Performativité des chansons du Balai citoyen dans l'insurrection d'octobre 2014 au Burkina Faso

Performativity in the Songs of Balai citoyen during the Insurrection of October 2014 in Burkina Faso

Alice Degorce et Augustin Palé

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesafriaines/21852>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.21852

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2018

Pagination : 127-153

ISBN : 978-2-7132-2741-7

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Alice Degorce et Augustin Palé, « Performativité des chansons du Balai citoyen dans l'insurrection d'octobre 2014 au Burkina Faso », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 229 | 2018, mis en ligne le 15 mars 2020, consulté le 21 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/21852> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.21852>

Performativité des chansons du Balai citoyen dans l'insurrection d'octobre 2014 au Burkina Faso

Le rôle du mouvement populaire nommé « Balai citoyen » dans l'insurrection d'octobre 2014, qui a abouti à la chute du président Blaise Compaoré au Burkina Faso, est désormais reconnu comme ayant été fondamental¹. Lancé en juillet 2013, ce mouvement est né dans un contexte social, politique et économique sous tensions, tensions qui se sont accrues face à la volonté du président Blaise Compaoré de briguer un nouveau mandat présidentiel en 2015. Il s'agit d'analyser ici le rôle du Balai citoyen dans l'insurrection d'octobre 2014 à partir des performances langagières de ses acteurs, notamment de leurs chansons. La parole et les chansons composées par ses membres paraissent en effet occuper une place majeure dans leurs actions revendicatives. Peut-on néanmoins parler d'une performativité ou d'une mise en acte de la parole chantée dans ce contexte ? Si oui, dans quelle mesure ? Quelles ont été les conditions de l'efficacité des paroles des chansons des membres du Balai citoyen dans l'insurrection populaire d'octobre 2014 ?

À partir d'une méthodologie socio-anthropologique et d'observations directes², d'entretiens avec des acteurs du Balai citoyen, d'une analyse des médias (presse, télévision), de textes de chansons, de vidéos et d'autres données publiées sur Internet (sites, *blogs*, réseaux sociaux), nous essaierons d'analyser le rôle de la parole et des chansons dans les événements d'octobre 2014, mais aussi dans les mois, voire les années, qui les ont précédés. L'une des caractéristiques du Balai citoyen, à l'image d'autres mouvements comme

1. Une première version de ce texte a été rédigée en octobre-novembre 2014, alors que l'insurrection était en cours et que la transition politique qui lui a succédé se mettait en place. Cette première phase d'écriture a permis la collecte de données sur le vif, données complétées *a posteriori* en 2015 et 2016. Nous remercions les membres du Balai citoyen pour leur disponibilité pour nos entretiens, ainsi que l'association Semfilms pour les vidéos mises à notre disposition.
2. Lors de marches et de *meetings* organisés par le Balai citoyen ou auxquelles ses membres ont participé.

« Y'en a marre » au Sénégal, est en effet le rôle central joué par plusieurs artistes, notamment chanteurs ou rappers. Dans ce mouvement, la parole, la dénonciation, l'occupation des espaces, et notamment des espaces de parole, à travers les manifestations initiatrices (Favre *et al.* 1990 : 34) semblent constituer des outils privilégiés.

Notre approche comporte d'ores et déjà certaines limites. Tout d'abord, la parole dont il est question n'est pas systématiquement étudiée dans sa situation d'énonciation immédiate. Ce décalage entre performance et efficacité soulève des questions, discutées plus loin. Dans un souci de délimitation d'un sujet relativement dense, nos enquêtes se sont limitées aux actions du Balai citoyen en amont de l'insurrection des 30 et 31 octobre 2014. Tout en ayant conscience de l'importance des événements dans les jours et les mois qui les ont suivies, ces dates qui marquent la chute de Blaise Compaoré nous ont semblé constituer à la fois une étape prépondérante et un objectif commun à plusieurs chansons. Le choix de centrer notre analyse sur le Balai citoyen, alors que d'autres organisations de la société civile, syndicats et partis politiques ont aussi été actifs dans ces événements, a par ailleurs été guidé par le statut particulier qu'occupent en son sein des artistes, notamment des chanteurs. Parmi ceux-ci, et sans dénier la pluralité des membres du Balai citoyen, les figures emblématiques de Smockey et Sams'k le Jah ont retenu notre attention.

Les usages politiques de la parole et, notamment, de chants, qu'ils soient partisans ou subversifs, sont connus, tant dans leurs expressions ouest-africaines, souvent urbaines, que dans des contextes sociaux et culturels plus éloignés où le chant contestataire prend différentes formes. Les chants de manifestations ou l'émergence de styles contestataires musicaux comme le rap, le rock, la musique punk par exemple, sont connus et documentés dans d'autres régions du monde (Dillaz 1973 ; Fayolle & Masson-Floch 2002 ; Humeau 2012 ; Paveau, Tabaki & Tournier 2002). L'étude des relations entre chant et politique en Afrique a cependant permis de mettre en évidence des formes propres à ces sociétés, par exemple basées sur les réappropriations locales du hip hop (Aterianus-Owanga & Moulard 2016 ; Charry 2012) ou sur la réinterprétation de répertoires issus de registres traditionnels ou populaires. Au Zimbabwe, des chants traditionnels furent transformés en chants contestataires, les *Chimurenga songs*, durant la guerre de libération (Bertho 2015). En Afrique du Sud, le chant a été considéré comme un outil de lutte contre l'*Apartheid* ou dans des conflits sociaux (Coplan 1992 ; Martin 2013). En Côte d'Ivoire, les artistes de zouglou, genre protestataire né dans le milieu étudiant abidjanais sous le régime d'Houphouët-Boigny, ont été recherchés par les politiques durant le conflit des années 2000, certains chanteurs (tant de zouglou que de reggae) devenant eux-mêmes acteurs politiques (Schumann

2015). Les chansons des membres du Balai citoyen s'inscrivent pleinement dans une situation et un registre de contestation et les appels à l'action, au passage à l'acte, en constituent des éléments centraux.

Dans un premier temps, les théories de la performativité permettront d'interroger les conditions de cette mise en acte. Les événements et le contexte socio-politique qui ont conduit à la chute de Blaise Compaoré en octobre 2014 seront ensuite rappelés. Enfin, à partir de l'exemple de chansons liées à l'insurrection burkinabè de 2014, les conditions d'efficacité de ces paroles seront plus précisément interrogées, leur mise en acte ne s'inscrivant pas systématiquement dans l'immédiateté et mobilisant au contraire, et de façon plurielle, une mémoire des luttes, des revendications et de l'action politique.

Performativité de la parole chantée

Les liens entre actes et paroles ont tout d'abord été étudiés par les anthropologues sous l'angle de l'efficacité du langage. M. Mauss (1968 [1909])³ a été l'un des premiers à explorer cette dimension dans son étude sur la prière, également interrogée par B. Malinowski (1922). La notion de performativité est introduite par J. L. Austin (1970) dans ses conférences sur les *speech acts* (actes de langage), dont la théorisation sera abondamment discutée (Ambroise 2011 ; Saillant 2014). Parmi les lectures critiques de la théorie des actes de langage, celle de P. Bourdieu (2001 : 110)⁴ préconise d'aller au-delà de la dimension linguistique de l'énoncé et de tenir notamment compte des conditions de l'énonciation.

Judith Butler met la position de Pierre Bourdieu en dialogue avec celle de Jacques Derrida (1990). Selon la philosophe, Bourdieu envisage les institutions sociales de façon trop statique et ne s'autorise pas à penser ainsi les usages du discours décontextualisés : « Une formule peut rompre avec son contexte d'origine, et prendre des significations et des fonctions pour lesquelles elle n'a jamais été conçue » (Butler 2004 : 196-197). Butler met l'approche du sociologue en perspective avec celle de « l'itérabilité du performatif » de Jacques Derrida : « Pour Derrida, le performatif tire précisément sa force de sa décontextualisation, de la rupture qu'il opère avec le contexte préétabli, et de sa capacité à adopter de nouveaux contextes » (*ibid.* : 197). Elle propose ainsi une autre piste d'analyse, tenant compte de la dimension corporelle des actes discursifs, l'implication du corps des énonciateurs et des énonciataires étant finalement commune tant à Bourdieu qu'à Derrida, sans qu'ils n'aient vraiment approfondi ce point.

3. Voir également C. LEGUY (2013).

4. Voir également S. BORNAND & C. LEGUY (2013).

La prise en compte du corps ramène à la performance et à ses dimensions non verbales et méta-discursives, souvent (mais pas exclusivement) corporelles ou gestuelles, qui impliquent tant l'énonciateur que son auditoire. La performance est aussi le lieu d'énonciation d'une parole potentiellement performative : « En prenant acte du caractère agissant de la parole, c'est non seulement la performance mais plus encore la performativité, l'effet même du pouvoir des mots, dont il est tenu compte » (Bornand & Leguy 2013 : 68). En ceci, la parole en situation de performance est associée à une action, mettant alors en branle l'intentionnalité et l'*agency* de ses acteurs. Dans le champ des *performance studies*, R. Schechner (2013 : 2) écrit ainsi : « Performances are actions », réaffirmant l'aspect pragmatique de la performance. De même, B. Masquelier (2014 : 325) conclut ainsi un texte sur le « *performative turn* » : « Le terme de performance réoriente l'enquête vers l'action. » En partant de l'étude de la performance, la performativité peut également être envisagée en tenant compte de l'intentionnalité des énonciateurs et, surtout, de la mise en forme particulière de la parole qui contribue à l'efficacité du langage par des procédés musicaux, métaphoriques, intertextuels ou encore gestuels. Comme le rappellent également C. Severi et J. Bonhomme (2009 : 10) à propos d'une anthropologie pragmatique du langage : « Au-delà de sa grammaire et de sa sémantique, l'acte verbal révèle en définitive un espace d'interaction où le lien social peut se déployer à travers l'exercice du langage. On peut donc dire dans cette perspective que toute parole est une "parole en actes". »

Ces réflexions sur la performance, la parole en tant qu'acte social et la performativité constituent un socle théorique permettant d'interroger les liens entre discours et passage à l'action tels que les chants du Balai citoyen invitent à les considérer. Cependant, les paroles ou les chansons étudiées ici ne s'inscrivent pas systématiquement dans une performance ou une situation d'interlocution « classique » mettant en lien de façon directe énonciateurs et auditoire. Ces chansons doivent le plus souvent être interrogées selon un point de vue *a priori* paradoxal, car hors contexte. Si certains chants sont en effet interprétés face à un auditoire, d'autres sont enregistrés puis diffusés *via* des haut-parleurs lors des *meetings* ou *via* le Bluetooth des téléphones portables à l'extérieur de ces réunions. Certaines chansons plus anciennes ont marqué la mémoire collective et sont reprises ou rediffusées lors des marches. Enfin, d'autres productions chantées ont connu une diffusion *a posteriori* de l'événement. En ce sens, il ne pourra être systématiquement question ici de performance chantée entendue comme un événement vécu « en direct » par un chanteur et un auditoire.

Un détour par l'anthropologie de l'écriture permet d'approfondir ce point. Dans un article de 2006, B. Fraenkel (2006) remarque combien la théorie des

actes de langage soulève des ambiguïtés lorsqu'elle est appliquée au domaine de l'écrit, notamment pour ce qui concerne la temporalité différenciée entre l'acte d'écriture, et celui de la lecture et de son éventuelle exécution. Dans son étude sur la littérature écrite pulaar, M. Bourlet (2013 : 127) interroge également sa dimension performative et, se basant sur les propositions de Fraenkel, note l'action de la littérature dans l'imaginaire collectif. Ces notions de mémoire ou d'imaginaire collectif, et de temporalité différenciée de l'action telles que les anthropologues de l'écrit les énoncent, paraissent éclairer la performativité de la parole du Balai citoyen dans les événements qui ont conduit à la chute du président Blaise Compaoré en 2014. Elle semble en effet s'articuler de façon complexe entre une parole en performance « immédiate » et une autre à la performativité différée, réinscrite dans un nouveau contexte et qui va de pair avec des supports tels que les enregistrements sonores, les vidéos, l'image, le graphisme ou encore les réseaux sociaux sur Internet.

L'insurrection d'octobre 2014 au Burkina Faso constitue par ailleurs une situation sociale et politique exceptionnelle, bien qu'ayant finalement eu des précédents dans l'histoire politique du pays, notamment lors du soulèvement populaire de 1966 qui a vu la chute de Maurice Yaméogo, premier président de l'ex-Haute-Volta indépendante. La particularité d'octobre 2014 aura toutefois été l'engagement des artistes musiciens dans cette lutte socio-politique et la récurrence de référents à la période sankariste par la jeunesse, qui ont donné à la parole un statut particulier.

Influences sankaristes et contexte sociopolitique burkinabé

Le Balai citoyen a été créé alors que le président Compaoré essayait de mettre en place un Sénat en 2013, mesure jugée autant budgétivore que peu utile par l'opposition politique et par la société civile, et qui pouvait servir les projets de maintien au pouvoir du président (Hagberg *et al.* 2015). L'un des enjeux majeurs était en effet la modification de l'article 37 de la constitution burkinabè, qui limitait à deux le nombre de mandats présidentiels. Fondé dans la capitale Ouagadougou, le Balai citoyen essaime rapidement à travers tout le pays⁵ et dans la diaspora. Des « Clubs cibals »⁶ sont alors créés un peu partout, formant un véritable réseau national et international.

5. En 2015, le journaliste D. COMEILLAS (2015) écrivait : « Le Balai citoyen compte soixante clubs dans la capitale Ouagadougou et une quarantaine d'autres déployés sur tout le territoire national. Un club doit compter au moins dix inscrits pour être répertorié. »

6. « Cibals » est la contraction des termes « citoyens » et « balayeurs ».

« Génération Sankara »⁷

Thomas Sankara occupe une place prépondérante parmi les figures emblématiques auxquelles se réfèrent les membres du Balai citoyen. Entre son arrivée sur la scène politique en 1981, avec le Comité militaire du redressement pour le progrès national (CMRPN) comme secrétaire d'État à l'Information, et sa démission en avril 1982, ses idées progressistes ont déjà fait leur chemin au sein d'une frange de la jeunesse. Il revient en janvier 1983 sous le Conseil du salut du peuple (CSP) comme premier ministre du président Jean-Baptiste Ouédraogo. Suite à des dissidences au sein du CSP, il est brièvement mis aux arrêts en mai 1983 et libéré sous la pression populaire. Quelques mois après son incarcération, ses proches, dont Henri Zongo, Jean-Baptiste Lingani, Blaise Compaoré et Boukary Ouédraogo dit « le Lion », prennent le pouvoir en renversant Jean-Baptiste Ouédraogo. Ils installent le 4 août 1983 le Conseil national de la révolution (CNR) dont Sankara est le président.

Thomas Sankara est ainsi porté au pouvoir à l'âge de trente-trois ans. En prenant la tête du régime révolutionnaire, il va illustrer son action à travers des objectifs sociopolitiques novateurs clairement définis dans le Discours d'orientation politique (DOP) du 2 octobre 1983. Durant quatre ans, Thomas Sankara et ses camarades vont gouverner le pays en s'appuyant sur une politique et des mots d'ordre révolutionnaires qui stipulent notamment que le peuple doit compter sur ses propres forces pour promouvoir le développement plutôt que d'attendre une aide extérieure (Jaffré 1997). L'accent est mis sur le développement de l'agriculture et des infrastructures, sur l'émancipation féminine. L'école et la jeunesse sont également au centre des préoccupations du régime révolutionnaire, qui crée les « pionniers de la révolution » (Beucher 2010).

Sankara va notamment se singulariser par son usage de la parole, ses discours et son franc-parler ayant participé à construire son personnage et sa réputation⁸. Si ces déclarations contrastaient assez fortement avec le discours dominant du moment, elles étaient néanmoins en adéquation avec les ambitions affichées de la jeune équipe qu'il dirigeait, dont l'objectif était de lutter contre l'impérialisme, ses valets locaux et tous « ceux qui bâillonnent

7. Appellation souvent reprise dans les médias pour qualifier la jeunesse insurrectionnelle burkinabè (France 24 [SAUVAGET 2015], *Jeune Afrique* [DIALLO 2012]).

8. L'un des exemples les plus connus reste sans doute son discours sur la dette des pays africains prononcé lors de la 25^e conférence au sommet des pays membres de l'OUA le 29 juillet 1987.

leur peuple »⁹. Nombre de hauts fonctionnaires, de promoteurs immobiliers, de commerçants, de chefs traditionnels ou religieux voyaient toutefois dans la Révolution une certaine menace, ses initiateurs prônant la remise en cause des hiérarchies traditionnelles et des alliances entre l'État et les forces sociales et politiques jugées « dominantes » et « rétrogrades » (Otayek, Sawadogo & Guingané 1996).

Pour une grande partie de la jeunesse actuelle, le sankarisme reste une référence et les souvenirs idéalisés de la Révolution demeurent prégnants, comme l'a, par exemple, montré J. Mazzocchi (2006 : 88) dans les milieux étudiants. Le charisme de Sankara va marquer durablement l'esprit des jeunes¹⁰. La jeunesse se référant au sankarisme ne se limite toutefois pas à celle qui a connu la période révolutionnaire burkinabè. Ainsi, Thomas Sankara déclarait-il lui-même : « Tuez Sankara, et des milliers de Sankara naîtront ! », phrase abondamment reprise sur les réseaux sociaux ou dans les discours militants lors de l'insurrection d'octobre 2014. Beaucoup de jeunes impliqués dans les commémorations en hommage à Sankara chaque 15 octobre, date anniversaire de sa mort, sont en effet nés après les années 1980 (Diallo 2012 ; Sauvaget 2015). De nombreuses productions artistiques font aussi référence à Sankara et à ses idéaux, au-delà de la chanson ou des artistes membres du Balai citoyen¹¹. Les références à la Révolution des années 1980 et à Thomas Sankara sont récurrentes dans les discours des membres du Balai citoyen, le mouvement le considérant comme le premier « Cibal suprême » ou « Cibal n° 1 » (fig. 1).

9. En avril 1982, alors qu'il démissionnait de son poste de secrétaire d'État à l'Information, sous la présidence de Saye Zerbo, Thomas Sankara déclarait : « Malheur à ceux qui bâillonnent le peuple ! »

10. V. BONNECASE (2015 : 162) remarque des différences de perception de la période révolutionnaire et les lie à des phénomènes générationnels : « Si l'évocation de Thomas Sankara est effectivement récurrente chez la jeunesse citadine et dans certaines organisations — en particulier le Balai citoyen —, ce n'est pas le cas chez les activistes plus âgés appartenant à d'autres organisations. » Dans le contexte de cette époque, seule une certaine proportion de la jeunesse estudiantine fortement syndiquée dénonçait le régime révolutionnaire (LOADA 1999 : 138).

11. De nombreux artistes ouest-africains revendiquent l'héritage de Sankara. Le documentaire *Sankara dans mes rimes* (ZIBA 2011) illustre bien ces références au sankarisme chez les artistes musiciens, que l'on peut étendre à d'autres domaines artistiques, notamment le théâtre. Musicien, Sankara a formé plusieurs troupes de musique sous la Révolution (Les Colombes de la Révolution, Les petits chanteurs au poing levé), cet attrait pour la musique ayant concouru à la construction de l'aura de son personnage mais aussi à promouvoir un art musical au service de la nation durant la Révolution, à l'image de la Guinée ou de la Tanzanie socialistes (ZANETTI 1990 ; ASKI 2002).

FIG. 1. — IMAGE PUBLIÉE SUR LE MUR FACEBOOK DU BALAI CITOYEN

De la « rectification » à l'insurrection d'octobre 2014

Thomas Sankara meurt assassiné lors d'un coup d'État le 15 octobre 1987. Blaise Compaoré prend alors le pouvoir et fait entrer le pays dans une période de « rectification ». Il sera ensuite élu et réélu lors des élections de 1991, 1998, 2005 et 2010 (Hagberg *et al.* 2015). Au cours de ces décennies, l'offre politique nationale est quasiment dominée par le parti de l'ex-président Compaoré, le Congrès pour la démocratie et le peuple (CDP). La présidence de vingt-sept ans de Blaise Compaoré a cependant été secouée par plusieurs événements et manifestations parfois réprimées dans la violence. Dès octobre 1987, quelques jours après l'assassinat de Sankara, la ville de Koudougou, où s'étaient retranchés les fidèles du président, est le théâtre de véritables scènes de guerre. En 1998, le journaliste d'investigation Norbert Zongo est assassiné avec ses compagnons, alors qu'il enquêtait sur la disparition du chauffeur de François Compaoré, petit frère de Blaise Compaoré. D'importantes manifestations secouent alors le pays (Hagberg 2002 ; Hilgers & Mazzocchi 2010 ; Loada 1999). En 2008, les « émeutes de la faim » qui touchent plusieurs pays secouent également le Burkina Faso et des manifestations estudiantines sont violemment réprimées. Début 2011, un lycéen de Koudougou meurt des suites de violence policière (Chouli 2012). Des manifestations éclatent dans tout le

pays. Des mutineries touchent l'armée puis les différents « corps habillés » de façon quasi concomitante. Le pouvoir vacille en avril 2011 lorsque le Régiment de sécurité présidentielle (RSP) entre lui aussi en mutinerie.

Le projet de modification de l'article 37, qui aurait permis à Compaoré de se représenter pour deux mandats supplémentaires, relance le mécontentement jusqu'à aboutir à sa chute en octobre 2014, après vingt-sept ans passé à la tête de l'État (Hagberg *et al.* 2015). En janvier 2014, la démission d'une partie des cadres du CDP¹², qui fondent le MPP (Mouvement du peuple pour le progrès), fragilise le pouvoir de Compaoré. Le 18 janvier et le 23 août 2014, deux importantes manifestations rassemblant l'opposition et la société civile contre le projet de modification de la constitution sont organisées. Le 21 octobre 2014, un Conseil des ministres extraordinaire prévoit que le projet de loi de modification de l'article 37 limitant les mandats présidentiels soit soumis à l'Assemblée nationale le 30 octobre suivant, en vue de convoquer un referendum. Le Balai citoyen et d'autres OSC appellent à la désobéissance civile. Une conférence de presse est donnée le lendemain. Des foyers de contestation sont levés et des barrages sont montés nuit et jour dans tous les quartiers de la capitale. Le 27 octobre, le gouvernement ferme les écoles et les universités. Le même jour se tient une marche des femmes, menée par une coordination des femmes des partis d'opposition et de la société civile. Le 28 octobre, une importante marche-meeting de l'opposition et de la société civile est organisée. La manifestation est suivie dans toutes les villes du pays. Le lendemain, une nouvelle manifestation est organisée par les syndicats. Dans la soirée, les députés du parti majoritaire sont logés à l'hôtel Azalaï Indépendance qui jouxte l'Assemblée nationale. La nuit, des jeunes continuent de manifester autour de l'hôtel et la situation est tendue. Des affrontements les opposent aux forces de l'ordre. Le 30 octobre 2014, la mobilisation est spectaculaire, provoquant un véritable raz-de-marée humain en direction de l'Assemblée nationale. Les militaires reculent devant la foule et les bâtiments sont brûlés. La pression est maintenue jusqu'à la démission de Blaise Compaoré le lendemain. En fuite vers le Bénin, l'ex-Président est finalement exfiltré en Côte d'Ivoire par l'armée française¹³.

12. Parmi ceux-ci, Roch Marc Christian Kaboré, qui sera élu Président en novembre 2015, Salif Diallo, futur président de l'Assemblée nationale, et Simon Compaoré, qui sera nommé ministre de l'Administration territoriale et de la Sécurité. Tous trois étaient considérés comme des piliers du régime Compaoré, jusqu'à ce que pointent des dissidences au début des années 2000.

13. Ce résumé des événements des jours qui ont précédé l'insurrection a en grande partie été établi grâce au film *Une révolution africaine...* (VINK & SANGARÉ 2016) et à HAGBERG *et al.* (2015).

Paroles et actions citoyennes

En amont et au cours de cette insurrection, les acteurs du Balai citoyen ont usé de différents espaces de paroles. La chanson s'inscrit ainsi dans un ensemble plus vaste d'expressions. Les « grins », lieux où l'on prépare du thé entre pairs et espaces de discussions, voire, dans certains contextes, de participation politique (Kieffer 2006 ; Vincourt & Kouyaté 2012), constituent l'un de ces premiers lieux de production de paroles et de débats. Des membres du Balai citoyen participent également activement à des débats tels que « Deux heures pour nous, deux heures pour l'Afrique », initiés en mai 2013 à l'Université de Ouagadougou, qui ont connu un véritable engouement auprès des étudiants et qui continuent à se tenir régulièrement.

Les réseaux sociaux, et notamment Facebook, ont aussi été investis très tôt par le Balai citoyen, dont la page officielle fut créée dès fin juin 2013. Facebook constitue ainsi un lieu de diffusion des paroles et des actions du mouvement, mais aussi d'images (fig. 2 et 3).

FIG. 2. — COUVERTURE DU MUR FACEBOOK DU BALAI CITOYEN LE 21/11/2013

FIG. 3. — PROFIL ET LOGO DU BALAI CITOYEN

Publiés le 18/12/2013 sur Facebook.

Ces deux images reprennent des symboles comme le balai emblématique du mouvement ou le poing levé révolutionnaire (logo), des photos des chanteurs Smockey et Sams'k le Jah, mais aussi des slogans. Dès la création du Balai citoyen des slogans percutants, tels que « Notre nombre est notre force ! » ou « Ensemble, on n'est jamais seul ! », ont en effet été utilisés. Les discours lors des marches et des *meetings* ont aussi concouru de façon importante aux productions langagières du Balai citoyen dans la période précédant l'insurrection d'octobre 2014. Le discours du 18 janvier 2014 articulait, par exemple, courtes phrases récurrentes du type slogan, métaphores et références au sankarisme :

Si la porte de devant est déjà cadénassée, il reste encore la porte de derrière mais si ça traîne, s'il persiste, on fermera même la fenêtre de derrière... C'est la seule porte acceptable de sortie qui lui reste.

Il est à genou à Kosyam.

Jeunesse consciente Thomas Sankara disait ici même, sur cette place historique, le 26 mars 1983 : « une jeunesse mobilisée et déterminée n'a pas peur, même d'une bombe atomique ». Quand le peuple se met debout, l'impérialisme tremble !

Quand le peuple mobilisé et déterminé s'est mis debout, le pouvoir de Blaise Compaoré s'est mis à genou !¹⁴

Au moment de la fondation du Balai citoyen, le cri « Kouwiiii ! » était utilisé dans les publications sur Internet pour signaler un abus. Les discours tenus lors des différents rassemblements de l'année 2014 ont quant à eux été scandés par l'interjection « Hey ! », véritable mise en garde à l'encontre de Blaise Compaoré et des acteurs de l'ex-parti majoritaire : « Quand c'est fini, c'est fini, il faut se chercher et Blaise et son monde doivent partir sinon nous disons : “hey !” »¹⁵. Selon Nikiéma et Kinda (1997 : 304), le « *hey* » serait, dans la langue mooré¹⁶, « un appel à la prudence, à la méfiance assorti de menaces ». L'interjection concourt au dispositif langagier mis en œuvre dans les discours des *meetings*. Le Balai citoyen investit ainsi différentes techniques langagières (métaphores, interjections, slogans notamment) et différents niveaux d'espace de parole, selon que l'on se situe à l'échelle des grins, des réseaux sociaux, des discours politiques ou, nous le verrons plus loin, de la chanson.

Ces paroles sont explicitement destinées à produire un passage à l'acte. Bien avant l'insurrection d'octobre 2014, le Balai citoyen avait posé des actes concrets, en vue de dénoncer certains problèmes sociaux et politiques : vie

14. Extraits du discours du Balai citoyen, 18/01/2014.

15. Entretien avec un étudiant membre du Balai citoyen, 29 octobre 2014.

16. Langue des Moose, majoritairement parlée à Ouagadougou.

chère, coupures intempestives d'électricité, manque d'alternance démocratique, etc. Le mouvement s'était aussi associé à d'autres organisations de la société civile ou avait initié des marches ou des *sit-in*¹⁷. Des collectes de sang ou des opérations « Mana-Mana », opérations de salubrité visant à mener une action collective citoyenne (par exemple, nettoyage de la cour d'une maternité) et faisant directement allusion à celles du même nom qui avaient été mises en place pendant la période sankariste, ont également été organisées. Au-delà de ces actions et de ces différents espaces de parole, la production musicale des membres du Balai citoyen a été importante, en amont de l'insurrection, pendant celle-ci et à son lendemain.

De l'usage des chansons

Les chansons liées aux actions Balai citoyen sont de différents ordres. Un premier type pourrait rassembler les chansons diffusées dans les marches, les *meetings* ou les manifestations par des haut-parleurs, en introduction ou entre les discours des différentes personnalités qui se succèdent sur le podium. D'autres morceaux peuvent être chantés sur scène par des artistes, en alternance avec des discours. Des concerts gratuits de sensibilisation, où les chanteurs se succèdent les uns après les autres pour entonner un ou deux morceaux tout en rappelant le thème de la rencontre, peuvent ainsi être organisés, comme ce fut le cas dans une série de rassemblements initiés en mai 2016 par le Balai citoyen en amont des élections municipales, pour appeler à participer au vote. Enfin, un dernier type de chants concerne la performance collective de l'hymne national, le *Ditanyiè*, par les manifestants. L'usage des chansons dans les manifestations sera présenté dans un premier temps, avant de revenir sur les parcours des chanteurs Smockey et Sams'k le Jah, et enfin, sur les usages de l'hymne national dans les manifestations d'octobre 2014.

Les chansons dans les manifestations

Dès la fondation du Balai citoyen et dans les premiers rassemblements, Smockey et Sams'k le Jah ont repris des titres qu'ils avaient auparavant co-composés. La transcription ci-dessous est celle du début d'un extrait vidéo d'une des toutes premières manifestations à laquelle les deux chanteurs ont participé au nom du Balai citoyen. Le rassemblement était alors organisé en

17. Par exemple, le *sit-in* d'avril 2014 devant la compagnie nationale d'électricité, la Sonabel, afin de protester contre les délestages intempestifs.

réaction au projet de création d'un Sénat par Blaise Compaoré en juin 2013, et rassemblait plusieurs organisations politiques et de la société civile. Les deux chanteurs se tiennent debout sur un podium érigé place de la Révolution et tiennent chacun un balai à la main. Ils sont entourés par d'autres membres du Balai citoyen. Un cordon de sécurité entoure le podium et derrière se tient la foule, nombreuse, des manifestants. À l'arrière-plan, un peu plus loin, se trouve un chapiteau abritant les *leaders* des partis d'opposition, des syndicats et des OSC. Sur le podium, un micro est posé sur une sorte de tribune en bois derrière laquelle les orateurs se placent pour prononcer leurs discours. Les deux chanteurs se trouvent à côté de celle-ci et tiennent chacun un micro à la main. Mobiles, ils se déplacent tandis qu'ils prennent la parole et s'adressent ainsi à tous les manifestants alentours. Ils parlent et chantent en français.

Smockey : On est là pour faire le balai [brandissant son balai en l'air] ! On est là pour nettoyer tout ça [*idem*] ! J'espère que vous êtes avec nous ! [Clameur de la foule] Avec le frangin Sams'K le Jah [clameur], on lève le poing en l'air s'il vous plaît [brandissant le balai en l'air] ! [Clameur de la foule] Ça va arriver tout à l'heure. On va montrer aux gens de ce pays que, quand on a des choses à dire, on doit le dire dans la rue [Clameur de la foule].

Smockey [chantant] : On est dans la rue, juste avoir à manger

C'est le minimum, de la dignité

Et plus de libertés

C'est le minimum !

Pourquoi voulez-vous tant dégainer ?

Salauds !

C'est le Far-west, dans la cité

[Clameur de la foule]

Sams'K le Jah [chantant] : Vous avez juré, de nous servir

Smockey : menteurs !

Sams'K le Jah [chantant] : Vous avez juré, de nous protéger

Smockey : menteurs !

Sams'K le Jah [chantant] : Pourquoi voulez-vous jouer les « django¹⁸ » ?

Smockey : assassins !

Sams'K le Jah [chantant] : C'est le Far-west, au Faso

Smockey : au Faso c'est comme ça !

Sams'K le Jah : bande d'assassins !

[Clameur de la foule]

Sams'K le Jah : bande de traîtres !

[Clameur de la foule]

[...] ¹⁹.

18. *Cow-boys*.

19. Voir <<https://www.youtube.com/watch?v=PV1xWzZnHHk>>.

Au terme de cette introduction chantée, les deux artistes expliquent le symbole du balai (en référence à la propreté mais aussi au travail des mères au Burkina Faso) et leur future implication dans la lutte contre les abus du pouvoir. Smockey et Sams'k le Jah reprennent ici le refrain de leur titre chanté en duo « On est dans la rue », composé en 2008 dans le contexte de grèves étudiantes réprimées par le régime de Compaoré, et sorti sur un maxi-CD intitulé *À balles réelles*²⁰. Après avoir salué la foule, Smockey introduit le morceau par une phrase de transition qui se rapporte à la fois au contexte immédiat de la manifestation de juin 2013 et aux paroles de leur chanson : « On va montrer aux gens de ce pays que, quand on a des choses à dire, on doit le dire dans la rue. » Les deux artistes reprennent ensuite en alternance des vers du refrain. Lorsque Sams'k le Jah chante, Smockey scande la fin de ses vers par plusieurs mots (« assassins ! », « menteurs ! », « bande de traîtres ! ») selon un principe de performance qui se retrouve souvent dans les duos de rappers, l'un scandant les vers de l'autre par un mot unisyllabique ou un son. Cette alternance rappelle également la scansion des paroles des griots ou des conteurs, dont les performances orales s'articulent avec un répondant qui scande chacune de leurs assertions ou chacun de leurs vers de quelques mots (Derive 2009), créant par cette interaction une certaine dynamique de la parole performée.

Deux parcours et répertoires militants

Smockey et Sams'k le Jah sont connus pour leurs parcours d'artistes engagés au Burkina Faso. Tous deux nés dans les années 1970, ils débute leurs carrières musicales dans les années 1980-1990. Smockey (contraction de « se moquer »), né d'une mère française et d'un père burkinabé, a grandi au Burkina Faso. Après un séjour de quelques années en France, il revient à la fin des années 1990 à Ouagadougou et ouvre le studio de production Abazon. En 2001, il sort son premier album, *Épitaphe*, dans lequel figure le morceau engagé « Putsch à Ouagadougou ». Il sort ensuite plusieurs albums : *Zamana* en 2004, *Code noir* (dont le titre-phare parle de l'esclavage) en 2007, puis *CCP : Costard, cravate et pourriture* en 2010. Deux maxi-CD sont enregistrés en réaction à des événements traversant la vie du pays : *Votez pour moi* en 2006, qui traite avec humour des élections présidentielles alors en cours, et *À balles réelles* avec Sams'K le Jah en 2008. En 2007, à l'occasion des vingt ans de l'assassinat de Sankara, « À qui profite le crime ? », censuré au Burkina Faso, circule abondamment sur Internet. Smockey collabore également à

20. *À Balles réelles*, Production studios Abazon, 2008.

plusieurs projets artistiques, notamment avec le rappeur sénégalais Didier Awadi et avec un collectif d'artistes demandant en 2008 la réouverture du dossier judiciaire du journaliste assassiné Norbert Zongo. Tout en recevant régulièrement des mises en garde voire des menaces pour son engagement, il devient rapidement populaire, notamment lorsqu'il reçoit en 2006 le Kundé d'or, récompense musicale nationale, pour le clip *Votez pour moi*. Au-delà de son parcours en tant que rappeur engagé, il a également activement concouru au développement du hip hop et des musiques urbaines au Burkina Faso dès le début des années 2000 avec son studio Abazon.

Passionné de reggae, Sams'k le Jah s'intéresse à l'anglais en traduisant les textes des chansons de Bob Marley. Dès 1995, il anime sur Radio NRJ une émission dans laquelle il traduit en français des textes de chansons reggae contestataires et, de plus en plus, les lie aux événements sociopolitiques qui traversent le Burkina Faso. Ses émissions rencontrent rapidement un large public et il est auditionné à plusieurs reprises par le Conseil supérieur de la communication. En 2001, il sort son premier album *Mister Man*, dans lequel figurent une chanson en hommage à Norbert Zongo et à Thomas Sankara, et une autre décrivant les conditions de vie difficiles des étudiants. Son album suivant, *Une bougie pour Sankara*, est un hommage au président défunt. Suivront *Rasta au pays des merveilles* (2008) et *Démocratie pastèque* (2011). Quelques mois après le décès du PDG de Radio NRJ en 1999, Sams'k le Jah commence à animer une nouvelle émission sur Ouaga FM. Mais celle-ci est régulièrement suspendue lors des manifestations et il subit de nouvelles tentatives d'intimidations. En 2009, il chante « Ce président-là, il faut qu'il parte et il partira » à l'occasion d'un concert donné le jour de la fête de la Tabaski. La chanson, écrite dans l'urgence, ne compte alors que ce seul refrain et est censurée. Toutefois, au moment des troubles socio-politiques et des mutineries de 2011, elle circule abondamment *via* les téléphones portables. Sams'k le Jah est alors licencié de la radio. Il se consacre à des séries de concerts en province pour « semer la graine de ce qui est arrivé un peu plus tard là [= l'insurrection d'octobre 2014] »²¹.

Les trajectoires de ces deux artistes sont donc marquées par des parcours politiquement engagés et par une popularité grandissante depuis le début des années 2000. Ainsi, plusieurs de leurs chansons sont rediffusées avec plus d'intensité dans les années précédant l'insurrection d'octobre 2014, soit au cours des marches-*meetings* ou des activités menées par le Balai citoyen, soit par le téléchargement sur les téléphones portables et dans une moindre mesure (l'accès y étant encore limité) sur Internet. Si des titres phares de Smockey et de Sams'k le Jah circulent ainsi, ceux d'autres artistes ou collectifs engagés,

21. Entretien avec Sams'K le Jah, octobre 2016.

dont certains sont membres du Balai citoyen (Basic Soul, Valian, ...), sont diffusés lors de ces manifestations.

Dès 2010, ces artistes avaient déjà commencé à structurer leur action avec d'autres futurs membres du Balai. Les événements sociopolitiques de 2011 (affaire Justin Zongo et mutineries) et le premier *meeting* « Blaise dégage ! » d'avril 2011 ont ainsi constitué une nouvelle étape dans leur engagement politique. Au cours de celui-ci, des chansons ont été diffusées, notamment « Ce président-là » de Sams'k le Jah, qui ne compte alors qu'un refrain, dont la répétition est ouvertement destinée à marquer l'auditoire²² : « Ce président-là. Il faut qu'il parte. Et il partira. »

Ce titre, chanté par Sams'k dans ses tournées en province, figure dans son maxi-CD *Cash-Cash*, qu'il dédicace le jour de l'annonce de la création du Balai citoyen en 2013. L'image ci-dessous, publiée en juillet 2013 sur le mur du Balai citoyen, annonce la sortie imminente de l'album en l'inscrivant dans son action (fig. 4). Les slogans du Balai citoyen « Ensemble, on est jamais seul » et « Notre force = notre nombre » encadrent l'image, tandis que les inscriptions sur une image de CD précisent qu'il s'agit de « soutenir la lutte du peuple » contre le Sénat et la modification de l'article 37.

FIG. 4. — IMAGE ANNONÇANT LA SORTIE DU MAXI-CD *CASH-CASH* DE SAMS'K LE JAH

Publiée le 1^{er} juillet 2013 sur le mur Facebook du Balai citoyen.

22. D'autres artistes, membres du Balai Citoyen ou sympathisants ont également écrit des titres appelant au départ de Blaise Compaoré. Basic Soul avait ainsi chanté « Allons à Kossyam », appelant à se réapproprier Kossyam, le palais présidentiel construit par Blaise Compaoré dans le quartier huppé de Ouaga 2000. Dans les *meetings* en amont de l'insurrection d'octobre 2014, il chante également « On balaie », dont les paroles rappellent les objectifs premiers du Balai citoyen, qui visent à assainir la vie politique burkinabè. Le groupe Faso Kombat avait également composé le titre « Naam » sur son dernier album ; le chanteur de reggae Sana Bob avait pour sa part chanté « Nassar Naam ».

Les morceaux de ce disque font explicitement référence au contexte politique de l'époque : « Non au Sénat » se rapporte aux débats sur la création controversée du Sénat, « Ce président-là » prône la nécessité de la limitation des mandats, « Si tu parles » dénonce le manque de liberté d'expression et la nécessité de s'engager dans la lutte.

FIG. 5. — CHANSON DE SAMS'K LE JAH

Publication du 1^{er} juillet 2013 sur le mur Facebook du Balai citoyen.

Avec la publication de l'image ci-dessus sur Facebook et la transcription des paroles de la chanson « Si tu parles », le Balai citoyen élargit la portée du chant *via* le réseau social et, surtout, rend ses paroles disponibles et intelligibles. Le refrain est traduit en mooré et en dioula, deux des trois langues nationales officielles. Le chant appelle à la lutte, à ne plus avoir peur de s'exprimer, puisque dans tous les cas, le danger de mort est là. Sams'k fait appel à différents procédés stylistiques, utilisant la métaphore (« vient goûter au fruit de la liberté », « au lieu de blâmer l'obscurité allume ta bougie »), invoquant des figures récurrentes du panafricanisme ou des luttes politiques (Lumumba, Che Guevara), dont celle de Sankara, et se référant à un énoncé sous la forme proverbiale « mille fourmis réunies font fuir l'éléphant », mis en exergue au-dessus du portrait du chanteur. Dans le contexte du lancement du Balai citoyen, l'intertextualité *via* le proverbe appelle clairement au rassemblement, le chanteur faisant dans une certaine mesure appel — tout comme D. B. Reed (2012) a pu l'observer à propos des paroles des chansons du *reggae man* ivoirien Tiken Jah Fakoly — à « *an intertextual contestation of Power* ». Ici, en utilisant les métaphores, l'intertextualité ou encore les référents panafricains et les appels à la lutte, Sams'k le Jah articule implicite et explicite et donne plus de force à son texte.

Smockey sort début 2015 *Pré'volution*, un triple album écrit en amont de l'insurrection²³. L'un des titres-phares, « On passe à l'attaque », a ainsi été chanté dans la pièce « Nuit blanche à Ouagadougou » de Serge Aimé Coulibaly, jouée fin octobre 2014 au cours du festival des Récréatrâles à

23. Deux ou trois ans plus tôt pour la plupart des chansons.

Ouagadougou, de façon quasi concomitante à l'insurrection des 30 et 31 octobre alors qu'il semble déjà décrire ces événements dans ses paroles (Agar 2014 ; Cuomo 2015).

FIG. 6.— IMAGE ANNONÇANT UNE SÉRIE DE CONCERTS DE SMOCKEY
SUITE À LA SORTIE DE SON TRIPLE ALBUM *PRÉ'VOLUTION*

Publiée le 9 avril 2015 sur le mur Facebook du Balai citoyen.

La chanson « Opération Mana Mana » de Smockey, enregistrée en collaboration avec un collectif de huit autres artistes pour la plupart issus du mouvement hip hop, fait directement référence à la fois aux opérations de salubrité de la période sankariste et aux objectifs du Balai citoyen. Le refrain reprend des slogans lancés successivement par les différents artistes ayant participé au morceau avant leur tour de chant en solo, auxquels répond un chœur :

Soliste : Nous sommes des cibals !
 Chœur : Nous sommes des sentinelles ! (bis)
 Soliste : Qu'est-ce qu'on fait ?
 Chœur : On répond à l'appel !
 Soliste : Qu'est-ce que vous faites ?
 Chœur : On répond à l'appel !
 Soliste : À vos balais !
 Chœur : Pour bâtir un État !
 Soliste : Pour le peuple !
 Chœur : Et rien que pour le peuple ! (ter)²⁴

24. Smockey featuring Valian, Basic Soul, D-oud, Basta Gaeenga, Sams'K le Jah, KaDJoba, Vermillon, Art Melody, « Opération Mana Mana », 2015, album *Pré'volution*, Studios Abazon.

Tout en recréant l'ambiance sonore des manifestations et en portant le message du Balai citoyen, les solistes utilisent tour à tour un « on » ou un « nous » inclusifs, et un « vous » (« Qu'est-ce que vous faites ? ») plus injonctif, incluant et stimulant le chœur mais aussi l'auditoire. Plusieurs références au contexte historique, social et politique jalonnent ainsi cette chanson : assassinat de Thomas Sankara, période de « Rectification » qui a suivi, affaire Norbert Zongo, tentative de création d'un Sénat, affaire Guiré²⁵, rupture du président et de son entourage avec les réalités quotidiennes vécues par le peuple.

Le lien entre parole et action est de nouveau revendiqué : « De la parole à l'acte, le balai vient faire la propreté »²⁶. Pour ce passage à l'acte, la primauté du collectif, tant dans le fonctionnement du Balai que pour la performativité de son discours et pour son action politique, est rappelée tout au long du morceau, souvent par l'usage de métaphores ou de proverbes : « Soudés dans un front commun contre le dictat d'une seule voix » ; « Tels des combattants convaincus que l'union fait la force » ; « La cause est juste et collective » ; « Les brindilles du balai se sont unifiées »²⁷. Ce collectif rassemblé le temps de l'enregistrement du morceau existe ainsi tant par le nombre d'artistes qui y participent et par leur co-énonciation, que par le partage de référents et le fait qu'ils se considèrent unis dans une lutte commune²⁸. Parmi ces référents, l'aspect générationnel (« génération Sankara ») revient de façon récurrente : « Les héritiers de Sankara ont grandi / Tuez Sankara, il avait dit / Demain y'en aura des milliers » ; « Vous êtes un mauvais exemple pour notre génération »²⁹. Autre élément fédérateur, le patriotisme, parfois lié à la période sankariste, jalonne ce titre pour appeler à la mobilisation : « On est gonflé à bloc pour le sursaut patriotique » ; « Il est temps que soit de mise la dignité ou la mort / Il est temps que soit de mise la conviction ou la mort / Il est temps que soit de mise la patrie ou la mort »³⁰. Ces trois derniers vers renvoient à la devise du pays sous la période révolutionnaire : « La patrie ou la mort, nous vaincrons ! » Par l'usage de la devise suivante en mooré, les chanteurs ancrent aussi leur propos dans la culture politique mossi, faisant référence à l'adage « *Burkīn saka kũum n zāgs yānde* » (« Une personne intègre préfère

25. En décembre 2011, le directeur général des douanes, Ousmane Guiré, avait été arrêté avec la somme de près de deux milliards de francs CFA en liquide en sa possession, dans deux grosses malles en fer.

26. Extraits de « Opération Mana Mana », *op. cit.*

27. *Ibid.* Ce dernier vers peut faire référence au proverbe connu dans plusieurs langues de la région : « Une seule brindille ne balaie pas la maison. »

28. Tous ne sont pas membres actifs du Balai citoyen, mais tous sont au moins sympathisants du mouvement.

29. Extraits de « Opération Mana Mana », *op. cit.*

30. *Ibid.*

la mort à la honte ») : « *Tõnd tēnga yīnga, saka kũum n zoet yānde* » (« Pour notre pays, nous allons préférer la mort à la honte »)³¹.

Cette chanson fait donc usage de différents procédés, parmi lesquels reviennent les injonctions à l'auditoire, la métaphore et l'intertextualité (avec l'usage de slogans de manifestations et de devises en mooré notamment). Les référents à l'histoire politique burkinabè depuis la révolution sankariste et aux différentes crises sociales et politiques des dernières décennies jalonnent aussi ces paroles, convoquant des imaginaires politiques et une mémoire collective marquée par des figures comme Thomas Sankara, et par la citation d'événements ayant scandé l'histoire politique du pays.

Ces procédés concourent à la dimension performative de ce chant qui faisait office « d'hymne » du Balai citoyen³² et qui a été chanté à plusieurs reprises dans les manifestations et autres actions initiées par le mouvement en amont de l'insurrection. Il ne sera cependant diffusé sur support CD qu'à partir de mars 2015. Dans ce contexte et sur ce support, le chant fait alors aussi office de témoignage artistique des luttes du Balai citoyen, ce titre constituant ainsi un rappel du pouvoir agissant du chant et de l'imaginaire collectif, notamment politique, qu'il véhicule.

Le *Ditanyè*

L'un des chants repris dans les manifestations des 30 et 31 octobre 2014, et revenant souvent dans les témoignages relatifs à ces événements ou dans les documents sonores et vidéo, est l'hymne national burkinabè, le *Ditanyè*. Composé au moment de la révolution sankariste, ce chant est sans doute celui qui a accompagné le passage à l'acte de l'insurrection en temps réel, chanté lors des activités du Balai citoyen mais aussi au cours des différentes marches-meetings, ou encore le 26 octobre 2014, devant les maisons des députés que des manifestants voulaient interpeller en vue du vote, et dans la nuit du 29 au 30 octobre, où un journaliste présent dans l'hôtel Azalaï Indépendance raconte avoir entendu la clameur des manifestants reprenant ce chant dans la rue (Vink & Sangaré 2016).

Le *Ditanyè*, appris dès l'école primaire, constitue un référent commun et spontané pour l'ensemble des manifestants, tout en renvoyant à l'idéal sankariste, aux valeurs prônées à l'époque de la révolution et revendiquées

31. *Ibid.*

32. Le terme d'hymne est employé par les membres du mouvement ou les chanteurs eux-mêmes en français. Basic Soul a également composé un morceau considéré comme hymne, intitulé « On balaie ».

par la jeunesse, appelant notamment à la lutte contre l'impérialisme. Dans les temps forts de l'insurrection de 2014, au-delà de l'usage de la chanson engagée pour appeler à agir, le *Ditanyè* a été utilisé pour canaliser l'action. Smockey raconte ainsi comment, face à une foule menaçant par moment d'être incontrôlable le jour du 30 octobre, le fait de le chanter permettait de la canaliser ou, au contraire, de la revigorer :

Dès qu'on voit que les gens ne sont plus vraiment contrôlables, on lance l'hymne national [...]. Et lorsque ça se termine, les gens sont encore plus galvanisés et ont encore plus envie d'aller de l'avant. C'était un outil de discipline de la foule, c'était un outil galvaniseur pour la foule, c'était un outil d'animation pour la foule³³.

Comme en témoigne également Sams'K le Jah : « Le *Ditanyè*, on ne le partage même pas. Il se vit ! »³⁴. Là où la performativité du chant politique pourrait en effet être pensée comme vecteur de passage à l'action, elle est ici utilisée pour la canaliser, la recentrer puis pour relancer les manifestants. Ici, les références communes à l'histoire nationale et au sankarisme sont encore une fois clairement mises en avant, ces imaginaires politiques collectifs ralliant les manifestants autour de cet hymne.

Le *Ditanyè* constitue ainsi un chant de référence, commun à tous les manifestants. L'hymne national engage de plus le corps de ses interprètes : lorsqu'il est entonné, chacun se doit de s'immobiliser ou de se lever et de se tenir droit, cette dimension corporelle participant de son efficacité. F. Saillant (2014) souligne à cet égard l'importance du corps, et notamment de la mémoire corporelle, dans la performativité des mouvements sociaux :

La prise de parole des minorisés se double d'une présence dans l'espace public. Celui qui a été indignifié de ses droits, qui a la mémoire et l'expérience de ce que c'est que l'indignité depuis son corps, occupe à travers la re-subjectivation et la performativité, l'espace public. Cette occupation peut prendre différentes formes, par exemple celle de nouveaux rituels, celle d'une expression théâtrale ou artistique, celle de chants collectifs, celle de manifestations à haute teneur symbolique. La performativité qui est dans ce contexte l'action qui fait vivre le sens et la parole, la mise en acte et en corps de la narrativité, est une revanche de la négation de l'existence ou de l'effacement qui fut le lot du minorisé.

Malgré son statut particulier en tant qu'hymne national, l'usage récurrent du *Ditanyè* dans les manifestations d'octobre 2014 constitue le principal exemple d'une performativité directe du chant dans ces événements. Au-delà de ce statut d'hymne de la nation, l'implication corporelle de ses interprètes, la signification

33. Entretien avec Smockey, novembre 2016.

34. Entretien avec Sams'K, octobre 2016.

de ses paroles (contre la domination et anti-impérialistes), son histoire liée au sankarisme et le contexte des mobilisations sociales d'octobre 2014, paraissent constituer autant d'éléments concourant à construire ici son efficacité.

L'une des spécificités du Balai citoyen en amont de l'insurrection d'octobre 2014 et pendant celle-ci semble donc résider dans la centralité de la parole et dans l'usage du chant en lien avec ses actions. Étudier les chants composés par les membres du Balai citoyen ou repris dans les manifestations permet tout d'abord d'avoir accès à un discours sur cette période charnière de l'histoire du Burkina Faso. Par-delà l'histoire du pays, c'est de l'histoire des relations intergénérationnelles et de la jeunesse contestataire non seulement burkinabè, mais également africaine dont il est question, les liens du Balai citoyen avec des mouvements similaires comme Y'en a marre au Sénégal ou Filimbi en République démocratique du Congo étant connus (Kupper *et al.* 2017).

L'importance de la dimension performative des chants dans l'insurrection populaire et dans la chute de Blaise Compaoré ne peut cependant être postulée qu'en gardant à l'esprit la situation plus globale dans laquelle elle s'inscrit. Dans celui-ci, les pratiques langagières et les chants à l'œuvre sont multiples. À côté des chansons composées par les membres du Balai citoyen, en figurent donc d'autres comme l'hymne national ou des enregistrements d'autres artistes. Leur diffusion *via* différents supports laisse à penser que leur performativité ne passe pas seulement dans l'acte de parole, mais aussi par des supports sonores enregistrés, ou encore graphiques, incluant tant l'écriture (transcription des paroles) que l'usage d'images.

L'hypothèse de l'efficacité du chant avant et pendant les événements d'octobre 2014, ainsi que l'étude des conditions de réalisation de ces mises en acte de la parole invitent ainsi à les entendre dans toute leur complexité et à travers des voies de transmission et rediffusions diverses. La performativité de ces chants répond encore à plusieurs impératifs, tels que le statut social des artistes et la reconnaissance tant de leurs pratiques artistiques que de leur engagement politique. L'efficacité de leur parole chantée repose par ailleurs sur plusieurs procédés esthétiques, tout aussi essentiels pour rendre possible la mise en acte : mélodie, recours à l'intertextualité, à des mobilisations de la mémoire collective et de symboles sociaux et politiques (Sankara, luttes politiques passées). Toutefois, cette efficacité n'est pas systématiquement immédiate. Au contraire, en faisant appel à des chansons qui ont marqué

les mémoires collectives, même dans un passé récent, les manifestations constituent des contextes de diffusion de ces chants en décalage avec leur énonciation première, tout comme les anthropologues de l'écrit ont mis en évidence que la lecture peut être en décalage avec l'écriture d'un document et l'exécution de son contenu. Mais, bien plus, par la diffusion de chansons anciennes et nouvelles dans les manifestations ou par la reprise de l'hymne national (le *Ditanyè*), ces chants participent de la (re-)création d'un contexte sociopolitique et de la constitution de référents dans la mémoire collective des manifestants. L'histoire collective est ainsi, dans une certaine mesure, aussi celle d'une histoire musicale commune.

Institut des mondes africains (IMAF), IRD, Paris;
Institut national des sociétés (INSS), CNRST, Ouagadougou, Burkina Faso.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAR L., 2014, « Ouagadougou : à la scène comme dans la rue », *Libération*, 11 novembre, <http://next.liberation.fr/theatre/2014/11/11/ouagadougou-a-la-scene-comme-dans-la-rue_1140955>.
- AMBROISE B., 2011, « Le tournant cognitif en pragmatique. Un aller-retour transatlantique et ses impacts philosophiques », *Revue d'Histoire des sciences humaines*, 25 : 81-102.
- ASKEW K. M., 2002, *Performing the Nation. Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- ATERIANUS-OWANGA A. & MOULARD S. (dir.), 2016, numéro spécial, « Polyphonies du rap », *Politique africaine*, 141 (1).
- AUSTIN J. L., 1970, *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil (1^{re} édition en 1962 en anglais sous le titre *How to Do Things with Words*, Oxford, Ed. Urmson).
- BERTHO E., 2015, « Médias, propagande, nationalismes : La filiation symbolique dans les chants de propagande. Robert Mugabe et Mbuya Nehanda, Ahmed Sékou Touré et Samory Touré », *Cahiers de littérature orale*, 77-78 : 171-193.
- BEUCHER B., 2010, « La naissance de la communauté nationale burkinabè ou comment le Voltaïque devint un "Homme intègre" », *Politique africaine*, 118 : 165-186.
- BONNECASE V., 2015, « Sur la chute de Blaise Compaoré. Autorité et colère dans les derniers jours d'un régime », *Politique africaine*, 137 : 151-168.

- BORNAND S. & LEGUY C., 2013, *Anthropologie des pratiques langagières*, Paris, Armand Colin.
- BOURDIEU P., 2001, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions Fayard (édition revue et augmentée de *Ce que parler veut dire*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1982, et de *Langage and Symbolic Power*, Cambridge, Polity Press, 1991).
- BOURLET M., 2013, « L'acte décrire : sur la performativité de l'écriture littéraire en pulaar », *Journal des Africanistes*, 83 (1) : 106-131.
- BUTLER J., 2004, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, éditions Amsterdam (1^{re} édition : *Excitable speech*, Routledge, 1997).
- CHARRY E. (DIR.), 2011, *Hip Hop Africa : New African Music in a Globalizing World*, Bloomington, Indiana University Press.
- CHOULI L., 2012, *Burkina Faso 2011. Chronique d'un mouvement social*, Lyon, Éditions Tahin Party.
- COMEILLAS D., 2015, « Coup de Balai citoyen au Burkina Faso », *Le Monde diplomatique*, 733, avril, <<http://www.monde-diplomatique.fr/2015/04/COMMEILLAS/52835>>.
- COPLAN D., 1992, *In Township Tonight ! Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*, Paris, Karthala-Credu.
- CUOMO A., 2015, « Des artistes engagés au Burkina Faso. Rappeurs burkinabé, trajectoires artistiques et contournements identitaires », *Afrique contemporaine*, 254 : 89-103.
- DERIVE J., 2009, « Des modalités de l'énonciation en littérature orale », *Cahiers de littérature orale*, 65 : 91-110.
- DERRIDA J., 1990, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit.
- DIALLO A., 2012, « Génération Sankara : message reçu ! », *Jeune Afrique*, 15 octobre, <<http://www.jeuneafrique.com/173863/politique/g-n-ration-sankara-message-re-u/>>.
- DILLAZ S., 1973, *La chanson française de contestation, des barricades de la Commune à celle de mai 1968*, Paris, Seghers.
- FAVRE P. et al, 1990, « Manifester en France aujourd'hui », *La Manifestation*, Paris, Presse de la Fondation nationale des sciences politiques : 11-65.
- FAYOLLE V. & MASSON-FLOCH A., 2002, « Rap et politique », *Mots. Les langages du politique*, 70 : 79-98.
- FRAENKEL B., 2006, « Actes écrits, actes oraux : la performativité à l'épreuve de l'écriture », *Études de communication*, 29 : 69-93.
- HAGBERG S., 2002, « "Enough is Enough". An Ethnography of the Struggle against Impunity in Burkina Faso », *Journal of Modern African Studies*, 40 (2) : 217-246.

- HAGBERG S., KIBORA L., OUATTARA F. & KONKOBO A., 2015, « Au cœur de la révolution burkinabè », *Anthropologie et développement*, 42-43 : 199-226.
- HILGERS M. & MAZZOCCHETTI J., 2010, *Révoltes et oppositions dans un régime semi-autoritaire. Le cas du Burkina Faso*, Paris, Karthala.
- HUMEAU P., 2012, « Les pratiques oratoires d'un groupe déviant : la parole punk », in B. AMBROISE & B. GEAY (dir.), *Langage et politique : l'efficacité politique du langage en question*, Paris, PUF (« Curapp »).
- JAFFRÉ B., 1997, *Biographie de Thomas Sankara. La patrie ou la mort*, Paris, L'Harmattan.
- KIEFFER J., 2006, « Les jeunes des "grins" de thé et la campagne électorale à Ouagadougou », *Politique africaine*, 101 : 63-82.
- KUPPER C. ET AL., 2017, *Une jeunesse africaine en quête de changement*, Bruxelles, GRIP.
- LEGUY C., 2013, « Une conception pragmatique du langage chez Marcel Mauss ? », in E. DIANTEILL (dir.), *Marcel Mauss. L'anthropologie de l'un et du multiple*, Paris, PUF : 57-79.
- LOADA A., 1999, « Réflexions sur la société civile en Afrique : le Burkina de l'après Zongo », *Politique africaine*, 76 : 136-151.
- MALINOWSKI B., 1963, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard (1^{re} édition, *Argonauts of Western Pacific*, London, G. Routledge & Sons ; New York, E.P. Dutton & Co, 1922).
- MARTIN D.-C., 2013, *Sounding the Cape. Music, Identity and Politics in South Africa*, Somerset West, African Minds.
- MASQUELIER B., 2014, « The Performative Turn : les nouvelles frontières de l'anthropologie sociale et linguistique », in S. BORNAND & C. LEGUY (dir.), *Compétence et performance. Perspectives interdisciplinaires sur une dichotomie classique*, Paris, Karthala : 305-329.
- MAUSS M., 1968 [1909], « La prière », *Œuvres I. Les Fonctions sociales du sacré*, Paris, Éditions de Minuit : 357-477.
- MAZZOCCHETTI J., 2006, « Quand les poussins se réunissent, ils font peur à l'épervier. Les étudiants burkinabè en politique », *Politique africaine*, 101 : 83-101.
- NIKIÉMA, N. & KINDA J., 1997, *Dictionnaire orthographique du moore*, Ouagadougou, sous-commission nationale du moore.
- OTAYEK R., SAWADOGO F. M. & GUINGANÉ J.-P., 1996, *Le Burkina entre révolution et démocratie, 1983-1993*, Paris, Karthala.
- PAVEAU M.-A., TABAKI F. & TOURNIER M. (DIR.), 2002, numéro spécial « La politique en chansons », *Mots. Les langages du politique*, 70.

- REED D. B., 2012, « Promises from the Chameleon. Reggae Artist Tiken Jah Fakoly's Intertextual Contestation of Power in Côte d'Ivoire », in E. CHARRY (dir.), *Hip Hop Africa. New African Music in a Globalizing World*, Bloomington, Indiana University Press : 92-108.
- SAILLANT F., 2014, « Anthropologie et performativité : transformations et connexions », *Cultures-Kairós, Revue d'anthropologie des pratiques corporelles et des arts vivants*, <<http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=905>>.
- SAUVAGET J., 2015, « Burkina Faso : la génération Sankara », *France 24*, <<http://www.france24.com/fr/reporters/20150410-video-burkina-faso-generation-sankara-reportage-compaore-blaise-Che-Guevara-africain-coup-etat>>, consulté le 27/04/2016.
- SCHECHNER R., 2013, « What is Performance Studies ? », *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, V (2) : 2-11.
- SCHUMANN A., 2015, « Music at War : Reggae Musicians as Political Actors in the Ivorian Crisis », *Journal of African Cultural Studies*, 27 (3) : 342-355.
- SEVERI C. & BONHOMME J. (dir.), 2009, numéro spécial, « Paroles en actes », *Cahiers d'anthropologie sociale*, 5, Paris, Éditions de l'Herne.
- VINCOURT S. & KOUYATÉ S., 2012, « Ce que "parler au grin" veut dire : sociabilité urbaine, politique de la rue et reproduction sociale en Côte d'Ivoire », *Politique africaine*, 127 : 91-108.
- VINK G. & SANGARÉ B., 2016, *Une révolution africaine. Les 10 jours qui ont fait chuter Blaise Compaoré*, 98 min., Ouagadougou, Production Association Semfilms.
- ZANETTI V., 1990, « Le griot et le pouvoir », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 3 : 162-172.
- ZIBA J. C. B., 2011, *Sankara dans mes rimes*, film, 19 min., Ouagadougou, co-production Semfilms, Alliance production, JC Ziba.

RÉSUMÉ

Fondé en 2013, le mouvement contestataire, le Balai citoyen, est reconnu comme ayant été un acteur majeur de l'insurrection qui a abouti à la chute du président Blaise Compaoré en octobre 2014 au Burkina Faso. Plusieurs éléments, notamment générationnels, politiques et socio-économiques, ont permis la mise en place de ce mouvement et motivent ses actions. Parmi ceux-ci, la parole occupe une place centrale, notamment sous la forme de chansons. Cet article interroge la manière dont ces paroles chantées ont pu recouvrir une dimension performative et contribuer au passage à l'acte dans le contexte de l'insurrection d'octobre 2014 et des mois qui l'ont précédée.

Mots-clés : Burkina Faso, Ouagadougou, Balai citoyen, chanson, contestation, parole, performativité.

ABSTRACT

Performativity in the Songs of Balai citoyen during the Insurrection of October 2014 in Burkina Faso.— Founded in 2013, the Balai citoyen is recognized as being a major actor in the insurrection that conducted to the fall of the president Blaise Compaoré in October 2014 in Burkina Faso. Several elements, particularly generational, politics and socio-economics, have allowed the setting up of this movement and have motivated its actions. Among those, speech occupies a central place, especially through songs. This paper focusses on the way songs had a performative dimension, and contributed to action in the context of the insurrection of October 2014 and during the months before.

Keywords: Burkina Faso, Ouagadougou, *Balai citoyen*, contestation, performativity, speech, song.