$, 2005.🎵). Pas surprenant que le Zouglou ait connu une telle

expansion sur les plans national et international. Et pas étonnant, non plus qu'il soit devenu la musique du peuple et de la rue et, par le fait même, l'identité musicale de la Côte d'Ivoire.

Grâce aux textes de chansons Zouglou, nous avons pu prendre connaissance de l'évolution de la situation sociopolitique dans ce pays, et ce, selon la version des «gens du bas.» De plus, notre étude illustre aussi l'idée que l'art est dépendant de certaines conditions sociales, mais que ces conditions, selon la conception postmoderne, sont envisagées dans une perspective particulière et sont celles qui rendent possible une oeuvre en tant qu'oeuvre d'art. Comme l'affirme Gourlay (2002, p.199): « In this way social context re-entered the domain of art, not as the «other of art», what was outside of art, which art represented, but as the very condition of possibility of art ». L'oeuvre d'art détient donc son sens propre, mais le contexte de sa perception et de sa réception a rendu instable et mouvant ce sens. Les artistes Zouglou, par exemple, de par leur engagement, illustrent comment l'identité est un phénomène construit et manipulable, notamment en créant des fictions identitaires. Néanmoins, comme forme musicale, le Zouglou participe à sa manière à la consolidation de l'espace identitaire et sociopolitique en Côte d'Ivoire. Notamment, par les représentations que se font les artistes des crises sociopolitiques dans ce pays depuis 1990. Notre analyse confirme que le Zouglou, de part la nature de son message, de son influence, mais surtout, de la représentation que se font les artistes des crises qu'a traversées la Côte d'Ivoire depuis 1990 est un objet politique non identifié.

CHAPITRE IV

LES REPRÉSENTATIONS QUE SE FONT LES ARTISTES DES CRISES SOCIOPOLITIQUES DEPUIS 1990

Depuis 1990, les artistes ivoiriens vivent aussi les crises qui ont eu lieu en Côte d'Ivoire. Comme la majorité des citoyens, ils ont leur regard sur les enjeux et défis qu'elles soulèvent. L'objectif de ce chapitre est d'exposer comment le Zouglou contribue à sa manière à la consolidation de l'espace identitaire et sociopolitique en Côte d'Ivoire. Grâce à cette démarche, il est possible de connaître la représentation que se font les artistes des principaux enjeux qu'a connus ce pays depuis 1990. À ce stade-ci, notre travail vise à appréhender le Zouglou à travers les circonstances particulières de la création d'une identité socioculturelle à travers l'interprétation et l'idéologie qui sous-tend ses cinq grandes thématiques : les politiciens, les femmes, l'actualité ivoirienne, les faits de société et le patriotisme militant. Une attention particulière sera accordée non seulement à l'influence du Zouglou dans la construction de l'espace politique en Côte d'Ivoire, mais surtout, en examinant le fonctionnement de cet art, des rapports qu'il établit ou rétablit entre les forces sociales comme lieu de communication ou d'épreuve.

SECTION I : La vision du Zouglou face aux enjeux sociopolitiques

À travers le Zouglou, les artistes expriment leurs inquiétudes et les préoccupations des Ivoiriens depuis 1990. En effet, avec une musique festive et conviviale, le Zouglou véhicule un imaginaire qui reflète la société dans laquelle elle évolue. Comme nous le verrons dans cette section, à travers ses thématiques de prédilection, le Zouglou véhicule une culture de masse à tous les niveaux: intellectuels, analphabètes, pauvres, riches, vieux et jeunes dans une unité sociale inédite autour d'une idéologie populaire inhérente à cette musique.

4.1.1 Le regard du Zouglou sur les politiciens ivoiriens

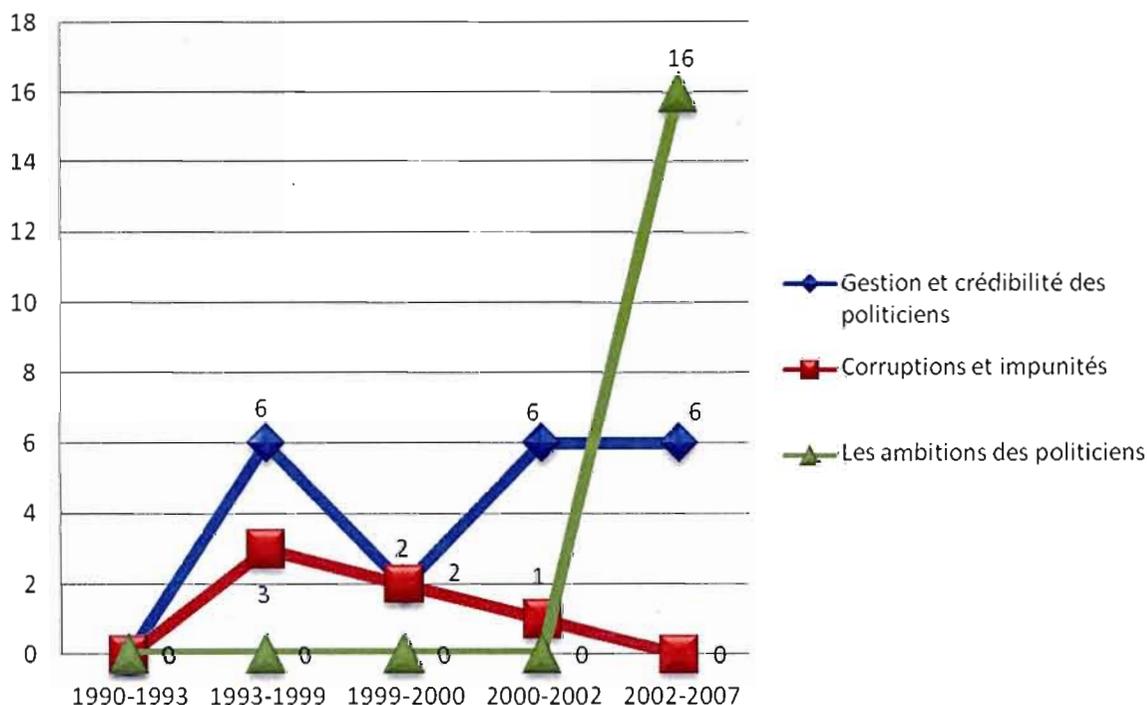
Notre analyse de contenu des chansons Zouglou démontre que parmi les sources d'inspiration des artistes, la scène politique occupe une place de choix. Les politiciens sont une source d'inspiration pour les artistes. D'ailleurs, dans la perspective du Zouglou, la classe politique et la bourgeoisie sont deux aspects d'une même réalité. Effectivement, selon un mythe populaire, faire de la politique est synonyme de richesse notamment à cause du niveau de vie, du pouvoir et de la place qu'occupent certains politiciens dans la gestion de l'État. La corruption figure parmi les éléments qui continuent d'alimenter cette impression. Comme le rappelle Comi Toulabor «à défaut d'action publique, l'enrichissement et le pouvoir deviennent eux-mêmes des aspirations légitimes, des vertus dont le mode d'accès est le détournement des fonds à l'État.» (Comi Toulabor, 2008).

Selon la vision des artistes Zouglou, les politiciens ne vivent pas les mêmes réalités que les citoyens ordinaires et que par conséquent, ils ne peuvent pas prétendre défendre leurs intérêts. Ceux-ci sont perçus comme des contre-exemples en matière de revalorisation morale et éthique. Ce à quoi fait référence Pat Sacko quand il a déclaré: « On nous a sensibilisés sur certaines choses à l'école à propos de la démocratie et de la bonne gouvernance, mais nos dirigeants font le contraire. Aujourd'hui, on ne veut plus ça!» (Pat Sacko, 2005). Pas

étonnant que les artistes attribuent aux politiciens la responsabilité de la situation de précarité «chronique» qui affecte la vie des Ivoiriens. Dans l'entendement des citoyens, rien de constructif ne peut sortir de ce couple «infernale» (politicien et bourgeois) dont l'unique motivation est de s'enrichir et ce même au prix de l'asservissement des populations. De plus, les artistes sont d'avis que les hommes politiques ont du mépris pour les citoyens en plus de ne jamais respecter leurs promesses électorales. Sans compter qu'ils se servent de la démagogie pour s'attirer les faveurs de la population. Il en est de même pour «les bourgeois qui à cause de leur pouvoir financier, se croient tout permis, y compris d'exiger des pauvres ce que réprouve la morale» (Lobé Assemien, 2003, p.138). D'ailleurs, la principale cause de mécontentement face à la bourgeoisie est son immoralité.

Ce sont les comportements et les attitudes en société des politiciens qui portent préjudice au développement social de la communauté dans la mesure où ils ont toujours privilégié leurs intérêts et ambitions personnels, disent les artistes. C'est ce qu'illustre le graphique ci-dessous. Dans le cas de la Côte d'Ivoire, selon Camso© du groupe Marabout✶, « les gens qui veulent être présidents c'est uniquement pour l'argent et non pour l'intérêt du pays. » (Camso©, 2005♫).

Graphique V : Les thèmes abordés dans la grande thématique portant sur les politiciens entre 1990 et 2007



Les politiciens : égoïstes, mauvais gestionnaires et corrompus.

Parfois, le changement souhaité change lui-même de cap et produit des faits jamais espérés. C'est en substance le constat que l'on fait de la situation ivoirienne depuis les trois alternatives politiques qu'a connues la Côte d'Ivoire. En effet, les artistes sont d'avis que les conditions de vie des Ivoiriens ne se sont pas améliorées d'Henri Konan Bédié à Laurent Gbagbo et, cela s'explique par leur mauvaise gestion du pays. Au nombre des facteurs limitants qui constituent les obstacles à la bonne gouvernance en Côte d'Ivoire, les ambitions des politiciens et la corruption occupent une place de choix. Aux yeux des artistes, ce pays souffre d'une gestion déficiente des décennies durant, pendant lesquelles les ressources de la Côte d'Ivoire au lieu d'être exploitées au bénéfice de sa population sont devenues une source d'enrichissement des hommes politiques. Par contre, il faut interpréter la baisse des chansons portant sur la corruption et de l'impunité depuis la crise de 2002 comme étant probablement le résultat des actes d'intimidation des différents belligérants envers les artistes.

L'analyse des 42 chansons qui portent sur les politiciens entre 1990 et 2007 démontre que les reproches faits aux politiciens portent principalement sur leur mode de gestion et leur crédibilité (20 chansons). Effectivement, ceux-ci sont critiqués pour leurs mauvais choix politiques qui au lieu d'améliorer les conditions de vie des Ivoiriens, accroissent leurs difficultés au quotidien. Cette attitude s'explique par le fait qu'une fois au pouvoir ou aux postes de responsabilités, avec les privilèges reliés à la fonction, ils s'éloignent définitivement des citoyens qui les ont élus. La crédibilité des politiciens est entachée aux yeux des artistes, d'un côté car pendant ils disent vouloir lutter contre la pauvreté et la misère auxquels sont au prise les citoyens, d'un autre côté, paradoxalement, leur train de vie s'accroît et qu'ils s'enrichissent. Pas surprenant, disent les Conseillers^Ω, car « les dirigeants africains ne font jamais ce qu'ils disent. Une chose est de dire, l'autre chose est de faire. » (Politiciens^Ω, 1999). C'est ce qui est à l'origine de la rupture et du fossé qui s'est instauré depuis plusieurs années en Côte d'Ivoire entre les citoyens et leurs représentants.

Par ailleurs, les politiciens sont critiqués pour la priorité qu'ils accordent à leurs ambitions personnelles (16 chansons). Selon les artistes, les décideurs politiques sont là pour leur propre personne et pour leur «égo» démesuré et quand ils échouent, ils ont du mal à l'accepter et à céder leur place à plus compétent et clairvoyant qu'eux. À ce sujet, Pat Sacko^{©\$} dit : « Nous déplorons le comportement des politiciens. Chacun cherche toujours à conserver le pouvoir et cela crée toujours des mécontentements. » (Pat Sacko^{©\$}, 2005[♪]). Pour les artistes, les crises ivoiriennes sont les résultats de cette attitude des dirigeants politiques qui est aussi liée à l'hypocrisie qui caractérise les politiciens africains en général. Ce sont les notions mêmes de pouvoir et de légitimité qui doivent être revisitées et reformulées, disent les artistes.

La passivité des politiciens face à la corruption et à l'impunité (6 chansons) irrite les artistes. Selon eux, la première forte présence de la corruption en Côte d'Ivoire est celle de la corruption unilatérale, « c'est la corruption aux niveaux les plus élevés du pouvoir politique, quand celui-ci met en coup réglé, en vue d'intérêts privés, le budget et les fonds d'aide publique internationale. » (George Moody-Stuart, 1997, p. 45). Pour les artistes, la corruption est devenue un trait caractéristique chez les politiciens ivoiriens. Celle-ci prend différentes formes. Les prises de décision, par exemple, sont souvent influencées par des considérations

d'ordre familial ou personnel. Force est de constater que les choix ne se font pas toujours en fonction de la compétence, de la crédibilité et encore moins en fonction de la primauté de l'intérêt général sur l'intérêt particulier. Mais ils se sont faits la plupart du temps sur la base des relations personnelles. Il faut ajouter à cela, le détournement des ressources publiques qui crée un dommage à la fois économique et moral. Pour les artistes, les politiciens semblent oublier que la corruption freine grandement le développement de la Côte d'Ivoire, qu'elle ralentit la croissance du pays, qu'elle décourage les investisseurs privés, etc. Ainsi, aux yeux des artistes, il exhibition ostentatoire de la richesse par les bourgeois et des politiciens, alors que les citoyens continuent de s'appauvrir, de même que la corruption donnent définitivement un coup dur au processus de la démocratie et de la bonne gouvernance dans ce pays.

Par ailleurs, d'autres considérations entrent en ligne de compte dans ce regard que porte le Zouglou des politiciens. Le fait, par exemple que ces derniers soient, dans une certaine mesure, des boucs émissaires d'une série de frustration de la classe moyenne suite à la fin brusque du miracle ivoirien. On constate en effet que cette désillusion se reflète dans le discours du Zouglou, et cette phrase de la chanson Bonne ArrivéeΩ du groupe le Victeam✕ le prouve : « Nous voulons revoir le miracle ivoirien ! » (Bonne ArrivéeΩ, 2001). Notons également que le regard des artistes est attiré par l'inefficacité des initiatives sociopolitiques pour améliorer les conditions de vie des Ivoiriens, de même que par les effets des programmes d'ajustements structurels de 1994 qui n'ont fait qu'accentuer la pauvreté.

Toujours est-il que, les critiques des citoyens portées par les chanteurs Zouglou peuvent d'une certaine manière se justifier. La diversité des programmes politiques dont les objectifs sont d'améliorer les conditions de vie des citoyens est au départ une richesse pour un pays, mais encore faut-il qu'une complémentarité et une association des moyens et des volontés se mettent en place pour réaliser la plupart de ces mesures. Le bilan des dirigeants ivoiriens en matière d'amélioration des conditions de vie des populations n'est pas des plus brillants; cette

réalité crée un climat de non-confiance chez les citoyens et les attentes de ceux-ci face au gouvernement, loin d'être satisfaites, se multiplient. Au lieu de proposer des solutions à long terme dans le cadre d'un programme structuré, certains politiciens ne font qu'échanger des attaques et d'autres passent la majeure partie de leur temps à critiquer l'option choisie par le gouvernement en matière de développement économique. Bien sûr, rendre les hommes politiques exclusivement responsables de l'échec des programmes sociaux serait injuste, car il y a aussi d'autres facteurs à prendre en considération, dont le contexte économique international.

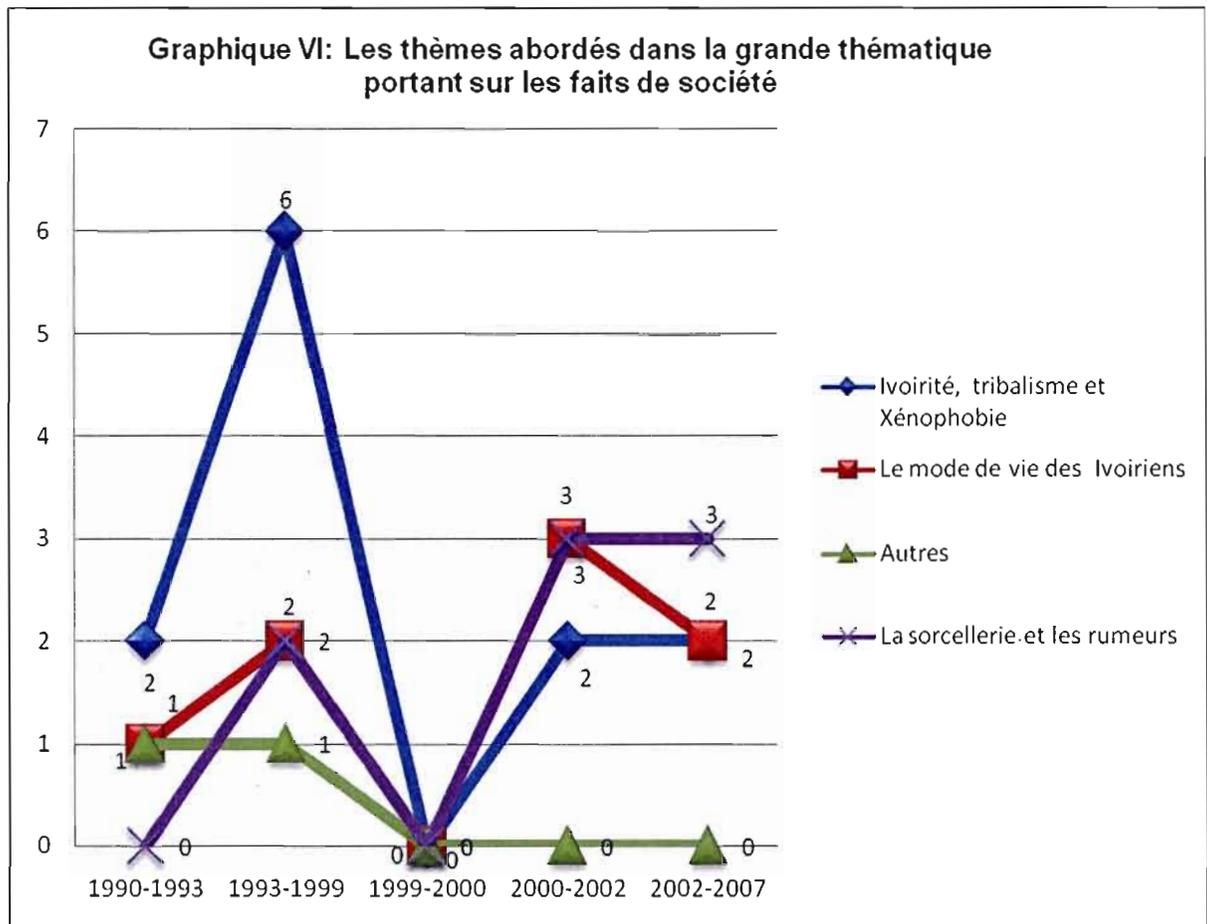
En Côte d'Ivoire, certains politiciens finissent par être victimes de leurs promesses électorales. Lorsque les promesses faites aux citoyens ne sont pas honorées et que ces derniers au lieu de constater une amélioration de leurs conditions de vie se rendent compte qu'ils s'appauvrissent, tandis que leurs dirigeants arrivent à s'assurer un certain train de vie du fait de leurs fonctions, ils développent de l'amertume et une rancœur envers la politique. Ce «dégout» pour la classe politique qui au début des années 1990 tendait à diaboliser les autorités du parti unique au profit de l'opposition, s'est étendu à cette opposition aussi après sa prise du pouvoir, de sorte que pour les artistes du Zouglou, tous les hommes politiques se valent. C'est ce qui explique le cynisme et la résignation des Ivoiriens envers les politiciens et leurs gestions. Pas étonnant que les artistes appellent à vivre une rupture ou à un changement profond dans les mœurs politiques en Côte d'Ivoire. Pour eux, il faut redonner aux Ivoiriens cette confiance dans la politique, car depuis 1990, les partis politiques ont beaucoup promis sans ne jamais rien faire. Il faut ouvrir les volets de l'espoir dans une conjoncture aussi inquiétante que riche de possibilités de changements radicaux: ce n'est qu'à cette condition qu'une projection vers l'avenir demeure possible.

En définitive, malgré cette perception populaire, la majorité des artistes, comme l'Enfant Yodé©, se rangent encore du côté des politiciens: « Nous soutenons les hommes politiques qui veulent améliorer nos conditions de vie. » (L'Enfant Yodé©, 2005). Et il est heureux que les choses soient ainsi, car si dans la société ivoirienne la vie politique n'étaient aimées

que par les individus immoraux et égoïsmes ce serait très préoccupant. Toutefois, il est important, pour comprendre le point de vue des chanteurs Zouglou de se rappeler qu'ils appartiennent à des classes modestes et que dans la manifestation de leur art, ils ne se sont jamais cachés du désir de défendre obstinément le parti des classes dont ils sont issus.

4.1.2 Le regard du Zouglou sur les faits de société

L'analyse de contenu a permis de constater que la Côte d'Ivoire a été marquée par une série d'événements entre 1990 et 2007 qui ont plusieurs fois affecté son équilibre social. Vue par les chanteurs Zouglou, la société ivoirienne (30 chansons) est présentée comme un environnement « hostile » à l'épanouissement de ses habitants. Le plus grand reproche que font les artistes est adressé aux Ivoiriens qui sont présentés comme des individus qui, à la base, ont construit leur propre « malheur » par leur « cupidité » et leur « superficialité ». Comme l'illustre le graphique suivant, les artistes abordent la vie des Ivoiriens sous plusieurs aspects : l'ivoirité, le tribalisme et la xénophobie (12 chansons) ; le mode de vie des Ivoiriens (8 chansons), la sorcellerie et les rumeurs (8 chansons) et autres sujets (2 chansons).



Les faits de société : quelques citoyens sont intolérants, vivent au-dessous de leur moyen et sont très attachés aux croyances occultes.

Ce graphique confirme que les préoccupations des Ivoiriens sur l'ivoirité, le tribalisme et la xénophobie datent de la période du président Houphouët-Boigny. À la mort de ce dernier, elles deviennent un enjeu sociopolitique pour les régimes qui se sont succédés. Par exemple, à l'opposition de la classe politique, les Ivoiriens sont interpellés sur le caractère discriminatoire de la notion de l'ivoirité même si, la crise de 2002 va raviver ce sentiment auprès de la population. Par ailleurs, malgré la crise économique, les Ivoiriens ne veulent pas changer leur mode de vie. C'est seulement avec les effets économiques de la crise politique de 2002 qu'ils prendront conscience de la situation. De plus, on constate une évolution constante entre le mode de vie des Ivoiriens et la pratique de la sorcellerie. Dans le contexte ivoirien, le recours à la sorcellerie vise à améliorer son sort face à la dégradation des conditions de vie, mais aussi pour expliquer l'inexplicable.

Avec la question de l'ivoirité, du tribalisme et de la xénophobie, les artistes constatent toute la difficulté qu'il y a en Côte d'Ivoire à instaurer une vision unique du destin national

considérant le caractère multiethnique du pays. Pour eux, les Ivoiriens se servent de cette diversité ethnique comme prétexte pour justifier la méfiance et les préjugés entre eux. Justement, la violence actuelle en Côte d'Ivoire trouve aussi ses racines dans l'univers méconnu des violences ethniques. Ainsi, la violence ethnique est passée dans l'univers des violences urbaines à l'autodéfense et à l'ivoirisation. Pour les artistes, le concept de l'ivoirité recouvre des problèmes multiples et différenciés qui vont de la situation des étrangers aux déséquilibres régionaux et culturels de la Côte d'Ivoire, en passant par le régime foncier, le code électoral et le partage du pouvoir. Aux dires des artistes Zouglou, les Ivoiriens ont érigé des barrières difficiles à abattre et qui nuisent à une véritable intégration nationale des différents groupes ethniques du pays. Les artistes n'arrêtent pas de rappeler aux Ivoiriens qu'Houphouët-Boigny s'est appliqué à éviter que les innombrables différences ethniques qui bigarraient son pays ne recouvrent des inégalités graves et ne causent des frustrations susceptibles de clivages sociaux.

Au-delà de ce discours, les artistes Zouglou tiennent à relever les difficultés héritées de la genèse de la construction des nations. Avec le temps et en dépit des rapprochements implicites qui sont nés entre les différentes ethnies en Côte d'Ivoire, les problèmes de fond restent sous-jacents. Les individus sont fortement attachés à leurs ethnies à telle enseigne que chaque fois que les intérêts nationaux sont mis en jeu, c'est malheureusement les intérêts de leur groupe ethnique qui prévalent. C'est principalement cette préoccupation qui a été à l'origine de la destruction des mythes sociaux nationaux dans le Zouglou. Ce fut le cas de la chanson *Zio pinΩ des Potes de la rue☼*. En effet, par la destruction de ces mythes, les chanteurs Zouglou ont tenu à montrer que les préjugés de l'opinion sur certaines ethnies en Côte d'Ivoire et sur les valeurs ne s'appuient sur aucun fondement tangible. Selon les artistes, les causes des crises que traversent la Côte d'Ivoire depuis la mort du premier président ne se réduisent pas seulement aux oppositions ethnico-religieuses ni aux persécutions des non-nationaux. Ces vieux démons créent le terreau favorable à toutes les manipulations et provocations - internes et peut-être aussi externes, et pas seulement depuis le continent africain - et servent de caisse de résonance, d'amplificateur des conflits ainsi ravivés.

D'autre part, les artistes Zouglou s'attaquent aussi aux comportements propres à l'Ivoirien, notamment son mode de vie (8 chansons). Dans ce discours social, les artistes veulent sensibiliser ces derniers sur le fait qu'ils ne peuvent pas toujours incriminer les seules autorités politiques et conditions économiques défavorables comme étant les facteurs à l'origine de leur misère. Sans minimiser les effets néfastes de la crise économique pour les plus démunis, les artistes sont d'avis que chaque Ivoirien par ses attitudes «irresponsables», «perfides» et «égoïstes», a fait le lit de la crise qui sévit dans ce pays. Le constat des artistes est que, les Ivoiriens éprouvent beaucoup de difficulté à se projeter dans l'avenir. Pourtant, il est incontestable que l'épanouissement requiert une capacité de planification, autrement dit une propension à préparer, à organiser et à gérer à long terme. Pour les artistes, le prétexte de la crise économique peut être évoqué; toutefois, il ne saurait justifier le fait que l'Ivoirien soit prêt à tous les excès pour son bien-être au détriment de l'avenir de la communauté. Cette certitude, les chanteurs Zouglou la fondent sur la promptitude de certains Ivoiriens à s'exiler, comme s'ils concédaient qu'il n'y a aucun avenir pour eux, en Côte d'Ivoire. C'est pourquoi les artistes souhaitent que la vie sociale dans ce pays soit vigoureusement repensée et que chaque Ivoirien adopte des attitudes et des comportements plus responsables.

Parmi les autres critiques adressées aux Ivoiriens, il y a la pratique de la sorcellerie (8 chansons). La « sorcellerie est une traduction précaire de notions africaines ayant souvent un sens beaucoup plus large et qui pourrait donc être mieux traduite, de façon plus neutre (par exemple comme forces occultes ou énergies spéciales). Toutefois, la notion occidentale de sorcellerie est maintenant employée par les Africains à une si grande échelle qu'il devient impossible d'en éviter l'usage. » (Geschiere, 2000, p. 18). Les artistes constatent que la sorcellerie fait partie intégrante des réalités des Ivoiriens et qu'elle se manifeste de plus en plus de manière publique. Pour eux, les sorciers sont des personnes jalouses et envieuses qui n'aiment pas le progrès ni le succès des personnes qu'ils prennent pour «ennemis» et dont le malheur leur apporte le bonheur. Dans leurs discours, les artistes imploront les sorciers d'arrêter cette pratique qui est immorale.

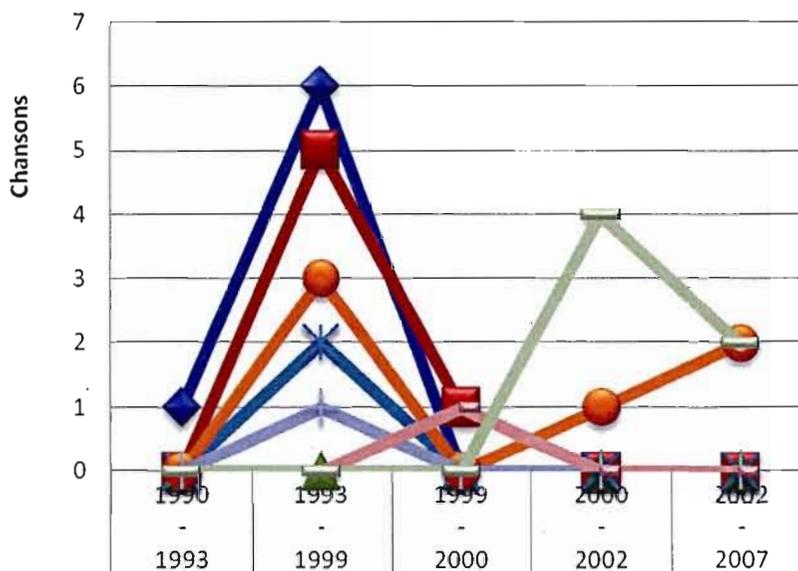
En somme, l'image que les chanteurs Zouglou montrent de la Côte d'Ivoire à travers la thématique portant sur les faits de société est celle d'un pays métissé, au confluent de deux

cultures; et la Côte d'Ivoire semble se plaire à retenir plus aisément les travers de ces deux cultures plutôt que leurs bons côtés. Cette vision est accentuée par la démission d'un grand nombre d'Ivoiriens qui ont développé des comportements «antisociaux» qui hypothèquent l'avenir du pays. En ce sens, les thèmes abordés dans la thématique portant sur l'actualité ivoirienne reviennent sur certaines de ces critiques.

4.1.3 Le regard du Zouglou sur l'actualité ivoirienne

Dans le cadre du Zouglou, l'actualité ivoirienne (37 chansons) s'attarde sur les aspects de la vie des Ivoiriens qui influencent de façon édifiante l'environnement social. Plus précisément, elle retrace les événements qui ont marqué de façon significative l'actualité ivoirienne. Comme l'illustre le graphique qui suit, la politique, le chômage, la criminalité et l'immigration des jeunes arrivent en bonne place dans le discours des artistes.

Graphique VII: Les thèmes abordés dans la grande thématique portant sur l'actualité ivoirienne entre 1990 et 2007



◆ Gestion et crédibilité des politiciens	1	6	0	0	0
■ Criminalité	0	5	1	0	0
▲ Autres	0	0	0	0	0
× Les ambitions des politiciens	0	2	0	0	0
* Corruptions et impunités	0	2	0	0	0
● L'immigration des jeunes	0	3	0	1	2

L'actualité ivoirienne: C'est la mauvaise gestion de la Côte d'Ivoire qui est à l'origine de la montée de la criminalité et du désir des jeunes à l'immigration.

C'est définitivement durant le régime de Bédié que la crédibilité des politiciens sera entachée à cause de la mauvaise gestion du pays. C'est la corruption et le détournement des fonds publics qui expliquent ce constat. Il faut ajouter à cela, son bilan négatif en matière de sécurité notamment avec la criminalité qui devient de plus en plus galopante. Si la criminalité durant cette période est le résultat de la dégradation des conditions économiques, c'est aussi le cas du désir des jeunes de quitter la Côte d'Ivoire pour chercher une vie meilleure. D'ailleurs, la crise politique de 2002 est venue raffermir ce désir. Par contre, si durant le régime de Bédié il était possible de traiter de tous les sujets en revanche, avec les régimes qui ont suivi ceux qui osaient parler sont rapidement contraints de se taire. C'est probablement ce qui explique le silence des artistes sur certains sujets.

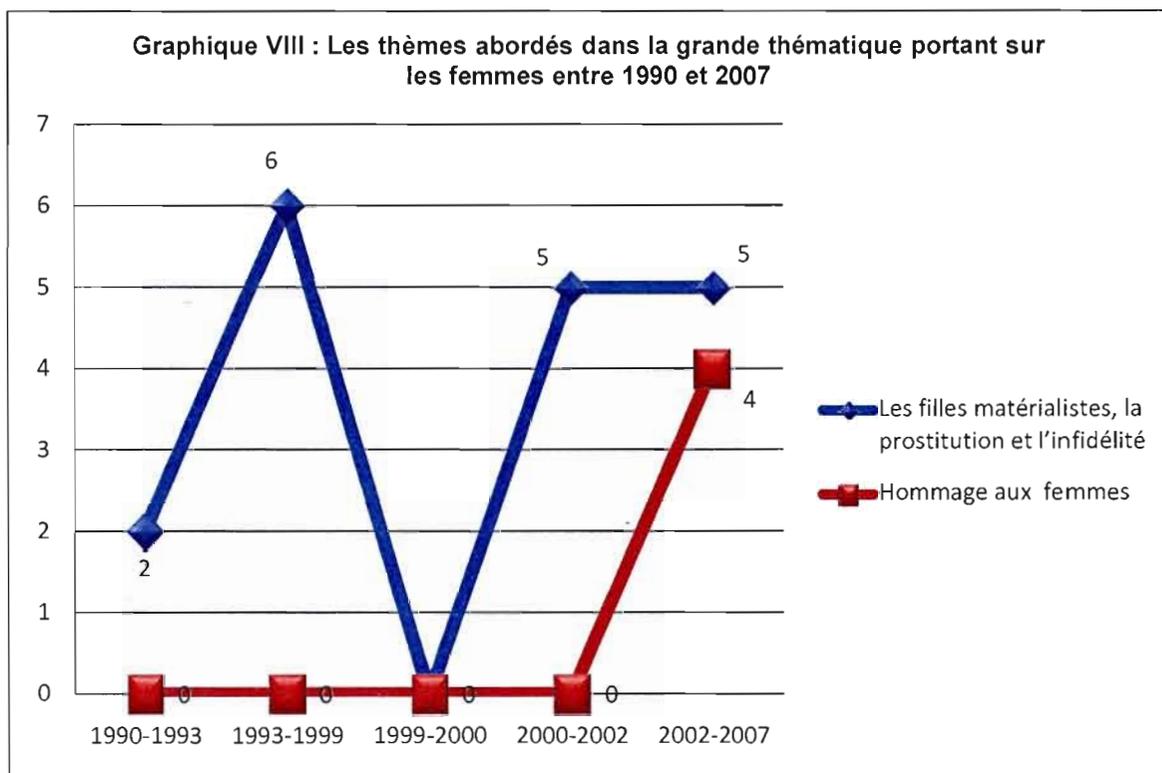
L'ensemble des thèmes abordés dans cette catégorie est devenu, ces dernières années, les principaux sujets d'actualité sociale en Côte d'Ivoire. Il est surtout question de politique. Effectivement, la mauvaise gestion et le manque de crédibilité des politiciens ont fortement marqué les Ivoiriens. Selon les artistes, les politiciens n'ont pas été en mesure de gérer les problèmes du pays. Au contraire, ils les ont accrus, en ne trouvant pas de palliatif à l'appauvrissement des Ivoiriens, puis en accentuant les clivages classiques au lieu de les amoindrir. Pourtant, selon sa définition classique, le Politique est l'art de bien diriger les choses de la cité pour tendre vers le bien-être des citoyens. Or, les philosophes grecs auxquels on emprunte cet esprit du Politique avaient fait de l'homme le centre du développement. Malheureusement, en Côte d'Ivoire comme ailleurs, la politique est devenue une industrie, un secteur d'activité économique et une foire d'empoigne à telle enseigne que sont évincés de son champ ceux qui en sont les prédestinés.

Ainsi, que ce soit pour les questions de la criminalité, du chômage, de l'immigration ou de l'ivoirité, le recours à ces thèmes prouve que les artistes ne vivent pas en vase clos, absorbés par les seuls problèmes qui touchent directement leur existence. Cependant, la majorité des interventions sur ces questions sont empreintes de pondération, d'une réelle volonté de conciliation et d'éducation à l'endroit des Ivoiriens notamment par des discours d'unification, de rassemblement, d'intégration, de paix et de la consolidation de la nation ivoirienne dans toute sa diversité ethnoculturelle. Ce fut le cas, par exemple, lors du débat portant sur les conditions d'éligibilité du président de la République en Côte d'Ivoire aux relents nationalistes pendant lesquels les artistes invitaient les politiciens à ne pas user de cette divergence de façon démagogique au risque de remettre en cause l'équilibre social avec les dérives qui pourraient en découler. À ce sujet, le message de Fitini© est évocateur: « Le ET et le OU pour nous départager. Le ET et le OU pour prouver l'ivoirité. En même temps ça peut nous diviser. Donc, faisons très attention. » (Le ET et le OUΩ, 2000). Comme le rappelle Petit Yodé©\$, « nos politiciens sont des gens têtus; on parle et ils ne comprennent jamais. Comme on aime notre pays, on ne fait que parler et parler. » (Petit Yodé©\$, 2005). Résultat: les événements du 19 septembre 2002. Selon Vieux Gazeur©\$, « si les hommes politiques écoutaient le Zouglou, on n'en serait pas là aujourd'hui. » (Vieux Gazeur©\$, 2005♫).

Tout compte fait, l'image générale que le Zouglou renvoie de l'actualité ivoirienne est celle d'une société minée par une action politique dévastatrice. De plus, nous pouvons discerner dans le discours des artistes une volonté de jouer le rôle de modérateurs des excès populaires, en dépit du fait qu'ils revendiquent une appartenance à cette classe. Toutefois, l'avantage avec l'actualité appréhendée à travers le miroir du Zouglou est de laisser le champ libre à une variété d'opinions, relais de celles véhiculées au sein de la population. Ce fut le cas de la chanson Doux-AmerΩ du groupe SEA☼ qui critique les étrangers lors du débat portant sur les conditions d'éligibilité du président de la République: « Dites aux étrangers de nous laisser en paix, car la Côte d'Ivoire appartient aux Ivoiriens. Étrangers! Souvenez-vous un peu ! ASEC-KOTOKO, ce qu'on a montré aux Ghanéens. » (Doux- AmerΩ, 2001). Le groupe SEA☼ adopte ainsi une position tranchée sur l'ivoirité annonçant haut et fort la volonté des Ivoiriens de ne pas voir les étrangers s'impliquer dans le domaine politique. Par ailleurs, dans cet engagement des artistes Zouglou de participer à la régulation de la vie en société, les questions de la place et du rôle des femmes dans la communauté sont aussi au cœur de leur discours.

4.1.4 Le regard multidimensionnel du Zouglou sur la femme

Dans le milieu du Zouglou, les femmes inspirent les artistes et rares sont les albums qui ne traitent pas de ce sujet : « Il faut dire que ce sont les femmes qui nous inspirent. Pas parce que nous sommes contre elles, pas qu'on a envie de les insulter comme certains le disent. Ce sont uniquement des conseils qu'on donne. Et on ne dit pas que toutes les femmes sont comme ça. Mais on essaie de ramener les brebis galeuses à la raison. Parce qu'en tant qu'hommes, on vit et on côtoie aussi beaucoup d'hommes qui ont vécu des problèmes de femmes. Alors, il ne faut pas qu'on nous laisse croire que ce sont les hommes qui font du mal aux femmes. » (Pat Sacko©\$, 2007♫). Le graphique suivant illustre les deux types de femmes qui se distinguent dans les 22 chansons couvrant la période de 1990 à 2007.



Les femmes : les plus vulnérables de la société

Malgré le courage de certaines femmes à se « battre » pour trouver une solution aux crises économiques et politiques, d'autres préfèrent quant à eux, la vie facile avec la prostitution, le matérialisme et l'infidélité. Ce fait révèle l'insuffisance des programmes de protection sociale. On observe que plus la situation économique du pays se dégrade, plus la problématique des filles matérialistes est dénoncée par les artistes.

Comme nous pouvons le constater, le premier type de femme dont parlent les chanteurs Zouglou est le portait robot d'une femme matérialiste, délurée, opportuniste et manipulatrice (13 chansons), qui se complaît dans sa dépendance aux hommes; ce profil est celui d'une femme sans pudeur, qui vend ses charmes pour accéder à un mieux-être. À côté de ce type de femme, il y a «la véritable femme africaine» (4 chansons), plus authentique, d'âge mur, mère de famille, épouse soumise, consciente de ses devoirs envers les siens et prête à se sacrifier pour eux. C'est ce type de femmes que les artistes honorent. Il faut préciser toutefois que

dans la réalité sociale ivoirienne, ces deux types de femmes, aux caractéristiques et aux valeurs diamétralement opposées, ne sont pas les seules qui existent.

Si les artistes ont tenu à présenter les femmes ivoiriennes sous ces deux aspects, c'est pour montrer à la société que la passion urbaine et les problèmes qu'elle engendre ont conduit à la naissance d'une génération de femmes différentes de l'ancienne génération. L'on peut mentionner entre autres ces femmes qui à cause de la misère disposent de leur corps à leur guise, alors que dans les sociétés traditionnelles les femmes font abstraction de leur volonté individuelle et du droit à disposer de leur corps afin de se soumettre entièrement à leurs parents et à travers eux à l'harmonie, à la stabilité et à la communauté. Selon les principes directeurs de la communauté ivoirienne, les femmes sont le pilier de la famille et la base de la société, ce qui veut dire qu'elles ont une certaine place de choix dans le pays. Tous les rôles qu'on lui attribue devraient lui donner une certaine considération personnelle, un prestige, et ce, en dépit du fait que tout le mérite de son dévouement est, en quelque sorte, accordé à son mari.

Toujours est-il que l'une des conséquences les plus visibles des crises ivoiriennes est l'accroissement de la pauvreté chez les femmes. Effectivement, les difficultés matérielles liées aux conséquences de l'aggravation de la crise économique ont atteint de plein fouet les femmes qui, d'un point de vue culturel, dépendent économiquement des hommes. Il leur a fallu trouver des solutions de rechange dans une société somme toute phallocratique. Pour certaines, parmi les plus jeunes femmes, le «commerce du corps» a constitué la principale source de revenus. Cela ne veut nullement dire que toutes les femmes de cette génération vivent de la sorte. Lorsque les artistes Zouglou font cas de ces jeunes femmes qui «vendent» leur corps sans «vergonne» au lieu de travailler à la sueur de leur front, ils se posent en conservateurs d'une certaine éthique traditionnelle qui fait de la femme un élément fondateur de la communauté qui pour cette raison doit se respecter et être respectée. Les chanteurs Zouglou sont donc les spectateurs d'une désacralisation accélérée des femmes ivoiriennes, à telle enseigne qu'en l'espace d'une génération, les changements rapides de mœurs donnent l'impression que des femmes d'un certain âge et des jeunes adoptent des

attitudes morales contraires à celles qui leur ont été enseignées et qui laissent croire qu'elles évoluent dans des milieux antagonistes.

De plus, les manifestations de l'émancipation des femmes inquiètent les masses qui sont nostalgiques d'un passé relativement récent où celles-ci acceptaient, que ce soit par contrainte ou par devoir, de troquer leur liberté individuelle au profit du bien-être communautaire¹⁵¹. Selon le Zouglou, dans une tentative de rendre les impressions populaires sur la question, nos sociétés modernes qui prétendent l'émanciper, ne font en réalité que désacraliser la femme par une soi-disant libération. Sur ce point, le constat est triste et une grande partie des hommes semblent penser que les femmes souffrent plus de cette émancipation qu'elles n'en tirent des avantages, d'où la nécessité d'un retour aux anciennes situations qui lui assuraient plus de confort.

Ce retour en arrière que préconisent certains hommes voudrait donc dire que les femmes devraient être tenues dans l'ignorance pour accentuer leur dépendance. C'est une belle manœuvre pour qu'elles restent dans leur coin sans réagir. Comme le dit Madeleine Richard¹⁵², « être femme en Afrique se réduisait, dans un passé encore récent, au seul fait de transmettre, nourrir et protéger la vie. Le cadre de la tradition imposait des limites strictes: l'éléphant accouche derrière la maison, et la femme dans la maison, dit un proverbe camerounais soulignant la place bien effacée de la femme.» (Madeleine Richard, 2006) Définitivement, les femmes en Afrique n'ont pas la partie facile; pourtant, elles représentent, par leur travail acharné et leurs modes d'organisation astucieux, les premiers agents économiques et sociaux du continent. Il devient donc urgent de faire évoluer les esprits et les femmes doivent s'unir, agir, se soutenir pour rehausser leur statut. Ainsi donc, le Zouglou doit promouvoir un changement des mentalités dans l'espace public et dans l'imaginaire des Ivoiriens envers les femmes autour des principes d'égalité, de liberté et de respect pour tous. Pour ce faire, il faut donner aux femmes le pouvoir économique qui leur revient, elles vont

¹⁵¹ C'est aussi l'une des raisons explicatives de l'absence des femmes dans le genre zouglou. Voir section IV du chapitre II.

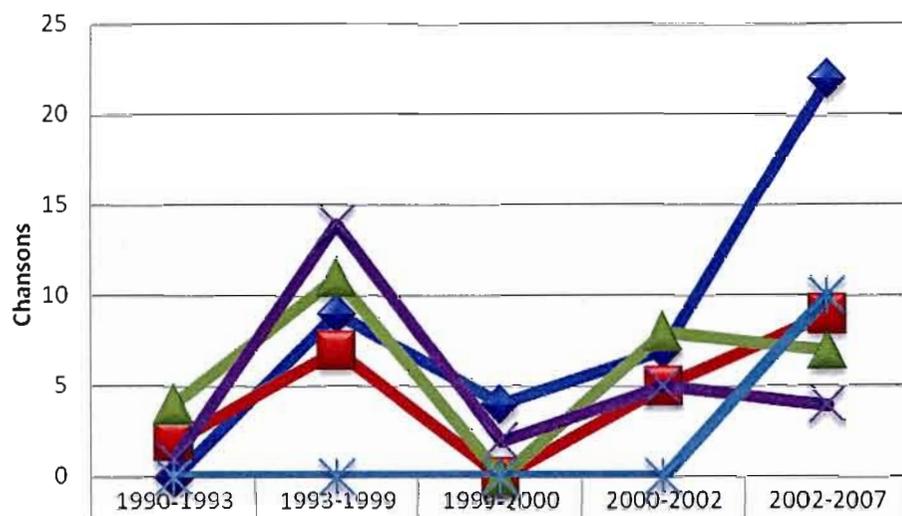
¹⁵² <http://www.peuplesawa.com/fr/bnlogik.php?bnid=624&bnk=13&bnrub=1>, consulté le 12 décembre 2006.

les «libérer» de l'emprise des hommes, forcer l'admiration de ceux-ci et accélérer le changement des mentalités. C'est aussi ce défi qui contribuera à la construction de l'espace politique par le Zouglou.

Quoi qu'il en soit, à travers les clivages sociopolitiques qu'a traversés la Côte d'Ivoire, les artistes ont su exprimer le désarroi et les attentes des populations ivoiriennes. Pour eux, lorsque les politiciens échouent, il revient aux éveilleurs de conscience de sonner l'alarme. De plus, malgré les tentatives de politisation de ce genre musical, la raison et la philosophie du Zouglou ont toujours prévalu dans les textes. Sur ce point, notre analyse de contenu des 131 chansons les plus populaires du Zouglou entre 1990 et 2007 le démontre. Si, en dépit de tous les écueils et tous les bouleversements, les artistes n'ont pas perdu pied, c'est pour la simple raison qu'ils connaissent bien l'importance de la liberté de création et surtout parce qu'ils sont conscients de ce que représente la culture: «la culture est une représentation qu'un peuple se donne de lui-même et qui est différente de celle que se donnent d'autres communautés humaines; cette représentation forge son âme, son caractère, sa personnalité, son identité et son imaginaire collectifs. La culture apparaît ainsi comme le point d'équilibre de toute société pour son développement. Elle renferme des paramètres fondamentaux, déterminants dans l'évolution de la communauté humaine. » (N'Dah, 2003, p.134). Cette vision artistique fait aujourd'hui des artistes Zouglou les porte-parole des ivoiriens qui «étouffe» sous le poids des «calculs» politiciens.

Notre analyse des chansons zouglou laisse apparaître que ce genre musical est en continuité avec sa tradition, car, comme illustré dans le graphique ci-dessous, les Zougloumen ivoiriens composent toujours leurs chansons en tenant compte des réalités sociales du moment:

Graphique IX: Variations de cinq grandes thématiques du Zouglou entre 1990 et 2007



◆ Les politiciens	0	9	4	7	22
■ Les femmes	2	7	0	5	9
▲ Les faits de société	4	11	0	8	7
✕ L'actualité ivoirienne	1	14	2	5	4
* Le patriotisme militant	0	0	0	0	10

Comme nous pouvons l'observer, les thématiques portant sur les hommes politiques ont davantage été traitées par les artistes que celles se rapportant au patriotisme par exemple. Ainsi, sur les 131 chansons que nous avons analysées, 41 portent sur les politiciens, 30 sur les faits de société, 26 sur l'actualité ivoirienne, 24 sur la question de la femme et 10 sur le patriotisme. Par conséquent, nous pouvons affirmer que le Zouglou est définitivement une musique qui est connectée à l'actualité. De plus, chaque enjeu sociopolitique des différentes périodes étudiées a fait l'objet d'un traitement artistique, que ce soit en termes de contestation, de revendication ou de sensibilisation des différents acteurs dans la perspective de favoriser un mieux-être communautaire. D'ailleurs, dans le traitement de l'actualité, les artistes s'appuient sur leurs expériences personnelles ou leur vécu pour donner un caractère original aux messages. Finalement, le constat que nous pouvons retenir de notre analyse c'est

le fait que, le coup d'État du 24 décembre 1999 a été ressenti comme une délivrance par les Ivoiriens.

SECTION II : Le Zouglou au cœur du politique en Côte d'Ivoire

Soit comme inspiration soit comme problème à résoudre, les imperfections d'une société ont souvent une influence décisive sur la production artistique. Notre analyse établit que les Ivoiriens, grâce au Zouglou, sont sensibilisés aux différents enjeux sociopolitiques de la Côte d'Ivoire. De plus, cette musique a annoncé tous les grands changements dans l'organisation économique, politique et idéologique que ce pays a connus depuis 1990. Le Zouglou est devenu idéologique « par la fabrication d'une conscience, par son dédoublement qui la fixe à plus forte raison, et surtout par l'affirmation abstraite. » (Adorno, 1994, pp.227-228). À ce sujet, avec la crise du 19 septembre 2002, la tentative de politisation du Zouglou tient au fait que cette musique joue un rôle central dans la construction de l'imaginaire national et sur la prise de conscience citoyenne. D'ailleurs, l'articulation entre la vie des jeunes ivoiriens et le Zouglou renforce la structuration et la force de leur discours sociétal.

4.2.1 Le Zouglou comme idéologie populaire

De par leur rôle dans la société, les artistes Zouglou donnent instinctivement leur avis sur l'environnement dans lequel ils vivent et de cette manière participent à la construction et à la consolidation de l'espace sociopolitique. Ainsi, leurs œuvres véhiculent leur conception du monde, la façon dont ils perçoivent la réalité de leur époque. L'idéologie des artistes Zouglou s'appuie sur une volonté manifeste de professer une appartenance aux populations défavorisées pour pénoncer les injustices dont elles souffrent. Aussi, la critique des tares et «déviances» communautaires dénote la volonté de promouvoir des valeurs humanistes dans le but de rappeler l'impérieuse nécessité pour chaque agent communautaire de se dépasser afin de favoriser le mieux-être de tous.

En réalité, les éléments majeurs de l'idéologie du Zouglou «sont englobés sous la constante selon laquelle la majorité des Ivoiriens estiment appartenir à une classe sociale défavorisée,

exploitée par la bourgeoisie et manipulée par les politiciens. Pour les artistes, les pauvres ne doivent pas se faire d'illusions: les bourgeois et les politiques ne travaillent que pour leur propre profit. Même lorsqu'ils se rapprochent d'eux, c'est pour mieux les «exploiter». Dans les faits, si le Zouglou donne l'impression de défendre aveuglément la cause des plus modestes, c'est parce que ces artistes vivent ou sont issus de ce milieu, si bien qu'ils arrivent à rendre avec plus de vraisemblance leur environnement»¹⁵³ (Lobé Assemien, 2003, p.112). De plus, les thèmes abordés par les artistes sont ceux qui se posent à eux ou auxquels ils ont été confrontés de façon directe ou indirecte.

L'analyse établit aussi que dans l'idéologie populaire perçue par le Zouglou, «les vertus et valeurs humaines sont appréhendées avec un réalisme empreint de pessimisme. Ce pessimisme se manifeste, notamment, dans la manière dont les artistes abordent le sujet du comportement que sont obligés d'adopter certains groupes ethniques pour survivre. Il s'agit d'une sorte de déterminisme ethnique auquel l'opinion publique finit par croire: un Bété est et sera toujours querelleur. Et, de la même manière, avec le temps et la propagande, la situation de crise générale achève de convaincre les humbles que ce n'est pas de sitôt qu'une embellie se présentera à eux. Dès lors, ces impressions conduisent à se replier sur soi et à ne venir en aide qu'à sa famille ou à ceux de la même ethnie que soi. Toutes les dérives sont soudain légitimées par cette «déprime nationale»; et, pourvu que l'on ne se fasse pas prendre, tout est permis puisqu'après tout, les autres le font bien. Pour les artistes, les Ivoiriens sont victimes de leur milieu et de la modernisation effrénée» (Lobé Assemien, 2003, p.128).

Le Zouglou apparaît fondamentalement comme une systématisation idéologique d'un nouveau genre. Mais, il faut penser à l'idéologie Zouglou à une époque où la totalité sociale, dans son apparence, dans l'expérience quotidienne qu'en font les individus, s'apparente en

¹⁵³ « S'il est vrai, comme le dit Marx, que les hommes sont producteurs de leur idéologie, c'est justement la psycho-sociologie qui peut décrire et expliquer la particularité de ce processus de production des idéologies, les modalités de cette interaction des facteurs « naturels » et sociaux au sein de ce processus. La psychanalyse peut montrer comment la situation économique est transposée en passant par le chemin de la vie pulsionnelle. (...) Elle peut montrer que l'action exercée par une idée repose essentiellement sur son contenu inconscient, faisant appel à des tendances pulsionnelles déterminées, c'est-à-dire que ce sont aussi le mode et la puissance des résonances libidinales de la société ou d'une classe qui déterminent l'influence des idéologies dans la société. » Lire Fromm, Erich, *La crise de la psychanalyse*, op. cit. pp165-166.

quelque sorte à un seul et immense slogan vantant et justifiant l'existant. Le Zouglou comme :

« culture est devenu idéologique non seulement en tant que somme des manifestations de l'esprit objectif, subjectivement inventées, mais aussi dans une plus large mesure en tant que sphère de la vie privée. Derrière un semblant d'importance et d'autonomie, celle-ci dissimule le fait qu'elle ne se perpétue péniblement qu'en tant qu'appendice du processus social. La vie se change en idéologie de la réification, à vrai dire en masque mortuaire. C'est pourquoi il incombe bien souvent à la critique, moins de dépister les intérêts particuliers auxquels seraient liés les phénomènes culturels, que de déchiffrer la tendance de toute la société qui s'y manifeste et à travers laquelle se réalisent les intérêts des plus puissants. » (Adorno, 2003, p.21).

Le Zouglou joue un rôle de régulateur social autant au niveau des autorités et des nantis que du reste de la société. Il faut souligner que le rôle de régulateur joué par les chansons Zouglou ne vaut que si, au vu des revendications populaires, des solutions efficaces sont trouvées pour le bien-être de tous par les politiciens.

4.2.2 Vers un nouvel imaginaire politique en Côte d'Ivoire

Comme nous l'avons abordé dans le chapitre précédent, la musique ivoirienne a un impact culturel, social et même politique. De plus, la politisation de la musique vient de sa compréhension tandis que la socialisation de la musique vient de son appréciation. Aussi, la relation entre la musique et la politique est réciproque. La politique influe sur la musique et le fait musical transforme la politique. Donc, les artistes Zouglou de par leur engagement et à cause de leur notoriété auprès des Ivoiriens sont devenus avec le temps des acteurs majeurs de la scène sociopolitique ivoirienne. La popularité de ce genre musical est telle que les hommes politiques sont obligés d'afficher leur soutien à cette musique¹⁵⁴. Aujourd'hui, le Politique ne peut plus ignorer le courant musical Zouglou. C'est du moins ce que pensent

¹⁵⁴ Dans ses débuts, ce fut notamment le cas avec le ministre de la Culture de l'époque, Alassane N'Diaye, qui, casquette Zouglou et chandail attaché au genou, n'hésitait point à se libérer (danser) en Zouglou.

certaines personnes, comme Pat Sako©\$ entre autres, qui affirme « qu'on ne pourra plus faire du politique et du social en Côte d'Ivoire sans le Zouglou. » (Pat Sako©\$, 2005♫).

Notre recherche montre que ce genre musical doit sa forte cote de popularité au fait que « le Zouglou ne chante pas pour l'élite et qu'il est pratiqué par des artistes qui viennent du bas de l'échelle sociale. » (Yacouba Konaté, 2002, p.793) Vieux Gazeur©\$ dit que, « nos politiciens ont leur manière de faire, quand nous on voit ça, on le chante. Et quand tu vois que la chanson va contre tes idées, tu ne l'aimes pas. Le Zouglou chante les actes des hommes politiques et non leur gloire. Quand c'est négatif, on le dit et quand c'est positif aussi. » (Vieux Gazeur©\$, 2005♫). Réciproquement, avec les chants patriotiques, les hommes politiques ont classiquement eu recours aux artistes Zouglou et au pouvoir symbolique dont ils sont parés pour emporter l'adhésion en politique ou pour envoyer des messages aux citoyens. Le rapport entre le Zouglou et les politiciens se caractérise donc par une relation d'interdépendance fonctionnelle. Effectivement, la notoriété des artistes combinée à leur engagement pour une cause peut aussi jouer un rôle de contre-pouvoir. Ainsi donc, si l'État ne peut tout gérer, il lui arrive d'oublier quelques problèmes volontairement. Alors, la renommée des artistes et la connaissance du sujet par certains d'entre eux peuvent ouvrir les yeux à la classe politique sur un problème bien réel et prioritaire.

Les artistes en Côte d'Ivoire comptent parmi les plus grands passeurs de la chose politique dans l'espace public et notre analyse confirme que l'impact du Zouglou n'est pas relié qu'à sa musique. Le Zouglou transporte aussi un état d'esprit, celui de la contestation de l'ordre établi, sur une base politique. Les politiciens sont au courant de la verve intarissable, des textes et des expressions des artistes Zouglou et ils y puisent parfois l'inspiration pour leur slogan. Ainsi,

« Le candidat de l'ancien parti au pouvoir, Émile Constant Bombet, avait fait d'un refrain Zouglou bien connu, « Ce qui est dit est dit », son slogan de campagne. La candidature de M. Bombet a été invalidée par la Cour

suprême de ce pays en 2000¹⁵⁵, mais le slogan a survécu, récupéré par le général Gueï, qui lui a ajouté un « Ce qui est écrit est écrit », justifiant l'application stricte de la Constitution qui a entraîné l'invalidation de quatorze des dix-neuf candidatures déposées pour la présidentielle du 22 octobre 2000. » (Le Monde, 2000, p. 32).

Très récemment encore, l'expression Zougrou le *gaou* a inspiré le président Laurent Gbagbo:

« Les rebelles refusent toujours d'appliquer le plan DDR (désarmement, démobilisation, réinsertion). Moi, je donne des gages. Pas eux. D'atermoiements en tergiversations, ils gagnent du temps. Il faut cesser ce petit jeu. Vous connaissez le proverbe ivoirien : "Premier gaou (naïf) n'est pas gaou. C'est deuxième gaou qui est niata (imbécile)." Si j'acceptais de repartir dans un cycle négociation-médiation, je serais vraiment niata ! Le seul obstacle aux élections, c'est le fait que les rebelles occupent militairement la moitié septentrionale de la Côte d'Ivoire. » (Le Figaro magazine cité par Fraternité Matin, 2005, p.7).

Bien entendu, les politiciens ont saisi l'importance de l'humour qui transcende souvent les clivages politiques qui sont proprement abidjanais, inimitables, codés et qui font de l'autodérision et du langage des instruments de communication et de sensibilisation. Avec le Zougrou, on réussit à dire des choses graves avec humour: une fois que vous avez fini de rire, ça vous fait réfléchir. Cette prise de conscience, les politiciens la doivent au Zougrou.

Par ailleurs, la récupération par les politiciens des idées et de la rhétorique développées par le Zougrou vient plébisciter la situation de nihilisme politique et de perte d'intérêt des Ivoiriens pour la vie publique. Si les politiciens récupèrent le Zougrou c'est qu'il y voit un moyen de palier au fait que le canal de communication traditionnel des partis politiques devient inefficace en termes de transmission du message politique aux citoyens. D'une certaine manière, c'est l'imaginaire politique en lien avec les valeurs et les idées qui ont pu dans le passé donner du sens à un certain civisme national en Côte d'Ivoire qui s'érodent. Par conséquent, c'est cette thèse de la rupture et du fossé qui s'est instaurée depuis plusieurs années entre les Ivoiriens et les politiciens, et ce, malgré les cris de cœur des artistes depuis 1990 qui s'est confirmé. Par conséquent, tant que les Ivoiriens n'assumeront pas une relation

¹⁵⁵ Pour pratiques financières douteuses à l'encontre de l'État.

avec la politique, il sera difficile de dépasser cette situation de rupture avec le politique. À ce sujet, la principale critique que font les artistes aux politiciens c'est qu'ils « ont de la difficulté à prendre en compte nos revendications ou nos avertissements. » (Pat Sack©\$, 2005.🎵). Cependant, le rapport entre le Zouglou et les politiciens se caractérise de plus en plus par une relation de respect et l'on constate même que l'intérêt des Ivoiriens au sens large du terme a pour effet de normaliser le politique. Selon les artistes, il faut doter la politique ivoirienne de sens et la transformer en un espace où les populations se sentiront chez eux et où ils seront sûrs de trouver des réponses à leurs préoccupations.

Donc, le Zouglou peut être considéré comme l'un des moteurs du changement social en Côte d'Ivoire depuis 1990. Par le truchement de ce genre musical, des problèmes font irruption au sein des débats publics dans ce pays. Il a en quelque sorte publicisé la réalité sociale et conduit l'opinion publique à en prendre conscience. Il apparaît que dans les chansons Zouglou, la principale préoccupation des artistes est de redonner un sens à la politique. Celle-ci possède sans doute une dimension imaginaire qui doit être liée à des catégories contractuelles autour du pluralisme politique et ethnique pour la consolidation de l'État nation ivoirien. Comme le dit Cornelius Castoriadis : « Je tiens que l'histoire humaine... est essentiellement définie par la création imaginaire. » (Castoriadis, 1996, p.123).

L'imaginaire d'une société instaure un système de normes, d'institutions et d'orientations. En ce sens, il revient aux artistes et à la classe politique ivoirienne de mettre de l'avant une série de références qui donneront du sens à leur histoire, à leur présent et qui configurera les aspirations de tous pour l'avenir. Selon Hector Raul Solis Gadea « il est impossible de disposer de critères pour construire la vie publique, sociale et politique sans faire appel à l'imaginaire. La notion de citoyen est une catégorisation abstraite qui inclut des droits et des devoirs, mais aussi les qualités des êtres humains. La praxis se connecte indéniablement avec des déterminations inconscientes, romantiques et rêvées. » (Hector et Gadea, 2007, p.12). Il convient donc d'admettre que cette fécondité de l'imaginaire permettra aux Ivoiriens de sentir leur appartenance à l'espace politique et social.

En revanche, les artistes comme la classe politique ivoirienne doivent être conscients que « toute alternative, toute tentative pour jeter les bases d'un « nouvel imaginaire » est un travail de longue haleine, qui nécessite un commencement. Et ce qui commence est toujours déviant, toujours marginal. [...] Il s'agit aujourd'hui de prendre conscience du fait que ce qui se joue est sans précédent dans l'histoire de l'humanité, le destin de l'humanité dans son ensemble (guerre de religion, armes de destruction massive, atteintes contre la biosphère).¹⁵⁶» (Delams-Marty, Morin, Passet, Petrella & Viveret, 2006, p.141).

L'art de la politique ne consiste pas seulement en un apprentissage que l'on met ensuite en pratique avec rigueur. Au contraire, la politique doit évoluer et s'adapter à de nouvelles temporalités dans la construction de l'espace politique.

¹⁵⁶ Pour approfondir la question, lire Mireille Delams-Marty, Edgar Morin, René Passet, Riccardo Petrella et Patrick Viveret (2006)

CONCLUSION

Tout au long de cette thèse, nous avons voulu établir un ensemble d'axes d'analyse susceptibles d'éclairer les circonstances particulières de la création d'une identité socioculturelle et du rapport Art-Politique à travers la représentation que se font les artistes des enjeux sociopolitiques qu'a connue la Côte d'Ivoire depuis 1990. De plus, nous avons voulu éclairer via une démarche empirique une réalité que la plupart des théories polémologiques ignorent. Entre autres, il s'agissait d'étudier ce processus mouvant par l'observation et l'interprétation d'actes identitaires repérables dans le contenu des chansons Zouglou à travers les représentations sociales et politiques que font les artistes (les "petits" et les "sans importance") des réalités ivoiriennes en dépit des changements intervenus dans ce pays.

D'une part, comme nous l'avons évoqué dans les chapitres I et II, il apparaît clairement que le Zouglou est la marque déposée de la musique ivoirienne. En plus d'être un objet politique non identifié qui a émergé officiellement et médiatiquement en Côte d'Ivoire durant la fin des années 1990. Son apparition a été un événement culturel et politique au sens large. En effet, ce rythme philosophique qui traduit un cri du cœur; Celui des difficiles conditions de vie et d'études des étudiants. En outre, le Zouglou est paradoxalement un phénomène culturel qui prend son véritable essor dans une réaction de révolte contre un autoritarisme politique trop longtemps subi par les Ivoiriens et plus particulièrement par les étudiants. Le Zouglou a apporté une chose en Côte d'Ivoire: la liberté de parole artistique, autrefois sclérosée et clanique. D'ailleurs, tout le monde a été surpris par l'ampleur et la ténacité des messages des artistes, à commencer par le pouvoir en place que ces messages ont «déstabilisé». Ainsi donc, la parole s'est «libérée» disent les artistes Zouglou, le contrôle de l'information s'est desserré

et surtout la peur s'est «dissipée» chez plusieurs Ivoiriens et ce, grâce aux mouvements de contestation des années 1990.

Le chapitre III nous a permis de décrire une réalité culturelle portant sur les représentations que se font les artistes Zouglou des enjeux sociopolitiques en Côte d'Ivoire depuis 1990, d'autant plus complexe qu'elle ne peut être appréhendée en suivant la dichotomie simpliste que faisaient Tiburce Koffi, Angés Kraïdy, Bakary Sanogo, Jean-Servais Bakyono, Sotinel Thomas, Ble Germain, Daoudi Bouziane, Dominique Ranaivoson et Sotinel Thomas à propos de ce genre musical. Ces auteurs ont une représentation extrêmement limitée de ce que peut être le Zouglou en termes d'impact dans la société ivoirienne. En collant au plus près notre étude sur l'engagement des artistes comme mise en d'une appartenance culturelle en construction, on a pu mettre à jour l'agenda sociopolitique des artistes du Zouglou tout en soulevant la question centrale qui a guidé ce projet dans ses développements. Nous avons constaté que les logiques et dynamiques du Zouglou s'articulent autour d'une idéologie propre à ce genre musical: dénoncer les tares de la société, les conditions de vie des Ivoiriens et le comportement des politiciens dans leur exercice du pouvoir. Nous sommes parvenus à la conclusion que cet engagement est politique et qu'il s'inscrit dans la gestuelle, les fins, le don et le partage poétique du Zouglou. C'est cette liberté d'engagement et de création artistique qui a donné au genre Zouglou une vision colorée d'aspirations et de points de vue, en plus d'avoir fini par constituer un indicateur du développement général de la société ivoirienne, notamment sur les plans économique, social, culturel et politique. Donc, par leur engagement, les artistes veulent changer les mentalités et les comportements des Ivoiriens. Ce qui est en lien avec la tradition du Zouglou.

Nos recherches font apparaître également qu'au fil des ans, le Zouglou a connu une évolution et ce, tout en demeurant en continuité avec la logique des années 1990. Plutôt que de s'enliser dans la dénonciation à répétition, il essaie d'apporter un autre discours. D'abord, avec la première génération des "pionniers" représentés par Bilé Didier© et Les Parents du campus☼, Système gazeur☼, Esprits de Yop☼, Les surchoc☼s, Les potes de la rue☼... Ensuite, c'est avec la deuxième génération d'artistes, notamment, celle de la confirmation et celle-là même qui a vu éclore Yodé et Siro©\$, Les salopards☼, Espoir 2000☼, Les

copines☼, Magic System☼, Dezy Champion©, Les Garagistes☼, Petit Denis©... que s'est opérée cette prise de conscience. Cette génération tente de proposer des solutions aux problèmes et de donner de l'espoir à la jeunesse. Ils lancent aussi parfois une invitation à la prise de conscience personnelle. C'est le cas de Dezy Champion© qui chanta: «Orphelin, essuie tes larmes / Prends courage, un jour ça va aller... / Quand on travaille, c'est pour acheter un mouton / Mais on ne travaille pas pour devenir mouton. »(OrphelinΩ, 2000) Dans cette forme d'engagement, la relève est assurée par une troisième génération d'artistes dont Molière©, Les mercenaires☼, Les patrons☼...

Aux niveaux chorégraphique et esthétique, nous remarquons que le Zouglou a nettement évolué, car il ne se danse plus de la même manière. Même s'il véhicule encore les éléments caractéristiques de ses origines tels que les thématiques, le rythme, les instruments et le timbre vocal. Comme dit le groupe Magic System☼, «le Zouglou est une danse qui met l'ambiance, qui fait bouger, qui met la joie dans tous les corps. Ah mon frère, dans notre Zouglou là ! On fait pas palabre.» (Zouglou DanceΩ, 2008) L'analyse des textes des chansons nous a aussi permis de constater que certains thèmes sont plus récurrents que d'autres. En portant plus loin le regard sur ces thèmes, il nous est apparu que le traitement et les points de vue dans le Zouglou tendent à s'uniformiser en dépit du fait que les artistes sont différents. C'est notamment le cas dans le traitement de la place des femmes dans la société ivoirienne et de la corruption en Côte d'Ivoire.

Une autre observation qui se dégage du chapitre 3 est le fait que le premier intérêt du Zouglou a été de revendiquer, tout en adaptant ses demandes aux exigences pratiques du moment. Mais voilà, avec l'apparition du phénomène des artistes «patriotes ou loyalistes», l'engagement des paroles du Zouglou rompt brutalement avec la tradition de ce genre musical. Partant de la revendication timide de la chanson Gboglo koffiΩ des Parents du campus☼ de 1991 avec un Bilé Didier© comme chanteur-vedette soumettant les doléances corporatistes des étudiants, en passant en 2000 à un Petit Yodé©\$ mettant au défi le président Gbagbo de mettre en application toutes les promesses électorales faites aux Ivoiriens pendant une décennie passée dans l'opposition, on aboutit au phénomène des artistes patriotes pour

lesquels le Zouglou devint un instrument de propagande politique. Car, avec la crise ivoirienne, on a découvert une autre fonction de production, de reproduction et de diffusion de l'idéologie dans le genre Zouglou. À cet effet, il nous a été donné de constater dans nos recherches quelques facteurs discursifs totalisateurs d'une grande virulence chez les artistes «patriotes ou loyalistes». Pendant que la majorité des artistes Zouglou continuent d'être fidèles à l'idéologie de ce genre musical et de défendre les pauvres, en portant leurs cris et douleurs, les artistes « patriotes ou loyalistes » se sont mis à la remorque de certains politiciens. Ce qui constitue en soit un signe d'un profond changement de mœurs qui démontre qu'un pas de géant a été franchi depuis la naissance de ce genre musical. De là à conclure que c'est une musique manipulée vendue au plus offrant, il n'y a qu'un pas que certains n'hésitent pas à franchir. Toutefois, notre analyse de contenu établit de toute évidence que cette tonalité plutôt propagandiste du Zouglou est un phénomène isolé qui ne reflète pas ce courant musical dans son ensemble même si, «certains artistes ont nettement tiré profit de la production des chants patriotiques. » (Yves Zogbo, 2005¹). Nos recherches dévoilent aussi qu'il y n'a pas de précédent à cette forme d'engagement avant les événements du 19 septembre 2002. Nous avons vu que ce sont des considérations d'ordre pécuniaire qui sont à l'origine de ce militantisme. Yacouba Sangaré explique que « leur (Artistes patriotes) inspiration est suscitée selon les événements. Il suffit qu'il y ait un événement pour que ces artistes rentrent en studio avec cet arrière pensée de se faire de l'argent. » (Yacouba Sangaré, 2005²).

Notre thèse montre aussi que certains de ces artistes se sont engagés dans la cause patriotique ou loyaliste par connaissance des faits alors que d'autres le font par pure ignorance des véritables enjeux de la crise. Malgré tout, durant la crise ivoirienne nombreux sont les artistes qui ont continué à produire des chansons selon la forme d'engagement traditionnel du Zouglou: ils dénonçaient le fossé qui séparait plus que jamais les pauvres des riches en Côte d'Ivoire ainsi que la malédiction que faisaient peser sur le pays les hommes politiques en privilégiant leurs propres intérêts. Ainsi, les artistes sont fondamentalement orientés vers la critique des dérives des gouvernements et la recherche de l'unité nationale. À juste titre, « nous louons leurs prises de position qui sont très courageuses. Ils devraient servir d'exemple

à tous ces artistes qui deviennent des affiches publicitaires et qui ont tendance à vendre leur dignité. » (Diassé, 2004, p.23). Signalons cependant que suite à l'accord de paix signé le 4 mars 2007 à Ouagadougou entre les différents belligérants de la crise ivoirienne, l'ensemble des artistes Zouglou «patriotes ou loyalistes» ont célébré unanimement la paix retrouvée. Ils sont confiants que le pays y parviendra. C'est pourquoi ils sont persuadés que le Zouglou dans sa grande diversité doit mobiliser les Ivoiriens pour les sensibiliser sur le processus de paix. L'on peut parfaitement percevoir le refrain suivant qui est presque devenu une citation pour les Ivoiriens dans la chanson du Collectif Zouglou☼: « C'est terminé, la guerre est finie. Tu veux, tu veux pas match wa vié oh » (...) La flamme est allumée, il faut la protéger. Pour qu'elle illumine, pour qu'elle éclaire dans un pays resté longtemps dans l'obscurité ... » (La paixΩ, 2007).

En un mot, en dépit de l'accord de paix d'Ouagadougou, les artistes continuent de rappeler aux politiciens qu'ils sont les auteurs des malheurs des Ivoiriens. Les conditions de vie se dégradent de jour en jour, c'est notamment, le cas avec le système de santé, diront les Patrons☼. L'ensemble de ces éléments confirme que le Zouglou est en continuité avec sa logique. En outre, le Zouglou s'adapte à chaque situation sociopolitique et le retour des artistes «patriotes ou loyalistes» à la forme d'engagement traditionnelle est une belle illustration de cette continuité. En réalité, avec la fin de la crise, le Zouglou n'est plus seulement un simple support d'information, d'éducation ou encore de propagande. Mais il se réfère à une anthropologie centrée sur la réconciliation nationale pour mieux se faire accepter, par des citoyens déjà perturbés par tant de crises.

Toujours est-il que la production des artistes «patriotes ou loyalistes» démontre qu'en cette période de crise internationale (alimentaire, sanitaire, etc.), le modèle des stratégies d'influence qu'utilise le "bourrage de crâne" et la "persuasion clandestine", est encore en opération. Avec la crise ivoirienne, on s'aperçoit également que les incidences profondes des artistes, à l'heure des hautes technologies de l'information, ne se situent sans doute pas là où on les attend. Si dans les pays riches, les artistes exercent une influence davantage dans le sens du renforcement des opinions préexistantes, en Côte d'Ivoire, la situation n'est plus tout

à fait identique car, les artistes influencent plutôt dans le sens d'une orientation des opinions à cause (encore) de l'analphabétisme.

Par ailleurs, il se dégage du chapitre IV que les artistes Zouglou envisagent leur art sous l'angle de la médiation, la socialisation et de l'engagement politique. Ils perçoivent leur art comme une véritable force politique et culturelle d'avant-garde susceptible de contribuer à des transformations sociales en Côte d'Ivoire. Plusieurs d'entre eux considèrent en effet qu'il est de leur devoir de faire réfléchir et, même s'ils n'ont pas la prétention de changer le monde, ils espèrent au moins contribuer à ce qu'il devienne meilleur et prônent "*le politically correct*" dans la gestion de la République. Cet engagement est d'autant plus indispensable que les médias (radios et télévisions nationales) sont à la disposition du pouvoir en place. Ainsi donc, les artistes Zouglou continuent de jouer le rôle d'éveilleurs de conscience sociale face aux enjeux politiques afin d'inciter les Ivoiriens à réfléchir. Par leur engagement, ils veulent montrer qu'un style de vie différent est tout à fait pensable et réalisable en Côte d'Ivoire. C'est ainsi que l'opposition traditionnelle entre le Zouglou et les politiciens prend tout son sens. Ainsi, le Zouglou, en se rapprochant des préoccupations des Ivoiriens, est devenu avec le temps, l'art populaire ivoirien par excellence. C'est d'ailleurs cet aspect qui fait du Zouglou un contre-pouvoir (une contre-culture) aux yeux des Ivoiriens. De plus, ce courant musical participe à l'émancipation de la jeunesse ivoirienne qui peut crier son mal de vivre et son mal-être. Pour toutes ces raisons, le Zouglou est en continuité avec les logiques et dynamiques des années 1990. En effet, il continue de s'inspirer de la scène politique ivoirienne tout en conservant son esprit d'origine.

Comme objet politique non identifié, le Zouglou est une contre-culture, car comme notre recherche l'illustre, son message ébranle les fondements mêmes de la société ivoirienne. Il rejette la culture dominante et cherche à abolir les frontières entre l'art, la politique et la culture. Depuis 1990, désormais, le Zouglou est porteur des valeurs humanitaires de justice et de réconciliation et il n'est pas étonnant que l'on dise que le traitement de l'actualité par les artistes est empreint d'une conscience sociale. Bref, avec le Zouglou c'est une autre manière

de faire la politique par le bas qui se présente. La musique zouglou est née des pleurs et fait aujourd'hui la fierté de la Côte d'Ivoire.

C'est en établissant des contrastes, en prenant des chemins détournés et en établissant des généalogies que l'analyse de contenu des chansons Zouglou s'est montrée la plus utile pour notre thèse. Elle révèle tout ce que la construction d'une musique implique tant au niveau de l'idéologie que de la manipulation sémantique, qu'au niveau de la musique comme discours. Pour nous, notre thèse a atteint les objectifs fixés au début, soit d'étaler les rapports entre l'art et le Politique en période de crise et faire état de l'influence des artistes sur le Politique. Pour les Ivoiriens, le Zouglou représente un laboratoire pour expérimenter de nouvelles possibilités d'existence. Il présente d'autres façons de voir et de regarder la société et le Politique, donc d'autres façons de le penser. Ces artistes exposent au reste du monde les préoccupations des Ivoiriens qui veulent un autre avenir et réclament des perspectives sociopolitiques autres que l'enrichissement cynique incarné par la classe politique. En conséquence, ce genre musical contribue à la création de l'identité socioculturelle dans le pays. Ainsi donc, et le *nouchi*, la langue de la musique, s'est imposé comme la langue nationale la plus parlée en Côte d'Ivoire ; des sociologues et des linguistes y ont d'ailleurs consacré des travaux de recherche.

Nos recherches illustrent aussi que la musique possède le pouvoir de déployer une pensée. Nous avons vu que le Zouglou est un phénomène de revendication sociale, notamment avec cette attitude philosophique qui consiste à simplifier et même à banaliser avec humour les difficultés de la vie dans le but de les aplanir. Dans ce domaine, il semble qu'il ait comblé un vide. Ainsi, le Zouglou est un phénomène réformiste qui critique et revendique. Pour éveiller l'opinion, il a à sa disposition un système de communication dont il est le relais et le modérateur. C'est ainsi que ce courant musical a élaboré un discours identitaire qui veut préserver en quelque sorte une mémoire collective; il veut engendrer également la prise de conscience culturelle nationale car, comme on l'a vu, l'implication de ses artistes peut mobiliser des Ivoiriens, lors de circonstances particulières dans la perspective de consolidation du *Nation Building* ivoirien et des aspects de la vie politique, économique, sociale et culturelle dans ce pays afin d'assurer une meilleure cohésion nationale. Toutefois,

après le phénomène des artistes «patriotes loyalistes», il est à espérer que les artistes se préoccupent de redorer l'image et la crédibilité de la musique ivoirienne et à répondre à deux grandes finalités :

- ✓ On s'attend à ce qu'ils favorisent la réactivité citoyenne individuelle afin que chaque Ivoirien apporte, dans la paix, sa contribution à l'œuvre de la consolidation du *Nation Building*;
- ✓ On s'attend également à ce qu'ils renforcent la solidarité collective.

Ce sont là, en effet, des changements que l'environnement national attend de ses artistes.

Cela dit, nous espérons que notre recherche a comblé ce qui nous paraissait être une lacune et un problème important dans les études sur le Zouglou : l'absence d'intérêt sur l'engagement et l'influence des artistes en période de crise économique ou politique, particulièrement ceux du Zouglou, tant du côté des études politiques, stratégiques, sociologiques, musicologiques, que celles des relations internationales. Nous sommes persuadés que ce manque d'intérêt de la science politique spécialement, est très préjudiciable dans la mesure où, « l'étude de la chanson mérite d'être revalorisée. D'abord, parce qu'il s'agit d'un art populaire, sans doute même avec le cinéma, le plus populaire. On ne peut sous-estimer un genre lorsque celui-ci touche des millions de personnes, lorsqu'un refrain, à première vue sans importance, est repris par des millions de bouches. » (Ruscio, 2004, p. 16). Pourtant, notre thèse illustre que l'approche du Politique par la culture fournit une abondance d'informations qui peuvent compléter les études des institutions, des organisations ou rectifier des idéologies et des opinions. Il ne fait pas de doute que la musique pose différemment la question des rapports entre individus et communautés, entre singularité et collectivité. Ainsi, les divers aspects des rapports entre musique et politique peuvent conduire à réfléchir selon plusieurs axes. D'ailleurs, en considérant les pratiques des artistes Zouglou, nous avons pu étudier leurs rapports avec le ou les pouvoirs et identifier ce que leurs productions véhiculent comme valeurs depuis 1990.

De plus, l'intérêt du contenu d'une chanson pour la science politique vient du fait qu'il peut être aussi considéré comme un moyen détourné, au même titre que les sondages, pour

prendre le pouls de l'opinion publique sur plusieurs sujets de société. Ainsi, il est relativement aisé de mesurer l'adhésion qu'un sujet de chanson puisse susciter auprès des citoyens. La prise de position des artistes Zouglou sur la question de l'ivoirité en est un bel exemple. En effet, en écoutant le Zouglou, les politiciens ivoiriens peuvent mesurer l'impact de leur message dans les différentes catégories de la population de sorte à réorienter, si nécessaire, leur position. De surcroît, l'analyse du Zouglou montre aussi les effets cognitifs de la chanson. Entre autres, la façon dont les citoyens y tirent des informations pour déterminer quels candidats ils vont soutenir. De même, les effets cognitifs de la chanson peuvent conduire les citoyens à une plus forte implication dans une cause. À ce sujet, l'exemple des jeunes patriotes est bouleversant. Aussi, l'analyse des chansons Zouglou prouve qu'elles agissent au niveau affectif. À savoir qu'elles ont une influence sur les sentiments qu'on éprouve à l'égard d'une situation donnée et peuvent intervenir pour en susciter l'adhésion. Là encore, l'influence de la musique peut être positive ou négative comme nous l'avons constaté, dans le traitement des tensions entre la France et la Côte d'Ivoire d'une part, et le camp loyaliste et la rébellion d'autre part.

Nous avons vu que la chanson a un effet de contagieux sur les citoyens. À ce propos, on a constaté que le message des artistes «patriotes loyalistes» a conduit certains Ivoiriens de la zone loyaliste, généralement les moins politisés, à soutenir la cause du camp présidentiel. Ce mécanisme est assez proche de la spirale du silence décrite par Élisabeth Noelle-Neumann¹⁵⁷, selon laquelle les personnes minoritaires dans un groupe par peur de l'isolement social ne vont pas exprimer leur opinion personnelle, et se rangent à l'opinion dominante.

Toujours est-il que, l'on peut encore raffiner l'analyse de la musique en distinguant les effets des chansons sur le niveau des intentions des citoyens et sur les mouvements d'opinion, d'où l'intérêt pour la science politique. Cette recherche est donc le point de départ d'un effort plus important pour élaborer une typologie du rôle des artistes dans les enjeux sociopolitiques en Afrique. Et encore davantage, du rapport Art-Politique dans une perspective de la science politique.

¹⁵⁷ Pour plus d'information, lire Noelle-Neumann (1984).

Les réflexions que nous venons de livrer sur le Zouglou n'ont pas la prétention d'être exhaustives en l'occurrence. D'autres pistes de recherche sont évidemment possibles. Au terme de cette analyse, une réflexion émerge: avec le phénomène des artistes « patriotes et loyalistes » faut-il mettre sur un même plan l'auteur et l'œuvre ? L'œuvre permet-elle de comprendre l'auteur ? Nous aurons probablement la réponse à cette question dans les prochaines années. Il faut laisser à la Côte d'Ivoire le temps de consolider la paix retrouvée et au Zouglou de faire son autocritique. La crise ivoirienne a établi que le Zouglou est encore une musique en construction qui a ses carences et ses insuffisances, mais ce n'est surtout pas par surenchère mimétique qu'elle pourra les surmonter. Il devra inventer ses propres paradigmes de développement artistique, enracinés dans ses variétés et sa diversité. Une chose est sûre : les artistes devront se donner un code de conduite moral pour préserver leur crédibilité auprès des Ivoiriens. Par ailleurs, le rôle que devra jouer cette musique dans la consolidation de la paix sera fondamental, non seulement dans le mieux vivre de la diversité ethnoculturelle dans ce pays, mais aussi dans le développement d'une Côte d'Ivoire qui suivrait les principes démocratiques et de bonne gouvernance. Pour sa part, la classe politique « doit investir davantage dans la diversité culturelle en vue de réduire les tensions intercommunautaires et interethniques. » (PNUD, 2004, p.129) Bref, le Zouglou peut continuer à progresser si les artistes acceptent de se professionnaliser davantage.

BIBLIOGRAPHIE

Les sources bibliographiques ont été regroupées en trois rubriques.

a. Les débats théoriques et méthodologiques

Abromont, Claude. *Abrégé de la théorie de la musique*. Paris: Fayard: Henry Lemoine, 2003, 50 p.

Abromont, Claude. *Guide de la théorie de la musique*. Paris: Fayard: Henry Lemoine, 2001, 608 p.

Adorno, Theodor. *L'art et les arts*. Paris : Desclée de Brouwer, 2002, 138 p.

Adorno, Theodor. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1989, 145 p.

Adorno, Theodor. *Introduction to the sociology of music*. New York: Seabury Press, 1976, 233 p.

Adorno, Theodor. *Introduction à la sociologie de la musique*. Genève : Contrechamps Éditions, 1994, 198 p.

Adorno, Theodor. *Sociologie de la musique*. Paris: Le Seuil, 1971, 179 p.

Adorno, Theodor. *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*. Paris: Allia, 2001, 84 p.

Adorno Theodor, « Réflexions en vue d'une sociologie de la musique », in *Musique en jeu*, no. 7, (1972), pp.5-25.

Adorno, Theodor. *Prismes*. Paris: Payot, 2003, 247 p.

Adorno, Theodor. *De vienne à Francfort, la querelle Allemande des sciences sociales*. Bruxelles : Éditions complexes, 1977, 278 p.

Adorno, Theodor. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris : Gallimard, 1979, 222 p.

Ansart-Dourlen, Michele. *L'action politique des personnalités et l'idéologie jacobine*. Paris : L'Harmattan, 1998, 321 p.

Ansermet, E. *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine*. Suisse : La Baconnière, 1961, 820 .p.

- Arbour, Rose-Marie, « Féminin pluriel et féminisme en arts visuels au Québec », in *Esse : arts et opinions* (2004), pp. 32-37.
- Ardenne, Paul. *L'art dans son moment politique : écrits de circonstance*. Bruxelles : La Lettre volée, 1999, 416 p.
- Arbour, Rose-Marie. *L'art qui nous est contemporain*. Montréal : Éditions Arttexte, 1999, 158 p.
- Attali, Jacques. *Bruits*. Paris: PUF, 1977, 301p.
- Ayoko, Mensah. *Culture hip-hop*. Paris : L'Harmattan, 1999, 127 p.
- Badie, Bertrand et Hermet Guy. *La politique comparée*. Paris: Armand Colin, 2001, 404 p.
- Badie, Bertrand. *Culture et politique*. Paris : Economica, 1993, 123 p.
- Balchet, Alain et Anne Gotman. *L'enquête et des méthodes : l'entretien*. Paris : Nathan, 1992, 128 p.
- Barber, Benjamin. *Démocratie forte*. Paris: Desclée de Brouwer, 1997, 329 p.
- Barraud, Henri. *Six impromptus piano*. Grenoble: Amphion, 1945, 26 p.
- Barthes Roland, « La musique, la voix, la langue. », in *L'obvie et l'obtus*. Essais critiques III. Paris : Seuil, 1982, pp 12-45.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, p 187.
- Bayart, Jean-François; Mbembe, Joseph Achille et Toulabor, Comi. *La politique par le bas en Afrique noire*. Paris : Karthala, 2008.
- Bayart, Jean-François, «Le politique par le bas en Afrique Noire. Questions de méthode», in *Politique africaine*, no.1(1981), pp.53-82.
- Beaudry Lucille, « Art et politique au Québec », in *AQHP*, vol.9, no.3 (2001), pp.7-12.
- Beaudry Lucille (2003). « Art féministe au Québec ». *Table ronde du soi et l'autre : politisation de l'art et esthétisation du social*. Université du Québec à Montréal, 23 octobre.
- Beate Perrey, « Altérité de la musique », in *Samedi d'Entretiens - Ircam*, 21 octobre (2000), pp.7-18.
- Beaud, Paul et Willener Alfred. *Musique et vie quotidienne*. Paris: Maison Mame, 1973, 272 p.
- Benetollo, Anne. *Rock et politique. Censure, opposition, intégration*. Paris: L'Harmattan, 1999, 278 p.
- Benoît, Denis. *Littérature et engagement*. Paris : Éditions du Seuil, 2000, 316 p.
- Bensekat, Malika .*Culture savantes/cultures populaires dans le manuel scolaire Algérien de français langue étrangère*. 2006 : Université de Mostaganem, Algérie p.17.
- Béthune, Christian. *Le rap : une esthétique hors la loi*. Paris : Autrement, 2003, 154 p.

- Betz, Albrecht. *Musique et société*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, 245 p.
- Bergson, Henri. *Le rire : Essai sur la signification du comique*. Presses Universitaires de France, 1924, 241 p.
- Birnbaum, Pierre. *Sociologie des nationalismes*. Paris: PUF, 1997, 462 p.
- Blacking, John. *Le sens musical*. Paris: Éditions de Minuit, 1980, 62 p.
- Blanc Yves, « Oran-Kingston connexion. », in *Sciences et avenir*, no 657(2001), pp.110-111.
- Boucoucheliev, André. *Le langage musical*. Paris: Fayard, 1993, 234 p.
- Boulez, Pierre. *Penser la musique d'aujourd'hui*. Paris : Gonthier, 1964, 170.p.
- Bourdieu, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris: Éditions de Minuit, 2002, 277 p.
- Bourdieu, Pierre. *L'amour de l'art*. Paris: Les éditions de Minuit, 1969, 248 p.
- Bourdieu Pierre, « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », in *Revue internationale des sciences sociales*, no.20-4 (1966), p.51-90.
- Buch, Esteban. *La neuvième de Beethoven*. Paris: Gallimard, 1999, 364 p.
- Buxton, David. *Le rock, star-système et société de consommation*. Grenoble : La Pensée Sauvage, 1985, 226 p.
- Braud, Philippe. *L'émotion en politique: problèmes d'analyse*. Paris : Presse de la Fondation nationale des sciences politiques, 1996, 256 p.
- Cadier Anne. *L'écoute de l'analyste et la musique baroque*. Paris : L'Harmattan, 1999, 256 p.
- Cain, Jacques. *Psychanalyse et musique*. Paris: Les belles lettres, 1982, 272 p.
- Carroll, Noel. *A philosophy of mass art*. Oxford : Clarendon Press, 1998, 271 p.
- Castoriadis, C. *Les Carrefours du labyrinthe, La Montée de l'insignifiance*. Paris : Seuil, 1996, 240 p.
- Chailley, Jacques. *La musique et son langage*. Bourg-la-Reine: Zurfluh, 1996, 151 p.
- Cheyronnaud, Jacques. *Musique, politique, religion: de quelques menus objets de culture*. Paris: L'Harmattan, 2002, 205 p.
- Corbin Alain, « Préface », dans A. CORBIN et al. (dir.). *Les usages politiques des fêtes aux XIXe-XXe siècles*. Paris : Publications de la Sorbonne, 1994, 320 p.
- Couture Francine, « Présentation », dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : L'éclatement du modernisme*. Montréal : VLB Éditeur, tome 2, 1997, pp. 9-14.

- Cuche, Denys. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris: La Découverte, 1996, 123 p.
- Darré, Alain. *Musique et politique: les répertoires de l'identité*. Rennes : Presses universitaires de Rennes 2, 1996, 321 p.
- Darriault, Ohilippe. *Les patriotes*. Paris : Seuil, 200, 325 p.
- Delannoï Gil, « Portrait politique en musique. », in *Raisons politiques*, no.14 (2004), pp. 61-75.
- Delannoï, Gil et Taguieff, Pierre-André. *Théories du nationalisme*. Paris: Kimé, 1991, 324 p.
- Deliege, Célestin. *Invention musicale et idéologie*. Paris: C. Bourgois, 1986, 390 p.
- Desroches, Monique. *Construire le savoir musical : enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*. Paris: L'Harmattan, 2003, 384 p.
- De Viguerie, Jean. *Les deux patries*. Paris : Dominique Martin Morin, 1998, 296 p.
- Dogan, Mattei et Dominique Pelassy. *Sociologie politique comparative*. Paris: Economica, 1982, 218 p.
- Donegani Jean-Marie, « Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité.», in *Raisons politiques*, no.14 (2004), pp. 5-19.
- Dufourt, Hugues et Fauquet Joël- Marie. *La musique et le pouvoir*. Paris: Aux Amateurs de livres, 1987, 203 p.
- Dufourt Hugues, Bernard Bovier-Lapierre, Stéphanie Glas, Michel Decoust et Claude Cadoz. *Stratégies scientifiques : Musique*. Paris : Rapport de mission Art-Science-Technologie, 1998.
- D'Unrung, Marie-Christine. *Analyse de contenu*. Paris : Dominique Martin Morin, 1974, 157 p.
- Durand-Sendraïl, Beatrice. *La musique de Diderot*. Paris: Éditions Kimé, 1994, 219 p.
- Duvignaud, Jean. *Sociologie de l'art*. Paris: PUF, 1984, 125 p.
- Edgard Genin, Raphaël. *Essai d'une définition de la musique*. Paris: G. Trédaniel, 1992, 324 p.
- El-Ghadban Yara, « Quel langage musical à l'âge de la postmodernité?», in *Altérités*, vol. 4, no 1, 2007, pp.11-19.
- Escal, Françoise et Imberty Michel. *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*. Actes du colloque : Maison des sciences de l'homme, Paris, 10-11 février 1994 / sous la dir. de Françoise Escal et Michel Imberty.
- Fogui, J.P. *L'intégration politique au Cameroun. Une analyse centre-périphérie*. Paris : LGDJ, 1990, 379 p.

Fontan, Jean-Marc, Carmen Fontaine et Jocelyne Lamoureux, «Le Mobile – l'art communautaire, l'art social et l'art engagé», *Cahiers Diversité*, Vol. 4, no 1(2005), pp. 2-48.

Fortin, Andrée et Guy Laforest. *Les frontières de l'identité*. Sainte-Foy/Paris : Presses de l'Université Laval/l'Harmattan, 1996, 374 p.

Francfort, Didier. *Le Chant des nations. Musique et culture en Europe, 1870-1914*. Paris : Éditions Hachette, 2004, 462 p.

Francfort, Didier, http://www.humanite.fr/2004-12-15_Cultures_La-musique-au-coeur-du-politique, consulté le 20 mars 2008.

Freud, Sigmund. *Totem et tabou, interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Paris: Payot, 1965, 186 p.

Frith, Simon. *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. New York: Pantheon Books, 1981, 201 p.

Frognier Louis-André, «Logiques de l'explication comparative.», in *Revue Internationale de Politique Comparée*, vol. 1, n° 1 (1994), pp. 59-76.

Fromm, Erich. *La crise de la psychanalyse*. Paris : Denoël, 1973, 210 p.

Gagnon Marc-André, « Frank Zappa : un intellectuel "spécifique". », in *Conjonctures*, no 29 (1999), pp.118-145.

Garnier, Antoine. *Souffle : au cœur de la génération hip-hop, entre New York et Paris*. Paris : Alias, 1999, 89 p.

Gaulme François, « L'ivoirité, recette de guerre civile. », in *Études*, no. 3943 (2001), pp. 292-304.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 2000, 470 p.

Gellner, Ernest. *Nations et nationalismes*. Paris: Payot, 1989, 208 p.

Gérard, Genette. *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Paris : Le Seuil, coll. Poétique, 1994, 301.p.

Gillain, Anne. *Le Cinéma selon François Truffaut*. Paris: Flammarion, 1988, 454 p.

Gonnin G, « Assumer son histoire. », in *Courrier de l'Afrique de l'Ouest*, n°6-7, Abidjan, INADES-CERAP, (2003), pp.28.

Gorer, G. *Africa dances*. Londres: Lehmann, 1945, 191.p.

Gourlay, Sheena (2002). *Feminist/Art in Québec: 1975-1992*. Thesis in the PhD in Humanities Program. Montréal : Concordia University.

Green, Anne-Marie. *De la musique en sociologie*. Paris: Éditions EAP, 1993. 187 p.

Green, Annie-Marie. *Musique et sociologie*. Paris: L'Harmattan, 2000, 343 p.

Green Annie-Marie, « Y-a-t-il une place pour la musique en sociologie ? », in Escal Françoise et Imberty Michel., dir: *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*. Actes du colloque : Maison des sciences de l'homme, Paris, 10-11 février 1994 / sous la dir. de Françoise Escal et Michel Imberty. Paris : L'Harmattan, 1997, pp. 30-50

György, Ligeti. *Neuf essais sur la musique*. Genève: Contrechamps, 2001, 214 p.

Gwartney, James D., and Richard L. Stroup. *Economics: Private and Public Choice*. New York : Academic Press, 1992, 656 p.

Hennion, Antoine. *La passion musicale: une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié, 1993, 406 p.

Heinich, Nathalie. *La sociologie de l'art*. Paris. Éd. La Découverte, coll. Repères, 2001, 123 p.

Huberman, A.M. et M.B. Miles. *Analyse des données quantitatives: recueil de nouvelles méthodes*. Bruxelles : De Boeck-Wesmael, 1991, 146 p.

Jules-Rosette et Martin Denis-Constant, « Cultures populaires, identités et politique. », in *Les Cahiers du CERI*, no.17 (1997), pp. 4-46.

Laforte, Conrad. *La chanson de tradition orale*. Montréal : Triptyque, 1995, 123 p.

Lamoureux, Ève. *Les femmes artistes mobilisées dans le féminisme au Québec*. Colloque international Genre et militantisme qui se tenait à Lausanne (Suisse) les 26 et 27 novembre 2004, pp.2-6.

Lantz, Pierre, « Musique et politique. », in *Revue internationale de la recherche et de synthèses en sciences sociales*, no.126 (1997), pp. 132-143.

Leblanc, M.-N., G. Djerrhian et A. Boudrault-Fournier, « Les jeunes et la marginalisation à Montréal: La culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration », *Cahiers Diversité*, Vol. 1, no 7(2007), pp. 9-30.

Lefebvre Henry, « Musique et sémiologie. », in *Musique en Jeu*, no. 2(1971), pp. 12-60.

LeFrançois, Richard. *Stratégies de recherche en sciences sociales*. Montréal : PUM, 1992, 358 p.

Legendre, Pierre. *La passion d'être un autre- Étude pour la danse*. Paris : Seuil, 1978, 342 p.

Leibniz, G.W. *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*. Paris : PUF, 1986, 146.p.

Leiris, Michel. *Cinq études d'ethnologie*. Paris : Denoël/Gonthier, 1969, 151 p.

Leroy, Jean-Luc. *Vers une épistémologie des savoirs musicaux*. Paris : L'Harmattan, 2003, 205 p.

Lortat-Jacob, Bernard. *Chants de Passion*. Paris: coll. La voie esthétique, 1998, 352 p.

- Luemba Mutoto Firmin, « La musique comme outil de marketing politique : L'exemple des deux Congos. », in *Africk*, avril (2004), pp. 4-5.
- Martin, Denis-Constant. Sur la piste des OPNI (Objets Politiques Non Identifiés). Paris : Karthala, 2003, 501 p.
- Martin Denis-Constant et Jules-Rosette Bennetta, « Cultures populaires, identités et politique », in *Les Cahiers du CERI*, N° 17 (1997), pp. 1-47.
- Martin Denis-Constant, « Cherchez le peuple... Culture, populaire et politique », in *Critique internationale*, N° 7 (2000), pp. 169-183.
- Mallet Julien, « Musique urbaine et identité en Angola. », in *Revue internationale de la recherche et de synthèses en sciences sociales*, no.126 (1997), pp.37-48.
- Martinello, Marco. *L'ethnicité dans les sciences sociales contemporaines*. Paris : PUF, 1995, 127 p.
- Mauss, Marcel. *Œuvres- tome 2*. Paris : Éditions de Minuit, 1974, 247 p.
- McAdams, Stephen et Irène Deliège. *La musique et les sciences cognitives*. Liège: P. Mardaga, 1989, 649 p.
- Menger, Pierre-Michel. *Le paradoxe du musicien*. Paris : L'Harmattan, 2001, 394 p.
- Menger, Pierre- Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Paris : Seuil, 2003, 96 p.
- Michel, André. *Psychanalyse et musique*. Paris : PUF, 1951, 244 p.
- Mouiche Ibrahim, « La question nationale, l'ethnicité et l'État en Afrique », in *Publication of Etho-net Africa*, Université de Yaoundé II, 1997.
- Moysan Bruno, « Musique, politique et sécularisation. », in *Raisons politiques*, no.14 (2004), pp.107-123.
- Nicolas François, « Samedi d'Entretemps. », in *Ircam*, 20 mai (2000), pp. 12-19.
- Nietzsche, Friedrich. *Der Fall Wagner. Samtliche Werke*. Paris : Gallimard, 1991, 163 p.
- Noelle-Neumann, Elisabeth. *The spiral of silence: public opinion, our social skin*. Chicago: University of Chicago Press, 1984, 200. p.
- Olivier Alain, « Le langage musical de Schoenberg à nos jours. », in Bernard Séve, *L'altération musicale*. Paris : Seuil, 2002, 358 p.
- Olivier, Alain Patrick. *Hegel et la musique*. Paris: Champion, 2003, 297 p.
- Orman, John. *The Politics of Rock Music*. Chicago : Nelson Hall, 1984, 224 p.

Pedler Emmanuel, « La sociologie de la musique selon Max Weber : une sociologie historique des conditions d'existence de la musique. », in Escal Françoise et Imberty Michel., dir: *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*. Actes du colloque : Maison des sciences de l'homme, Paris, 10-11 février 1994 / sous la dir. de Françoise Escal et Michel Imberty. Paris : L'Harmattan, 1997, pp.59-120.

Péquignot, Bruno. *Pour une sociologie esthétique*. Paris : L'Harmattan, 1993, 268 p.

Poché, Jean Lambert. *Musiques du monde arabe et musulman*. Paris : Librairie orientaliste P.Geuthner, 2000, 405 p.

Popper, Karl. *La quête inachevée*. Trad par Renée Bouversse et al. Paris: Calmann-Lévy, 1981, 335 p.

Pouligny Béatrice et Pouyé, Raphaël, « Le state building au secours de la communauté internationale ? » in Ph. Moreau Desfarge (dir.). Paris, Dunod, 2004, 247 p.

Pratt, Jean-François. *L'expérience musicale. Exploration psychique*. Paris: L'Harmattan, 2002, 97 p.

Pratt, Ray. *Rhythm and Resistance- The Polical Uses of American Popular Music*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1990, 241 p.

Quine, Willard Van Orman. *La poursuite de la Vérité*. Paris : Seuil, 199, 153 p.

Rambali Paul, «La musique n'est pas une question de sang, mais de culture. Effectivement Ras de marée reggae. », in *Rock & folk*, no 439(2004), pp.52-55

Reebee, Garofalo. *Rockin' the boat: mass music and mass movements*. Boston: South End Press, 1992, 333 p.

Richard, Paul. *Définitions de l'acquis musical et de l'aptitude musicale d'après deux grands courants de théories d'apprentissage : théories associationnistes et théories de champ*. Québec : mémoire de maîtrise, Université Laval, École de musique, 1996.

Rosen, Charles. *Le Style classique. Haydn Mozart Beethoven*, traduit par Marc Vignal. Paris : Éditions Gallimard, 1978, 592 p.

Rosolato Guy, «L'écoute musicale comme médiation.», in *Psychanalyse et Musique*, (1982), pp. 145-162.

Rosselson Leon, « Pop Music: Mobiliser or Opiate», dans l'ouvrage sous la direction de Carl Ragner, *Media, Politics and Culture- A Socialist View*. London : Sage Publications, 1979, 197 p.

Roucaute, Yves. *Les démagogues*. Paris : Plon, 1999, 332 p.

Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique, Œuvre complètes*. Paris : Gallimard, 1995.

Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique, art*. Paris : Gallimard, 1980.

- Rouget. Gilbert. *La musique et la transe*. Paris: Gallimard, 1990, 621 p.
- Rowe David. *Popular Culture, Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure*. Londres : Sage, 1995, 184 p.
- Royer Chantal. *Vers un modèle de direction de recherche doctorale en sciences humaines*. Montréal : PUQ, 1998, 91 p.
- Sartori Giovanni, « Bien comparer, mal comparer. », in *Revue Internationale de Politique Comparée*, vol. 1, n° 1(1994), pp. 19-36.
- Schaeffer Pierre, « Musique concrète et communication humaine. », in *Revue internationale de la recherche et de synthèses en sciences sociales*, no.126 (1997), pp. 115-132.
- Schafer, Murray. *Le paysage sonore*. Paris: Éditions J.C. Lattes, 1979, 388 p.
- Seiler, Daniel-Louis. *La méthode comparative en science politique*. Paris: A. Colin, 2004, 266 p.
- Serres, Michel. *Esthétiques sur Carpaccio*. Paris: Hermann, 1975, 159 p.
- Schnapper Laure, « La musique dégénérée sous l'Allemagne nazie. », in *Raisons politiques*, no.14 (2004), pp. 157-177.
- Schorske, Carl. *Vienne: 1880-1938*.Toulouse : Privat, 1985, 190 p.
- Schultheis Franz, « Comme par raison - comparaison n'est pas toujours raison. Pour une critique sociologique de l'usage social de la comparaison interculturelle. », in *Droit et société*, n° 11-12(1989), pp. 217-246.
- Silbermann, Alphonse. *Les principes de la sociologie de la musique*. Genève : Droz, 1968, 193 p.
- Strauss, Anselm Leonard et Isabelle Baszanger. *La trame de la négociation: sociologie qualitative et interactionnisme. Logiques sociales. Editions L'Harmattan, 1992, 319p.*
- Stoianova, Ivanka. *Geste-texte-musique*. Paris: coll. 10/18, U.G.E, 1978, 282 p.
- Storey, John. *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*. Athens: The University of Georgia Press, 1993, 238 p.
- Street, John. *Politics and Popular Culture*. Philadelphie: Temple University Press, 1997, 212 p.
- Supicic, Ivo. *Les fonctions sociales de la musique*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988, 182 p.
- Umberto, Eco. *L'oeuvre ouverte*. Paris : Seuil, 1965, 315 p.
- Van Gennep, Arnold. *Le folklore français, du berceau à la tombe, cycles de Carnaval- Carême et de Pâques*. Paris : Robert Laffont, 1998, 1181 p.

Vian, Boris. *Chansons*. Paris : Librairie générale française, 1997, 725 p.

Viret, Jacques. *Approches herméneutiques de la musique*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2001, 298 p.

Willener, Alfred. *Pour une sociologie de l'interprétation musicale : le cas du concerto pour trompette de Haydn*. Lausanne : Payot, 1990, 204 p.

b. La musique en Afrique et en Côte d'Ivoire.

Abélard, Ndombi. *La musique populaire africaine : entre action et manipulation politique* (avec Floriane Azam et Fanny Pigeaud). Mémoire pour le séminaire Culture et politique, Institut d'études politiques de Bordeaux, 1999.

AFP, « La presse ivoirienne manque de "professionnalisme" », samedi 01 octobre 2005.

Akindes Simon, « Playing it "loud and straight", reggae, Zouglou, mapouka and youth insubordination in Côte d'Ivoire », in Mai Palmberg, Annemette Kirkegaard eds: *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*, Nordiska Afrikainstitutet. 2002, pp.123-145.

Akoissi, Elise Koffi. *L'image de la femme dans le cinéma de Côte d'Ivoire de 1960 à 1990*. Mémoire de maîtrise en communication. Montréal : UQAM, 1993.

AM, « Les Gaous veulent être premiers ! », in *AM*, no. 239-240 (2005), pp.12-19

Amselle Jean-Loup, « L'Afrique : un parc à thèmes. », in *Études*, no.3996 (2003), pp.46-60.

Arnaud Gérard, « Le chanté- parlé africain. », in *Africultures*, no.21 (1999), pp.55-57.

Arnaud Gérard, « Un pays fou de musique », in *Africultures*, no. 56, juillet-septembre(2003), pp. 111-120.

Arom, Simha et Jean Khalfa, « La musique comme pensée pure. », in *Les Temps Modernes*, no. 609(2000), pp.307-325.

Assemien, Ingrid Lobgé. *Chants et chansons zouglou, un art populaire, reflet nuancé de la société ivoirienne*. Mémoire de maîtrise. Abidjan : Université de Cocody, 2003.

Atenga, Thomas. *Musiques camerounaises : quand la politique donne le la*. Mémoire pour le séminaire Culture et politique, Université Paris I (2000)

Bakary Sanogo, « On a démocratisé le Zouglou. », in *Ivoir'Soir*, 5 avril (1992), pp.12-14

Bakyono Jean-Servais, « Abidjan : la rue secrète des poètes. » in *Africultures*, no. 21 (1999), pp. 1-2.

Balandier, Georges. *Sens et puissance, les dynamiques sociales*. Paris : Presses universitaires de France, 1971, 334 p.

Bemba Sylvain. *50 ans de musique au Congo-Zaïre*. Paris : Présence africaine, 1984, 442 p.

- Bender, Wolfgang. *La musique africaine contemporaine*. Paris : L'Harmattan, 1992, 264 p.
- Béthune, Christian. *Le rap : une esthétique hors la loi*. Paris, Autrement, 2003, 245p.
- Bilé Didier, « Il faut réveiller l'Afrique. », in *Politis*, n° 26, juillet (2001), pp.12-23.
- Binet Stéphanie, « Magic System, gloire du Zouglou. », in *Libération*, 30 novembre 2002, pp.32.33.
- Biseau Grégoire, «Le protectionnisme est de retour», in *Libération*, n° 7746, 4 avril (2006), p. 37
- Ble Germain, « Musique ivoirienne/ Le Zouglou. L'expression d'une jeunesse désorientée. », in *Sentiers*, n° 47 (2003), pp.23-56.
- Borel François, « La musique politiquement incorrecte des Touaregs », in François Borel et al., dir. : *Pom pom pom pom, musiques : musiques et caetera*. Neufchâtel : Musée d'ethnographie, 1997, 292 p.
- Bouabre Alain, « L'ère du patriotisme alimentaire. », in *Soir Info*, 25 juin (2005), p.3.
- Bouziane Daoudi, « Le grand bal de Youssou. », in *Libération*, n° 7588, 1 octobre (2005), pp. 9.
- Brandily, Monique. *Introduction aux musiques africaines*. Paris : Cité de la musique/Actes Sud, 1997, 155 p.
- Brou Iman, « De la congolisation de la scène musicale. », in *Le Front*, no: 844, du Samedi 19 Fevrier (2005), p.11.
- Busca, Joëlle. *Perspectives sur l'art contemporain africain*. Paris : L'Harmattan, 2000, 145 p.
- Cadasse David, « Y'a danger. La Prudencia, la nouvelle danse à la mode à Abidjan. », in *Afrik*, 26 mars (2004), pp. 5-6.
- Camara, Sory. *Gens de la parole- Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*. Paris: Karthala, 1992, 375 p.
- Chernoff, John Miller. *African rhythm and African sensibility*. Chicago: University of Chicago Press, 1979, 260 p.
- Chialvo Michel, « Réflexion sur la nouvelle danse africaine. », in *Revue Africultures*, no.42 (2001), pp.13-19.
- Clerfeuille Sylvie, « Musique : l'Afrique lusophone bercée par la saudade. », in *Revue des littératures du Sud*, n° 154. avril - juin (2004), pp.223-247.
- Colombani Christian, « En vue. », in *Le Monde*, Mardi 10 mars (1998), p. 7.
- Constantin François, « Et si le pouvoir était au bout de la culture ? Réalités culturelles et politique internationale de l'Afrique. », in *Politique africaine*, no.09 (1983) , pp. 8- 28.
- Coplan, David. *La musique et le théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*. Paris: Karthala, 1992, 456 p.

Coulibaly Gervais, « Que nos aînés nous aident au lieu de nous déranger. », in *Mot à mot*, no.2272, 25 Juillet (2002), pp. 45-55.

Daoudi Bouziane, « World Musiques et danses de Côte d'Ivoire. », in *Libération*, 17 février 2001, pp.40-41.

Desbenoit Luc, « Un mouvement musical et culturel né dans les lycées et les facs d'Abidjan. », in *Télérama*, no.2761, 13 décembre (2002), pp. 5-6.

Diallo Yaya, « Au seuil de l'âme africaine. La voie peulh-minianka. », in *Interculture*, no.141 (2001), pp.61-70.

Dia, Modou. *Le rôle des griots dans les campagnes électorales au Sénégal*. Mémoire pour le séminaire Culture et politique, Université Paris I, 1998.

Diassé Alain, « Le mérite du Zouglou. », in *Djembé Magazine*, 2004, pp.9-24.

Diouf Mamadou, « Des cultures urbaines entre traditions et mondialisation. », in Momar-Coumba Diop, *Le Sénégal contemporain*. Paris : Karthala, 2002, 723 p.

Djébé Dano Germain, « Le Zouglou, dix ans après. », in *Le Jour*, no.1647, 9 août (2000), pp. 2-3

Djinko Moses, «Bilé Didier "libère" toujours. », in *Top visages*, 8 avril (2005), p. 7

Drogba Carino, « Les copines ? une vieille histoire », in *Top visage*, 25 juin(2005), p. 9

Dro Tepson, « Pourquoi ils se font appeler "Petit ou l'Enfant" », in *Top visage*, 12 mars (2005). p. 7

Dumon, Geneviève. *Guides pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*. Paris : Unesco, 1996, 152 p.

Duval, Philippe. *Fantômes d'Ivoire*. Paris: Éditions du Rocher, 2003, 275 p.

Elias, Norbert. *Écrits sur l'art Africain*. Paris: Éditions Kimé, 2002, 163 p.

Eno Belinga. *Littérature et musique populaire en Afrique noire*. Paris: CUJAS, 1965, 258 p.

Famedji, Koto Tchimou. *L'art de danser en Côte d'Ivoire*. Paris: L'Harmattan, 1996, 302 p.

Hector Raul Solis Gadea, « La nécessité d'un imaginaire politique », in *L'Humanité*, le 1er décembre 2007, p.12

Galaverna, Christine. *Philosophie de l'art et pragmatique. L'exemple de l'art africain*. Paris : L'Harmattan, 2002, 229 p.

Gbadamassi Falila, « Les origines douteuses du Coupé-Décalé. », in *Afrik*, 17 octobre (2003), pp. 4-5.

Geschiere Peter, « Sorcellerie et modernité : retour sur une étrange complicité » in *Politique africaine*, n° 79 – octobre 2000, p. 17-32.

- Gnaléhi Auguste, « Ces artistes de la haine. », in *Afrik*, (2005), p. 7.
- Gnaléhi Auguste, « Ces artistes de la haine », in *Le Front*, mercredi 16 février 2005, p. 12.
- Gomez Virginie, « Qu'est-ce qui fait rire les Ivoiriens ? Parler Zouglou, c'est pas gaou. », in *Libération*, n° 6909 (2003), p. 9.
- Gomez Virginie et Ebolo Laurent, « Les 100 qui font bouger le Cameroun : Vie culturelle. », in *L'Express*, n° 2628, jeudi 15 novembre (2001), pp. 7.
- Grossberg Lawrence. *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*. New York: Routledge, 1992, 436 p.
- Guirathé Brigitte, « Les copines arrivent. », in *Ivoir'Soir*, 14 février (1993), p. 5
- Ismaël Isaac, « Nous voulons la paix, rien que la paix. », in *Le Patriote*, 19 janvier (2005), p. 7
- Jakin Yolande, « Pourquoi le nom Les Mercenaires ? », in *Declic magazine*, octobre (2005), p. 13.
- Jojo, « Mon rêve pour mon pays. », in *Ekodafrik*, n° 79, 21 février (2004), p. 6.
- Joyce Stéphanie, « pas besoin de fétiches !!! », in *Top visages*, 14 janvier (2005), pp. 7-8.
- Joyce Stéphanie, « Petit Denis . Une cure spirituelle. », in *Top visages*, septembre (2005), pp.5-6.
- Luemba Mutoto Firmin, « Le business des dédicaces dans la musique congolaise. Les dessous d'une pratique à la fois sociale et économique. », in *Afrik*, 24 mars (2004), pp. 16-17.
- Kader Omar, « Attention, on arrive! », in *Top visages*, 29 octobre (2005), pp. 7-8.
- Kassy Georges Bilé, « J'ai la maladie du ...Zouglou. », in *Ivoir'Soir*, 8 juillet (1994), pp 7.
- Kerchache Jacques, Jean-Louis Paudrat, Lucien Stéphan. *L'art africain*. Paris: Citadelles, 1988, 619 p.
- Khady Sé Anne, « Afrique du Sud : le hip-hop à la marge. », in *Africultures*, no.21 (1999), pp.21-29.
- Konan Kouamé, Williams. *Le Zouglou : une quête identitaire en Côte d'Ivoire*. Mémoire de fin de cycle. Abidjan : École nationale de musique, 2005.
- Koffi Léandre, « Nous venons récupérer la scène. », in *Top visages*, 15 octobre (2005), p.4-5.
- Koffi Léandre, « Nous aimons le bruit. », in *Top visages*, 9 juin (2004), pp. 6-7.
- Koffi Léandre, « Les femmes et moi. », in *Top visages*, 3 septembre (2005), p. 7.
- Koffi Léandre, « Rue Princesse, passage obligé. », in *Top visages*, 24 décembre (2003), p. 9.
- Konaté, Yacouba. *Alpha Blondy, reggae et société en Afrique noire*. Paris: Karthala, 1987, 295 p.

- Konaté Yacouba, « Génération Zouglou. », in *Cahiers d'études africaines*, n° 168 (2002), pp 777-796.
- Koto Firmin, « Tiken Jah - Victime de son engagement. », in *L'intelligent d'Abidjan*, 3 février (2005), p. 5.
- Kouamoua Theophile, « Le succès miraculeux des Magic System d'Abidjan, ambassadeurs du Zouglou. », in *Le Monde*, 13 décembre (2001), p. 9.
- Kraidy Masoso et Man Michel, « Zouglou, le mal de vivre. », in *Ivoir 'Soir*, 25 octobre (1991), p. 12.
- Kwabena Nketia, J. H, « Modern trends in Ghana music. », in *African Music*, (1957), pp. 52-61.
- Labesse Patrick, « Les chanteurs de Côte d'Ivoire entonnent le grand air de la liberté. », in *Le Monde*, Mardi 17 octobre (2000), p. 12.
- Le Monde, « Les chanteurs de Côte d'Ivoire entonnent le grand air de la liberté. Du refrain au slogan. », in *Le Monde*, 17 octobre (2000), p. 8.
- Leymarie Isabelle, « Noires et blanches en contrepoint. », in *Le courrier de l'UNESCO*, no.48 (1995), pp. 40-52.
- Littlefield, Kasfir Sidney. *L'Art contemporain africain*. Paris : Thames & Hudson, 2000, 224 p.
- Lucas Rafael, « Afro-caribéennes : musicaliser la langue. », in *Revue des littératures du Sud*, n° 154. avril - juin (2004), pp. 7-12.
- Luigi Elongui, « Meiway, un artiste dans la crise ivoirienne. », in *Culture*, no.182, novembre (2004), p.10.
- Marcel Savard, « Tenaille, Franck. - Le swing du caméléon. Musiques et chansons africaines, 1950-2000. », in *Cahiers d'Études africaines*, no.168 (2002), p.158-315.
- Martin Denis-Constant, « Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? », in Alain Darré, dir., *Musique et politique, les répertoires de l'identité*. Presses universitaires de Rennes 1996, 321 p.
- Martin Denis-Constant, « Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens. », in *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*. Paris : Karthala, 2002, 501 p.
- Martin, Denis-Constant. *La musique au-delà de l'apartheid?* Postface à David Coplan. Paris : Karthala, 1992, pp. 17-25.
- Mbarga, Mbarga. *La chanson féminine beti dans la mouvance sociale actuelle*. Mémoire de fin d'études, Université de Yaoundé I, 1994, pp.45-87.
- Méka Patrick, « La culture ivoirienne végète. », in *Le Front*, 31 décembre (2004), p. 6.

Méka Patrick et Joanne Danielle, « Je suis un peu plus engagé. », in *Le Front*, no.1080 du Samedi 3 Décembre (2005), p. 7.

Modo Asse, « La chanson dans la communication politique au Cameroun. », in *Fréquence Sud*, no 13 (1995), pp. 7-8.

Mouralis Bernard, « L'Europe, l'Afrique et la folie. », in Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*. Paris : Gallimard, 2002, 325 p.

Moutsinga Bellarmin, « Pierre Claver Akendengué, poète et musicien de la maladité. », in *Revue des littératures du Sud*, n° 154. avril - juin (2004), pp. 80-86.

Mukala Kadima-Nzuji, « Revue des littératures du Sud : pérennité du lien. », in *Revue des littératures du Sud*, n° 154. avril - juin (2004), pp.7-16.

Musa Hassan, « Qui a inventé les Africains ? », in *Études*, no.3996 (2003), pp.61-100.

Mwatha Musanji Ngalasso, « Démocratie : le pouvoir des mots. », in *Politique Africaine*, no.64 (1996), pp.1-15

Nama, Nama. *Le langage poétique de la chanson populaire camerounaise : le cas du Bikud-si*. Mémoire de fin d'études, Université de Yaoundé I, ENS, 1994, pp. 12-32.

Ndjehoya Blaise, « Les diseurs de vérité : textes militants et pédagogiques. », in *Revue des littératures du Sud*, no. 154. avril - juin (2004), pp.20-29.

Ndombi Abélard. *La musique populaire africaine : entre action et manipulation politique (avec Floriane Azam et Fanny Pigeaud)*. Mémoire pour le séminaire Culture et politique, Institut d'études politiques de Bordeaux, 1999, pp. 78-102.

N'guessan Joanne Danielle, « Ces artistes devenus politiciens », in *Le Front*, no.1035, du Samedi 8 octobre (2005), p.26.

Ngoye Achille, « Diversité des influences dans la rumba congolaise. », in *Revue des littératures du Sud*, n° 154. avril - juin (2004), pp. 59-66.

N'ko Luc-Hervé et Rémi Coulibaly, « Commémoration - 15 ans de succès en... "Zouglou" », in *Fraternité Matin*, 15 janvier (2005), pp. 2-3.

Onguene Essono Louis-Martin, « La démocratie en chansons : les bikut-si du Cameroun. », in *Politique africaine*, no 64(1996), pp. 52-61.

Owona Nguini M.E, « La controverse Bikutsi-Makossa : musique, politique et affinités régionales au Cameroun (1990-1994) », in *L'Afrique politique*, 1995, pp.267-276.

Packer George, « Gangsta rap et guerre civile. », in *Courrier international*, no.691, jeudi 29 janvier (2004), p. 7.

Pompey Fabienne, « Les chanteurs de Côte d'Ivoire entonnent le grand air de la liberté Sur la base aérienne de Port-Bouët, la caserne des Tueuses. », in *Le Monde*, 17 octobre (2000), p. 9.

Ranaivoson Dominique, « La place du chant dans les écrits de Michèle Rakotoson. », in *Revue des littératures du Sud*, n° 154. avril - juin (2004), pp.36-45.

Rondeau Chantal, « Femme de beurre, mère dévoreuse, » in *Femmes : images et modèles*, sous la dir d'Évelyne Tardy, Actes du colloque de l'Institut canadien de recherches sur les femmes, 1985, pp.25-28.

Rouget, Gilbert. *La musique et la transe*. Paris : Gallimard, 1990, 621 p.

Roux, Stéphanie. *Paroles de danse*. Paris : A. Michel, 2000, 53 p.

Richard Madeleine, *Histoire, tradition et promotion de la femme chez les Batangae*:
http://www.ceeaba.at/soc/soc_la_femme_Batanga.htm, consulté le 12 décembre 2006.

Ruscio Alain, « L'image du colonisé noir dans la chanson française. », in *Revue des littératures du Sud*, n° 153(2004), pp. 12-33.

Sangaré Yacouba, « La création a fait place au patriotisme fondé sur la délation et la peur », in *Le Patriote*, no.1563 du Mardi 14 décembre (2004), p. 7.

Sangaré Yacouba, « Gbagbo, ADO, Bédié et Soro sont tous des rebelles », in *Le Patriote*, no.1811 du Mercredi 12 octobre (2005), p. 13.

Sangho D, « Un Zouglou revu et corrigé », in *Ivoir' Soir*, 17 novembre (1991), p. 4.

Schaeffner, André. *Le sistre et le hochet*. Paris: Éditions des sciences et des arts, 1990, 191 p.

Servant Jean-Christophe, « L'Afrique conteste en rap. », in *Le Monde diplomatique*, décembre (2000), p. 9.

Seydou C, « Musique et littérature orale chez les Peuls du Mali. », in *L'Homme*, no.148 (1998), pp. 123-149.

Simha Arom et Hollande Philips. *Ceremonial Music from Northern Dahomey, recordings, commentary and photographs*, 1974 (33t 30cm 6586 022)

Siri Lange, « Muungano and TOT : rivals on the urban culture scene. », in Frank Gunderson, Gregory Barz eds., *Mashindano ! Competitive Music Performance in East Africa*. Mkuki wa Nyota Publishers, Dar es Salaam, 2000, pp.51-69.

Solo Soro, « Zouglou et nouchi, les deux fleurons pervertis de la culture urbaine », in *Africultures*, n° 56, juillet-septembre (2003), pp. 121-129.

Soncin Jacques, « Radios privées en liberté. », in *Manière de voir*, no.51 (2000), pp. 17-29.

Sotinel Thomas, « Les Salopards, cinq garçons dans le vent d'Abidjan saisie par le Zouglou. », in *Le Monde*, Mardi 14 avril (1998), p. 18.

Teulié, Gilles. *Afrique, musiques et écritures*. Paris: UPVMIII, 2001, 105 p.

Thiouh Ibrahima, Ndiouga A. Benga, « Les groupes de musique "moderne" des jeunes Africains de Dakar et de Saint-Louis, 1946-1960 », in Odile Goerg, dir: *Fêtes urbaines en Afrique, espaces, identités et pouvoirs*. Paris : Karthala, 1999, pp. 15-94.

Tiburce Koffi, « Zougloumenia. », in *Ivoir'Soir*, 26 octobre (1991), p. 5.

Tiburce Koffi, « Configuration sociologique d'un art populaire. » *Communication lors de la célébration de la Fête de la musique*. Abidjan, 18 juin 2004.

Tiérou Alphonse, « Là ou la danse paraît, la peur de l'autre disparaît. », in *Revue Africultures*, no.42 (2001), p.30-41.

Tiérou, Alphonse. *Si sa danse l'Afrique bougera*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2001, 184 p.

Turino, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000, 426 p.

Usher Aliman, « Le coupé-décalé au top. », in *Top visages*, 22 juillet (2005), p. 7.

Usher Aliman, Omar Abdel Kader, « Où sont passées les filles ? », in *Top visage*, no.820, 3 octobre (2009), p.12.

Valen Guede, « Les signes musicaux constitutifs et distinctifs du zouglou. » *Communication lors de la célébration de la Fête de la musique*. Abidjan, 18 juin 2004.

Villard Dosso, « La communauté nationale présente David contre Goliath. », in *L'intelligent d'Abidjan*, 9 décembre (2004), p. 5.

Wal Fadji, « Pour la Paix dans leur Pays, les artistes ivoiriens "décalent" à Dakar ce soir. », in *Walf*, 14 août (2004), pp. 12-13.

Weman, H. 1960. *African music and the Church in Africa*, Uppsala, Svenska Institutet för Missionforskning, Haezen, G. 1960. *De troubadours van koning Boudewijn*, Band, 19; pp.2-3.

Yéo François, « On va faire comment », in *Top visage*, janvier (2007), p.12.

Yoka Lye, « Musique et littérature des deux rives. », in *Revue des littératures du Sud*, n° 154. avril - juin (2004), pp. 2-10.

Zanetti Vincent, « Le griot et le pouvoir, une relation ambiguë. », in *Cahiers de musiques traditionnelles*, 3(1990), pp. 161-172.

Zemp Hugo. *La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*. Paris: Mouton-la Haye, 1971, 320 p.

c. Enjeux de la crise ivoirienne

Adam Heriber, « Les politiques et l'identité. Nationalisme, patriotisme et multiculturalisme. », in *Anthropologie et Sociétés*, vol.19, no.3 (1995), pp.87-109.

- Abellard, Alain. *Martin Luther King : l'apôtre de la non-violence*. Paris : E.J.L. : Le Monde, 2006, 93 p.
- Afrique Express, « quand la presse ivoirienne critique sévèrement la France », no.263, janvier (2003), p.1.
- AFP, « Côte d'Ivoire: Kofi Annan accuse les dirigeants de "détruire" le pays. », samedi 10 septembre 2005, p.4.
- Airault Pascal, « Business, crise et politique », in *Jeune Afrique*, 12 juin (2005), pp. 12-13.
- Aka Aline, « Anlaye de la nouvelle loi de 1998 au regard de la réalité foncière et de la crise socio-politique en Côte d'Ivoire », in *L'AJP*, no.26 (2001), pp. 12-23.
- Akindès, Francis. *Les mirages de la démocratie en Afrique subsaharienne francophone*. Paris : Karthala, 1996, 246 p.
- Akindès Francis, « Inégalités sociales et régulation politique en Côte d'Ivoire », in *Politique africaine*, no.78 (2000), pp. 167-182.
- Amin, Samir. *Le développement du capitalisme en Côte d'Ivoire*. Paris : Édition de Minuit, 1967, 330 p.
- Amondji Marcel, « Houphouët contre la nation », in *Géopolitique africaine*, no.9 (2003), pp. 12-28.
- Amondji, Marcel. *Félix Houphouët et la Côte- d'Ivoire, l'envers d'une légende*. Paris : Karthala : 1984, 333 p.
- Amondji, Marcel. *Côte d'Ivoire : La dépendance à l'épreuve des faits*. Paris : L'Harmattan, 1998, 188 p.
- Anoma J, « Le combat du syndicat agricole africain », in *Revue de l'institution africaine de recherche historique et politique*, n° 1, Juillet 1977, pp. 176-184.
- AP, « Le président Gbagbo soutient "l'esprit" de l'accord de Marcoussis. », 8 février (2003), p. 14
- Ayoun, N'Dah. *Moderniser l'État africain*. Abidjan : Les Éditions du CERAP, 2003, 188 p.
- Bahi A, « Les tambours bâillonnés : contrôle et mainmise du pouvoir sur les médias en Côte d'Ivoire » in *Media Development*, vol XLV 4 (1998), pp.36-45.
- Bahi A., « La Sorbonne d'Abidjan » : rêve de démocratie ou naissance d'un espace public ? », in *Revue Africaine de Sociologie*, n°7 (2003), pp.1-17.
- Bailly, Sery. *Deux guerres de transition*. Côte d'Ivoire: UCI, 2004, 184 p.
- Bandaman, Maurice. *Côte d'Ivoire: Chronique d'une guerre annoncée*. Abidjan : 24 heures, 2004, p.7.
- Bakary-Akin, Tessy. *Côte d'Ivoire : une succession impossible ?* Paris : L'Harmattan, 1991, 207 p.
- Balandier, Georges. *Le détour, pouvoir et modernité*. Paris: Fayard, 1985, 266 p.

- Balandier, Georges. *Afrique ambiguë*. Paris : Plon, 1958, 291 p.
- Baulin, Jacques. *La politique intérieure d'Houphouët-Boigny*. Paris: Eurafor Press, 1982, 25 p.
- Bailly, Diégou. *La restauration du multipartisme en Côte d'Ivoire ou La double mort d'Houphouët-Boigny*. Paris : L'Harmattan, 1995, 283 p.
- Bainguie, Elbo. *État- Nation groupe ethnique et identité politique*. Thèse de doctorat en sociologie, UdM, 1983.
- Bandaman, Maurice. *Côte d'Ivoire: Chronique d'une guerre annoncée*. Abidjan : 24 heures (2004), p. 77.
- Banégas R., Losch B, « La Côte d'Ivoire au bord de l'implosion, » *in Politique Africaine*. n°87(2002), pp.139-161.
- Banégas Richard, «La Côte d'Ivoire en guerre : les enjeux d'une crise régionale », *in Questions internationales*, n°3 (2003), pp. 62-105.
- Banégas et Otayek, « Le Burkina Faso dans la crise ivoirienne », *in Politique africaine*, n° 91 (2004), p.71-87
- Banégas Richard et Ruth Marshall-Fratani, « Côte d'Ivoire, un conflit régional ? », *in Politique africaine*, n° 78 (2000), pp. 5-11.
- Bangré Habibou, « Côte d'Ivoire : l'Union africaine pour un embargo immédiat sur les armes », *in Afrik*, 15 novembre (2004), pp.23-28.
- Baverez Nicolas, « La France au coeur des ténèbres ivoiriennes. », *in Le Point*, no. 1679 jeudi 18 novembre (2004), p. 9.
- Bayart J.-F, « La seconde indépendance de la Côte d'Ivoire, Gbagbo et les nouveaux nationalistes », *in Le Nouvel Observateur*, février (2004), pp. 24-31.
- Bayart, J.-F. *L'illusion identitaire*, Paris : Fayard, 2000, 303 p.
- Bayart J.-F, « La problématique de la démocratie en Afrique noire. La Baule et puis après ? », *in Politique Africaine*, n°43(1989), pp. 5-20.
- Bayart, J.-F. *L'État en Afrique*. Paris : Fayard, 1989, 439 p.
- Bayart J. -F, « Cote d'alerte en Côte d'Ivoire. », *in Le Nouvel Observateur*, no. 2093, Jeudi 16 décembre (2004), pp. 102-103.
- Bayart J. -F, « La politique africaine de la France est régressive », *in Le Figaro*, 6 juillet (2005), p. 7.
- Bayart J.-F., « La seconde indépendance de la Côte d'Ivoire, Gbagbo et les nouveaux nationalistes » *in Le Nouvel Observateur*, (2003) février, p. 15.
- Bayart, Jean-François. *L'État en Afrique. La politique du ventre*. Paris : A. Fayard, 1989, 439 p.

- Bayrou François, « Garantir aux Africains qu'ils peuvent vivre convenablement en Afrique de leur travail », in *Politique africaine*, n° 105 - mars (2007), pp.152-154.
- Bessis Sophie, « Côte d'Ivoire : les chantiers du président. », in *Politique internationale*, no.91 (2001), pp.542-598.
- Boa Thiémélé, L. Ramsès. *L'ivoirité entre culture et politique*. Paris : L'Harmattan, 2003, 199 p.
- Boisbouvier Christophe, « Après le 30 octobre, Gbagbo sera un usurpateur. » in *Jeune Afrique*, 9 octobre (2005), p. 12.
- Bonnassieux, Alain. *L'autre Abidjan*. Paris : Karthala, 1987, 220 p.
- Bourgi Albert, Weiss Pierre, « Crise du parti unique, contestation du pouvoir personnel, aspirations démocratiques », in *Le Monde diplomatique*, n°436, juillet 1990, p. 5.
- Bourquet, Christian. *Géopolitique de la Côte d'Ivoire*. Paris : Armand Colin, 2005, 315 p.
- Bouquet, Christian. *La crise ivoirienne par les cartes*, <http://geoconfluences.ens-lsh.fr/doc/etpays/Afsubsah/AfsubsahDoc5.htm>, consulté le 25 février 2008
- Braeckman, C. *Le dinosaure, le Zaïre de Mobutu*. Paris: A. Fayard, 1992, 382 p.
- Bro-Grébé, Geneviève. *Mon combat pour la patrie, mémoire d'une guerre*. Abidjan: PUCI, 2004, 160 p.
- Campbell Bonnie, « Réinvention du politique en Côte d'Ivoire », in *Politique africaine*, no 78, juin (2000), pp. 155-156.
- Campbell Bonnie, « L'idéologie de la croissance: une analyse du plan quinquennal de développement (1971-1975) de la Côte d'Ivoire. », in *Association canadienne d'études africaines*, 1976.
- Carasco Aude, « La guerre civile en Côte d'Ivoire. Des investissements français en berne. Un retrait des investisseurs français aurait de lourdes conséquences pour la Côte d'Ivoire. », in *La Croix*, 22 novembre (2004), p. 6.
- Chauveau, Jean-Pierre, « La question foncière en Côte d'Ivoire et le coup d'État, ou : comment remettre à zéro le compteur de l'histoire ? », in *Politique africaine*, n° 78(2000), pp. 232-289.
- Chevassu, Jean-Marie, « Une crise sous la crise ou l'impossible compétitivité : quarante ans d'industrialisation en Côte d'Ivoire. », in *Afrique contemporaine*, no.198 (2001), pp. 10-28.
- Cheikh Yérim Seck, « Les bataillons de la rue », in *Jeune Afrique*, 21-27 novembre (2004), p. 18.
- Cogneau Denis et Mesplé-Soups, Sandrine, « Les illusions perdues de l'économie ivoirienne et la crise politique », in *Afrique contemporaine*, no. 206(2003), pp 78-90.
- Colin Jean-Philippe, « Le développement d'un marché foncier ? Une perspective ivoirienne. », in *Afrique contemporaine*, no.213, hiver (2005), pp.179-196.

Collette Élise et Geslin Jean-Dominique, « La partition de la Côte d'Ivoire n'est pas impossible », in *Jeune Afrique*, 13 novembre (2005), p. 5.

Conac Gérard, « Les processus de démocratisation en Afrique », in Gérard Conac sous la dir. de *L'Afrique en transition vers le pluralisme politique*, Paris, Economica, 1993, pp. 1, 4 et 11.

Contamin, Bernard et Harris Memel-Fotê. *Le modèle ivoirien en questions: crises, ajustements, recompositions*. Paris : Éditions de l'ORSTOM, 1997, 802 p.

Coulibaly, Alban Alexandre. *Le système politique ivoirien*. Paris : L'Harmattan, 2002, 174 p.

Coulon Ch, « Les dynamiques de l'ethnicité en Afrique noire » in *Sociologie des nationalismes*, P.Bimbaum (dir.) Paris : PUF, 1996, pp.37-53.

Courtin Christophe, « Questions de générations en Côte d'Ivoire. La jeunesse urbaine, fascinée par le modèle social américain, est séduite par les discours identitaires panafricains qui désignent l'ennemi : le Blanc. », in *La Croix*, 20 janvier (2005), p.26.

Danho Nandjui, Pierre. *La prééminence constitutionnelle du président de la République en Côte d'Ivoire*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2004, 163 p.

David, Philippe. *La Côte d'Ivoire*. Paris : Karthala, 2000, 259 p.

Déclarations par le Président du Conseil de sécurité : S/PRST/2004/29 5 août 2004 ; S/PRST/2004/1725 mai 2004 ; S/PRST/2004/1230 avril 2004.

Delmas-Mart, Mireille. *Pour un nouvel imaginaire politique*. Paris: Fayard, 2006, 159 p.

De Marsca, Damien. *L'ivoirité, concept suicidaire ou salutaire de la nation ivoirienne ?* Mémoire de géopolitique, Collège interarmées de défense, mars 2004.

Dépry Didier, « Les artistes et le patriotisme.», in *Notre Voie*, mars (2003), p.3.

Djéréké, Jean-Claude. *Faillait-il prendre les armes en Côte d'Ivoire?* Paris : L'Harmattan, 2003, 184 p.

Dozon J.-P, « La Côte d'Ivoire entre démocratie, nationalisme et ethnonationalisme », in *Politique Africaine*, n°78(2000), pp. 45-62.

Dozon J.-P, « L'étranger et l'allochtone en Côte d'Ivoire » in *Le modèle ivoirien en questions. Crises, ajustements, recompositions*, (Contamin B., Memel Fotê H. dir.) Paris : Karthala-Orstom, 1997, pp.779-798.

Dozon J.-P, « La Côte d'Ivoire au péril de l'ivoirité » in *Africaine contemporaine*, no.193 (2000), pp. 13-23.

Dubresson, Antoine et Manou-Savina. *Abidjan côté cours*. Paris : Karthala, 1978, 274 p.

Ekanza S.-P, « Le messianisme en Côte d'Ivoire au début du siècle : une tentative de réponse nationaliste à l'état de situation coloniale » in *Annales de l'Université d'Abidjan, série L Histoire*, tome 3 (1975), pp.56-71.

Ero, Comfort et Anne Marshall, « L'Ouest de la Côte d'Ivoire : un conflit libérien ? », in *Politique Africaine*, n° 89 (2003), pp. 88-101.

Fanon, F. *Les Damnés de la terre*. Paris : F. Maspéro, 1968, 232 p.

Fauré Yves-A, « L'économie politique d'une démocratisation. », in *Politique africaine*, no.43 (1991), pp. 31-49.

Fauré, Y.A. et Médard. J.F. *État et bourgeoisie en Côte d'Ivoire*. Paris : Karthala, 1982, 189 p.

Fédération Internationale des Droits de l'Homme. *Toutes les victimes des violences en Côte d'Ivoire ont droit à la justice*. Novembre (2004), pp. 2-34.

Galy Michel, « Côte d'Ivoire: la violence, juste avant la guerre », in *Afrique contemporaine*, no.209 (2004), pp. 117-139.

Gbagbo, Laurent. *Agir pour les libertés*. Paris : L'Harmattan, 1991, 206 p.

Gbato Guillaume et César Ebrokié, « Serges Yao Koffi (secrétaire général élu de la FESCI) : "Je vais faire disparaître la machette de l'école" », in *Notre Voie*, no, 2091, 23 mai (2005), p. 4.

Gnaléhi Auguste, « Littérature engagée ou exutoire ? », in *Le Front*, no: 999, 27 août (2005), pp.12-15.

Gomez Virginie, « Incertitudes en terre ivoirienne. », in *Marchés tropicaux*, n. 2998, 21 décembre (2001), pp. 19-26.

Gosselin G., Haecht A. V. *La réinvention de la démocratie : ethnicité et nationalismes en Europe et dans les pays du sud*. Paris : L'Harmattan, 1994, 107 p.

Gramizzi, Claudio. *La paix s'éloigne de Côte d'Ivoire*. Bruxelles: GRIP, 2004, 18 p

Harel Xavier, « Côte d'Ivoire: L'engrenage. », in *Politique internationale*, no.98, hiver (2002-2003), pp. 12-16.

Harsch Ernest, « Une paix fragile en Côte d'Ivoire. Un gouvernement de coalition se met à l'oeuvre alors que les tensions persistent. », in *Afrique Relance*, vol.17, juillet (2003), p. 6.

Hofnung, Thomas. *La crise en Côte d'Ivoire. Dix clés pour comprendre*. Paris : La Découverte, 2005, 140 p.

Hugeux Vincent, «Un risque réel de guerre civile», in *L'Express*, no.2678, 31 octobre (2002), p. 7.

Hugeux Vincent, « Pas de conditions à la normalisation Paris-Abidjan. », in *L'Express*, 28 février (2005), p. 14.

Human Rights Watch. *Le nouveau racisme: La manipulation politique de l'ethnicité en Côte d'Ivoire*. New York: Human Rights Watch, Vol. 13, no.6, août (2001)

Human Rights Watch. *Prise entre deux guerres : violence contre les civils dans l'Ouest de la Côte d'Ivoire*. New York: Human Rights Watch, Vol. 15, no, 14 août (2003)

Human Rights Watch Report. *Government Abuses in Response to Army Revolt*. New York: Human Rights Watch, vol. 14, No.9 (A), novembre (2002), 66 p.

International Crisis Group. *Côte d'Ivoire: Pas de paix en vue*. Bruxelles, n°82, 12 juillet (2004), pp.1-32.

International Crisis Group. *Côte d'Ivoire: Les demi-mesures ne suffiront pas*. Bruxelles, n°33, 12 octobre (2005), pp. 1-25.

Jarret, Marie-France et François-Régis Mahieu. *La Côte d'Ivoire: de la déstabilisation à la refondation*. Paris : L'Harmattan, 2002, 144 p.

Jewsiewicki Boguimil, « Pathologie de la violence et discipline de l'ordre politique. », in *Cahiers d'Études africaines*, no.150-152, XXXVIII-2-4(1998), pp.150-152.

Jolivet, Elen. L'ivoirité. *De la conceptualisation à la manipulation de l'identité ivoirienne*. EHESS, Mémoire de maîtrise, 2003.

Journal *Le Patriote*, jeudi 18 octobre (2007), p.5

Kieffer Guy-André, « Armée ivoirienne : le refus du déclassement », in *Politique africaine*, no.78 (2000), pp.26-44.

Konaté Yacouba, « Élections générales en Côte d'Ivoire Grandeur et misère de l'opposition. », in *Politique Africaine*, no.64 (1996), pp.122-128.

Konate Yacouba, « Les enfants de la balle : de la FESCI aux mouvements de patriotes, » in *Politique Africaine : la Côte d'Ivoire en guerre*, N° 89, mars (2003), pp. 49-70.

Koné, A. *Houphouët-Boigny et la crise ivoirienne*. Paris: Karthala, 2003, 230 p.

Koné Mariatou, « Foncier rural, citoyenneté et cohésion sociale en Côte d'Ivoire : la pratique du tutorat dans la sous-préfecture de Gboguhé». Institut d'Ethno-Sociologie, Université de Cocody (Abidjan) *Colloque international "Les frontières de la question foncière – At the frontier of land issues"*, Montpellier, 2006

Koulibaly, Mamadou. *Les servitudes du pacte colonial*. Paris : Éditions MENAIBUC, 2005, 286 p.

Koumoué, Koffi Moïse. *Déévaluation et politique de développement économique en Côte d'Ivoire*. Paris : L'Harmattan, 1996, 175 p.

Koutouma, Ahmadou. *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Gallimard, 1998, 380 p.

Kouamou Théophile, « Une tentative de putsch souligne la fragilité de la Côte d'Ivoire », in *Le Monde*, 21 septembre (2002), p. 9

La crise ivoirienne par les cartes, <http://geoconfluences.ens-lsh.fr/doc/etpays/Afsubsah/AfsubsahDoc5.htm>, consulté le 25 février 2008.

Lagarde Dominique, « Côte d'Ivoire: Une nation en miettes. », in *L'Express*, no. 2574, 2 novembre (2000), p. 8.

Lanoué Éric, « L'école à l'épreuve de la guerre. Vers une territorialisation des politiques d'éducation en Côte d'Ivoire ? », in *Politique africaine*, n.92, décembre (2003), pp. 129-143.

Laurent, Éric. *Les chemins de ma vie*. Paris : Plon, 1999, 247 p.

Le Monde, « La Côte d'Ivoire sera un "Vietnam" pour la France, selon Mamadou Koulibaly. », in *Le Monde*, 7 novembre (2004), p. 7.

Le Pape, Marc et Claudine Vidal. *L'année terrible 1999-2000*. Paris : Karthala, 2002, 354 p.

Leymarie Philippe, « L'éternel retour des militaires français en Afrique. », in *Le Monde diplomatique*, (2002), p. 11.

Leymarie Philippe, « Séisme dans le pré carré », in *Le Monde diplomatique*, février (2000), p. 12

Losch Bruno, « La Côte d'Ivoire en quête d'un nouveau projet national », in *Politique africaine*, no.78 (2000), pp. 5-25.

Losson Christian, « La Côte d'Ivoire gangrenée par le repli », in *Libération*, 6 novembre (2000), p.14

Marmoz, Robert et Jean-Paul, Mari, « Ce qu'a vraiment fait la France. », in *Le Nouvel Observateur*, no. 2093, Jeudi 16 décembre (2004), p. 19.

Martin, Denis-Constant. *Carte d'identité, comment dit-on nous en politique ?* Paris : Presses de la fondation nationale de Sciences politiques, 1994, 304 p.

Mbembe A, « Pouvoir des morts et langage des vivants. Les errances de la mémoire nationaliste au Cameroun », in *Politique Africaine*, n°22(1986), pp.37-72.

Médard Claire, « Il faut se méfier de l'ethnie », in *l'Humanité*, mercredi, 20 février 2008, p. 14.

Médard Jean-François, « La régulation socio-politique » in *État et bourgeoisie en Côte d'Ivoire*, Y.-A. Faure et J.-F. Médard (dir). Paris, Karthala, 1982, pp. 61-88.

Médard Jean-François, « Autoritarismes et démocraties en Afrique noire. », in *Politique Africaine*, no.43 (1991), pp 92-104.

Messmer, Pierre. *Les Blancs s'en vont*. Paris : A. Michel, 1998, 301 p.

Michailof Serge, « Côte d'Ivoire 2005 : bienvenue sur le Titanic », in *Commentaire*, no.110, été (2005), pp.393-403.

- Moody-Stuart, George. *Grande corruption*. Oxford: World View publishing, 1997, 123 p.
- Nachi, Mohamed, Nanteuil, Matthieu de et Giraud, Olivier. *Éloge du compromis : pour une nouvelle pratique démocratique*. Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant, 2006, 355 p.
- Nandjui, Pierre. *Houphouët-Boigny: l'homme de la France en Afrique*. Paris : L'Harmattan, 1995, 221 p.
- Nations Unies (2005) : Côte d'Ivoire : La violence politique touche le campus universitaire de Cocody. Bureau de Coordination des Affaires Humanitaires (OCHA) Réseaux d'Information Régionaux Intégrés (IRIN)
- N'Da P. *Le drame démocratique sur scène en Côte d'Ivoire*. Paris : L'Harmattan, 1999, 288 p.
- Ngangue Ebelle, E.B, « Tiken Jah Fakoly: Mon pays va mal. », *in Midem*, janvier (2001), p. 7.
- Ngoupandé, Jean-Paul. *L'Afrique sans la France*. Paris : Albin Michel, 2002, 393 p.
- N'Guessan Kouakou, « Le maqui abidjanais, un lieu de restauration ou de conscientisation ? », *in Kasa Bya revue Ivoirienne d'Anthropologie et de sociologique*, no.1 (1982), pp. 7-14.
- Nicolino Fabrice, « Côte d'Ivoire, une tragédie annoncée. », *in Politis*, octobre (2002), p. 12.
- OCDE, « Perspectives économiques en Afrique. », *in OCDE*, juillet (2005), 78 p.
- Observatoire de la liberté de la presse, de l'éthique et de la déontologie, « La presse ivoirienne manque de professionnalisme. », *in AFP*, 01 octobre 2005.
- ONU : Résolutions du Conseil de sécurité : S/RES/1528 (2004) 27 février 2004. Rapports du Secrétaire général : S/2004/443 2 juin 2004 ; S/2004/3 6 janvier 2004.
- ONU. *Rapport de la Commission d'enquête internationale pour la Côte d'Ivoire*. Février-mai 2001.
- ONU. *Rapport d'une mission d'urgence sur la situation des droits de l'homme en Côte d'Ivoire*. 2002, pp. 22- 36
- Otayek, René. *Identité et démocratie dans un monde global*. Paris : Presses de Sciences po, 2000, 228 p.
- Otayek René. *Ethnicisation du politique et transition démocratique : la Côte d'Ivoire entre crispation identitaire et invention de la citoyenneté*. In Feron, Elis ; Hastings, Michel. *L'imaginaire des conflits communautaires*. Paris : l'Harmattan, 2002, pp.114-139.
- Otayek R, « L'Afrique au prisme de l'ethnicité : perception française et actualité du débat », *in CNRS/IEP*, (2002), pp. 11-82.
- Palais de la culture d'Abidjan: www.palaisdelaculture.ci, consulté le 13 octobre 2005.
- Pandou, J.-L. *Trajectoire de l'État, mécanismes et légitimation du pouvoir au Congo*. Thèse de doctorat en sciences politiques, Université Montesquieu- Bordeaux IV, IEP, 1995.

Papaioannou, Kostas. *La raison dans l'histoire: introduction à la philosophie de l'histoire*. Paris : Union générale d'éditions, 1965, 311 p.

Poutignant, Philippe ; Sreiff-Feinart, Jocelyne. *Théorie de l'Identité*. Paris : PUF, 1995, 147 p.

Programme des Nations Unies pour le Développement. *Rapport national sur le développement humain en Côte d'Ivoire 2004. Cohésion sociale et reconstruction nationale*. Cote d'Ivoire : PNUD, 2003

Quenum Alphonse, « Pluralité ethnique et devenir de la Côte d'Ivoire », in *Spiritus*, n° 164, septembre (2001), pp. 223-243.

Rapport de la mission du Conseil de sécurité en Afrique de l'Ouest : S/2004/525 2 juillet 2004.

Rémy Jean-Philippe, « L'échec du désarmement en Côte d'Ivoire fait craindre une nouvelle escalade de la violence. », in *Le Monde*, mardi 28 juin 2005, p. 4.

Robinet Sylviane, « Les revendications des étudiants sont démesurées », in *L'Autre Afrique*, no.89, 15 juin (1999), p. 13.

Roubaud François, « La crise vue d'en bas à Abidjan : ethnicité, gouvernance et démocratie. », in *Afrique contemporaine*, Été (2003), pp.57-85.

Rueff, Judith. *Côte d'Ivoire : le feu au pré carré*. Paris : Éditions Autrement Frontières, 2004, 125 p.

Sada Hugo, « Le conflit ivoirien : enjeux régionaux et maintien de la paix en Afrique. », in *Politique étrangère*, no.2 (2003), pp.321-334.

Saliou Touré. *Actes du forum Curdiphe du 20 au 23 mars 1996*, in *Politique africaine*, no 78, juin (2000), pp.65-69.

Samson Didier, « Une économie sinistrée par la crise politico-militaire. », in *RFI*, 3 janvier 2003.

Sanjurjo Dante, « En Côte d'Ivoire, la libéralisation économique a rompu les équilibres. Un entretien avec l'économiste Philippe Hugon. », in *Politis*, n° 826 (2004), p. 13.

Simon Catherine, « La " culture de la haine " gangrène les campus de la Côte d'Ivoire. », in *Le Monde*, 7 novembre (2000), p. 12

Sindzingre Alice, « Le contexte économique et social du changement politique en Côte d'Ivoire », in *Afrique contemporaine*, no.193 (2000), pp. 27-37

Smith Stephen, « L'"ivoirité", concept à double tranchant. Il permet de se débarrasser des opposants politiques et des immigrants. », in *Libération*, 2 décembre (1999), p. 13.

Smith Stephen, « La politique d'engagement de la France à l'épreuve de la Côte d'Ivoire », in *Politique africaine*, no.89 (2003), pp.112-126.

Smith, Stephen et Antoine, Glaser. *Comment la France a perdu l'Afrique*. Paris: Éditions Calmann-Lévy, 2005, 278 p.

Smith, Stephen ; Damien Glez et Vincent Rigoulet, « Côte d'Ivoire : le visage de la rébellion », in *Le Monde*, 11 octobre (2002), p.15

Smith Stephen, « La politique d'engagement de la France à l'épreuve de la Côte d'Ivoire », in *Politique africaine*, no.91 (2004), pp.112-126.

Smith, A.D. *The ethnic revival*. Cambridge: University Press, 1981, 240 p.

Soro, Guillaum et Serge Daniel. *Pourquoi je suis devenu un rebelle. La Côte d'Ivoire au bord du gouffre*. Paris : Éditeur : Hachette, 2005, 173 p.

Sotinel Thomas, « Le manque de moyens financiers provoque une crise dans les universités d'Afrique de l'Ouest. », in *Le Monde*, Samedi 28 juin (1997), p. 6.

Tapé Bidi Jean, « Impact de la crise ivoirienne sur les ports ouest-africains », in *Outre-Terre*, no.11 (2005), pp. 20-26.

Taylor, Charles. *Multiculturalismes*. Paris: Aubier, 1994, 175 p.

Thorin Valérie, « Bienvenue en zone rebelle. », in *Jeune Afrique*, n° 2343, du 4 au 10 décembre (2005), pp. 11-12.

Thorin Valérie, « Premier coup d'État en Côte d'Ivoire. », in *Jeune Afrique*, 18 décembre (2005), p.17.

Tiacoh C, « L'histoire de la conscience de l'ivoirité », in *La question de l'éligibilité. Réformes institutionnelles en Côte d'Ivoire*, R. Niamkey-Koffi (dir.). Abidjan : PUCI-ADIR, 1999, pp.191-212.

Toha Faustin, « Gbagbo, Bédié, Ado, tous coupables. », in *SoirInfo* -- Jeudi le 9 Décembre (2004), p. 7.

Tovi Laurence, « L'économie du pays s'est criminalisée. », in *Les Echos*, no. 19283, 10 novembre(2004), p. 12.

Tovi Laurence, « Côte d'Ivoire : le général Gueï se proclame président à l'issue d'un coup d'État électoral », in *Les Échos*, mercredi, 25 octobre (2000), p. 23.

Validier Jean-Louis, « Blaise Compaoré : Le problème, c'est la légitimité du pouvoir actuel à Abidjan », in *Le Figaro*, lundi 6 décembre 2004, p.3.

Varney Marie, « Côte d'Ivoire : les atouts du bon sens. », in *Le Monde*, Mardi 21 décembre (1993), p.1.

Venance, Konan. *Les prisonniers de la haine*. Abidjan : les Nouvelles Éditions ivoiriennes, 2004, 189 p.

Verschave, François-Xavier. *La Françafrique. Le plus long scandale de la République*. Paris : Stock, 1998, 379 p.

Vitals, Joseph, « Les crises africaines », in *Études*, n° 3996(2003), pp. 585-595.

Vidal, Claudine. *Sociologie des passions. Rwanda et Côte d'Ivoire*. Paris : Karthala, 1991, 180 p.

Yao Gnabli R, « Lutttes politiques et reconstructions des identités collectives en Côte d'Ivoire (1990-2001) », in *Journal des anthropologues*, n°88-89(2002), pp.161-183.

Yao Faustin, « Thierry Légré doit se ressaisir.», in *Notre Voie*, 11 mars, 2005, p. 7.

Z. Moussa et F. Lemoine-Minéry, « L'état des médias en Côte d'Ivoire », document de synthèse réalisé pour le compte du réseau Partenaires des médias africains (ParMA), décembre 2001, pp 1-26.

Zagbla Tano Emmanuel«Côte d'Ivoire : du patriotisme politique au patriotisme alimentaire», in *l'Occidental*, dimanche 2 septembre (2007), p.5

Zarka Yves Charles, Thierry Ménissier. *Machiavel, Le Prince, ou, Le nouvel art politique*. Paris : Presses universitaires de France, 2001. 243 p.

Zawadzki Paul. *L'ennemi intérieur du nationalisme: ethnicisation du politique contre désenchantement du monde*. Association française de science politique, sixième congrès 1999, table ronde no.6: Les figures de l'ennemi intérieur. L'ennemi intérieur a-t-il disparu?

Zohra, Guerraoui et Bertrand. Troadec. *Psychologie interculturelle*. Paris : A. Colin, 2000, 95 p.

Zoro, Epiphane. *Juge en Côte d'Ivoire*. Paris: Karthala, 2004, 224 p.

ANNEXES

Annexe I

Graphique: Catégories thématiques des chansons Zouglou sous le régime d'Houphouët-Boigny (1990-1993)

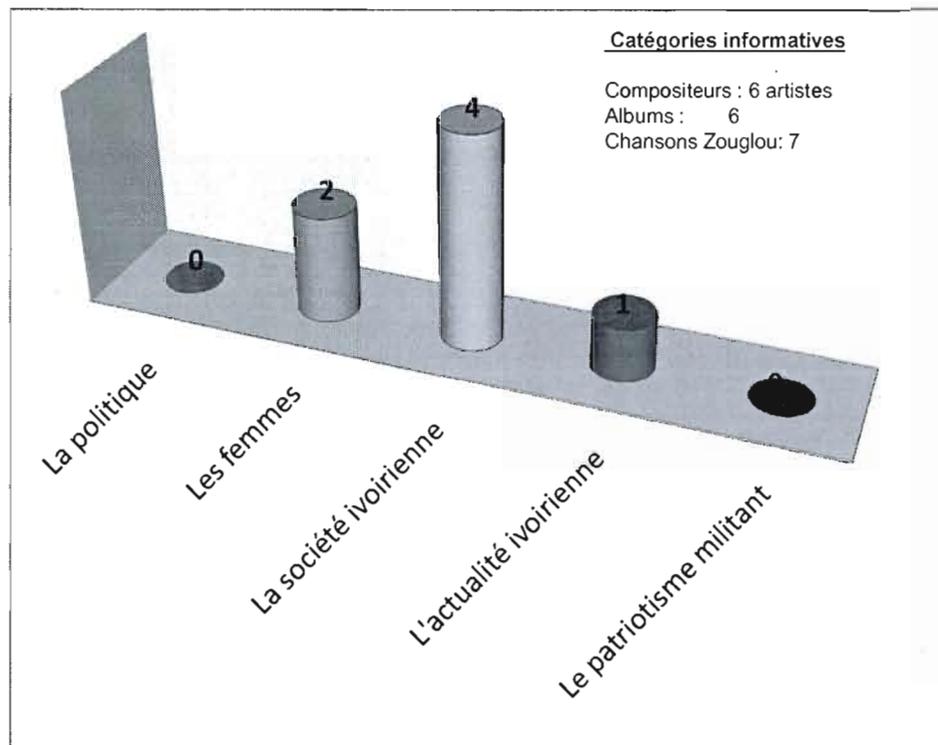


Tableau : Grille de codification des chansons Zouglou sous le régime d'Houphouët-Boigny (1990-1993)

Thèmes abordés	Catégories informatives				Le patriotisme militant
	La politique	Les femmes	La société ivoirienne	L'actualité ivoirienne	
Chants patriotiques	0	0	0	0	0
Criminalité	0	0	0	0	0
Ivoirité, tribalisme et Xénophobie			2		
Le mode de vie des Ivoiriens			1		
La sorcellerie et les rumeurs	0	0	0	0	0
Les ambitions des politiciens	0	0	0	0	0
Gestion et crédibilité des politiciens				1	
Hommage aux femmes	0	0	0	0	0
Corruptions et impunités	0	0	0	0	0
L'immigration des jeunes	0	0	0	0	0
Les filles matérialistes, la prostitution et l'infidélité		2			
Chômage	0	0	0	0	0
La répression des régimes	0	0	0	0	0
Autres			1		

Annexe II

Graphique: Catégories thématiques des chansons Zouglou sous le régime d'Henri Konan Bédié. (1993-1999)

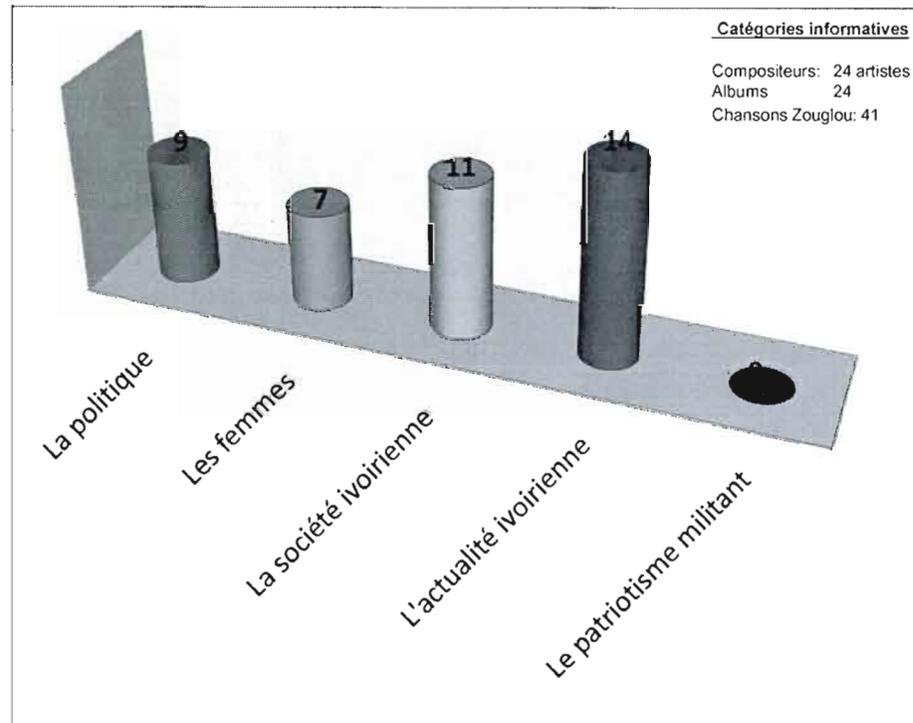


Tableau : Grille de codification des chansons Zouglou sous le régime d'Henri Konan Bédié. (1993-1999)

Thèmes abordés	Catégories informatives				Le patriotisme militant
	La politique	Les femmes	La société ivoirienne	L'actualité ivoirienne	
Chants patriotiques	0	0	0	0	0
Criminalité			0	5	
Ivoirité, tribalisme et Xénophobie			6		
Le mode de vie des Ivoiriens			2		
La sorcellerie et les rumeurs			2		
Les ambitions des politiciens				2	
Gestion et crédibilité des politiciens	6				
Hommage aux femmes	0	0	0	0	0
Corruptions et impunités	3			2	
L'immigration des jeunes				3	
Les filles matérialistes, la prostitution et l'infidélité		6			
Chômage	0	0	0	0	0
La répression des régimes				2	
Autres		1	1		

Annexe III

Graphique: Catégories thématiques des chansons Zouglou sous le régime de Robert Gueï.
(1999-2000)

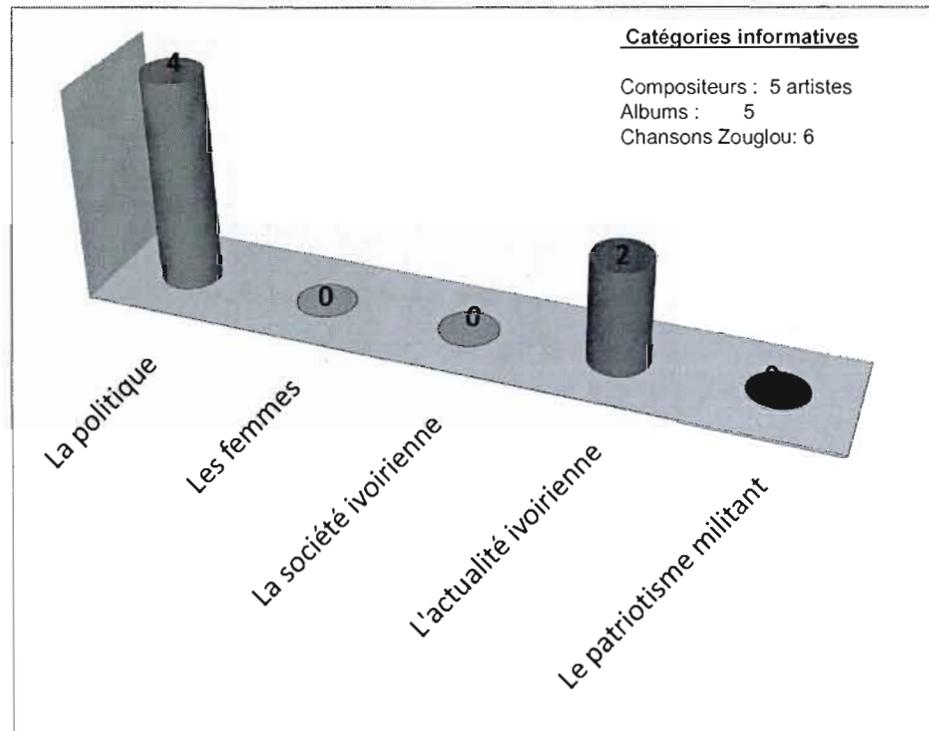


Tableau : Grille de codification des chansons Zouglo sous le régime de Robert Guéï. (1999-2000)

Thèmes abordés	Catégories informatives				Le patriotisme militant
	La politique	Les femmes	La société ivoirienne	L'actualité ivoirienne	
Chants patriotiques	0	0	0	0	0
Criminalité				1	
Ivoirité, tribalisme et Xénophobie				1	
Le mode de vie des Ivoiriens	0	0	0	0	0
La sorcellerie et les rumeurs	0	0	0	0	0
Les ambitions des politiciens	0	0	0	0	0
Gestion et crédibilité des politiciens	2				
Hommage aux femmes	0	0	0	0	0
Corruptions et impunités	2				
L'immigration des jeunes	0	0	0	0	0
Les filles matérialistes, la prostitution et l'infidélité	0	0	0	0	0
Chômage	0	0	0	0	0
La répression des régimes	0	0	0	0	0
Autres	0	0	0	0	0

Annexe IV

Graphique: Catégories thématiques des chansons Zouglou sous le régime de Laurent Gbagbo avant les événements du 19 septembre 2002

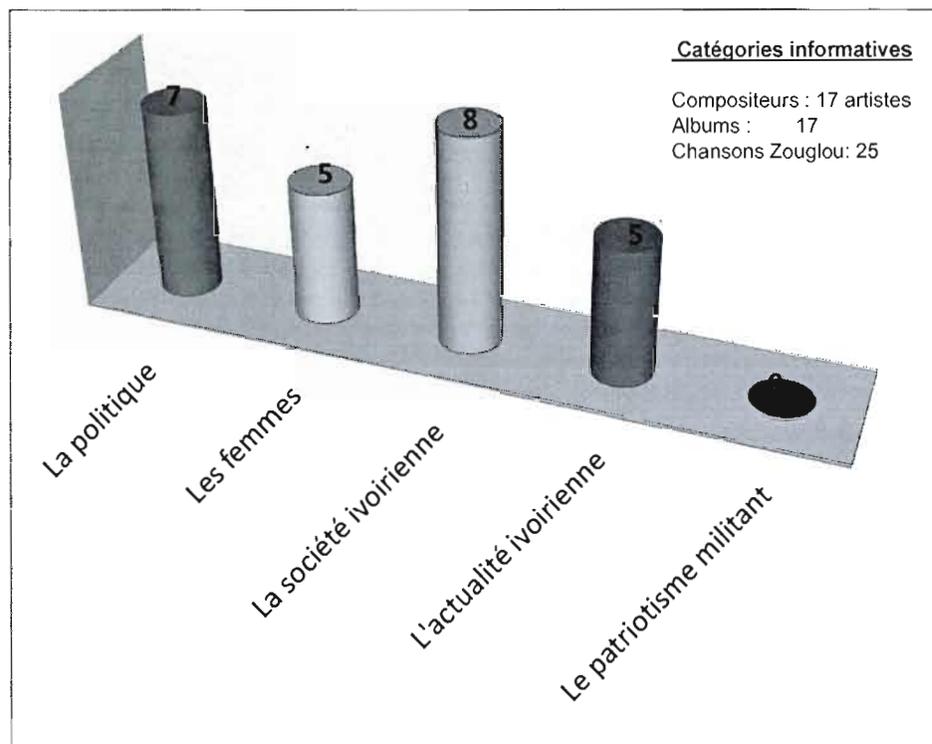
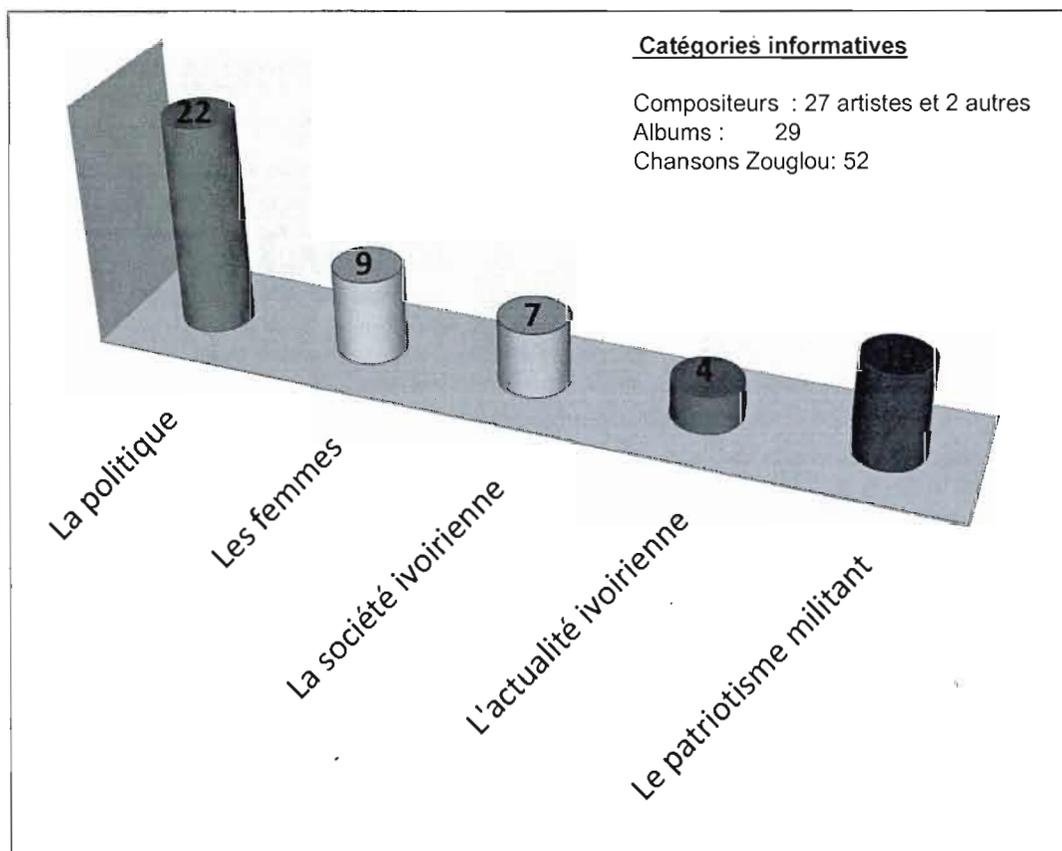


Tableau : Grille de codification des chansons Zouglou sous le régime de Laurent Gbagbo avant les événements du 19 septembre 2002

Thèmes abordés	Catégories informatives				Le patriotisme militant
	La politique	Les femmes	La société ivoirienne	L'actualité ivoirienne	
Chants patriotiques	0	0	0	0	0
Criminalité	0	0	0	0	0
Ivoirité, tribalisme et Xénophobie			2		
Le mode de vie des Ivoiriens			3		
La sorcellerie et les rumeurs			3		
Les ambitions des politiciens	0	0	0	0	0
Gestion et crédibilité des politiciens	6				
Hommage aux femmes	0	0	0	0	0
Corruptions et impunités	1				
L'immigration des jeunes				1	
Les filles matérialistes, la prostitution et l'infidélité		5			
Chômage				4	
La répression des régimes	0	0	0	0	0
Autres	0	0	0	0	0

Annexe V

Graphique: Catégories thématiques des chansons Zouglou sous le régime de Laurent Gbagbo
du 19 septembre 2002 au 31 décembre 2007



**Tableau : Grille de codification des chansons Zouglou sous le régime de Laurent Gbagbo post 19 septembre
2002 au 31 décembre 2007**

Thèmes abordés	Catégories informatives				Le patriotisme militant
	La politique	Les femmes	La société ivoirienne	L'actualité ivoirienne	
Chants patriotiques					10
Criminalité	0	0	0	0	
Ivoirité, tribalisme et Xénophobie			2		
Le mode de vie des Ivoiriens			2		
La sorcellerie et les rumeurs			3		
Les ambitions des politiciens	16				
Gestion et crédibilité des politiciens	6				
Hommage aux femmes		4			
Corruptions et impunités	0	0	0	0	0
L'immigration des jeunes				2	
Les filles matérialistes, la prostitution et l'infidélité		5			
Chômage				2	
La répression des régimes	0	0	0	0	0
Autres	0	0	0	0	0

Annexe VI : Questionnaires des interviews

Historicité du Zouglou

- ✓ Dans quel contexte sociopolitique est né le Zouglou ?
- ✓ Quelles sont la philosophie et l'idéologie du Zouglou?
- ✓ Quelles sont les difficultés que rencontrent les artistes autant sur les plans économique, politique que social?
- ✓ Qu'est-ce qui différencie le Zouglou des autres styles musicaux en Côte d'Ivoire ?
- ✓ Comment est perçue cette musique par la société et le politique?
- ✓ Comment expliqueriez-vous le fait que les artistes femmes soient très minoritaires dans le Zouglou ?
- ✓ Y' a-t-il un mariage de raison entre le Zouglou, l'alcool, les drogues illicites et les femmes ?

Le militantisme et le rapport avec le Politique

- ✓ Comment qualifieriez-vous la situation que vit présentement la Côte d'Ivoire ?
- ✓ Qu'est-ce qu'un artiste « patriote ou loyalistes» ?
- ✓ Quel est le rapport qu'a le Zouglou avec la politique?
- ✓ Qu'est-ce qui motive les artistes Zouglou « patriote ou loyalistes» ?
- ✓ Y'a-t-il un risque sociopolitique pour les artistes qui décident de rester neutres face à la crise actuelle ?
- ✓ Est-ce que le « patriotisme militant » actuel, est-il représentatif du courant musical Zouglou dans son ensemble ?

L'avenir de ce genre musical

- ✓ Pessimiste ou optimiste face à l'avenir du Zouglou?

Annexe VII: Répertoire des chansons zouglou analysées

<i>Titre de la chanson</i>	<i>Groupe ou artiste</i>
1. Amougle	<i>Esprit de Yop</i>
2. GBôglo Koffi	<i>Parent du Campus Ambiance</i>
3. Zio pin	<i>Les Potes de la rue</i>
4. Asec-Kotoko	<i>Poussins Chocs</i>
5. Les Côcos	<i>Yodé Martial</i>
6. Zomanmanzo	<i>Zougloumenia</i>
7. Ce qui est dit est dit	<i>Petit Denis</i>
8. Vive le Maire	<i>Les Salopards</i>
9. Élection	<i>Les Garagistes</i>
10. Politiciens	<i>Les Conseillers</i>
11. Progrès	<i>Espoir 2000</i>
12. Bouche B	<i>Les Salopards</i>
13. Nafaya	<i>Les Taches</i>
14. Politique	<i>Les Taches</i>
15. Décrispation	<i>Les Conseillers</i>
16. Génération sacrifiée	<i>Les Salopards</i>
17. Politique meurtrière:	<i>Les Salopards</i>
18. Politico Djantra	<i>Soum Bill</i>
19. Tu sais qui je suis ?	<i>Petit Yodé et l'enfant Siro</i>
20. Décapsulair	<i>Les copines</i>
21. Somo	<i>Les copines</i>
22. Changement	<i>Soum Bill</i>
23. Corps habillés	<i>Anti-Palu</i>
24. El Mutino	<i>Nicaise Koffi et Alan Bill</i>
25. Zambako	<i>Soum Bill</i>
26. Le ET et le OU	<i>Fitini</i>
27. Révolution ivoirienne	<i>Les Nouveaux Griots- Horizon 2000</i>
28. Président	<i>Petit Yodé et l'enfant Siro</i>
29. Bonne Arrivée	<i>Victéam-Agenda 2001</i>
30. Sorciers	<i>Espoir 2000</i>
31. Le balayeur balayé	<i>Les Balayeurs</i>
32. Hommage a nos martyrs	<i>Solo System</i>
33. La galère	<i>Pacome</i>
34. Galère nationale	<i>Les Garagistes</i>
35. Trahison	<i>Dezy Champion</i>
36. Solution	<i>SEA</i>
37. Gnézé	<i>Soum Bill</i>
38. Argent	<i>Les Marabout</i>
39. La vie	<i>Petit Yodé et l'enfant Siro</i>
40. Orphelin	<i>Dezy Champion</i>
41. Ivoirien	<i>Nouveau système</i>
42. Africa	<i>Djooley et Romcy</i>
43. Bouger, bouger	<i>Magic System</i>
44. Coup d'État en 2004	<i>Elama</i>
45. On s'en fout	<i>Fitini</i>
46. Unité	<i>Khunta et Sixko</i>
47. Galère nationale	<i>Les Garagistes</i>
48. Victime	<i>Maga Dindin</i>
49. Essayons nos larmes	<i>Les Bavards</i>

<i>Titre de la chanson</i>	<i>Groupe ou artiste</i>
50. Direction mal orientée	Les Potes de la rue
51. Toujours pacifique	Les Youha
52. Aime ton prochain	Soum Bill
53. DCP l'abeille	Les Potes de la rue
54. Secret d'état	Les Garagistes
55. Koudougnon	Espoir 2000
56. Ivoirien	Espoir 2000
57. Alcool à clop	Sylvio et les Gakou Star
58. Complainte	Mini Shock
59. Waye Zébétou	Les Garagistes
60. Kpakpato	Les clochards
61. Titrologues	Les Garagistes
62. Paris	Petit Yodé et l'enfant Siro
63. Parigo	Fitini
64. Papa Polo	Petit Denis
65. Délinquance juvénile	Magic System
66. Criminalité	les Conseillers
67. Paradis	Les Djigbos
68. Les démocrates	Les Djigbos
69. Joli ama	Les Taches
70. Série C	Espoir 2000
71. Deux-collés	Fitini
72. 1er Gaou	Magic System
73. La veuve	Magic System
74. Poisson d'avril	Magic System
75. Sabina	Pacome
76. Gngani	Petit Denis
77. Doubleuse	Les Marabout
78. un Gaou à Paris	Magic System
79. La chaîne alimentaire	Solo System
80. Vivons ensemble	Les Balayeurs
81. Doux- Amer	SEA
82. Jalousie	Espoir 2000
83. Libérez mon pays	Collectif Zouglou
84. Effort de paix	Collectif Youssoumba
85. On est fatigué	Pat Sacko et Petit Yodé
86. Collectif 1+1	Collectif 1+1
87. Marcoussis	Fabeti
88. Rassemblement	Stars Chocs
89. Article 48	Collectif Zouglou
90. voirien	Les jumeaux
91. David contre Goliath	Collectif Zouglou
92. Étranger	Mini Shock
93. Souveraineté	Collectif Zouglou
94. Wakalome	Les Garagistes
95. Crambatchy	Les Garagistes
96. Sauvons la Côte d'Ivoire	Mercenaires

<i>Titre de la chanson</i>	<i>Groupe ou artiste</i>
97. Préservons le pays	<i>Molière</i>
98. Mon pays est malade	<i>Siro Luizo</i>
99. La république des présidents	<i>Soum Bill</i>
100. Stop la malonie	<i>Khunta & Sixko</i>
101. Ivoirien	<i>Nouveau système</i>
102. L'aveugle et l'édenté	<i>Soum Bill</i>
103. Gaganini	<i>Les Garagistes</i>
104. Awalé	<i>Fabeti</i>
105. Tous ensemble soutenons la Côte d'Ivoire	<i>Éléphants-chanteurs</i>
106. Petit pompier	<i>Magic System</i>
107. Calculieuse	<i>Espoir 2000</i>
108. Petit Cellulaire	<i>Fabeti</i>
109. Esprit démoniaque	<i>Stars Chocs</i>
110. Andjou	<i>Fabeti</i>
111. Gnézé	<i>Djooley et Romcy</i>
112. Mami moh	<i>Les Garagistes</i>
113. Ah les hommes	<i>Lato Crespino</i>
114. Taper dos	<i>Magic System</i>
115. Comme le vent	<i>Soum Bill</i>
116. François	<i>Petit Sako</i>
117. Jalousie	<i>Espoir 2000</i>
118. Nabehi	<i>Djooley et Romcy</i>
119. La vie	<i>Stars Chocs</i>
120. Issa	<i>Molière</i>
121. Triste destin	<i>Les Patrons</i>
122. Bengué	<i>Garagistes</i>
123. Aventurier	<i>Magic System</i>
124. Ziki	<i>Soum Bill</i>
125. Tout mignon	<i>Fitini</i>
126. Ma mère	<i>Pacific groupe</i>
127. Mon pays	<i>Elama</i>
128. La paix	<i>Collectif Zouglou</i>
129. Trahison	<i>Petit Sako</i>
130. Luttons le sida	<i>Sur-Choc</i>
131. Abidjan est dur	<i>Fitini</i>

Annexe VIII : Chronologie des principaux enjeux politiques en Côte d'Ivoire entre 1990 et 2007

1990	Mai : fin du parti unique et début du pluralisme politique.
1993	7 décembre : Décès du Président Houphouët-Boigny et, conformément à l'article 11 de la Constitution, Henri Konan Bédié, président de l'Assemblée nationale, termine le mandat de ce dernier.
1994	Décembre : Adoption d'un nouveau Code électoral dont la particularité est d'exiger aux futurs candidats aux élections de prouver leur ascendance et leur nationalité ivoiriennes.
1995	22 octobre : Élection d'Henri Konan Bédié au poste de président.
1997	Août : Nouveau remaniement de la Constitution et du Code électoral.
1998	Juin : Les pouvoirs du président sont renforcés grâce à une nouvelle modification constitutionnelle.
1999	24 décembre : Coup d'État de Robert Gueï et création du Comité national de salut public (CNSP).
2000	<p>23 juillet : Adoption d'une nouvelle Constitution dont la particularité est d'imposer à des futurs candidats à l'élection présidentielle d'être ivoirien de père et de mère eux-mêmes ivoiriens et qu'il ne doit pas s'être prévalu d'une autre nationalité.</p> <p>22 octobre : L'élection présidentielle dont Robert Gueï se proclame élu mais la Commission électorale concède la victoire à Laurent Gbagbo le 26 octobre.</p> <p>Fin octobre : Découverte d'un charnier de 57 cadavres à Yopougon, dans la banlieue d'Abidjan.</p>
2001	9 octobre-18 décembre : Tenue d'un Forum de réconciliation nationale durant lequel un certificat de nationalité ivoirienne sera accordée à l'Alassane Ouattara. Pour sa part, le président Laurent Gbagbo obtient la reconnaissance politique de son gouvernement par ses adversaires.
2002	<p>19 septembre : Tentative de coup d'État à Abidjan qui dégénère en soulèvement armé. Les villes de Bouaké et Korhogo, respectivement dans le centre et le nord du pays, tombent entre les mains de rebelles. Le général Robert Gueï est tué.</p> <p>22 septembre : Début de l'Opération Licorne : l'armée française se déploie. Elle se positionne le long d'une "ligne de non-franchissement" (LNF) bordée par un glacis, la "zone de confiance" (ZDC) séparant le sud "loyaliste" et le nord contrôlé par les "rebelles".</p> <p>28 septembre : Le président Laurent Gbagbo demande l'application des accords de défense de 1961, passés avec la France. La France refuse d'activer ces accords pretextant qu'il s'agit d'une affaire « ivoiro-ivoirienne ».</p>
2003	15 au 26 janvier : Conférence et accords de Marcoussis (en banlieue parisienne) suivis d'émeutes anti-françaises à Abidjan.

	<p>27 février : Amnesty International accuse le MPCCI du massacre d'une soixantaine de gendarmes "loyalistes" et de leurs enfants et de civils à Bouaké.</p>
2004	<p>27 février : La mission de la paix Opération des Nations unies en Côte d'Ivoire (ONUCI) est formée par l'ONU.</p> <p>25 mars : De violents affrontements à Abidjan font environ 120 victimes selon une commission d'enquête de l'ONU.</p> <p>4 novembre : Un raid de l'aviation ivoirienne sur le cantonnement français de Bouaké fait 12 victimes parmi les soldats de la Force Licorne. En riposte, l'armée française détruit au sol tous les avions de l'armée ivoirienne. Violentes manifestations anti-françaises à Abidjan, rapatriement de plusieurs milliers de ressortissants français.</p>
2005	<p>24 janvier : Signature de l'accord de Linas-Marcoussis qui prévoit le maintien au pouvoir du Président Laurent Gbagbo et la mise en place d'un gouvernement formé de toutes les parties, y compris les rebelles.</p> <p>4 février : En réaction aux manifestations anti-françaises hostiles aux accords de Marcoussis, l'ONU autorise le déploiement de forces appartenant à la France et à la CEDEAO (résolution 1464).</p> <p>10 mars : Seydou Diarra est nommé Premier ministre.</p> <p>3 mai : Une commission d'enquête de l'ONU sur les violences du 25 mars révèle l'implication de hautes autorités de l'Etat ivoirien dans la répression de cette manifestation qui a fait, selon le rapport, 120 morts.</p> <p>2 août : Découverte par les forces de l'ONUCI d'un charnier de 99 cadavres à Korhogo, au nord du pays, dans une zone contrôlée par la rébellion.</p> <p>21 octobre : Le Conseil de sécurité de l'ONU adopte la résolution 1633, qui maintient le président Laurent Gbagbo à son poste pour une durée n'excédant pas douze mois.</p> <p>4 décembre : Charles Konan Banny est désigné Premier ministre.</p>
2006	<p>1er novembre : Le Conseil de sécurité de l'ONU adopte la résolution 1721, qui maintient le président Laurent Gbagbo à son poste pour une durée n'excédant pas douze mois.</p>
2007	<p>4 mars : A l'issue d'un dialogue entamé le 5 février à l'initiative du président Gbagbo, ce dernier signe avec le dirigeant rebelle Guillaume Soro un accord de paix prévoyant le départ des soldats français et des casques bleus de l'ONU après la formation d'un nouveau gouvernement de transition. L'accord prévoit la relance du processus d'identification et d'enregistrement des électeurs en vue des élections prévues fin 2007.</p> <p>29 mars : Faisant suite à l'accord de Ouagadougou signé le 4 mars entre le gouvernement et les factions rebelles, le président Laurent Gbagbo nomme Guillaume Soro, chef des Forces nouvelles (FN, rébellion), au poste de Premier ministre.</p> <p>29 juin : Une attaque à l'arme lourde visant l'avion du Premier ministre Guillaume Soro lors de son atterrissage à Bouaké.</p>

Annexe IX : Tableau récapitulatif des forces et des principaux acteurs politiques en Côte d'Ivoire depuis 1999

Forces et acteurs politiques	Leaders et orientations
<p>Front patriotique ivoirien (FPI)</p> <p>Armée et milices : Forces loyalistes (FDS) et "Jeunes Patriotes", groupes activistes civils se réclamant de Laurent Gbagbo.</p>	<p>✓ Parti de Laurent Gbagbo, membre de l'Internationale socialiste.</p>
<p>Parti démocratique de Côte d'Ivoire (PDCI)</p>	<p>✓ Parti de Félix Houphouët-Boigny, "père" de l'indépendance, puis d'Henri Konan Bédié son héritier. Longtemps parti unique.</p>
<p>Rassemblement des Républicains (RDR)</p>	<p>✓ Fondé en 1994 par Alassane Ouattara, parti dissident du PDCI.</p>
<p>"Indépendants" puis Union pour la démocratie et la paix en Côte d'Ivoire (UDPCI)</p>	<p>✓ Parti du général putschiste Robert Gueï.</p>
<p>Mouvement Patriotique de Côte d'Ivoire (MPCI) puis Forces nouvelles (FN).</p> <p>Armée et milices : Forces rebelles / Forces armées des forces nouvelles (FAFN).</p>	<p>✓ Parti de Guillaume Soro, ancien leader du syndicat étudiant <i>Fédération des étudiants et scolaires de Côte d'Ivoire (FESCI)</i>, plutôt proche des mouvements politiques du "Nord".</p>
<p>La galaxie des forces patriotiques</p>	<p>✓ Fidèles au président Gbagbo, elle est dirigée par Charles Blé Goudé, Eugène Djué, Serges Koffi, Tiéhi Joël, Elie Hallassou, Serges Kassi, Nado Clément, Koné Seydou, Touré Al Moustapha, Anoi Castro, Idriss Ouattara, Fofana Youssouf, Richard Dakoury.</p> <p>✓ Les « forces patriotiques » disposent aussi d'une branche armée, une vingtaine de milices - parfois ethniques - regroupées au sein de l'Union pour la libération totale de la Côte d'Ivoire (UPLTCL) que dirige le « maréchal » Eugène Djué, autre ex-secrétaire général de la Fesci.</p> <p>✓ A la tête du Groupement patriotique pour la paix (GPP), Charles Groguhet est le plus radical de ces paramilitaires, à tel point que sa milice a été temporairement interdite.</p>
<p>Les principaux artistes patriotes</p>	<p>✓ Fidèles au président Gbagbo, ils sont les griots du camp présidentiel. Il s'agit de : Serge Kassy, Hanny Tchelley, Elie Hallassou, Touré Zeguen, Fofana Youssouf, N'Guessan Gervais, Yoro Narcisse, Edoukou Florence et Gbelé Honoré Petit Guéré, Waizey ou Gadji Celi, Pat Sacko, Petit Yodé, Vieux Gazeur et Bagnon.</p>