

Communication en Question

www.comenquestion.com

no 9, Novembre / Décembre 2017

ISSN : 2306 - 5184

L'industrie musicale dans le développement socio-économique de la Côte d'Ivoire.

The musical industry in the socio economic development of Côte d'Ivoire

96

Kassoum KOUROUMA

Assistant

Université Félix Houphouët-Boigny

kassoum77@yahoo.fr

Résumé :

Longtemps rattachée aux actes cultuels et aux manifestations communautaires, la musique ivoirienne amorce depuis peu sa transformation. En l'espace d'une décennie, la Côte d'Ivoire est parvenue à déconstruire son image de pays soumis aux influences extérieures dans le domaine musical, revendiquant même la création de nombreux genres populaires de la musique africaine. Justifiable de la révolution numérique, ce renouveau artistique se traduit par des œuvres syncrétiques, fruits de l'interpénétration de langues, de techniques et de traditions diverses. Sortant alors de son cadre traditionnel, la musique devient un objet de consommation dont les supports de conservation ont connu les changements les plus notables ces dernières années. Si ce changement de paradigme dans le processus de création initie l'industrialisation de la musique en Côte d'Ivoire, il ne manque pas de poser des questions nouvelles quant à sa réception.

Mots clés : transformation, révolution numérique, œuvres syncrétiques, création, réception

Abstract:

Long attached to religious acts and community events, Ivorian music has recently begun to moul. In the space of a decade, Côte d'Ivoire has managed to deconstruct its image of a country subject to external influences in the musical field, even claiming the creation of many popular genres of African music. Justifiable of the digital revolution, this artistic revival is translated by syncretic works, fruit of the interpenetration of languages, techniques and diverse traditions. Then emerging from its traditional setting, music becomes an object of consumption whose conservation media have experienced the most notable changes in recent years. If this paradigm shift in the creative process initiates the industrialization of music in Côte d'Ivoire, it does not fail to raise new questions about its reception.

Keywords: Moul, numerical revolution, syncretic works, creation, reception

Introduction

La musique est, dans les sociétés africaines, un objet de socialisation. Profane ou sacrée, urbaine ou traditionnelle, elle interpelle les hommes sur leurs devoirs vis-à-vis de la communauté, des ancêtres ou des dieux. Sous ce rapport, la trace lui est longtemps apparue comme une donnée accessoire. Toutefois, assurée par de petites unités industrielles, la fabrication des supports de conservation rend compte d'une vie culturelle intense dans la plupart des capitales africaines, y compris Abidjan. Ce faisant, le processus de création s'est mué en pratique automatisée, réduisant la musique à un jeu d'algorithmes où la machine suppléerait valablement le compositeur, réalisant dans les moindres détails les intentions de ce dernier. La technologie qui était censée donner à la musique ivoirienne un souffle nouveau, porte aujourd'hui les germes d'un délitement généralisé si les musiciens et les mélomanes ne parviennent à trouver le juste équilibre entre les impératifs de la consommation de masse et la reconnaissance du travail de composition musicale comme une activité de création dûment protégée.

Pour la Côte d'Ivoire, ce travail de réorientation est une exigence, au regard de l'importance de la musique dans le contexte de la modernité. Car si la musique est aujourd'hui reconnue comme créatrice de richesses, ses bénéfices alimentent prioritairement des réseaux parallèles sur lesquels ni l'Etat ni les artistes n'ont prise. Aussi les initiatives des principales structures de répression des fraudes sur les œuvres de l'esprit méritent-elles d'être soutenues et promues pour faire de la musique ivoirienne un instrument de développement.

Dans la continuité de sa tradition d'hospitalité, la Côte d'Ivoire est une terre de brassage qui a contribué à l'éclosion ou à la reconnaissance de nombreux talents de la musique africaine¹. En effet, Abidjan a eu le privilège d'engendrer

¹ Manu Dibango a séjourné en Côte d'Ivoire entre 1975 et 1978 où il dirigea l'orchestre de la radio-télévision ivoirienne. Salif Kéita (Mali) et Kanté Manfila (Guinée) ont vécu à Abidjan entre 1978 et 1984 où ils créèrent le groupe des "Ambassadeurs internationaux". De cette époque, datent des tubes tels que "*Mandjou*" ou encore "*Prinprin*". Quant à Boncana Maïga, il a

de nombreux groupes ou troupes musicales dont les célèbres Kotéba du guinéen Souleymane Koly ou le Kiyi-M'bock de la camerounaise Wêrê Wêrê Liking. Espaces de création puisant aux sources des traditions musicales africaines, ces groupes ont bénéficié de la contribution de riches mécènes² à travers l'édification de structures de portée sociale dans des communes où les populations, majoritairement issues de l'exode rural, n'avaient de lien avec la musique du terroir qu'à travers le transistor ou la télévision nationale. Réceptacles froids, ces instruments de la modernité n'auraient aucunement rivalisé avec le Tropicana, la Boule noire, Bracodi Bar ou l'Etoile du Sud³ qui, en plus de favoriser le regroupement communautaire, rendaient possible la danse si chère aux africains. De l'émulation entre ces espaces de création et de production, Abidjan acquit sa réputation de place forte de la musique africaine.

Cependant, ce leadership a peu servi les intérêts des artistes locaux dont la carrière s'est presque entièrement déroulée à l'écart des circuits de la grande distribution. Seuls quelques artistes ont pu réellement vivre de la musique en tant que profession. Chauvinisme, infortune ou piètre qualité des œuvres nationales ? Toujours est-il que la Côte d'Ivoire a "importé" beaucoup de musiques entre 1960 et 1990. La rumba congolaise, la salsa cubaine, la *country*⁴ américaine, la pop britannique et le reggae jamaïcain ont régulièrement été adaptés aux langues nationales avec des fortunes diverses. Qui plus est, à l'instigation des sœurs Comoé, le banjo et la clarinette⁵ ont enrichi l'instrumentarium ivoirien dans les années 60.

d'abord été professeur de flûte à l'I.N.A (actuel INSAAC), puis directeur adjoint du conservatoire de Côte d'Ivoire et enfin, dirigea pendant quatorze ans l'orchestre de la RTI. L'angolais Sam Mangwana fit un passage très remarqué en Côte d'Ivoire à la fin des années 70. Quant au burkinabé Black So Man, l'essentiel de sa carrière se déroula sur les bords de la lagune Ebrié.

² Gérard Arnaud et Henri Lecomte, in *Musiques de toutes les Afriques*, citent l'exemple d'un riche sénégalais qui avait ouvert le "*Djongoma*" à Treichville où « *se retrouvaient, chaque soir, tous les meilleurs griots de la sous-région* ». Les bars ou night-clubs cités en note 4 résultent de telles initiatives.

³ Cf. note 2

⁴ Parmi les artistes ivoiriens qui se sont illustrés dans ce genre, l'on peut citer Frost, Ken Adamo, Jess Sah-Bi et Peter One.

⁵ Cf. Le titre "*Soyez béni*". Instrument de la *country* américaine, le banjo est affilié à la kora des griots de l'Afrique de l'Ouest. Il serait un héritage de la traite négrière. La clarinette est un instrument typique des formations de jazz où elle remplace valablement le saxophone.

Dans la mesure où elle était en quête de repère, la musique ivoirienne a été présentée comme une activité connexe de l'agriculture qui demeure la principale occupation des populations. Et, quand bien même elle serait qualifiée d'"urbaine", la musique ivoirienne s'est ressentie de l'esthétique et des techniques vocales des artistes traditionnels. Cependant, depuis deux décennies environ, une importante mutation ontologique s'opère dans la musique ivoirienne qui touche aussi bien les processus de création et de réception. En identifiant les avancées et les écueils auxquels cette musique est confrontée, l'on crée les conditions d'une protection efficace des musiciens et de leurs œuvres, tout comme celles de la transformation de la Côte d'Ivoire, au regard du potentiel culturel et économique de la musique.

Phénomène d'apparition récente dans la musique ivoirienne, les supports de conservation connaissent un essor prodigieux qui, comme toutes les mutations insuffisamment préparées, laisse les musiciens et les mélomanes sans véritables repères. Alors que le montage était vu par les pionniers de la musique ivoirienne comme dénaturant la créativité, ceux des années 2000 « *ont compris tout le parti qu'ils [peuvent] en tirer, publiant des albums d'une musique en quelque sorte idéale, n'ayant jamais été réellement jouée* » (J. Dubruque, 2011, p. 94). Sans faire le procès de la modernité, les changements perceptibles dans l'orchestration, les paroles des chansons et leur portée symbolique permettent de formuler l'hypothèse que la sécularisation du numérique contribue à la dématérialisation⁶ de la musique en Côte d'Ivoire. Ainsi, l'objectif de cette étude est d'analyser les conséquences de la transition numérique de la musique ivoirienne. Pour ce faire, elle développera dans un premier temps les modes de production de la musique en Côte d'Ivoire avant la vulgarisation de cette nouvelle technologie. Puis, elle montrera l'impact de la révolution numérique dans la musique ivoirienne avant d'y présenter la crise de la forme.

⁶ Pour nous, ce mot a un double sens. Pris dans son acception informatique, il consiste en la conversion de supports d'information analogiques en supports numériques. De nos jours, la quasi-totalité des studios d'enregistrement en Côte d'Ivoire sont passés au système numérique. Pris dans son acception sociologique, la *dématérialisation* traduit la dépréciation du pouvoir socialisant de la musique qui, par voie de fait, devient un objet "vide".

Dans la mesure où la révolution numérique affecte les processus de création et de réception des œuvres, cette étude fera essentiellement recours aux méthodes de la sémiologie. Car, à l'évidence, la distance entre les desseins du compositeur et les attentes du récepteur, le caractère polymorphe des œuvres, le perfectionnement des instruments d'enregistrement et de lecture ainsi que les enjeux économiques de la création musicale ont engendré de nouveaux codes qu'il convient de saisir et de décrypter pour donner sens à la musique contemporaine ivoirienne, tirillée entre la nécessité de servir la cause communautaire et le désir de professionnalisation.

1.- La musique ivoirienne et le substrat communautaire

La question du sens en musique a toujours été au fondement de querelles sémantiques et épistémologiques entre sémiologues. C'est une difficulté qui semble consubstantielle à la définition-même du mot "musique" : « *Art d'agencer les sons d'une manière agréable à l'oreille* » (J.M. Chauvel, 2006, p. 15). On objectera à cette définition que l'"agréable" est en grande partie déterminé par la culture du récepteur et que cette culture étant différente d'un auditeur à l'auteur, la musique soit condamnée à toujours préciser son origine, ses instruments et sa cible (son public). Sous ce rapport, le "beau" musical ne saurait s'inférer de simples relations harmoniques entre la tonique et les autres degrés de la gamme mais il prendrait également en compte des variables telles que l'organologie, le contexte, le système musical et le *texte* qui, « *n'étant [pas] totalement neutre du point de vue des affects, contient la musique dans le rôle fonctionnel que les hommes lui assignent* » (M. Favrot, 2011, p. 378).

L'auteur ne croyait pas si bien dire car le propre des sociétés de l'oralité – comme celle qui nous occupe ici – est de mettre la musique au service d'une cause : rite de passage, exorcisme, adorcisme, éducation communautaire, etc. Dans ces sociétés où la frontière entre le monde physique et la surnature n'est jamais nette, la musique a d'abord été l'apanage d'institutions sacrées au sein desquelles des figures tutélaires – les masques – ont pour mission d'établir « *une*

économie du savoir [dans laquelle] *la communication repose sur le recours aux symboles, à l'euphémisme, aux sous-entendus, aux proverbes cryptés, qui font partie des pratiques mêmes de la transmission* » (A-M. Boyer, 2011, p. 31). Toutefois, inscrites dans un système d'actions historiques, les sociétés de l'oralité se modernisent. Ce faisant, elles distendent les liens du sacré, secrètent de la liberté mais surtout un besoin de divertissement dont participe la profusion des musiques urbaines, amorcée au lendemain des indépendances.

Période faste de l'histoire de la Côte d'Ivoire, la décennie 1960-1970 est aussi celle des bals. Les principales occasions festives sont les commémorations de la fête de l'indépendance, les visites d'Etat, les dîners de gala, les retrouvailles communautaires, etc. Jusque-là, la musique se conserve peu et les vinyles produits à cet effet restent un luxe pour une grande partie de la population. Aussi, les prestations en *live*⁷ emportent-elles la préférence des musiciens qui, grâce à la télévision et la radio, s'émerveillent des prouesses techniques de Jimi Hendrix⁸, James Brown ou Louis Armstrong dont ils tentent de s'approprier le style⁹. Ainsi, les principales sources d'inspiration des musiciens ivoiriens de la première génération¹⁰ sont le Rythm and Blues, la soul et la salsa qui, grâce à leurs épanchements lyriques, favorisent les artistes à voix.

Dans ce pays fraîchement libéré du joug colonial, le projet culturel et identitaire de la chanson est une évidence : les artistes, dans leur grande majorité, sont les porte-voix de leur communauté dont ils tentent de moderniser le patrimoine musical¹¹. Adoptant alors une esthétique simple – les instruments sont réduits

⁷ Ce terme désigne une musique exécutée en direct, devant un public, par des interprètes chantant et/ou jouant d'instruments acoustiques ou amplifiés. Favorisant l'improvisation, le *live* est l'occasion pour certains musiciens de faire montre d'une virtuosité hors-pair.

⁸ Célèbre guitariste américain qui avait coutume de jouer avec les dents ou par-dessus l'épaule. Du reste, le musicien ivoirien N'goran Hyacinthe lui emprunta son nom de scène : Jimmy Hyacinthe.

⁹ Le mimétisme vocal et instrumental entre l'artiste ivoirien Nemlin Fax Clark et Louis Armstrong est frappant.

¹⁰ Ce sont les artistes des années qui suivirent immédiatement l'indépendance de la Côte d'Ivoire en 1960. Parmi eux, l'on peut citer Amédée Pierre, Anouma Brou Félix, Mamadou Doumbia, etc.

¹¹ Dans cette perspective, Jimmy Hyacinthe a opéré la modernisation du *Goly* des Wan et des Baoulé ; Ernesto Djédjé a modernisé les rythmes du terroir Bété à travers le *Ziglibity* ; Allah

au rôle de soutien de la voix qui porte la quintessence du message – leurs créations, continuum de la musique traditionnelle, expriment, selon C. Wondji (1986, p. 21) « *les aspirations des masses populaires à plus de liberté, de justice, de solidarité et de progrès social* ». Ainsi, quand bien même la densité, le mode de vie et les activités professionnelles introduiraient entre la ville et la campagne des différences de plus en plus nettes, la chanson populaire demeure, comme le disait V. Arseniev (2007, p. 349), « *la sphère privilégiée du fonctionnement de la société, en charge de maintenir les rapports entre celle-ci et [la tradition], au fur et à mesure de leur éloignement réciproque* ».

Trait caractéristique de ces échanges, la musique en tant que pratique collective, continue d'avoir cours aussi bien en ville qu'à la campagne. En effet, si la pénétration des phonographes et radiocassettes représente une avancée technologique qui occulte la présence des musiciens, leur rareté en fait des produits de luxe servant à l'animation des bals, boums et autres soirées dansantes tant au village qu'en ville. En outre, les artistes urbains continuent de se ressourcer et de se produire à la campagne tandis que les chansonniers traditionnels sont sollicités en ville lors de situations structurelles (fêtes diverses) ou conjoncturelles (décès) par des communautés ou des familles soucieuses de conférer à ces moments un caractère solennel ou nostalgique. Sous ce rapport, la ville et la campagne se valorisent mutuellement et, de leurs échanges, sont nés des genres hybrides tels que le *Bolo Super* ou les fanfares¹² villageoises du littoral ivoirien.

La contribution de ces modestes ensembles musicaux à l'avènement d'une véritable musique ivoirienne est décisive car en l'absence de conservatoires, ils

Thérèse réalise l'une des collaborations les plus abouties entre l'accordéon européen et les rythmes baoulé de l'*Adjoss* ; Quant à Soro N'gana, son esthétique s'est en grande partie appuyée sur le *Yatchana* des Sénoufo, etc.

¹² Le *Bolo Super* appartient à la culture Kroumen. Quant à la fanfare, elle se compose des instruments de la sous-famille des cuivres (cornet à piston, trompette, trombone, tuba, etc.) Entrés en contact avec la culture occidentale longtemps avant les autres contrées du pays, les peuples du littoral ivoirien adoptent un traitement original de la fanfare en lui adjoignant, pour des raisons financières ou esthétiques, des instruments traditionnels tels que les claves, les hochets-sonnaillles ou le tambour.

ont été, avec la cellule familiale, les principales instances de formation des musiciens dont certains prirent pour tremplin la Radio-Télévision Ivoirienne (RTI). Ce média d'Etat, conscient du rôle que la culture peut jouer dans une nation en devenir, a soutenu la création musicale à travers des programmes¹³ qui, s'ils restent sans commune mesure avec l'exemple guinéen de nationalisation de la musique, ont le mérite d'avoir ravivé l'imagination créatrice des artistes locaux en leur assurant un espace de promotion à l'échelle sous régionale. En effet, quoique pratiquant le système analogique et ne couvrant pas encore l'entièreté du territoire national, la RTI maille les principales villes du pays où sont implantées d'importantes communautés immigrées en provenance de la sous-région. Aussi, la dynamique de ces populations entre la Côte d'Ivoire et leur pays d'origine, constitue-t-elle le déclin de ce qui s'apparente aujourd'hui au plébiscite de la musique ivoirienne. Sous ce rapport, l'homme est le vecteur¹⁴ de la musique dans les sociétés ivoiriennes. Cependant, depuis quelques décennies, la vulgarisation de la technologie redéfinit ce modèle de conservation et de transmission.

2.- La mutation de la trace dans la musique ivoirienne

Grâce à leur vulgarisation rapide, les machines sont de nouveaux "acteurs" de la musique ivoirienne. La musique africaine eut-elle jamais besoin d'intermédiaire entre le créateur et son public ? Le faisant, elle manquerait sûrement sa vocation d'art de proximité, de la promiscuité-même¹⁵, quand elle envahit les places publiques des villes. La conception, l'exécution, la diffusion et la conservation de la musique ont toujours été des activités humaines qui ont suscité l'institution de corporations, de castes¹⁶ ou de lignages spécifiques dans

¹³ Emission phare de la télévision ivoirienne dans les 80, *Podium* contribua à la révélation de jeunes talents dont Alice Sofa, Serge Kassy et surtout Meipay, créateur du *Zoblaço* à la fin de la décennie. *Première Gamme* fut également l'une de ces émissions visant à révéler de jeunes talents.

¹⁴ Dans le sens latin de « celui qui transporte ».

¹⁵ Dans cette perspective, la musique est envisagée comme une pratique bruyante, perturbant la quiétude du voisinage ; à l'image des « maquis » ivoiriens dans lesquels de petits ensembles musicaux se produisent régulièrement en live.

¹⁶ Les griots en sont un exemple dans la société malinké.

les sociétés ivoiriennes. Actualisant des répertoires séculaires au gré des contingences sociétales, ces corporations ont été des *traces*¹⁷ vivantes et ambulantes au sein de communautés où la parole était acte. Aussi faut-il préciser, lorsqu'on évoque la transition musicale en Côte d'Ivoire, que la *trace* constitue la jauge entre tradition et modernité. En effet, bien qu'ils évoluent dans une société de plus en plus moderne, les principaux acteurs que sont le musicien et le public¹⁸ ont fort peu changé. En revanche, dans cette société avide de nouveauté et d'exotisme, la trace s'est désincarnée, se fractionnant en une multitude de techniques et d'esthétiques.

N'étant plus seulement substitut symbolique de l'évènement sonore, la trace consigne à présent une parole protégée par le droit d'auteur. En effet, à condition que son œuvre satisfasse au critère d'originalité, « *l'auteur jouit [...] d'un droit de propriété incorporelle, exclusif et opposable à tous* », comme le stipule la loi du 28 juillet 1978, modifiant celle du 11 mars 1957 portant protection des œuvres de l'esprit. Objet juridique, la trace se réalise par un jeu d'écriture : un contrat de production dans lequel le musicien, démuni et très peu introduit dans les arcanes du showbiz, s'engage à rembourser les frais de studio et partager les bénéfices de la commercialisation de son œuvre. Le producteur est une présence nouvelle qui repartit le processus poïétique entre un artiste et un financier. Mécène et impresario, ce dernier détermine les configurations immanentes de l'œuvre avant sa diffusion.

Elle est désormais loin cette société où l'impersonnalité du répertoire et la communauté de la créativité constituaient des barrières contre le délitement social. Le musicien moderne aspire à la notoriété et cette ambition ne fait

¹⁷ Étudiée par le niveau neutre dans la tripartition sémiologique de J. Molino, la trace correspond aux configurations immanentes de l'œuvre. A ce titre, elle peut prendre la forme d'une partition, d'une cassette, d'un CD, d'un DVD ou tout autre support permettant de donner corps à la pensée créatrice du musicien.

¹⁸ Dans la tripartition sémiologique, les techniques de composition sont étudiées par le processus poïétique. La réception de l'œuvre est étudiée par le processus esthésique. Assurant la transition entre le compositeur et le public, l'œuvre (la trace), est étudiée par le niveau neutre.

aucune concession à l'amateurisme. La gestion du press-book étant assurée par un staff managérial, l'artiste est lui-même un investissement. Réduit à des chiffres, il incarne bien l'homme moderne pour qui l'utilité est inséparable de la valeur marchande du bien.

Les premières commercialisations de la trace datent du milieu des années 50 où la musique ivoirienne amorçe son émancipation vis-à-vis de l'agriculture. Comme les cultures de rente, la musique doit donner prise sur le quotidien, conférer un statut avec en prime, l'honneur de "travailler à l'ombre". En tant qu'objet économique, la trace a été au cours des quarante dernières années, l'élément le plus déterminant de la création musicale ivoirienne. En effet, occupant le moins d'espace, elle doit générer les profits les plus grands. Ainsi, à la miniaturisation graduelle de ses supports de conservation, restent sous-jacents les enjeux de performance, de maniabilité et de rentabilité. Sous ce rapport, le principe de la permissivité traditionnelle se délaye au profit des procès ou des dénonciations de plagiat¹⁹ qui dénotent la lente migration de la société ivoirienne vers le modèle capitaliste. Dans cette économie de marché, la trace est avant tout un artefact dont la création, sans rompre avec l'esprit communautaire, fait des principaux acteurs des associés rémunérés à la hauteur de leur contribution. Quoique l'illettrisme, l'affairisme ou la méconnaissance de la réglementation sur l'*œuvre de collaboration* aient suscité moult dissensions au sein des formations musicales, leur solidarité biologique a révélé des talents²⁰ dont peut s'enorgueillir la Côte d'Ivoire car leurs œuvres sont perçues comme celles qui marquent le début de l'industrie musicale.

Après s'être autonomisée de l'homme, la trace s'est dématérialisée si bien que la musique surgit à présent de gadgets dont la fonction première n'est pas la reproduction sonore : smartphones, montres connectées, etc. Réduite ainsi à

¹⁹ Célèbre chanson du répertoire d'Amédée Pierre, "*Soklokpèn*" est en réalité la propriété de Blé Gbolokouli, un chansonnier bété des environs de Guibéroua. S'étant abstenu d'intenter un procès, ce dernier ne manqua pas de protester contre sa spoliation.

²⁰ Ernesto Djédjé, inventeur du *Ziglibity*, fut guitariste et chef de l'orchestre Ivoir-Star d'Amédée Pierre qui, comme lui, était bété.

une réalité virtuelle, la trace tend à revêtir la forme des objets du quotidien et à se confondre au bruit ambiant. Ce faisant, la musique prend l'apparence d'une œuvre ouverte dont le schéma d'intellection implique activement le récepteur.

3.- Réception et crise de la forme dans la musique ivoirienne

En acquérant une valeur marchande, la musique ivoirienne perd son statut d'art communautaire et cette mutation se traduit principalement par l'organisation de l'espace. En effet, matérialisé généralement par un endroit dégagé au centre du village, l'espace de représentation de la musique a d'abord été un cercle. Selon T. Gozé (1986, p. 188), cette configuration « *est plus favorable à la communication interindividuelle car l'indice de centralité de tous les individus est identique [...] L'espace circulaire, par opposition à l'espace rectangulaire ou carré, n'offre pas de position privilégiée* ». Ne comportant ni loge ni estrade, l'espace circulaire traditionnel permet un jeu direct où les musiciens sont confondus aux spectateurs qui constituent parfois des acteurs à part entière.

107

Se présentant alors comme une thérapie collective, le spectacle musical est porté la communauté dans son entièreté : les anciens sont les précepteurs des jeunes dans la pratique du chant et des instruments tandis que les femmes procurent le bois du feu qui, non seulement éclaire l'espace de représentation mais sert aussi à réchauffer et à tendre les membranes des tambours ramollies par les battements et la moiteur des paumes.

En Côte d'Ivoire, la transformation de l'espace de production musicale est constitutive de l'urbanisation. La musique étant devenue une industrie, la satisfaction des besoins croissants de divertissement nécessite la construction d'édifices de plus en plus grands où la distribution du son est proprement une question architecturale. Ainsi, R. Ziegler (2014, p. 271) fait remarquer qu' « *au lieu de maquettes, les acousticiens utilisent maintenant des ordinateurs pour étudier la géométrie d'un auditorium, ses matériaux et son isolation phonique* ». Il ne s'agit plus seulement d'offrir aux spectateurs un abri contre les intempéries mais de les

placer au cœur du spectacle, dans des conditions optimales de confort et d'écoute. Ce faisant, la musique s'affilie au cinéma et à la télévision dont certains équipements *high-tech* se prêtent à la diffusion en 3D²¹ des sons. Si Internet reste pour l'heure le seul espace en Côte d'Ivoire où cette technologie peut être expérimentée, il n'en demeure pas moins qu'elle a accru les attentes du public en termes de qualité.

Ainsi, quand il écrivait que « *le poïétique affleure dans l'immanence et l'immanence est le tremplin de l'esthétique* », J.-J. Nattiez (1987, p. 51) n'imaginait certainement pas que le récepteur, après avoir expérimenté l'étendue des possibilités offertes par la technologie, conteste la mainmise du compositeur sur la création. Qui plus est, le pouvoir "poïétique" du récepteur trouve dans la commercialisation de supports vierges les éléments de sa matérialisation. Ainsi, le CD et la cassette sont à présent les supports d'expression d'un consommateur désinhibé qui, par la gravure et l'enregistrement, réfute le diktat de la lecture linéaire et univoque des œuvres.

Mal assimilé, ce désir d'émancipation porte les germes de la dénégation du génie. En Côte d'Ivoire, le talent du musicien et l'industrie de son staff sont constamment spoliés par des circuits parallèles de production et de distribution qui inhibent toute volonté de création. Le récepteur, ne se contentant plus seulement de transformer les œuvres pour sa propre consommation, les duplique à grande échelle et les commercialise pour un nouveau public au pouvoir d'achat restreint. La qualité étant optionnelle sur ces nouveaux supports, leur prix défie toute concurrence. Ainsi, des *best of* et des compilations entières se monnaient à la modique somme de cinq cent francs à Adjamé Liberté, Yopougon Siporex, au grand carrefour de Koumassi, etc. au grand dam des structures étatiques chargées de la répression des fraudes. L'amalgame

²¹ Système holophonique de restitution de champs sonores basé sur un enregistrement réalisé à l'aide de deux microphones percevant chacun le son avec un léger déphasage dû à la distance entre les oreilles et à la vitesse du son. L'effet en est que l'auditeur se trouve pris dans un tourbillon sonore dans la mesure où il perçoit les sons derrière lui, sur les côtés, voire même au-dessus de sa tête.

est entretenu à souhait et quand le client voudrait une œuvre originale, il trouve sur le marché des copies si bien imitées que la problématique à présent est de savoir si le consommateur ivoirien est complice ou victime du piratage.

En désespoir de cause, les artistes ivoiriens se produisent de plus en plus dans de petites structures (maquis, bar, night-club, etc.), le tout étant dans la volonté d'affaiblir les circuits de distribution parallèle en rapprochant la musique du consommateur. Cependant, le smartphone ayant rendu la musique transportable, une forme subtile de piratage est apparue depuis la fin des années 2000 : le transfert de fichiers musicaux via une carte mémoire. Ce commerce essaime si bien que les villes ivoiriennes se trouvent à présent dépeuplées de boxes au logo des principales structures de distribution que furent EMI, JAT MUSIC et SHOWBIZ. Et quand bien même le Bureau Ivoirien des Droits d'Auteurs (BURIDA) veillerait à la protection des œuvres de l'esprit, la faiblesse de ses équipes de contrôle et le caractère sporadique de leurs descentes s'accommodent mal au foisonnement des lieux de consommation de la musique. Selon le BURIDA, le montant des droits de reproduction mécanique sur les phonogrammes et les vidéogrammes a chuté de 86,47% entre 1999 et 2010, passant de 332.621.800 à 45.017.159 francs CFA. En outre, l'idée que la musique puisse conférer des droits exclusifs est mal perçue par le public en ce sens que sa pratique ne requiert ni diplôme ni qualification spécifique. La frontière entre le hobby et la profession s'étant amenuisée, la notion de *compétence*²² est devenue hautement suspecte. Tous revendiquent une fibre musicale qui n'attend qu'une conjonction de circonstances pour se manifester.

Conclusion

Avec une soixantaine d'ethnies, la Côte d'Ivoire s'apparente à un puzzle culturel au sujet duquel aucune généralisation ne semble possible. Cependant,

²² La notion de *compétence* sert originellement à distinguer le compositeur du récepteur. Cependant, grâce aux instruments de gravure, le récepteur procède à des mixages et des *samples* qui dénotent un pouvoir de composition certain.

le besoin de donner sens à l'ordre social a favorisé dans les sociétés ivoiriennes la naissance d'institutions sacrées au sein desquelles la musique joue un rôle déterminant. Aussi, lorsqu'ils en modernisent la pratique par l'introduction d'instruments européens, les pionniers de la musique ivoirienne restent-ils redevables de l'esthétique et de la mentalité traditionnelle qui occultent le volet économique de l'art. L'utilité faisant loi, les musiciens ont d'abord œuvré à la promotion de valeurs sociales et morales.

De nos jours, l'affaiblissement du contrôle social s'accompagne d'une suite de ruptures qui, en promouvant l'artiste au détriment de la communauté, ont essentialisé la forme. Trouvant dans la technologie un allié qui autorise toutes les audaces compositionnelles, la musique se matérialise par de nouveaux supports qui fixent définitivement les intentions de l'artiste. Paradoxalement, l'œuvre musicale est devenue polysémique, l'auditeur ayant acquis un pouvoir de transformation qui en fait un compositeur en puissance. Dès lors se mettent en place des structures parallèles de distribution des œuvres qui, si elles n'inhibent pas la création musicale, en amenuise la part dans la richesse nationale. Pourtant, la musique, tout en répondant au besoin de divertissement né de la modernisation de la Côte d'Ivoire, constitue un indicateur de la vitalité économique et culturelle de ce pays présenté comme le carrefour de la musique africaine. Après avoir activement participé à la promotion d'artistes africains, la Côte d'Ivoire mérite de tirer profit du regain de vitalité de sa musique sur l'échiquier international. Pour ce faire, il convient non seulement de renforcer l'action du Bureau Ivoirien des Droits d'Auteurs dans la répression de la fraude sur les œuvres de l'esprit mais aussi de multiplier les salles de spectacle à l'image du Palais de la culture à Abidjan.

Bibliographie

Arseniev, V. (2007). « Les chasseurs Donso du Mali à l'épreuve du temps », in *Afrique contemporaine*, n°223-224, pp. 335-352

L'industrie musicale dans le développement socio-économique de la Côte d'Ivoire.

- Boyer, A-M. (2011). *Le sacré, le secret : Les Wan, Mona et Koyaka de Côte d'Ivoire*. Paris : Hazan.
- Chouvel, J-M. (2006). *Analyse musicale : Sémiologie et cognition des formes temporelles*. Paris : L'Harmattan
- Dubruque, J. (2011). « Enregistrement » in *Eléments d'esthétique musicale : Notions, formes et styles en musique*. Arles : Actes Sud/Cité de la musique. pp. 93-95
- Favrot, M. (2011). « Musique et texte » in *Eléments d'esthétique musicale : Notions, formes et styles en musique*. Arles : Actes Sud/Cité de la musique. pp. 378-387
- Nattiez, J-J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Mayenne : Christian Bourgois
- Tape, G. (1986). « Srolou et l'éducation » in *La chanson populaire en Côte d'Ivoire*. Paris : Présence Africaine. pp. 158-189
- Wondji, C. (1986). « Chanson et culture populaire en Côte d'Ivoire », *La chanson populaire en Côte d'Ivoire*. Paris : Présence Africaine. pp. 11-24
- Ziegler, R. (2014). *Histoire illustrée de la musique*. Paris : Gründ.