

Le zouglou : une culture de la non-violence dans le jeu politique en Côte d'Ivoire

Marie-Clémence ADOM,
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Résumé

En Côte d'Ivoire, le zouglou dérange ; or ne dérange que ce qui n'est pas dans le rang.

Les raisons d'une telle réaction, tiennent entre autres au fait que, par sa vocation affichée d'investir le champ politique et artistique pour faire entendre la voix d'une périphérie, le mouvement aura, sans le vouloir forcément, bouleversé le schéma et les canons à travers lesquels l'un à côté de l'autre, sans toutefois vraiment se mêler, productions littéraires et discours politique se croisent. En choisissant de penser que dans l'histoire récente du pays, la montée-généralisation-légitimation de la violence dans le jeu politique démarre avec le coup d'Etat de 1999/2000, se poursuit avec la guerre de 2002, pour atteindre son point culminant en 2010-2011 avec la crise postélectorale qui a vu le départ du Président Laurent Gbagbo et l'installation de l'actuel Président Alassane Ouattara, cette contribution veut (re)lire la façon dont le zouglou a été en réaction aux événements qui depuis 1999 agitent la vie politique en Côte d'Ivoire, pour dévoiler la façon dont, contre toute attente, certains actes de parole tissent et distillent une idéologie de la non-violence qui contredit ce qui apparaît en premier ressort.

Mots-clés : Défiance, Injure, Politique, Stéréotype, Violence verbale, Zouglou.

Abstract

In Côte d'Ivoire, the zouglou disturbs; now only what does not respect an established order can disturb. The reasons for such a reaction, among others, lie in the fact that, by its vocation to invest the political and artistic field to make the peripheral voice heard, the movement will, without necessarily wanting to, have upset the pattern and cannons in which one beside the other, without really interfering, literary productions and political speeches. By choosing to think that in the recent history of the country, the rise-generalization-legitimization of violence in the political game started with the 1999/2000 coup, continued with the war of 2002, to reach its pick in 2010-2011 with the post-election crisis that saw the overthrow of President Laurent Gbagbo and the installation of the current President Alassane Ouattara, this contribution seeks to re-read the reaction of the zouglou to the events that since 1999 have been shaking the political life in Côte d'Ivoire, to show the way in which, against all odds, some speeches weave and vehicle an ideology of non-violence that contradicts what seems to be at first sight real.

Keywords: Defiance, Insult, Politics, Stereotype, Verbal violence, Zouglou.

Introduction

Au regard des idées reçues sur la pratique, le titre de cette réflexion peut paraître provocateur ou inapproprié, tant il est vrai que pour une partie de l'opinion publique le zouglou aura donné, en Côte d'Ivoire, corps, sinon à la guerre, à tout le moins à la violence qui y a conduit. À contre-courant de cette pensée, on peut faire valoir un autre point de vue : « si le zouglou n'avait pas existé, le bilan de la récente crise postélectorale eut sans doute été plus lourd que celui que nous connaissons ».

Dans un cas comme dans l'autre, ces positions, qui nouent violence, guerre et art populaire, relaient un lieu commun qui estime que, contrairement à une idée reçue, la création artistique fait bon ménage avec la violence et la guerre ; et la musique - "savante" ou non - n'échappe pas à la règle. Pour preuve :

Les guerres du passé se sont préparées à coup de trompettes et de tambours, les unités militaires avaient (et ont toujours) leur musique, les résistants avaient (et ont toujours) leur « chant des partisans ». La musique figu(re)rait ainsi – et continue(ra)it de figurer – en bonne place parmi les multiples sons qui accompagnent les déploiements de violence induits par le combat¹.

Pour toutes ces raisons et parce que nul n'ignore la volonté affirmée par ce mouvement d'investir, pour « coloniser, moraliser, civiliser »² le champ politique et social en Côte d'Ivoire, il convient d'interroger et de s'interroger, entre autres, sur la portée sociale et l'impact de ce mouvement sur la vie politique du pays. La présente contribution propose de partir d'un questionnement sur les spécificités littéraires et la fonction sociale de ce mouvement pour éclairer la mise en jeu des pratiques de non-violence dans les chansons en tant qu'elles sont susceptibles de traduire une culture authentique. Dans cette démarche, le zouglou est saisi comme un OPNI (Objet Politique Non Identifié)³, pour y examiner la manière dont s'y noue la relation entre violence et non-violence.

1. Apostrophes, invectives, injures : chronique d'un art impoli et voyou

En 1990, la Côte d'Ivoire vit une crise sociale et politique sans précédent. Au même moment, les populations découvrent une pratique musicale qui, de l'avis des précurseurs, est « l'expression d'un comportement et une forme de pensée par la gestuelle ». Au fil des années, les refrains du zouglou ont diversement accompagné victoires et libérations d'une Côte d'Ivoire fraîchement sortie d'un régime politique de parti unique qui aura duré trente années.

Victoire d'une revendication identitaire qui s'exprime sous des formes variées, libération d'une parole autrefois opprimée et qui savoure son état en « libérant »⁴

¹ Argumentaire Colloque *Musiques, Chants et Guerres*, Kigali (02-06 octobre 2013).

² Poussins choc, « L'année 96 », Album et année inconnus.

³ Pour plus d'informations sur le concept, cf. Denis-Constant Martin (2002).

⁴ Utilisée dans son acception première, l'expression est une invitation à la danse, mais aussi une exhortation à positiver, à ne pas se laisser aller au découragement face aux difficultés qui minent le quotidien. Libérer en zouglou revient ainsi à se laisser aller à la joie, à la philosophie du mouvement qui vise à transformer toute situation difficile en occasion de joie. L'expression fonctionne donc dans le sens premier d'une exhortation à positiver. Cependant, polysémique, comme c'est souvent le cas dans les emplois du français ivoirien, le terme peut prendre plusieurs significations selon le contexte.

aussi bien la danse que toute initiative ; le zouglou sera, à tort ou à raison, accusé de propager la violence par un engagement et des prises de positions ouvertes dans les crises successives que le pays a connues. Il en découle que parallèlement au soutien promotionnel dont il bénéficie, le mouvement évolue aussi dans une atmosphère permanente de dépréciation, dont rend compte ce jugement exaspéré d'un journaliste : « à côté de musiciens chevronnés (...). Il n'était pas question de considérer ce conglomérat de sons insensés, ces paroles inélégantes de voyou, comme de la musique »⁵.

Les paroles inélégantes auxquelles réfère l'auteur proviennent d'une des premières chansons zouglou restée inédite à ce jour :

Extrait 1 : Salut à toi nanan Houphouët le milliardaire douteux / Stop les voleurs / Gbagbo est

la ô / On va contrôler les voleurs / Debout / Asseyez-vous les voleurs
Houphouët est / là ô / On va manger / Les voleurs assis / (...) / Depuis
qu'Alassane est devenu premier ministre / De la Côte d'Ivoire / Les vieux
du P.D.C.I ne savent plus comment voler / Il a mis tous les draps / Hum
Alassane, Alassane, Alassane / Ah Alassane / Attention Alassane / Méfie-
toi Alassane / Depuis la banque mondiale / (Dieu lui a) Houphouët lui a
promis / Qu'un jour tu seras premier ministre / Mais dans le pays/qu'on
appelle la Côte d'Ivoire / Il y a des choses yeux voient mais bouche parle
pas / Parce que dans le pays il y a des moments / Il y a des surprises / Avec
Nanan Houphouët / Il y a des moments on se fait petit pour voler / Ah Mon
frère Alassane / C'est 20 milliards il faut voler.

Dans l'environnement politique et institutionnel qui préexiste à la production de cette chanson, l'interpellation à elle seule équivaut à une injure. S'y ajoutant, la description morale qui fait apparaître le président sous un jour défavorable, les invectives et quolibets achèvent de convaincre sur les intentions outrageuses des émetteurs de la chanson. Il en résulte que, quand bien même le multipartisme, alors nouvellement acquis, autorise à toutes les audaces, les esprits, qui restent encore marqués par des décennies de hiérarchisation et de contrôle de la parole, ne peuvent qu'être choqués de voir le Président de la République, jusqu'alors célébré à travers des chansons par des artistes émérites, apostrophé dans des termes fort peu courtois par des jeunes « venus de nulle part ». Parce que ces adresses tiennent la plupart du temps à une entreprise (plus ou moins sournoise) de disqualification/dépréciation de la personne visée, elles constituent ce que, dans la terminologie des études conversationnelles, il est convenu d'appeler des *Fta* (*face threatening act*), c'est-à-dire des actes qui menacent la face des interactants. De là, sans doute, part le postulat qui voit dans la chanson zouglou un espace où se tisse et se déploie une esthétique de la défiance et de l'injure par la violence verbale ; ce qui, à tort ou à raison, va générer une critique virulente autour de la pratique. La violence verbale — que nous définissons sommairement comme tout acte de parole susceptible de porter atteinte à son destinataire — est :

[généralement] associée à une voix forte et à des gestes désordonnés (quand il s'agit de la parole orale), ou à une structure éclatée (quand il s'agit d'une parole écrite) ; le

⁵ Tiburce Koffi (« Le zouglou est un conglomérat de sons insensés », *Le Temps*, n° 351 du jeudi 24 juin 2004, p. 12).

tout donnant l'impression d'un déchaînement incontrôlé. Il apparaît ainsi que la notion réfère moins au contenu sémantique qu'à une forme d'expression et de comportement qui, précisément, choque⁶.

De ce dernier aspect (qui choque), le zouglou tient, à n'en point douter, sa réputation de mouvement violent, impoli et voyou. D'autant que dès 1995, période qui a vu le tournant résolument politique du mouvement, on entend des chanteurs proférer des menaces à la fois ouvertes et codées du genre :

Extrait 2 : Arrêtez de nous former
Sinon on sera musclés
Faites très attention
Parce que palabre qui est là
On sait quand ça commence
On sait pas quand ça finit
[Espoir 2000, « Bilan 1 : Abidjan », *Bilan*, 1999].

Extrait 3 : Ah tout va changer
En tout cas tout doit changer
[Soum Bill, « Changement », *Zambakro*, 2000].

Quelqu'un qui cherche de palabre nous on fait
[Collectif, « David contre Goliath », *David contre Goliath*, 2004].

Eu égard aux relents subversifs, voire anarchistes, qui s'y profilent, il est évident alors que ces actes de parole sont perçus comme des actes violents ou, à tout le moins, comme des incivilités, dans le sens où l'entend E. Larguèche (2009, p. 40) :

J'appelle donc incivilités les ruptures de l'ordre dans la vie de tous les jours, ce que les acteurs ordinaires considèrent comme la loi et non pas ce que les institutions qualifient d'ordre (les incivilités ne sont donc pas des infractions, il s'agit d'une notion avant tout symbolique, qui renvoie aux perceptions et aux représentations des gens. Sans doute moins fort que le terme de violence, l'incivilité désigne en fait un comportement général qui justement choque et avec laquelle s'acquine le plus souvent la violence verbale.

Traditionnellement, la notion de violence verbale se partage la vedette avec les gros mots. Les théoriciens précisent que ceux-ci sont plus ou moins criés, hurlés, lancés, projetés, laissant une sensation de violence qui, pour être qualifiée de verbale n'en exclut pas la dimension physique, à l'instar de ce qui s'observe dans le rap.

Or, observant les productions zouglou, on remarque bien vite que contrairement à ce qui se fait dans le Rap, où la parole violente est souvent relayée dans les actes par une violence physique qui semble alimenter la vie et les productions de nombreux groupes dans une rivalité exacerbée, les chansons qui réfèrent à la violence verbale, l'utilisent paradoxalement comme voie et moyen de contourner, voire annihiler une violence plus grande, imposée par le contexte :

Extrait 4 : Mes chers frères ô
Je vais vous dire certaines choses
Je voulais pas parler ô
Mon ventre n'est pas valise ô

⁶ E. Larguèche (2009, p. 39).

Je suis obligé ô
Il y a le feu au pays
(...)
Aujourd'hui là, je dis on va parler ô
[Les Salopards, « Yeux voient bouche B », *Bouche B*, 1995].

Extrait 5 : On a la bouche fermée
Mais on a beaucoup à dire
Car un peuple qui a faim
Est un peuple énervé
[Soum Bill, « Bledji », *Terre des hommes*, 2004].

En 2000, Soum Bill justifiait ainsi le coup d'Etat de décembre 1999 :

Extrait 6 : Mais si on peut pas manger
Si on peut pas se soigner
Si on peut pas aussi te parler
Président toi tu fais quoi là là
Ton peuple a faim toi tu lui tiens des discours guerriers
Voilà pourquoi ils ont fait nan nan nan nan nan nan nan nan
[Soum Bill, « Changement », *Zambakro*, 2000].

Dans cet énoncé, le baragouinage procède comme une ellipse qui laisse à l'imagination le soin de poursuivre ce que la pudeur n'ose exprimer d'une violence institutionnelle inédite dans le pays. On notera cependant que pareille retenue n'existe pas quand quelques années avant, dans une situation de calme relatif, les Salopards, groupe dont Soum Bill est transfuge, appelait purement et simplement à l'insurrection populaire :

Extrait 7 : D'Abidjan à Brazza le système nous a tous piégés
De Brazza à Ouaga le décor n'a pas changé
C'est toujours les mêmes qui bouffent
C'est toujours les mêmes qui souffrent
C'est toujours les mêmes qui bouffent
Et c'est toujours le peuple qui souffre
On doit jeu-de-jamber le système
Jeu-de-jamber
On doit yougou yaga le système
Yougou-yager
On doit travailler le système
Travailler
On doit briser le système
[Les Salopards, « Plus jamais ça », *Génération Sacrifiée*, 1997].

De fait, tout se passe comme si la violence contenue dans cette chanson prémonitoire avait pour but, en l'exprimant, d'exorciser une plus grande violence. Dans la logique de ces chanteurs, le rapport qui met en regard violence verbale et violence systémique est traduit par l'énoncé suivant : « *Gbê* est mieux que *drap* ».

Comme un leitmotiv qui structure et annonce, pour la justifier, toute parole violente, ce slogan infère que la vérité, aussi dure soit-elle, vaut toujours mieux que

la honte et/ou la confusion qui, si cette vérité était tenue cachée, pourraient en découler :

Extrait 8 : Maintenant tu es au pouvoir

Faut nous excuser

Mais en zouglou gbê est mieux que drap

Ahi kami lé

Président

[Petit Yodé et L'Enfant Siro, « Président », @ntilaléca, 2001].

Partant de ce constat, l'analyse qui suit veut débusquer les indices qui, à l'opposé de l'opinion commune, fondent un caractère non violent du zouglou. Notre postulat ici est que si la non-violence s'inscrit à contre-courant de la violence, elle ne se limite pas pour autant à l'absence de violence, mais est manifestée par des actes de parole dont la visée est de neutraliser, par divers moyens, la violence.

2. Gbê est mieux que drap : sur les ressources non violentes de la fausse politesse

Terme polysémique, le mot *Gbê* s'emploie dans le contexte linguistique du *nouchi* pour signifier la vérité. Dans la langue dioula, c'est un adjectif qui désigne la qualité de ce qui est clair, blanc ; il peut s'agir de la carnation ou de toute autre réalité présentant ces caractéristiques. Ainsi par exemple *kumã gbê* se dirait d'une parole claire, qui procède sans détours ni faux-fuyants. Et c'est généralement dans ce sens que le *nouchi* l'emploie : une parole claire, donc de vérité et qui par conséquent peut faire mal. Très souvent parler *gbê* équivaut à parler mal, c'est-à-dire parler crûment, critiquer violemment. Toujours dans le contexte du *nouchi*, le vocable *drap* quant à lui, indique un trouble polymorphe qui couvre un intervalle compris entre simple embarras et trouble pour atteindre les limites du désordre⁷.

Partant du principe que ce qui blesse (ou fait injure), ce n'est pas tant le propos en lui-même, que la vérité qui y est contenue (ou plutôt le fait que soit révélé quelque chose qui devait rester caché), les chansons zouglou arguent que rendue nécessaire par l'obligation de parole et de vérité, la violence verbale devient le moyen premier, voire unique de résorber une violence systémique qui, par cela même la justifie :

Extrait 11 : Pendant qu'il est temps

On n'a qu'à parler gbê en même temps

Parce que c'est on verra ça plus tard

Qui a mis l'Afrique en retard

[Soum Bill, « Bledji », *Terre des hommes*, 2004].

Toutefois, comme pour préserver le caractère harmonieux de la relation interpersonnelle mise en péril par la brutalité du propos, les chanteurs usent de formules de politesse et d'évitement qui, à bien y regarder, produisent l'effet contraire :

Extrait 9 : Allons derrière lui / Il nous a promis / De changer notre vie / Dans les hôpitaux / Il y aura médicament cadeau / Notre sécurité sera toujours garantie / *ai*

⁷ Entendre par *drap*, trouble intérieur, humiliation, confusion.

*kami le*⁸/ Président / *ai kami le* / C'est toi mon président / (...) / Maintenant tu es au pouvoir / **Faut nous excuser mais en zouglou gbê est mieux que drap** / Président on t'attend / Quand le match a commencé tu étais dans les tribunes / Tu as crié tellement fort que tout le monde t'a entendu / C'est toi qui disais que les défenseurs sont pas puissants / Le milieu tourne mal / Les attaquants sont nuls / Tu disais encore que / C'est l'arbitre qui gâte le match / Aujourd'hui tu es l'arbitre / Tu es sur le terrain / Y a d'autres dans les tribunes / Qui crient sur toi comme tu faisais auparavant / Alors ne dis pas / Qu'on veut te tuer / Un conseil président / On prend pas l'argent du peuple / Pour construire son village (...)

[Petit Yodé et L'Enfant Siro, « Président », @ntilaléca, 2001].

Extrait 10 : Excusez-moi de ce dérangement non indépendant de ma volonté
[Petit Denis, « Débalousseur », *Craquement* 14, 2002].

On pourrait voir dans ces formules, la volonté des auteurs de se préserver d'éventuelles censures ou représailles, en ménageant ainsi la chèvre et le chou. Toutefois, pour qui cherche à lire mieux et plus profondément ces échanges, il ressort que dans le zouglou, les formules d'évitement et autres salutations censées ménager l'interlocuteur apparaissent comme la voie royale par laquelle, justifiant son attitude, l'interprète réaffirme ses positions :

Extrait 11 : On a déjà chanté
Celui qui se sent concerné
Il n'a qu'à nous excuser ô
On ne fait que dire la vérité

[Fitini, « Le Et et le Ou », *Tout mignon*, 2000].

Que soit présente ou non la formule de politesse, ces rituels témoignent autant de la volonté de se soustraire, en excluant une cible donnée, à une éventuelle censure ou à des représailles. Dans ces cas-là, elles constituent aussi en théorie ce que l'on appelle des formules d'évitement, c'est-à-dire qu'elles ont pour but d'adoucir ces *fta*.

En effet, selon C. Kerbrat-Orecchioni (1996, p. 50), les manifestations de la politesse, au rang desquels compte la salutation sur laquelle s'ouvre et se clôt généralement toute conversation, ont pour but fondamental de « *préserver le caractère harmonieux de la relation interpersonnelle* ». Or dans le zouglou, il est loisible de constater que les jeux de mots et les combinaisons opérées génèrent des effets contraires à la notion de politesse qu'auraient dû inférer ces tournures. Très souvent, le dialogue par lequel se révèle la salutation y agit à l'opposé de ce qui est censé être sa vocation. Si chez Petit Denis, la formule comporte toujours une ambiguïté qui manifeste en réalité le droit de se comporter conformément à ce qui est le contraire même de la politesse, chez les artistes Petit Yodé et Fitini, par contre, elle sert à justifier une parole que l'on pourrait juger déplacée et qui tend justement à la remise en cause du principe fondamental de la politesse. Il est évident alors que ces actes tiennent la plupart du temps à une entreprise (plus ou moins sournoise) de disqualification/dépréciation de la personne visée, la salutation n'étant en fait qu'un prétexte. Les textes qui intègrent ce principe interactif sont les plus caustiques et les

⁸ En langue bété, signifie « allons-y ; on te suit ». Toutefois, la prononciation de l'interprète prête à confusion, et selon notre informateur, la phrase pourrait tout aussi bien être la suivante ; *e ka menõ*, qui signifie « as-tu compris ? » (En *dioula*).

plus virulents, les adresses plus ou moins directes y étant toujours dirigées vers ou plutôt contre un allocataire dont il apparaît surtout qu'il représente une autorité.

Dans l'extrait qui suit, l'indexation, loin d'agir comme facteur d'exclusion (ce que l'énoncé laisse paraître), dirige l'attention sur l'individu cité en même temps qu'elle disqualifie tous les autres destinataires potentiels. Ce faisant, elle ouvre aussi à des formes d'impolitesse qui, par diverses figures de style (ironie, antiphrase, etc.), produisent ce que nous choisissons ici d'appeler l'effet injure :

Extrait⁹12⁹:

« Monsieur le maire !

« **Faut dire au vieux que je ne parle pas de lui**

[Magic System, « Tapé Dos », *Ki dit Mié*, 2007].

Dans le zouglou, les prétendues formules d'évitement, qui, paradoxalement, ouvrent à la politesse négative, augurent d'une théorie de la déconstruction de la violence qui se manifeste autrement dans la différenciation.

3. Différenciations, Stéréotypes et connotations péjoratives

En tant qu'elle insiste sur la désignation d'une personne portée par son appartenance culturelle et sociale, la différenciation peut être considérée comme injure, donc comme violence verbale exercée à l'encontre de la personne indexée, au motif qu'elle porte en elle une connotation péjorative.

Difficile à repérer, la connotation péjorative peut se déceler non seulement dans le tutoiement, mais aussi et surtout, dans le ton qui est imprimé à des formules ou énoncés très banals, ou encore dans le stéréotype, ainsi que nous le montrerons dans ce qui suit.

Quand il n'est pas dû à un malentendu culturel, la marque de différenciation contenue dans le tutoiement peut s'apparenter à une forme de violence verbale. Si l'on considère qu'en théorie, le degré de politesse d'un énoncé est proportionnel à la distance sociale existant entre les interlocuteurs (c'est-à-dire que plus la distance est grande, plus la politesse est accrue), le tutoiement a pour effet de réduire cette distance. Lorsque la personne visée par cet acte se trouve être une personne occupant une place élevée dans l'échelle sociale, le locuteur qui en use argue d'une relation d'égalité, laquelle autorise toutes les marques de familiarité ou, à défaut, dispense de toute forme de convention. Parce qu'il induit l'idée d'une violence à l'encontre du locuteur ainsi indexé, cet acte de langage s'apparente, selon la critique psychanalytique, à un meurtre verbal ; meurtre symbolique dont l'intention transparaît dans l'extrait qui suit :

Extrait 13 : Les mains nues

Quelqu'un qui cherche de palabre

Nous on fait

« Tu veux protéger

⁹ Jouant sur une certaine parophonie/homonymie, la chanson épingle les comportements de certains individus (Tapé dos), dont le nom (et peut être aussi certains comportements), coïncide en tout point avec celui d'un autre Tapé Doh, celui auquel l'auteur fait allusion à la fin de la chanson.

Tes ressortissants
On te voit à l'aéroport
Tu as bloqué les deux ponts
Beaucoup de chars derrière chez Gbagbo
Comme si Gbagbo il est français
Faut pas nous prendre pour bêtes
On n'est pas tes moutons
« Quelqu'un tu as de politique tordue, nous on met en place
[Collectif, « David contre Goliath », *David contre Goliath*, 2004].

Dans le contexte de ces énoncés, qui à leur façon, relatent les événements ayant opposé l'armée française à la population ivoirienne, en novembre 2004¹⁰, le tutoiement manifeste une agressivité et un mépris palpables. Dès les premières phrases de la chanson, le prélude qui sonne comme un avertissement donne le ton en affichant très clairement les intentions de défiance belliqueuse de l'émetteur :

Extrait 14 : Attention à la Côte d'Ivoire
Petit marteau casse gros caillou
Oh ! Oh ! Oh ! Tu connais rien hein
(Refrain) : Eh eh eh l'ennemi ô
Petit-à-petit s'est dévoilé

[Collectif, « David contre Goliath », *David contre Goliath*, 2004].

Le refrain qui suit confirme ce pressentiment : les mots « ennemi » et « dévoilé » disent clairement que le contexte est bel et bien celui d'une crise longtemps larvée, certes, mais qui, désormais, peut à tout moment déboucher sur un affrontement ouvert. Il est évident alors, que dans cet énoncé, le tutoiement, tout comme d'ailleurs la salutation, a une valeur hautement subversive, commandée par une situation où l'adversité exacerbée par une crise désormais ouverte justifie la violence du propos. Cependant, dans cette chanson pour le moins violente, il est loisible de constater que dès lors qu'une parole devient grave ou que d'un point de vue politique ou moral, elle peut être lourde de conséquences, intervient un discours de rupture qui semble avoir pour but de stopper net la violence perceptible dans les propos. Prise en charge par un locuteur qui entreprend de jouer le rôle d'un buvard, cette parole contrebalance les effets agressifs d'une parole litigieuse. Se posant de la sorte en agent pacificateur et moteur de la non-violence, ce locuteur joue dans la chanson zouglou le rôle traditionnellement dévolu à l'agent rythmique, à savoir, intercepter, absorber au besoin avant de la redistribuer, toute parole grave, et dont la profération pourrait s'avérer lourde de conséquences.

Dans la chanson ci haut citée, l'énumération des points saillants de la relation entre la Côte d'Ivoire et la France — autrefois puissance coloniale —, la péjoration contenue dans les expressions telles « indigènes », « tirailleurs » par lesquels celui que l'on devine être l'ex colonisateur désigne le noir qui, ici en l'occurrence, est l'Ivoirien, témoignent assez clairement d'un antagonisme qui atteint un seuil

¹⁰ Après que des frappes de l'armée nationale eurent atteint un cantonnement des forces françaises d'interposition, après aussi de nombreuses réactions en chaîne (la riposte de l'armée française basée en Côte d'Ivoire, le déferlement d'une partie de la population désireuse d'en découdre avec ceux qu'ils considèrent en quelque sorte comme des envahisseurs, des rumeurs d'un coup d'état imminent), l'affrontement entre les populations et l'armée française se produit sur le site d'un des plus grands hôtels de la capitale, non loin de la résidence du chef de l'Etat.

névralgique, avec cette conclusion stratégique en guise de chute : « *Pour nous remercier, c'est sur les enfants des tirailleurs vous tirez* ».

À ce stade, où l'on assiste comme à une montée en puissance des récriminations, surgit un second locuteur, qui s'exclame : « patriotes Yako ! ». Le dernier terme est une expression qui, dans de nombreuses langues ivoiriennes, sert à marquer la compassion. Par son intervention, ce personnage, l'agent rythmique, s'interpose et brise net l'élan de celui qui est ainsi engagé dans un tel processus antagonique.

On remarquera alors que lorsque, reprenant la parole, l'émetteur principal lance une nouvelle offensive verbale, indexant directement son interlocuteur qu'il interpelle en le tutoyant, ainsi que nous l'avons vu plus haut, l'agent rythmique intervient à nouveau et sa prise de parole fonctionne comme tentative de régulation qui, en empêchant le premier locuteur de céder à tout débordement, fait aussi et ainsi retomber la tension. De fait, cette intervention vise à contrôler, en l'amoindrissant, le poids d'une parole qui pourrait être lourde de conséquences :

Extrait 15 : Quelqu'un, tu as de politique tordue

Nous on met en place.

[Collectif, « David contre Goliath », *David contre Goliath*, 2004].

Il apparaît ainsi que dès que l'un des locuteurs a à la bouche une parole d'injure, l'agent rythmique s'interpose pour la désintégrer et ainsi discipliner les propos tenus en les insérant dans les limites du socialement correct. De la sorte, au moment où celle-ci arrive à ceux qui doivent juger, elle est toujours modérée, jugulée, comme transformée.

Par l'effet premier d'une diction qui suscite le rire, il est clair que l'objectif premier de ce locuteur est de désamorcer la crise. De même, dans les phrases : « les mains nues/quelqu'un qui cherche de palabres/ nous on fait », « viande qui a duré dans congélateur/ tu peux jamais manger ça un coup », ce qui contribue à faire retomber la tension c'est la tonalité humoristique qui se dégage d'une diction typique, dont la parodie éveille dans l'esprit de certains auditeurs, des images liées à un imaginaire collectif. Le burlesque qui surgit de l'écart entre la tonalité humoristique et l'agressivité apparente du discours annulent la charge de violence qui y est contenue. Commandée par une organisation stricte du rythme de la parole, cette fonction de régulation est visible au plan rhétorique par l'humour qui fonde la tonalité majeure du zouglou.

4. Du rire comme d'une arme ... qui désarme

Dans la chanson¹¹ qui a lancé le mouvement au plan national, la tonalité humoristique fortement présente aide à adoucir les effets d'une critique politique somme toute édulcorée par la démultiplication des épisodes vaudevillesques qui rythment la narration des problèmes auxquels les étudiants sont confrontés. Sur un fond d'humour, et dans un langage quelque peu codé, ils exposent les difficultés de la vie estudiantine, en profitant pour égratigner, l'air de rien, les autorités universitaires et politiques, détruisant au passage des préjugés (sur le statut social

¹¹ Les Parents du Campus, « Gboglo Koffi », *Ambiance zougloutique* (1991).

des étudiants), créant d'autres stéréotypes par la dimension caricaturale de certaines descriptions.

Ces interventions légères et digressives manifestent ainsi la volonté de réorienter un discours qui menace la cohésion et l'harmonie sociale ; de le réguler en le transformant, ou en le parasitant :

Extrait 16 : On sera se voir / On sera / On sera se voir (refrain) / Yop city / Yopougou / Y a un quartier / Qu'on appelle Sicoboï¹² / Un quartier sans numéros¹³ / Les tantie jolies / Claires-claires là / En tout cas y en a beaucoup / Plaisir pour trois cents / Médicaments huit mille / Y a dévaluation / Attention / Multiplication / Soustraction / Même division / Yopougou / Sicoboï / C'était là-bas / Que moi ma go¹⁴ habitait / Elle s'appelait Adjoua / Une go ghanéenne / Elle était jolie / Tu vois son bôtchô¹⁵ / Adougba¹⁶ ! / Agbôlô zanzi¹⁷ / Un gros tassaba¹⁸ / Tout est rempli de les doya¹⁹ / Ça me fait rappeler / Je me souviens Asec-Kôtôkô / Au Félicia²⁰ / On a joué ballon / Kôtôkô a gagné / Côte d'Ivoire est content / Nous là c'est pays de paix / Même celui qui a créé la paix / Il est mort pour la paix / (refrain) Match retour / Chez eux au Ghana / On a joué ballon / Asec a gagné / Kôtôkô est fâché / Ils nous ont proprio²¹ / Ils nous ont cognés / Ils nous ont bottés / D'autres ont été tués / Nous on n'a rien dit / Arrivés à Abidjan / Règlement de comptes / On a mouta²² ghanéens / Jeux de jambes / Coups de têtes / Jeux de mollets / Jeux de tibias / Même jeux de dos / On les a frappés / On les a cognés / On les a bottés / On les a volés / Moi j'ai volé radio / Télévision / Télécommande / Purugeoir²³ / Même fourneau / Tout ça là moi j'ai volé / On les a frappés et puis on les a chassés / Mais moi Yodé / J'ai regretté un peu / Ma go Adjoua / Puisqu'elle était ghanéenne / Je suis allé la voir / Je dis chérie coco / Elle dit faut pas me toucher / Vous ivoiriens / Vous est malades / Vous est cochons / Vous imbéciles / Et puis vous est siens²⁴ / 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 trois cents²⁵ / Nous on veut plus trois cents / C'est siens vous va tousser²⁶ (refrain) Grâce

¹² Parodie du sigle d'une des plus grandes entreprises de construction du pays (SICOGI : Société Ivoirienne de Construction et de Gestion Immobilière). Par contamination, « Sicoboï » signifierait donc société ivoirienne de construction en bois, pour désigner ici les habitations précaires des bidonvilles.

¹³ Un quartier non urbanisé, sans adresses, non loti.

¹⁴ Go : copine (nouchi).

¹⁵ Désigne le postérieur des femmes (nouchi).

¹⁶ Pour parler d'un postérieur proéminent (nouchi) ; peut aussi parfois signifier musclé (Synonyme *digba*).

¹⁷ Mis pour indiquer que l'élément désigné est fort, impressionnant, tout en muscle.

¹⁸ Désigne le postérieur des femmes (dioula).

¹⁹ Impossible à traduire ; mis pour signifier tout ce qui est bon : relève du fantasme, plus que de la réalité (nouchi).

²⁰ Mis pour le stade Félix Houphouët-Boigny à Abidjan.

²¹ À l'origine, le mot désigne l'activité par laquelle certaines femmes se découpent la peau ; il est composé de la première syllabe du mot produit et fait référence à ces produits de mauvaise qualité et qui agressent la peau plus qu'autre chose ; en Côte d'Ivoire, les Ghanéennes étaient réputées pour cette pratique ; ici l'emploi marque l'agression dont auraient été victimes ceux dont parle le chanteur, et on pourrait l'entendre au sens de : « ils nous ont lessivés ».

²² *Mouta* : attraper violemment, agripper (nouchi). Dans ce cas précis, il faut plutôt entendre par là : pris à partie.

²³ Poire à lavement.

²⁴ Lire chien ; l'auteur parodie ici un mode de diction.

²⁵ Coût généralement pratiqué par certaines prostituées. Dans l'imaginaire ivoirien, l'image de la Ghanéenne a longtemps été associée à la prostitution.

à Bédié / Héritier de Boigny / L'homme de la paix / De dignité / De bonté /
Honnêteté / En tout cas tous les bons té / Asec-Kôtôkô / Palabre est fini / Depuis ce
jour / Moi et Adjoua / Il n'y a plus de problèmes.

[Poussins choc, « Asec-Kôtôkô », Asec-Kôtôkô, 1994].

En Même temps qu'elle rend compte de la volonté d'intervention du zouglou dans la vie politique et sociale en Côte d'Ivoire, cette chanson indique le mode sur lequel cette autocritique entend prospérer. Parce que l'autodérision est le prétexte à une critique sans complaisance de la situation de crise induite par des débordements nationalistes, il est clair que le zouglou réalise dans le trio humour-parodie-dérision sa vocation foncièrement non violente. Comme avec la parodie, les distorsions affichées dans l'hypertexte ouvrent à l'humour et à la dérision, notions dont il apparaît qu'elles constituent le prisme à travers lequel doivent s'appréhender les structures profondes qui gouvernent la pensée zouglou. Ces pratiques révèlent, au-delà des effets de style, des postures idéologiques au travers desquelles le rire et la dérision qui transparaissent comme leurs effets immédiats et les plus ouvertement perceptibles, sont à prendre comme le répondant stylistique d'une idéologie s'exprimant par le biais de stratégies co-énonciatives. Un exemple édifiant aura été donné par la chanson Asec Kotoko, du groupe Poussins Choc. Le contexte de production de la chanson est celui que décrit Y. Konaté (2002, p. 787) :

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 Kôtôkô 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 semblé assécher et élever des indignations et des protestations véhémentes que la télévision nationale diffusa le même jour (...). 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 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. 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 Adjoua sa « go ghanéenne », il regrette d'avoir participé aux opérations punitives xénophobes.

Il est clair que les vertus cathartiques du rire sont pour et dans le zouglou le joker qui, s'il permet à l'image du fou du village, de s'éviter la censure, participe aussi d'une auto régulation de la parole autant que d'un mode de gestion des conflits.

Dans des articles précédents²⁷, l'étude des noms de personnes et personnages aura laissé entrevoir la convergence de certaines représentations qui, dans cette

²⁶ Toucher.

²⁷ Adom (à paraître), « héroïsme et subversions de l'héroïsme dans le zouglou, portée d'une littérature du pleurer-rire », Actes du colloque international sur la sociologie de la littérature africaine, Abidjan (20, 21 et 22 septembre 2018).

pratique, fondent aussi des modes de signifier la non-violence. Nous nous contenterons donc de souligner ici que le héros zouglou y apparaît comme la résultante du mélange produit par le héros tragique et un lyrisme humain qui donnent à voir la narration d'un événement tragique où la farce, l'humour, la dérision, l'ironie, la parodie se mêlent, et parfois même prennent le dessus. Cette posture, pour prendre une forme du nihilisme du combat dans un contexte où les défis des post indépendance appellent un engagement franc, cache en réalité une prise de position ouverte et sérieuse, qui est aussi une stratégie de combat.

L'humour et le rire qu'il suscite souvent ont des vertus cathartiques, nul ne saurait l'ignorer. Dans le zouglou, l'introspection qui l'accompagne conduit aussi souvent à une satire virulente des pouvoirs en place et de ce qui est alors considéré comme les incohérences d'un système dans ce qu'il engage et met en péril un tissu social déjà fragilisé pour et par de multiples raisons. Propageant, non plus seulement des connaissances ou des sensations, mais aussi une certaine forme de pouvoir, les chansons peuvent/veulent être construites, composées pour des raisons qui ne sont pas purement et exclusivement esthétiques ; le zouglou fait ainsi ressurgir l'éternel débat du rôle de l'Art.

Conclusion

Sans doute parce qu'il est né de et dans la crise ivoirienne (crise économique, politique, mais surtout crise des valeurs), le zouglou ne pouvait pas faire l'économie d'une intrusion sur la scène politique. Par la lecture qu'il nous offre des formes du combat dans une nation qui cherche et se cherche une voie entre réconciliation et conciliation des contraires, de quelle utilité devrait (pourrait) être le zouglou ? Quel but lui assigner aujourd'hui, au moment où, la raison du plus fort semble avoir atteint ses propres limites en Côte d'Ivoire et dans le monde ? Parce qu'il est indéniable que, sans pour autant céder à la tentation d'une récupération politicienne, de telles interrogations ouvrent à une véritable sociologie du champ littéraire ivoirien, ces productions gagneraient à être scrutées avec plus d'attention pour trois raisons au moins :

- ces textes circulent dans une grande frange de la population ivoirienne dont, ils reflètent aussi, sans doute, la pensée ;
- la dimension prophétique révélée *a posteriori* par le contenu de certaines productions en prise avec les événements majeurs de ces dernières années et qui, d'une manière ou d'une autre dit notre histoire récente, présente. S'étant positionnées comme le baromètre de la vie sociale et politique, qu'elles accompagnent et commentent, les productions zouglou intéressent par la dimension idéologique qui transpire sous les procédés stylistiques et rhétoriques. Celles-ci, à la vérité, font partie d'une culture de l'éloquence ressentie comme injurieuse par ceux qui ne la partagent pas ;
- les images projetées de soi et d'autrui en ce qu'elles traduisent et trahissent un ordre social dont le décryptage gagnerait à être renseigné. En tant qu'il est susceptible de traduire une culture authentique et réaliste, le discours zouglou

Adom (2012), « Noms d'artistes et horizons identitaires dans le zouglou », *Intel'Actuel*, n° 12, revue des Lettres et sciences humaines ; université de Dschang.

est à prendre comme instrument d'une meilleure connaissance de la jeunesse et, plus généralement, du mouvement général de la pensée en Côte d'Ivoire.

Discographie

COLLECTIF, « David contre Goliath », *David contre Goliath*, 2004.

ESPOIR 2000, « Bilan 1 : Abidjan », *Bilan*, 1999.

-----, « Abidjan Farot », *Gloire à Dieu*, 2006.

-----, « Année 80 », *Gloire à Dieu*, 2006.

FITINI, « Le Et et le Ou », *Tout mignon*, 2000.

LES SALOPARDS, « Yeux voient bouche B », *Bouche B*, 1995.

-----, « Plus jamais ça », *Génération Sacrifiée*, 1997.

PETIT DENIS, « Débalousseur », *Craquement 14*, 2002.

-----, « Tournoi », album et année inconnus.

POUSSINS CHOCS, « L'année 96 », Album et année inconnus.

SOUM BILL, « Bledji », *Terre des hommes*, 2004.

-----, « Changement », *Zambakro*, 2000.

Références bibliographiques

ADOM Marie-Clémence, 2012, « Noms d'auteurs et horizon identitaire, esquisse d'un imaginaire du zouglou », *Intel'actuel*, n°12, revue des Lettres et sciences humaines, Université de Dschang, Cameroun, p. 153-176.

ANGENOT Marc, 1982, *La Parole pamphlétaire, Typologie des discours modernes*, Paris, Payot.

DENIS-CONSTANT Martin (dir.), 2002, *Sur la piste des OPNI*, Paris, Karthala.

DERIVE Jean et DERIVE Marie-José, 2004, « Les insultes, approches sémantiques et pragmatiques », *Langue Française*, n°144, décembre.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine (éd.), 1996, *La Conversation*, Paris, Seuil, coll. « Mémo ».

KONATE Yacouba, 2002, « Génération zouglou », *Cahiers d'Études Africaines*, n 168, XLII-4, 2002, p. 777-796.

LARGUECHE Evelyne, 1983, *L'Effet injure : de la pragmatique à la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France.

LARGUECHE Evelyne, 2009, *Espèce de... ! Les Lois de l'effet injure*, Chambéry, Presses de l'Université de Savoie.

ROMILLY Jacqueline de, 2000, *Héros tragiques, héros lyriques*, Cognac, éd. Fata Morgana.