

LE POLITIQUE SUR SCÈNE. LE ZOUGLOU COMME UN OPNI (OBJET POLITIQUE NON IDENTIFIÉ)

David K. N'GORAN*

Cette étude voudrait postuler une analyse du discours social dans son aspect spécifiquement politique à travers le « Zouglou », rythme musical représentatif de la culture ivoirienne de ces deux dernières décennies. Mais, au-delà du cadre spécifique d'un art local fait de parole, de chant, de danse et de gestuelle, il s'agit ici, pour nous, d'éprouver les résultats d'un ensemble de recherches que nous amorçons sous la forme d'une « histoire des peuples sans histoire » (Moniot, 1974).

En effet, il apparaît que le champ symbolique africain (politique, économie, religion, littérature et art) configure une réponse, dans la perspective d'une économie générale des discours (Bourdieu, 1982), telle qu'elle met face-à-face des sociétés du Sud et celles du Nord. Ainsi, afin de répondre à la nécessité d'une méthodologie soucieuse d'endogénéité, nous observons les conditions de possibilité pour l'écriture « à l'ivoirienne » d'une histoire locale à partir d'un corpus politique propre (N'goran, 2012).

Plus précisément, suivant le paradigme de « l'invention de l'histoire » (De Certeau, 1990,) cumulé à celui du « politique par le bas » (Bayart, M'bembe, Toulabor, 2008), nous avons investi le concept d'OPNI (objet politique non identifié) en tant qu'il rend compte des modes populaires d'action politique, mais surtout, parce qu'il offre l'avantage de porter en lui-même les modalités de sa méthodologie, à savoir le recours à une approche « culturelle » qui tend à considérer les réalités internes aux sociétés postcoloniales avec leurs différentes mutations. Celles-ci autorisent, par exemple, que les représentations politiques des sociétés issues de l'expérience coloniale ne soient pas observées à partir de méthodes héritées des révolutions bourgeoises et du siècle des Lumières. Elles ne devraient pas, non plus, être circonscrites au seul entendement de la science politique française telle qu'elle balance entre tradition juridique et écoles développementalistes américaines.

Aussi, ce concept d'« OPNI » sera-t-il appliqué au Zouglou comme site culturel et signe politique, entendu au sens d'« un espace social total » (Constant-Martin, 1989), c'est-à-dire en tant qu'objet

« rassemblant la corporalité, la musique, les images, les formes, la fête, cumulant les signes de la parole [...] lieu de plaisir et de désir, de rencontre de création, de pédagogie, de prise de conscience, comme le cas échéant d'affrontements. On manipule l'histoire et les traditions en les mettant à jour, donc on pose des questions éminemment politiques » (Constant-Martin, 2002).

Se pose alors la question de savoir dans quelle mesure le Zouglou peut être analysé comme un corpus politique au sens où son espace intéresse aussi bien les professionnels de la politique que les simples citoyens. Quels sont les compartiments, jusqu'ici non pris en compte

* Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire

par la critique, que le Zouglou dévoile comme constitutifs de la scène politique ivoirienne ? Quelles sont les frontières symboliques qui autorisent que les artistes zouglou donnent de la voix, d'une façon qui préfigure la présence de deux champs symboliques (musical et politique) intéressés par la problématique de leur « autonomie » ?

Le Zouglou sera analysé comme un OPNI à partir de trois modalités. D'abord, tel qu'il est un lieu du « dicible, du narrable et de l'opérable » (Angenot, 2006), donc se prêtant à une méthodologie bien déterminée d'analyse du discours social. Ensuite, tel qu'il est un lieu d'invention du politique, actualisant ainsi la problématique de la participation politique par « le bas », tempérant, par le fait même, les résultats des analyses élitaires dont les théories concluent à une « ségrégation politique » (Gaxie, 1993 ; Genieys, 2011) à l'avantage des seules élites dirigeantes. Enfin, tel qu'il livre le spectacle d'un corps-à-corps entre acteurs politiquement clivés, d'une part, et une confrontation entre champ politique et espace musical, d'autre part.

1. AVANT LA SCÈNE : « LES OPNI » ET LA MÉTHODOLOGIE D'ANALYSE DU DISCOURS SOCIAL

Le concept d'OPNI est investi pour la première fois par Jacques Delors, alors président de la Commission européenne. C'était au cours du plus long mandat d'un président de cette institution (1985-1994). Il s'agissait, pour lui, avant la réforme impulsée par le traité de Nice, de décrire un état juridique difficilement identifiable de l'Union, d'un statut hybride, à cheval sur l'identité d'une organisation internationale et celle d'un État fédéral.

Rétrospectivement, Denis Constant Martin et ses collègues du Centre d'études et de recherches internationales, en voyage à Yaoundé en octobre 1969 pour une « enquête sur l'attitude des étudiants camerounais sur la modernisation », débusquent la réalité du phénomène avant la lettre. Plus précisément, les chercheurs européens, imbibés de leur européocentrisme aux prétentions universalistes, découvrent « les manières particulières de concevoir en Afrique les réalités politiques, économiques et sociales » (Constant-Martin, 1989). Cette découverte dévoile que la conceptualisation ou la représentation du politique, même si elles prennent une allure peu conforme aux modèles occidentaux préconstruits, « n'impliquaient ni une négation du politique, ni même une distorsion condamnable de la bonne façon de faire la politique » (Constant-Martin, *ibid.*).

Mieux, ils en déduisent que le politique, en tant qu'un ensemble de relations nouées autour du pouvoir, tient d'un processus qui relève, non seulement, du domaine du rationnel et du conscient, mais tout autant de l'affectif et de l'inconscient. Dès lors, les modes de manifestations du politique peuvent prendre, selon les lieux et les codes culturels investis, des formes extrêmement diverses qu'il est indispensable de repérer afin de pouvoir les décrypter.

Transposée au contexte ivoirien, une telle approche entraîne deux types de conséquences. D'abord, du point de vue des théories de la représentation politique, elle immerge le politique dans toute la société globale d'une façon qui permette d'en distinguer une part visible (Rancière, 2000) et une autre invisible. Ensuite, du point de vue de la méthodologie de l'analyse politologique, elle suppose que tout travail de repérage du politique dans le social devrait prendre appui sur ce que Marc Angenot nomme « une science du discours social global ». Celle-ci, tournant le dos aux sites classiques du politique (l'État, les institutions, l'administration, la participation électorale, les élites dirigeantes, les partis politiques, les constructions communautaires, les relations internationales, les mises en scène médiatiques du pouvoir, etc.) cherche à considérer « ce qu'une société se raconte à elle-même », à savoir

« L'immense rumeur, de la propagande politique et syndicale aux pronostics juridiques, de la chansonnette commerciale aux textes savants ou philosophiques, de slogans publicitaires aux homélies et discours rituels, de la conversation de bistrots aux débats de colloques universitaires. Parce que ce qui se dit n'est jamais aléatoire, ni innocent, parce qu'une querelle de ménage a ses règles et ses rôles, ses topiques, sa rhétorique, sa pragmatique [...] de telles règles ne dérivent pas de codes linguistiques comme tels » (Rancière, 2000 : p. 14).

De ce fait, on peut reconnaître aux OPNI de contribuer au dévoilement des possibles fonctions discursives du Zouglou au sens où celui-ci apparaît comme une « formation discursive ». Qu'est ce à dire ?

Ceci signifie que la société ivoirienne met à jour un ensemble de pratiques discursives avec ses genres (discours oral, discours populaire, discours de femmes, discours de presse, etc.), ses domaines (littérature, économie, religion, politique, etc.) avec ses institutions (textualité du discours : mot, énoncé, argumentation, argumentaire), et des typologies (pamphlet, polémique, diatribe, dérision, humour, contestation, controverses, harangue, sermon, etc.).

Les OPNI permettent justement de démêler les « fonctions historico-socio-discursives » (Angenot, *ibid.*) du Zouglou dans ce « fourre-tout discursif » en établissant, par exemple, comment le politique se manifeste dans la société et, inversement, ce que la société dit du politique ou comment elle se la représente. C'est pourquoi, nos investigations nous ont conduit à repérer en contexte ivoirien à peu près six sites faisant office d'OPNI (N'goran, *op. cit.*), c'est-à-dire, un ensemble d'objets ou de pratiques remplissant une fonction politique à l'insu des acteurs qui les investissent ou même en marge des paramétrages normatifs qui leur sont attribués, et qui participent ainsi d'une histoire politique propre. Ils structurent autrement la trame des représentations ou des conceptualisations du politique, tout en véhiculant d'une autre façon les jeux des discours et leurs enjeux dans l'espace social.

D'où, les quelques cas d'imagination politique à Abidjan que nous repérons à travers « la rue » (en tant qu'espace politique par excellence où l'interdiscursif s'anthropomorphise en affrontement des acteurs, c'est-à-dire, où se réalise tout le langage du corps-à-corps à travers le slogan « le pouvoir est dans la rue ») ; « l'école, la presse et le religieux » (que la lecture gramscienne posait déjà comme lieux de socialisation politique à cause de leur forte charge idéologique dont l'État et ses institutions sont les foyers) ; le motif de la jeunesse (du fait du caractère flottant du concept « jeune » selon la posture des acteurs subalternes dans le champ politique par opposition aux apparatchiks) ; puis l'art musical (plus précisément le Zouglou) dont nous voulons voir maintenant dans quelle mesure il est une forme locale de participation politique des « gens d'en bas », pour désigner politiquement des citoyens ordinaires dont la compétence politique est continuellement remise en cause par les théories élitaires de la représentation politique.

2. LE ZOUGLOU OU UNE FORME LOCALE DE POLITIQUE « PAR LE BAS »

Le syntagme « politique par le bas » renvoie aux travaux du « Groupe d'analyse des modes populaires d'action politique », adossé à la revue *Politique africaine* et dont les conclusions peuvent être lues comme pionnières de la science politique africaniste. Il désigne la capacité des acteurs sociaux subalternes à se politiser, et à jouer un rôle de vecteur déterminant entre la société et l'État.

De ce point de vue, le Zouglou est « politique » pour au moins trois raisons.

Une première, de résonance historiciste, qui prend sa source dans l'imagination même de l'idée de modernité. Adorno affirme à cet égard que :

« Depuis le XIX^e siècle, la musique d'un pays s'est changée en idéologie politique en mettant l'accent sur les caractéristiques d'appartenance nationales apparaissant comme représentatives de la nation en confirmant partout le principe national » (Gilroy, 2003).

Dès lors, la conjoncture socioculturelle de la décennie 1970-1980 et la crise socio-économique de la période 1980-1990 en Côte d'Ivoire, autorisent l'entrée en scène du Zouglou en tant que genre musical d'obédience nationale, voire nationaliste. On peut supposer, selon ce que Benedict Anderson pense de la nation, que le Zouglou narre la nécessité d'une communauté

imaginée et imaginaire (Anderson, 1996) consécutivement au contexte d'idéologie panafricaniste dont les variantes et les contradictions dérivent en micro-nationalismes. Il y avait comme une frustration à ne vibrer qu'aux seuls rythmes musicaux des autres pays africains : le Hight life ghanéen, le Tentemba guinéen du groupe Bembeya Jazz d'Aboubacar Demba Camara, le Makossa camerounais popularisé par Manu Dibango, la Rumba congolaise de Joseph Kabasele de pseudonyme « le grand Kallé », et ses dérivés comme le Soukous ; puis des rythmes plus récents comme le kwasa- kwasa animé par l'orchestre Empire Bakuba, le Mayebo Ya Kupola, ou encore le Nbombolo dont l'évolution semble liée à la chute de Mobutu Sese Seko et à l'avènement de Laurent-Désiré Kabila.

Ernesto Djedje, un des pionniers de la musique moderne ivoirienne, fit son apparition sur la scène avec son Ziglibity afin de mettre un bémol à cette hégémonie de la « musique étrangère ». Selon Yacouba Konaté :

« 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 (...) 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 mégastar mais pas celui de chantre de la musique ivoirienne (...) 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 » (Konaté, 2002, 168).

Ainsi, bien que les esthètes de la musique ne s'accordent pas sur la recevabilité de sa musicalité évaluée comme « mièvre et fade » (Boka, 2013), avec des pas de danse assimilés « aux grimaces » (Boka, *op. cit*), des chansons disqualifiées parce que situées en marge des gammes admises, et les mélodies jugées monotones, le Zouglou a pu s'octroyer au moins la fonction de porte-flambeau d'une identité musicale ivoirienne, en thématissant des réalités ivoiriennes, en narrant nos mutations communes, nos angoisses et nos aspirations collectives, offrant ainsi un miroir de la nation ivoirienne, au jour le jour.

Une deuxième raison, dans la perspective des prophétismes politiques, tels qu'ils permettent de rendre compte de la figure centrale et dominante du « père de la nation ». Si on reprend, sur ce sujet, l'analyse de J.-P. Dozon à propos de l'image de Félix Houphouët-Boigny, telle que narrée par l'ensemble des discours publics en Côte d'Ivoire entre 1920 et 1980, on note que le pouvoir d'Houphouët-Boigny a toujours été justiciable du concept de « pouvoir pastoral au sens de Dieu berger » (Dozon, 1993). Dès lors, parce que la politique ivoirienne de cette époque était absolument celle du parti unique, on ne peut que noter une adhésion d'ensemble de tous les producteurs de discours publics à la figure héroïque d'Houphouët-Boigny. Les artistes musiciens ne furent pas en reste de cette célébration de la figure du potentat. Ainsi, du parti unique jusqu'au retour du multipartisme, les pionniers de la musique ivoirienne moderne (Amédée Pierre et son orchestre Ivoire-Stars, Yapi René et le Yapi-Jazz, L'ivoiris Band d'Anouma Brou Félix, Mamadou Doumbia et son Conseil de l'Entente, les Sœurs Comoé, alors pionnières de la musique féminine ivoirienne, Eba Aka Jérôme, la tonitrueuse Alla Thérèse et son époux N'goran la loi,) ainsi que la relève (Lougah François, le dandy de « Papa national », Bailly Spinto, à la voix de charme devant Orphée lui-même, Nayanka Bell à la beauté sulfureuse, Aïcha Koné, la « diva » au regard envoûtant, Alpha Blondy, fils à jamais de Houphouët-Boigny, et bien d'autres talents du parti unique), ne manquèrent pas de célébrer « le père de la nation ».

Le Zouglou prolongera, une décennie plus tard, cette ambiance générale des prophétismes politiques, à la différence nette qu'il vient opérer un renversement dans « l'ordre du discours » du moment. D'abord, l'Université : l'espace qui l'engendre est un lieu de contre-discours par excellence. L'énoncé qui s'y déploie s'articule autour du concept de « gouvernementalité », d'une façon qui remette en cause la légitimité du pouvoir du potentat, par le silence observé par les premiers artistes Zouglou (Bilé Didier et Les Parents du campus) autour de sa figure glorieuse. Ensuite, les énonciateurs, «les rejets de la crise universitaire, sociale et politique qui secouent la Côte-d'Ivoire entière (...) ce sont des étudiants en révolte contre la société » (Konaté, *op. cit.*). En cela, le Zouglou est prophético-politique, par sa capacité à opérer surnoisement, et plus tard, d'une façon plus audible, la critique du « miracle ivoirien » et les métamorphoses de celle-ci en « mirage » sur le corps social. Il annonce l'avènement d'une « autre » vision de la société, en rupture avec l'ordre ancien.

Enfin, la troisième raison, le Zouglou est politique pour s'être constitué, dès ses premiers moments, comme « une société dans la société », c'est-à-dire, un « art de vivre bohème » corrélé à une esthétique musicale qui retentit comme une connotation de classe ou de groupe social. Ses acteurs, on le sait, viennent initialement de la frange dominante des dominés et constituant les dominés des dominants (les étudiants). Ce sont, également, les représentants d'une jeunesse laissée pour compte, venue des quartiers populaires ou des campagnes ravagées par la crise économique, notamment la chute du prix du café et du cacao.

Leur niveau d'instruction, hormis la frange estudiantine, reste approximatif, avec un parler de rue communément appelé « nouchi », dont le personnage du loubard a déjà élaboré la grammaire. Mais ici, la stratégie principale consiste à construire une norme économique à l'envers. C'est ce que Bourdieu décrit dans *Les règles de l'art* (Bourdieu, 1992) comme « une économie non économique » à l'opposé de « l'économie économique ou matérielle ». De la sorte, il s'agissait moins pour les artistes zouglou de vivre de leur art musical que de postuler une vision du monde, dont le mode vestimentaire (le pantalon jean, toujours associé à un foulard servant à fixer l'attache au niveau du genou, le tee-shirt, la casquette et les chaussures de marque « Sebago », très prisés par toute la jeunesse d'alors) reste un des signifiants. L'humeur et l'humour toujours agréables traduisent la gaieté du « dandy », le dragueur invétéré qui entend consommer la femme avec liberté et libertinage : « On danse le zouglou et on file un peu les gos aussi » confesse le groupe « Bilé Didier et Les Parents du campus », un des pionniers. Vivant difficilement de leur art, donc au jour le jour pour la majorité d'entre eux, ils ne manquaient jamais de faire l'apologie des petits métiers, à l'image de « Koffi le petit cireur », lequel réussit à attraper dans ses filets « la go Adjoua » [le jeune fille de prénom Adjoua], friande de gros bonnets.

Le style de vie bohème, c'est aussi l'apparente insouciance dans « le bôcô », l'autre appellation de l'alcool, car ici, l'ivresse éternelle est le passe-temps favori d'une jeunesse laissée pour compte, sans perspectives d'avenir. L'alcool coule à flot dans « les maquis », buvettes locales et bars-dancing couverts de bruits et de fumées, tout ceci afin de « faire prodada » [la frime], un « m'as-tu-vu » illusoire, donnant à son sujet l'impression d'une visibilité sociale : « Les jeunes d'aujourd'hui/n'ont plus de distraction/après l'école/on s'adonne à l'alcool/prodada va nous tuer/à cause de malin/(...) c'est l'ambiance à gogo/chacun a ses amis/on sait pas qui est qui/on sait pas qui suit qui, mais on est assis au maquis », constate « Espoir 2000 » une des voix les plus autorisées de la musique zouglou. Conséquemment, les effets de cet art de vivre bohème sur le reste de la société s'illustrent, en termes de folie généralisée, comme une mesure de la démesure sociale, voire un branle-bas qui dérègle la norme et affaiblit l'ordre : « Abidjan faro/Champagne à gogo/tout ça pour les gos, et tu cries y a fohi !/ Parmi nous/il y a des fous/mais on s'en fout/Abidjan est doux/... » scande encore le même « Espoir 2000 » dans sa sociologie spontanée. On voit ainsi se constituer un espace musical dont il convient à présent d'observer les modalités de son « autonomie » dans son

rapport avec le champ politique. Plus précisément, comment « l'esprit zouglou » finit par entretenir un face-à-face discursif avec le champ politique d'une façon qui dénote un art à part entière ou, a contrario, un simple appendice, voire une caisse de résonance du politique.

3. SCÈNE MUSICALE ET CHAMP POLITIQUE : PARTICIPATION, ADHÉSION OU CLIVAGE SYMBOLIQUES ?

Cet aspect de l'analyse entend interroger le postulat de l'« autonomie » discursive de l'espace artistique incarné par le Zouglou. L'observation, pour qu'elle dévoile davantage « l'éthique de la discussion » en contexte devra situer le discours zouglou en temps de crise, notamment de crise militaro-politique. Ainsi que le rappelle Nathalie Maroun, passionnée des « relations publiques de crise », parlant de la rhétorique :

« Les ambiguïtés de la rhétorique démocratique ne sont jamais aussi flagrantes qu'en temps de crise politique : révolution, guerre civile, guerre extérieure... Les crises mettent à l'épreuve la rhétorique en exigeant d'elle une efficacité optimale et une cohérence interne : l'une politique, l'autre démocratique. En temps de crise, la rhétorique paraît d'autant plus suspecte qu'elle est indispensable à la victoire, à la fois sur les opposants intérieurs et sur l'ennemi extérieur. Dans le même temps, la fonction persuasive de la rhétorique, visant l'adhésion et la décision collective, paraît constitutive de la démocratie » (Maroun, 2010, www.fabula.org).

Nous avons déjà montré, à cet égard, que dès les premiers moments de l'histoire du Zouglou, un rapport conflictuel à finalité hégémonique fut instauré, entre ce rythme musical et le champ politique, notamment celui du parti au pouvoir d'alors (le PDCI-RDA).

Surtout, cette forme de représentation du politique a permis de donner corps à l'idée d'un « espace public » ivoirien au sens où l'entendait encore Habermas qui en proposa la conceptualisation.

Pour autant, il semble que les signes de la crise ont consisté à sublimer le discours des artistes zouglou en une « controverse politique ». Celle-ci étant, comme la définit Juliette Renne se plaçant du point de vue de la sociologie politique, « le processus par lequel une polémique, relative à une décision publique ou une action politique à entreprendre, sort de son arène initiale et localisée pour toucher un public généralisé » (Renne Juliette, in Bonnafous et Temmar, 2007). Ainsi, les concepts d'ivoirité, de citoyenneté, de souveraineté, et même de légitimité et de légalité constitutionnelle, sont-ils dépouillés de la complexité de leur positivité intrinsèque pour intégrer une approche « simple », voire doxique ou même populiste, relayée tout à la fois par la politique partisane des nouveaux pouvoirs (le FPI) et par les artistes zouglou eux-mêmes. Juliette Renne dit encore que cette thématique

« ne peut émerger et durer qu'autant qu'elle exprime et met en scène une tension entre deux ou plusieurs systèmes de valeurs potentiellement contradictoires, dotés d'une légitimité publique comparable, que la primauté de l'un ou de l'autre de ces systèmes de valeur est précisément ce qui divise les camps opposés » (Juliette, Renne, *ibid.*).

Objectivement, on observera que le rapport entre le pouvoir FPI et le rythme zouglou fonctionne à l'allure d'une connivence ou d'une sympathie qui contrarie les moments précédents. Plus précisément, on peut postuler une annexion du second par le premier. En effet, dans l'histoire politique africaine, rarement les animateurs d'un genre musical, à un moment donné de leur propre histoire, se sont positionnés avec autant de détermination et d'engagement pour la défense et illustration d'un régime politique. Dans le contexte de crise de septembre 2002 jusqu'à la veille des élections controversées de novembre 2010, le corpus zouglou devint indistinct d'un discours politique dont le régime en place était, à la fois, et le producteur et le relais, voire le propagandiste.

Des réponses politiques aux différentes problématiques de la crise sont reprises en chœur par les artistes sous la forme de thèmes idéologiques uniformisés, remplissant des fonctions émotives et référentielles bien déterminées. Bien sûr, il y eut, dès les premiers crépitements de fusils, une tentative d'interposition des artistes entre les belligérants. Ainsi, les collectifs zougrou, constitués à cet effet, invitèrent-ils à la cessation des hostilités, à la paix et à la réconciliation : « Nous on veut s'amuser/arrêtez vos fusils là.../Pourquoi ne pas s'aimer, pourquoi, ne pas se pardonner/la vie est sacrée, il faut la protéger (...) » clamait le « collectif Yousoumba »⁵¹, un autre collectif dit « pour la paix », composé des meilleures voix du moment : Bagnon, Petit Yodé, Vieux Gazeur, Pat Sacko, Petit Denis, et Soum Bill, chantait à son tour : « Libérez mon pays/tous unis autour d'une tasse de thé/c'est ce que les zougrou ont appelé unité/ne la gâchons pas sinon notre pays ira à la dérive.../(...) ». Plusieurs autres, comme « Youlés international » invitèrent à la persévérance, au pardon et à la victoire certaine de la paix sur la guerre : « Si vous allez dans les villes assiégées/dites aux parents de laisser tomber, qu'on va gagner la paix... », conseillèrent-ils.

Puis, au fur et à mesure de l'enlisement de la crise, le discours politique d'obédience partisane se constitua en leitmotiv des textes zougrou.

Aux lendemains des événements de novembre 2004, au cours desquels l'armée française tira à balles réelles sur une soixantaine de « Jeunes Patriotes », sur l'esplanade de l'hôtel Ivoire, les textes zougrou s'affirmèrent comme des thèses politiques à part entière : « Eh ! L'ennemi, petit à petit s'est dévoilé/on a construit leur pays, ils nous ont appelés indigènes/on a fait leur palabre, ils nous ont appelés tirailleurs/aujourd'hui, c'est sur les enfants des tirailleurs que vous tirez (...) », dénonçait un autre collectif composé des mêmes artistes en vogue : Bagnon, Vieux Gazeur, Pat Sacko et Petit Yodé, avant d'inviter à un nationalisme dont l'étroitesse résonne même au-delà du contexte : « ONU, c'est pour vous/Union africaine, c'est pour vous/mais la Côte d'Ivoire, c'est pour nous... Tuez-nous, on est beaucoup, le soleil va les pkatra... malmener] ». Puis, à la faveur des élections de 2010, le groupe Galliet proposait un texte qui fait dire à LMP (la majorité présidentielle, constituée du FPI et de ses partis satellites) que ses adversaires ne sont rien d'autre que des roseaux, à l'image du maïs, céréale fort prisée dans la partie nord de la Côte d'Ivoire : « C'est comment, Laurent Gbagbo il est sur terrain (...) devant c'est maïs » !

Outre le discours, il y avait aussi les agents à l'origine de sa production. Ainsi trouvait-on au départ de textes zougrou de cette période des producteurs ou des promoteurs de spectacle venus pour la plupart du cercle pro-Gbagbo nommé « la galaxie patriotique » : Joël Tiehi, ancienne gloire internationale du football, Alain Toussaint, conseiller de Laurent Gbagbo, Blé Goudé, chef des « Jeunes Patriotes » ou Stéphane Kipré, de profession « gendre du président de la République ».

De l'autre côté de la ligne, il y avait également Lago Paulin, classique du rythme zougrou, lequel chante les désillusions de « la refondation » en dressant un bilan sociopolitique des plus ternes : « On est fatigué, on nous prend pour des cobayes/(...) les droits de l'homme n'existent pas, les rues sont sales, Abidjan sent/ce n'est pas leur problème/Côte d'Ivoire, un pays maso, le pouvoir est doux/ils s'en foutent de nous/ »

On voit donc une annexion évidente du rythme zougrou par le champ politique. Dans un cas comme dans l'autre, le zougrou fonctionne comme un objet politique non identifié au sens où son espace s'offre comme une arène où se jouent les jeux des acteurs politiques et/ou artistiques en controverse politique. Peut-être, l'entrée en scène des plus « jeunes » comme Billy Billy (slameur dont le rythme s'apparente à un dérivé du zougrou et dont la posture langagière, s'affiche comme une nette insubordination contre tous « les camps »), est-elle la preuve et l'espoir que le politique n'aura pas toute la latitude de faire de la culture un affidé docile.

CONCLUSION

Le Zouglou est un rythme musical, c'est-à-dire, à la fois, chant, danse, parole et gestuelle. Mais il est aussi et surtout un espace symbolique remplissant une fonction politique dont l'impact finit par dévoiler les manifestations insoupçonnées de la politique ivoirienne. Les attendus de cette mise en scène artistique de la politique ivoirienne s'exposent, au moins, de trois façons. La première est prise en charge par les présupposés de la théorie, et/ou de la méthodologie de la représentation politique, voire de sa conceptualisation en tant que réalité sociale. Celle-ci implique que l'historiographie d'une histoire politique endogène devra transcender les prescriptions classiques de ce qu'il faut entendre par « politique » afin d'accorder de l'intérêt aux objets ou aux pratiques socioculturelles dont la fonction politique n'a pas été attestée par les régions convenues de l'orthodoxie.

La deuxième prend l'autre bout de l'analyse politologique en faisant mentir les théories élitaires admises sur la question, à savoir que la compétence politique est tenue en monopole par les seules élites dirigeantes. À contrario, le Zouglou et ses praticiens sont logés dans la frange dominée de l'espace social. En cela, il est représentatif de la façon dont « les gens d'en bas » se représentent la politique.

Dès lors, en tant que forme locale de représentation ou de participation politique, il donne le jour à des discours en confrontation et des acteurs en position. D'où la troisième partie de l'analyse qui laisse configurer un face-à-face entre champ musical le champ politique en termes de participation, d'adhésion ou de clivage symbolique. C'est ici que se joue l'enjeu de l'autonomie des champs de la culture et de la politique dans le contexte ivoirien. L'on a ainsi pu noter que malgré ses faiblesses structurelles, la culture, en contexte ivoirien, depuis au moins deux décennies, a cessé d'être un affidé docile du politique.

BIBLIOGRAPHIE

ANDERSON, Bénédict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'essor du nationalisme*, Paris, la Découverte, 1996.

ANGENOT, Marc, *Le marxisme dans les grands récits. Essai d'analyse du discours*, Paris, L'harmattan/Les presses de l'Université Laval, 2005.

BALANDIER, Georges, *Le pouvoir sur scène*, Paris, PUF, 1980.

BAYART, J-F, MBEMBÉ, A et TOULABOR, C., *Le politique par le bas en Afrique noire. Contribution à une problématique de la démocratie*, Paris, Karthala, 2008.

BONNAFOUS, Simone et MALIKA, Temmar, *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Paris, Ophrys, 2007.

BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire : une économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

- *Question de sociologie*, Paris, Minuit, 1984.

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

DENIS, Constant-Martin, *Sur la piste des OPNI (objets politiques non identifiés)*, Paris, Karthala, 2002.

GAXIE, Daniel, *Le cens caché : inégalités culturelles et ségrégation politique*, Paris, Seuil, 1993.

GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973.

GENIEYS, William, *Sociologie politique des élites*, Paris, Armand Colin, 2011.

HABERMAS, Jünger, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1988.

KONATÉ, Yacouba, « Génération Zouglou », in *Cahiers d'études africaines*, n° 168, 2002.

MONIOT, Henri, « Histoire des peuples sans histoire », *Faire de l'histoire I, Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1974.

N'GORAN, David K, *Les enfants de la lutte. Chroniques d'une imagination politique à Abidjan*, Paris, Publibook, 2012.

Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire, suivi de Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, 1996.