

# Communication en Question

www.comenquestion.com

no 17, Juin / Juillet 2023

ISSN : 2306 - 5184

---

## L'image du *Binguiste* dans la musique populaire ivoirienne.

*The image of the Binguiste in Ivorian popular music.*

---

**COULIBALY Nanga Désiré**

Enseignant-chercheur

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

Email : nangadesty@gmail.com

**SOUMAHORO Youssouf**

Doctorant en sciences de l'information et de la communication (SIC)

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

Email : soumhermes@yahoo.fr

## Résumé

Le présent article entend apporter une intelligibilité de l'expérience du *binguiste*, figure de l'immigré vivant en Europe ou en Amérique du nord en nous questionnant sur les modalités de construction de son image dans la musique populaire urbaine ivoirienne qui en a fait un de ses thèmes de prédilection. À travers cette fiction qu'est le contenu musical, comment cette figure nous renvoie-t-elle l'image des populations diasporiques africaines dans leur rapport avec l'ex-métropole coloniale ? L'approche critique, inspirée de l'école de Francfort, dans une perspective d'analyse post-coloniale est l'ancrage théorique de cette réflexion. À partir d'un corpus de 18 chansons de deux genres musicaux (Zouglou et Reggae) du paysage musical ivoirien, l'étude documentaire menée à travers une analyse de contenu est la méthode mobilisée dans cette étude. Elle vise à saisir la signification sous-jacente des données issues des productions écrites, sonores ou visuelles grâce à la technique de décomposition et de codage. Les résultats de cette étude montrent que non seulement le *binguiste* est présenté comme un subalterne et un aliéné mais il est également décrit comme le produit de la survivance d'un héritage colonial.

**Mots-clés :** Musique populaire ivoirienne, Diaspora, Image, *Binguiste*, colonisation

## Abstract

The aim of this article is to provide an understanding of the experience of the binguist, the figure of the immigrant living in Europe or North America, by looking at the ways in which his image is constructed in Ivorian popular urban music, which has made him one of its favourite themes. Through the fiction of musical content, how does this figure reflect the image of African diasporic populations in their relationship with the former colonial metropolis? A critical approach, inspired by the Frankfurt School, with a view to post-colonial analysis, is the theoretical foundation of this study. Based on a corpus of 20 songs from two musical genres (Zouglou and Reggae) from the Ivorian musical landscape, the documentary study conducted through a content analysis is the method used in this study. It aims to grasp the underlying meaning of the data from written audio or visual productions using the technique of decomposition and coding. The results of this study show that not only is the binguist presented as a subaltern and an alienated person, but he is also described as the product of the survival of a colonial heritage.

**Keywords :** Ivorian popular music, Diaspora, Image, *Binguiste*, colonisation

## 1.- Contexte et justification du problème

Depuis René Descartes, le rationalisme cartésien combat l'imaginaire taxé de superstition, comme une forme d'obscurantisme. L'imaginaire serait donc irrationnel et dépourvu de bon sens. La postmodernité n'a pas rompu avec ce postulat. L'expérience coloniale a été particulièrement douloureuse de telle sorte qu'avec les indépendances, on aurait pensé à des ruptures entre l'ex-métropole et ses anciennes colonies. Pour autant, aujourd'hui, l'imaginaire, selon Durand (1992), fait l'objet de nombreux travaux dans une perspective interdisciplinaire. La musique populaire s'avère être un vecteur de cet imaginaire du point de vue de son approche communicationnelle portant sur les représentations de la colonisation.

Présentée comme une mission civilisatrice par les puissances occidentales, la colonisation des Européens a été une période particulièrement douloureuse pour les Africains en ce qu'elle aura favorisé la domination des seconds par les premiers. Alors que l'on aurait eu raison de penser à une rupture entre ces deux aires géoculturelles avec la survenue des indépendances, des vagues successives de citoyens issus des pays africains anciennement colonisés notamment la Côte d'Ivoire continue de former des diasporas dans les ex-empires coloniaux européens principalement.

Une population est dite diasporique lorsqu'elle regroupe un ensemble de citoyens vivant dans un autre pays que leur pays d'origine. Selon le français populaire ivoirien, le *binguiste* désigne ce citoyen ivoirien de la diaspora qui vit dans la plupart des pays développés en dehors de l'Afrique dont la France est le principal représentant. Le mot *diaspora* vient du grec *diasporein* qui signifie « disséminer ». L'usage de ce mot *diaspora* dans les sciences sociales est récent. D'après Bogui et Atchoua (2019), ce serait la traduction de l'hébreu *galut* (exil et esclavage) et *golah* (communauté en exil). Ce terme renvoie ainsi généralement à des communautés constituées à l'extérieur du pays d'origine.

En effet, selon ces auteurs, avant les années soixante, les groupes immigrés devaient perdre leur identité ethnique et s'assimiler aux normes locales. Les groupes qui ne semblaient pas adopter ce modèle se voyaient refuser le droit d'entrer comme les Chinois au Canada. C'est à la suite de l'émergence des théories de l'assimilation (Beaud et Noiriel, 1989) et de la notion d'intégration

(Mirna, 2006) dans les années 1970 et 1980 que cette notion de diaspora sera utilisée plus fréquemment pour une esquisse de description des migrants caractérisés par une identité ethnique et un sentiment communautaire fort.

C'est Sheffer (1986, cité par Bogui et Atchoua, 2019) qui propose les trois premiers critères pour une définition de la notion de diaspora. Selon lui, le premier critère est le maintien et le développement d'une identité collective propre au sein de groupe « diasporisé », le deuxième est l'existence d'une organisation interne distincte de celle existant dans le pays d'origine et dans le « pays d'accueil », et le troisième fait référence à la présence de liens forts avec la terre d'origine. Toutefois, pour certains auteurs, il est important que le concept de diaspora ne soit pas vu exclusivement du côté de la société d'origine, mais également de celui de la société d'accueil. La diaspora impliquant une relation duelle qui en fait sa richesse, la double intégration d'un individu issu de la diaspora lui permet de jouer un rôle de passeur.

Le présent article entend apporter une intelligibilité de l'expérience du *binguiste*, figure de l'immigré vivant en Europe ou en Amérique du nord en nous questionnant sur les modalités de construction de son image dans la musique populaire urbaine ivoirienne qui en a fait un de ses thèmes de prédilection.

La musique populaire est envisagée ici dans sa fonction spéculaire (Bahi, 2011). En tant que media, elle est un miroir à travers lequel se reflètent les réalités sociales. La musique apparaît comme un instrument de divertissement et de création. Il s'agit ici de la musique qualifiée de populaire (Bahi, 2011). Elle régule les rapports entre les individus à un moment donné (Wondji, 1986 ; Kamaté, 2006 ; Blé, 2006 ; Bahi, 2010 ; Kadi, 2011). On constate, cependant, que les rapports entre ces espaces géographiques sont maintenus autour de l'économie, la culture et la politique. Le flux de populations s'est accru entre ces deux entités donnant lieu à la constitution de diasporas africaines dans l'ex-métropole. Ainsi naît la figure du *binguiste* dans la musique populaire ivoirienne.

Présentée comme étant le « carrefour de la musique africaine », la Côte d'Ivoire, à travers sa musique populaire, joue un rôle dans la (re)présentation de l'image de la diaspora africaine à

« *Bengué* »<sup>1</sup>. À travers cette fiction qu'est le contenu musical, plusieurs artistes se livrent à la narration de la vie quotidienne des africains qui vivent sur ce continent. La musique populaire ivoirienne selon Bahi (2010) véhicule l'imaginaire populaire qui habite un peuple à un moment donné. Cette musique a longtemps été meublée par les problèmes domestiques (la démocratie, l'amour, chômage, la situation de l'étudiant, etc.). Depuis trois décennies, elle a fait du *binguiste*, un de ses sujets de prédilection. Comment ce dernier est-il appréhendé dans la musique populaire ivoirienne dans un contexte postcolonial ? Comment cette figure nous renvoie-t-elle l'image des populations diasporiques africaines dans leur rapport avec l'ex-métropole coloniale ?

Ainsi, l'objectif de cette étude est d'analyser principalement la construction et la description de la situation du *binguiste* dans la musique populaire ivoirienne. Subséquemment, il s'agit d'identifier la fréquence d'emploi dans cette musique et de décrire la condition de la diaspora « ivoirienne » ou « africaine » en chanson. La thèse sous-jacente de ce travail soutient que l'image que donne la musique populaire ivoirienne du *binguiste* ressemble à du déjà-vu.

42

La structure de l'article s'articule autour de cinq points. Les deux premiers présentent le cadre de réflexion théorique (2) et la méthodologie (3). Les résultats, nous montrons le *binguiste* comme un subalterne (4.1) et le *binguiste* comme un aliéné (4.2) constituent la phase analytique à proprement parler. La dernière, la discussion, porte sur le fait que le *binguiste* : produit de la survivance de l'héritage colonial ?

## 2.- Cadre de réflexion théorique

L'approche critique, selon la tradition de l'école de Francfort, dans une perspective d'analyse post-coloniale est l'ancrage théorique de cette réflexion. Si des chercheurs issus du courant des *postcolonial studies* ont postulé l'impossibilité pour les personnes en situation de subalternité de parler de leur condition (Gramsci, 1972), il faut, cependant, noter qu'en dépit des contraintes qu'ils peuvent subir, les ex-colonisés africains arrivent à parler d'eux-mêmes, des problèmes qui les affectent en dehors des espaces

---

<sup>1</sup> Il s'agit du terme utilisé pour désigner généralement l'occident et la France en particulier qui est présenté comme l'eldorado.

institutionnalisés dominants de prise de parole où la figure des populations diasporiques africaines est le plus souvent pathologisée. Nous postulons que l'expérience vécue et partagée par l'africain vivant en Europe est la forme extériorisée d'un statut de dominé culturel, d'aliéné. Pour Fanon (1952, p.11), « la civilisation blanche, la culture européenne ont imposé au Noir une déviation existentielle ». Le système de domination qu'est la colonisation a fini par altérer la mentalité du colonisé qui ne se voit et ne se juge que par rapport à la culture du colonisateur. C'est cette pathologie qui rend le dominé étranger à lui-même qu'il appelle aliénation.

Ainsi, la musique populaire ivoirienne restitue cet imaginaire liant les diasporas africaines à l'Europe. Il rend compte de la situation d'hybridité identitaire et culturelle des africains qui ont choisi de vivre à « *Bengué* ». En même temps qu'ils semblent attacher à leur origine africaine quand ils sont dans ce pays d'accueil, ils sont fiers d'afficher une certaine supériorité lorsqu'ils sont en Afrique en présence de leur pair. De plus, malgré cette vie précaire et clandestine, certains parmi ces africains hésitent à revenir dans leur pays d'origine. Pour eux, cette précarité vécue là-bas vaut mieux qu'un retour au pays vu comme une fin, un échec.

Nous considérons la musique comme une médiation culturelle (Lamizet, 1999) c'est-à-dire qu'elle est un support de communication qui véhicule des représentations, voire une vision du monde. Nous postulons que l'expérience vécue et partagée par l'africain vivant en Europe est la forme extériorisée d'un statut de dominé (Gramsci, 1983). Ainsi, la musique populaire ivoirienne restitue cet imaginaire liant les diasporas africaines à l'Europe. Nous faisons l'hypothèse que les représentations musicales de la figure du *binguiste* en situation post-coloniale oscille entre subalternité et aliénation.

### 3.- Méthodologie

L'étude documentaire matérialisée par une analyse de contenu est la méthode mobilisée pour mener à bien cette étude. Pour Bonneville et *al.* (2007, p.205), l'analyse de contenu vise à « saisir la signification sous-jacente des données issues des productions écrites, sonores ou visuelles grâce à la technique de décomposition et de codage ». Plus précisément, dans notre cas, elle a été de type lexico-thématique. L'analyse a consisté à s'appuyer sur

« les signes-symptômes » (Charaudeau, 2009, p. 53) que sont les mots, les expressions et les phrases utilisés par les artistes ivoiriens dans leurs productions musicales pour véhiculer des représentations du *binguiste* en situation post-coloniale.

À partir d'un corpus de 18 chansons issues de la musique populaire ivoirienne (Zouglou et Reggae), nous faisons une analyse de contenu des chansons populaires en considérant la musique comme un support de communication. Au total, ces chansons issues du répertoire de la musique populaire urbaine, principalement du genre zouglou<sup>2</sup>, a servi de matériau d'analyse. Le critère principal ayant présidé à la construction de ce corpus est la thématique abordant la vie du *binguiste* dans un contexte post-colonial (de 1960 à 2023).

La grille d'analyse du corpus devrait prendre en compte les catégories et unités d'analyse qui se rapporte au champ lexical de l'homme « subalterne » et de l'homme « aliéné » à travers la musique populaire ivoirienne.

**Tableau 1 :** Corpus de l'étude

Zouglou	Reggae
Atito kpata et Sisco L'impérial. (2011). L'aventurier [Chanson]. Dans <i>Diminakoko</i>	Ismel Isaac. (2000). Sans papiers [Chanson]. Dans <i>Black System</i>
Blekiss (2013). Rambo [Chanson]. Dans <i>Samedi soir</i>	Net Soul (2010). Abou [Chanson]. Dans <i>Dieu ne dort pas</i>
Dezy Champion (2012). Allons à Paris [Chanson]. Dans <i>C'est Dieu qui décide</i>	Tiken Jah Fakoly. (2007). Africain à Paris [Chanson]. Dans <i>L'Africain</i>
Dezy Champion. (2016). Binguiste [Chanson]. Dans <i>Mon jubilé</i>	
L'enfant Yodé. (1996). Parisien [Chanson]. Dans <i>Ivoir Zouglou</i>	
L'Unic (2009). Bengué [Chanson]. Dans <i>Gratitude</i>	
Les garagistes. (2004). Bingué [Chanson]. Dans <i>Tapis rouge</i>	

<sup>2</sup> Né au début des années 1990, dans la cité universitaire de Yopougon d'alors, à Abidjan, le *zouglou* est un genre musical de revendication porté par une jeunesse urbanisée qui se veut le porte-voix des maux qui minent la société ivoirienne.

Les Salopards. (1998). Sans papiers [Chanson]. Dans <i>Génération sacrifiée</i>	
Magic System. (2001). Un gaou à Paris [Chanson]. Dans <i>Poisson d'avril</i>	
Magic System (2014). Mamadou [Chanson]. Dans <i>Africainement vôtre</i>	
Magic System. (2003). L'aventurier [Chanson]. Dans <i>Petit pompier</i>	
Soum Bill. (2002). Mondialisation [Chanson]. Dans <i>Terre des hommes</i>	
Yodé et Siro. (2002). Premier jour à Paris [Chanson]. Dans <i>Antilaléca</i>	
Les Nouveaux dirigeants. (2007). Bingué [Chanson]. Dans <i>Maturité</i>	
Bobby Yodet et les femmes de ménage de L'IBIS Batignolles (2019). Dur dur ménage [Chanson]. Dans Album <i>Syndiquez-vous</i>	

**Source :** Données tirées de l'étude, Nanga et Soumahoro, 2023

Les chansons ont été sélectionnées parce qu'elles abordent toutes la thématique du *binguiste* qui sous-tend notre recherche. La méthode utilisée pour aborder le corpus est l'analyse de contenu du type lexico-thématique. Ainsi, l'on s'intéresse aux expressions et mots qui permettent de mettre en évidence la figure du *binguiste*.

#### 4.- Résultats et discussions

L'objet de cette étude porte sur le besoin d'analyser la musique populaire ivoirienne en mettant en évidence les modalités de construction et d'expression de la condition du *binguiste* comme un subalterne et un aliéné évoquant un certain héritage colonial.

##### 4.1.- Le *binguiste* comme un subalterne

La condition du *binguiste* est celle d'un subalterne. Le *binguiste* peine à se faire accepter dans la société d'accueil occidentale. Il ne bénéficie pas de reconnaissances juridique et sociale. Après avoir affronté une et mille difficultés pour arriver en Europe, « terre interdite » aux Noirs, le *binguiste* doit mener un autre combat pour ne pas se faire rapatrier. Il éprouve d'énormes soucis pour y avoir un statut légal. Aussi est-il dépeint dans notre corpus à travers des



termes qui tendent à créer une distance sociale entre lui et cette société où il est venu « se chercher ». Ces qualificatifs stigmatisants sont : « sans papier », « irrégulier », « clando », « clandestin ». Là où le *binguiste* est en pleurs en Europe, l'immigré blanc, quant à lui, est joie en Afrique. Pourtant :

« Quand ils viennent chez nous, ils nous disent qu'ils sont coopérants.  
Quand ils viennent chez nous, on dit qu'ils sont des touristes.  
Quand on veut aller chez eux, on nous dit présente ton visa  
Quand on arrive là-bas, on nous dit carte de séjour ».

Les Salopards. (1998). Sans Papier [Chanson]. Dans Album *Génération sacrifiée*

Il appert qu'il n'y a pas de réciprocité dans les relations entre les Blancs et les Noirs. Là où, le seul statut de « coopérants », de « touristes » des premiers suffit pour accéder aux terres africaines, les seconds doivent avoir obtenu les sésames que sont le « visa » et la « carte de séjour ». Pour n'avoir pas fait la preuve de ces papiers les *binguiste* sont traités comme du bétail avant d'être renvoyés chez eux en Afrique. C'est en contractant avec des femmes blanches des mariages non basés sur l'amour mais sur l'obtention de papiers que certains arrivent à se faire accepter dans la société d'accueil. D'après Bleckyss, dans son titre « Rambo » : « À cause de papiers, on doit marier peau grattée »

« La société occidentale réduit le binguiste à des emplois subalternes relevant du « djossi » où n'est exigée que sa force physique. Il n'apparaît que sous les figures de « baby sitter », « boy », « maître-chien ».  
Le djossi le mieux fréquenté à bengué eh, c'est d'être un maître-chien et baby-sitter pour les autres ».

Les garagistes. (2004). Bingué [Chanson]. Dans Album *Tapis rouge*

C'est pourquoi pour l'artiste Blekyss commande au futur *binguiste* :

« À Paris là-bas, avant de venir, il faut être Rambo »

Blekyss. (2013). Rambo [Chanson]. Dans Album *Samedi soir*

Rambo, personnage principal du film du même nom, se caractérise par un physique digne d'un culturiste. Il symbolise ici la force physique. En plus de n'accéder qu'aux emplois subalternes, le *binguiste* est en proie aux pires souffrances au travail. Sa condition est celle d'un exploité qui n'est pas rétribué à la hauteur des tâches accomplies. Aussi, l'artiste évoque-t-il la situation du personnel de ménage africain employé dans un hôtel en France. Celui-ci est victime de « sous-traitance », « maltraitance », « menaces » « harcèlements » et « agressions ». Il ajoute :

« Ils sont fatigués. Vraiment fatigués  
Dans l'hôtellerie, les cadavres sont élevés  
On leur demande plus de chambres qu'elles ne  
peuvent faire.  
Sans même payer les heures supplémentaires.  
Ah femmes de chambre, un métier très dur,  
physique eh ô  
Refrain : Frotter frotter, il faut bien payer  
Trotter frotter, ça donne mal aux os, mal aux  
pieds, mal aux reins.  
« On subit parce qu'on n'a pas de droit »

Bobby Yodet et les femmes de ménage de L'IBIS Batignolles (2019). Dur ménage [Chanson]. Dans Album *Syndiquez-vous*

Pour sortir de sa situation irrégulière, le *binguiste* contracte un mariage avec une Blanche. L'exploitation du *binguiste* ne se limite pas qu'au niveau professionnel. Elle se déroule au niveau domestique où il est victime de maltraitance par son épouse blanche. En effet, le *binguiste* croule sous le poids des nombreuses sollicitations de son épouse au point qu'il apparaît comme un nègre de maison. Écoutons :

« Depuis que nous nous sommes mariés, tout est mélangé.

À cause de papier, elle veut me fatiguer.

Mamadou fait sortir le chien

Mamadou fait la vaisselle

Mamadou fait le marché »

Magic System (2014). Mamadou  
[Chanson]. Dans Album *Africainement vôtre*

Fragile et vulnérable socialement, le *binguiste* est totalement réduit à faire des tâches, comme l'illustre l'extrait ci-dessus, qui rappellent étrangement la période coloniale. Cet autre extrait ci-après décrit davantage la situation de précarité dans laquelle évolue le *binguiste*.

Refrain : Frotter frotter, il faut bien payer

Trotter frotter, ça donne mal aux os, mal aux pieds, mal aux reins.

« Sous-traitance, maltraitance »

« menaces » « harcèlements » « agressions »

« On subit parce qu'on n'a pas de droit »

Bobby Yodet et les femmes de ménage de L'IBIS Batignolles (2019). Dur ménage [Chanson]. Dans Album *Syndiquez-vous*

L'intégration juridique du *binguiste* est problématique dans la société d'accueil. Il n'apparaît que sous des qualificatifs (« sans

papier », « étranger » ...) qui tendent à créer une distance sociale entre lui et la société d'accueil occidentale.

« ... pour des problèmes de papier, il y a des terres qui nous sont interdites, pour de fichus papiers on nous sépare de nos enfants... ».

Les Salopards. (1998). Dans *Sans Papier* [Chanson]. Dans Album *Génération sacrifiée*

Le *binguiste* ne cherche à compenser sa précarité et son infériorité qu'en se liant à une « blanche ».

« ... à cause de papier, on doit marier les peaux grattées ... ».

Blekyss (2013). *Rambo* [Chanson]. Dans Album *Samedi soir*

Le *binguiste* apparaît sous la figure d'un damné réduit à la souffrance. Ici transparait en creux le mythe de la malédiction du Noir.

« ... je ne sais pas pourquoi le noir doit toujours souffrir, je ne sais pas pourquoi le noir doit toujours subir... ».

Les Salopards. (1998). *Sans Papier* [Chanson]. Dans Album *Génération sacrifiée*

Le *binguiste* est ébloui par les mirages du rêve occidental. Il ne voit son avenir que là-bas contrairement à son ici.

« C'est vrai Bengué est dur mais Abidjan n'est pas mieux ».

Yodé et Siro. (2002). *Premier jour à Paris* [Chanson]. Dans Album *Antilaléca*

Sur le plan de son insertion socioprofessionnelle, le *binguiste* est réduit à des fonctions subalternes. Ce sont des emplois qui appellent sa force physique et non son intellect.

« ... le djossi le mieux fréquenté à Bengué, c'est d'être un maître-chien et baby-sitter chez les autres... ».

Les garagistes. (2004). Bingue [Chanson]. Dans Album *Tapis rouge*

Ne pouvant pas avoir un travail décent dans ce pays d'accueil du fait le plus souvent de sa situation de clandestin ou irrégulière, le *binguiste* se contente du peu dans l'espoir de régulariser sa situation juridique et son intégration. En attendant d'être totalement intégré, le *binguiste* s'apparente à un aliéné dans ce pays d'accueil.

#### 4.2.- Le *binguiste* comme un aliéné

50

Suivant Fanon (1952 :15), « le Noir qui pendant quelques temps a vécu en France revient radicalement transformé ». Si cette affirmation est valable pour le Noir en situation coloniale, elle l'est également pour le *binguiste* en situation post-coloniale qui en tant qu'aliéné est dessaisi de son être. (Lazali, 2018 :264). C'est ce que nous démontrons dans cette section. Le *binguiste* manifeste le désir d'être blanc en adoptant sa langue. Mais, il ne se contente pas de se l'approprier. Il veut faire la monstration de sa maîtrise de cette langue aux yeux de ses congénères restés au pays. Le dessein est de marquer sa différence d'évolué avec ces derniers. La langue de l'autre, le français, devient un instrument d'anoblissement. L'artiste témoigne ainsi du cas d'un *binguiste* de retour chez lui après un séjour de quinze ans « derrière l'eau », à *Bengué*.

« Quelqu'un avant quand tu lui parlais, quand il n'entend pas  
Il dit : « hein ? »  
Aujourd'hui, tu lui parles un peu seulement. Il dit : « pardon. Putain-là ! »  
C'est eux qui comprennent français ».

Les Nouveaux dirigeants. (2007). Bingué [Chanson]. Dans Album *Maturité*

Cette séquence témoigne que lors des échanges le *binguiste* utilise des expressions et des manières de parler propre aux Français. L'interjection « hein » est remplacé par une autre interjection « pardon » et un juron « Putain-là ». Pour mettre en évidence son accent parisien, il ne dédaigne pas à grasseyer le r de pardon. De plus, dès son installation en France, le binguiste abandonne les valeurs de vie communautaire qui caractérisent sa société d'origine pour adopter l'individualisme consacré par la société d'accueil occidentale « où chacun est dans son chacun ».

« C'est quel pays y a pas bonjour oh  
Tout le monde est pressé oh  
Chacun est dans son chacun oh  
À Paris y a mon frère donne-moi crédit oh  
On n'a qu'à débrouiller oh  
On est venu en détail oh »

Magic System. (2001). Un gaou à Paris [Chanson]. Dans Album *Poisson d'avril*

51

---

Cet extrait met en relief l'absence de convivialité et de solidarité entre les *binguistes*. Chacun d'entre eux fait de preuve d'égoïsme. Par ailleurs, le *binguiste* profite de son statut pour exercer une violence et un pouvoir sur ses propres frères. Il se comporte vis à vis de ceux-ci comme l'homme blanc se comporte à son égard. Il devient à son tour victime.

« Depuis le pays tu m'avais dit de venir tu t'occuperais de moi sans problème.  
À l'aéroport, je t'appelle ton portable est fermé  
Il me traitait comme son boy »

Les garagistes. (2004). Bingué [Chanson]. Dans Album *Tapis rouge*

Une autre manière du *binguiste* de montrer sa « blanchitude » est sa tendance à rejeter tout ce qui le rattache à son identité d'origine. Il refuse de manger les mets de chez lui feignant de les ignorer. C'est le cas du « Parisien moisi » rapporté par l'artiste L'enfant Yodé :

« Parisien quand il arrivait souvent chez ses parents  
Quand on lui disait viens manger du kpléba  
Il posait la question : quelle est cette sauce avec des longs longs pieds ? »

L'enfant Yodé. (1996). Parisien moisi [Chanson]. Dans Album *Ivoir Zouglou*

Pour faire la monstration qu'il est au-dessus de ses frères vivant au pays, le binguiste fait étalage d'une vie de luxe. Comme trait distinctif, il exhibe des vêtements qui matérialisent sa réussite sociale. Il n'accepte plus de rejoindre ses propres parents dans leur lieu d'habitation « Sicoboï ». Il préfère dépenser excessivement dans les chambres.

« Parisien oh quand il venait de Paris,  
Matin midi soir Parisien était sapé  
Mais quand ses parents habitaient le Sicoboï,  
Lui logeait dans un hôtel, un hôtel 28 étoiles. »

L'enfant Yodé. (1996). Parisien moisi [Chanson]. Dans Album *Ivoir Zouglou*

Mais son pouvoir ne s'arrête pas à l'aspect financier. Il menace également les intérêts de ses concitoyens restés au pays. Sa seule présence au pays fait que les filles abandonnent leurs copains pour lui. Ce qui n'est pas sans susciter une ambiance de crainte chez ses congénères.

« Son entrée au quartier nous a tous inquiété.  
Tu appelles ta chérie, elle te dit : « Moi je suis chez moi.

Je n'ai pas affaire aux ropéros.  
Moi je roule en Parisien ».

L'enfant Yodé. (1996). Parisien moisi  
[Chanson]. Dans Album *Ivoir Zonglou*

La réalité de ce désir de paraître coûte que coûte lorsqu'il est rapatrié au pays. Il est déchu de son pouvoir économique et symbolique qui reposait sur de l'artifice. Il vit une situation des plus difficile que l'artiste appelle une « *vibration infernal* ». Le *binguiste* n'entrevoit son futur qu'en Occident. Son imaginaire continue d'être colonisé par le rêve de *Bengué*. Ainsi, malgré les conditions de vie difficiles qui sont les siennes chez l'homme blanc, il n'envisage nullement un retour dans son pays d'origine.

« C'est vrai bengué est dur, mais Abidjan n'est pas mieux »

Yodé et Siro (2007). Bingué [Chanson]. Dans *Signe Zo*.

Cette détestation de sa société d'origine est mise en évidence également par la chanson « Parisien moisi » de L'enfant Yodé. En effet, le rapatriement du Parisien dans son propre est vécue par ce dernier comme une « *vibration infernal* ». Autrement dit, il perçoit le retour chez lui comme un voyage en enfer. Une autre particularité de l'acculturation du *binguiste* est sa tendance à rejeter tout ce qui le rattache à son identité d'origine. Il feint d'être ignorant des mets de chez lui.

« Il a été rapatrié lamentablement sans préavis.  
C'est ce qu'on appelle en anglais « vibration infernal »  
Parisien oh quand il venait de Paris, matin midi  
soir Parisien était sapé  
Mais quand ses parents habitaient le Sicobois,  
lui logeait dans un hôtel, un hôtel 28 étoiles.  
Son entrée au quartier nous a tous inquiété.



Tu appelles ta chérie, elle te dit moi je suis chez moi. Je n'ai pas affaire aux ropéros. Moi je roule en Parisien  
Parisien quand il arrivait souvent chez ses parents  
Quand on lui disait viens manger du kpléba  
Il posait la question : quelle est cette sauce avec des longs longs pieds ? »

L'enfant Yodé. (1996). Parisien moisi [Chanson]. Dans Album *Ivoir Zouglou*

Profitant de son statut, le *binguiste* exerce une violence symbolique sur ses congénères. Il va jusqu'à les déposséder de leurs biens. Ils sont la cause d'une fracture de certaines relations sociales en proposant une image rayonnante de lui, en surfant sur cet imaginaire collectif de l'occident dont les médias rendent compte.

« Son arrivée au quartier nous a tous inquiété... ».

L'enfant Yodé. (1996). Parisien moisi [Chanson]. Dans Album *Ivoir Zouglou*

La relation entre le *binguiste* et sa conjointe « blanche » rompt avec les attendus de sa culture d'origine. C'est à lui qu'est dévolu les tâches ménagères.

« ...Mamadou fait sorti le chien, Mamadou fait la vaisselle... ».

Magic System (2014). Mamadou [Chanson]. Dans Album *Africainement vôtre*

Le *binguiste* s'adonne à des pratiques propres à la société de consommation. Non seulement, il devient dépensier pour marquer sa différence avec ses pairs de la même culture. Mais également, il extériorise un complexe de supériorité qui se caractérise d'une part par la violence symbolique le pouvoir montré et d'autre part par le

désir de posséder la femme d'autrui. La dominance de son congénère reste une préoccupation majeure dans ses rapports aux membres de sa communauté. Ce sentiment d'être devenu un être supérieur rappelle l'attitude du colon dans la période coloniale. En d'autres termes, le *binguiste* est dans une position de perpétuation de l'héritage colonial.

#### **4.3.- Le *binguiste* : produit de la survivance de l'héritage colonial ?**

La musique populaire ivoirienne véhicule une culture hybride et complexe du *binguiste* et de l'ivoirien. Le *binguiste* n'est pas seulement cette figure que la musique populaire ivoirienne dépeint. Il s'identifie également à travers la diaspora prise dans son sens large de toute personne qui se trouve dans un autre pays de manière (il)légal(e) ou (ir)régulière pour de diverses raisons. Les chansons analysées ne mettent pas en avant cet aspect de la question mais il vaut de souligner que nombre d'ivoiriens revenant de France se comporte sensiblement comme le *binguiste*. Lui-même en est un. Les images qui sont ainsi présentées mettent l'ivoirien dans une sorte de statut d'ambassadeur de son pays d'accueil. Il rapatrie des pratiques socioculturelles et des conceptions du monde d'influence étrangère à sa culture d'origine.

Il s'agit d'une culture postcoloniale qui consacre une sorte de post-modernité à travers la figure du *binguiste*. Si cette étude a principalement mis l'accent sur l'image négative d'un *binguiste*, il convient de rappeler que le terme renferme l'ensemble des ivoiriens vivant en Europe ou en Amérique du nord. Il prend en compte autant les aventuriers (parfois en situation de clandestin) en quête d'un eldorado que ceux qui y sont dans le cadre de leurs études ou toutes autres formes d'activités régulières. Bien qu'étant en situation légale dans leur pays d'accueil, cette dernière catégorie des ivoiriens répond aux mêmes caractéristiques négatives.

Cette musique populaire ivoirienne rend compte d'une relation particulière entretenue dans nos représentations coloniales et de nos rapports à l'ex-métropole. Elle contribue à décrire une absence de rupture avec notre statut de décolonisé et décomplexé, bien au contraire, cette musique participe à une recolonisation de nos imaginaires idéalisés et contrastés.

Dynamique du fait de sa diversité, occupant une place importante dans l'industrie musicale africaine, la musique populaire peut être appréhendé comme un puissant moyen de formatage des esprits. Construisant un certain imaginaire, cette musique joue quelque fois un rôle de critique. En tant que canal, au travers duquel, les représentations sociales d'un groupe d'individus peuvent se mesurer, cette musique populaire participe à la définition identitaire typique... Il s'agit d'une hybridité culturelle et intellectuelle qui se caractérise par un déni d'appartenance à une socio-anthropologie marquée et par une revendication d'une impossibilité culturelle de l'occident.

## Conclusion

L'objectif heuristique de ce travail de recherche a été de mettre en évidence l'image du *binguiste* véhiculée par la musique populaire urbaine ivoirienne. L'analyse a montré que la figure du *binguiste* oscille entre subalternité et aliénation. En tant que subalterne, il vit une situation des plus déshumanisantes dans les ex-sociétés impériales européennes. Son expérience rime avec exploitation, humiliation et difficultés d'intégration.

Quant à son aliénation, le *binguiste*, pour s'affirmer comme Blanc, fait siens les pratiques et les valeurs de ce dernier. Il ne se voit qu'à travers le miroir que lui tendent les ex-métropoles coloniales. Le décolonisé semble être recolonisé à partir de la musique populaire ivoirien qui le rend possible dans un contexte postcolonial et postmoderne. Cette réalité se construit du fait d'un imaginaire social et musical dans lequel le *binguiste* a du mal à se positionner entre son pays d'origine et le pays d'accueil. Sa situation d'entre-deux univers montre une double et complexe position identitaire.

## Bibliographie

Adou, S. et Kolé, M. (2019). La migration à travers la musique urbaine ivoirienne. Actes du colloque International. *Migrations contemporaines et frontières de l'humanité : dynamiques communicationnelles et interculturelles*, du 27 au 29 Mars 2019, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan.

- Bahi, A. (2011). Musique populaire moderne et coproduction de l'imaginaire national en Côte d'Ivoire. (p.133-168). Dans F. Akindès (Ed.). *La réinvention de soi dans la violence*. Dakar, Sénégal : Codesria.
- Bahi A. (2010). Jeunes et Imaginaire de la Modernité à Abidjan, *Cadernos de Estudos Africanos*, 18-19, 56-67.
- Beaud, S. & Noiriel, G. (1989). L'« assimilation », un concept en panne. *International Review of Community Development*, 21, 63–76.
- Blé, R-G. (2006). Zouglou et réalités sociales des jeunes en Côte d'Ivoire. *Afrique et développement*, Vol XXXI, I, 168-184.
- Bogui, J-J. et Atchoua, J. (2019). Communication internationale, média diasporique en ligne et espace public en Afrique. *Revue de communication sociale et publique*, 25, 5-21.
- Bonneville, L. ; Grosjean, S ; Lagacé, M. (2007). *Introduction aux méthodes de recherche en communication*. Montréal, Canada : Gaëtan et Morin.
- Charaudeau, P. (2009). Dis-moi quel est ton corpus, je te dirai qu'elle est ta problématique. *Corpus*, 8, 37-66.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris, France : Gallimard.
- Durand, G. (1976). *L'imagination symbolique*. Grenoble, France : Presses universitaires de France (PUF).
- Durand, G. (1992). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, France : Dunod.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire masques blancs*. Paris, France : Le Seuil.
- Gramsci, A. (1953). *Lettres de la prison*. Paris, France : Gallimard.
- Kadi, G-A. (2011). Un genre émergent et la dualité de la représentation de l'immigration dans la musique zouglou. *Revue de littérature comparée*, 340, 389-400.

Kamaté, A. (2006). *Côte d'Ivoire : une guerre des rythmes, musique populaire et pouvoir de 2000 à 2006* (Mémoire de Master en sciences politiques). Université Paris I.

Lazali, K. (2018). *Le trauma colonial. Une enquête sur les effets psychiques et politiques contemporains de l'oppression coloniale en Algérie*. Paris, France : La Découverte.

Lamizet, B. (1999). *La médiation culturelle*. Paris : France : L'Harmattan.

Maffesoli, M. (1999). Postmodernité. Dans *Dictionnaire de sociologie*. Paris, France : Robert/Seuil.

Mirna, S. (2006). Le processus d'intégration des immigrés en France: inégalités et segmentation. *Revue française de sociologie*, 47(1), 3-48.

Wondji C., (1986), *La chanson populaire en Côte d'Ivoire-Essai sur l'art de. Gabriel Srolou*. Paris, France : Présence africaine.