

## **De la légitimité des chanteurs zouglou dans l'espace politique ivoirien**

**Amadou Ouattara ADOU**

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

adouamed@yahoo.fr

**Reçu:** 14/09/2021,

**Accepté:** 16/10/2021,

**Publié:** 25/11/2021

---

**ABSTRACT:** *Political discourse is defined as a discourse on city's management. Let's us admit with Charaudeau (2005) that it is produce by three instances: the politicians, the media and the Citizens. He assigns specific functions to each of these instances. For example, the political leaders produce a discourse that announces, justifies or challenges political actions, while other instances produce analysis or comments on the actions or statements of first instance. In any event, these various productions must be placed in a context that justifies their political character. Lezou Koffi and Adou (2019) show that the zouglou, urban music of Côte d'Ivoire born in a context of socio-economic demands, is a place where political discourse is made. To do so, they demonstrate that the zouglou texts carry social ideals and can be included in a communication contract that presents them as political commentary. Following this contribution, we would like to question the mechanisms of the construction of the legitimacy of the zouglou artists as political actors in theirs texts.*

**KEYWORDS:** Political actors, Legitimacy, Identity, Political sphere, Zouglou music.

**RÉSUMÉ :** *Depuis l'Antiquité, le discours politique est défini comme un discours sur la gestion de la cité. Admettons avec Charaudeau (2005) qu'il est produit par trois instances : l'instance politique (les dirigeants et les opposants), l'instance médiatique et l'instance citoyenne. A chacune de ces instances, il attribue des fonctions spécifiques. Par exemple, l'instance politique produit un discours qui annonce, justifie ou remet en cause des actions politiques, tandis que les autres instances produisent des analyses ou des commentaires sur les actes ou les dires de la première instance. Dans tous les cas, ces différentes productions doivent être inscrites dans un contexte qui*

*justifie leur caractère politique. Ainsi, en s'appuyant sur les lieux de fabrication du discours politique proposés par Charaudeau, Lezou Koffi et Adou (2019) montrent que le zouglou, musique urbaine de Côte d'Ivoire née dans un contexte de revendications socio-économiques et politiques, présente des traits de politicalité. Pour ce faire, ils démontrent que les textes zouglou sont porteurs d'idéaux de société, peuvent être inscrits dans un contrat de communication qui les pose comme un commentaire politique. A la suite de cette réflexion, nous voudrions questionner les mécanismes de la construction d'une légitimité des artistes zouglou en tant qu'acteurs politiques dans leurs textes.*

**MOTS-CLÉS** : Acteurs politiques, Légitimité, Identité, Sphère politique, Musique zouglou

## **Introduction**

La grande majorité des travaux qui se sont intéressés à l'Art, dans ses différents compartiments, l'ont posé comme moyen d'expression culturelle des systèmes de pensée et de croyance des peuples. Autrement dit, les produits artistiques permettent de comprendre la cosmogonie, les pratiques civilisationnelles et sociales du peuple duquel ils sourdent. C'est dans cette perspective que la musique, par exemple, est considérée comme un objet social qui véhicule les idéaux de société en même temps qu'elle en dénonce les travers. En Côte d'Ivoire, la musique zouglou s'inscrit dans ce canevas, elle qui, depuis sa naissance, revendique son caractère contestataire ou révolutionnaire. Les zougloumen ne disent-ils pas qu'« *en Zouglou, gbè est mieux que drap*<sup>1</sup> » ?

En effet, parce qu'il est musique, le zouglou « traduit le vécu à travers la parole, les sons, les gestes et même le rêve : elle lie et délie le sonore, les corps, les passions, les pensées, les hommes » (Séve, 2002 :148) et apparaît alors comme « du son organisé (qui), exprime des aspects de l'expérience des individus en société » (Blacking, 1980 : 101), d'une part. D'autre part, eu égard à l'engagement des artistes zouglou auprès des acteurs politiques au cours des différentes crises que la Côte d'Ivoire a connues, l'on peut avancer qu'il « invite de nouveau à réfléchir sur les relations entre l'art et la politique et surtout à considérer s'il y a lieu, en quoi et comment cette relation s'est modifiée à travers le temps et

---

<sup>1</sup> Enoncé nouchi qui signifie que « la vérité dite crûment est préférable à la honte ».

partant, s'il y a lieu d'observer d'autres formes d'exercices politiques dont l'art serait le moyen d'expression » (Beaudry, 2001 : 8). H. D. Okomba (2009 : 271-272) peut alors conclure qu'« avec le zouglo, c'est une nouvelle manière de faire la politique par le bas qui se présente. »

Si tel est le cas, comment alors la politicalité du zouglo se manifeste-elle ? Mieux, comment les artistes zouglo s'identifient et se légitiment-ils dans la sphère politique ivoirienne ?

Cette dernière question constitue la trame de la réflexion que nous allons mener dans ce travail. Nous tenterons de délimiter la sphère politique en tant que compartiment de l'espace public avant d'analyser les processus d'identification et de légitimation, à partir de chansons zouglo, qui nous fondent à dire que les zougloumen font partie des nouveaux acteurs politiques ivoiriens. Notre réflexion sera conduite à l'aune des travaux relatifs à l'argumentation dans le discours politique.

## **1. Espace public et sphère politique en Côte d'Ivoire**

Depuis les travaux de J. Habermas (1972), l'on sait que l'espace public est entendu comme un cadre abstrait de liberté d'expression, de discussions rationnelles entre citoyens autour d'une question publique. C'est donc un espace de promotion de la démocratie et de l'exercice de la parole raisonnée et où les médias constituent un incontournable pilier ; d'autant plus qu'ils assurent le relais et la diffusion des points de vue qui s'y expriment. D'ailleurs, pour D. M. White (1950), les médias sont les « gatekeeper » de l'espace public, c'est-à-dire la porte par laquelle l'on peut accéder à cet espace.

A la suite d'Habermas, Tassin pose que l'espace public est avant tout un espace commun : espace partagé par les citoyens libres et qui, dans son fonctionnement, raccourcit les distances pouvant exister entre ses protagonistes. C'est un espace qui a vocation à faire société par les moyens du langage.

En Côte d'Ivoire, l'espace public enregistre régulièrement des acteurs s'exprimant sur diverses questions touchant à la vie de la nation. On voit

ainsi les différents médias donner la parole, via des entretiens, des débats, etc., à des spécialistes de la santé, à des acteurs de la société civile, à des acteurs politiques. C'est le cas de la RTI<sup>2</sup> qui reçoit régulièrement les membres du gouvernement pour présenter les actions et projets de leurs départements dans une émission dénommée « L'invité de la rédaction ». A côté de ces émissions réservées à des personnalités institutionnelles, il existe des espaces médiatiques et sociaux qui accueillent les citoyens lambda, comme à l'origine des espaces publics dans les cantons suisses. L'on a par exemple, pour la première catégorie, l'émission « On se dit les gbês ! » produite par NCI<sup>3</sup> et pour la seconde, des Parlements<sup>4</sup> et des Grins<sup>5</sup> disséminés dans les grandes villes du pays. Ces espaces ont la particularité d'organiser des débats sur les questions de la vie quotidienne des Ivoiriens, lesquels sont modérés par un animateur ou un « orateur<sup>6</sup> ». L'exercice de la parole y est marqué par les dynamiques de la polémique au sens amossyen du terme : on y observe des antagonismes polarisés et un important déploiement de l'argumentation aux fins de convaincre le tiers-juge (les spectateurs, les téléspectateurs, les modérateurs, etc.). D'autres spécificités s'ajoutent suivant le cas, mais toujours est-il que la liberté de pensée et de parole est respectée. Toutefois, la parole produite dans la deuxième catégorie n'est pas toujours relayée ou diffusée par la presse. Les espaces de cette catégorie ne semblent d'ailleurs pas accorder un point d'honneur à l'action médiatique, surtout qu'on n'y accède pas via les médias.

On peut alors en inférer que l'espace public est contextuel et culturel. Il est instauré, défini ou établi par les différents événements qui

---

<sup>2</sup> Radio-Télévision Ivoirienne. La première chaîne publique ivoirienne d'information.

<sup>3</sup> Une chaîne privée de télévision ivoirienne : [www.nci.ci](http://www.nci.ci)

<sup>4</sup> Ce sont des espaces de débats sur les questions politiques qui ont existé sous le régime FPI, qu'il soutenaient d'ailleurs.

<sup>5</sup> A l'image des Parlements, ils sont apparus à l'avènement du régime RHDP. Leurs acteurs sont en grande majorité des ressortissants du Nord qui se réunissent autour d'un dispositif de thé, généralement les soirs après les heures de travail ou les week-end, pour échanger sur les questions de société. Au départ les thèmes abordés étaient politiques.

<sup>6</sup> C'est le nom donné au modérateur dans les Parlements et Agoras de Côte d'Ivoire.

ont cours dans la cité. Il est aussi régulé d'une part par les usages des canaux qui en diffusent les idées et d'autre part par les pratiques culturelles (rites langagiers ou conversationnels, organisation du logos, etc.) de la société qui l'abrite. De même, il n'est pas systématiquement à généraliser. Il existe un espace public général que l'on peut compartimenter en espaces publics spécifiques, lesquels seraient liés à la nature des questions qui y sont abordées, à la nature des protagonistes, à l'espace géographique, à la culture, etc.

En effet, si l'on considère la libre discussion rationnelle, la formation de l'opinion publique, la diffusion par les médias et l'homogénéisation relative des citoyens à l'origine tenus séparés par plusieurs facteurs, comme les fondements de l'espace public, il faut reconnaître qu'il donne quelques fois à voir une certaine compartimentation. Autrement dit, tous les espaces publics ne reçoivent pas tout le monde tout le temps. Il semble exister des espaces qui soient consacrés à des catégories de personnes selon la nature des thèmes qui y sont discutés. Dans cette optique, il est rare de voir dans une émission dédiée à des problématiques sanitaires, des footballeurs ex qualité, ou des chimistes à des débats sportifs. De même, des opposants au régime FPI fréquentaient à peine, sinon pas du tout, les Parlements, tout comme les opposants au régime RHDP, les Grins. Il existe donc des variables dont la spécialité scientifique ou professionnelle, l'idéologie politique, etc., participent de la légitimation des protagonistes qui constituent des sortes de filtres ou de tamis à l'accès à certains espaces pourtant dits publics. Cela nous fonde à dire que la sphère politique qui fait partie de l'espace public présente des caractéristiques qui lui sont propres.

L'on peut citer en premier lieu, le caractère politique de l'objet de discussion. Seul un espace prévu pour recevoir des sujets politiques autorise des discussions politiques, de sorte que lorsqu'un participant à un débat dans un espace non politique évoque ou convoque des aspects politiques, le modérateur ou les autres participants le ramène(nt) généralement à l'ordre avec l'argument que le cadre n'est pas approprié.

Cet argument implique qu'il existe des cadres appropriés pour traiter des questions politiques. Ces cadres peuvent être institutionnels, comme les conseils de gouvernement ou de ministres, les sessions parlementaires, les campagnes électorales, mais également instaurés par des organes de presse (émissions, débats, colonnes, blogs, etc.) ou des citoyens lambda (parlements et grins ivoiriens). D'autres sujets peuvent y être abordés, mais ces espaces sont primordialement dédiés aux discussions politiques.

A côté des thématiques politiques, nous pouvons citer la nature des acteurs. Il faut que les protagonistes soient dotés d'une légitimité politique. Elle peut être acquise et reconnue avant leur prise de parole ou se construire pendant la discussion. En d'autres termes, la sphère politique reçoit généralement des citoyens au fait des réalités socio-politiques à qui l'on attribue souvent les titres d'observateurs, d'analystes politiques, de consultants politiques, de politologues, etc. parallèlement aux statuts politiques consacrés (responsables de partis politiques, élus, membres de gouvernements). Ainsi, le compartiment politique de l'espace public autorise la prise de parole à des citoyens qui disposent de prérequis politiques nécessaires au bon déroulement des échanges ou qui se présentent comme en disposant. L'image préalable (Amossy, 1999, 2000) revêt donc un caractère très important pour l'accès à cet espace. Cette image pourra être confirmée, renforcée ou démontée pendant ou après les échanges, mais la compétence présumée dans le domaine politique constitue une sorte de clé pour accéder à cette sphère.

En outre, le caractère polémique du logos qui y est produit fait partie des dynamiques de cet espace. De fait, au-delà de toutes les acceptions qui se contredisent ou se complètent, nous entendons la polémique avec Amossy (2014, 51), comme « un débat autour d'une question d'actualité, d'intérêt public, qui comporte des enjeux de société plus ou moins importants dans une culture donnée. » C'est donc une confrontation verbale, directe ou indirecte, qui oppose des citoyens dans l'espace public et dont les caractéristiques sont « la dichotomisation, la

polarisation et la disqualification de l'autre (...), la violence verbale et le pathos » (Idem : 55).

Ainsi, le désaccord reste un principe sous-tendant les débats dans la sphère politique. Les protagonistes peuvent ne pas être présents, comme dans le cas des interviews, de même que la confrontation peut se faire par presses interposées et dans un chassé-croisé interdiscursif.

Aussi, en marge de la sphère politique en tant que compartiment de l'espace public, il existe une sphère politique privée. Le Bart (1998 : 17) posait déjà qu'il existait deux lieux de fabrication et de diffusion de la parole politique : « l'espace public et l'espace privé ».

La sphère politique privée concerne les partis ou groupements politiques et idéologiques dont l'accès est conditionné par le respect de certaines conditions qui consacrent l'appartenance à cet espace (l'adhésion à une idéologie, paiement de frais d'adhésion, détention de carte de membre, etc.). C'est un espace où la prise de parole peut être hiérarchisée ou régulée par des critères d'ancienneté, de responsabilité, et où la prise de décision est réservée à une entité restreinte, même quand les débats sont permis.

Mais que l'on soit dans la sphère publique ou dans la sphère privée, les protagonistes s'identifient et se légitiment comme des acteurs politiques.

### **I. A propos de l'identité et de la légitimité des chanteurs zougou dans la sphère politique ivoirienne**

Notre postulat, en caractérisant la sphère politique en tant que compartiment de l'espace public, est qu'il n'existe de discours politique et d'acteur politique que dans la sphère politique. L'identité et la légitimité des acteurs politiques y sont reconnues ou construites. C'est pourquoi Arendt (Voirol, 2005 : 95) fait remarquer que « l'identité de soi et le sens de la réalité n'ont de consistance que lors du déploiement de l'action et de la parole dans un espace d'apparence partagé ». A partir de

ce moment, nous posons que les zouglo men y construisent leur identité et leur légitimité d'acteurs politiques.

## **II.1. Construction identitaire des zouglo men comme acteurs politiques**

De façon générale, l'identité est entendue comme « un état variablement composé de capacités naturelles et sociales intégrées émotionnellement à la représentation du soi. Ce sont ces capacités qui organisent les manières de penser et d'agir notamment. » (Larezzi et Nour, 2009). De ce point de vue, l'identité est un concept pluriel et composite. Son caractère variable implique qu'elle est en perpétuelle construction. Certes, certains de ses composants sont de l'ordre de la transmission héréditaire ou de l'acquisition filiale (nom de famille, teint, ethnie, timbre de voix, etc.), mais il reste toujours qu'elle se (re)modèle au fil de l'existence de l'individu. Elle n'est pas une donnée définitivement acquise. Elle peut ainsi être définie comme un ensemble de caractères, de capacités, de savoirs, de compétences, etc., qui permettent de distinguer les individus dans la société. L'identité a de ce fait un solide ancrage social : c'est dans la société qu'elle s'acquiert, se construit, se déploie et se valide. D'ailleurs, pour M. Hugo (2013), « L'identité ou l'image qu'une personne ou un groupe a de lui-même serait tributaire de la perception de son environnement », surtout, que c'est avec les données de cet environnement (social, culturel, institutionnel, idéologique, professionnel, etc.) que cette identité se construit, se renforce ou encore se modifie.

Dans l'espace public, les citoyens prennent la parole d'une part en s'appuyant sur leurs identités déjà acquises ou avec l'objectif de la construire et de la faire adopter. Elle sous-tend la légitimité et apparaît incontournable dans toute interaction verbale. C'est pourquoi, la prise de parole débute toujours par l'annonce ou le rappel de l'identité du sujet parlant. Aussi, en tant que construction, elle traverse toutes les prises de parole et même les actes posés dans la société par le sujet parlant. Larezzi et Nour (2009 : 16) notent à cet effet que l'identité a un caractère tantôt « constructif », tantôt « attributif » :

Dans le premier cas, on a affaire à la production de capacités par le biais d'un acte de reconnaissance qui, tout à la fois, constitue et valorise ce qu'il constitue; on a affaire à la fabrication sociale de certaines qualités ou aptitudes qui sont en même temps socialement reconnues comme valables. (...) Dans un second cas, les capacités ou qualités de l'individu existent préalablement (comme dans le cas de capacités naturelles) et elles sont reconnues sous une forme appropriée, c'est-à-dire sous une forme à la fois cognitive et évaluative rationnellement justifiable.

Dans le domaine musical, les artistes chanteurs investissent l'espace public ou la sphère musicale avec un produit musical (album, maxi single, single) qui, parallèlement au contenu informationnel ou propositionnel, a pour vocation de présenter les talents de ces derniers, mais également de leur attribuer une place parmi les artistes déjà connus. Ils attendent une certaine reconnaissance/adoption de leur « identité-ipse » (Ricœur, 1990) qui procède nécessairement de l'appréciation de leurs produits. Cela justifie toute la campagne publicitaire autour du produit. Aussi, dans la construction/proposition de son identité-ipse, l'artiste adopte un genre musical ou en crée quelquefois, qui a ses singularités que l'on peut retrouver dans le rythme, la langue, les thématiques, l'enjeu, etc. En général, « la musique traduit le vécu à travers la parole, les sons, les gestes et même le rêve : elle lie et délie le sonore, les corps, les passions, les pensées, les hommes » (Séve, 2002 : 148), mais certains genres, plus que d'autres, font de la dénonciation des travers sociaux leur apanage. Ils sont regroupés sous le vocable de musique engagée. L'on retrouve dans ce registre le reggae, le rap, le zouglou, etc. Leur dénominateur commun est que l'engagement qui se dégage des textes s'origine de leurs contextes socio-historiques de naissance, en plus de leur caractère urbain et populaire. Pour rappel, le zouglou est né en 1990 à la cité universitaire de Yopougon pour dénoncer les conditions de vie et de travail des étudiants ivoiriens. Plus tard, ces acteurs vont s'intéresser aux problématiques sociales de tout le pays et même de l'Afrique. Cela fait dire à Okomba (2009) que « Comme le reggae, le zouglou est considéré comme un moyen de communication des peuples opprimés. »

Cependant, pour y arriver, il a fallu que les zouglo men se construisent des identités d'artistes engagés qui ont droit de cité. Ils ont produit au fil du temps des œuvres musicales qui ont fini par leur octroyer une certaine notoriété tant au niveau national qu'international. Le groupe Magic System a par exemple été reçu par l'ex-président français Jacques Chirac. De plus, ils sont nombreux à être nommés Ambassadeurs « honorifiques » par certains organismes du système des Nations Unies, pour qu'ils associent leurs images à certaines causes. A partir de ce moment, il est légitime de relever que leurs chansons ont servi à construire une certaine identité dans l'espace public. Les prix nationaux et internationaux qu'ils glanent en sont une autre illustration. De même, il n'est pas rare de voir des candidats s'attacher leur service lors des campagnes électorales, du fait de leur audience auprès des électeurs, ou même qu'ils s'engagent eux-mêmes auprès de certains dirigeants ou candidats. Ce fut le cas du Collectif Zouglo, formé après l'éclatement de la rébellion ivoirienne de 2002, pour fustiger la prise d'arme et l'attaque de la mère patrie par certains de ses fils. L'on a pu entendre par exemple des chansons comme « Libérez mon pays » qui clouent au pilori la partition du pays en deux ou l'assassinat de personnes : « Est-ce que pour revendiquer, on a besoin de tuer / Si nous avons dans la paix, ramené la liberté, notre devoir sera de la préserver, car la Côte d'Ivoire est une et indivisible ». Ce groupe, composé de zouglo men populaires<sup>7</sup>, a été étiqueté comme « patriotique », en écho à la Galaxie patriotique<sup>8</sup> et donc rangé du côté du régime FPI. Il en est de même pour le chanteur Esprit Woyo, l'auteur de la chanson intitulée « Nouvelle mentalité » et parue dans l'album éponyme en 2009. Dans cette chanson, il rend un hommage à la Refondation<sup>9</sup>. Le premier vers de cette chanson dévoile l'intention du chanteur : « Dr Touré, voici Côte d'Ivoire nouveau modèle ». Par ce vers, le chanteur s'adresse à un certain

---

<sup>7</sup> Le groupe était formé des leads vocaux de groupes connus comme Yodé, Pat Sako et d'autres chanteurs comme Petit Denis, Soum Bill qui figurent parmi les plus grandes ventes en Côte d'Ivoire.

<sup>8</sup> Regroupement de jeunes leaders pour s'opposer démocratiquement à la rébellion, dirigé par Charles Blé Goudé et également connu sous la dénomination de « Jeunes patriotes ». Leur actions visaient la défense du régime de Laurent Gbagbo.

<sup>9</sup> La Refondation est le terme qui résume le projet de société et le programme de gouvernement du régime FPI, à son accession à la tête de l'État en 2000.

Dr Touré qui est sans doute l'un de ses mécènes<sup>10</sup> à qui il présente (voici) le nouvel état du pays (Côte d'Ivoire nouveau modèle). L'adjectif « nouveau » dénote de la transformation opérée dans le pays et à mettre à l'actif du régime en place, comme l'indique clairement le refrain : « En Côte d'Ivoire avec la refondation se bomber la poitrine, maintenant y a plus ça / En Côte d'Ivoire avec la refondation se bomber la poitrine tout ça là c'est fini / Trafic d'influence, tu sais qui je suis ? Je suis le fils à papa, maintenant y a plus ça / La mentalité évolue avec le temps, les années 60 tout ça là c'est fini. » Le chanteur indique que l'humilité des citoyens est l'un des acquis importants de la gouvernance du président Gbagbo. De plus, le présupposé rattaché à « avec la refondation ... maintenant y a plus ça ! » est qu'avant la refondation, certains citoyens se considéraient supérieurs aux autres du fait de leurs filiations, de leurs professions ou de leurs carnets d'adresses. L'hommage s'en trouve ainsi justifié. Mais au-delà de l'hommage, cette chanson projette de son auteur l'image d'un sympathisant du régime, voire d'un militant. Aucune réglementation n'interdit à un artiste de militer dans un parti politique, mais quand cette appartenance politique n'est pas matérialisée ou revendiquée, l'artiste est censé jouir d'une présomption de neutralité pour laquelle il est attendu de lui des prises de position objectives. C'est la raison pour laquelle, la presse ou l'opinion publique ne tarde pas à dénoncer les partis pris des artistes en faveur de politiciens. On les accuse même quelques fois d'être devenus des politiciens. A partir de ce moment, on les inscrit, ou du moins leurs chansons les inscrivent sur la sphère politique, comme des acteurs politiques. Leurs actions politiques ne sont pas nécessairement du même ordre que les responsables politiques ou les militants de base, mais elles apparaissent importantes dans la mesure où ils jouissent déjà d'une certaine notoriété. Ce sont donc tous les « avantages » obtenus dans la construction identitaire sur la scène musicale qui sont mobilisés et mis au service des causes politiques.

---

<sup>10</sup> Dans les chansons zouglo, les artistes citent nommément certaines personnalités en signe de gratitude pour l'aide dont ils ont bénéficié ou qu'ils souhaitent avoir de lui. D'autres fois, aucune aide n'est attendue des cités, mais leur nomination équivaut à un hommage pour les différents services qu'ils ont rendu ou qu'ils rendent à la communauté du chanteur ou au pays. Enfin, des personnes en quête de notoriété demandent à être citées dans les chansons avec comme contrepartie, le paiement d'une prime au chanteur.

A partir du moment où leurs chansons visent à acquérir, à aider à acquérir et/ou à conserver le pouvoir d'État, ils peuvent être considérés comme des acteurs politiques.

Ainsi, à l'instar du zougloman Esprit Woyo, la chanson de Lago Paulin intitulée « On est fatigué » et produite en 2008, l'identifie comme un opposant au régime FPI. De fait, cette chanson présente les échecs du régime en matière de santé, de droits de l'homme et de sécurité sociale. Le vers « Huit ans sur notre âge cadeau » apparaît comme un indicateur temporel. Certes, l'adjectif numéral cardinal « huit » qui détermine le substantif « ans » permet de déduire la durée de la gestion incriminée, mais en tenant compte de l'année de production, l'on se rend bien compte qu'il s'agit du régime FPI, élu en 2000. Ainsi, ce vers signifie que le régime a fait perdre huit années aux Ivoiriens sans vraiment changer leurs conditions de vie comme annoncé lors de la campagne électorale. Le chanteur justifie cette perte de temps par la dénonciation explicite des problèmes : « On nous fait espérer / les droits de l'homme n'existent pas / la sécurité sociale on s'en fout / un pays où il n'y a jamais eu d'enquête / L'augmentation abusive des marchandises / aux alentours du CHU, les corbillards sont garés / les rues sont sales, Abidjan sent ». Enfin, le refrain « On est fatigué de tout ça là / On nous prend pour des cobayes / Et puis y a rien » appelle de façon implicite à un changement. De fait, l'un des sous-entendus logiques de l'expression de la lassitude et de l'indignation est le vœu de changement. Dans le cadre de la gestion politique, comme c'est le cas ici, l'on pourrait dire que le sujet parlant appelle le peuple à demander le changement ou à sanctionner le bourreau à la prochaine élection. Le pouvoir en place se trouve ainsi menacé tandis que le lit de l'opposition semble être dressé, ou du moins en partie.

Comme on le voit, la question va au-delà de la simple dénonciation des conditions peu heureuses de vie des citoyens comme dévolue à la musique engagée. La relation entre musique ou art et politique est à requestionner : « Il faut inviter de nouveau à réfléchir sur les relations entre l'art et la politique et surtout à considérer s'il y a lieu, en quoi et comment cette relation s'est modifiée à travers le temps et partant, s'il y a lieu d'observer d'autres formes d'exercices politiques dont l'art serait le moyen d'expressions. » Beaudry (2001 : 8).

## **II.2. Légitimité des chanteurs zouglou dans la sphère politique**

Parmi les critères définitoires du discours politique, l'on peut citer la légitimité du sujet parlant. En d'autres termes, pour qu'il y ait discours politique, en plus du contexte qui « politise » le discours (Charaudeau 2014 : 30) et du dispositif de communication, il y a l'identité et la légitimité de l'acteur politique. Le développement supra montre comment les chansons zouglou identifient les zougloumen comme des acteurs politiques ; et partant comme protagonistes de la sphère politique. Cette identité amorcée ou projetée sert de terreau à la légitimité qui, elle, s'inscrit également dans un processus dit de légitimation.

Charaudeau (2014 : 54) note, à propos de la légitimité des acteurs politiques, qu'elle est de trois ordres : « Trois types d'imaginaire social se trouvent à l'origine de la légitimité politique : la légitimité par filiation, par formation ou par mandatement ». A ces trois sources de légitimité, il ajoute trois conditions : « le statut (on est reconnu à travers une charge institutionnelle), le savoir (on est reconnu comme savant) et le savoir-faire (on est reconnu comme expert) ». (Idem : 52)

Ainsi, pour lui, les trois instances aptes à produire un discours politique, (politique, médiatique et citoyenne), se trouvent légitimées par leurs filiations, leurs formations ou le mandat dont elles bénéficient de la part de leurs institutions ou communautés. Dans la mesure où historiquement la politique est réservée aux élites et que la fonction journalistique donne droit à une certaine parole dans la cité (information, formation, commentaire, analyse, etc.), l'on comprend que les instances politique et médiatique soient légitimées à produire de la parole politique que ce soit « in gouvernance » ou « hors gouvernance » (Charaudeau, 2014 : 31 ). Cependant, il n'est pas rare de voir des citoyens qui ne remplissent pas les critères de filiation, de formation ou de mandatement, s'inviter sur la scène politique pour y donner un point de vue, ou faire un commentaire politique. D'où tirent-ils alors cette légitimité ?

Dans la profession musicale, il est reconnu une certaine légitimité aux chanteurs, laquelle est liée au genre musical dans lequel ils s'inscrivent. Par exemple, l'on trouve normal qu'un chanteur engagé,

comme c'est le cas des zougloùmen, procède à une critique en règle de la gouvernance d'un régime. Le font-ils en tant que citoyens ? Est-ce suffisant pour les légitimer comme acteurs politiques ?

De fait, la légitimité acquise par les chanteurs est certes liée au genre musical, mais également et surtout est une construction inscrite dans l'ensemble de leurs œuvres musicales. Plus simplement, c'est quand un chanteur aura pris l'habitude d'aborder tel thème, d'investir tel compartiment de l'espace public, que sa légitimité s'y construit. En outre, la politique est à percevoir comme une activité sociale que l'on doit analyser à partir du discours qui l'institue ou le détermine. Charaudeau (2014 : 29) dit à cet effet que

la politique relève de l'action, et le langage est ce qui motive l'action, l'oriente et lui donne sens. La politique s'inscrit constitutivement dans des rapports d'influence sociale, et le langage, par le phénomène de circulation des discours, est ce qui permet que se constituent des espaces de discussions, de persuasion et de séduction dans lesquels s'élaborent la pensée et l'action politique.

Il n'est pas hasardeux d'avancer que toute parole musicale qui fonde, suscite ou motive une action de l'ordre du politique, peut être considérée comme de la parole politique. Le sujet parlant peut être donc perçu comme un acteur politique. C'est dans cette perspective qu'il faut inscrire les chansons zougloù, qui au-delà de la dénonciation des faits de gouvernance, appellent à des actions politiques dont l'un des effets peut être le changement du régime ou le renouvellement de la confiance du peuple au régime. Par exemple, lors d'un concert animé par les artistes Yodé et Siro le dimanche 29 novembre 2020 à Abidjan, ils ont improvisé une chanson qui remettait en question l'impartialité du Procureur de la République ivoirienne dans ses plaintes : il lui est reproché de ne poursuivre que les personnalités de l'opposition, dans le cadre de la crise électorale d'octobre 2020 qui a entraîné officiellement 85 morts. Pendant que des responsables du régime RHDP posent également des actes en violations des dispositions légales du pays. Cette chanson leur a valu d'être condamné à un an d'emprisonnement avec sursis accompagné d'une amende de 5 millions de francs CFA chacun. Au cours de ce

---

procès, leurs charges ont été libellées comme suit : outrage à magistrat, trouble à l'ordre public et diffamation. Si l'outrage à magistrat et la diffamation peuvent être dissociés du contexte politique, il n'en est presque pas de même pour le trouble à l'ordre public. Le caractère politique de cette charge, et par ricochet, du discours qui est censé le susciter, est à rechercher dans le lien entre la remise en question de l'impartialité du magistrat et l'ordre public. De même, leur chanson intitulée « Président on dit quoi ? » apparaît comme un bilan amer de la gestion du pays par le RHDP. Ce bilan morose se perçoit à plusieurs niveaux. D'abord au niveau de l'intégrité et de la probité du président : « Les gens sont emprisonnés et tu dis y a personne en prison Oh ». Ensuite, au niveau de la gestion des affaires publiques : « On dit y a pas l'argent au pays oh / Et tu dis l'argent travaille oh / Mais l'argent-là, ça travaille pour qui oh / Plus de soixante ethnies, dans notre pays / Aujourd'hui, du rez-de-chaussée jusqu'au dernier étage / Du gardien, jusqu'au directeur, si c'est pas les Bakayoko ou bien les Coulibaly seulement qui mangent ». L'analyse de ces vers remet d'une part la crédibilité du président en question et d'autre part sa compétence à faire face aux réalités de ses administrés. Les deux premiers accusent le président de mensonge politique relativement à l'existence de prisonniers politiques (tous de l'opposition) et à la situation de précarité économique et financière que le pays traverse. Le dernier pose le problème du concept du « rattrapage ethnique<sup>11</sup> ». Ces accusations semblent contredire les images d'expert économique et financier ayant travaillé à redresser les économies de certains pays en difficulté en qualité de Sous-Directeur au Fonds Monétaire International (FMI), de rassembleur ayant été victime de l'ivoirité<sup>12</sup> et de président de tous les Ivoiriens construites et revendiquées par le candidat Alassane Ouattara et dans son discours d'investiture en 2011. Ces états de fait constituent une menace pour la

---

<sup>11</sup> Le président a utilisé ce terme pour justifier le fait que la grande majorité des postes de responsabilité soit occupée par des Ivoiriens du nord. Il indiquait que cette frange de la population a longtemps souffert d'une certaine injustice qu'il se doit de rattraper.

<sup>12</sup> Concept fondamentalement pluridimensionnel qui consacre la préférence des valeurs, des cultures, des produits ivoiriens, mais qui a été politiquement récupéré et accusé d'exclure les Ivoiriens du nord au prétexte qu'ils sont des étrangers. Ainsi, les invalidations de la candidature d'Alassane Ouattara à l'élection de 2000 y trouvait son explication à en croire ses partisans.

cohésion sociale et pour le développement du pays. Si ces accusations sont avérées, alors le peuple est en droit de retirer sa confiance au président et à son régime. Implicitement, les zougloïens instaurent un débat qui pourrait aboutir à des soulèvements ou à un blâme électoral lors des prochaines échéances. D'ailleurs, l'idée de soulèvement est évoquée dans la chanson : « Le pays est endetté / Payez vos crédits avant de partir / (...) Parce que quand ça va chauffer / Ya plus clôture pour sauter ». La proposition injonctive au deuxième vers présuppose que le départ de ce régime est imminent ou même acté. Dans la deuxième séquence, le caractère implicite est lié à la mémoire discursive de l'auditoire mobilisé. L'absence de clôture à sauter est arrimée à une rumeur née en 2000 qui fait état de ce que Alassane Ouattara aurait sauté sa clôture pour se retrouver dans la cour de l'Ambassadeur d'Allemagne en vue d'échapper aux militaires venus l'arrêter, suite à son appel à l'insurrection populaire pour « récupérer le pouvoir qui se trouve désormais dans la rue ». C'est donc une analogie qui est opérée ici ; mais cette fois-ci, il n'y aura plus de clôture à sauter pour s'échapper et l'on pourrait facilement le mettre aux arrêts.

On s'aperçoit alors que dans leur contrat de communication, ces chanteurs opèrent une double énonciation dans laquelle ils s'adressent d'une part au régime, en termes d'avertissement, et d'autre part au peuple dans son hétérogénéité, en termes d'éveil de conscience et de mobilisation à l'action. Cet appel se trouve également justifié par les vers suivants : « Faisons attention à un peuple qui ne parle plus / (...) Parce que les mêmes causes produisent les mêmes effets ». L'histoire de la Côte d'Ivoire est jalonnée d'épisodes de soulèvements populaires ayant conduit au renversement de régimes, lesquels ont été engendrés par la souffrance trop accumulée du peuple. Ce fut le cas du coup d'État de 1999 contre le régime PDCI-RDA<sup>13</sup> et du soulèvement de 2000 contre le Général Guéi Robert suite à son refus des résultats de l'élection de 2000. Ces changements constituent donc les références historiques et discursives de la mise en garde faite par ces chanteurs.

---

<sup>13</sup> Parti Démocratique de Côte d'Ivoire – Rassemblement Démocratique Africain, parti au pouvoir de 1960 (accession du pays à l'indépendance) à 1999.

## Conclusion

Notre propos visait à reconsidérer les rapports entre activité musicale et activité politique et à poser que la musique zouglou se pose comme parole politique déployée dans la sphère politique, l'un des compartiments de l'espace public. A partir de ce moment, les chanteurs zouglou peuvent être identifiés et légitimés comme des acteurs politiques.

Aussi, l'identité et la légitimité politique de ces « nouveaux acteurs » ont été étudiées d'une part comme des caractères acquis et d'autres part comme des données construites dans un processus dont la durée est indéterminée. L'analyse des textes nous a permis de montrer que la parole politique telle que portée dans les chansons zouglou, n'obéit pas textuellement aux critères définitoires du discours politique tel que théorisé par Charaudeau. Les zougloumen peuvent être inscrits dans l'espace public en tant que producteurs de parole politique. Leur discours est certes hors gouvernance, mais ne constitue pas toujours un commentaire ou une analyse politique.

## Références bibliographiques

- Amossy, Ruth. 1999. *Image de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne : Delachaux et Niestlé.
- Amossy, Ruth. 2000. *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*. Paris : Nathan.
- Amossy, Ruth. 2014. *L'apologie de la polémique*. Paris : PUF.
- Arendt, Hannah. 1988. *Condition de l'homme moderne*. Paris : Presses Pocket.
- Beaudry, Lucille. 2001. "Art et politique au Québec". In *AQHP*, vol.9. no.3. 7-12.
- Blacking, John. 1980. *Le sens musical*. Paris: Éditions de Minuit.
- Charaudeau, Patrick. (2005) 2014. *Le discours politique. Les masques du pouvoir*. Paris : Lambert-Lucas.
- Charaudeau, Patrick. 2014. *La conquête du pouvoir. Opinions, persuasion, valeurs. Les discours d'une nouvelle donne politique*. Paris : L'Harmattan.

- Habermas, Jürgen. (1962) 1997. *L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris: Payot.
- Hugo, Merveille. 2013. *Représentations de leur rôle d'acteur politique chez des personnalités politiques issues de la communauté haïtienne du Québec*. Mémoire de Maîtrise. Université du Québec.
- Lantz, Pierre. 1997. "Musique et politique". In *L'Homme et la société*. N. 126. Musique et société. 7-17.
- Lantz, Pierre. 1997. "Musique et politique". In *Revue internationale de la recherche et de synthèses en sciences sociales*, no.126. 132-143.
- Larezzi, Christian & Nour, Soraya. 2009. (Dir). *Reconnaissance, identité et intégration sociale*. Nanterre. Paris : Presses Universitaires de Paris Ouest.
- Le Bart, Christian. 1998. *Le discours politique*. Paris : PUF. Que sais-je.
- Lezou Koffi, Aimée-Danielle & Adou, Amadou Ouattara. 2020. "Une analyse des textes du Zouglo, musique urbaine de côte d'Ivoire : vers une (re)définition du discours politique ». In *GRADIS*, n°4.
- Martin, Denis-Constant. 1996. "Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ?" In Alain, Darré (dir.). *Musique et politique, les répertoires de l'identité*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Okomba, Herman Deparice. 2009. *Le zouglo dans l'espace publique en Côte d'Ivoire (1990-2007)*, Thèse de Doctorat. Université du Québec à Montréal.
- Ricœur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil.
- Sève, Bernard. 2002. *L'Altération musicale ou Ce que la musique apprend au philosophe*. Paris : Seuil. Col. « Poétique ».
- Voirol, Olivier. 2005. "Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique" In *Réseaux*. 89-121.
- White, David Manning. 1950. "The "Gate keeper": A case Study in the Selection of News". In *Journalism Quarterly*. vol. 27. n°4. 383-390.