

CRÉATION MUSICALE ET ÉDUCATION CITOYENNE: LE ZOUGLOU À L'ÉPREUVE DE L'ÉDIFICATION DE LA NATION IVOIRIENNE

KONE Bassirima
Assistant
Enseignant-Chercheur
Université Felix Houphouët-Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)
Département des Arts
bassirimakone@gmail.com

Résumé

Aujourd'hui, l'éducation est un défi qui doit absolument être relevé par les nations. L'absence d'attitudes citoyennes dans certaines sociétés est le meilleur indicateur de ce déficit d'éducation. Certaines nations, à l'instar de la Côte d'Ivoire, du fait des diversités ethniques qui les composent, semblent confrontées aux bons comportements citoyens qui en garantissent la stabilité. Comment résoudre une telle équation? La musique en tant que création peut-elle y contribuer? En s'appuyant sur l'analyse de dix chants zougloou produits entre 1990 et 2018, cet article tente de montrer l'apport de cette forme musicale à l'édification de la nation ivoirienne.

Mots-clés: Musique, Zougloou, Education, Citoyen, Nation

Abstract

Today, education is a challenge that must be met by nations. The absence of civic attitudes in some societies is the best indicator of this educational deficit. Some nations, such as Côte d'Ivoire, because of their ethnic diversity, seem to be confronted with good civic behaviour that guarantees stability. How can such an equation be solved? Can music as a creation contribute to this? Based on the analysis of ten Zougloou songs produced between 1990 and 2018, this article attempts to show the contribution of this musical form to the building of the Ivorian nation.

Key words: Music, Zougloou, Education, Citizen, Nation.

Introduction

La fonction éducative de la musique, si importante en Afrique, fait partie des éléments qui contribuent à valoriser l'œuvre artistique, d'où l'importance du message dans les chansons. Ainsi, une bonne œuvre assure-t-elle aussi bien la fonction ludique qu'éducative. Bien de compositions musicales traditionnelles reposent sur cette réalité. Peut-on en dire autant des œuvres musicales aujourd'hui, celles que D.C. Martin (2005) nomme «musiques populaires modernes de diffusion commerciale»? Les sociétés actuelles, à cheval entre le monde moderne et celui des anciens basé sur des valeurs traditionnelles, baignent dans une forme d'hybridité qui amplifie la complexité de leur état. Et la musique, marqueur socioculturel fort et puissant outil de communication de l'image de ces sociétés en portent les stigmates. Ce qui fait dire à D.C. Martin (2005) que:

[ces musiques] se distinguent des musiques dites de la "tradition" parce qu'elles n'exigent pas d'apprentissage formel et obéissent à des règles implicites toujours susceptibles d'être modifiées par n'importe qui; [...] issues du mélange, elles continuent de se mélanger sans le moindre respect pour les frontières de pays ou de genre, [...] érigent la fusion, le "métissage" en principe; phagocytent des musiques "populaires" déjà existantes mais aussi des musiques de transmission orale "traditionnelles" (p. 19).

Les nations africaines, si jeunes, portent en elles-mêmes les germes de la dislocation tant leurs parturitions se sont faites sur des bases problématiques. Après plus d'un demi-siècle d'existence, la question identitaire se pose avec acuité pour bien d'entre elles, avec son corolaire de crises socio-politiques. Aussi, est-il légitime de s'interroger sur leur statut de nations. La société ivoirienne, par exemple, empêtrée depuis bientôt 30 ans dans des crises de tous genres, peut-elle réclamer le statut de nation? Entre des politiciens que rien ne semble unir et dont les populations sont souvent otages, des intellectuels trop silencieux face à tant de dérives et une jeunesse en manque de repères, comment construire une nation libre et équilibrée? La diversité ethnique de la Côte d'Ivoire constitue-t-elle un avantage ou un frein à l'édification d'une nation? Cette diversité culturelle, induisant une richesse musicale, amène à s'interroger sur le rôle que pourrait jouer la musique dans l'édification de la nation. Il se pose alors la question du genre musical approprié: Quelle musique est-elle à même de mieux aider à l'édification de la nation ivoirienne? Le zouglou, genre musical métissé né il y a quelques années, dispose-t-il d'atouts suffisants, à l'instar des compositions d'antan, pour éduquer les citoyens ivoiriens à l'édification d'une nation équilibrée? Telle est la principale interrogation à laquelle cet article tentera de répondre.

Pour y parvenir, nous avons choisi d'analyser dix œuvres de création originale zouglou parmi les plus pertinentes. Créées entre 1990 et 2018, la plupart d'entre elles ont connu un succès populaire à leur parution. Elles font presque partie du patrimoine musical moderne de la Côte d'Ivoire grâce à leur succès. A travers l'analyse sociocritique des textes de ce corpus, nous essayerons de montrer comment leurs auteurs avaient à cœur de participer à la stabilité et à l'équilibre de la nation ivoirienne, en y apportant leur contribution. L'article comprend trois parties: la première aidera à mieux appréhender le thème de l'étude à travers l'explication des termes de référence. La deuxième partie relèvera la pertinence du caractère sacré d'une œuvre musicale en s'appuyant sur certains textes de la musique dite traditionnelle. La troisième partie, en se référant aux textes de chansons populaires zouglou, essaiera de montrer comment cette musique contribue à l'édification de la nation ivoirienne.

1. Définition des termes clés de l'étude

Pour mieux faire comprendre notre sujet, il est nécessaire d'expliquer quelques notions essentielles.

1.1. De la notion de création musicale

On ne peut évoquer la notion de création sans se référer à Dieu qui est le Créateur par excellence selon les Livres Saints. La Bible nous déclare qu'«au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. La terre était informe et vide» (Genèse 1: 1-2). Il le fit donc *ex nihilo*. Ceci nous montre que la création est un acte divin. L'homme, par analogie, s'essaie à la création, lui qui est fait à l'image de Dieu, selon sa ressemblance. La création humaine, dans une moindre mesure, comprend toute invention, toute œuvre de l'imagination et de l'esprit de l'homme. Elle fait appel à l'originalité qui en est un critère déterminant. Elle peut ensuite prendre une forme matérielle ou industrielle et devenir une œuvre d'art, une œuvre littéraire, architecturale ou musicale. Cette œuvre porte la marque de l'artiste qui l'a conçue. Dans le cas de la musique, l'objet sonore traduit alors l'expression de la pensée de son auteur. Cet objet peut ensuite être interprété par une personne tierce et reste destiné à un auditeur qui est tout aussi important dans la chaîne de transmission.

1.2. De la notion d'éducation citoyenne

L'éducation est le fait de former, d'instruire quelqu'un; c'est également le savoir et l'ensemble des acquisitions morales d'une personne. On dit de quelqu'un qu'il «a de l'éducation» lorsqu'il montre sa connaissance des choses et pratique les bons usages de la société. Divers moyens sont utilisés pour former les hommes (éducation professionnelle, éducation physique, éducation morale, éducation musicale, etc.). Quant à la citoyenneté, elle représente l'état civique dans lequel se trouve un individu, responsable, sensibilisé aux questions d'éthique et engagé dans les actions sociales. L'éducation citoyenne peut être donc définie comme un ensemble d'actes moraux ou physiques enseignés à un individu vivant dans un espace, un village, une ville ou une nation. Ce sont, en clair, les comportements civiques que doivent adopter les habitants d'un pays.

Si dans l'antiquité et dans les temps anciens, le citoyen était considéré comme un individu remplissant certaines conditions lui accordant le droit de jouir de la cité, il n'en demeurerait pas moins qu'il restait astreint à de nombreux autres devoirs vis-à-vis de cette cité. Ceci induit donc que, en dehors de l'apport de la communauté à la formation de l'individu, celui-ci s'implique en toute responsabilité, ce qui lui garantirait alors une éducation correcte. Cela se traduirait, par exemple, par assurer sa propre police aussi bien pour la préservation des édifices qui l'entourent que pour la bienséance en société, soutenir son langage dans les échanges publics, servir de modèle par son comportement, etc. Dans un tel contexte, le bien-être collectif reste assujéti à l'attitude citoyenne de chaque individu au sein de la société.

1.3. De la notion de Nation

Une nation est une communauté humaine caractérisée par la conscience de son identité historique ou culturelle; communauté définie comme entité politique, réunie sur un territoire ou un ensemble de territoires propres et organisée institutionnellement en Etat. La nation s'oppose à l'individu. Renan, lors de la conférence du 11 mars 1882 tenue à la Sorbonne en donne une idée claire en ces termes à travers un texte devenu le symbole de la conception française de la nation. Il dit en substance ceci:

Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une, constituent cette âme, ce principe spirituel. L'une est dans le passé, l'autre dans le présent. L'une est la possession

en commun d'un riche legs de souvenirs; l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis¹ (p. 50)

Les termes-clés ainsi définis, interrogeons-nous de savoir comment une œuvre de l'esprit, une création musicale, peut contribuer à édifier une nation. Pour ce faire, jetons un regard rétrospectif sur l'importance de la création musicale dans nos sociétés traditionnelles africaines.

2. Création musicale et équilibre des sociétés traditionnelles africaines

2.1. Du caractère sacré de la création musicale

Faisant allusion au compositeur, P. Boulez (1964) affirme ceci:

Lorsqu'il est enfoncé dans l'œuvre en devenir, il n'y a aucun doute que le compositeur se forge lui-même une psychologie d'infailibilité à court terme; sans cette boussole provisoire, il hésiterait à s'aventurer sur des terres vierges. Ce réflexe est un réflexe saint, il lui permettra de venir à bout du périple imprévu qu'il doit accomplir avant d'achever son travail (p. 15).

Le musicien P. Boulez rejoint le poète C. Baudelaire lorsqu'il cite celui-ci en ces termes: «le but divin est l'infailibilité dans la production poétique» (P. Boulez, 1964, p. 6). Ces deux créateurs nous interpellent ici sur le caractère divin inéludable de toute création artistique. S'ils admettent être limités en tant qu'humains, l'aspect divin de l'œuvre d'art semble constituer une forme d'assurance dans leur démarche de créateur. Cette vision rejoint celle de certaines sociétés africaines qui voient en la musique un acte sacré, également divinisé puisque livrée aux hommes par les génies. De nombreux mythes de création l'attestent, d'où le statut particulier qu'occupent musique, instruments, chants et danses dans ces sociétés. K. M. A. Goran (2008) perçoit, à travers le *djéguélé* des Sénoufo, une interaction entre le monde spirituel et le monde matériel. Aussi, décrit-il l'instrument en ces termes:

[Le *djéguélé*] exprime la cosmogonie sénoufo en ce sens que par son caractère trapézoïdal, le xylophone contient ou révèle deux triangles séparés par une ligne imaginaire et dont les pointes sont orientées dans des directions contraires, c'est-à-dire, l'une ayant sa pointe tournée vers le bas et l'autre, sa pointe vers le haut. Ces deux triangles se rapportent aux deux principaux dieux de la mythologie sénoufo que sont Koulo Tyolo (dieu créateur) et Kâ Tyolo (mère du village) (p. 152).

Le musicien-exécutant apparaît comme celui qui assure la jonction entre le divin et l'humain. A la fois craint et respecté dans son milieu, nous dit K. Traoré (2017), il est «réputé être de connivence avec les génies de la musique» (p. 110), qui veillent sur lui partout où il se trouve. C'est pourquoi, poursuit-il, «au village, le musicien fait partie du conseil des hommes de sciences occultes: sorciers, féticheurs, guérisseurs, devins, chasseurs, forgerons, griots, pêcheurs, tisserands, fossoyeurs...» (K. Traoré, 2017, p. 110). S. Hien (2017) soutient également que la pratique instrumentale peut être acquise par hérédité, de manière innée ou encore par apprentissage ou initiative personnelle; mais, poursuit-il, dans ce dernier cas «on a affaire souvent à des musiciens ayant de sérieux problèmes de dextérité et peu célèbres, le don divin leur faisant défaut» (p. 75).

Le caractère divin est donc éminemment invoqué dans l'œuvre musicale, au sein de nombreuses sociétés en Afrique. Il prend sa source en l'homme, passe par l'instrument pour aboutir à l'œuvre, formant ainsi une trilogie qui confirme son aspect sacré. Si le "musiquant" est dans une relation divine, il lui faut nécessairement un lien

¹ http://classiques.uqac.ca/classiques/renan_ernest/qu_est_ce_une_nation/renan_quest_ce_une_nation.pdf

humain pour communiquer son art au “musiqué”². Ce lien humain est assuré par la musique en tant «qu’objet sonore» (J. Molino, 1975, p. 37) qui, à travers le langage se rattache à une identité qui lui est propre.

2.2. Création musicale, langage et identité

Après s’être interrogé de savoir «si le premier homme africain venu sur la terre a parlé d’abord ou s’il a chanté avant de parler», le musicologue F. Bebey (1969) en déduit que «la musique africaine commence à partir du langage parlé» (p. 135). Il fait le constat qu’il n’existe pas de musique sans paroles. Même si, en apparence certaines musiques sont instrumentales, elles véhiculent néanmoins un message caché, vite perçu par les initiés. Comme l’affirme J. L. Palacio (2005), évoquant le chant, «en somme, la voix n’existe pas, ce qui existe c’est le langage. Ce ne sont pas les cordes vocales qui chantent, mais les concepts» (p. 70). Le langage se retrouve ainsi au centre de la musique qui, elle-même, est au cœur de tous les événements de la société africaine. Le langage forme, avec les sons et le rythme, le troisième pilier de la musique. Les langues africaines, dites «langues à tons», constituent des substrats culturels forts pour la musique, assurant une commutativité évidente entre les deux. L.S. Senghor (1964) le résume bien en ces mots :

Les langues sont elles-mêmes enceintes de musique. Ce sont des langues à tons, où chaque syllabe possède sa hauteur, son intensité et sa durée propres, où chaque mot peut être traduit par une notation musicale. La parole et la musique y sont intimement liées et ne souffrent pas d’être dissociées, exprimées isolément [...]. La musique ne peut être dissociée de la parole. Elle n’en est qu’un aspect complémentaire, elle lui est consubstantielle. En Afrique noire, c’est la musique qui accomplit la parole et la transforme en verbe, cette invention supérieure de l’homme qui fait de lui un demiurge (p. 64).

Le langage, quel que soit le type (langage verbal, langage des signes, langage tambouriné ou langage musical), constitue un moyen humain de communication. Il est le canal par lequel sont diffusés les messages. Langage et message sont deux outils indissociables de la musique. Ils en constituent une identité. Dans la conception africaine, une musique qui ne véhicule pas de message est une musique vile. Les sociétés humaines, en s’appuyant sur le langage, la musique et le message assurent l’éducation de leurs citoyens. B. Koné (2016), paraphrasant l’idée de J. Lohisse (1998) concernant «le fait culturel comme structure sociale» (p. 12), et, l’adaptant au contexte sénoufo, écrit ceci :

Le versant communicationnel des djéguélé en tant que “structure sociale” dont la musique et les textes sont les outils, est relevé par J. Lohisse comme étant un fait culturel majeur. Selon lui, ce “peuple de l’oralité”, [les Sénoufos], ne communique pas uniquement à travers le langage comme d’ordinaire, mais il le fait également à travers certains déterminants de sa société comme les djéguélé par exemple (p. 238).

En clair, selon cette idée de Lohisse, les djéguelés, musiques de xylophones très populaires en pays sénoufo, sont utilisés pour passer des messages aux populations. On peut donc percevoir l’identité de ce peuple à travers les textes de cette musique. Les deux textes³ qui suivent, tirés du répertoire des pièces de djéguélé jouées dans la région de Korhogo nous le confirment.

Texte n° 1 : Sida

Sida nambélé nan
Sida tchabélé nan
Sida pibélé nan
Sida womien kéélé

Le Sida peut contaminer les hommes
Le Sida peut contaminer les femmes
Le Sida peut contaminer les enfants
Le Sida est l’affaire de tous

² «Musiquant» et «musiqué» sont des néologismes usités par G. Rouget pour signifier le concepteur et le récepteur d’une musique.

³ Les deux textes sont tirés de *Etude ethnomusicologique des djéguélé de Korhogo*, (B. Koné, 2016, pp. 269 et 273).

Texte n° 2 : Tchémongo

A Bolo Tchémongo yoh!
 Wo gaa na man' fala
 Wo gaa Tchémongo gnan i
 Wo gaa na ni man' lii
 Wo nan Tchémongo gnan

Bolo Tchémongo yoh !
 Quand nous cultivons le riz
 Nous ne voyons pas Tchémongo Mais
 quand nous mangeons le riz C'est en ce
 moment que nous voyons Tchémongo

2.3. Comment la musique concourt-elle à l'équilibre des sociétés traditionnelles ?

A l'analyse de ces deux textes, on observe que le musicien fait prendre conscience des dangers du Sida dans l'un et de l'importance du travail à la population, dans l'autre. La répétition du mot "sida" dans le premier texte, apposé aux mots "*nambélé*", "*tchabélé*", "*pibélé*" et "*womien*"⁴ est faite à dessein par l'artiste. Son but est de susciter la peur en chaque membre de la société afin qu'il prenne conscience que cette terrible maladie est l'affaire de tous. La rumeur à cette époque faisait croire que seules les femmes pouvaient contracter le sida. Ici, le musicien rectifie une information erronée, donne la bonne information tout en sensibilisant les populations.

Dans le second texte, le musicien relève la paresse et le manque de solidarité d'une jeune fille nommée Natogoma, vis-à-vis des autres membres de la communauté. Elle se précipite lorsqu'il s'agit de manger mais refuse de travailler. Et le musicien de l'interpeller à travers cette chanson pleine d'humour, en la nommant, conscient qu'elle fera la risée de tout le village. Le but ici est de l'amener à changer de comportement.

Les pièces de djéguélé à travers des messages parfois directs, parfois imagés, teintés de poésie et pleins d'humour, sont utilisées pour informer et sensibiliser les populations. La richesse sémantique qui s'en dégage montre l'effort fourni par le créateur pour se faire comprendre de celles-ci et contribue à maintenir la langue dans un dynamisme qui la préserve d'une disparition. Outre la fonction ludique, la musique remplit également celle de l'éducation des populations. L'efficacité de tels messages se mesure à l'engouement manifesté pour ces musiques qui ont du succès dans leur milieu d'exécution. Ce type de musique renforce la cohésion sociale, participe à la solidarité entre les individus tout en constituant un excellent moyen de divertissement socio-culturel. Il en est de même lorsque résonne le tambour sacré (Attoungblan) des Akans, les sons des masques chez les Guérés ou les chants du poro des Sénoufos. Toute la communauté comme un seul individu fait bloc et obéit dans une attitude citoyenne à la volonté commune pour le bien-être de tous. De telles attitudes ne peuvent que concourir à l'équilibre de la communauté. D.S. Koné (1990) le traduit ainsi:

Les textes chantés traînent une foule de renseignements informant beaucoup plus sur la vie des peuples que ne saurait le faire l'analyse des systèmes en place; ces renseignements varient de la simple narration des faits socio-historiques à l'actualité politique ou sportive avec toujours pour objectif d'éduquer, de moraliser la société (p. 143).

Héritières de ces musiques du terroir, les «musiques populaires modernes de diffusion commerciale» telles que le zouglou, dans un contexte urbain, perpétuent cette tradition tant au niveau de leur mode de création que de leurs textes.

⁴ Ces mots signifient respectivement "hommes", "femmes", "enfants" et "tout le monde".

3. Le zouglou et le défi de l'édification de la nation ivoirienne

3.1. Le zouglou ou l'identité musicale ivoirienne retrouvée

Avant l'apparition du zouglou en 1990 sur la scène musicale ivoirienne, aucun autre genre n'avait réussi à fusionner la mosaïque d'ethnies qui peuplent le territoire de la Côte d'Ivoire. Une rapide rétrospection de l'histoire musicale de la Côte d'Ivoire laisse apercevoir le règne de musiques venues d'ailleurs: le *high-life* (Ghana), la *juju* (Nigéria) et la *rumba* (Congo). Certes, depuis les années 1950 jusqu'aux années 1990, le pays a connu, en quatre décennies, des chanteurs et musiciens de renoms. On pourrait citer Eba Aka Jérôme, Mamadou Coulibaly, les Sœurs Comoé, Anouman Brou Félix, Amédée Pierre, Lougah François, Reine Pélagie, Ernesto Djédjé, Jimmy Hyacinthe, Soro N'Gana, Aïcha Koné, Paul Wassaba, Alpha Blondy, Gnahoré Jimmy, Meiway et bien d'autres encore. Ils demeurent tous de véritables références en matière de musique en Côte d'Ivoire. Force est de reconnaître toutefois qu'aucun d'entre eux n'a réussi à imposer une musique typiquement ivoirienne qui ferait l'unanimité du nord au sud, de l'est à l'ouest en passant par le centre. Lorsque Ernesto Djédjé apparaît au début des années 1970 avec le *ziglibity*, il suscite beaucoup d'intérêt et de passion. Il réussit à apporter une touche de modernité aussi bien dans l'instrumentation que dans l'harmonisation de cette musique du terroir bété qui s'internationalise et se présente comme une véritable alternative aux influences zairoises. Mais sa mort brusque en 1983 éteindra cet espoir et depuis lors, nul autre n'a pu le remplacer valablement. Au demeurant, Ernesto Djédjé qui chantait en bété⁵, sur des rythmes du terroir bété n'exprimait pas suffisamment cette symbiose tant désirée du peuple ivoirien. Il en sera de même pour Meiway 20 ans plus tard avec le phénomène du *zoblazo*.

Loin de constituer une véritable musique typiquement ivoirienne, ces différentes expériences peuvent être perçues comme des "musiques de la Côte d'Ivoire" car elles restent basées, voire confinées dans des aires culturelles spécifiques. Quand apparaît Alpha Blondy en 1983, un autre engouement se crée dans la population pour plusieurs raisons: il chante en français, pose des problèmes qui touchent la jeunesse. Très vite, il se positionne comme une icône, voire une méga star du reggae. Mais Alpha Blondy reste handicapé par un fait non-négligeable: il a beau chanter en langue ivoirienne (dioula⁶) et en français pour se faire comprendre, il a beau arborer haut le drapeau ivoirien dans les salles de concerts les plus mythiques du monde, il ne fait pas une musique ivoiro-ivoirienne, mais plutôt «une musique jamaïcaine ivoirisée» (Y. Konaté, 2002, p. 778).

En 1990, la Côte d'Ivoire traverse une période de troubles socio-politiques qui est la conséquence de la longue crise économique des années 1980 et de l'aspiration du peuple à une démocratie plus inclusive. Les étudiants en sont les fers de lance et le zouglou, né dans cette turbulence, se présente comme la musique qui soutient leurs mouvements. S'appuyant sur la misère du peuple et chantant en *nouchi*⁷, une langue accessible à tous, les premiers musiciens du zouglou que sont ces étudiants rallient les Ivoiriens à leur cause puis progressivement parviennent à rassembler enfin le peuple autour d'une musique locale, à une époque où le repli identitaire va crescendo dans toute l'Afrique. Selon Y. Konaté (2002), pour la première fois en Côte d'Ivoire, une musique se présente véritablement comme:

non référent à une portion particulière de l'espace national, non ethnique et non traditionnelle tout en restant pourvoyeuse de repères dans la mémoire collective...(ses) mélodies appartiennent au lieu commun des chansons d'ambiance scandées de génération en génération par les enfants des jardins d'enfants, des écoles aussi bien que les pensionnaires des colonies de vacances, les scouts, les cœurs vaillants ou les âmes vaillantes, toutes les structures d'animation scolaires et parascolaires (p. 789).

⁵ Ethnie du centre-ouest de la Côte d'Ivoire.

⁶ Langue parlée par les Malinkés du nord de la Côte d'Ivoire.

⁷ Le *nouchi* est une déformation du français; une sorte de français local ivoirien.

On peut donc l'affirmer: après quatre décennies d'errance, une musique nationale, à l'identité bien ivoirienne est en train de naître. Il reste cependant à voir comment elle va se comporter dans l'espace qu'elle occupe.

3.2. Le Zouglou et le long chemin vers l'équilibre de la Nation ivoirienne

S'il est vrai que la musique des *djéguélé* assure un certain équilibre à la société sénoufo, le tambour *attoungblan* une identité au peuple akan, peut-on en dire autant de cette nouvelle musique pour la nation ivoirienne?

3.2.1. Le zouglou comme contre-éducation de la jeunesse ivoirienne

A partir des revendications socio-politiques des débuts d'années 90, la jeunesse découvre une autre manière de se faire entendre: celle des grèves qui occasionnent des casses et aboutissent à des arrestations. Âmes rebelles, esprits révolutionnaires, cette jeunesse, comme celle de Mai 68 en France, exprime sa rage en musique et refuse désormais que lui soit dictée sa conduite. Conflit générationnel, conflit entre le maître et l'élève, conflit entre la rue et les salles de classes et d'amphithéâtres, tous les prétextes sont bons pour ne plus obéir. C'est la contre-éducation qui vient balayer l'ordre et la discipline qui prévalent depuis trois décennies. Le zouglou se chante en *nouchi* (conflit linguistique), la langue de la rue, la langue des loubards, ces jeunes mi-anges, mi-démons des ghettos d'Adjamé⁸. Ainsi, «loin des périphrases pompeuses, il [le nouchi] monte un univers d'images et d'expressions vives, fabrique des mots nouveaux, restaure les noms propres en verbes et les verbes en noms» (Y. Konaté, 2002, p. 782) au point d'être incompréhensible pour le public, du moins celui qui n'est pas initié. Toutefois, cette musique-danse se présente comme «l'une des facettes rassurantes de cette jeunesse par ailleurs inquiétante, notamment lorsqu'elle s'enivre de sa force jusqu'à succomber au vertige de la violence» (Y. Konaté, 2002, p. 789).

C'est désormais le contre-exemple qui sert de modèle. Le langage se fait aussi vulgaire que les textes du zouglou. Un air populaire s'ouvre par une vulgarité déconcertante: «*elle a bu dègué⁹, elle a versé oh !*» (Poignon, 1990). Pourtant elle plaît bien. On se surprend à la fredonner sans se soucier des enfants à proximité. Pire encore, la musique n'exprime plus rien. En témoigne ce refrain maintes fois ressassé par les mélomanes:

S'il y a tantie coco, c'est qu'il y a un quartier qu'on appelle Cocody
Cocotier. Coco frais. Coco sec.
S'il y a coco sec, c'est qu'il y a mon chéri coco
Il y a mon chéri coco,
Konan Koffi
Kouassi Kouadioooooo !!!
(Les Zouglounettes, *chéri coco*, 1993)

La musique n'exprime plus grand-chose au niveau des textes mais elle n'est pas morte pour autant. Le rythme est martelé à outrance pour couvrir les insuffisances des textes. On l'apprécie, on la joue en boucle et l'alcool coule à flot. Tout se résume en boisson (bière), poisson, sexe et...musique (zouglou). Certaines chansons zouglou, à l'instar de la chanson pionnière du mouvement, s'efforcent cependant d'expliquer l'esprit de cette musique qui se veut exutoire, libératrice. D. Bilé (1990) le déclame péremptoirement sous cet air des Parents du Campus:

C'est cette manière d'implorer le Seigneur qui engendra le zouglou,
Danse philosophique qui permet à l'étudiant de se recueillir

⁸ Un quartier d'Abidjan

⁹ Pâte de mil mélangée de lait, de couleur blanchâtre et souvent pâteuse.

Et d'oublier un peu ses problèmes.
 [...] Libérons donc en zouglou!
 (Bilé Didier & Les Parents du Campus, *Gboglo Kofi*, 1990)

Au plan musicologique, les critiques fusent de partout. Les puristes reprochent aux jeunes de manquer d'originalité musicale, de chanter faux, de fuir le *live*, de ne jouer qu'avec le tam-tam et surtout de ne pratiquer aucun instrument polyphonique de musique. L'ambiance facile dont est issue le zouglou est remise en cause pour sa pauvreté. De grands noms de la musique ivoirienne prédisent une mort certaine et rapide à cette musique taxée de «musique de voyous».

Quand la musique se fait frénésie sans être poésie, il y a peu de chance que l'on y trouve l'esprit d'un Gontran Damas ou d'un Senghor. Il y a alors lieu de s'inquiéter pour cette jeunesse *zouglouphile*¹⁰ aux mœurs douteuses: est-elle à jamais perdue ou est-elle juste en proie à ces soubresauts d'où jaillissent les grandes œuvres humaines ?

3.2.2. Le zouglou et l'équilibre de la nation ivoirienne

Le zouglou, quoiqu'en disent ses détracteurs, continue de faire son chemin. En plus de conférer aux Ivoiriens une identité teintée d'un sentiment de fierté, il a le mérite de peindre les problèmes de société avec une dose d'humour; de l'humour à l'ivoirienne. On se souvient encore de la célèbre chanson *Asec-Kotoko* (Poussins chocs, 1994) qui permit d'éviter une guerre entre le Ghana et la Côte d'Ivoire suite à un match de football. «A défaut de faire exploser les stéréotypes, le zouglou en joue de façon à en amoindrir la charge exclusionniste» (Y. Konaté, 2002, p. 785). D'autres chansons comme *Ziopin* (Les potes de la rue, 1992), *Tu sais qui je suis?* (Yodé et Siro, 1998) jouent sur la fibre ethnique avec une dérision qui amuse, qui plaît et finit par faire oublier que la Côte d'Ivoire est une mosaïque d'ethnies. La Nation se fortifie et les populations adoptent des comportements citoyens de solidarité et d'entraide à l'écoute de ces chansons qui font le succès du zouglou.

Tout en rapprochant davantage les différents groupes ethniques, le zouglou fait découvrir les richesses touristiques du pays. Certaines chansons, pour la densité de leurs textes, sont enseignées à l'école publique aux cours d'éducation civique et morale. Il en est ainsi des chansons *Zomanman zo* (Zougloumania, 1990), et *Guéré* (Yodé & Siro, 2001) qui font découvrir les villes, villages et groupes ethniques de la Côte d'Ivoire.

Le zouglou parle également de politique. Pour des élections apaisées et des comportements citoyens lors d'élections, une chanson zouglou interpelle en ces termes:

Si tu n'es pas inscrit tu ne peux pas voter
 Ne te plains pas si ton candidat n'est pas élu!
 ...Tu n'as pas lavé la main tu n'peux pas manger!
 Tu n'as pas passeport, tu n'peux pas voyager!
 Tu n'as de licence, tu n'peux pas jouer!
 Tu n'es pas inscrit, tu n'peux pas voter!
 (Collectif Zouglou, *Fais-toi enrôler*, 2008)

Le groupe Les Salopards, très acerbe dans la critique, avertit le citoyen du danger de voter pour un candidat qui ne respecte pas ses engagements. Le titre *Monsieur le maire* en est l'illustration. Une phrase les a rendus célèbre qui dit ceci:

Trop de frustrations appellent la révolution
 Faisons attention aux actes que nous posons.

¹⁰ Amateur du zouglou

Trop de frustrations appellent la révolution
 Asseyons-nous et discutons!
 (Les Salopards, *Génération sacrifiée*, 1997)

Cette chanson, vieille de plus de 20 ans, est plus que jamais d'actualité tant les politiques se succèdent et se ressemblent dans leur entêtement à ne point discuter, chacun étant sûr de sa force, jusqu'au jour où il se rend compte qu'elle tient du mirage. «S'asseoir et discuter» des problèmes du pays, des conditions pour des élections apaisées, de la formation d'un gouvernement, pour sortir d'une crise, ... sont les règles de base de toute démocratie. Les musiciens de zouglou, ces jeunes jadis taxés de voyous, l'ont bien compris. Il est étonnant que les politiciens, ces intellectuels aux grands airs ne l'aient toujours pas compris.

Ne dit-on pas en zouglou, que «*gbê est mieux que drap*¹¹»? C'est pourquoi la satire sociale ne manque jamais de tancer les gouvernants. Le tout jeune Amaral d'Afrik ose en ces termes:

Joli, pays-là devient joli
 Mais nous, on a le ventre qui est vide!
 C'est vrai, pays-là devient joli
 Mais nous, on a le ventre qui est vide!
 (Amaral d'Afrik, *On a le ventre vide*, 2016)

Le zouglou conscientise et interpelle également sur le thème précieux de l'amour. Magic Sytem, le plus célèbre ambassadeur du genre, s'est fait connaître au plan international grâce à la chanson *Premier Gaou* (1999) qui ironise sur l'amour subitement retrouvé d'une fille pour son ex-copain devenu célèbre. L'artiste, Asalfo, appelle à la prudence à travers ce refrain repris tel un slogan par toute une génération: «Premier gaou n'est pas gaou oh ! C'est deuxième gaou qui est gnata oh !» (Magic System, 1999).

3.2.3. Contribution du zouglou à l'équilibre de la nation ivoirienne

Depuis sa création en 1990, la musique du zouglou a connu trois étapes dans son évolution: l'étape des pionniers qui l'ont fait découvrir au plan national, celle des bâtisseurs qui l'ont portée au plan international et l'étape des héritiers qui la maintiennent en vie malgré les soubresauts qui ne manquent de l'ébranler. Après bientôt 30 ans d'existence, cette musique s'est véritablement enracinée sur le territoire ivoirien puisqu'elle est chantée dans les principales langues et fait la promotion de plusieurs rythmes du terroir. Bien que la plupart des groupes de zouglou soient installés à Abidjan, l'influence des différentes régions se ressent dans leurs œuvres (soit au niveau du rythme, de l'orchestration, de l'instrumentation ou de la langue utilisée pour les chants). Ainsi, les régions et groupes ethniques suivants sont visités dans les répertoires du zouglou:

- A l'ouest (bété, guéré, yacouba, ...): exemples de rythmes: *gnakpa, aloucou, zagrobi*; exemple de groupes ou de chanteurs: *Nawa Dance, Magic Diezel, Poignon, Tout Mignon, Vieux Gazeur, Molière*.
- A l'est et au centre (agni, baoulé): exemples de rythmes: *ahoussi, agbass*; exemple de groupe: *Akobo System*.
- Au sud (avikam, kroumen, agni): exemples de rythmes: *mapouka, youssoumba, bolo*; exemple de groupes: *Niggi Staff Cadence, Aboutou Roots, Les Youlé, les Pros du zouglou...*
- Au nord (mahou, malinké, sénoufo): exemples de rythmes: *simpa, gouméle, yagba*; exemple de groupe ou de chanteur: Les Galliets, Soum Bill.

A travers la répartition de ce mouvement artistique sur tout le territoire ivoirien, le zouglou apparaît indéniablement comme la musique nationale ivoirienne de ces dernières décennies. Il ne laisse aucune couche

¹¹ Expression nouchi qui signifie: «mieux vaut dire la vérité tout de suite plutôt que d'avoir honte plus tard».

de la société indifférente: jeunes et vieux l'écoutent sans modération. On évoque la «génération 90» en faisant allusion à celle qui a connu le retour au multipartisme en Côte d'Ivoire et la naissance du zouglou. Aucun événement national ou international ne se produit sans l'intervention d'un groupe de zouglou. Cette musique occupe une place de choix dans les activités socio-culturelles des villages et des villes (mariages, tournois de football inter-villages, manifestations politiques, funérailles, etc.). Elle remplace même à certains endroits les musiques du terroir (lors des veillées funèbres à Abidjan notamment).

Outre cette omniprésence de la musique zouglou dans les faits culturels du pays, la contribution des musiciens ou groupes de zouglou peut s'observer à deux niveaux: au niveau musicologique et au niveau sociologique.

Au niveau musicologique:

S'il est vrai qu'à ses débuts, cette musique n'était pas plaisante à entendre en raison de la pauvreté des textes, force est de reconnaître l'effort fait depuis lors. Les créations musicales véhiculent de plus en plus des messages profonds qui appellent à l'unité (Collectif Zouglou, *Prends ma main*, 2010), à la cohésion sociale (Collectif Zouglou, *efforts de paix*, 2009), à la solidarité, à l'entente et exhalent l'esprit patriotique (David contre Goliath, *David contre Goliath*, 2005 ou Collectif zouglou, *libérez mon pays!*, 2006). Grâce à des textes pointus et ciblés, les musiciens zouglou ont réussi, dans un passé récent, à dénouer certaines crises (Collectif Zouglou, *la flamme de la paix*, 2010), à en éviter d'autres (Côte d'Ivoire-Ghana en 1994), et surtout à faire prendre conscience aux populations de la nécessité de vivre ensemble sans considération ethnique ni politique. Doués dans l'art de l'humour, les chanteurs de zouglou tournent en dérision les préjugés ethniques (chanson *Ziopin* des Potes de la rue, 1992) ce qui contribue grandement à la tolérance entre les différentes communautés. Ils chantent également la politique à travers la réconciliation nationale (*Zigbo gbôlô* de Petit Denis, 1993), de même que le bien-être social des populations (Amaral d'Afrik, *Ils nous ont menti*, 2018), étant eux-mêmes issus pour la plupart de la classe moyenne.

L'harmonie musicale et l'orchestration s'enrichissent: du wôyô¹², les groupes jouent de plus en plus en *live* avec des orchestres complets comprenant des cordes, des vents et percussions de toutes sortes (concerts de Magic System à travers le monde, Soum Bill, les Patrons, etc.). Les musiciens se professionnalisent davantage. Tout cela est à l'avantage de cette musique qui s'inscrit résolument dans une dynamique d'enracinement profond et durable. La société ivoirienne est dans une dynamique socio-politique et, la musique (zouglou) n'est pas en marge de ce mouvement. Elle s'adapte et tend à se vendre à un niveau international. A travers l'expansion de l'outil numérique, de nombreux jeunes musiciens se lancent dans le métier d'arrangeur et la qualité technique des œuvres de zouglou s'en ressent.

Au niveau sociologique:

La floraison des groupes ou des chanteurs de zouglou dans l'univers culturel de la Côte d'Ivoire est un fait notable. En plus d'insuffler une dynamique à la culture du pays, tous ces jeunes se rendent utiles et participent activement à l'édification de la Côte d'Ivoire. Les plus entreprenants vont jusqu'à créer des structures musicales, des entreprises de tout genre ou à poser des actes caritatifs en faveur des populations. Parmi eux, on peut citer le lead vocal du groupe Magic System, Traoré Salif dit Asalfo qui, à travers ses structures "Gaou Production" et "Fondation Magic System" construit des écoles primaires, des dispensaires et organise des festivals annuels d'envergure internationale en Côte d'Ivoire (Le Festival des Musiques Urbaines d'Anoumanbo-FEMUA). Ces actions créent des emplois, garantissent l'éducation à plusieurs enfants et

¹² Jeu de tambour accompagnant la voix. Le zouglou a commencé par le wôyô dans les cours d'écoles et les compétitions sportives OISSU.

rehaussent l'image de la Côte d'Ivoire à l'extérieur. Quant au chanteur Soum Bill, il vient également de se lancer dans l'humanitaire à l'occasion de ses 25 ans de carrière en Février 2019.

Conclusion

Le critique d'art A. Robert (2005) affirmait que «l'art meurt dès lors qu'il n'est plus débattu» (p. 161). Et le zouglou, cette musique assourdissante et tintamarresque des débuts des années 1990, a bénéficié de critiques qui lui auront permis de ne pas mourir mais au contraire de se régénérer au fil du temps. En optant de quitter le cercle vicieux de la vulgarité des paroles combinée à la platitude de la musique, pour emprunter celui, vertueux de la musique dite sérieuse car participant de l'éveil des consciences et de l'éducation des masses, le zouglou a gagné, en trente ans d'existence, une place confortable dans le cœur des Ivoiriens. Il lui reste cependant à maintenir cette dynamique, à la parfaire pour en sortir un genre musical qui, comme le jazz et d'autres musiques du monde, saura s'exporter, s'universaliser et se faire adopter par d'autres peuples: tel est son nouveau défi.

Convenons avec L. Aubert (2005) que:

la musique résulte de choix non seulement artistiques et économiques, mais aussi identitaires et politiques, de choix de vie respectables. D'une manière générale, la musique est un domaine où les particularismes culturels peuvent s'exprimer sans conflit, et où ils sont souvent perçus comme valorisants...Elle nous amène à prendre conscience de l'unité de la nature humaine, une unité qui ne s'oppose pas à sa diversité, mais qui s'en nourrit. Il ne s'agit pas de tolérer l'autre malgré sa différence, mais de l'accepter dans sa différence car elle a quelque chose à nous apprendre sur nous-mêmes (p. 13).

Aussi, le zouglou, issu d'une nation composite comme la Côte d'Ivoire, devra-t-elle en constituer le fil d'Ariane dont pourrait se servir ses fils afin de ne point s'égarer dans de vaines querelles de clocher. Au demeurant, cette musique urbaine dans laquelle se retrouvent toutes les communautés vivant en Côte d'Ivoire, devrait aider à rapiécer le tissu social permanemment endommagé par les discours des hommes politiques. A cet effet, le zouglou doit s'inscrire dans cette autre assertion de D. Séri qui allègue que «ce n'est pas la mélodie en tant que telle qu'on écoute lorsqu'on suit un concert de musique, mais plutôt la vérité sociale, le discours enveloppé dans cette mélodie» (p. 245) car, poursuit-il, «la chanson constitue un *médium* au sens plein du terme; c'est la *presse poétisée* au service de la société traditionnelle et même de la société dite moderne» (D. Séri, 1986, p. 245).

Par conséquent, le musicien (de zouglou) doit être un citoyen-modèle. Il doit demeurer un modèle pour la société aussi bien au niveau de son comportement, son mode de vie, que par la pertinence des textes qu'il écrit car l'histoire évolue également avec les œuvres des artistes. On a coutume de dire qu'«avec le zouglou, ça réussit toujours!» et, si «les aînés ont souvent cherché sans trouver, les cadets trouvent quelquefois presque sans avoir cherché. Ce qu'ils ont réalisé en leur âme et conscience [...] contribue à rendre le terrain propice aux nouvelles générations» (Y. Konaté, 2002, p. 790). Le zouglou est sur la voie de la réussite car il n'est pas une musique régionale, tribale ou clanique comme beaucoup d'autres avant elle. Ce statut privilégié lui ouvre des perspectives prometteuses pour contribuer efficacement à l'édification de la Côte d'Ivoire pour peu que ses acteurs aient pleine conscience que «chanter, c'est agir parce que celui qui dit ce qui est (ou ce qui va être) contribue d'une manière ou d'une autre à faire être ce qu'il dit» (P. Bourdieu, 1977, p. 2).

Bibliographie

- AUBERT Laurent, 2005, «Prélude», *Musiques migrantes: de l'exil à la consécration*, (sous la direction de Laurent Aubert), Genève, collection Tabou, Edition Infolio, p.11-14.
- BEBEY Francis, 1969, *Musique de l'Afrique*, Paris, Horizon de France.
- BOULEZ Pierre, 1964, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Editions Gonthier.
- BOURDIEU Pierre, «Entretien avec», *Le Monde*, 12 octobre 1977, p. 2.
- GORAN Koffi Modeste Armand, 2008, «Le symbolisme du xylophone pentatonique chez les Sénoufos de Côte d'Ivoire», *Kasa Bya Kasa*, n°14, p. 147-161.
- HIEN Sié, 2017, *Le Yolon bo dans les rites funéraires Lobi*, Berlin, EUE.
- KONE Bassirima, 2016, *Etude ethnomusicologique des djéguélé de Korhogo*, Thèse de Doctorat Unique option ethnomusicologie, Abidjan, UFHB.
- KONATE Yacouba, 2002, «Génération zouglou», *Cahiers d'études africaines*, n° 168, p. 777-796.
- KONE Sahi Diégou, 1990, *Les fondements de la musique chez les Bété de Gagnoa*, Thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle en ethnomusicologie, Abidjan, Université de Cocody.
- LOHISSE Jean, 1998, *Les systèmes de communication: Approche socio-anthropologique*, Paris, Armand Colin.
- MARTIN Denis-Constant, 2005, «Entendre les modernités», *Musiques migrantes: de l'exil à la consécration*, (sous la direction de Laurent Aubert), Genève, collection Tabou, Edition Infolio, p. 17-43.
- MOLINO Jean, 1975, «Fait musical et sémiologie de la musique», *Musique en jeu*, n°17, p. 37-62.
- PALACIO Jorge Lopez, 2005, «Ma voix nomade», *Musiques migrantes: de l'exil à la consécration*, (sous la direction de AUBERT Laurent), Genève, collection Tabou, Edition Infolio, p. 53-76.
- RENAN Joseph Ernest, 1887, «Discours et conférences, Qu'est-ce qu'une nation?» *Œuvres complètes*, t. 1, p. 903-904.
- ROBERT Arnaud, 2005, «Le jour où j'ai commencé à recevoir le monde dans ma boîte aux lettres», *Musiques migrantes: de l'exil à la consécration*, (sous la direction de Laurent Aubert), Genève, collection Tabou, Edition Infolio, p. 145-162.
- SENGHOR Léopold Sédar, 1964, *Liberté 1. Négritude et humanisme*, Paris, Éditions du Seuil.
- SERI Dédy, 1986, «Technique parolique et lexique philosophique de Srolou Gabriel», *La chanson populaire en Côte d'Ivoire*, Paris, Présence Africaine, p.244-262.
- TRAORE Konomba, 2017, *Le balafon, traité de musique d'un balânfôla*, Paris, Latérit.

Discographie

Amiral d'Afrik, 2016, *On a le ventre qui est vide*.

Bilé Didier et les Parents du Campus, 1990, *Gboglo Koffi*, Abidjan, Ed. Jat Music, Hightech.

Collectif zouglou, 2008, 2009, 2010

Magic System, 1999, *1er Gaou*, Abidjan, Ed. Show biz.

Poignon, 1990, *Elle a bu dégué*.

Potes de la rue (Les), 1992, *Zio pin*, Abidjan, hightech.

Poussins chocs (Les), 1994, *Asec-Kotoko*, Abidjan, Ed. Jat Music.

Salopards (Les), 1997, *Génération sacrifiée*, Abidjan, Ed. Jat Music.

Yodé & Siro, 2007, *Signe zo*.

Yodé & Siro, 2000, *Victoire*.

Zouglooumania, 1990, *zomanman zo*, Abidjan, Ed. High tech.

Zougloounettes (Les), 1993, *Chéri coco*.

Sources internet

«Qu'est-ce qu'une nation? Jean RENAN»,

http://classiques.uqac.ca/classiques/renan_ernest/qu_est_ce_une_nation/renan_quest_ce_une_nation.pdf
(05.08.2019 à 18h35).