

CONTRIBUTION DES “MAQUIS BAOULÉ” DANS LA DIFFUSION DE LA MUSIQUE A ABIDJAN

Yao Francis KOUAME

*Université Félix Houphouët-Boigny
kouameyaofrancis56@gmail.com*

Résumé

Sur le territoire abidjanais cohabitent plusieurs espaces de diffusion de la musique. Parmi ceux-ci figurent ceux qu'on nomme les maquis-baoulé qui font la part belle à un genre musical particulier, à savoir la musique baoulé. Cet article interroge non seulement la notion de musique baoulé et son histoire mais il questionne également les modes de diffusion de cette musique à Abidjan, en particulier dans les maquis baoulé pour en faire ressortir les éléments pertinents susceptibles de contribuer efficacement à la diffusion de la musique baoulé. A travers une enquête qualitative basée sur l'observation directe, les entretiens semi dirigés et la recherche documentaire, cette étude qui s'est déroulée dans les communes abidjanaises de Yopougon et Abobo a mis en exergue l'importance de la diffusion par la technologie des machines et par la performance des artistes. En fait, les musiciens spécialisés dans la musique baoulé trouvent dans les maquis baoulé une alternative, exclus qu'ils sont d'office (par manque de ressources financières des programmes de la télévision et à la radio. Au-delà de contribuer à animer les maquis, la musique constitue aussi un vecteur identitaire. Elle favorise le rapprochement entre les membres de la communauté baoulé à Abidjan.

Mots clés : *maquis baoulé, musique baoulé, diffusion, performance, vecteur identitaire*

Abstract

On the territory of Abidjan, several spaces for the dissemination of music coexist. Among these are those called the maquis-baoulé who give pride of place to a particular musical genre, namely baoulé music. This article questions not only the notion of Baoulé music and its history but it also questions the modes of diffusion of this music in Abidjan, in particular in the Baoulé maquis to ultimately highlight the relevant elements likely to contribute effectively to the diffusion of the music. baoulé music. Through a qualitative survey based on direct observation, semi-directed interviews and documentary research, this study, which took place in the Abidjan municipalities of Yopougon and Abobo, highlighted the importance of the dissemination by technology of machines and by the performance of the artists. In fact, musicians specializing in Baoulé music find an alternative in the Baoulé maquis, excluded as they are automatically (for lack of financial resources from television and radio programmes. Beyond helping to animate the maquis, music is also a vector of identity, fostering rapprochement between members of the Baoulé community in Abidjan

Keywords: *Baoulé maquis, Baoulé music, diffusion, performance, identity vector*

Introduction

Abidjan, capitale économique ivoirienne constitue le principal pôle artistique et culturel du pays et figure parmi les places majeures en Afrique que ce soit dans le domaine de la production comme dans celui de la consommation des œuvres artistiques. Sur le segment particulier de la musique, Abidjan constitue un terreau si fertile que « dès la fin des années 1970 (...) impossible de monter dans les hits parades africains tant qu'on n'a pas pris son tour de chant au palais des congrès de l'hôtel Ivoire et au parc des sports de Treichville » (Konaté, 1987 : 28). Même si ce propos mérite d'être relativisé aujourd'hui à cause notamment de l'émergence d'autres places musicales fortes en l'occurrence, Lagos (Nigéria) ; Dakar (Sénégal) ; Accra (Ghana) et surtout l'avènement d'Internet (réseaux sociaux et plateformes de téléchargement), Abidjan n'en reste pas moins une grande productrice et consommatrice des arts musicaux au niveau continental et de loin la plus importante place musicale au niveau national. D'ailleurs « le marché musical de la ville est le plus florissant de la Côte d'Ivoire et se singularise par un multimusicalisme qui accompagne les besoins sociaux des populations urbaines » (Goran, 2011 : 231)

Les lieux de diffusion et de consommation de la musique sont multiples à Abidjan. En fait, « pour l'Ivoirien, la musique fait partie de la vie, d'autant plus qu'il l'écoute du berceau à la chapelle ardente » (Koffi, 2006 : 5). Au supermarché, dans les transports en commun, à l'église, dans les bars, boîtes de nuit, des musiques accompagnent le quotidien de millions d'auditeurs. Cette présence remarquable de la musique dans l'espace public nous fonde à porter un regard sur l'inscription des pratiques musicales dans les lieux de rencontre et de divertissement que constituent les "maquis" abidjanais. Et à ce propos, d'intéressants travaux ont déjà été réalisés. Par exemple, le 8 juin 2006, le Laboratoire Espaces, Nature et Culture de l'Université Paris IV a organisé une journée scientifique sur le thème : « Géographie et musiques : quelles perspectives ? ». Les conclusions de cette rencontre proposent de considérer la musique comme « un géo-indicateur des sentiments d'appartenance, des mobilités, des valeurs et comportements sociaux » (Guiu, 2007 : 47). Les différents intervenants ont également indiqué que la musique peut contribuer « au développement d'idéologies et d'imaginaires territoriaux » (idem, p.50). En somme, quoique jouissant d'une certaine autonomie liée à ses spécificités, la musique participe tout

de même à la construction et à la transformation des territoires qu'elle peut expliquer ou éclairer. A travers cette étude sur la musique dans les "maquis-baoulé" installés à Abidjan, il s'agit pour nous d'analyser les modes de diffusion et de consommation de la musique afin de montrer leur contribution dans la construction et la consolidation des liens sociaux. Quel (s) sont les genre (s) musicaux diffusés dans les "maquis baoulé" à Abidjan ? Comment ces musiques y sont-elles diffusées ? Comment à travers les musiques qu'ils diffusent, les "maquis baoulé" se distinguent-ils comme des marqueurs à la fois identitaires et territoriaux ? Ce sont autant d'interrogations auxquelles nous tentons de répondre dans cette étude.

Sur le plan théorique, notre travail s'inscrit dans une double perspective, à la fois historique et systémique. La posture historique postule ceci : la musique est certes un art à part entière possédant ses propres codes et analysable par le biais de méthodes qui lui sont spécifiques. Mais, elle reste tout de même susceptible de véhiculer d'importantes données extramusicales : « elle n'est que la forme sonore donnée à des idées ou à des sentiments qui viennent d'ailleurs » Honneger (1994 : 173). La musicologie historique comprend entre autres choses l'étude de la vie musicale, la description des sources, l'établissement des textes, les biographies, les influences et la réception des œuvres. En tant que telle, dans cette étude elle nous permet de comprendre l'évolution de la musique chez le peuple baoulé d'hier à aujourd'hui, du contexte traditionnel à celui de la modernité ou encore de l'espace rural au milieu urbain. Mais, au-delà, cette recherche ne saurait faire l'économie d'une posture systémique consistant à interroger le système de diffusion de la musique afin de découvrir « les liens qui existent entre ses différentes composantes qui interagissent et s'ajustent constamment... », (N'Da, 2015 : p115)

La théorie du système convient à l'étude de la musique jouée et diffusée dans des espaces plus ou moins ouverts et mettant en présence un ou plusieurs musiciens (sur scène et en pleine performance) face à un public de spectateurs. Sous ce rapport, l'analyse de la musique ne peut se soustraire à la nécessité de prendre en compte le paradigme de l'interprétation ou de l'exécution en tant que vecteur de création qui tout en faisant sens avec l'improvisation advient « quand des musiciens entreprennent de jouer (ensemble) en abandonnant tout ce qui auparavant, assurait nécessairement leur cohérence, quand ils se donnent

pour seule règle l'absence de règles, quand ils décident de n'obéir à aucune contrainte et que l'unique précision du contrat qui les lie stipule en tout et pour tout que chaque musicien joue "ce qui lui passe par la tête" », (Vinot, 2011 : 164). Dès lors, nous verrons comment par leur performance et par les improvisations dont ils font preuve, les artistes se produisant dans les maquis suscitent la réception de leurs œuvres par le public.

Sur le plan méthodologique, notre étude se veut qualitative. Elle s'est déroulée de janvier 2023 à avril 2023 dans deux (2) communes d'Abidjan, à savoir Yopougon et Abobo. Nous avons enquêté au total quatre (4) "maquis baoulé" différents en raison de deux par commune. Ce sont : « Au baoulé » et « Atôfê », situés dans la commune de Yopougon et « Fouhoundi » et « 9 Gigas » situés quant à eux dans la commune d'Abobo. Les résultats exposés résultent essentiellement d'entretiens semi-dirigés réalisés avec des musiciens-chanteurs et des gérants de ces espaces. Nous avons par ailleurs procédé par observation directe. Elle a consisté à observer in situ le déroulement de soirées (musicales) dans ces espaces. Pour finir, la recherche documentaire nous a également été d'une grande utilité. L'approche théorique et méthodologique étant définie, il est bon d'indiquer que notre travail est structuré en 4 parties : Du concept de maquis à celui de "maquis baoulé" ; la musique chez les Baoulés d'hier à aujourd'hui ; les modes de diffusion de la musique dans les "maquis baoulé" ; les "maquis baoulé" comme outil de vulgarisation de la musique baoulé et vecteur identitaire.

1. Du concept de "maquis" à celui de "maquis baoulé"

Si à l'origine le terme « maquis » désigne une végétation constituée de forêt dégradée et une sorte de refuge pour des révolutionnaires s'organisant en vue de mener des actions subversives vis-à-vis d'un régime politique, en Côte d'Ivoire, ce vocable désigne une autre réalité. Il désigne un local ou espace de rencontres en pleine ville où viennent se restaurer des citoyens moins nantis. Le mot maquis renvoie à « une triple réalité qui est à la fois gastronomique, culturelle et politique. Le mot et la chose participent donc au processus de l'urbanisation abidjanaise. Ils font partie d'une certaine couleur locale » (Kouakou N'Guessan, 1983 : 545). Nés à Abidjan vers la fin des années 1970, ces espaces de restauration étaient faits au départ de matériaux de récupération (cartons, des feuilles de tôles, des bancs...). Ils étaient destinés à offrir à des Abidjanais n'ayant

pas suffisamment de moyens pour fréquenter les restaurants huppés, l'occasion de se restaurer à moindre coût. De fait, à ses origines, le maquis rassemblait des citadins de conditions modestes. Dans ces espaces de rencontres, les clients se sentaient chez eux. Dans ce lieu en effet, les règles contraignantes de bienséance ou autres artifices de la modernité ne pouvaient les mettre en défaut. Mais, de son origine à nos jours, une évolution s'est opérée. En fait, depuis le début des années 2000, les maquis ont pris une autre dimension.

De plus en plus d'opérateurs économiques s'intéressent aux maquis. Ils y investissent des sommes colossales pour les moderniser. En bordure de mer ou de lagune, des maquis sont érigés pour égayer ceux qui s'y retrouvent. Des boissons de toute sorte y sont proposées au détriment de la nourriture. Bâties sur des espaces plus grands, ces maquis offrent des commodités et services nouveaux. Par exemple, des Disques Jokers (DJ) y officient des soirées dansantes qui attirent des foules de jeunes noctambules férus de musiques chaudes et tonitruantes. Le développement de ces maquis géants est allé de pair avec la naissance du mouvement Coupé-décalé dans les années 2002-2003 dont les Disc Jokers constituaient les têtes de pont. Grâce à ces derniers, les maquis sont devenus d'importants espaces de diffusion et de consommation musicales. Avec les Dj, les maquis ne sont plus de simples endroits de restauration, ils constituent également de véritables indicateurs de la vitalité de la scène musicale ivoirienne. Mais, à côté de ces maquis diffusant les musiques (coupé décalé, rap etc) à la mode sont nés d'autres types de maquis arrimés à certains groupes ethniques. Il s'agit notamment des maquis « Akyé », « bété », « baoulé » etc. Ces maquis constituent des lieux de rencontres, d'échanges, et surtout de retrouvailles pour les personnes issues de ces groupes ethniques en Côte d'Ivoire. Concernant le cas spécifique des "maquis baoulé" auxquels nous nous intéressons dans cette étude, le premier du genre a été fondé en 2003 dans la commune de Koumassi située dans la zone sud d'Abidjan. Il se nommait « Au Sable ». Selon un promoteur culturel, le « Sable » avait pour objectif de constituer un espace de rencontre pour les Baoulés installés à Abidjan. Ne pouvant se rendre dans leurs villages au centre du pays pour y fêter « Paquinou » (fête de Pâques en baoulé) du fait de la rébellion qui a coupé le pays en deux de 2002 à 2010, le maquis « Au Sable » offrait toutes les commodités nécessaires aux célébrations festives.

Ce maquis avait une particularité : tout s’y déroulait comme dans un village baoulé. Les mets ; la langue de communication, les accoutrements, la musique diffusée etc. reflétaient la culture baoulé. C’est ainsi qu’est né à Abidjan le concept de “maquis baoulé” à un moment critique de l’histoire politique de la Côte d’Ivoire en proie à une rébellion armée. Même si « le Sable » a été démoli en 2008, cette expérience a fait tache d’huile et a suscité d’autres maquis de ce genre à Abidjan. Aujourd’hui, au-delà d’Abidjan, des villes de l’intérieur du pays à l’instar de Yamoussoukro, Bouaké, Korhogo ont leurs “maquis baoulé”. Mais, dans la mesure où la diffusion de la musique constitue un outil majeur de fonctionnement des maquis, il est bon de souligner que le genre musical en vigueur dans les “maquis baoulé” est la musique baoulé. Mais, avant d’aborder la musique dans les “maquis baoulé”, il convient de jeter rétrospectif dans l’histoire pour comprendre la place de la musique dans la vie du peuple baoulé en Côte d’Ivoire.

2.La musique chez les Baoulé, d’hier à aujourd’hui

2.1. Bref aperçu historique des Baoulé

Le terme « baoulé » désigne le groupe ethnique qui occupe tout le centre de la Côte d’Ivoire et ayant pour siège de son royaume, Sakassou, ville située à environ 50 km de Bouaké, capitale de la région de Gbêkê. Selon une légende bien répandue, ce terme « baoulé » viendrait de « baouli » (signifie l’enfant est mort) en référence au sacrifice consenti par la reine Abraha Pokou qui, fuyant une guerre de succession autour de 1718 dans le royaume Ashanti (Ghana), offrit son fils aux génies du fleuve Comoé (Côte d’Ivoire) afin qu’elle et sa suite ait la vie sauve. Même si elle est très répandue, cette légende n’échappe pas à la controverse. Elle est d’ailleurs remise en cause par des données historiques : « des cartes anciennes datant du 17^e siècle prouvent que le nom baoulé a préexisté à l’exode assabou » (Allou, 2003 : 140). Par ailleurs, « la légende de l’enfant sacrifié aux esprits du fleuve Comoé dont la tradition orale use pour justifier l’autorité d’Abraha Pokou sur l’ensemble des Assabou est une légende que nous respectons, mais ce n’est qu’une légende. Vraisemblablement, la reine Abraha Pokou devait être une sexagénaire au moment de l’exode et c’est pourquoi la tradition orale du Doma l’appelle abrewa (vieille dame) Pokou. Elle ne pouvait donc pas être mère d’un tout petit enfant », (idem). Aussi, même s’il ne récuse pas le terme baoulé, Allou en donne

une autre signification : « il correspond à Wawolé qui se décompose en Wa, « notable » et Wolé « de naissance noble » », (Allou, 2003 : 138).

Au-delà de l'imprécision qui entoure le terme baoulé quant à son origine et à sa signification, il est bon de noter que dans le monde traditionnel baoulé la musique accompagne tous les événements (heureux comme malheureux) de la vie. La naissance, le mariage, la mort, les travaux champêtres etc. sont meublés par des chants. Au village, lors des funérailles (*Le Nolo*) par exemple, des chants spécifiques sont exécutés. A cette occasion, il se déploie une critique acerbe contre les individus défaillants : jeunes et vieux ; hommes et femmes ; gouvernants et gouvernés qui s'étaient montrés paresseux, menteurs, infidèles, lâches ou peu généreux n'échappaient pas aux diatribes enjolivées des poètes chanteurs. En somme, « le bon et le beau était étroitement lié dans la pensée africaine, l'artiste était considéré comme un agent de régulation sociale qui détenait la sagesse et de façon générale, le pouvoir de résoudre des situations délicates », (Dedi, 1984 : 110).

2.2. La musique dans la vie du peuple Baoulé

Il est risqué de vouloir définir clairement ce qu'on entend par musique chez des peuples dont la langue ne fournit pas de termes spécifiques pour désigner cet art. En effet, « sur le plan sémantique, (...) il n'existe pas de termes précis et univoque, dans nos langues qui désignent la musique classiquement en Europe, c'est-à-dire l'art de combiner les sons de manière agréable à l'oreille (...) les Baoulé font usage du vocale *N'guoa* pour évoquer la musique, mais *N'Guoa* lui-même est polysémique. Il renvoie à une pluralité de pratiques esthétiques dont la danse, la chanson, la poésie, le conte et tout ce qui se rapporte au divertissement et au jeu » (Dedi, 1984 : 109). Quoiqu'il en soit, on peut poser la « musique baoulé » comme la musique conçue et pratiquée par un peuple particulier de Côte d'Ivoire qu'on nomme les Baoulé et dont les caractéristiques principales sont étroitement liées à l'histoire de ce peuple, laquelle histoire est faite de migrations et d'influences multiples.

En effet, si le patrimoine musical baoulé peut être considéré comme spécifique, il ne s'est pas conçu sans l'apport d'autres peuples qu'il a rencontrés sur son chemin, lors de ses différentes migrations. Ainsi, par exemple pour avoir côtoyé les populations du Nord du pays (Malinké, Sénoufo), il a fini par adopté le tambour d'aisselle. Sa proximité avec les Wan (dans le centre-nord du pays), lui a aussi fait adopter le Goli, un

masque qui a donné son nom à la musique et la danse qui l'accompagnent. La musique baoulé n'est donc pas fermée d'autant plus qu'« elle est pensée, conçue, interprétée et perçue par et pour une société, un groupe (...) les mutations profondes des sociétés contemporaines (mouvements migratoires, bouleversements technologiques et politiques, exodes des milieux ruraux, etc.) influencent les pratiques musicales en diversifiant leurs profils » (Monique Desroches et Ghyslaine Guertin (1997 : 77). En somme, au cours de son histoire, la musique baoulé s'est non seulement enrichi d'emprunts lors de rencontres effectuées avec d'autres peuples, mais elle s'est aussi chargée de rattacher les natifs de cette communauté à leurs origines lorsque ces derniers se trouvaient en dehors de leur cadre de vie originel.

Des années 1960 jusqu'aux années 1990, il s'est produit un exode massif de populations Baoulés du centre (leur zone d'installation en Côte d'Ivoire) vers les forêts de l'est, de l'ouest et du sud-ouest du pays. A la recherche de terres cultivables, ils y cultivèrent les produits de rente, notamment le cacao et le café. De longs mois durant et même pendant des années, ils étaient absents de leurs villages d'origine et donc des manifestations artistiques et culturelles qui s'y déroulaient. Mais, ces travailleurs partis chercher les moyens financiers nécessaires à l'investissement chez eux au village ne furent pas abandonnés à leur sort. Ils eurent le soutien de musiciens baoulé qui les y rejoignirent. Ainsi, au cours de cette période, munis de leurs instruments (guitare ou harpe à trois cordes, hochets, sonnaillles, cloches) des musiciens itinérants à l'instar de Pondo Kouakou Hubert ; Kouakou Michel ; tonton Etienno et bien d'autres, parcoururent les campements baoulé de l'ouest et du sud-ouest du pays pour y animer des soirées musicales, au clair de lune. Dans sa thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle intitulée *Fondements de la musique baoulé* soutenue en 1978 devant l'Université de Paris X NANTERE, Kouakou Albert désigne ces musiciens itinérants sous le vocable de troubadours en référence à ces musiciens du Moyen-âge européen qui parcouraient la France chantant poétiquement l'amour, la courtoisie. Dans leurs chants faits de contes et légendes, de rappel de hauts faits historiques, ces "troubadours baoulé" chantaient l'amour, la paix, la solidarité et exhortaient à la solidarité. Par leur (s) chant (s) rappelant les valeurs de travail, de courage, ils redonnaient et renforçaient ainsi en ces travailleurs éloignés de leurs terres natales, le sentiment d'appartenance à leur peuple (baoulé). Mais, au-delà d'égayer les planteurs et leurs familles après leur dur labeur, ces musiques aux allures empruntées de lyrisme, de

poésie avaient un pouvoir cathartique ravivant en ces travailleurs (qu'on pourrait considérer comme des exilés volontaires) leur spiritualité ancestrale. Même si beaucoup de ces musiciens itinérants ont disparu aujourd'hui, ils ont été succédés par d'autres. N'Guess Bon Sens ; Amany Djony ; Antoinette Konan ; la Tigresse Sidonie apparaissent de nos jours comme les figures de proue de la musique baoulé qui, on peut l'affirmer, est entrée dans la modernité d'autant plus qu'elle intègre les évolutions techniques et technologiques des studios d'enregistrement. Elle est aussi écoutée via les circuits et réseaux de diffusion numériques sans pour autant trahir les valeurs véhiculées à travers les chansons. Propulsée sur le devant de la scène musicale nationale et internationale, la musique baoulé est désormais consommée en milieu urbain. Elle résonne lors de cérémonies funéraires. Elle est diffusée dans des bars, des boîtes de nuit et accompagnent des manifestations festives dans les maquis d'Abidjan.

3. Les modes de diffusion de la musique dans les maquis baoulé

Pour diffuser de la musique, de façon générale, les maquis sont équipés d'un appareillage relativement sophistiqué. On y trouve généralement une console de mixage, un système de son acoustique, des enceintes, des micros, des projecteurs etc. Deux modes principaux de diffusion de la musique sont à observer. Primo, nous avons la diffusion qui s'opère par le biais des machines, c'est-à-dire par l'appareillage cité plus haut. Secondo, un autre mode de diffusion s'opère par la performance. Abordons la diffusion par les machines.

3.1. La diffusion par la technologie des machines

Même si par moment des gérants de maquis arrêtent les machines et fonctionnent sans musique, notons que la programmation et la diffusion d'œuvres musicales constituent l'un des services qu'ils offrent à leurs clients. Autrefois, les cassettes et les Cd (Compact Disc) étaient les supports de diffusion utilisés, mais, de nos jours, les clés Usb constituent les supports privilégiés. Parfois, il n'est nullement besoin d'un support physique en tant que tel, d'autant plus que la connexion par "Bluetooth" permet de diffuser des musiques stockées dans un téléphone portable connecté à une ou plusieurs enceintes. D'ailleurs, de plus en plus d'artistes stockent leurs œuvres, c'est-à-dire leur répertoire, dans leur téléphone portable de sorte que n'importe où et à tout moment, ils peuvent le mettre à la disposition d'un gérant de maquis ou Disc Jokey

en vue d'une diffusion dans le cadre d'une activité quelconque (mariage, baptême, soirée dansante...). Toutefois, pour qu'une musique soit diffusée par les moyens des machines et par la technologie, elle doit au préalable être enregistrée. C'est pourquoi, généralement, les chansons jouées sont déjà connues et donc susceptibles d'être interprétées par les spectateurs-clients présents dans le maquis. Ici, les clients s'approprient comme ils le peuvent les chansons diffusées, quitte à les interpréter à leur guise comme ce fut le cas lors de notre enquête dans le maquis « Atôfê » à Yopougon. En effet, dans une de leurs chansons intitulée « Jésus », le duo de chanteuses baoulé Maguy et Cecile chantent : « *Jésus mivla lo wô* » qui signifie *Jésus tu me manques*. Un groupe de consommateurs présents dans le maquis cite plus haut s'en est approprié et a remplacé le nom « Jésus » dans cette phrase par celui d'une femme, en l'occurrence « Françoise » en chantant plutôt : « *Françoise mi nla lo wô* » (Françoise, tu manques) sur un ton ironique. Selon les explications d'un membre du groupe, « Françoise » est la compagne d'un membre du groupe. Mais, Françoise ayant abandonné depuis quelques jours leur ami, c'est en guise de consolation que le groupe dont il fait partie a interprété cette chanson en la transformant. L'on note ainsi que les clients assis dans un « maquis baoulé » à l'écoute d'une chanson sont loin d'être de simples et passifs consommateurs des musiques diffusées. Du fait de l'absence (physique) de l'artiste, les clients du maquis deviennent les « seconds propriétaires de l'œuvre ». Ils la recréent d'une certaine manière à travers différentes interprétations. Quoique la musique puisse être diffusée par la technologie et les machines en l'absence de l'artiste qui l'a composée, il n'est pas rare que les artistes eux-mêmes soient présents. Parfois sur invitation du gérant du maquis, l'artiste se produit moyennant un cachet, c'est-à-dire une rémunération. A en croire Bledou Amélie, gérante du maquis « Atôfê » situé à Yopougon (Ananeraie), les performances musicales contribuent pour beaucoup aux recettes des maquis. « Quand on programme les artistes et qu'ils viennent, nous faisons de bonnes recettes ce jour-là », affirme-t-elle. Parfois, c'est à la demande des artistes eux-mêmes que la programmation est faite dans le cadre par exemple d'une dédicace. L'artiste présent chante les chansons en même temps que la musique est diffusée par la technique. Cette diffusion devient dès lors hybride, d'autant plus qu'elle fait intervenir à la fois machine et l'artiste en prestation. Il arrive dans ce cas que l'artiste procède à des improvisations qui suscitent aussi des réponses esthétiques de la part du public présent. Si la diffusion des musiques dans les maquis (baoulé) peut

s'opérer exclusivement par des machines ou simultanément avec la performance du chanteur présent, cette diffusion peut s'opérer exclusivement par la performance de l'artiste.

3.2. La diffusion par la performance

La diffusion par la performance correspond à ce que les Anglo-Saxons appellent le « live » qui consiste pour un artiste musicien à se produire sans que n'interviennent des sonorités pré enregistrées. L'artiste performe donc sans recourir à l'aide des outils technologiques (logiciels notamment). Et, dans les “maquis baoulé”, il n'est pas rare que des chanteuses et des chanteurs inconnus du grand public s'y produisent pour se faire connaître. N'ayant pas encore enregistré de chansons, ils proposent leurs services au gérant du maquis qui les autorise à s'y produire sans rémunération. Muni généralement du « Sango », sorte de guitare à trois cordes, et parfois accompagné d'un autre chanteur (Akoto, signifie accompagnateur), le chanteur parcourt les “maquis baoulé” d'Abidjan pour faire montre de son savoir-faire musical. Exclusivement exécutés en langue baoulé, les chants sont soit des solos accompagnés du « Sango », soit de type responsorial, c'est-à-dire avec un soliste se faisant accompagner par un second chanteur. Lorsque le soliste se fait accompagner dans l'exécution et l'interprétation du chant, l'accompagnateur (second chanteur) chante généralement la même ligne mélodique que le soliste, mais, la sienne se situe une tierce en dessous du soliste. Bien souvent le « Sango » est joué par le soliste alors que l'accompagnateur ne fait que l'accompagner dans le chant. Parfois, l'accompagnateur dispose lui aussi d'un instrument percuté (généralement une cloche ou une bouteille frappée avec une baguette métallique). Cette orchestration assez légère qu'on qualifierait même de rudimentaire tranchant avec les habitudes musicales urbaines trouve cependant des admirateurs parmi les clients-spectateurs du maquis qui n'hésitent pas à récompenser ces musiciens avec des pourboires. Tels qu'ils se présentent et dans l'exécution de leurs chansons, ces musiciens sont très proches de ceux des années 1970-1980 qui parcouraient les campements baoulé dans l'ouest et le sud-ouest du pays que nous évoquions plus haut. Ces musiciens qu'on désigne trivialement sous le vocable d'« artistes en herbe », trouvent souvent dans les maquis des personnes de bonne volonté qui leur trouvent des mécènes, des producteurs.

Au total, l'on note que dans les "maquis baoulé", la diffusion de la musique donne lieu à deux réalités. La première est en rapport avec les réponses esthétiques du public et la seconde porte sur les modes de diffusion en tant que tels. Concernant les réponses du public, l'on note une appropriation que font les clients-spectateurs et consommateurs des chansons qu'ils entendent au point de les réinterpréter et de les investir de significations nouvelles. Toute chose qui fait sens avec la philosophie herméneutique de Gadamer : « la multiplicité des interprétations de la même œuvre musicale n'est aucunement une simple variété subjective de conceptions, mais de possibilités d'être propres à l'œuvre, laquelle, pour ainsi dire, s'interprète elle-même dans la variété de ses aspects » (Gadamer, 1986 : 123). De fait, le public devient co-auteur de la création musicale. Concernant la seconde réalité qui se rapporte aux modes de diffusion, il est fait à noter que la diffusion de la musique s'opère à la fois par la performance des musiciens que par les machines. Ce double mode de diffusion consacre la rencontre de deux mondes : le traditionnel et le moderne ; le rural et l'urbain. Quoiqu'il en soit les "maquis baoulé" sont plus que de simples espaces de divertissement, ils constituent à la fois des outils de vulgarisation de la musique baoulé et des vecteurs identitaires.

4. Outil de vulgarisation de la musique baoulé et vecteur identitaire

Si en contexte traditionnel la musique tient une place indéniable du fait de sa fonction de régulateur sociale, en milieu urbain, les musiques traditionnelles se cherchent une voie, un cadre d'expression. En effet, dans un contexte urbain et de modernité où les mass-médias traditionnels soumettent les musiciens à de lourdes contraintes avant de diffuser leurs œuvres, les espaces comme les "maquis baoulé" constituent une alternative heureuse. Dr Koffi Firmin, un promoteur culturel et co-fondateur du "Sable" premier maquis baoulé créé à Koumassi en 2003 s'en félicite : « Les maquis baoulé constituent pour nous promoteurs de musique baoulé, la radio et la télé...C'est grâce aux maquis baoulé qui pullulent aujourd'hui à Abidjan et à l'intérieur du pays que la musique baoulé s'exporte jusqu'en Europe. Nous en sommes fiers ». Par ailleurs, des artistes bien connus des consommateurs de musiques baoulé saluent l'initiative de la mise en place de ces maquis. Arthur et Sahué, un duo de chanteurs en plein essor actuellement en font partie : « Nous étions à Bouaflé. Arrivés à Abidjan en 2012, nous avons parcouru les "maquis baoulé" à Abidjan. C'est à partir de là qu'on s'est fait connaître et on a

pu trouver un producteur avant que les radios et télévisions ne nous invitent pour des émissions ». Outre leur forte contribution à la diffusion et à la vulgarisation des œuvres de la musique baoulé, ces maquis et les musiques qui y sont diffusées constituent un vecteur identitaire. Si de façon générale, les maquis sont réputés pour être des espaces de beuverie, ils n'en restent pas moins qu'ils constituent des espaces de rencontres entre les hommes et les femmes ; entre les jeunes et les vieux ; entre autochtones et étrangers etc. Conçus pour favoriser les retrouvailles entre les membres de la communauté baoulé installés à Abidjan loin de leur terre natale, les "maquis baoulé" constituent de fait un repère et un marqueur identitaire pour les membres de cette communauté ethnique dans cette mégapole abidjanaise où les barrières communautaires sont abolies et où l'acculturation bat son plein. A cet égard, la musique et les musiciens y tiennent un rôle indéniable. Car, « l'artiste musicien est utile à son groupe de référence comme le palmier à l'homme depuis le propos originnaire de Dieu » (Dedi, 1984 : 111). En attirant majoritairement des Baoulés dans ces maquis, en les y divertissant lors de leurs rencontres et retrouvailles, le musicien se positionne comme un élément de cohésion dans une vie citadine où l'individualisme prend le pas sur la solidarité : « l'artiste agrémenté la vie sociale en la corrigeant ; il est la jarre de vin autour de laquelle le groupe social renforce son unité et bâtit son avenir ; c'est le pivot de la société (...) l'artiste est amour ; il est au service de la collectivité » (Dedi, 1984 : 112).

Conclusion

Au terme de notre travail, retenons que la musique baoulé et ses acteurs ont trouvé dans les "maquis baoulé" des lieux et réseaux de diffusion leur permettant aujourd'hui de promouvoir leurs œuvres au sein des publics de citoyens. Les gains se révèlent énormes pour ces acteurs culturels dont l'accès aux médias traditionnels est compromis par un manque de ressources financières et un manque de mécènes. Le bénéfice pour eux est aussi énorme, car l'espace et les opportunités que leur offrent les maquis pour leurs performances et la diffusion de leurs œuvres sur leurs appareils de sonorisation favorise assurément un changement de perception les concernant. La musique baoulé aussi rudimentaire qu'elle puisse paraître dans ses débuts s'est de plus en plus complexifiée avec les effets spéciaux fruits de la technologie des studios d'enregistrement. Aujourd'hui, elle a gagné des galons. Des publics se bousculent pour les

écouter lors de concerts géants au palais de la Culture de Treichville. Les “maquis baoulé” y sont assurément pour quelque chose. Notre étude a permis de comprendre que de plus en plus de consommateurs de musique fréquentent ces maquis pour écouter et voir chanter des musiciens baoulés. Des mécènes acceptent de financer la production de leurs albums et l’organisation de leurs concerts, une évolution situationnelle qui n’était pas évidente une dizaine d’années plus tôt. Toute chose qui contribue assurément à l’essor de plusieurs chanteurs se réclamant de la musique baoulé aujourd’hui. Au-delà de favoriser un essor de la musique baoulé à travers la diffusion d’œuvres issues de ce genre et de permettre une plus grande mobilité des artistes, l’on peut retenir un autre élément positif en rapport avec le public des consommateurs. Si par le passé des chansonniers comme Pondo Kouakou, Tonton Etienne ; Kouakou Michel ont su entretenir le sentiment d’appartenance à leur communauté à des populations baoulés éloignés de leur terre d’origine du fait leur exode massif dans l’ouest du pays à la recherche de terres cultivables, les artistes baoulés de la génération actuelle jouent un rôle similaire. Dans les “maquis baoulé” disséminés à Abidjan où ils ont l’occasion de faire montre de leurs savoirs et de leurs savoir-faire musicaux, ils chantent l’amour, exhortent à la paix et à la solidarité dans un monde où ces valeurs semblent se diluer. Ils dénoncent également les tares, les mauvais sentiments tels que la haine, la jalousie etc. Des thèmes qui contribuent à renforcer leur rôle de régulateur social. Alors que beaucoup de citoyens ont coupé les ponts avec leur village par peur des sorciers, ils pourraient trouver dans ces maquis et les musiques qui y sont diffusées, les moyens de se ressourcer et de se reconnecter à leurs racines. Toutefois, dans une Côte d’Ivoire où l’appel à la construction d’une nation est souvent lancé par les politiques, ces “maquis baoulé” dont les éléments constitutifs (la musique y compris) traduisent une sorte de repli communautaire et identitaire ne constitueraient-ils pas un facteur limitant pour la construction d’une identité nationale ?

Références bibliographiques

Allou Kouamé René (2003), « Confusion dans l’histoire des Baoulé, à propos de deux reines : Abraha pokou et Akoua boni » in *Journal des africanistes*, tome 73, fascicule 1. pp. 137-143.

Dedy Séry (1984), « Musique traditionnelle et développement national en Côte d'Ivoire » in *Tiers-Monde*, tome 25, n°97. Culture et développement. pp. 109-124.

Desroches Monique et Ghyslaine Guertin (1997), « Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie » in *Protée*, Vol. 25, n°2, pp. 77-83.

Gadamer Hans-Georg (1986), *Arbeit Und Method. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Gesammelte Werke*, Bd, I (Hermeneutik I), Tübingen, Mohr.

Goran Koffi Modeste Armand (2011), *Musicologie et développement dans la société ivoirienne*, Sarrebruck (Allemagne), Edition Universitaire Européennes.

Guigi Claire (2007), « Géographies Et Musiques - Quelles Perspectives ? » in *Revue de géographie Et Cultures* N° 59, Paris, L'Harmattan.

Honneger Marc (1994), "Horreur des « méthodes » et des « trucs »" in *Revue de musique des universités canadiennes, Actes du colloque « Musicologie historique et musicologie théorique : une coexistence est-elle possible ? »*, Canada, Numéro 14, Jean-Michel Boulay, Paul Cadrin, Marc Honegger, Jean-Jacques Nattiez et Vivianne Émond, Édition Société de musique des universités, pp. 171-174.

Koffi Gbaklia Elvis Emmanuel (2006), *L'éducation musicale en Côte d'Ivoire, Histoire-Pratiques-Démocratisation*, Paris, L'Harmattan.

Konaté Yacouba (1987), *Alpha Blondy, Reggae et Société en Afrique Noire*, Paris, Kathala.

Kouakou Albert (1978), *Fondements de la musique baoulé*, Thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle, Université de Paris X NANTERE, Paris.

Kouakou N'Guessan (1983), « LES "MAQUIS " D'ABIDJAN Nourritures du terroir et fraternité citadine, ou la conscience de classe autour d'un foutou d'igname » in *Cahiers O.R.S.T.O.M.*, sér. Sci. Hum., vol. SIX, no 4, 1083 : pp.535-550.

N'Da Paul (2015), *Recherches et méthodologie en Sciences sociales et humaines, Réussir sa thèse, son mémoire de master ou professionnel, et son article*, Paris, L'Harmattan.

Vinot, Frédéric (2011), « L'improvisation entre franchissement et affranchissement : d'un enseignement du Jazz pour une pratique analytique » in *Insistance* 2 N°6, pp. 159-172.