

REVUE HYBRIDES (RALSH)

e-ISSN 2959-8079 / ISSN-L 2959-8060

NUMÉRO SPÉCIAL 5, AOÛT 2026



MUTATIONS SOCIO-ENVIRONNEMENTALES ET POLITIQUES DANS LES SOCIÉTÉS AFRICAINES CONTEMPORAINES (TOME 3)

Khadija SABIR, Jamila BELLAMQADDAM, Mas-oudou HOUDHAYFAH, Katiénéffooua Adama OUATTARA, Sinaly SOUMAHORO, Kossia Annick Patricia BOA, Wendgoudi Appolinaire BEYL, Rodolphe MENZAN KOUAKOU, Josephine KOUADIO N'GUESSAN Épse OGOFFOU, Tanoh-kouame N'DIAMOI, Adjé Blaise N'TAYE, Sionfoungon Kassoum COULIBALY, Somabe Kokou KOUZOUAHIN, Tièrowè Nadine SOMDA, Irissa YAMEOGO & Toussaint TIEMTORE, Ekoe MIDOHUIN, Marodéguéba BARMA, Nahoua Daouda SEKONGO, N'guessan Julien KOUAMÉ & Niali Armand-Privat PILLAH, Tchao TATANGUE, Antoine-Beauvard ZANGA, Amélie MOGOA BOUSSENGUI, Célestine KOUMBA, Krou Achille Marcel TANO, Zoumana COULIBALY & Doreen Christelle ESSOH NDOBO



© REVUE HYBRIDES (RALSH), AOUT 2026

COUVERTURE : © Revue Hybrides (RALSH)

MISE EN PAGE ET MAQUETTAGE : Revue Hybrides (RALSH)

NUMERO SPECIAL 5, AOUT 2026

PUBLIE LE : 31/08/2026

URL site web: <https://revuehybrides.org/num-special-5-aout-2026/>

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.22239628>

TRADUCTIONS : Joël ÉCHITCHI TEKA (Université de Maroua, Cameroun) & Christian TIAKO
YOUADJEU (MINESEC, Cameroun)

INDEXATION



Licence d'utilisation : Creative Commons Attribution CC-BY

Les publications peuvent être copiées, diffusées, transmises et affichées sur n'importe quel support ou format, à condition de citer l'auteur (BY) et les références de la revue. Cette licence autorise aussi l'utilisation commerciale.

e-ISSN 2959-8079 / ISSN-L 2959-8060

<https://revuehybrides.org/>

infos@revuehybrides.org / revuehybrides@gmail.com

impact factor : 4.002

TIRÉ À PART [TAP]

Revue des Arts, Lettres et Sciences de l'Homme

eISSN: 2959-8079/ISSN-L: 2959-8060

revuehybrides.org / revuehybrides@gmail.com

REVUE HYBRIDES

Version imprimée en France & Cameroun

Printed in France & Cameroon

Impreso en Francia & Camerún

ÉQUIPE ÉDITORIALE

Directeur de publication : Gislain ESSOME, Diplômé de l'Université Jean-Monnet Saint-Étienne, UR ECLLA, France

Rédacteur en chef : Joël ÉCHITCHI TEKA, Université de Maroua, Cameroun

SECRÉTARIAT TECHNIQUE ET DE RÉDACTION

Dr. Alain DJARSOUMNA, M. ARAFAT ABAKAR, M. Bachir Tamsir NIANE, M. Cédric TEGUEDONG NGUEKEU, M. Christian TIAKO YOUADJEU, M. Eugène SAKAME, Dr. Paul BINI KOFFI MOUROUFIE & Dr Simpson Dorothy MBADINGA MBADINGA

COMITÉ SCIENTIFIQUE ET DE LECTURE

Frédéric SPAGNOLI (Professeur des universités, HDR, Université Marie & Louis Pasteur, France), **Georges MOUKOUTI ONGUEDOU** (Professeur Titulaire, Université de Bertoua, Cameroun), **Zacharie HATOLONG BOHO** (Professeur Titulaire, Université de Maroua, Cameroun), **Stéphane KALUDI NDONDJI** (Professeur Associé, Université de Lubumbashi, RD Congo), **Abdelouahid TIOUIDIOUINE** (Maître de conférences, Université de Relizane, Algérie), **Ahlem ROUABHIA** (Maître de conférences, Université de Tebessa, Algérie), **Aimé BANZA ILUNGA** (Maître de conférences, Université de Lubumbashi, RD Congo), **Amos KAMUSU SOUOPTETCHA** (Maître de conférences, Université de Maroua, Cameroun), **Arsène ELONGO** (Maître de conférences, Université Marien Ngouabi, Congo), **Assia MARFOUQ** (Maître de conférences Habileté, Université Hassan Premier de Settat, Maroc), **Brice Arsène MANKOU** (Maître de Conférences, Reims DYSOLAB, Université de Rouen, Normandie, France), **Djedou Martin AMALAMAN** (Maître de conférences CAMES, UPGC de Korhogo, Côte d'Ivoire), **Drissa KONE** (Maître de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire), **Gilbert ATINDOGBE** (Maître de conférences, Université d'Abomey-Calavi, Bénin), **Ibrahim MALAM MAMANE SANI** (Maître de conférences CAMES, Université Abdou Moumouni, Niger), **Landry Yves FALLE** (Maître de conférences, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire), **Kouakou Laurent ASSOUGA** (Maître de conférences, Université Houphouët-Boigny de Cocody, Côte d'Ivoire), **Patrick TOUMBA HAMAN** (Maître de conférences, Université de Maroua, Cameroun), **Raymond-Bernard AHOUDJINOU** (Maître de conférences, Université d'Abomey-Calavi, Bénin), **Robert MAMADI** (Maître de conférences CAMES, Université Adam Barka d'Abéché, Tchad), **Abraham DAOKA** (Université de Maroua, Cameroun), **Adje Séverin ANGOUA** (Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan, Côte d'Ivoire), **André Bienvenu MFO** (Université de Yaoundé 1, Cameroun), **Amel FTITA** (Université virtuelle de Tunis, Tunisie), **Anicet DONFACK SOUNNA** (Université d'Alcalá, Espagne), **Appolinaire LOUMGUE** (Université de Maroua, Cameroun), **Arnaud Romaric TENKIEU TENKIEU** (Université de Douala, Cameroun), **Bassirima KONÉ** (Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire), **Bertin NGUEFACK** (Université de Yaoundé, Cameroun), **BIRWE GODWE** (ENS, Université de Maroua, Cameroun), **Bougadari DOUMBIA** (Institut Universitaire de Développement Territorial / Université des Sciences Sociales et de Gestion de Bamako, Mali), **Destin FEUTSEU DASSI** (Université de Dschang, Cameroun), **Fabrice ONANA NTSA** (Université de Yaoundé 1, Cameroun), **Floribert NOMO FOUDA** (Université de Yaoundé 1, Cameroun), **Franck AMOUSSOU** (Université André Salifou (UAS) de Zinder, Niger), **Franck Rostov TSAMO DONGMO** (Université de Dschang, Cameroun), **Fridolin OMGBA OWONO** (Université de Yaoundé 1, Cameroun), **Gabin KENKO DJOMENI** (Institut Universitaire de la Côte, Cameroun), **Harold Gael NJOUNANG DJOMO** (Laboratoire GREVA, Cameroun), **HASSANA** (DGSN, Cameroun), **Issa AHAMADOU HAMAGE** (Université Abdou Moumouni, Niger), **Joseph Yannick MBATCHOU** (Université de Yaoundé 1, Cameroun), **José Alejandro MORALES SOTO** (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México),

Karima ZEROUALI (Université de Biskra, Algérie), **Liliane KOUASSI AMOIN** (Institut National Supérieur des Arts et de l'action Culturelle, Côte d'Ivoire), **Magloire NISSIMAISSOU** (Université de Maroua, Cameroun), **Malek KHALDI** (Chercheuse indépendante, Tunisie), **MFOUAPON ALASSA** (Université de Yaoundé 1, Cameroun), **Oscar KEM-MEKAH KADZUE** (Escuela Normal Superior de Yaoundé 1, Cameroun), **Pierre Ledoux NDII** (Université de Yaoundé 1, Cameroun), **Régine Mireille ESSAMA** (Université de Bertoua, Cameroun), **Rodrigue WOUASSI LADJINO** (Université de Yaoundé 1, Cameroun), **Saidi HICHAM** (Université Moulay Ismail, Maroc), **Samira BERDJI BESSEGHIR MUSTAPHA** (Université de Relizane, Algérie), **Sidbéné-Wendé Brigitte SAWADOGO/ZONGO** (Université Norbert ZONGO, Burkina Faso), **Tamboura AMADOU** (ENS Burkina Faso), **Thierry Martin FOUTEM** (Université de Dschang, Cameroun), **Thierry Benoît BIDIAS** (Chercheur indépendant, Cameroun), **Thomas FONE** (Université de Douala, Cameroun), **Wendnonga Gilbert KAFANDO** (Université Joseph Kizerbo (UJKZ), Burkina Faso), **Winnie NYANGON** (Université de Ngaoundéré, Cameroun), **Yacouba TENGUERI** (Université Daniel Ouezzin Coulibaly, Burkina Faso), **Yao Saturnin Davy AKAFFOU** (Université Félix Houphouët Boigny, Côte d'Ivoire) & **Zoulkoufoulou OURO-GBELE** (Université de Lomé, Togo).

SOMMAIRE

{SECTION 1}	1
SCIENCES DU LANGAGE & LITTÉRATURE	1
<i>Éthique de la transposition algorithmique des œuvres patrimoniales : une analyse sémiotique des vidéos générées par PixVerse à partir de Candide ou l'Optimisme de Voltaire</i>	2
<i>The Ethics of Algorithmic Adaptations of Cultural Heritage Works: A Semiotic Analysis of Videos Generated by PixVerse Based on Chapter VI of Voltaire's Candide or Optimism</i>	2
Khadija SABIR	2
Jamila BELLAMQADDAM	2
<i>Crise sécuritaire au Burkina Faso : La musique comme outil de résilience et de souveraineté</i>	16
<i>Security Crisis in Burkina Faso : Music as a Tool for Resilience and Sovereignty</i>	16
Tièrowè Nadine SOMDA	16
Irissa YAMEOGO	16
Toussaint TIEMTORE	16
<i>Jalons pour une théorie de la grammaire discursive de l'indéfinition</i>	34
<i>Milestones towards a theory of the discursive grammar of indefiniteness</i>	34
Antoine-Beauvard ZANGA	34
<i>Construction de stimuli pour l'évaluation des troubles des sons de la parole en contexte multilingue camerounais : un cadre méthodologique fondé sur l'Alphabet Général des Langues Camerounaises</i> 50	
<i>Development of stimuli for the assessment of speech sound disorders in a multilingual Cameroonian context: a methodological framework based on the General Alphabet of Cameroonian Languages ...</i> 50	
Doreen Christelle ESSOH NDOBO	50
{SECTION 2}	68
SCIENCES HUMAINES	68
<i>Crise énergétique et identité énergétique urbaine à Maroua : sociostyles, habitus et fonctions sociales de la consommation d'énergie domestique</i>	69
<i>Energy Crisis and Urban Energy Identity in Maroua : Sociostyles, Habitus and Social Functions of Domestic Energy Consumption</i>	69
Mas-oudou HOUDHAYFAH	69
<i>La contribution de l'Union Européenne au processus de démocratisation en Côte d'Ivoire entre 1999 et 2010</i>	85
<i>The European Union's contribution to the democratisation process in Côte d'Ivoire between 1999 and 2010</i>	85
Katiénéffooua Adama OUATTARA	85
Sinaly SOUMAHORO	85

<i>Représentations religieuses de la sexualité et recours aux services de santé sexuelle et reproductive chez les jeunes à Bouaké : une analyse genrée</i>	99
<i>Religious Views on Sexuality and Using Sexual and Reproductive Health Services Among Youth in Bouaké: A Gendered Analysis</i>	99
Nochiami Affou KONÉ	99
Drissa KONÉ	99
<i>Adoption de la Couverture Maladie Universelle dans les pratiques des entrepreneurs du secteur informel à Abidjan, Côte d'Ivoire</i>	112
<i>Adoption of Universal Health Coverage among entrepreneurs in the informal sector in Abidjan, Côte d'Ivoire</i>	112
Kossia Annick Patricia BOA	112
<i>La crise des valeurs contretemps et la résilience au Burkina Faso</i>	127
<i>The Crisis of Values in Times of Adversity and Resilience in Burkina Faso</i>	127
Wendgoudi Appolinaire BEYI	127
<i>Coopération internationale environnementale et conflits d'intérêt : enjeux éthiques d'une justice environnementale post-souverainiste</i>	143
<i>International Environmental Cooperation and Conflicts of Interest: Ethical Challenges of a Post-Sovereignist Environmental Justice</i>	143
Sionfoungon Kassoum COULIBALY	143
Somabe Kokou KOUZOUAHIN	143
<i>Traumatisme psychique et troubles anxieux chez les enfants déplacés internes au nord du Togo</i> ...	159
<i>Psychological trauma and anxiety disorders among internally displaced children in northern Togo</i>	159
Ekoe MIDOHUIN	159
Marodéguéba BARMA	159
<i>John Locke et la question de la justice sociale : repenser l'État libéral à l'ère des inégalités</i>	174
<i>John Locke and the question of social justice: rethinking the liberal state in the age of inequality</i> ...	174
Nahoua Daouda SEKONGO	174
N'guessan Julien KOUAMÉ	174
Niali Armand-Privat PILLAH	174
<i>Stabilité électorale de la région de la Kara : facteurs explicatifs du fait et perspectives pour un renforcement de la cohésion nationale</i>	190
<i>Electoral Stability in the Kara Region: Factors Explaining This Phenomenon and Prospects for Strengthening National Cohesion</i>	190
Tchao TATANGUE	190
<i>Pemba-a-motètè : le fétiche de la richesse, et de la prospérité et du pouvoir de la femme chez les Mitsogho</i>	208

<i>Pemba-a-motètè: the fetish of wealth, prosperity, and women's power among the Mitsogho</i>	208
Amélie MOGOA BOUSSENGUI	208
Célestine KOUMBA	208
<i>Pratiques alimentaires et malnutrition : l'agropastoralisme dans la lutte contre la malnutrition infantile dans le département de Ferkessédougou, région du Tchologo (Côte d'Ivoire).....</i>	226
<i>Dietary practices and malnutrition : agro-pastoralism in the fight against child malnutrition in the Ferkessédougou departement, Tchologo region (Ivory Coast)</i>	226
Krou Achille Marcel TANO.....	226
Zoumana COULIBALY	226
{SECTION 3}	241
SCIENCES DE L'ÉDUCATION	241
<i>Projet scolaire en classe de troisième au lycée municipal de Brobo : collaboration entre inspecteurs d'orientation et parents</i>	242
<i>School project in the third year of high school at Brobo municipal high school: collaboration between guidance advisors and parents.....</i>	242
Rodolphe MENZAN KOUAKOU	242
Josephine KOUADIO N'GUESSAN Épse OGOFU	242
Tanoh-kouame N'DIAMOI	242
{SECTION 4}	255
ARTS	255
<i>Promotion du métavers en Côte d'Ivoire : freins et leviers de son adoption dans le milieu de l'infographie 3D.....</i>	256
<i>Promotion of the metaverse in ivory coast: barriers and levers of its adoption in the field of 3d graphic design.....</i>	256
Adjé Blaise N'TAYE	256



Crise sécuritaire au Burkina Faso : La musique comme outil de résilience et de souveraineté

Security Crisis in Burkina Faso : Music as a Tool for Resilience and Sovereignty

Tièrowè Nadine SOMDA

Université Lédéa Bernard OUEDRAOGO, Burkina Faso

Email: nadine.somda@uohg.gov.bf

Orcid id: <https://orcid.org/0009-0001-9267-6061>

Irissa YAMEOGO

Université Joseph KI-ZERBO, Burkina Faso

Email : irissa_yameogo@ujkz.bf

Orcid id: <https://orcid.org/0000-0002-2439-6850>

Toussaint TIEMTORE

Université Joseph KI-ZERBO, Burkina Faso

Email : tiemtoretoussaint@gmail.com

Orcid id : <https://orcid.org/0009-0004-0014-3332>

Résumé : Les chants et musiques ont toujours été une partie intégrante des événements en société africaine, jouant à la fois des fonctions culturelles et sociales. Du griotisme dans les cours royales aux chants rituels/non rituels communautaires, les chants ont contribué, jadis, à transmettre des valeurs et des enseignements à travers les générations. Au Burkina Faso, nombres d'artistes engagés usent de leur micro pour appeler à l'unité et à la résilience face au défi sécuritaire que traverse le pays depuis une décennie. Cet article se propose d'analyser un corpus de musiques œuvrant pour un engagement patriotique et s'intéresse précisément à une dynamique artistique observable depuis le début de la transition politique : la mobilisation d'un nombre significatif d'artistes en faveur du discours souverainiste porté par les autorités militaires. Face au péril djihadiste, ces autorités ont opté pour des solutions endogènes via le recrutement massif des Volontaires pour la Défense de la Patrie qui combattent aux côtés des forces de défense et de sécurité. Cinq titres ont été sélectionnés : « Dans 100 millions d'années », Nathanaël Minougou (2018), « Soutien aux FDS », Couple mondial (2022), « Ka Logde », Osman (2023), « Tchaba Tcha », Privat (2025) et « Allez leur dire qu'aujourd'hui nous inaugurons notre SN-Brafaso », Sawadogo le HDV (2025). A travers une analyse qualitative des paroles de ces chansons et en combinaison avec la théorie de la sociologie de la musique, particulièrement celle de Theodor Adorno, l'article montre qu'en temps de crise, comme celui que traverse le Burkina Faso, la musique est non seulement un outil de cohésion sociale, mais aussi de mobilisation pour promouvoir l'adhésion populaire et la participation collective à l'effort de défense nationale. Par ailleurs, elle contribue à la construction d'une souveraineté pleine de promesses d'un avenir plus digne.

Mots-clé : Crise sécuritaire, Musique engagée, Souveraineté, Résilience.

Abstract: Songs and music have always been an integral part of social events in African society, serving both cultural and social functions. From griot traditions in royal courts to ritual/non-ritual community songs, songs have historically helped transmit values and teachings across generations. In Burkina Faso, many socially conscious artists use their platforms to call for unity and resilience in the face of the security challenges the country has been facing for the past decade. This article aims to analyse a body of music promoting patriotic engagement and focuses specifically on an artistic trend observable since the beginning of the political transition: the mobilization of a significant number of artists in support of the sovereigntist discourse promoted by the military authorities. Faced with the jihadist threat, the authorities have opted for endogenous solutions through the massive recruitment of Volunteers for the Defence of the homeland, who fight alongside the defence and security forces. Five songs were selected: « Dans 100 millions d'années », Nathanaël Minougou (2018), « Soutien aux

FDS », Couple mondial (2022), « Ka Logde », Osman (2023), « Tchaba Tcha », Privat (2025) et « Allez leur dire qu'aujourd'hui nous inaugurons notre SN-Brafaso », Sawadogo le HDV (2025). Through a qualitative analysis of the lyrics of these songs, combined with the theory of the sociology of music, particularly that of Theodor Adorno, this article demonstrates that, in times of crisis such as those currently facing Burkina Faso, music serves not only as a tool for social cohesion but also as a means of mobilization to foster popular support and collective participation in the national defence effort. Furthermore, it contributes to the construction of a sovereignty full of promise for a more dignified future.

Keywords : Security crisis, Committed music, Sovereignty, Resilience.

Reçu le : 29/06/2026 • **Publié le :** 31/08/2026

Introduction

Le Burkina Faso fait face, depuis fin 2015, aux lendemains de la crise socio-politique ayant conduit à la chute du régime Compaoré, à une crise sécuritaire avec des attaques terroristes qui touchent de nombreuses régions du pays. La détérioration de la situation sécuritaire a entraîné une série de coups d'État : celui du 24 janvier 2022, mené par le lieutenant-colonel Paul Henri Damiba et celui du 30 septembre 2022, par le capitaine Ibrahim Traoré. Ces coups d'État font suite à l'incapacité du pouvoir d'alors, celui du Président Rock Marc Christian Kaboré, à enrayer les attaques terroristes qui devenaient de plus en plus meurtrières tant du côté des forces de sécurité que des civils, et avec un impact humanitaire sans précédent. Au 24 janvier 2022, date du coup d'Etat dirigé par le Colonel Damiba, le nombre de Personnes Déplacées Internes (PDI) avait atteint 1,74 million (SP/CONASUR, janvier 2022), situation qui s'est peu ou prou améliorée au 30 septembre (1,71 million, SP/CONASUR, octobre 2022). Dans une tentative d'endiguer le terrorisme, les autorités de la transition, sous le Mouvement Patriotique pour la Sauvegarde et la Restauration (MPSR II), ont décidé de changer de stratégie de lutte, en misant sur une approche endogène à travers l'amplification du programme de Volontaires pour la Défense de la Patrie (VDP), initié en 2020 par le président Kaboré. Décritant cette approche, la communauté internationale y voit un grand risque pour la cohésion sociale, accusant les autorités militaires d'« armer les civils au prix de la cohésion sociale. » (International Crisis Group, 2023, p.14). Cependant, les autorités voient en cette approche un bon filon pour non seulement endiguer l'insécurité mais aussi affirmer une certaine souveraineté et une autonomie stratégique en matière sécuritaire face à l'influence pesante des partenaires occidentaux traditionnels. Il est important de souligner que le programme VDP a suscité une grande adhésion populaire, et les 90,000 candidats s'étant présentés contre 50,000 initialement visés est très illustratif. Au-delà de l'opportunité d'emploi que cette approche apporte aux jeunes, cet engouement dénote aussi un élan d'engagement patriotique de la population pour défendre la nation. Par ailleurs, les artistes ne sont pas restés en marge de cet appel patriotique. En effet, au regard de la polémique autour du programme VDP et de la réticence d'une frange de la population, de nombreux artistes musiciens se sont engagés dans la mobilisation patriotique dans leurs chansons à travers des titres dédiés aux forces combattantes composées de VDP et des forces de sécurité régulière, activement engagés au front pour contrer l'avancée des terroristes. A travers cet engagement, ils accompagnent les autorités de la transition à leur manière dans leur quête d'amélioration de la situation sécuritaire du pays. Cette dynamique artistique observable est souvent perçue comme un simple soutien moral aux forces combattantes. Cependant, si plusieurs travaux portent sur les dimensions militaires, politiques ou géopolitiques de la crise, peu analysent les chansons produites comme des outils de communication politique et de production idéologique dans le contexte de la lutte contre le terrorisme.

Cet article porte sur « Dans 100 millions d'années » de Nathanael Minougou (2018), « Soutien aux FDS » de Couple mondial (2022), « Ka Logde » de Osman (2023), « Tchaba Tcha » de Privat (2025) et « Allez leur dire qu'aujourd'hui nous inaugurons notre SN-Brafaso » de Sawadogo le HDV (2025), une sélection de chansons qui font beaucoup échos auprès de la population au regard de l'engouement qu'elles suscitent. Il vise particulièrement à

examiner leur contenu idéologique et ainsi dégager la contribution de la musique face à la crise sécuritaire et socio-politique que traverse le pays. Nous faisons l'hypothèse que ces productions musicales remplissent une fonction dépassant le simple soutien symbolique aux combattants. Elles contribuent à diffuser un ensemble de représentations, de valeurs et de récits participant à la construction d'un engagement populaire patriotique et souverainiste en cohérence avec le projet politique porté par les autorités de la Transition.

De nombreuses études ont démontré le rôle important de la culture dans la résilience, la mobilisation sociale et l'affirmation identitaire d'un peuple. Selon Ngugi Wa Thiong'o, « A people's culture is an essential component in defining and revealing their world outlook. Through it, mental processes can be conditioned, as was the case with the formal education provided by the colonial governments in Africa¹ » (Ngugi, 1987, p.100). Si cette citation de Ngugi soulève la capacité de la culture de façon globale à façonner les mentalités, Denis-Constant Martin met un focus particulier sur la musique dans nombre de ses recherches, démontrant son omniprésence dans les moments importants de la vie d'un groupe ou d'un individu. Dans son article « Les musiques en Afrique, révélateurs sociaux », il déclare : « Puisqu'il n'est d'activités humaines sans musique, celle-ci évolue avec elles ; elle change, emprunte, indiquant ainsi quelles mutations sont en cours et comment elles sont vécues » (Martin, 2004, p.1). Ces mots de Denis-Constant sont une illustration parfaite du fait que la musique, dans les sociétés africaines, loin d'être seulement un divertissement, est aussi et surtout le reflet des transformations sociales et politiques qui jugulent l'histoire des peuples. Dans un contexte militaire, Arnaud Guinier affirme que le pas cadencé et les danses pyrrhiques, exécutés au son d'instruments, étaient utilisés dans l'armée française de la seconde moitié du XVIIIe siècle comme un moyen d'accroître les forces des soldats et cela occupe une place essentielle dans l'obtention de la victoire (Guinier, 2015, p.16). A l'image des pas cadencés visant un rythme collectif des soldats et inspirant force et courage, la musique burkinabè soutenant l'effort militaire émerge aussi comme un instrument de combat et un fondement de la victoire collective à travers l'adhésion populaire à la défense nationale qu'elle vise à susciter.

Dans son texte datant des années soixante, Theodor Adorno révèle une relation entre la société et la musique. Selon lui, la musique n'est pas simplement le reflet de la société ; elle est au contraire influencée, d'un point de vue historique, par les principes d'organisation qui régissent la société. Cependant, l'œuvre d'art est également capable de remettre en cause ces mêmes principes, car elle jouit d'une autonomie relative. Comme il l'écrit « Ce qu'il y a d'organisé dans les œuvres est emprunté à l'organisation de la société, à l'endroit où elles la transcendent se situe leur protestation contre le principe d'organisation même, contre la domination sur la nature intérieure et externe » (Adorno, 1994, p.219). Pour Adorno, la relation entre musique et société réside dans la structuration de la musique « parce qu'elle est structurée, elle possède une commune mesure avec le monde extérieur, la réalité sociale. » (Adorno, 1994, p.50). Selon Makis Solomos, Adorno reconnaît que l'immatérialité de l'art des sons pose problème quant au déchiffrement de son contenu social (Makis, 1996, p.4). A travers cette observation, Makis nous fait remarquer la difficulté voire l'impossibilité de déchiffrer le contenu social de la musique si la bonne posture n'est pas adoptée. Makis résume, en ces termes, l'approche adornienne d'aborder la musique pour en tirer profit quant à son contenu social : « La tâche véritable d'une sociologie de la musique n'est pas d'élaborer une discipline autonome - qui étudierait la musique sous un angle sociologique, au même titre que l'histoire l'aborde avec un regard historique, que la théorie en envisage les fondements musico-théoriques ou que l'esthétique l'appréhende philosophiquement, mais d'élucider le « contenu

¹ La culture d'un peuple est un élément essentiel qui permet de définir et de révéler sa vision du monde. Elle peut influencer les processus mentaux, comme ce fut le cas avec l'enseignement formel dispensé par les gouvernements coloniaux en Afrique.

idéologique », « l'effet idéologique de la musique », pour déboucher sur « une théorie critique de la société ». (Makis, 1996, p.3). Ainsi, il ressort de cette clarification de Makis que le but ultime de la sociologie de la musique est d'élucider le contenu idéologique des œuvres musicales, c'est-à-dire examiner les valeurs et visions socio-politiques et religieuses qu'elles véhiculent à travers leurs messages.

Degorce et Palé (2018) dans leurs travaux, mobilisent les théories de la performativité et de la sociologie du langage pour développer le concept de « performativité de la parole chantée » pour traduire « la mise en acte de la parole chantée » (Degorce & Palé, 2018, p. 27) et plus spécifiquement, le fait que la musique engagée peut susciter de l'action. A travers l'étude de l'activisme du mouvement Balai citoyen, ces auteurs démontrent que la chanson engagée dépasse le simple statut d'œuvre esthétique ou de message d'information aux auditeurs. Elle est une vectrice de passage à l'action. A l'image de Degorce et Palé, Mathieu Marquet (2013, p. 8) relève également qu'il existe « un pouvoir performatif du langage : par la force de la nomination, ce dernier tend à former de nouvelles catégories de pensée, de nouveaux cadres de représentation, collectifs comme individuels ; car les mots ont également le pouvoir d'amener l'individu qui s'en empare à un changement de perspectives.

L'analyse globale de ces travaux indique qu'au-delà de leur dimension ludique, les œuvres musicales ont un pouvoir discursif et performatif. Ces travaux fournissent ainsi un cadre pour examiner le contenu idéologique et politique ainsi que le pouvoir performatif des œuvres musicales étudiées. Les chansons sélectionnées émergent dans un contexte de crise, de questionnements et d'indignation face au terrorisme et à l'ordre hégémonique mondial en général. A la lumière du travail des auteurs sus-cités, l'étude adopte une approche fondée sur la sociologie de la musique afin d'appréhender le contenu social et idéologique des œuvres sélectionnées ainsi que la relation musique-action dans un contexte de lutte pour la reconquête du territoire et de la souveraineté nationale. Il s'agira de montrer comment la création artistique sert à la fois d'instrument de résistance et de résilience face à la crise sécuritaire, d'instrument de mobilisation et d'adhésion populaire à la lutte armée, et d'instrument de communication politique à la construction d'un nationalisme souverainiste.

1. Méthodes

De nature qualitative, cette étude s'est appuyée principalement sur une analyse textuelle et thématique éclairée par la théorie de la sociologie de la musique. Ces chansons étudiées ont été sélectionnées sur une base thématique, particulièrement les thèmes encourageant les forces de défense et de sécurité engagées sur le champ de bataille afin de comprendre et interpréter comment leurs messages contribuent à construire une conscience collective dans le contexte politique et social actuel. Parallèlement, l'analyse des données a utilisé une approche comparative visant à examiner de manière critique les similitudes et différences dans les enjeux sociaux et idéologiques relevés dans le discours des artistes. Par ailleurs, des entretiens ont aussi été conduits avec certains des artistes concernés, afin d'enrichir davantage l'étude avec les intentions et motivations des auteurs des chansons étudiées. Des interviews accordées à la presse, par les artistes étudiés, ont également été considérées comme sources d'analyse.

3. Résultats

Les artistes Burkinabè ont toujours été au cœur des événements sociopolitiques du pays, bénéficiant d'une solide fondation établie par les pionniers de la musique voltaïque comme Harmonie Voltaïque, Volta Jazz et Super Volta qui ont participé à leur manière à la construction non seulement d'un héritage culturel mais aussi de l'État post-indépendance qu'était la Haute-Volta, par un engagement artistique alliant traditions et modernité avec des thématiques autour de l'amour et la cohésion sociale. Ayant pris le relais, les générations des

années 1990-2000 s'aventurent plus dans la critique sociale dans leurs chansons avec des thématiques politiques. Un bon nombre de cette jeune génération d'artistes, notamment ceux engagés dans le genre rap, reggae et slam ont beaucoup œuvré dans la mobilisation citoyenne à travers leurs créations artistiques, contribuant à éveiller les consciences sur la gouvernance politique, et à influencer l'espace public et les transitions politiques. Dans son article, Anna Cuomo raconte l'engagement des rappeurs burkinabè et comment ils ont été politiquement actifs de par leurs textes critiques et leur participation à des mouvements citoyens (cas du Balai citoyen), utilisant leur art pour mobiliser les jeunes et critiquer le politique et aidant ainsi à écrire l'histoire du soulèvement populaire d'octobre 2014. (Cuomo, 2015, p.93). Dans le même sillage du rôle du Balai citoyen dans l'insurrection populaire, Alice Degorce et Augustin Palé (2018) analysent comment la musique a servi de catalyseur. Ils démontrent ce qu'ils conceptualisent comme « la performativité de la parole chantée » pour traduire l'efficacité qu'avaient les chansons de Balai citoyen non seulement à structurer l'engagement citoyen mais surtout à impulser l'action collective au-delà de la simple dénonciation du régime de Blaise Compaoré.

Ces analyses de Cuomo et de Degorce et Palé, mettent en évidence une évolution dans la dynamique du contexte sécuritaire : le pouvoir performatif de la musique, qui visait autrefois à contester le pouvoir politique, est aujourd'hui réorienté par de jeunes musiciens afin de soutenir la transition militaire et de susciter l'adhésion populaire à la défense nationale. L'analyse du corpus de la présente étude a révélé que dans le contexte sécuritaire actuel, de jeunes artistes comme Nathanaël Minougou dit Naël, Privat, Osman, Couple mondial et Sawadogo le HDV, poursuivent l'engagement de leurs devanciers à travers des textes qui reflètent les enjeux socio-politiques de leurs temps. Ainsi, l'on peut dégager trois fonctions principales de la musique dans les chansons étudiées : la musique comme moyen de résistance et de résilience, la musique comme outil de mobilisation et d'adhésion populaire, et la musique comme outil de communication politique.

3.1. Musique comme moyen de résistance et de résilience : « Dans 100 millions d'années » de Naël Melerd

Face à la menace terroriste depuis 2015, la musique s'est révélée être un moyen de résilience collective. Traduisant les douleurs des populations, les artistes burkinabè tentent de réinsuffler l'espoir en des lendemains meilleurs et de réaffirmer ainsi la vie. C'est dans cette perspective que s'inscrit le slam « Dans 100 millions d'années » de Nathanaël Minougou, dit Naël Melerd. A travers un texte riche en rimes et profond de sens, l'artiste dénonce l'instrumentalisation de la peur par les terroristes et appelle la population à reconquérir tous les espaces de vie. Cet acte subversif de réappropriation de la vie quotidienne est proposé par l'artiste comme un symbole de résistance et de résilience collective. Le texte s'inscrit dans le contexte des premiers attentats survenus dans la capitale, Ouagadougou, notamment ceux perpétrés contre le restaurant-café Cappuccino, l'hôtel Splendid et l'Etat-major qui ont fait de nombreuses victimes. L'artiste invite les Burkinabè à ne pas céder à la peur, soulignant que l'objectif premier des terroristes c'est justement de créer cette peur et faire en sorte qu'ils n'aient plus envie de continuer à vivre normalement. Ainsi, déclare-t-il :

Tu as tort d'avoir peur même étant dans ta chambre,
Tu as tort d'avoir un cœur qui ne bat plus mais qui tremble
Tu as tort de vouloir un café et de refuser de le payer
Tu as tort de vouloir te cacher pour travailler ou pour prier
Parce que l'objectif des attaques, c'est justement de te faire peur,
C'est de te donner une crise cardiaque à chaque fois que tu sors de ta demeure
L'objectif des attentats, c'est de semer la détresse
Tuer deux personnes en attendant que la peur emporte le reste.

L'objectif des explosions, c'est de faire de vous des peureux,
C'est de vous donner une bonne raison pour ne plus vivre heureux
L'objectif du terroriste, ce n'est pas vraiment de mourir
Mais de vous rendre pessimiste, commençant par vos souvenirs
Ce n'est pas de tuer des personnes qui ne battront plus du cœur,
Mais c'est de laisser vivre des hommes déjà morts par la peur. (Minoungou, 2018)

Cet extrait poétique, par ces rimes, marque le refus de céder à la peur. Ce refus est sans doute le premier pas vers la victoire sur la psychose que les auteurs des attaques cherchent à installer dans la mémoire collective des Burkinabè. L'artiste ne se contente pas seulement d'appeler à résister à la peur, il leur révèle aussi que si les terroristes n'ont pas peur de la mort, sûrement, ils ont peur de la vie, et que « tout ce que vous pouvez faire à quelqu'un qui n'a pas peur de mourir ce n'est même pas lui faire la guerre, mais vivre avec un sourire » (Minoungou, 2018). Par des mots poignants, l'artiste exhorte ainsi les populations à reprendre leur vie sociale et ajoute :

S'ils n'ont pas peur de mourir, vous, n'ayez pas peur de vivre
Alors effrayez-les simplement en vivant, en buvant un café et du lait
Mariez-vous chez monsieur le maire, faites à votre mère des jumeaux,
Fêtez vos anniversaires, et réservez-moi un gâteau
Construisez des maisons, faites des projets économiques
Ecoutez des chansons, partez aux concerts artistiques,
En repartant sur Kwame, buvez-y un cappuccino,
Organisez vos soirées, et réservez-moi un micro. (Minoungou, 2018)

L'appel à se marier, faire des enfants et des projets économiques est une affirmation de la vie comme forme de résistance, une invite à la vie quotidienne comme riposte aux attaques et un espoir de désamorcer ainsi la peur qui anime les gens à cause du terrorisme. Par ailleurs, son invite aux populations à écouter des chansons, aller aux concerts et organiser des mariages traduit sa vision de la culture comme un instrument de résilience, d'où son appel à la population à continuer de se nourrir de ces forces que sont la musique et la culture. Et comme pour marquer sa conviction du rôle important de la culture et de la musique dans la résilience de la population dans ces contextes, l'artiste décide, le 15 janvier 2019, d'aller dédicacer son single « Dans 100 millions d'années » sur une rue d'une signification hautement symbolique : l'avenue Kwame N'Krumah. A propos de cette avenue, jadis célèbre et très fréquentée, qui s'est presque éteinte suite aux attentats qui y sont survenus contre les restaurants-café Cappuccino et Aziz Istanbul, l'artiste fait constater : « Cette rue auparavant était la plus animée du pays, elle est en train d'être déserte. C'est notre combat, notre devoir de la ramener à son état d'avant. Dans notre histoire, nous n'avons jamais fléchi et ce n'est pas maintenant que nous devons le faire. » (Sawadogo, 2019). Cet acte et ces mots forts de l'artiste s'inscrivent dans une dynamique de résilience et du refus de la peur. A travers ce geste symbolique, l'artiste non seulement rend hommage aux victimes des attentats, mais affirme aussi sa responsabilité sociale dans la reconstruction de cette nation meurtrie par le terrorisme.

Le titre du slam est aussi révélateur d'un symbole de résilience. En effet, la formule « Dans 100 millions d'années » est prononcée en fin du slam, où l'auteur prévient les terroristes de leur engagement dans une cause perdue d'avance : « Soyez effrayés terroristes, parce que dans 100 millions d'années tant que la planète résiste, vivront des burkinabè Parce que dans 100 millions d'années tant que la planète résiste, souriront des burkinabè » (Minoungou, 2018). Dans ce passage, l'expression « Dans 100 millions d'années » fonctionne comme une hyperbole pour marquer la pérennité du peuple burkinabè face à la mort imposée par le terrorisme.

Ce slam de Nathanaël Minougou est une preuve de la fonction sociale de la musique, il exprime le trauma collectif et la stagnation générale causée par le terrorisme. A travers les comportements subversifs collectifs qu'il prescrit, l'artiste vise à repenser le quotidien des Burkinabè, dans un contexte de terreur permanente. Misant sur la diction, les rimes des vers et l'intonation, il suscite de l'émotion chez les auditeurs et engage sa cible, l'appelant à une résilience émotionnelle collective face au terrorisme. Donegani soutient que le contenu verbal d'une œuvre musicale ainsi que les convictions politiques de l'artiste ne peuvent pas, à eux seuls, déterminer la portée politique d'une œuvre. Pour lui, c'est surtout dans l'esthétique de l'œuvre, ce qu'il appelle « le travail de la forme », « la syntaxe et la morphologie de l'idiome musical » que les intentions politiques d'une œuvre sont plus perceptibles (Donegani, 2005, p. 10). Fort de cette perspective de Donegani, l'on peut dire aisément que la portée politique du slam de Nathanaël Minougou se distingue non pas uniquement dans son discours antiterroriste mais surtout la structure musicale de l'œuvre et la performance même du slameur. A travers des choix esthétiques bien organisés, l'auteur s'assure que mots, rimes, rythmes, diction et répétitions traduisent non seulement l'expérience émotionnelle des Burkinabè du terrorisme mais aussi suscitent une résilience collective.

L'approche proposée par cette chanson face au défi du terrorisme semble quelque peu utopique en ce sens que son appel à reconquérir les espaces de vie pourrait être vu comme un déni de la réalité des enjeux, une invite à la population à affronter les balles assassines des terroristes avec juste le sourire et la continuité de la vie comme si de rien n'était. Cependant, il n'en demeure pas moins qu'elle marque un grand point dans le sens de la reconquête symbolique à travers l'effet positif que peut susciter l'élucidation des mécanismes psychologiques de la peur. De ce point de vue, on peut donc dire que ce slam de Nathanaël Minougou est un discours thérapeutique pour le mental collectif des burkinabè. L'artiste d'ailleurs mentionne lors d'une interview sa conscience de la réalité et relève le rehaussement moral comme étant l'objectif principal de son œuvre : « La psychose est générale, le terrorisme est mêlé à tout ce qu'on fait. C'est vrai que la menace est là, nous vivons la réalité, mais nous sommes tous d'accord que ça ne peut pas continuer ainsi. Notre contribution peut être quelque chose dans le rehaussement du moral de la population. » (Sawadogo, 2019). À travers cette déclaration, Naël Melerd construit une conception explicitement sociale de la musique. Il ne perçoit pas simplement celle-ci comme une source de divertissement, mais lui confère plutôt un rôle de résilience collective en réponse à la crise sécuritaire.

3.2. La musique comme outil de mobilisation et d'adhésion populaire : « Ka Logde » de Osman, et « Tchaba Tcha » de Privat

En marge des chansons invitant à la résilience douce et pacifique par la reconquête de la vie, se trouvent aussi des artistes engagés sur la thématique de soutien aux forces de sécurité burkinabè engagées sur le terrain de combat armé contre les terroristes. Parmi ces artistes figurent Osman avec son titre *Ka Logde*, une chanson du style afropop en langue locale mooré. Tout comme le premier texte examiné, cette chanson appelle les populations à la résistance, mais cette fois-ci à une autre forme de résistance : celle par la guerre et par le coup rendu à l'ennemi. En réalité, le titre de la chanson, *Ka Logde*, qui signifie « nous ne bougeons pas », fait une invite à la population à la défense du territoire. Le refrain de la chanson est déclamé en ces termes :

Oub ye tid log la'd kana log ye
Ils disent de partir mais nous ne bougerons pas !
Oub ye tid zoen bass tinga lad'd kana yêdg la laye
Ils disent de fuir laisser le village mais nous ne bougerons pas d'une semelle
Simbe Burkina fân ya tond'n so riinda
Tout ce qui est au Burkina nous appartient

Tond ka logd ye, Tond ka logd ye, Tond ka logd ye, Tond ka logd ye
*Nous ne bougeons pas, nous ne bougeons pas, nous ne bougeons pas, nous ne bougeons pas*². (Osman, 2023)

Ce refrain traduit un manifeste refus de la désertion et exhorte les habitants des différentes communautés visitées par les terroristes à ne pas fuir leurs localités, à rester pour affronter les terroristes. L'artiste fait une représentation de la situation désastreuse créée par le terrorisme qui endeuille les familles et crée des orphelins et des veuves :

Paagb n ziin gnabda, bala b ka sirib ye
Des femmes assises qui pleurent, parce que leurs maris sont morts
Kamb n tchind ni sore bala b ka roagdb ye
Des enfants errant dans les rues, parce que plus de parents
Nikiem n gin gawre, la ka get ye
Le vieillard assis sous le hangar, fixant des yeux mais ne regarde pas
Pognaang surun getin ta nitaam ward a karse
La vieille, tête baissée, les larmes arrosant ses pieds
La Kom san wa gnuugu ya boumb n loe suka
Mais si l'eau commence à avoir une odeur, c'est que quelque chose y est tombée
Veenm san lewa kae ya zing n sobge
S'il n'y a plus de lumière, c'est que la nuit qui est tombée
Burkimba goem ka ye
Burkinabè, plus de sommeil !
Id yik ta wou gnambda
Levons-nous car la trompette a sonné. (Osman, 2023)

A travers ce diagnostic de femmes qui pleurent et d'enfants errant dans les rues, l'artiste appelle les populations à prendre conscience de la situation tragique et en appelle à leur réveil et à leur engagement pour prendre en main la situation : « Burkimba goem ka ye, id yik ta wou gnambda/ *Burkinabè, plus de sommeil ! Levons-nous car la trompette a sonné !* ». L'expression « Levons-nous car la trompette a sonné » est une incitation explicite à sortir de l'inertie et entreprendre les actions qu'il faut. La chanson poursuit dans son éveil de conscience, posant la résistance et l'engagement armés comme une nécessité patriotique :

Zabra ya boud zabre, ting tar kaye
C'est une lutte pour la patrie, nul autre ne peut venir la faire pour nous
Burkinaya neere id fan neere
Un Burkina meilleur profite à nous tous !
Oub rigi tondo, fang tondo, ku tondo rabem kaye
Qu'ils nous chassent, nous retiennent prisonniers, ou même nous tuer, nous n'avons pas peur
A Burkind big ka toin zind gete tub ting sat wala moind ye
Les Burkinabè ne peuvent pas s'asseoir regarder leurs terres finir comme des provisions
La kobg san chi runda, kobg na rog beogo,
Que 100 meurent aujourd'hui, 100 naitrons demain
Kom ka gudur mi, a kon toln tiiis ye
Si l'eau ne se trouble pas, elle ne peut pas devenir limpide. (Osman, 2023)

Cet extrait de la chanson est une forte exhortation à la résistance collective et l'expression « Zabra ya boud zabre, ting tar kaye » présente l'engagement armé des forces

² Notre traduction

combattantes comme légitime. Il est important de faire remarquer les deux proverbes dont l'auteur fait usage dans ce passage et d'en examiner la profondeur : A Burkind big ka toin zind gete tub ting sat wala moind ye. L'auteur utilise ici une métaphore de grenier pour représenter les nombreux villages du Burkina Faso occupés par les terroristes. Comme un père de famille qui a la responsabilité de pourvoir à sa famille face au besoin et de la protéger, comme un père devrait monitorer le grenier de la famille pour qu'il ne se vide pas parce que la vie et la survie de la famille en dépendent, l'auteur à travers ce proverbe met les communautés face à leur responsabilité : la tragédie de voir leurs terres leur échapper au fur et à mesure du fait du terrorisme sans qu'ils ne lèvent le petit doigt. Pour cela, l'auteur souligne qu'il n'y a pas de prix trop cher à payer et cela est illustré par l'expression « La kobg san chi runda, kobg na rog beogo » pour faire comprendre la nécessité vitale de lutter pour récupérer les terres même si cela doit passer par la mort des fils et filles du pays. Le prix à payer qui est la mort des fils et filles du pays est présenté ici comme un passage obligatoire à des lendemains meilleurs, car, dit-il : « Kom ka gudur mi, a kon toln tiis ye » autrement, si l'eau ne se trouble pas, elle ne peut pas devenir limpide. Il est important aussi de mettre en lumière la méthode de la résistance proposée par Osman qui s'avère clairement être une approche militaire contrairement à l'approche douce et symbolique prônée par Minoungou. Cela se reflète dans ce dernier couplet de la chanson :

Zabr san pana vaal bi reng winbo, Burkimba'a
Quand on ne peut éviter une lutte, il vaut mieux attaquer en premier chers Burkinabè !
Sodasa simboba dabda, ka paab la b rabd ye
Sac au dos, les soldats partent, et ce n'est pas pour rester
Gobg ya Kalach ti ritdg ya PKM, ka paab la b rabd ye
Kalach à la gauche, et PKM à la droite, ce n'est pas pour mourir
Na tchid ka tchid weog ye, ka paab la b rabd ye
Même s'il faut mourir, ce n'est pas au front qu'ils iront mourir. (Osman, 2023)

En convoquant une image de guerre (sodasa/soldats) avec le matériel y afférent (Kalach, PKM, sac au dos), il ne fait aucun doute dans ces lignes, qu'il s'agit d'une approche de riposte par la violence, par les armes tout comme les terroristes le font. Il est important de noter que cette approche promue ici va en droite ligne avec la stratégie du tout militaire qu'ont adoptée les autorités militaires actuelles (MPSR II) au détriment d'une approche de dialogue avec les groupes armés à implémenter concomitamment avec l'approche militaire comme le déroulaient les deux autres régimes précédents, à savoir le régime démocratique du président Rock Kaboré et le régime militaire du Lieutenant-Colonel Damiba. En effet, la formule « souveraineté non négociable » (Sidwaya Info, 2025) qui est revenue plusieurs fois dans les discours des autorités militaires du MPSR II est assez illustratif de ce choix de stratégie. L'auto-défense promue ici par la chanson est par ailleurs une autre approche revendiquée aussi par le MPSR II du Capitaine Traoré, qui a privilégié une stratégie endogène à travers le recrutement massif des Volontaires pour la Défense de la Patrie (VDP) et le renforcement des effectifs des forces de l'ordre. Ce choix stratégique vise une rupture d'avec les tutelles militaires en matière de défense militaire et de sécurité nationale qui ont toujours défini les relations diplomatiques entre les pays en développement surtout et les puissances étrangères. L'on se souvient des déclarations du ministre d'État d'alors, Bassolma Bazié, à la tribune de l'ONU réaffirmant le choix de la stratégie endogène optée par le Burkina tout en s'indignant d'une certaine rumeur propagée par la presse internationale sur la présence d'une milice étrangère au Burkina Faso, combattant aux côtés des forces de défense et de sécurité : « Notre sécurité sera assurée par nous-mêmes en priorité et non par quelqu'un d'autre. Sur la question de la présence de Wagner au Burkina Faso, chantée par une certaine presse téléguidée depuis l'Elysée, je répondrai ceci : Oui, monsieur le président, c'est nous les Wagner du Burkina

Faso, oui, ces braves forces de défense et de sécurité et volontaires pour la défense de la patrie sont les Wagner du Burkina Faso »³.

Par ces mots, le ministre burkinabè recadre le narratif externe sur l'influence occidentale dans la reconquête du territoire et réaffirme la souveraineté stratégique du Burkina Faso à travers son option de l'approche par les forces de défenses internes comme seuls garants de la sécurité. A travers des messages comme « Zabra ya boud zabre, ting tar kaye/ *C'est une lutte pour la patrie, nul autre ne peut venir la faire pour nous* », le titre « Ka Logde » de Osman fonctionne donc comme un prolongement du discours nationaliste et souverainiste du gouvernement Burkinabè afin de sonner la mobilisation de la communauté pour répondre à l'appel de la défense de la sécurité territoriale.

Un élément aussi important à souligner est que l'artiste introduit sa chanson par un extrait du discours du chef de l'Etat, invitant la population à soutenir les forces de l'ordre qui se sacrifient pour garantir leur quiétude : « Si nous arrivons à vivre comme ça, c'est parce que d'autres sont au front, ont donné leurs poitrines, leurs vies. Alors, qui sommes-nous pour ne pas les magnifier, qui sommes-nous pour ne pas chanter leurs louanges » (Osman, 2023). Le lien fait entre la chanson et le discours du président pose clairement le fait que la chanson de l'artiste est une réponse à l'appel du Président à soutenir les forces de l'ordre, et par ricochet, à soutenir le combat militaire. Ainsi, la chanson se pose en médiateur entre le discours d'autodéfense prôné par le président et la population. L'artiste invite la population non seulement à ne pas entraver la dynamique enclenchée, mais aussi à reconnaître les efforts des combattants et à rejoindre les rangs de l'armée et des volontaires pour défendre le pays. A la lumière de ces réflexions, il est donc évident que Osman, à travers sa chanson « Ka Logde », se fait le relai auprès de la population de la vision des autorités militaires en relation avec la stratégie militaire et le discours souverainiste d'auto-défense. Lors d'un entretien que nous avons réalisé avec lui dans le cadre de cette étude, l'artiste Osman répond à notre question sur la réception de son titre. Il souligne le fait que lors de ses tournées, beaucoup de VDP lui ont confié avoir la chanson « Ka Logde » comme leur sonnerie de portable. Il ajoute que la chanson est jouée en boucle par les militants de la veille citoyenne assis les soirs aux ronds-points dans les différentes villes du Burkina. Dans le même ordre d'idée, il a partagé l'anecdote suivante :

Tout Rigui était parti et il n'y avait plus personne, les VDP sont allés à Ouahigouya (la capitale régionale) pour plaider auprès des autorités pour avoir des armes car ils voulaient aller récupérer leur village, malgré le fait qu'ils n'avaient pas encore été formés. Ils ont eu des armes et ils ont été accompagnés par les militaires pour le chemin retour. Mais les militaires ont rebroussé chemin la nuit, les laissant seuls. Ils ont dit que même s'ils vont tous mourir, eux ils ne vont pas rebrousser chemin. Ils ont combattu et ont pu récupérer Rigui. Pour fêter leur retour à Rigui, ils ont réclamé l'artiste qui a chanté « Ka Logde » pour un concert et c'est ainsi que j'ai été contacté. Quand nous sommes partis pour le concert, nous avons vu qu'ils ont conçu des T-shirts avec le titre de la chanson imprimé au dos. Quand nous avons fini de jouer et l'on voulait rentrer, ils nous ont retenu toute la nuit » (Osman, 2025-entretien).

Selon le concept de performativité musicale de Degorce & Palé, la chanson contribue à produire une émotion, une mobilisation ou une action collective. Les témoignages ci-haut de Osman traduisent une bonne réception de la chanson « Ka Logde » et dénotent également le fait qu'elle atteint sa cible et fait l'effet souhaité qui est d'inciter les populations à l'action, à prendre la responsabilité de la défense de leur localité.

Une autre chanson à examiner dans le même registre de soutien aux Forces de Sécurité est « Tchaba tcha » de Privat, un titre du genre hip-hop. La particularité de cet artiste est qu'il

³ Bassolma Bazié, ministre d'État, à la 78e Session de l'Assemblée Générale 23 septembre 2023

est un homme de tenue, précisément un maréchal des Logis Chef de Gendarmerie ; il s'est engagé dans la musique en 2024. Le titre « Tchaba tcha » dont il est question ici n'a pas une signification particulière, mais simplement un cri de guerre qu'il lance pour encourager ses frères d'armes. L'artiste lui-même décrit la chanson sur sa page YouTube comme étant « un cri de guerre et un symbole de notre détermination à lutter pour la liberté de notre patrie le Burkina Faso. » Les passages clés de cette chanson s'articulent comme suit :

Tchaba tcha ! Hé ! Kiriku ! huuu !

Ad ya tinga zaabr kit ti m kend n gomdmye
Le combat pour la Patrie fait que je suis tourmenté
Nazu!

Tim gomdmye
Je suis tourmenté
Nazu!

Zuga zabdame, m data bere wa
J'ai mal à la tête, je veux un beret ;
Karsa zabdame, m data ranges wa
J'ai mal aux pieds, je veux des rangers ;
Sega zabdame, m data sintiron
J'ai mal au bassin, je veux un ceinturon ;
Nusa zabdame, m data bugroga;
J'ai mal aux mains, je veux un fusil

VDP nervame, dika bougroga, targa weogo, nati kou beba
Le VDP s'est enervé, a pris son fusil, direction le front pour tuer l'ennemi
Soda chiida ne noeda,
Le soldat meurt avec ses rangers,
VDP chiida ne volonte,
Le VDP meurt avec sa volonté
Renfa ya tinga yenga
Tout cela c'est pour la Patrie
Forcé on va le libérer
Forcé on va le libérer. (Privat, 2025)

A travers ses paroles, répétées en boucle avec euphorie, l'artiste encense les garnisons et exhibe leur enthousiasme et fierté à enfile la tenue militaire pour aller au combat et en finir avec l'ennemi. Le clip vidéo de la chanson exhibe une certaine fierté militaire en affichant des troupes de militaires surexcités, courant, chantonnant en chœur et s'entraînant pour le combat. Au-delà des gens déjà engagés dans les rangs, on peut dire que la chanson incite aussi tout Burkinabè à s'engager aussi fièrement pour la défense de la patrie. Cela se reflète dans les passages où l'artiste exhibe des symboles et outils militaires (béret, rangers, ceinturon, fusil) qui sont réclamés par des individus impatients de rejoindre l'armée pour aller en découdre avec les terroristes. Cette dynamique de la musique comme instrument de motivation est un phénomène qui s'inspire aussi des pratiques traditionnelles à travers les chants de guerres. Selon Isidore Okpewho (1992), qui a étudié la littérature orale dans son œuvre, les chants de guerre occupent une place prépondérante dans les sociétés africaines traditionnelles :

War songs or songs depicting the fighting spirit feature prominently in the oral tradition mainly because in traditional African society, war provided men with the opportunity to put their manhood to the test and establish for themselves a pride of place in the society. (...) In the early stages of their development, many of these traditional communities were constantly

fighting one another over territory, property (...) and various matter of honor. (...), songs of war would occupy a prominent place in their imagination. (...) For the full-grown warrior, the task of defending the nation in a war is embraced with considerable enthusiasm and pride. Many traditional songs of war are imbued with this spirit⁴. (Okpewho, 1992, pp.151-152).

Ce parallèle fait entre l'étude de Okpewho sur l'importance des chants de guerre dans les sociétés traditionnelles et « Tchaba tcha » de Privat met en évidence une continuité fonctionnelle entre le chant de guerre traditionnel et la chanson contemporaine. En effet, « Tchaba Tcha » réactualise une fonction sociale de la musique du fait qu'elle s'inscrit dans l'esprit de certaines traditions de chants de guerre de l'époque précoloniale africaine telle que documentées par Okpewho. A l'image des chants de guerre traditionnels qui nourrissaient la fierté des guerriers à défendre la nation, « Tchaba tcha » encourage les combattants, et chante leur bravoure et leur héroïsme pour susciter leur hargne contre l'ennemi. En exhibant de l'enthousiasme et des attributs militaires, tout le contenu audiovisuel de la chanson, des paroles au clip vidéo, contribue à construire un esprit de mobilisation à travers une représentation valorisante de l'engagement militaire en l'associant à la fierté, au courage et à l'enthousiasme.

Au-delà de Osman et Privat, nous pouvons dire que tous les autres artistes engagés dans la thématique de galvaniser les forces de défense et de sécurité sont dans la dynamique de construire un récit héroïque de l'armée. Ce récit vise à positionner les forces de défense aux yeux de la population non seulement comme gardiens de l'intégrité territoriale mais aussi comme symbole de l'espoir national. A travers leurs paroles alliant message et mélodie, ces chansons, chantées majoritairement en langues locales, sont accessibles à un plus large public et rencontrent une forte adhésion de la population burkinabè et particulièrement parmi les localités touchées par le terrorisme. Ces productions musicales sensibilisent et mobilisent l'engagement patriotique des populations autour de la survie de la nation. Une visite rapide du nombre de vue YouTube générés par ces chansons ainsi que les commentaires récoltés ne laissent aucun doute sur l'effet sur la population. Par exemple, il y a à constater que le titre « Tchaba-tcha » de Privat, publié sur YouTube en avril 2025, a déjà récolté plus de 15 millions de vue et 2500 de commentaires tandis que « Ka Logde » de Osman posté en décembre 2023 a enregistré plus de 3 millions de vue (YouTube, aout 2026). Ce qui confirme l'intérêt suscité par ces chansons. Par ailleurs, un aperçu des commentaires laissés sur YouTube par les internautes sur ces chansons révèle des fans conquis par le message :

Je ne sais pas vous mais les paroles me glacent le sang le clip donne la chair de poule ; Il va nous motiver a rentrer dans l'armee hein jai deja envie daller fort privatttt ; Félicitations pour ton son engagé! Tu rends fier le Burkina Faso et tu donnes une voix à notre peuple. Force à toi, que l'inspiration continue de te guider pour la cause ; Le Burkina restera debout. Grâce à des artistes comme vous, je suis sûr que le moral ne baissera jamais. (Page YouTube Tchaba tcha)

⁴ Les chants de guerre ou les chants évoquant l'esprit combatif occupent une place prépondérante dans la tradition orale, principalement parce que, dans la société africaine traditionnelle, la guerre offrait aux hommes l'occasion de mettre leur virilité à l'épreuve et de se forger une place honorable au sein de la société. (...) Aux premiers stades de leur développement, nombre de ces communautés traditionnelles étaient constamment en guerre les unes contre les autres pour le contrôle du territoire, des biens (...) et diverses questions d'honneur. (...), les chants de guerre occupaient une place prépondérante dans leur imaginaire. (...) Pour le guerrier accompli, la mission de défendre la nation en temps de guerre était accueillie avec beaucoup d'enthousiasme et de fierté. De nombreux chants de guerre traditionnels sont imprégnés de cet esprit.

Merci pour ce magnifique son, ça montre le courage de nos FDS. La Patrie où la mort nous vaincrons ; Ah oui, quelle création moraliste et courageuse. Elle endure et renforce la force et le courage. J'ai trop aimé walaye ; Une musique qui vient encourager les forces de défenses, les VDP et la patrie entière ; J'ai des larmes aux yeux, belle chanson. Le message reste clair, on bouge pas. (Page YouTube « Ka Logde » aout 2026)

Ces commentaires témoignent de la très bonne réception et de l'écho favorable que les messages de ces artistes ont auprès d'une frange de la population. On peut noter une certaine émotion exprimée par les internautes à travers les expressions telles que « les paroles me glacent le sang » ; « le clip donne la chair de poule », « J'ai des larmes aux yeux ». Ce vocabulaire témoigne de l'expérience émotionnelle et une résonnance forte suscitées par ces chansons. On peut aussi remarquer que certains internautes associent explicitement ces chansons soit à une motivation à l'engagement militaire, soit au renforcement du moral des forces combattantes et de la population. L'un des internautes affirme ainsi que la chanson « Tchaba tcha » « va nous motiver à rentrer dans l'armée » tandis qu'un autre dit à propos de « Ka Logde » : « Une musique qui vient encourager les forces de défenses, les VDP et la patrie entière ». Loin de refléter l'opinion publique burkinabè dans son ensemble, ces commentaires YouTube permettent d'entrevoir différentes significations et formes d'appropriation de ces chansons à contenu idéologiques. A travers les termes employés par les internautes, exprimant, leur émotion, motivation, fierté ou disposition à l'engagement militaire, il ne fait aucun doute que la musique agit comme un outil de résilience et de mobilisation.

3.3. La musique comme outil de communication politique : « Soutien aux FDS » de Couple Mondial et « Allez leur dire qu'aujourd'hui nous inaugurons notre SN-Brafaso » de Sawadogo le HDV

Cette dernière section vise à examiner comment les artistes chanteurs amplifient le discours idéologique souverainiste des autorités militaires à travers la musique. Deux titres sont examinés, y compris « Soutien aux FDS » une musique populaire d'un couple d'artistes se faisant appeler Couple mondial et « Allez leur dire qu'aujourd'hui nous inaugurons notre SN-Brafaso » de l'artiste slameur Sawadogo le HDV. Nous nous focaliserons particulièrement sur le discours anti-impérialiste explicite dans ces propositions musicales. Le discours anti-impérialiste est une pratique traditionnelle dans l'histoire des luttes africaines, notamment contre l'esclavage, le colonialisme et le néocolonialisme. Les deux textes de Couple mondial et Sawadogo le HDV sont caractérisés par une forte teneur en discours anti-impérialiste avec une désignation explicite de figures impérialistes. Dans la chanson de Couple mondial, dont l'essentiel du contenu est fourni ci-dessous, cette figure impérialiste se révèle être la France qui est décrite comme manipulatrice et prédatrice :

Burkina sodassa fan tond fan be yam poore, ni y buda fan
Les soldats Burkinabè, nous sommes derrière vous avec toutes vos familles
Les armées du Burkina que Dieu vous protège, on vous soutient
Les armées du Burkina que Dieu vous protège, on vous soutient
Burkina sorasilu awn jigi yi awlu ye
Les soldats Burkinabè, notre espoir c'est vous
Tchefari lu
Vous êtes des braves !
Aw ka na so abadiw francaiw lou ka aw nige, on veut la paix
Ne vous laissez jamais flatter par la France, on veut la paix
Burkina Faso ya an ka missaliya, aw ka maloya ye, an ti djomaya fè tugu
Le Burkina Faso c'est notre espoir et c'est votre honte, nous ne voulons plus le mépris
Francaiw bina an nige ka awn bila gnongona, an bi gnongo faga

Les Français vont nous flatter et nous mettre les uns contre les autres, nous entretuer
O bi tla ka munumunu ka awn ka tignèwn ta, anw bola aw kalama
Et ils vont nous contourner pour aller prendre notre héritage, on est au courant de cela
Ow tissé, Ow tissé, Ow tissé, francaiw tissé
Ils n'y parviendront pas, les Français n'y parviendront pas
Ni Allah sona francaiw tissé
S'il plait à Dieu, les Français n'y parviendront pas. (Couple mondial, 2022)

Dans cet extrait, la chanson affirme d'abord son soutien fort aux soldats burkinabè, chantant leur bravoure et galvanisant leur moral : « Tond fan be yam poore ; on vous soutient ; awn jigi yi awlu ye ; tchefari lu. » En les exhortant ensuite à ne pas se laisser « flatter par la France » et les prévenant de ce que les Français vont dresser le peuple burkinabè les uns contre les autres, la chanson présente la France comme un pays manipulateur et déstabilisateur. Par ailleurs, la France est représentée comme prédatrice et sa pratique « insidieuse » de détournement de « l'héritage » du peuple est mise en lumière par l'expression « anw bola aw kalama. »

Quant au slam « Allez leur dire qu'aujourd'hui nous inaugurons notre SN-Brafaso » de Sawadogo le HDV, il n'incrimine pas spécifiquement un pays comme le fait « Soutien aux FDS » de Couple Mondial. Cependant, la critique de l'influence externe y est plus virulente envers des acteurs désignés explicitement comme « impérialistes » et « leurs communicants », « ennemis de la nation » qui seraient opposés au développement industriel et à l'autonomie économique du pays. Il est important de relever le contexte historique du slam qui a été déclamé à l'occasion de l'inauguration de « SN-Brafasso » une usine de brasserie anciennement tombée en faillite et réhabilitée 20 ans plus tard par les autorités militaires. L'évènement a été présenté comme symbolique de la volonté nationale de reconstruire et de protéger les unités industrielles jadis abandonnées ou tombées en faillite (Lefaso.net, 2025).

Le slameur introduit ses propos en évoquant le père de la révolution burkinabè, Thomas Sankara. Se désolant du rêve brisé du Burkina avec l'assassinat de Sankara, il présente le Capitaine Ibrahim Traoré comme le symbole d'un nouvel espoir : « Un seul homme est arrivé et les choses ont changé, toutes les lignes ont commencé à bouger » (Sawadogo le HDV, 2025). Tout en dépeignant de façon très hostile un rapport au monde extérieur, le texte pose la souveraineté, « l'indépendance totale à tous les points » comme une condition non négociable dans la nouvelle dynamique engagée par le pays : « Ils le savent déjà mais allez-y leur dire à ces ennemis de la nation, que le peuple burkinabè vient de loin ; Et tout ce nous voulons c'est notre indépendance totale à tous les points, pas plus pas moins » (Sawadogo le HDV, 2025). L'inauguration de l'usine Brafaso est présentée comme un acte subversif, un acte de résistance et une victoire contre l'impérialisme :

Allez y dire aux impérialistes et à leurs communicants que Brafaso c'est 100% sur fonds propres, y a pas crédit dedans. (...) Ce que nous célébrons ce matin c'est bien plus que l'inauguration d'une simple usine, c'est une grande victoire d'étape contre l'impérialisme ; et Brafaso, c'est l'argent du peuple qui travaille pour le peuple, c'est l'usine du peuple, c'est la bière du peuple, c'est le gout du peuple, cultivé par le peuple, transformé par le peuple et consommé par le peuple, et, et ça, ça ne peut pas plaire parce que c'est exactement comme ça qu'ils ont développé leurs pays et ils ne veulent pas ça pour nous ici. (Sawadogo le HDV 2025)

A travers les expressions « pas de crédit dedans », « 100% sur fonds propres », l'extrait s'enorgueillit d'une certaine souveraineté économique/financière comme une dynamique très importante lancée par le pays. De même, la dynamique de l'endogénéité est aussi mise en exergue à travers la répétition en boucle du mot « peuple » dans les différents domaines

évoqués dans l'extrait : financement local (l'argent du peuple) production agricole locale (le goût du peuple cultivé par le peuple), transformation industrielle locale (transformée par le peuple) et consommation locale (consommée par le peuple). L'artiste suggère que les « impérialistes » ou « ennemis de la nation » sont contre cette dynamique de développement endogène, comme le reflète ce passage : « ils ne veulent pas ça pour nous ». Cette remarque est une invite implicite à la vigilance sur de possibles sabotages de l'élan souverainiste. A travers ces paroles, il est évident que le texte de Sawadogo le HDV se fait le porte-voix de la volonté politique affichée par le gouvernement visant un Burkina souverain dans plusieurs domaines. Un autre élément caractéristique de ce slam est qu'il se pose en contre-narration face aux discours occidentaux qui jugent comme propagandistes certaines méthodes de communication des autorités militaires. Dans le passage ci-dessous, l'artiste souligne :

Les mêmes qui, eh bien, jouaient la fanfare après nous avoir fait don d'un phare, d'un char sont les mêmes qui disent aujourd'hui que célébrer nos usines c'est de la propagande, alors là, moi je ris et je dis : vive la propagande ! Vive la propagande qui crée des richesses et de l'emploi pour nos jeunes, (...) vive la propagande qui redonne espoir a des milliers de familles Burkinabès longtemps désespérées. Vive la propagande qui transforme nos matières premières en produits finis. (Sawadogo le HDV, 2025)

Ici, l'artiste tourne en dérision le narratif occidental, le détournant et s'appropriant le qualificatif de propagande qu'il présente positivement comme une fierté tout en fournissant les arguments pour le sens positif qu'il lui attribue. L'analyse des textes de Couple mondial et Sawadogo le HDV, qui a permis de mettre en lumière le discours anti-hégémonique contenu dans certaines compositions musicales, permet par ailleurs de révéler la musique comme un instrument de résistance idéologique au service des autorités de la transition dans un contexte de redressement sécuritaire et économique. Il est important de relever la similitude du discours dans les textes étudiés avec le discours officiel. Effectivement, la rhétorique d'ennemis de la nation et de figures impérialistes intensément utilisée dans les deux textes est beaucoup présente dans les discours politiques des autorités de la transition et se reflètent dans nombre des adresses du Président Ibrahim Traoré à la jeunesse à plusieurs occasions. L'un des exemples les plus palpables peut se voir aussi à travers le discours du Ministre Bassolma Bazié à l'ONU lorsqu'il souligne que le Burkina Faso, le Niger et le Mali font face à « une guerre qui leur a été imposée par l'impérialisme sous couvert de terroristes. » Selon Denis Constant Martin, « c'est seulement lorsque la musique est utilisée délibérément à des fins de propagande et de mobilisation nationaliste que les paroles deviennent évidemment politiques. » (Martin, 2004, p.121). De ce rapprochement fait entre la rhétorique dans les productions musicales et celles dans les discours des autorités politiques, la dimension politique de la musique apparaît clairement. Cette observation est d'autant plus vraie que beaucoup des artistes qui véhiculent des discours épousant le narratif politique du gouvernement sont souvent invités aux cérémonies officielles médiatisées, comme une opportunité à eux offertes pour ratisser large en termes d'audience pour leur message. Dans le contexte politique actuel du Burkina Faso, marqué par le terrorisme et une crise de la cohésion sociale, cette stratégie de rhétorique d'ennemis de la nation et de figures impérialistes contribue à consolider l'unité interne en désignant une menace externe. L'on pourrait être tenté d'attester de son efficacité au regard de l'adhésion idéologique et de l'euphorie avec laquelle l'auditoire accueille plus souvent ce discours. Cependant, en y apposant un regard un peu plus critique et sans nier l'influence externe effective, cette stratégie d'insistance sur l'influence externe pourrait s'apparenter à un déni de la part de responsabilité interne dans nombre des problématiques de sécurité ou de

développement, posant la nécessité aussi d'une auto-critique afin de dégager des réponses plus holistiques.

4. Discussion

A la lumière de la théorie de la sociologie de la musique et se basant sur les travaux d'auteurs comme Adorno, Denis Constant Martin et Degorce & Palé, l'analyse des œuvres musicales sélectionnées a démontré que la tendance militante actuelle de la musique burkinabè est le reflet des transformations sociales, politiques et idéologiques que traverse le pays. En effet, les œuvres étudiées ont mis en lumière trois dynamiques de militantisme, reflétant trois fonctions clés de la musique. D'une part, le titre de Nathanaël Minoungou contribue à déconstruire la peur liée au terrorisme, et à construire une résilience collective symbolique. A travers les titres de Osman et Privat et leur soutien explicite aux forces de défense et de sécurité, il a été démontré la contribution de la musique dans la légitimation de la guerre et la mobilisation populaire en faveur de la lutte armée. Enfin, l'analyse des œuvres de Couple mondiale et de Sawadogo le HDV a permis de montrer la musique comme un instrument de résistance idéologique à travers leurs discours anti-impérialistes. Le pont entre ces productions musicales et les dynamiques socio-politiques a été établi à travers une analyse de la réception sociale des œuvres ainsi que le discours politique, anti-hégémonique et souverainiste des autorités militaires. Cette imbrication entre musique, société et politique éclaire la fonction de la musique et particulièrement comment elle peut devenir un outil puissant au service de la société en temps de crise.

Dans sa thèse soutenue à l'université Saint-Paul d'Ottawa/Canada, l'ancien chef d'Etat du Burkina Faso, le Colonel Yacouba Isaac Zida (2025, ii), critique la stratégie du tout militaire, la trouvant inefficace pour vaincre les insurgés et suggérant plutôt d'investir les efforts sur le renforcement des relations entre les populations civiles et les forces de défense et de sécurité. Il peut être avancé que la contribution des artistes à travers leurs œuvres en soutien aux FDS s'inscrit justement dans cet élan et cela se reflète dans l'adhésion de la population aux messages des artistes et à la compassion populaire envers les FDS. Par ailleurs, la rhétorique du « nous » utilisée par bon nombre des chansons pour évoquer le soutien du peuple à l'endroit des FDS traduit le fait que les artistes se positionnent comme des voix légitimes pour parler au nom du peuple : « **tond** ka logde, **tond fan** be yam poore, **awn** jigi yi awlu ye... » (Osman, 2023 & Couple Mondial, 2022). En parlant au nom du peuple en termes de soutien et de compassion envers les FDS, les artistes, symboliquement, fusionnent la population et l'armée.

L'on ne saurait terminer cet article sans envisager le revers de l'engagement musical et tout autre, en temps de crises ou de changements majeurs. En effet, on observe souvent ce que l'on peut appeler la musique opportuniste car certains artistes se versent dans le griotisme et l'idolâtrie des puissants du moment, leur chantant des rhétoriques suaves afin d'en tirer profit. Cette pratique est dangereuse car elle dessert les luttes. Evoquant le problème des grandes figures en Afrique ainsi que les contradictions et limites des révolutions africaines contre l'impérialisme dans son livre *Figures de la révolution africaine. De Kenyatta à Sankara*, Saïd Bouamama met en garde contre « l'idolâtrie que peut susciter les grands hommes qui ne favorisent pas l'auto-émancipation mais le mythe du politicien providentiel » (Zones subversives, 2017). Par ailleurs, il révèle aussi que « les révoltes sociales semblent secondaires et servir uniquement de marchepied vers le pouvoir pour quelques figures de la décolonisation. » (Zones subversives, 2017). Ainsi, Bouamama déconseille vivement la pratique du culte de personnalité des « forts du moments » et invite plutôt à prendre pleinement cause pour les problèmes structurels pour une véritable émancipation du peuple dans son ensemble. Par conséquent, le défi réel pour les artistes en temps de lutte devient comment garder une certaine

objectivité et lucidité dans leur engagement pour une meilleure contribution aux débats sur les intérêts de la masse populaire.

Conclusion

Cet article s'est donné pour mission d'analyser un corpus de production musicale burkinabè, sous l'angle de la sociologie de la musique dans le but d'en examiner le contenu idéologique et l'apport de la musique dans un contexte de lutte pour la reconquête du territoire et de la souveraineté nationale. Il est clairement établi que les musiciens burkinabè représentés dans cette étude par Nathanaël Minougou, Couple mondial, Osman, Privat et Sawadogo le HDV, s'inscrivent dans la continuité d'une tradition d'artistes engagés et contribuent à écrire l'histoire à travers des œuvres artistiques qui interpellent sur les dynamiques socio-politiques en cours dans leur pays. Les résultats démontrent qu'en ces temps de crises et de lutte, la musique se révèle non seulement comme un outil de résilience collective et de mobilisation populaire mais aussi comme un relais du discours souverainiste des autorités militaires en place au Burkina Faso. Cette étude met en évidence le rôle essentiel de la musique dans l'orientation des débats sur les enjeux socio-politiques du moment, tout en attirant l'attention sur les risques de récupération à des fins préjudiciables aux luttes collectives. Il est également important de souligner que l'accent mis uniquement sur les œuvres qui soutiennent le récit patriotique officiel constitue une limite de l'étude. Ce biais de sélection de corpus ouvre une perspective pour des recherches ultérieures sur la diversité des discours musicaux en période de crise.

Références bibliographiques

- Adorno, T. W. (1994). *Introduction à la sociologie de la musique* (traduction de V. Barras et C. Rissi). Editions Contre-Champs.
- Couple mondial. (2022). Soutien aux FDS. *Soutient aux FDS*. https://www.youtube.com/watch?v=ML5XP40zOpw&list=RDEmXO8FFp_jP3T247LZb_7awQ&start_radio=1
- Cuomo, A. (2015). « Des artistes engagés au Burkina Faso : Rappeurs burkinabé, trajectoires artistiques et contournements identitaires ». *Afrique contemporaine*, n° 254, p.89-103. CAIRN.INFO. <https://shs.cairn.info/revue-afrique-contemporaine1-2015-2-page-89?lang=fr>
- Degorce, A., & Palé, A. (2018). Performativité des chansons du Balai citoyen dans l'insurrection d'octobre 2014 au Burkina Faso. *Cahiers d'études africaines*, 229, 127-153. DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.21852>
- Donegani, J.-M. (2004). Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité. *Raisons politiques*, (14), 5–19.
- Guinier, A. (2015). De guerre et de grâce : le pas cadencé dans l'armée française de la seconde moitié du XIII^e siècle (1750-1791), in *Ephaistos*, IV, pp.15-26 <http://journals.openedition.org/ephaistos/618>.
- International Crisis Group (2023, 15 décembre). *Burkina Faso : armer les civils au prix de la cohésion sociale? Rapport Afrique N°313*. <https://www.crisisgroup.org/sites/default/files/2023-12/313-burkina-vdp.pdf> (Consulté le 26 novembre 2025).
- Lefaso.net (2022, 3 mars). *Burkina : 1 741 655 déplacés internes enregistrés à la date du 31 janvier 2022 soit une augmentation de 10,23%*. <https://lefaso.net/spip.php?article111621> (consulté le 02 novembre 2025).

- Lefaso.net (2025, 25 novembre). *SN BRAFASO : Une renaissance industrielle inaugurée par le président Ibrahim Traoré*. <https://lefaso.net/spip.php?article142587> (consulté le 04 décembre 2025).
- Makis, S. (1996). Musique et société. Notes sur Adorno et la musique des années 50. Hugues Dufourt ; Joël-Marie Fauquet. *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Mardaga, p. 119-132, 1996. (hal-01202914v1). <https://hal.science/hal-01202914v1>
- Marquet, M. (2013). Politisation de la parole : du rap ludique au rap engagé. *Variations. Revue internationale de théorie critique*, (18). <https://doi.org/10.4000/variations.645>
- Martin, D. C. (2004). Les musiques face aux pouvoirs. *Géopolitique Africaine*. N0 13, pp. 117-132.
- (2004). Les musiques en Afrique, révélateurs sociaux. *Revue Projet – Comprendre pour Agir*.
- Minougou, N. (2018). Dans 100 millions d'années. <https://www.youtube.com/watch?v=wLn1l6r8gKo>
- Nations Unies-Débat général : Assemblée générale. Burkina Faso (2023, 23 septembre). *Son Excellence Bassolma Bazie Ministre d'État*, <https://gadebate.un.org/fr/78/burkina-faso> (consulté le 19 janvier 2026).
- Okpewho, I. (1992). *African Oral Literature: Backgrounds, Character, and Continuity*. Indiana University Press.
- Osman. (2023). Ka Logde. https://www.youtube.com/watch?v=Y_tnW5IjT0
- Privat. (2025). Tchaba Tcha. <https://www.youtube.com/watch?v=bCqhjn09eYY>
- Sawadogo le HDV. (2025). Allez leur dire qu'aujourd'hui nous inaugurons notre SN-Brafaso. <https://www.youtube.com/watch?v=YGT3KZ5cBtE>
- Sawadogo, T. C. (2019) Dans 100 millions d'années : L'arme de Naël Melerd face au terrorisme, LEFASO.NET, <https://lefaso.net/spip.php?article87535>
- Sidwaya Info (2025, 31 Aout). *Une souveraineté non négociable*. <https://www.sidwaya.info/une-souverainete-non-negociable/> (consulté le 04 novembre 2025).
- Thiong'o, N. w. (1987). *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. ZPH.
- VOA Afrique (2023, 24 septembre). *Bassolma Bazie (Burkina Faso) devant la 78e Assemblée générale des Nations unies*. <https://www.youtube.com/watch?v=wLbOhoKyYG0> (consulté le 19 janvier 2026).
- Zida, Y. I. (2025). *Le Burkina Faso face au péril djihadiste : quelle gouvernance du secteur de la sécurité dans un contexte de guerre asymétrique ?* Thèse de doctorat, École d'études de conflits Faculté des sciences humaines Université Saint-Paul, Ottawa. <https://ruor.uottawa.ca/server/api/core/bitstreams/0191f35a-fa8a-4fde-b760-2c144260cfdb/content>
- Zones subversives (2017, 4 Mars). *Révolutions africaines contre l'impérialisme* <https://www.zones-subversives.com/2017/02/revolutions-africaines-contre-l-imperialisme.html> (consultée le 26 juin 2026).