

## Génération zouglou

Yacouba Konate

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesafriaines/166>

DOI : [10.4000/etudesafriaines.166](https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.166)

ISSN : 1777-5353

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2002

Pagination : 777-796

ISBN : 978-2-7132-1778-4

ISSN : 0008-0055

### Référence électronique

Yacouba Konate, « Génération zouglou », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 168 | 2002, mis en ligne le 25 décembre 2005, consulté le 29 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/166> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.166>

---

Yacouba Konate

## Génération zouglou

« Ceux-là Houphouët ne pourra pas les commander ! »

Les Congolais avaient leur rumba qu'ils déclinaient à loisir en *boucher*, *kawacha*, *kwassa kwassa*, *kayebo*, *zaïko*, avec chaque fois les déhanchements encore plus lacifs. Notre problème en Côte-d'Ivoire, n'était pas de ne pas savoir dériver une musique d'une autre, mais de jouer chacun pour notre propre compte, de construire partout et tous les jours des chapelles éphémères. « *ziglibity*, *ziguéhi*, *zouglou*, *zoblazo*, *zogada...*, chez nous, tout se danse en z », chantera N'st Coffies. Mais à ce jeu multiplicateur des styles en x ou en z, difficile de construire un courant musical qui dégage un air de famille. Pendant ce temps, chez nos voisins, *highlife* rythmait et rythme toujours avec Ghana. Sa variation nigériane privilégia tantôt l'accordéon avec I. K. Dairo, tantôt la guitare solo avec Sunny Ade, mais à travers ces aventures, le *highlife* resta le *highlife*. Et le *tentemba* ? Qui ne connaissait le *Tentemba* guinéen internationalisé par le *Bembeya Jazz national* ? Quant à nous, enfants d'Houphouët-Boigny, nous demeurions sceptiques : quand donc aurons-nous notre musique nationale ? Quel jour plaira-t-il au très haut de nous gratifier d'une musique qui, rien qu'à ses premières notes, évoquera, signalera la Côte-d'Ivoire de l'Ouest à l'Est et du Nord au Sud ?

Pendant longtemps, au moins de 1960 à 1990, les mélomanes de Côte-d'Ivoire se sont couchés puis réveillés sur le rude oreiller de ce regret et de cette espérance. Plus la musique leur paraissait essentielle au rayonnement des peuples, plus ils avaient le sentiment que la population accusait un certain retard national en cette matière. Si bien que lorsqu'au début des années 1970, Ernesto Djédjé s'imposa sur la scène musicale nationale tout en concoctant de véritables succès au plan international, chacun crut que le jour tant attendu était enfin arrivé. Mais sa mort subite en 1983, laissa son *ziglibity* sans voix. Johnny Lafleur et Blissi Tébil, ses émules, savaient refaire ses pas de danse, mais ils restaient des chanteurs qui n'étaient ni compositeurs, ni arrangeurs et encore moins chefs d'orchestre. Ils ne se montrèrent pas dignes de la charge d'héritiers et de continuateurs que le pays aurait aimé leur confier, et faute de *ziglibitiens*, le *ziglibity* marqua le pas.

Et Alpha Blondy ? D'avoir choisi de rappeler que le reggae est africain, positionnant Abidjan comme la troisième capitale mondiale du reggae après Kingston et Londres, lui ont certes valu le titre incontesté de méga star mais pas celui de chantre de la musique ivoirienne. Du reste, l'auteur-compositeur de *Brigadier Sabari* semblait plutôt préoccupé des problèmes cosmiques et de la rencontre entre la Jamaïque et l'Afrique. Qu'il apparut à ses concerts, drapé des couleurs nationales, qu'il chanta à la gloire d'Houphouët-Boigny, le faisant rasta, ne changea rien à l'affaire : on voulait une musique ivoiro-ivoirienne pas une musique jamaïcaine ivoirisée. Le reggae d'Alpha Blondy fut chanté et dansé dans toutes les chaumières. Il fut même un thème de la fierté nationale mais il ne fut pas porté en écusson comme emblème national.

Est-ce à dire que le zouglou vint et mit tout le monde d'accord ? Il y eut débat en la matière et le débat lui-même participa de la réception de cette musique nouvelle. Les réserves les plus lourdes reprochaient au zouglou de glisser trop complaisamment sur la pente des allusions lubriques. Quant aux esthètes (Guiraud 1992 : 11), ramenant les pas de danse du zouglou à des grimaces, ils accusèrent ses artistes de chanter hors gamme des œuvres monotones et sans modulation.

C'est un fait que la musique elle-même sort rarement du jeu binaire, laissant aux claviers le soin de fourbir les décorations les plus vives. Effectivement, vive ou traînante, le tempo zouglou suppose invariablement un ou plusieurs chanteurs leaders soutenus par un chœur. Les percussions restent sonores et elles amplifient les phrases musicales brèves et syncopées que le clavier attaqué à pleine main, lance. C'est également vrai que malgré toutes ces insuffisances à corriger, le zouglou effectue une sorte de retour aux sources ; qu'il a le mérite de rapprocher les étudiants, groupe social acculturé et élite en puissance et le petit peuple des sans espoir, les cireurs de chaussures et autres gardiens de parkings. Tous reconnurent que sa langue de prédilection, *le nouchi*, outre le fait qu'elle est accessible à toutes les communautés nationales, et partant, échappe à l'« ethno-stratégie ».

En définitive, le *zouglou* ne se saupoudra pas ostensiblement de sexe, même s'il ne lésina ni sur l'humour, ni sur l'autodérision ou la critique sociale. Il passa du campus aux quartiers populaires. Puis le quartier s'en empara, le chargea des problèmes de la cité tant et si bien qu'il y jeta l'ancre. Ce fut sans surprise, car déjà par sa gestuelle, le zouglou paye tribut aux danses du quartier : *gnaman-gnaman, gnakpa-gnakpa, ziguéhi, kpakpolo...* Comme elles, il raffole de contorsions grimaçantes. Effectivement, l'inquiétude qui perçait dans les thèmes des premières chansons n'était rien d'autre que la face immergée de la désespérance qui, dans les quartiers, les villes et les villages obstruaient l'horizon du futur des jeunes.

La prise en main du *zouglou* par les jeunes déscolarisés reproduit en quelque sorte la conjonction entre l'incertitude des futures élites et la désillusion des exclus du système. Les hommes politiques continuaient à les

inviter au retour à la terre, c'est-à-dire au village. Non seulement les politiciens ne semblaient pas y croire eux-mêmes, mais encore ils ne semblaient pas réaliser que si, pour les parents et les grands-parents, la notion de village conserve un sens et une valeur, pour la majorité de ces jeunes, le village, c'est la ville, c'est le quartier. Il m'est arrivé de demander à un jeune de la rue : « As-tu déjà passé des vacances au village ? » Sa réponse m'a rempli de confusion : « La première et la dernière fois que j'ai été au village, c'était pour l'enterrement de mon "Vieux". » Le zouglou, création de citadins est opposable au polihet, création néo-traditionnelle dont les référents sont villageois et qui, au moment de la naissance du zouglou, faisaient depuis quelque deux ans, les nuits chaudes de Yopougon. Au-delà de Yopougon, c'est tout Abidjan et toute la Côte-d'Ivoire que le polihet invitait le samedi soir à Yopougon. Mont Zatro, Bar Étoile, Baron Bar..., dans ces bars dancings, Gnahoré Djimi, Nahounou Paulin, danseurs inspirés et chanteurs à succès, maintenaient haut l'ambiance. À Abidjan, on dit, ils « ambiançaient... mal ». En cela, le zouglou se raccorde à une historicité du highlife et de la rumba congolaise, toutes deux inventées dans le besoin irrésistible des Africains de « donner libre cours à leur faim de joie » (Balandier 1958 : 287).

Les naissances successives du polihet et du zouglou à Yopougon indiquent en fait que la « *real culture* » de la Côte-d'Ivoire qui s'inaugure au détour des années 1990 n'a pas son moteur dans le centre ville d'Abidjan, mais dans la périphérie. En fait, Abidjan n'est plus dans Abidjan mais dans ses faubourgs : à Yopougon, à Abobo, à Port-Bouët, même si les habitants continuent à tourner autour du quartier du Plateau et de ses tours administratives. En fait, mine de rien, en servant de berceau au zouglou, Yopougon confirme la fin de la longue hégémonie de Treichville (1950 à 1980) sur l'économie libidinale des noctambules abidjanais.

Moins peuplé que la commune d'Abobo, Yop City, qui compte néanmoins plus d'un million d'habitants, a l'avantage de s'étaler sur une étendue immense. Séparé du Plateau, du centre des affaires et de l'administration par la lagune, le quartier longe la mer et ouvre sur le Nord du pays. Cette ouverture donne du champ au quartier et en fait la plus étendue des dix communes de la ville d'Abidjan. Longtemps dédaigné par les classes moyennes qui lui préféraient Marcory, Treichville et Adjamé, le quartier de Yopougon accueille ses premiers groupes de jeunes fonctionnaires pendant le boom économique des années 1970, mais c'est après Port-Bouët et Vridi que la politique de déconcentration de l'Université, qui débute en 1972, la dotera d'une cité universitaire en 1980. Réputé pour ces espaces de funérailles douloureusement tropicales, Yopougon, la cité aux 2 000 maquis<sup>1</sup> donnera dans les années 1997-1998 le nom de rue Princesse à l'une de ses

1. Maquis : restaurant, gargote surtout nocturnes où se dégustent des spécialités de la cuisine ivoirienne et en particulier le « poisson et le poulet braisés ». Pendant ce temps, la bière coule à flot et la musique sonne fort, les vendeurs ambulants vont et viennent, les filles aussi.

avenues. Il faut le savoir : de toute la Côte-d'Ivoire, la rue Princesse est certainement la plus rutilante de bière, de poissons et poulets braisés, et de sexe. Bien avant la rue Princesse, le zouglou était là. Et avant le zouglou, il y eut la crise économique et sociale des années 1980 à 1990.

La crise s'annonça comme une conjoncture économique défavorable à l'Afrique et à la Côte-d'Ivoire. Un peu de patience, et nous en viendrons à bout, ne cessait de répéter le président Houphouët-Boigny. Mais la crise perdura, bouclant le cycle des années 1980. Elle était là, mais on ne s'amusaît que pour la narguer. Du reste, on la disait passagère, et pour en finir avec, on fit semblant de s'en abreuver. Une certaine bière fut baptisée « conjoncture ». Dans la même démarche de banalisation et d'exorcisme, un pagnon conjoncture fut créé, commercialisé et porté. Mais la conjoncture resta mauvaise. Les programmes d'ajustement structurel se rectifièrent les uns les autres puis, en 1990, la coupe fut pleine. Et déferla sur l'Afrique des pères fondateurs, l'ouragan des libertés. Les exigences des jeunes et des travailleurs tonnèrent et développèrent un tourbillon sociopolitique qui enfla. Les dictateurs plièrent, certains se cassèrent et furent emportés par la colère des foules. Quelques pays s'offrirent des conférences nationales, mais tous éclopèrent du pluralisme politique. Une nouvelle génération de politiciens émergea.

En Côte-d'Ivoire, comme partout en Afrique, les étudiants furent les fers de lance de cette contestation. Cette position d'avant-garde leur attira les foudres du pouvoir. La cité universitaire de Yopougon fut le point de départ de cette contestation qui donna à la rue une partie du pouvoir. Tout commença par une banale panne d'électricité, survenue un soir de février 1990. Elle tombait on ne peut plus mal. On était en période d'examens, et le lendemain matin, la plupart des étudiants devaient subir des évaluations. Cette panne inopportune les empêchait objectivement de mettre la dernière main à la révision de leurs cours. Excédés, des étudiants descendirent dans la rue. Oh, pas très loin, juste en bas, dans cette voie qui divise la cité universitaire en deux. Ils y érigèrent des barrages. Quelques voitures furent cassées, des automobilistes rudoyés.

Le lendemain matin, au lieu de regagner leur place dans les amphis, les étudiants improvisèrent un meeting devant le rectorat de l'Université. À un moment du meeting, un étudiant monta sur le mât où flottaient, côte à côte et à l'unisson, le drapeau national et celui du parti unique. Épargnant le drapeau national, il arracha le drapeau du parti unique et le déchira. La foule applaudit. Les forces de l'ordre ne tardèrent pas à intervenir, violant les franchises universitaires. Stigmatisant, cette intrusion illégale des forces de l'ordre, le Syndicat national de la Recherche et de l'Enseignement supérieur (Synares), principal syndicat des professeurs de l'Université, entra lui aussi en grève illimitée, exigeant le retrait des forces de l'ordre, la démission du recteur, la fin du parti unique, l'instauration du multipartisme, l'organisation d'une conférence nationale, etc. L'université entra dans une période de

turbulences et de grèves qui empêchent encore, à la fin de l'an 2002, son fonctionnement régulier.

La cité universitaire de Yopougon assumait son image de rebelle et apparut sous certains rapports comme une « cité interdite ». Elle organisa son propre service d'ordre pour protéger les principaux leaders étudiants qui y habitaient. Les barrages de rue devinrent des distractions ordinaires des étudiants. Le 30 avril 1990, le parti unique concéda le multipartisme. Le vent de la révolte ne tomba pas tout de suite. La plupart des corps de métiers saisirent l'occasion pour secouer le joug des syndicats uniques qui, pendant trente ans, les bâillonnèrent. C'est au moment où chacun bat sa belle-mère, qu'il faut s'occuper de la sienne, dit un proverbe malveillant. L'effervescence contestataire prévalait encore lorsque dans la nuit du 15 au 16 mai 1990, les forces armées nationales, dirigées par un certain général Robert Guéi<sup>2</sup>, organisèrent une expédition punitive à la cité universitaire de Yopougon, non sans commettre des exactions.

Le phénomène du zouglou est né dans cette période de contestation et de répression musclée. À cet égard, il est frère jumeau de cette révolte estudiantine et scolaire, de cette manifestation de la jeunesse prenant conscience de sa force de mobilisation et déterminée à sortir de la nuit de l'unanimité. Évoquant cette époque de la fin formelle du parti unique et de l'ouverture de la querelle de succession qui, encore en 2002, maintient la Côte-d'Ivoire et son université dans des turbulences sociopolitiques effroyables, Alpha Blondy (1992) épingle dans la chanson intitulée *Multipartisme*, une expression du langage des jeunes d'Abidjan : *y a drap !*

« 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*<sup>3</sup> / 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... »

En ce qu'il intervient comme une contestation sociopolitique des étudiants révoltés par leurs conditions de vie et de travail, et en ce qu'il est un nouveau mode d'expression adoptant le point de vue des exclus du système dominant, le zouglou est une contre-culture. C'est un vecteur de la nouvelle

2. Le 24 décembre 1999, le général Gué dirigera le coup de force militaire qui ouvrira la voie à la seconde République. Chef de la junte militaire et chef de l'État, il sera chassé par un mouvement de rue après des élections controversées d'octobre 2000. Le 19 septembre 2002, à l'occasion des événements militaro-politiques, il sera assassiné.
3. 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* étant un mot dioula pour dire « révoltés ».

conscience que les jeunes urbains prennent de leur fonction d'acteurs culturels.

Les groupes naissaient par grappes, chacun portant en écharpe une énergie qui fanfaronne et plastronne dans les appellations : Poussins choc, Les potes de la rue, Génération mot à mot, System Gazeur, Espoir 2000, Les garagistes, Esprit de Yop... L'émergence de musiques et de danses spécifiques mais satellitaires comme le *kpaklo* et surtout le *lôgôbi* qui restent liées au mouvement zouglou, autorise à le considérer comme un courant musical à part entière. Devenu pour longtemps une donnée culturelle générale en Côte-d'Ivoire et en Afrique, le zouglou draine dans son sillage plusieurs formes artistiques dont le *mapouka*, une musique-danse qui fait fureur depuis 1998-1999 et qui applique un frétillement insidieux sur les muscles fessiers que la danseuse fait vibrer, redonnant fierté et légitimité aux femmes callipyges, sensualité à la musique africaine.

Autant les conditions historiques de l'émergence du zouglou se confondent avec la révolte sociale, autant elles en appellent à une libération des corps dont le *mapouka* sera une célébration. Et je ne peux penser à cette révolte sociale qui annonça le début de la fin de l'ère Félix Houphouët-Boigny, le père fondateur de la Côte-d'Ivoire moderne, sans revoir l'extraordinaire liberté qui éclata dans le corps d'une gamine dont le solo virtuose époustoufla une fournée de réveillonneurs en décembre 1985.

La gamine avait dansé, ajoutant aux phases du *gnaman-gnaman*, « les phases » de Tshala Muana, la sulfureuse Zaïroise dont les ondulations suggestives et ravageuses emportaient les mâles d'ici et d'ailleurs, dans des pâmoisons langoureuses. La jeune fille dansa. Elle fit passer le mouvement frémissant de la vie de ses pieds à son tronc. Elle se trémoussa, fit frissonner son corps et vibrer ses fesses. Elle dansa sur la crête de ses 7 ans d'innocence et d'enfance, de défis et d'insouciance. Et l'un des convives émerveillés d'annoncer : « Mon Vieux, ceux-là Houphouët ne pourra pas les commander dè ! »

Quand danser c'est libérer !

Cet oracle, c'est à la génération zouglou qu'il sera donné de le réaliser. Je n'ai pas retrouvé la grâce de la petite fille dans les pas saccadés du zouglou ? Je n'ai trouvé aucune délicatesse dans leurs postures qui me paraissent bien rigides et encore moins dans leurs jeux de mains qui nouent des combinaisons tendues entre l'incantation et le combat de rue. J'ai cherché en vain de la candeur dans le fléchissement des jambes du danseur avançant en zigzagant, tandis que ses mains se croisent à la manière d'un couteau qui tranche et retranche dans un corps imaginaire. Je n'ai pas trouvé cette innocence dans les textes de leurs chansons qui, du moins au début, avaient et

gardent le didactisme à fleur de langue. Mais j'ai trouvé la même impertinence, le même élan vers la liberté. Le saviez-vous, à Abidjan on ne dit pas, « je danse le zouglou », on dit « je libère en zouglou ».

Dès le début, les principaux hérauts du zouglou ont tenté de donner un sens à cette gestuelle, mais les explications sont restées plutôt courtes. En effet, si les mouvements des mains montant vers le ciel sont une manière d'implorer le Seigneur afin que la situation de l'étudiant s'améliore, qu'en est-il des pas enchaînés opérant en essuie-glace ? Seraient-ils une relève de la course en drible qui permet à l'étudiant d'échapper aux forces de l'ordre à ses trousses ?

La musique est un langage, le zouglou, une langue, c'est-à-dire un langage particulier, circonstancié qui s'est niché dans le *nouchi*. 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 monte 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 toute la jeunesse riche ou pauvre qui s'adonne à ce jeu, même si ses esthètes et poètes sont les jeunes de la rue.

Aucune chanson zouglou n'est rigoureusement moulée dans le *nouchi*, elle ne serait pas compréhensible du grand public. Mais aucune ne saurait en faire rigoureusement l'économie. Le français populaire reste la langue dominante dans les récits, les chœurs ou les refrains qui s'entonnent plutôt en langues africaines. La contiguïté entre le *nouchi* et le zouglou, n'en reste pas moins réelle et, dans les esprits, c'est bien la complicité agissante entre ceci et cela qui dessine l'identité sociologique de cette musique, tant il est vrai que *nouchi* et zouglou relèvent du même univers. Amédée Pierre et Mamadou Doumbia, les pionniers de la musique ivoirienne, chantèrent en français, en anglais ou en langues nationales, pour des publics qui semblaient clivés et irréconciliables. Le zouglou devient musique nationale par sa capacité à exprimer les problèmes sociaux des Ivoiriens dans une langue spécifique, le français populaire ivoirien, émaillée de *nouchi*.

Le zouglou n'utilise pas seulement une langue populaire mais aussi un art du récit qui brode autant d'histoires drôles, au fur et à mesure qu'il s'investit dans les problèmes de société. La charité bien ordonnée commençant par soi-même, ce sont les problèmes des étudiants, qui eurent l'honneur de la première chanson, qui alluma la flamme de la *zougloomania*. *Gboglo Koffi (l'Hyène)*, la première chanson à succès de tout le répertoire zouglou, se présente comme une plainte dans laquelle l'étudiant, qui égrène les difficultés de sa vie, cache mal sa fierté d'avoir à les résoudre. L'étudiant reste grisé par le prestige qui s'attache à son statut, même si les bourses et les chambres en cité universitaire, s'avèrent insuffisantes en nombre et

en quantité. En prélude à ce grand succès de 1990, dans une langue qui se veut soutenue, le chanteur-vedette déclame :

« 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 ghanéen  
 Mais en fait, il faut entrer dans son 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 zouglou  
 Danse philosophique qui permet à l'étudiant de se réjouir et d'oublier  
 un peu ses problèmes.  
 Dansons donc le zouglou ! »  
 (Didier Bilé 1990)

Le zouglou n'est pas la première tribune musicale inventée par les étudiants pour clamer haut et fort leurs préoccupations. En 1984, l'orchestre de l'université d'Abidjan (1984) enregistrait un 33 tours dont les titres *Campus* chanté par Big Sat et *Up rising* par Ramsés de Kimon remportèrent dans l'ordre un grand succès. Tandis que Kimon contribuait à l'essor du reggae en Côte-d'Ivoire, Big Sat jouait dans la cour du Gnaman Gnaman, une danse urbaine et musclée, dont la tête de file à l'époque est Kéké Kassiry. Dans *Campus*, Big Sat fustige avec humour les *grottos* qui, à bord de leurs belles voitures, débarquent sur les campus et embarquent les étudiants que convoitent leurs camarades étudiants. La chanson qui aurait pu s'appeler *Grotto*, développe l'opposition *Grotto*-Étudiant autour de l'étudiante comme enjeu. Avant de recommander aux « grottos » de bien vouloir « rester auprès de nos mamans à la maison », Big Sat décrit l'étudiant en inverse des nouveaux bourgeois de la société ivoirienne : « Grotto a voiture, a villa, a l'argent ; [...] Étudiant n'a rien. Mais Étudiant a la sape. Et puis Étudiant a bouche mnin mnin mnin ! [...] Étudiant se débrouille pour avoir une voiture. Mais voiture d'Étudiant, on pousse, on pousse avant d'allumer. Voiture d'étudiant, y a pas assurance, y a pas vignette, y a pas carte grise. » Mais où l'étudiant est imbattable, c'est sur le terrain des buts, c'est-à-dire des performances sexuelles.

Dans ces extraits se retrouvent tous les ingrédients constitutifs du Zouglou : les « désavantages » sociaux des étudiants par rapport à leur modèle social, les problèmes politiques débattus en longueur lors des conseils nationaux et retardant pour autant le paiement des « *kouadio* »<sup>4</sup>, c'est-à-dire des bourses... On retrouve aussi le français populaire et le nouchi avec cette tendance de dériver les verbes des noms eux-mêmes créés de toutes pièces.

4. Kouadio est un nom ou prénom Akan qui se trouve avoir été celui du comptable payeur qui, pendant des dizaines d'années, était responsable de la paye des bourses d'étudiants. Encore aujourd'hui, plus de 15 ans après sa mise à la retraite de l'homme Kouadio, sur les campus d'Abidjan, l'expression le « Kouadio est tombé » continue à signifier « les bourses sont payées ».

Ainsi il apparaît que de *grotto*, les jeunes Ivoiriens tirent déjà « grotter ». En effet, feignant de s'étonner du fait, le chanteur interroge : « Quoi ? Vous dites qu'il y a des femmes qui grottent ! » À l'échelle de l'orchestre de l'Université d'Abidjan, la promotion de Big Sat qui avait pris le relais de celle de Paul Dodo qui évolua selon un axe plus traditionnel, chantant en langue nationale, sera remplacée à la fin des années 1980 par celle de *Pétrole mouillé*. Ce titre, qui prend acte du phénomène de la tricherie à l'université, calqua sans retenue la rythmique endiablée par quoi s'épuisent les mélodies dansantes zairoises illustrées alors en Côte-d'Ivoire par Aurelius Mambelé, Kanda Bongoman, etc. On s'en souvient, mais pas comme d'un succès.

Le succès du Zouglou ne relève pas d'une génération spontanée. Il s'inscrit dans la volonté affichée des étudiants d'agir sur l'histoire de la musique contemporaine ivoirienne. À la fin de la tirade introductive à Gbogblo Koffi, Didier Bilé déclare : « Et c'est cette manière d'implorer le Seigneur qui a engendré le Zouglou, danse philosophique qui permet à l'étudiant de se réjouir et d'oublier un peu ses problèmes. » Est-ce à dire que la philosophie du zouglou induit la musique comme l'invitation à une danse exutoire ? Si oui, alors, revoilà la musique opium du peuple. 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. Ce n'est pas par hasard que le groupe qui a enregistré la première chanson Zouglou à succès a choisi de s'appeler Les parents du Campus. Campus pour rappeler qu'il s'agit bien d'étudiants et qu'avoir accès au campus est en soi une sorte d'accomplissement. « Parents » pour dire que c'est par la solidarité agissante érigée en mode de survie que les étudiants rafistolent les fils de leur vie quotidienne. Cette solidarité crée une nouvelle famille qui n'est ni régionale ni politique mais relève de l'expérience partagée de la paupérisation de l'étudiant. Entre-temps, les problèmes égrenés par Les parents du Campus se sont aggravés. Si en 1990, pour une chambre prévue pour deux, on retrouvait facilement quatre « Cambodgiens », aujourd'hui, en 2002, le tableau est encore plus sombre. Surpeuplée, l'université ne compte plus seulement 20 000 étudiants mais 60 000 et le nombre de chambres d'étudiants n'a pas augmenté mais diminué, la cité de Yopougon ayant précisément été rétrocédée à la police en 1999 !

Sous la forme d'une plaisanterie chantante, les artistes du zouglou ont bâti un vrai répertoire qui passe en revue les sonorités récurrentes qui rythment différentes langues nationales<sup>5</sup>, les stéréotypes comportementaux des groupes ethniques, les problèmes de promiscuité, les difficultés de la vie des Noirs Africains en France, les promesses électorales non tenues, les

5. La chanson *Zomaman Zo*, l'une des toutes premières chansons zouglou, attire l'attention sur la terminaison des noms des villes et villages selon les régions du pays et donc selon les langues nationales de chaque terroir.

« ordures et la pollution » et, bien entendu, les rapports éternels entre l'amour et l'argent, ce couple dialectique récurrent dans les chansons populaires. La chanson qui a fait connaître Magic System (1999) et le zouglou au plan mondial de 1999 à 2002, se classant numéro 1 au box office international africain, brode sur ce dernier thème.

« C'est dans la galère que la go Antou m'a quitté  
Dieu merci pour moi, je savais chanter un peu ;  
Partout à la radio, à la télé, c'est moi qu'on voit. »

Avec le retour des temps heureux, *la go* Antou (la jeune fille Antou) revient. Dès lors, l'artiste tient sa revanche : « Il lui parle caca ! », entendez qu'il lui parle avec acrimonie. Le zouglou puise à grandes louchées dans la bouillie des stéréotypes sociaux, mais il a démontré tout le doigté et toute la délicatesse dont il est capable. Dans la chanson *Zio pin*, Les Potes de la rue (1991) élaborent sur le thème du tribalisme avec une habileté remarquable. Le mérite de cette chanson aura été d'élaborer sur le thème de la xénophobie sans lui faire de concession. Sur le ton de l'humour, *Zio pin* égrène les préjugés ethniques tout en établissant leur réversibilité. N'est-ce pas qu'on est toujours la tête de turc de quelqu'un d'autre ?

« Mon caleçon tombé, comment je vais faire ?  
Yé ! Tribalisme 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 tribalisme 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 ?

Bélè<sup>6</sup> dit leur sont digba  
Les loubards dit qu'ils sont Digba  
Entre les deux-là qui est gnaga [...]. »

6. Sous-titrons : Bélè 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 vendant aussi la force de ses muscles qui est « *gnaga* » ? Qui est le plus intrépide ?

Musique d'ambiance et vive l'humour !

À défaut de faire exploser les stéréotypes, le zouglou en joue de façon à en amoindrir la charge exclusionniste. C'est ce traitement qui donne à aimer *Zio Pin*, une chanson qui invite chacun à rire de sa caricature autant que celle de l'autre. *Asec-Kotoko* joue d'un autre stéréotype : l'image de la prostituée ghanéenne. En octobre 1993, une fois de plus, un match de football tourne 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, gagne. Médusés, les supporters ghanéens se défoulent sur les spectateurs ivoiriens. Morts d'hommes, passage à tabac, plusieurs blessés. Sitôt revenus de ce match-retour mémorable, les supporters de l'Asec se précipitent à la télévision pour exhiber leurs blessures que la longueur du voyage n'avait pas sembler assécher, et élever des indignations et des protestations véhémentes que la télévision nationale diffusa le même jour. Quelle sagesse ! Il s'ensuit une chasse aux Ghanéens dans plusieurs quartiers d'Abidjan. De nouveau, des morts, des blessés, et en prime des dépossessions, des pillages en toute impunité.

Le mérite des Poussins chocs (1994) 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 Sicoboï, un quartier où le plaisir est adjugé à 300 F, mais les médicaments pour recouvrer la santé après cette passe coûtent 2 000 F. Au passage, notons que le préservatif ne semble pas encore entré dans les mœurs. 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 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 :

« Mais moi Yodé / J'ai regretté un peu  
 Ma go adjoa / Puisqu'elle était Ghanéenne  
 Je suis allé la voir / Je dis chérie Côtô  
 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 ! »

Faut-il sous-titrer cette tirade ? Entendez : « 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 touches 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. »

Touchante cette colère d’Adjoa, amusante la déroute du chéri. L’ensemble du tableau interroge : 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 ?

Dans le cosmopolitisme de la grande ville africaine, la citoyenneté reste une donnée fragile. Repérable à sa position dans les travées ethniques qui subsistent au cœur des villes, l’étranger l’est aussi par rapport à la répartition ethnique du travail. Dis-moi quel métier tu exerces, je te dirai d’où tu viens... Le football a beau être un langage universel, un sport cosmopolite, il est un foyer de passions propice à réveiller les vieux démons qui dorment au cœur des foules. Le premier cri de haine réveille la bête immonde, car quand lève le flot mugissant de la foule, s’active un pouvoir de débilisation qui décuple le pouvoir destructeur de la violence. Après avoir déversé sa violence et sa haine sur l’autre, le sujet le recherchera pour se supporter lui-même. Le regard intérieur l’aidera peut-être à ne pas retomber dans les mêmes bassesses, l’auto-dérision, l’humour aussi car l’un et l’autre prescrivent des exercices d’éveil critique. L’humour est aussi « une marque de savoir-vivre ». Ce savoir-vivre ensemble doit intégrer les communautés étrangères qui partagent les espoirs et les angoisses de l’actualité nationale. C’est par leur immersion dans la nouvelle culture de masse qui est celle de leur environnement immédiat et celle de leur génération, que les générations nouvelles, toutes origines confondues, participent à la culture nationale dont ils sont les consommateurs et les inventeurs.

Le zouglou fonctionne également comme un outil de promotion sinon de production de nouvelles notions qui alimentent la culture populaire, créant des références communes. Ces références sont essentiellement narratives. Elles consistent en des expressions et des mots, en des récits et en des manières de dire qui dissipent des sensations, des émotions, des histoires, des valeurs. À titre d’exemple, la contribution du zouglou à la diffusion du terme « côcô » et la critique du style de vie que ce terme implique, a montré la facilité avec laquelle les populations concèdent aux créateurs leurs droits à être auteurs. En effet, ils sont nombreux les Ivoiriens qui croient de bonne foi que Les Poussins chocs (1992) sont les inventeurs de la notion de « côcô ». À la vérité, les artistes ont surtout su la mettre en situation au fil des situations qu’ils décrivent, distinguant au passage des

côcos tour à tour scientifique, stratégique, naturel, régional. En prélude à la chanson, un dialogue s'engage entre une jeune fille et un jeune homme :

« Petit Yodé, je moyen côcô sur ton dos ce soir non !  
 Ah ! Maman, ce soir ça réussit pas parce que moi-même je n'ai pas gagné ce soir pour manger  
 Ça moyen réussit petit !  
 Mais y a quoi ? Les côcôs comme ça, ça me charge.  
 Depuis que le zouglou est créé, tout réussit pour nous. C'est que pour moi là, ça moyen réussir ce soir-là. »

La jeune fille veut un sponsor pour la soirée. Le jeune homme résiste et tente de l'éduquer aux vertus de la formule anglaise : « No contribution, no drink ! » Véritable saprophyte, la jeune fille insiste et s'accroche. La chanson instruit une pédagogie de la notion de côcô, la développant puis la soumettant à la critique.

« C'est les côcô / 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 gboflottos<sup>7</sup> souvent même l'attiéké<sup>8</sup>.

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  
 [...]. »

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

7. Gboflotto : beignets de farine de blé, sucrés.

8. Attiékè : sorte de couscous de manioc.

l'illusion de la sape qui amène une certaine Afrique à donner dans le culte de l'élégance sacrifiant aux grandes marques qui scintillent dans le ciel de l'industrie de la mode. Un homme surhabillé, une jeune fille « hyper-griffée », 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.

### Une historicité postcoloniale

Le zouglou n'est pas seulement la musique la plus populaire de la Côte-d'Ivoire, il est également la première musique reconnue ivoirienne qui s'est ouverte une audience internationale. Aucun style musical réputé ivoirien, n'avait encore été accrédité d'une telle cote d'amour. Le zouglou est une musique populaire en ce sens qu'il s'élabore avec les formes et les contenus de la conscience populaire ivoirienne qui se retourne et tombe amoureuse de sa propre image dans ce miroir chantant. Par ailleurs, suite à l'adhésion enthousiaste de la jeunesse qui se l'est appropriée, dès le début, pour la vivre comme une mode, il a bénéficié d'une large diffusion, tant dans les médias, les « maquis » que lors des fêtes familiales. Musique de danse aux thèmes drôles et aux refrains faciles à mémoriser, le zouglou s'est propagé au plan national en bénéficiant de l'appui constant d'un animateur de la télévision nationale, en l'occurrence Georges Aboké, qui fit de *Tempo*, son émission hebdomadaire, une vitrine de cette nouvelle musique. L'efficacité de ce positionnement national sera relayée et amplifiée à la fin des années 1990 au plan international, par la contribution de Claudy Siar, l'animateur vedette de l'émission Canal Tropical sur Radio France Internationale (RFI). Cet animateur a su transmettre et partager le plaisir intarissable qu'il éprouvait à écouter et à rediffuser le titre *1<sup>er</sup> Gaou*.

Le rôle de la radio conduit aux données générales de l'industrie culturelle. Jusqu'en 1990, le succès en Côte-d'Ivoire se mesurait à l'aune des 33 tours vendus. 20 000 exemplaires vendus, sans compter les copies pirates, c'était la gloire. Au-delà de la piraterie industrielle, déversant sur le marché des disques copiés illégalement, la piraterie du pauvre avait du grain à moudre. Chacun pouvait pour une bouchée de pain, obtenir une copie de la quinzaine de chansons qu'il préférait, quels que soient le ou les auteurs. Les vendeurs de disques dits « disquaires » constituaient les principaux agents de ce commerce illicite. Est-ce pour couper l'herbe sous le pied des

pirates de quartier que les maisons de production, délaissant le disque vinyle, firent de la cassette originale le premier instrument de diffusion de masse de la musique ? Le zouglou arrive sur le marché, au moment du développement de cette stratégie commerciale qui, dès le début des années 1990, privilégie la cassette audio. Quant au CD, indiquons à titre de référence que le premier CD d'Alpha Blondy, sur le marché ivoirien, ne sort qu'en 1992 avec l'album *Massada*. Aujourd'hui, même si les trophées de la musique restent des disques d'or, c'est la cassette audio qui reste l'unité de mesure des ventes et du succès en Afrique.

Le tourne-disque fut un objet de luxe trônant dans un salon plus ou moins guindé. La radiocassette en revanche est partout. Objet nomade et objet de masse relativement bon marché, elle participe d'une démocratisation de l'accès à la musique au moment où la pauvreté entre dans les soucis des gouvernants et des bailleurs de fonds. Par son entremise, les artistes ont pu conquérir de nouveaux publics moins fortunés certes, mais infiniment plus nombreux. Dans la cuisine noire de fumée de la grand-mère tout comme dans l'atelier du tailleur du quartier, la radio-cassette diffuse de la musique de manière continue. L'essentiel des plages horaires des radios se comble par la musique et la proximité de fait des nouvelles radios libres se traduit par des antennes plus ouvertes sur les musiques nouvelles et les musiques locales. L'arrivée des Radio-FM a rendu l'écoute plus confortable et plus continue et, bien entendu, la musique y a gagné, les animateurs de radio et de télé encore plus. On les retrouve managers et même producteurs de spectacles ou de cassettes. La cassette des *Magic System* peut ainsi caracoler allégrement, seulement en deux années d'exploitation, sur la crête des 300 000 exemplaires.

On a souvent opposé folklore et musique populaire, et on a fini par distinguer musiques populaire et commerciale. « À diverses reprises, au cours du vingtième siècle, l'adjectif populaire est revenu à la mode dans les milieux engagés pour remplacer celui de folklore, trop restrictif, et signifier le fait d'appartenir authentiquement au peuple », par opposition au terme « commercial », créant ainsi une nouvelle dichotomie (Springer 1982 : 6). Rapporté à la musique, l'adjectif populaire s'oppose plutôt au traditionnel, ce dernier relevant d'une musique à diffusion restreinte, exécutée par des non professionnels. La musique commerciale, quant à elle, serait régie par la division du travail, la répartition des tâches, les fortes ventes et l'implication des moyens de communication de masse.

Musique urbaine, le zouglou n'est pas référentiel à une portion particulière de l'espace national et, cependant, c'est une musique nationale en ce sens que nulle part ailleurs qu'en Côte-d'Ivoire une telle musique n'est née. Ainsi donc, une musique nationale peut être non ethnique et non traditionnelle tout en restant pourvoyeuse de repères dans la mémoire collective. Les mélodies sur lesquelles le zouglou fait fond et main basse, 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, les jardins d'enfants, bref toutes les structures d'animation scolaires et parascolaires. Mais d'où ces organisations les tiennent-elles ? Ces chansons d'ambiance participent des mœurs musicales africaines selon lesquelles les activités sociales collectives, s'exécutent en musique. La littérature africaine d'inspiration traditionnelle et nostalgique à l'instar du roman *L'enfant noir* de Laye Camara (1953), a décrit cette conjonction du travail et du chant. Africain aussi le zouglou l'est dans le tissage du lien inextricable entre musique et danse.

Très probablement, les mélodies qui tapissent le sol et le plafond du répertoire zouglou procèdent des premiers efforts engagés par les premières générations d'instituteurs ou de missionnaires africains et africanistes, pour tropicaliser le répertoire des cours de chants des programmes scolaires. Les langues qui parlent dans ses chansons ne sont pas toujours évidentes et souvent les refrains des chansons font signe sans nécessairement signifier. Des déperditions dans la transmission ont pu déformer les mots mais pas la forme qui survit dans des mélodies qui finissent par sonner comme des hymnes de ralliement. Pour le commun des Ivoiriens, le refrain *Zomaman* ne veut rien dire. Mais chacun sait qu'à l'entendre, il est en devoir de répondre et de participer en poussant : « *Zo !* » Il s'agit bien d'un rite d'interaction. C'est cette fonction phatique et conviviale qui explique que les groupes précurseurs de la forme zouglou sont en fait les petits groupes de performances qui, dans les quartiers, se partageaient le marché de l'animation des plages d'attentes dans les funérailles, les meetings politiques, les matchs de foot, de handball ou de basket. Le nom générique qui désigne ce type de prestation musicale comportant un tambour, des bouteilles, des grelots et des chanteurs, reste « *Ambiance facile* ».

La présence de ces orchestres sur l'espace des funérailles mérite d'être signalée. À la différence de leurs pères qui, à cette étape de la vie, tremblaient comme des feuilles mortes rien que d'avoir à longer la rue conduisant au cimetière, les jeunes des années 1990 ne semblent pas développer une peur-panique devant l'idée de la mort. En seraient-ils au chapitre du « *s'en fout la mort !* » que dès les années 1960, les conducteurs de « taxis-brousse » affichaient crânement sur leur « camion » ? Le zouglou est 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. Quant au phénomène des loubards qui pointe dès les années 1980 pour exiger et obtenir sa visibilité à l'occasion du passage du parti unique au multipartisme, il est l'effet conjugué de facteurs multiples : croissance démographique non contrôlée au plan des économies domestiques et publiques, déscolarisation, chômage, urbanisation et pertes de repères, etc.

La contre-culture peut être moralisatrice et même religieuse, on l'a vu avec le reggae. Les récits que monte le zouglou, dans la trame d'une narrativité quelque peu bavarde, portent l'espérance d'un changement dont l'avènement passe par l'amendement des pratiques du pouvoir. Pour autant que

tout ordonnancement musical est un dispositif de production de l'ordre par le bruit (Attali 1977), toute musique nouvelle remet les choses en ordre, produisant un nouvel ordre des choses. Le zouglou c'est la production d'un ordre critique extra-ethnique et laïc. Aucune ethnie ivoirienne ne peut en revendiquer exclusivement la paternité alors que toutes se trouvent matrices de sa dynamique. Que son développement se déroule sur fond moral est le signe des rapports intimes entre art et société, entre éthique et esthétique. Laïc, le zouglou l'est en ce sens qu'à la différence de la rumba congolaise, du highlife et du reggae qui sortent à un moment où à un autre de la matrice de l'Église coloniale, le Zouglou est libre de toute attache religieuse.

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 ». Non pas qu'ils n'en aient aucun souci mais parce que l'historicité post-coloniale qui correspond à cette nouvelle musique consiste essentiellement à avoir les meilleures ventes. Il s'agit plutôt de réussir ses *play-back* et ses *clips*, après s'être adjugé les meilleurs arrangeurs, les meilleurs producteurs, le bon manager et une promotion des plus professionnelles. Le zouglou est un des rites d'intégration inventés par les jeunes pour participer à cette nouvelle culture de la performance où la technique en impose au fond et à la forme.

Si cumuler les meilleures ventes n'est plus une affaire de savoir chanter, maîtriser les règles du chant ne ferait pas baisser les ventes non plus. Le zouglou ne donnera toute sa mesure créatrice que lorsque ses stars se seront converties aux rigueurs et aux délices du *live* d'une part, aux exigences élémentaires de leur métier d'autre part. Bien plus, l'urgence concerne la qualité des textes des chansons. Trop souvent, le déficit poétique qui les frappe n'a d'égal que la grossièreté et la vulgarité des propos. Le polissage de l'expression conduira aux nécessaires réformes et variations à transcrire dans l'enveloppe sonore des mélodies. Lingala pour la rumba, fanti pour le highlife, français populaire pour le Zouglou, la musique moderne est un moment où la langue populaire se présente à elle-même, se poétise et se politise sans prétendre être « le miroir parfait de la société ou l'expression la plus adéquate des aspirations populaires » (M'Bokolo 1992 : 545). Modernité n'est pas fuite en avant. Les artistes du zouglou auraient tort de se laisser entraîner par les vents de la soit-disant mondialisation et de se caler sans nécessité vécue, sur le rap. Comme le note John Collins (2001), lorsqu'il s'agit de l'Afrique, la World Music n'est pas intéressée par les musiques truffées de synthétiseurs, mais par les musiques d'inspiration africaine traditionnelle.

On ne récolte pas les fruits de tous les arbres qu'on a plantés et, parce que 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, et chacun dans son domaine spécifique, contribue à rendre le

terrain propice aux nouvelles générations. L'hymne du Wassoulou<sup>9</sup> n'indique-t-il pas que la femme peut indiquer à l'homme le chemin de l'honneur introuvable ?

« Si tu ne saurais parler  
 Si tu ne saurais parler  
 Si tu ne saurais parler en public  
 Donne la parole au griot.  
 Nous en ferons de quoi gagner des choses  
 Si tu ne saurais tenir les hommes,  
 Si tu ne saurais tenir les hommes  
 Si tu ne saurais tenir les hommes en public  
 Donne la corde de commandement aux femmes  
 Elles en feront une corde pour puiser l'eau du puits.  
 Si tu ne saurais te battre  
 Si tu ne saurais te battre  
 Si tu ne saurais te battre en public  
 Donne ton sabre aux femmes  
 Elles en feront de quoi découper les condiments. »  
 (Bembeya 1972)

Les jeunes musiciens du zouglou peuvent être tenus pour ceux qui, sans compétence avérée, ont concocté et offert à la Côte-d'Ivoire une musique exportable qui, à défaut de réunir tous les suffrages, est clairement estampillée « Made in Côte-d'Ivoire ».

*Université d'Abidjan-Cocody.*

## BIBLIOGRAPHIE

ATTALI, J.

1977 *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, PUF.

BALANDIER, G.

1958 *Afrique ambiguë*, Paris, Plon.

BEMBA, S.

1984 *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre (1920-1970). De Paul Kamba à Tabu Ley*, Paris, Présence africaine.

BENDER, W.

1992 *Sweet Mother, Modern African Music*, Chicago, University of Chicago Press.

9. Bien entendu, les versions de cet hymne se comptent par dizaines. Au nombre de celles médiatisées sur support audio, notons celles de :  
 – Bembeya-Jazz National, *Regard sur le passé*, Éd. Syliphone, Conakry, 1970.  
 – Amy Koita, *Djiguy*, Mali K7, SA, 1990.

CAMARA, L.

1953 *L'enfant noir*, Paris, Plon.

COLLINS, E. J.

1985 *Musicmakers of West Africa*, Washington, The Three Continents Press.

2001 « Making Ghanaian Music Exportable », Paper presented at the Music Award 2001, available on the site [www.scientific-african.de](http://www.scientific-african.de).

GUIRAUD, G.

1992 *Fraternité Matin*, Abidjan, 12-13 sept. : 11.

KONATE, Y.

1987 *Alpha Blondy. Reggae et société en Afrique noire*, Paris, Karthala.

M'BOKOLO, E. (dir.)

1992 *Afrique noire. Histoire et civilisations*, t. 2, XIX et XX<sup>e</sup>, Paris, Hatier-Aupelf.

MONGA, C.

1994 *Anthropologie de la colère*, Paris, Karthala.

SPRINGER, R.

1982 « La commercialisation du Blues dans les années 20 », *Culture de masse ou culture des peuples, Raison présente*, Paris, Nouvelles Éditions rationalistes.

## DISCOGRAPHIE

ALPHA BLONDY

1992 « Multipartisme », Album *Massada*, Abidjan, Éd. Emi Jat Music.

BEDMBEYA JAZZ NATIONAL

1970 *Regard sur le passé*, Conakry, Éd. Syliphone.

BILE, D. (et Les parents du Campus)

1990 *Gboglo Koffi*, Abidjan, Éd. Jat Music, Hightech.

KOITA, A.

1990 *Djiguy*, Bamako, Mali K7.

ORCHESTRE DE L'UNIVERSITÉ D'ABIDJAN

1984 *Campus*, Abidjan.

POTES DE LA RUE (LES)

1992 *Zio pin*, Abidjan, High tech.

POUSSINS CHOCS (LES)

1994 *Asec-Kotoko*, Abidjan, Éd. Jat Music.

## SYSTEM GAZEUR

1999 *1<sup>er</sup> Gahou*, Abidjan, Éd. Show biz.

## YODE (L'ENFANT)

1992 *Les côcos*.

## WWW

1990 *Zomanman zo*, Abidjan, Éd. High tech.

## RÉSUMÉ

Rejeton de la crise universitaire, sociale et politique qui, en 1990, secoue la Côte-d'Ivoire entière, le zouglou est une création musicale des étudiants en révolte contre la société.

Le zouglou se chante en français populaire ivoirien et en nouchi, le langage des jeunes de la rue. Plusieurs facteurs contribueront à en élargir l'audience, donnant à la Côte-d'Ivoire la première musique nationale de son histoire : l'élaboration progressive d'un répertoire basé sur des chansons drôles et humoristiques, la résonance sociale des thèmes abordés, l'essor de la cassette audio remplaçant le disque vinyle : le soutien des radio FM nationales et internationales...

## ABSTRACT

*Zouglou Generation.* — Offspring of the academic, social and political crisis that shakes out Côte-d'Ivoire as a whole, zouglou is a musical creation of students protesting against their society.

Zouglou is sung in Ivorian popular French and in Nouchi, the French spoken by children of the street. Several factors contribute to widen its audience, giving to Côte-d'Ivoire the first national music of its history: the progressive elaboration of a repertory based on funny and humoristic songs; the social output of the topics; the development of cassette radio that replaces the vinyl records; the support of national and international FM channels...

Mots-clés/Keywords : Côte-d'Ivoire, Yopougon, campus universitaire, identité nationale, jeune, multipartisme, musique populaire, urbanité, zouglou/Ivory Coast, Yopougon, campus, national identity, youth, multiparty political system, pop music, urbanity.