

Doh Ludovic Fié

Musiques populaires
urbaines et stratégies du
refus en Côte d'Ivoire



Doh Ludovic Fié

Musiques populaires
urbaines et stratégies
du refus en Côte d'Ivoire

Éditions EDILIVRE APARIS
93200 Saint-Denis – 2012

www.edilivre.com

Edilivre Éditions APARIS

175, boulevard Anatole France – 93200 Saint-Denis

Tél. : 01 41 62 14 40 – Fax : 01 41 62 14 50 – mail : actualite@edilivre.com

Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction,
intégrale ou partielle réservés pour tous pays.

ISBN : 978-2-332-46211-4

Dépôt légal : février 2012

© Edilivre Éditions APARIS, 2012

Avant-propos

La Côte d'Ivoire, depuis son accession à l'indépendance en 1960 jusqu'aux années 90, vit sous un régime de parti unique. Le Parti Démocratique de Côte d'Ivoire (PDCI) de Félix Houphouët-Boigny dont il est le président est au pouvoir depuis l'institution de la République. La gestion des affaires de l'État était confiée à une personne et à son parti. Les Institutions que sont l'Assemblée nationale et la Cour suprême étant vidées de leur contenu, la première apparaissait comme une chambre d'enregistrement et la seconde, une muette. Il n'existait aucun contre-pouvoir. Ainsi, dans une logique d'uniformisation de la pensée, tout le monde doit raisonner comme le "père de la nation" et le « Guide éclairé » désireux, selon l'opposition clandestine d'alors¹, de se maintenir au pouvoir à tout prix. D'où l'interdiction des partis d'opposition et le refus d'un autre parti que le sien.

¹ Lire à ce sujet Laurent GBAGBO, *Côte d'Ivoire : Pour une Alternance Démocratique* (Paris, l'Harmattan, 1983).

Mais à partir d'avril 1990, sous la pression des organisations politiques non encore autorisées qui se battaient pour l'avènement du multipartisme, les syndicats et autres membres de la société civile, les autorités gouvernementales ivoiriennes se sont résolues à libéraliser le régime, indiquant de façon réelle l'ouverture démocratique du pays qui va conduire aux premières élections effectivement pluralistes. Qualifiée d'havre de paix malgré les turbulences occasionnées par les luttes contestatrices, et après trente neuf ans de stabilité, la Côte d'Ivoire subit, le 24 décembre 1999 un premier coup d'État militaire, effet induit de la crise sociale marquant le début d'une crise sociopolitique qui débouche sur la crise politico-militaire en 2002 avec pour conséquence, la scission de la Côte d'Ivoire en deux : la partie nord tenue par la rébellion armée du Mouvement Patriotique de Côte d'Ivoire (MPCI) conduite par Soro Guillaume et le sud dirigé par Président Laurent Gbagbo dont l'élection en 2000 fut l'objet de contestations diverses.

Aussi convient-il de dire que les luttes contestatrices pour l'instauration du multipartisme et de la démocratie, le coup d'État de 1999 et la rébellion armée de 2002 comme formes de protestation contre l'ordre régnant, ne sont que des stratégies de refus de la société établie en vue de l'avènement d'un univers sociopolitique nouveau. Et, au sujet des facteurs ou acteurs de ces différentes mutations, c'est-à-dire changements de régimes, sont bien évidemment mentionnés les hommes politiques, les militaires, les syndicats et autres membres de la société civile qui, selon leur domaine spécifique, ont coordonné des actions pour s'opposer à la dictature du parti unique et lutter contre les écueils de la démocratie naissance.

Ainsi, parmi ces agents de la dynamique de l'histoire sociopolitique de la Côte d'Ivoire, ne sont pas cités les auteurs de musiques populaires qui pourtant, semblent avoir joué rôle décisif dans les différents changements. À dire vrai, les artistes par leurs productions musicales, en prenant part au débat politique se sont positionnés comme des sujets incontournables dont il faudra désormais tenir compte dans la compréhension des évolutions de la vie politique ivoirienne. C'est pourquoi, cette réflexion porte sur le rôle des musiques populaires urbaines dans les stratégies du refus en Côte d'Ivoire. L'objectif de ce livre est avant tout de comprendre le sens et les enjeux de la politisation des musiques populaires urbaines. Pouvant être définies comme des musiques contemporaines ou récentes, ne nécessitant pas une formation d'expert, ayant un large auditoire dans la population jeune des villes, circulant dans des réseaux d'échanges marchands caractéristiques de l'industrie musicale, elles bénéficient des plus récentes innovations commerciales en matière de technologie d'enregistrement et de traitement du son. L'analyse de leur degré d'implication dans les différents changements est l'objet essentiel de cette réflexion.

Aujourd'hui, à parler de musiques populaires urbaines dans ce pays, l'idée qui revient est bien souvent celle du Mapouka², pour ses Spice Girls

² Le Mapouka trouve ses origines dans un petit village Ahizi de Nigui Saff, à quelques dizaines de kilomètres d'Abidjan. Danse accompagnée de chant, le mapouka consiste à bouger très rapidement les muscles fessiers tout en gardant les hanches immobiles. À l'origine danse traditionnelle, le Mapouka se transforme, en gagnant les villes, en phénomène social. Exécuté

ivoiriennes aux postérieurs arrondis et proéminents qui suscitent la curiosité des friands d'érotisme exotique, du coupé-décalé tributaire d'une certaine Jet Set née dans un contexte de crise politico-militaire et dont le mouvement prit une plus grande ampleur dans la communauté ivoirienne vivant à Paris sous le mouvement de « Sagacité ». Cette nouvelle génération d'artistes, loin du souci de tenir le flambeau de la contestation politique ne joue qu'un simple rôle d'amuseurs. À y voir de près, la musique est devenue uniquement festive, servant d'exutoire ou simplement de passe-temps. Mais les musiques populaires urbaines en Côte d'Ivoire sont-elles toutes réduites au divertissement ? N'assument-elles pas une fonction régulatrice, de formation du citoyen ou de contestation ? Sont-elles à l'écart des mutations sociales ?

Les réponses à ces interrogations se construiront à partir d'une analyse fondée sur les rythmes musicaux que sont le zouglou et le reggae qui, dans le contexte de la démocratie naissante, ont assumé une fonction de musiques engagées. En tant que telles, elles ont pour thèmes le pouvoir, la démocratie, la gestion des affaires de l'État par la dénonciation du despotisme, du népotisme et du clientélisme mais aussi du tribalisme et de la tendance à la xénophobie. Le zouglou est le rejeton de la crise universitaire, sociale et politique qui, en 1990, secoue la Côte-d'Ivoire. Il est une création musicale des étudiants en révolte contre la société. Cette musique « nationale » de la Côte d'Ivoire est marquée par l'originalité de son

dans les bars et boîtes de nuit, il finit par être le symbole d'une dépravation.

répertoire, la résonance sociale des thèmes abordés et des instruments utilisés.

Les problèmes soulignés par le zouglou s'inscrivent dans un contexte général de crise. C'est pourquoi, l'on peut noter que cette musique n'était pas exclusivement réservée aux étudiants. Elle est devenue le moyen d'expression d'une jeunesse révoltée et en quête de re-pères. En effet, le zouglou passa du campus aux quartiers populaires. Approprié par le quartier, il servira à mettre en évidence les problèmes de la cité. En effet, « 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 »³. Le zouglou apparait à cet effet comme l'écriture de l'histoire musicale ou culturelle de la Côte d'Ivoire du point de vue des vaincus pour pastischer Benjamin. Car, le zouglou est d'abord danse du petit peuple, il est devenu la danse des étudiants ou plutôt des jeunes déscolarisés qui vivent en ville. C'est la danse des quartiers populaires d'Abidjan tels que Yopougon (Yop city), Abobo et Port-Bouet. La langue du zouglou est le nouchi, c'est-à-dire le français populaire qui est parlé en Côte d'Ivoire. C'est un français qui invente ses mots, ses expressions en puisant dans les langues locales mais aussi dans l'anglais. Il est une langue qui sert à

³ KONATÉ (Y.). – « Génération Zouglou » in *Cahiers d'Etudes africaines*, 168, XLII-4, pp. 777-796.

communier et à communiquer entre les jeunes. Une langue d'images et d'expressions vives qui fabrique des mots nouveaux, restaure les noms propres en verbes et les verbes en noms.

Quant au reggae, apparu à la fin des années 60, il est véritablement connu en Côte d'Ivoire dans les années 80 grâce à Alpha Blondy. Dans l'approche de son art, de son vrai nom Seydou Koné, « Alpha Blondy mobilise l'imaginaire et l'histoire. Certes Alpha Blondy chante des figures et des événements historiques mais il ne les monte pas sans les affranchir de leur espace historique. Au lieu de les situer dans leur époque, dans leur temps, il a tendance à les situer dans un "avant avant" qui est plus légendaire qu'historique »⁴. D'où le caractère quasi éternel et universel de son contenu. En Côte d'Ivoire, il inspirera d'autres artistes non de façon inconditionnelle : Tiken Jah, Serges Kassi et bien d'autres qui chanteront pour le monde mais spécifiquement pour l'Afrique et pour la Côte d'Ivoire.

Notons que le reggae est le fruit de nombreuses rencontres et de métissages : évolution du ska et du rocksteady. Il trouve ses racines dans les musiques traditionnelles caribéennes comme le mento et le calypso. Mais il est aussi très influencé par le Rythm and blues, le jazz et la soul music (la musique américaine est alors très en vogue en Jamaïque). À ces influences s'ajoute celle de musiques africaines, du mouvement rasta et des chants nyabinghi, qui utilisent les tambours dérivés des cérémonies Burru afro-jamaïcaines. Ce métissage ne s'arrêtera pas là :

⁴ KONATÉ (Y.). – Alpha Blondy. Reggae et société en Afrique noire (Paris, Karthala, 1987), p. 31.

aujourd'hui nombre de styles s'inspirent, intègrent ou reprennent le style reggae de par le monde. Le reggae est aujourd'hui une musique universelle, comme le souhaita son principal ambassadeur, Bob Marley mort en 1981. C'est à partir de 1973, avec le succès de Bob Marley and The Wailers puis d'autres groupes comme les Gladiators et Black Uhuru que le reggae prend une dimension internationale. À preuve, la Côte d'Ivoire a réussi à se faire une renommée à travers le reggae, faisant d'Abidjan, après Kingston et Londres, la troisième capitale mondiale de ce genre. Dès lors, il pourra non seulement continuer à évoluer en Jamaïque, mais aussi reprendre son métissage à travers le monde.⁵ A Abidjan, il est chanté en Anglais, mais aussi dans les langues locales notamment le Dioula, l'Agni, le Bété. Il a pour thèmes la paix mondiale, le néocolonialisme mais aussi le tribalisme, la xénophobie, les élections dans un pays de démocratie naissante comme la Côte d'Ivoire.

Le rapport de la musique populaire à la politique entendue comme domaine privilégié du pouvoir, c'est-à-dire la manière de gouverner et de gérer les affaires de l'État, d'éduquer des masses, a parfois fait l'objet de réflexion. Mais les études sur le sujet ne sont guère légion. Les travaux significatifs à ce propos sont ceux de Yacouba Konaté⁶ et d'Adramane Kamaté⁷.

⁵ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Reggae>.

⁶ KONATE (Y.). – Alpha Blondy : reggae et société en Afrique noire (Karthala / CEDA, 1987), « Génération Zouglou » in *Cahiers d'Etudes africaines*, 168, XLII-4, pp. 777-796.

⁷ KAMATE, (A).-, *Côte d'Ivoire : une guerre des rythmes, Musique populaire et pouvoir de 2000 A 2006*, Paris 1, Sorbonne, 2005-2006 Master 2.

Dans ses écrits, Yacouba Konaté met l'accent sur le rôle joué par les jeunes dans l'espace politique en Côte d'Ivoire. Il affirme que « le décompte des valeurs induites par les actions de la jeunesse ne saurait être exhaustif, mais il paraîtra particulièrement incomplet si on oubliait d'évoquer d'une part l'extraordinaire créativité artistique de la jeunesse qui éclate, par exemple, dans la musique »⁸. Il indique que l'œuvre d'art musicale est apparue comme un moyen de lutte pour le changement voulu par la Jeunesse surtout dans un contexte de parti unique (nous y reviendrons). Car, l'œuvre d'art est en réalité subversive. Elle s'oppose aux faits établis en vue d'une réalité autre. L'art subvertit la conscience dominante, l'expérience habituelle. L'art met en accusation la réalité. Il transcende sa détermination sociale. Il s'émancipe de l'univers du discours et du comportement établi. Fruit de l'histoire et de la société, l'œuvre d'art prend de la distance par rapport à celles-ci pour pouvoir mieux les cerner. C'est grâce à cette forme d'autonomie qu'elle peut mettre le monde en accusation. C'est ainsi que pendant que le zouglou chantait la galère des étudiants, Alpha Blondy chantait la colère des militaires⁹.

⁸ KONATÉ (Y.), « Zeina, Fodé et Yanguiné... Flash sur des jeunes gens en désespérance... » in *Débats*, n° 6 et 7, juillet-août, 2003, p. 60.

⁹ « 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 / 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... »

Pour Konaté, le zouglou est une rébellion langagière. Son langage, à l'image du parler des opprimés en général, renforce leur solidarité, la prise de conscience de leur identité. Cette identité est bien celle de la souffrance que l'art doit dénoncer. Ainsi, le zouglou n'est pas une simple et nouvelle manière de danser, de chanter, un nouveau style dans l'univers de la musique en Côte d'Ivoire ; il est la négation de l'univers dans lequel il évolue et un effort de changer de façon radicale la fonction historique de la musique populaire. C'est certainement pourquoi, au sujet de l'identité sociologique du zouglou, Yacouba Konaté affirme qu'« 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 conscience que les jeunes urbains prennent de leur fonction d'acteurs culturels »¹⁰. Le zouglou comme nouvelle musique qui apparaît, remet en cause l'ordre des choses en vue de la production d'un nouvel ordre de la réalité. Il critique à travers ses thèmes, les dérives de la société. Il a une visée moralisatrice.

La musique, par son contenu, est révélatrice des valeurs en cours et du sens de leur mutation dans une société. Elle est l'expression et le facteur de reproduction des habitudes et pensée de celle-ci. Si elle est enracinée dans la société, elle ne peut que l'exprimer. Par les paroles et toute la chorégraphie caractéristique de musique populaire, elle est

¹⁰ KONATÉ (Y.), « Génération Zouglou » in *Cahiers d'Etudes africaines*, 168, XLII-4, pp. 777-796.

révélatrice de son lieu d'émergence. Les contenus sont inspirés de l'histoire et de la société, fondements des représentations de l'ensemble du corps social. Elle contient les acquis de la société. Elle est indicatrice de son niveau d'éducation et d'instruction en mettant en évidence leur contenu et leur valeur. Ainsi « présentée comme danse philosophique en rapport avec l'atmosphère de terrible répression qui s'abat alors sur le milieu étudiantin, le zouglou est une danse et un rythme dans lesquels les jeunes se reconnaissent. On peut le dire, cette danse informe sur l'état des jeunes au début des années 1990. Et elle informe sur l'état global du corps social à cette époque »¹¹. C'est ainsi qu'en Côte d'Ivoire, c'est toute la jeunesse riche ou pauvre qui s'adonne au jeu de la nouvelle appartenance linguistique, le nouchi, langue du zouglou.

On peut le dire, les productions musicales zouglou comme les chants d'Alpha Blondy sont des peintures de la société ivoirienne, c'est-à-dire, des moments critiques de sa culture. Ces peintures ne sont que la traduction musicale du désir de la jeunesse de contribuer à la construction de la société en participant aux processus qui engagent son avenir. Elle veut faire entendre sa voix, c'est-à-dire contribuer à l'avènement d'une nouvelle vision du monde ou précisément d'un monde débarrassée de la misère, de l'aliénation de l'homme par l'homme, un monde libre. Tel est le

¹¹ KONATÉ (Y.). – « Quand le monde s'éveille à la danse africaine » Actes du colloque « Danse : langage propre et métissage culturel », tenu les 30 septembre, 1^o et 2 octobre 1999 à la cinémathèque québécoise sous la direction de Chantal Pontbriand, Bibliothèque nationale du Québec, 2001, p. 129.

rapport qui s'établit entre la politique et la musique dans la perspective konatéenne.

Quant au travail de Kamaté, il s'intitule : « Côte d'Ivoire : une guerre des rythmes, Musique populaire et pouvoir de 2000 À 2006 ». Il affirme que dans la crise sociopolitique que traverse la Côte d'Ivoire, « l'environnement de la musique en général et de la musique populaire en particulier est en évolution dans ce pays et mérite bien qu'on s'y attarde surtout dans un contexte de crise où les repères traditionnels de l'État sont brouillés. La musique est plus que jamais au cœur de toutes les relations sociales et politiques ivoiriennes. Elle se confond avec la situation politique ivoirienne tout comme les musiciens ivoiriens se confondent aujourd'hui avec les acteurs et institutions politiques de la Côte d'Ivoire »¹². Les musiciens ivoiriens sont devenus des acteurs majeurs de la crise.

Pour comprendre l'implication des artistes dans le champ politique, sa réflexion est axée autour des questions suivantes : La musique populaire ivoirienne bénéficie-t-elle d'un financement de la part des entrepreneurs politiques dans une optique de renforcement et de légitimation de leurs pouvoirs ? Les musiciens ivoiriens sont-ils des porte-voix du pouvoir en place ? La bataille pour le pouvoir en Côte d'Ivoire se joue-t-elle aussi bien au niveau des institutions et des entrepreneurs politiques qu'au niveau de la création artistique et particulièrement musicale ? Les musiciens ivoiriens à travers leurs œuvres sont-ils politiquement partisans ? Quelle est la motivation des artistes musiciens ? Quels rapports entretiennent-ils avec le pouvoir ? Comment voient-

¹² KAMATE, op. cit., p. 4.

ils leur rôle et place dans la société ivoirienne ? Quant aux industries de productions musicales, comment fonctionnent-elles ? Existe-t-il des liens entre elles et le pouvoir politique ? Bénéficient-elles de financements politiques ? L'intention de Kamaté est d'appréhender la musique populaire ivoirienne par le biais de son économie, et plus précisément de son économie politique en tenant compte des réalités sociopolitiques et économiques de la Côte d'Ivoire. Et pour lui, les conditions actuelles de production de la musique populaire sont fondées sur des relations clientélistes entre artistes, industries musicales et pouvoir politique. Il montre par ailleurs, comme l'indique l'intitulé de sa réflexion, l'existence d'une guerre des rythmes fondées par un relent ethno-tribal.

Pour lui, dans un pays où « un assaillant, c'est un dioula », les chansons populaires dites patriotiques ont servi à dynamiser le mental des sympathisants du pouvoir Front Populaire Ivoirien (FPI), parti de Laurent Gbagbo en indexant l'ethnie des hommes aux « gros boubou », c'est-à-dire les dioulas. La musique est utilisée par le pouvoir comme un moyen de résistance à l'ennemi. Il ajoute que « dans un pays, fortement marqué par les clivages ethniques, où la définition de la notion de citoyenneté et la fracture communautaire font rage, toute propagande comme celle menée dans certains textes musicaux ivoiriens ne peut avoir qu'une onde de choc dans la population »¹³. Pour Kamaté, « la résistance musicale » engagée par les artistes dits patriotes n'avait pour seule but de favoriser « un pouvoir fragilisé par la situation de crise, quitte à ce que ces

¹³ KAMATE, op. cit., p. 47.

chansons aient des teneurs exclusionnistes »¹⁴. Précisément, selon lui, les chants zouglou sont écrits au détriment de la cohésion sociale parce qu'excluant les dioulas.

Les études de Konaté et de Kamaté telles que présentées conduisent à quelques remarques. En effet, si les analyses de Konaté sont d'un intérêt certain pour leur contribution à la compréhension du rapport de la musique à la politique, elles ne permettent pas cependant de cerner, du fait de leur antériorité, l'évolution de la situation sociopolitique marquée par une crise militaro-politique que vit la Côte d'Ivoire depuis 2002 dont la fin probable est caractérisée par une crise post-électorale émaillée de violences sans précédent après le scrutin présidentiel de novembre 2010. Ne mettant pas en évidence les mutations subies par ces musiques populaires que sont le zouglou et le reggae depuis l'éclatement de la crise, elles ne peuvent pas rendre compte de façon directe de notre actualité. En outre, Alpha Blondy n'est pas le seul artiste aujourd'hui à pratiquer le reggae. Il y a d'autres musiciens tels que Serges Kassi, Tiken Jah et bien d'autres dont il faut tenir compte dans l'univers de ce rythme avec des styles différents se voulant d'un engagement "sans ambiguïté", c'est-à-dire directs avec des textes tournés vers une critique du pouvoir. Alpha Blondy lui-même, bien que n'étant pas Fella, n'est pas resté l'artiste de « Jah Glory »¹⁵.

¹⁴ KAMATE, op. cit., p. 47.

¹⁵ Dans cette chanson extraite de son Album Jah Glory, Alpha Blondy dit que seuls les puissants survivent. Les pauvres meurent dans la misère. S'adressant à Dieu, il dit qu'il ne veut pas mourir dans la pauvreté. Ce texte dans un style voltairien, qui est en apparence une adresse à Dieu est en vérité un message

Si Alpha Blondy n'osait pas critiquer le régime d'Houphouët-Boigny qu'il qualifiait de rasta, il est aujourd'hui perçu comme un prophète par ses mises en garde contre toutes formes d'abus notamment, la dictature, la xénophobie, le tribalisme, la corruption, la guerre. Il est vu comme « la bête noire » des régimes qui se sont succédés après l'époque du « vieux »¹⁶. Par ailleurs, le Zouglou et le reggae ne sont plus ces musiques de libération qu'elles étaient au début des années 90 dans la mesure où elles sont devenues, en une décennie, des musiques de propagande. Elles se sont surtout perverties avec l'éclatement de la crise politico-militaire.

Aussi, l'analyse de Kamaté bien qu'intéressante, parce que saisissant les musiques populaires par le prisme de l'économie politique, en tenant compte des réalités sociopolitiques et économiques de leur production, ne met-elle pas en évidence le contexte de mondialisation des cultures dans lequel sont prises les musiques populaires en Côte d'Ivoire. Par ailleurs, contrairement à la guerre des rythmes fondée par une logique ethno-tribale soutenue par Kamaté, nous percevons plutôt une idéologisation des musiques et une instrumentalisation de certains artistes entretenues par le politique mais aussi une méconnaissance du rôle de l'artiste dans la cité. Car, s'il s'agissait d'une guerre des rythmes fondée sur un relent ethno-tribal, Lago Paulin qui est Bété, c'est-à-dire de l'ethnie du

aux riches et aux puissants de ce monde afin d'attirer leur attention sur la misère de leur prochain. Mais aujourd'hui Alpha ne prend plus le détour de Dieu. Il s'adresse directement aux hommes par une mise en crise de leur gestion de la cité et du système qui les maintient au pouvoir.

¹⁶ Appellation affective du président Félix Houphouët-Boigny.

président Laurent Gbagbo, originaire du centre-ouest de la Côte d'Ivoire, n'aurait pas comme Tiken Jah, malinké ou communément dioula originaire du Nord de la Côte d'Ivoire et critique acerbe de la Refondation, mis en crise le régime de Laurent Gbagbo avec son titre « on est fatigué ». Nous aurons l'occasion de le montrer, les chants dits patriotiques dans la période de crise militaro-politique sont une critique du néo-colonialisme incarné par l'ex-puissance colonisatrice qu'est la France et ses complices¹⁷, accusés à tort ou à raison d'être à la base du coup d'État manqué de 2002 avec la rébellion armée au Nord de la Côte d'Ivoire, mais ayant pour base-arrière le Burkina Faso, et non dirigés contre une frange de la population, une ethnie notamment le dioula.

De plus, le caractère récent de ces écrits révèle dans une certaine mesure qu'il n'est pas de tradition, dans l'histoire de la musique en Côte d'Ivoire, de percevoir celle-ci comme un vecteur et un enjeu de pouvoir. S'il arrivait de poser le rapport de la musique au champ politique, c'était très souvent en termes d'animation de meetings au cours de campagnes électorales, d'apparition fugitive et non comme un engagement comme le font les hommes politiques que sont leaders de partis, les élus et autres génies ou prestidigitateurs du champ politique ivoirien. Mais la musique, en Côte d'Ivoire, n'a-t-elle pas une fonction politique ? N'est-elle pas le produit de l'histoire de la société ? Est-elle condamnée à demeurer dans une certaine marginalité politique et sociale ? Notre objectif, est par ailleurs, de montrer que les artistes

¹⁷ Le Burkina Faso et précisément le Président Blaise Compaoré est cité comme le complice de la rébellion en Côte d'Ivoire.

jouent le rôle d'« intellectuels » témoins de leurs temps possédant une certaine expression « politique » par la diffusion de leur discours dans la cité.

L'approche phénoménologique constituera le fond de la recherche. Il s'agira dans une perspective monographique, essentiellement basée sur une analyse des énoncés (textes des artistes) recueillis à partir de supports discographiques, de montrer que, par leur contenu et par leur forme, les musiques populaires urbaines assument une fonction politique régulatrice, de formation du citoyen ou de contestation, précisément, elles sont une stratégie de refus pour un accès à la liberté. La double ambition de ce livre est de mettre en évidence la contribution des musiques populaires urbaines aux mutations sociopolitiques en Côte d'Ivoire, marquées par les luttes contestatrices pour l'instauration du multipartisme et de la démocratie, le coup d'État de 1999, la rébellion armée de 2002 et la crise post-électorale provoquée par l'élection présidentielle de 2010 d'une part, et d'autre part, de soumettre à l'analyse l'engagement de la musique dans le champ politique. Cet examen qui est une critique de l'inféodation des productions musicales aux idéologies propagandistes, ne peut être réussi sans la prise en compte du contexte de mondialisation des cultures devenu économocentrique.