

Chapitre 3

Développer son image : présentations scéniques et clips vidéo

Dans ce chapitre, j'axe ma réflexion sur la construction du genre tradi-moderne sous l'angle de la *performance*. J'emploie ce mot selon l'acception américaine des *Performance Studies*, un domaine de recherche au croisement des études théâtrales, de l'anthropologie, des études de genre et féministes, de l'éthologie et de l'histoire. La performance est à la fois action et réflexivité (Butler, 2004 ; Schechner, 2013 ; Turner & Schechner, 1988 ; Rancière, 2008). De l'ordre du jeu, elle ne s'arrête pas aux études sur les pratiques artistiques mais s'élargit à de nombreux domaines, de la vie quotidienne (Goffman, 1973) aux rituels, aux comportements, au langage. « Performer, c'est montrer le "faire". » (Féral, 2013 : 207) Josette Féral rappelle que comme toute action humaine peut ainsi être perçue comme performance, ce sont les personnes impliquées dans les situations qui déterminent que telle action en soit une, ou non. À cette notion de performance s'ajoute celle de performativité : « La performativité, a fortiori, est elle-même marquée par le principe d'action ; elle est reconnaissance de la performance de chaque action, elle est donc reconnaissance du faire qui s'y révèle. » (Féral, 2013 : 209) Dans mon travail, je m'intéresse aux mises en scène scéniques et visuelles du rap tradi-moderne comme performances. J'interroge ici la performance selon deux acceptions : la première en tant qu'évènement partagé, spectacle, et la seconde en tant qu'acte de création d'une image commercialisable. Ce qui les distingue, c'est la relation au lieu et au temps : par le biais d'une mise en récit scénarisée, le clip vidéo a vocation à être diffusé et à faire sens dans une multitude de lieux éloignés les uns des autres, au sein de différentes temporalités et aux yeux de personnes toutes aussi éloignées socialement et culturellement (Jullier & Péquignot, 2013 ; Kaiser &

Spanu, 2018). Ces actions performatives ne relèvent pas uniquement de l'artiste, les équipes (managers, producteurs, journalistes, etc.) produisent un discours sur la musique et participent aux mises en scène. Les lieux au sein desquels se produisent les artistes, de par leur histoire, leur réputation et leur matérialité, jouent aussi un rôle actif dans la représentation de l'artiste et de sa musique.

Waga Hip-Hop à l'Institut Français

En octobre 2010, le festival Waga Hip-Hop fêtait ses dix ans d'existence. Pour l'évènement, la programmation mettait en lumière des têtes d'affiche, des artistes reconnus pour avoir ouvert des portes et fédéré une large communauté d'amateurs : les groupes burkinabè Yeleen et Faso Kombat, Positive Black Soul dit PBS (Sénégal), Daara J Family (Sénégal), Billy Billy (Côte d'Ivoire) et Toofan (Togo). Ce séjour en octobre 2010 constituait ma première session d'enquête ethnographique au moment où j'entrais en master à l'EHESS. Le festival Waga Hip-Hop m'apparaissait comme un évènement incontournable et m'offrait la possibilité de rencontrer les artistes, de les voir en répétition et sur scène, et ainsi d'observer leur impact sur le public. Jusqu'à leur séparation respective, Yeleen et Faso Kombat occupaient une position dominante dans le monde du rap burkinabè, leurs moindres déplacements faisaient l'objet d'attroupements, de cris, d'encouragements, de séances photos improvisées. Partager une journée avec eux signifiait faire l'expérience de bains de foule, parfois impressionnants. Ces expériences me permettaient de ressentir la puissance émotionnelle de l'identification à des modèles, permise par la musique. Elles appartiennent à ce que l'anthropologue cinéaste américain David MacDougall a nommé la « connaissance affective » (MacDougall, 2004), qui s'acquiert par un partage d'expériences sur le terrain nous engageant émotionnellement en tant que chercheur.

La dixième édition du festival fit le plein à l'Institut Français, malgré une très faible promotion de l'évènement dans les médias. Le mélange entre une jeunesse estudiantine et un public habituel de l'Institut Français créait une ambiance branchée et cosmopolite. Pour les artistes invités, ces évènements offraient des occasions d'échanger entre eux sur leur situation dans leurs pays respectifs. Certains comme

Smockey et Didier Awadi (membre du groupe PBS) étaient amis de longue date et partageaient les mêmes combats politiques, sur lesquels je m'arrêterai dans le chapitre suivant. Pendant les concerts, la présence d'Occidentaux avec appareils photos et caméras sur les côtés et le devant de la scène donnait à voir la matérialité de la visibilité internationale du festival : l'évènement constituait une scène locale de la mondialisation. Appelés par le présentateur sous les hurlements du public, la performance de Faso Kombat débuta par l'installation de leurs musiciens. Ils commencèrent à jouer tandis que David et Malkhom, en coulisses, chauffaient la salle par des appels au micro. Ils entrèrent chacun d'un côté de la scène, tous les deux vêtus d'un costume réalisé par Georges de Baziri, couturier burkinabè. Pour chaque concert, le groupe portait une nouvelle tenue conçue sur mesure. Le tissu choisi était toujours du *Faso dan Fani*, cotonnade locale popularisée par l'ancien Président Thomas Sankara. Ce dernier l'avait érigé en uniforme, imposant aux fonctionnaires de le porter pour se rendre au travail (Jaffré, 1997). Sa fabrication par des femmes devint un outil politique en faveur d'une volonté d'améliorer la condition féminine dans le pays, par une émancipation économique. Sous le gouvernement Compaoré, l'obligation de le porter fut supprimée, mais le *Faso dan fani* fit par la suite l'objet d'une revalorisation par le travail de plusieurs couturiers (Grosfilley, 2006), dont Georges de Baziri, vivant entre Paris et Ouagadougou. Ce dernier habille de nombreuses personnalités burkinabè, parmi lesquels des artistes, des hommes et femmes de médias et des personnalités publiques. Pour le groupe Faso Kombat, l'importance de valoriser une culture locale passait par des sonorités africaines mélangées au rap (chapitre précédent), et par une esthétique sur scène et dans les clips vidéo (ce chapitre). Les modèles de leurs tenues en *Faso Dan Fani* faisaient référence à des vêtements caractéristiques d'une mode urbaine hip-hop telle qu'ils la percevaient depuis Ouagadougou (vêtements larges, coupes de pantalon type *baggy* sur lesquels se basaient les couturiers), avec des colliers africains imposants, en référence aux accessoires clinquants de rappeurs américains dont ils s'inspiraient. Malkhom portait un keffieh sur la tête, en hommage aux luttes palestiniennes. Ces présentations de soi participaient à faire découvrir un rap africain autant de manière sonore que visuelle, et ainsi d'investir d'« éthique l'esthétique » (Fouquet, 2011 : 515).

« Faso Kombat, c'est pour le Faso qu'on se bat ! » répétèrent-ils plusieurs fois tel un slogan de ralliement. La chanson « Tinga tara warbo » appelle les Burkinabè à ne pas oublier leur pays, sur une mélodie répétitive au synthétiseur. Malkhom clama le premier couplet sur la thématique d'un climat social tendu, de répression, de gaz lacrymogènes, d'une jeunesse muselée. La chanson dénonce une mauvaise gestion de la société par l'État. Le public se mit debout. Malkhom et David, habitués à occuper un espace scénique, se croisaient en permanence, jouant avec les musiciens et interpellant le public. Un écran géant placé derrière la scène, en toile de fond, retransmettait en même temps le concert et diffusaient des images du public. La deuxième chanson « Kontinent violent » démarra sans transition. Mélange entre une rythmique reggae, un refrain chanté et des couplets rappés, le texte dénonce la violence vécue sur le continent de l'esclavage à aujourd'hui. Les deux rappeurs effectuèrent quelques pas de danse en jouant sur les coupures rythmiques travaillées par les musiciens. Après avoir lancé un « est-ce que ça va ? Faso Kombat, *boom dem faya man*¹ », le public se mit à chanter le refrain, en mooré. Vint ensuite un morceau plus calme, qui est également l'un des plus populaires ; « Martyrs » rend hommage aux grands hommes du continent et au-delà. Lorsque Malkhom cita Sankara, le public se mit à lever le poing en l'air et à crier. Vinrent ensuite Lumumba, Norbert Zongo, très fortement acclamés, puis Che Guevara, Ghandi, Luther King, Mandela, Malcolm X et Marcus Garvey. Il prit la parole pour expliquer qu'à chaque album, ils mélangent le hip-hop avec un rythme traditionnel, et que pour le troisième album, c'est le *wiré* qu'ils ont choisi. David prit sa flûte et s'installa. Malkhom demanda au public s'ils connaissaient le *wiré* : réponses mitigées, on entendit des non et des oui. « Ah vous ne connaissez pas ? Ça se danse comme ça ! » Il mima le pas de danse. « C'est pour vous dire à quel point on pousse le métissage. » Issue de l'album sorti seulement quelques mois auparavant, cette chanson n'était pas encore connue du public. Intitulée « *Massan pagba* » (« Les femmes d'aujourd'hui », en mooré), elle traite avec nostalgie de l'évolution des rapports entre hommes et femmes,

1. David reprend phonétiquement des expressions entendues chez les chanteurs de reggae jamaïcains.

et en particulier d'une attirance de plus en plus prégnante qu'auraient les femmes pour l'argent. Puis vint le morceau « Retour aux sources », une chanson où le groupe invite les Burkinabè à valoriser leur « culture africaine » pour « retrouver leur dignité ». Le groupe joua ensuite « Diamant et miroir », véritable tube de Faso Kombat traitant des faux amis et de l'hypocrisie, mélangeant musicalement à la fois un rythme hip-hop, le *boom bap* (caractérisé par des rythmes à 4 temps réguliers de 90 battements par minute), et le rythme *warba* sur le refrain. Les couplets rap de Malkhom furent repris par cœur par le public. La dernière chanson du concert, « Koman tara neba » (« le peuple a faim », en mooré), est un morceau considéré comme *hardcore*, par la rythmique et le *flow*. Les musiciens continuèrent de jouer pendant que David et Malkhom quittaient la scène sous les acclamations d'un public conquis.

Bien que pour certaines éditions, l'équipe organisatrice ait innové en proposant des soirées dans plusieurs lieux de la ville, le festival Waga Hip-Hop se déroulait principalement à l'Institut Français de Ouagadougou. Contrairement à la France, où existent des espaces dédiés à la culture hip-hop, comme le centre culturel La Place à Paris et Le Flow à Lille, le Burkina Faso ne possédait/possède pas de lieu spécifiquement dédié à une programmation hip-hop. Plus généralement, le pays disposait de très peu d'espaces dédiés uniquement aux performances musicales. Les concerts étaient organisés dans des salles, des bars ou sur des esplanades, utilisés pour des événements populaires comme des festivals, des fêtes religieuses, des événements sportifs, ou encore pour des galas ou des meetings politiques. Les rappeurs burkinabè étaient ainsi invités à se produire dans différents lieux de la ville, dont la fréquentation et le type de publics variaient en fonction de leur localisation, de leur réputation et du contexte de la soirée ; ces lieux étaient « pluri-situationnels » (Agier, 1996 : 7). L'histoire, la réputation et la matérialité des lieux dans lesquels le rap tradi-moderne était performé, contribuaient grandement à donner une signification sociale à la pratique musicale : « performer, c'est agir selon des modalités particulières et prédéterminées, et en conscience d'agir selon ces modalités, par opposition à l'acte spontané » (Spielmann, 2013 : 197). Le lieu est un élément dynamique de la performance : il n'est pas un décor, il est investi de sens par les acteurs sociaux qui le fréquentent, et ainsi les représentations,

l'histoire et la matérialité d'un lieu agissent réellement sur la situation sociale qui s'y déroule.

L'Institut Français et le Reemdoogo constituaient les deux lieux bénéficiant d'un espace scénique, d'une acoustique et d'un matériel performant, jugé professionnel, notamment pour des concerts en *live*, mais avec une petite capacité d'accueil pour le public. Au-delà d'une qualité strictement matérielle du lieu, s'y produire impliquait un prestige social lié à une reconnaissance artistique approuvée par les institutions culturelles françaises, surtout l'Institut Français. Cependant, selon Alain Milliot, directeur de 2009 à 2013, « l'Institut souffre d'une mauvaise image, il serait réservé aux expatriés et riches burkinabè, nous on a voulu démocratiser cet espace. Cette image est fautive car la majorité de nos adhérents sont burkinabè et toutes classes sociales confondues : élèves, étudiants, musiciens, etc. Mais les gens continuent de croire que n'importe qui ne peut pas y venir² ». S'il constituait un lieu convivial pour certains, l'Institut Français pouvait aussi être perçu par d'autres comme un endroit où il fallait bien se tenir, avoir des « bonnes manières » et être « bien habillé », stigmates d'une culture française coloniale telle qu'elle pouvait être perçue dans certains milieux sociaux défavorisés à Ouagadougou. Il n'était pas un lieu populaire dans la ville de Ouagadougou : beaucoup de taxis, par exemple, ne savaient pas où il se situait. Le lieu était fréquenté par des touristes ou travailleurs occidentaux de passage, par des Burkinabè actifs dans les mondes culturels, par des étudiants, et par des jeunes « rastas³ », des burkinabè souvent sans ressources majeures, venus pour « provoquer la chance » (vendre des petites marchandises, établir des contacts, demander une correspondance, de l'argent ou provoquer une rencontre amicale ou amoureuse). La « mauvaise image » évoquée par M. Milliot s'ancre dans une historicité des Centres Culturels Français créés pendant la colonisation en Afrique Occidentale Française. Le projet avait vu le jour en 1953, en réaction à une inquiétude face à l'émergence de pensées contestataires contre le régime colonial, de la part des jeunes africaines scolarisées en métropole. Afin

2. Alain Milliot, entretien réalisé en mai 2013, à Ouagadougou.

3. Ils sont désignés comme tels localement du fait que beaucoup portent des dreadlocks sans pour autant pratiquer la religion rastafari.

de contrer ce processus, les centres culturels pensés par le Haut-commissaire Cornut-Gentille avaient deux objectifs :

« Un rôle social, qui s’articule en trois axes : d’une part, créer un lieu de sociabilité original dans lequel seraient susceptibles de se retrouver des fractions hétérogènes de la jeunesse africaine – scolarisés et non scolarisés; d’autre part permettre la rencontre de ces fractions de la jeunesse avec les fractions les plus “éclairées” et progressistes de l’administration coloniale participant à l’animation des centres, mais aussi avec les “chefs traditionnels”, enfin permettre la mise en œuvre d’une politique sociale [...]. Un rôle politique ensuite, en favorisant par cette mixité sociale et le programme spécifique des centres culturels, l’adhésion à une “mystique de l’Union française” (Poinsot, 1957), susceptible de contrevvenir à la radicalisation politique des jeunes scolarisés. » (Bancel, 2009)

Ainsi créés dans l’optique d’encadrer toute forme de politisation anti-coloniale des jeunesses africaines, ils ont ensuite évolué chacun en fonction des pays dans lesquels ils furent et sont toujours implantés. Par le biais de leur programmation, des ouvrages disponibles en bibliothèque, et des formations proposées, les Centres Culturels Français exprimaient de manière plus ou moins implicite « la supériorité de la civilisation européenne sur les sociétés africaines » (Bancel, 2009). Dans le premier chapitre, j’évoquais les premiers orchestres voltaïques dont les musiciens avaient été formés en fréquentant des lieux dits « mixtes » pendant la colonisation. Même si le Centre Culturel Français n’existait pas encore à Ouagadougou – il fut construit après l’Indépendance du pays – d’autres lieux comme certains bars étaient fréquentés par des Européens et des « indigènes » (Fourchard, 2002 : 201). Pendant mes enquêtes, ce qui était communément nommé « musique moderne » dans le pays renvoyait toujours implicitement à une rencontre avec les *blancs*, colonisateurs ou anciens colonisateurs. L’assimilation locale de la modernité à la blancheur fait ainsi référence à une condition sociale dominante, voire écrasante, et non à un aspect strictement biologique (Cervulle, 2013).

L’Institut Français était au cœur de la vie culturelle institutionnelle ouagalaise : avec une bibliothèque fréquentée par beaucoup d’étudiants, des formations organisées, et une programmation éclectique

de soirées/débats, films, concerts, théâtre, danse. Au-delà de cette programmation mensuelle, l'Institut Français accueillait plusieurs festivals locaux de renommée internationale, comme le festival Waga Hip-Hop ou encore Ciné Droit Libre, et soutenait la création artistique (résidences d'artistes, visa pour la création), ce qui faisait de lui un partenaire influent, tantôt critiqué tantôt adulé. La défense de la liberté d'expression constituait un argument majeur de crédibilité locale :

« Les CCF ont toujours été des portes ouvertes à la liberté dans le monde, une bouffée d'oxygène et de liberté. La France incarne les droits de l'Homme et du citoyen. J'ai été en Algérie à la pire des périodes, entre 1990 et 1994, j'ai fait le Vietnam et la période soviétique où la liberté était mise sous verrou, chaque fois les gens trouvaient dans les CCF un espace de liberté de parole, d'expression⁴. »

C'est ainsi que les premiers concours de rap y furent organisés dans les années 1980 ; prendre au sérieux le rap permettait à l'institution française de promouvoir la liberté d'expression et la francophonie. Elles constituaient ses deux stratégies principales d'implantation. Les Centres Culturels Français, rebaptisés Instituts Français depuis 2010, dépendent du Ministère Français des Affaires Étrangères. La nouvelle nomination n'entraîna par ailleurs pas de grands changements dans les objectifs que se donnait l'institution :

« 1. Accroître la part qu'occupent les productions françaises sur les scènes artistiques et sur le marché des industries culturelles à l'étranger. 2. Renforcer la présence française dans le paysage audiovisuel mondial. 3. Promouvoir la diversité culturelle, en particulier au bénéfice des pays en développement. 4. Diffuser la langue française⁵. »

Celui de Ouagadougou fut créé en 1963 (Masure, 2009), peu après l'Indépendance du pays. Selon M. Milliot, « cette maison française a deux missions : le rayonnement de la francophonie et l'appui au développement par le biais de la culture via la ZSP [Zone de Solidarité

4. Alain Milliot, entretien réalisé en mai 2013, à Ouagadougou.

5. Voir à ce sujet Forster Siegfried (2010) « CultureFrance devient "L'Institut Français" et la culture s'élargit », *RFI*, 21 juillet, <http://www.rfi.fr/afrique/20100721-culturesfrancedevient-institut-francais-culture-s-elargit>. Consulté le 2/08/2022.

Prioritaire]. C'est une sorte de coopération culturelle : on forme les artistes et opérateurs culturels locaux, on favorise leurs déplacements internationaux, et on organise des résidences, des créations avec des rencontres entre artistes⁶ ». L'institution devint le partenaire principal du festival Waga Hip-Hop, dès sa création en 2000.

La quête d'une carrière internationale

Se produire sur la scène de l'Institut Français, dans le cadre d'un festival international dédié au hip-hop, avec la présence de nombreux Occidentaux, comme c'est aussi le cas du festival Les Récréatrasles évoqué en préambule, offrait une mise en visibilité internationale, qui n'impliquait pas le même travail qu'une performance dédiée à un public d'amateurs de rap burkinabè. Il touchait aussi un public local qui appréciait l'ambition internationale de ces artistes, et les percevait comme des représentants du Burkina Faso à l'étranger. Lors d'un retour à Ouagadougou en 2018 pour y présenter ma thèse et laisser des copies de ce travail dans plusieurs bibliothèques, je conduisis plusieurs entretiens filmés, dont un avec Smarty, qui m'avait donné rendez-vous dans la première boutique de sa nouvelle marque de vêtements Beewane⁷. Il avait signé dans un label parisien et il revint sur les choix entrepris dans sa carrière musicale :

« Moi dans ma vision des choses, c'est qu'on va étape par étape tu vois. Et à un moment pour le public, ils attendaient beaucoup plus de nous. Je pense que c'est bon d'être champion uniquement dans ta lagune ou dans ton marigot, t'es heureux mais tu ne sais pas ce qu'il se passe dans l'océan. Est-ce que tu peux t'adapter ? J'ai eu à un moment besoin d'attaquer l'international, c'est à dire de me frotter à des artistes que je voyais à la télé, dont j'attrapais les pochettes, dont je lisais les textes. [...] Aujourd'hui ce que le pays attend de toi, c'est pas uniquement que tu gonfles les muscles dans ton pays mais c'est

6. Alain Milliot, entretien réalisé en mai 2013, à Ouagadougou.

7. Signifie « Be one », « ne faire qu'un, être parmi les meilleurs ». *Kulture Kibaré* (2019), « Beewane : Les confidences du rappeur Smarty », *Kulture Kibaré*, 9 septembre, <https://kulturekibare.com/2019/09/09/beewane-les-confidences-du-promoteur-smarty/#:~:text=Smarty%20%3A%20Beewane%20est%20un%20concentr%C3%A9,et%20ne%20faire%20qu%27un>. Consulté le 2/08/2022.

aussi qu'il y ait cette reconnaissance-là culturelle en tant qu'artiste et en tant qu'individu au-delà de nos frontières⁸. »

L'évolution de la carrière de Smarty, du groupe Yeleen à son expérience en solo, n'est pas représentative de l'ensemble des rappeurs burkinabè. La représentativité n'est d'ailleurs pas l'objectif de ce livre. Cependant, ses expériences constituent une porte d'entrée vers une compréhension fine des enjeux et des rapports de pouvoir au sein desquels les artistes africains francophones⁹ cherchent à s'adapter pour pouvoir exister socialement, c'est-à-dire non pas uniquement survenir aux besoins de la famille, mais acquérir un pouvoir d'achat et une liberté de circuler. En avril 2014, Smarty était à Paris pour donner un concert au New Morning et y recevoir officiellement le Prix Découverte RFI, décerné en fin d'année 2013 pour son album *Afrikan Kouleurs*. Constitué d'acteurs culturels et de personnalités, le jury est présidé chaque année par une vedette africaine. Cette année-là, il s'agissait d'A'salfo, leader du groupe ivoirien Magic System, avec qui le groupe Yeleen avait déjà collaboré sur une chanson en 2009. Au-delà des 10 000 euros reçus, RFI offre au lauréat un concert parisien où sont invités des artistes, des producteurs, journalistes et directeurs artistiques, ainsi qu'une tournée africaine dans les Instituts français. Smarty s'était déjà produit maintes fois sur des scènes françaises et européennes avec le groupe Yeleen depuis une dizaine d'années. Mais ce concert revêtait bien des enjeux ; c'était son premier en solo en France, il symbolisait le début d'une tournée dans 25 pays africains, enfin et surtout, il se produisait devant des professionnels en vue de signer un contrat en France. Ce soir-là au New Morning, l'équipe organisatrice avait aussi invité le chanteur ivoirien Tiken Jah Fakoly, lui-même lauréat en 2000, et présent sur l'album de Smarty en *featuring* sur la chanson « Dounia Kouman » (« Paroles du monde », en dioula, langue partagée entre les deux artistes), l'ambassadeur du Burkina Faso en France, et des personnalités burkinabè comme la chorégraphe Irène Tassembédo et Moustapha Thombiano, fondateur de la première radio privée du pays, évoqué dans la premier chapitre.

8. Cet extrait d'entretien a été mis en ligne sous la forme d'un mini-reportage que j'ai réalisé, disponible à cette adresse : <https://anthropozik.fr/rap-et-industrie-musicale-au-burkina-faso/> Consulté le 25/07/2021.

9. Ces enjeux ne sont pas propres au rap, ils font notamment écho au travail de Claire Ducourneau sur la littérature (Ducourneau, 2017).

Pendant les balances, l'atmosphère était assez tendue. Bela Bowé, responsable du prix RFI, se montrait exigeant. Smarty et les musiciens testaient le son, entourés de plusieurs caméras de France 24 et I-télé virevoltant autour d'eux. Des personnes de RFI veillaient au bon déroulement. Peu avant le concert, nous étions cinq, installés dans une chambre d'hôtel situé en face de la salle, à attendre que l'on nous appelle. L'ambiance était à la détente. Sangaré, le guitariste, se montrait curieux de la vie chère à Paris et me posait des questions sur les prix des loyers ici. Il était très surpris du prix de l'hôtel (cent euros la nuit), bien trop cher à ses yeux. À Ouagadougou, avec cinquante euros par mois, il était possible de trouver un logement. On nous invita à rejoindre la salle de concert. Dehors, des amis burkinabè venus les soutenir étaient déjà là, ce qui continua de détendre l'atmosphère. Sans entrée des artistes au New Morning, nous fûmes ainsi obligés de passer par l'entrée principale et de traverser le public pour arriver jusqu'aux loges. La salle était déjà bien pleine, avec une forte présence de Burkinabè résidant en France. Une toute petite salle, avec plusieurs canapés et des tables – où thé et café étaient mis à disposition des artistes – faisait office de loge. Pendant que les musiciens chantaient pour s'échauffer la voix, Claudy Siar, entra dans les coulisses et s'assit dans un coin pour répéter son texte de présentation de la soirée.

Ancien club de jazz, le New Morning programme depuis plusieurs années des artistes d'horizons variés, mais la disposition de la salle rappelle son ancienne identité. Face à la scène, en contrebas, une petite fosse permet d'accueillir une centaine de personnes, puis derrière et sur les côtés de celle-ci, au même niveau que la scène, sont installées des tables et des chaises, invitant à une ambiance intimiste. Malgré un public important dont une majorité issue de la diaspora burkinabè, personne n'osa au départ s'arrêter dans la fosse. Claudy Siar fit son entrée :

« Bonne arrivée, cher public, éminents invités, bonsoir ! [Le public répond bonsoir timidement]. Je souhaitais être devant vous, quitter les loges, car ils font un raffut les musiciens de Smarty en coulisses, ils chantent, ils dansent [...]. Ça m'a rappelé d'ailleurs un petit peu l'ambiance de Yeleen, le premier groupe de notre lauréat, Smarty, c'est la fin des années 1990, 2000 pour être précis la naissance de Yeleen, le hip-hop du continent africain est à son apogée, les groupes se pro-

duisent un petit peu partout, au Sénégal, en Côte d'Ivoire, au Burkina et en Afrique centrale ; bref, la grande époque. Et Yeleen, c'est vraiment l'un des fleurons du hip-hop du continent africain. Yeleen qui signifie en bambara "lumière", on a aimé ce groupe. Les albums, les compositions, cette génération consciente qui s'exprime. [...] Mawndoé le Tchadien, a lui décidé de prendre une autre route et d'allumer sa propre lumière et Smarty d'en faire autant avec un premier album solo sublissime, que vous avez probablement écouté, apprécié, l'album "African colors" [il le prononce à l'anglaise]. Un album magnifique, cet album African Kouleurs, c'est un album qui allie à la fois tradition et modernité. On va en parler tout à l'heure, nous allons découvrir les chansons de cet album mais je voudrais avant toute chose que l'on applaudisse très fort ceux qui vont se produire pour vous tout à l'heure, les musiciens de Smarty et donc Smarty lui-même, le lauréat du Prix Découverte RFI 2013, s'il vous plait, pour eux. » Applaudissements et cris.

La directrice de RFI, invitée sur scène pour remettre le trophée à Smarty, encore en coulisses, prit la parole :

« Bonsoir Claudy, bonsoir à tous. Je vous remercie tous d'être là ce soir, d'être venus fêter cette belle histoire que vit Radio France Internationale et la musique. C'est pas très nouveau, et je tiens tout d'abord à saluer, puisque les remerciements me reviennent, je tiens tout d'abord à saluer les représentants du Burkina Faso, qui sont là ce soir [applaudissements], son excellence monsieur l'ambassadeur, madame l'ambassadeur, également monsieur le consul général et madame, merci à tous d'être venus, parce que le pays d'origine de Smarty est à l'honneur ce soir, le Burkina Faso, ce n'est pas la première fois, pour le Prix Découverte, en 1984 déjà il y avait un lauréat burkinabè. Il s'appelait Abdoulaye Cissé [le public crie], donc merci d'être là très nombreux ce soir pour cette fête du Prix Découverte autour de Smarty. Il y a d'autres personnes à remercier, nos partenaires, nos partenaires institutionnels qui font tout pour que ce prix découverte ait de l'ampleur, de la force, sur les antennes de RFI, sur les scènes africaines sur lesquelles Smarty va tourner, et aussi sur les sites internet de RFI. Donc nos partenaires institutionnels qui sont l'Institut Français, l'Organisation Internationale de la Francophonie, la Sacem, et Deezer qui permettent donc à Smarty d'aller à la rencontre de son public et je pense que les prix découvertes RFI permettent à ces jeunes artistes

de rencontrer un public de plus en plus nombreux. [...] Ce prix découverte RFI, l'édition 2013, est la 34^{ème} édition du prix, et aujourd'hui certains donnent l'impression d'inventer des radiocrochets ou des télécrochets, nous on ne s'y est pas mis hier et je suis assez fière, j'ai presque l'âge du prix, un peu plus, mais en tout cas je suis assez fière que RFI puisse contribuer à ces découvertes d'artistes du continent africain, de l'océan indien et des Caraïbes. On peut citer quelques lauréats aux avenir tracés, Didier Awadi, Amadou et Mariam, Tiken Jah Fakoly, Rokia Traoré. On souhaite le meilleur et une aussi belle carrière à Smarty [...]. On va lui remettre le prix, j'espère qu'il ne sera pas trop ému pour pouvoir jouer après. »

Smarty fut invité à monter sur scène, accompagné par une nouvelle prise de parole de Claudy Siar :

« Cet artiste-là est un artiste engagé mais dans le bon sens du terme, il n'est pas dogmatique, il n'est pas sur des propos politiques, il est vraiment, dans ses chansons, depuis Yeleen déjà, c'est le quotidien des gens qui est relaté à travers les compositions. Smarty, dis-nous quelques mots. »

Smarty remercia le public de sa présence, se dit touché et ajouta :

« Ça n'a pas été facile, ça a été des moments assez pénibles, mais j'aimerais qu'on s'applaudisse tous ici dans cette salle-là, si ce rêve a été possible c'est parce que des personnes ont cru en moi, m'ont soutenu. Je veux remercier Vincent Galard, qui a été là depuis le début, Thibaut, le Bolo band crew avec qui on a fait la résidence à Ouaga, ils vont sortir et ils vont montrer ce qu'ils savent faire. »

La directrice lui remit le trophée, qu'il dédia à son pays et au continent africain, « et je ne saurais pas dire tout parce que l'essentiel est dans mon cœur, le reste se dira dans le travail, que Dieu veuille sur les uns et les autres, et qu'il me permette, avec moi et toute l'équipe, de pouvoir exister et parler de l'Afrique assez positivement pour faire avancer les choses ».

Claudys Siar et Smarty échangèrent quelques mots autour de l'album *Afrikan Kouleurs* et des difficultés qu'il dut surmonter après la séparation de son groupe Yeleen. Les musiciens s'installèrent. Le concert commença par une longue introduction instrumentale de la chanson

« Au royaume de mes espérances » avec un solo de *Kundé*. Smarty s'exclama : « Venant du Burkina Faso, le baluchon au dos avec plein de rêves dedans, l'Afrique porte mes rêves frère ! On va aller dans un petit village au Burkina Faso¹⁰. »

Lors d'une discussion informelle à Ouagadougou, Smarty avait évoqué leur choix de tenues traditionnelles en bazin, un tissu noble porté pour de grands évènements, pour les concerts de Yeleen en Europe. Avec du recul, il en riait, me faisant remarquer que ce n'est qu'en Europe qu'eux portaient ce type de tenues, en signe authentique de leur africanité. Ce soir-là au New Morning, lui et ses musiciens portaient tous des baskets, un jean et un tee-shirt de la marque Kalsa K, fondée par un jeune entrepreneur burkinabè avec pour slogan « glorifier notre pays et nos couleurs ». La revendication d'une « africanité positive », au-delà de la musique, passait cette fois par la mise en valeur d'un entrepreneuriat local, dans une conscience de la responsabilité dans la production d'images et d'imaginaires au sein d'une performance, dans cette situation précise. Sa mise en scène de lui-même avait ainsi évolué, et son positionnement participait à faire évoluer les imaginaires du public qui recevait la performance. En outre, cette tenue résonnait plus avec un public diasporique présent ce soir-là, qui pouvait s'identifier plus facilement que s'il était arrivé sur scène dans une tenue en bazin, jugé plus adaptée pour des festivals dédiés aux musiques africaines ou labellisés world music.

Smarty entonna la deuxième chanson et fit danser le public en mettant en valeur tour à tour chacun des musiciens : « Donne-moi le kundé, ils veulent tous sauter, donne moi le son qui fera que le village va bouger » Smarty poursuivit :

« Bon, maintenant on est rentrés dans le show. En tout cas, c'est ça que je voulais. Ce soir, on est au village hein ! Quelque part à l'Ouest du Burkina. Donc, on va oublier tous nos soucis et puis on va sauter. La chanson qui vient parle des hommes, de nos qualités, de nos défauts, parce que moi-même j'en suis un. On est bizarres, donc il faut écrire des chansons pour les gens bizarres, parce qu'on ne les contrôle pas

10. L'intégralité de ce concert est disponible sur la chaîne Youtube de RFI : « Smarty en concert au New Morning - L'INTEGRALE », RFI, 8 avril 2014. https://www.youtube.com/watch?v=iXB82UgFDj8&ab_channel=RFI. Consulté le 2/08/2022.

trop, ou bien ? Moi-même je suis dedans. Les gars, si vous êtes ready, envoyez la sauce. »

Le rythme *afrobeat* rappelait Fela Kuti, avec des couplets rappés et un refrain chanté. Chaque chanson laissait beaucoup de place aux musiciens dont les instruments renvoient à des sonorités traditionnelles. Smarty exposait une culture littéraire et musicale cosmopolite, musicalement, visuellement, mais aussi dans son attitude, son flow et ses textes :

*« Armé d'une conscience capitaliste,
Petite larme sur la malchance d'un tiers-mondiste.
Le caviar dont on jettera le reste aux
Clochards blottis à la poubelle des restaurants.
Du cœur on ne demande que ça aux frères à Paris,
À 120 kilos de l'heure sur le périph en ferrari.
Les Hommes, oh les Hommes ! On est flous, fous, fourbes, faux, les
Hommes ! »*

La chanson suivante mélangeait rap et reggae, en collaboration avec Tiken Jah Fakoly. Ce dernier, présent dans le public, ne vint pas chanter sur scène ce soir-là malgré l'invitation de Smarty. Le texte évoque la grandeur d'un homme (premier couplet), puis d'une femme (deuxième couplet), dont la structure s'inspirait du poème « *If* » (« Si », en français) de Rudyard Kipling. Smarty n'en connaissait pas l'existence ; il me disait s'être inspiré de la fin d'un épisode de la série américaine *Les Simpsons*, série animée critique de la société américaine, qui avait utilisé quelques vers du poème dans une scène humoristique.

*« Tu perds ton père et ta mère dans une guerre ethnique
T'as pardonné sans répliquer,
C'est que tu es un homme
Hutus et Tutsis mordent la même pomme, ils ont vaincu le diable du
passé,
Moi j'appelle ça des hommes
T'as fait la prison, purgé une révolution,
Tu es Sankara aux yeux de la Nation,
C'est que tu es un homme
Tu es perdant d'une élection, t'accueille ton rival dans la grandeur*

*d'une ovation,
C'est que tu es un homme. »*

L'acte de prononcer le nom de Sankara, à chaque concert où j'assistais, en France comme au Burkina Faso, provoquait à chaque fois un emballement du public. L'ancien Président était la référence partagée. Tous les rappeurs rencontrés se revendiquaient héritiers de la pensée de Thomas Sankara, au-delà de clivages esthétiques au sein du monde du rap. L'invocation de sa personne sur scène portait en elle une forte charge émotionnelle partagée collectivement, au même titre que l'hymne national.

*« Il refuse de reconnaître son bébé,
Tu refuses d'avorter, tu l'as gardé,
C'est que tu es une femme.
Tu as résisté aux diplômes canapés¹¹,
Combattante toujours au chômage, respect,
C'est que tu es une femme
Si malgré ta raison, tu poses un genou au sol,
Gardant l'humilité sur tes épaules,
C'est que tu es une femme,
Le pire a tiré dans le dos du meilleur,
L'examen dit que tu as un cancer du cœur.
Tu as le sourire qui repousse la douleur,
Je t'ai croisé tout à l'heure je me suis dit
Voilà là une femme. »*

La fin du couplet se termine par l'invocation de Christiane Taubira, Mère Teresa, Rosa Parks et Benazir Bhutto, toutes des femmes influentes aux forts positionnements politiques, chacune dans leur contexte. Puis, poing levé, solennellement, il rendit hommage « aux deux journalistes de RFI qui ont perdu la vie au Mali, parce qu'elle a vécu comme une femme, et que lui a vécu comme un homme, ce soir on ne fera pas une minute de silence, mais je vais demander une minute d'applaudissements pour eux ». Il faisait référence à deux journalistes de RFI : « Ghislaine Dupont, 57 ans, et Claude Verlon, 55 ans, avaient été enlevés lors d'un reportage, puis tués le 2 novembre 2013 près de Kidal, quelques mois après l'opéra-

11. Expression populaire désignant l'obtention d'un diplôme par des faveurs sexuelles.

tion française “Serval” destinée à contrer des djihadistes menaçant de prendre Bamako » (article du journal *Le Monde*¹²). Le public applaudit pendant un long moment, la chanson recommença en acoustique, plus lentement. Smarty chantait les yeux fermés. Puis il annonça la prochaine :

« Cette chanson est dédiée à toutes les filles, toutes les femmes, toutes les mères. Parce que la mienne, j’ai passé quatorze ans à la rechercher, et quand on s’est retrouvés j’ai dit, le plus beau cadeau que je peux t’offrir maman c’est cette chanson. Mais à travers toi, j’aimerais la dédier à toutes les femmes du monde, celles qui ont porté en elles une vie, et celles qui en porteront demain. Maman, cette chanson t’est dédiée, mère, elle t’est dédiée. »

Smarty jouait avec les émotions du public, demanda d’allumer briquets et téléphones. La chanson suivante, « Le chapeau du chef » commença par un long solo de *kundé*. À la fin de celle-ci, le guitariste vint déposer une casquette sur la tête de Smarty, qui s’exclama : « Le chapeau pèse lourd ! Ça c’est pas le vrai chapeau, ça c’est l’adaptable. Le vrai là flotte. » Il fit répéter au public le refrain a capella.

« J’aimerais saluer, c’est vrai qu’après cette chanson c’est difficile de saluer, j’aimerais saluer les autorités qui ont fait le déplacement. [Rires du public] Faut que je salue ! Dommage j’avais prévu ça mais c’est après cette chanson que je viens saluer. Je vous demande d’applaudir très fort pour son excellence l’ambassadeur qui a fait le déplacement ce soir. Avec le consul et toute l’ambassade. [...] À l’heure où la tradition et la modernité, c’est-à-dire là, c’est la guerre. Aujourd’hui en Afrique, nos enfants sont devenus trop intelligents à cause d’internet [il prit un accent ivoirien prononcé]. Avant quand un vieux parle, tu l’écoutes. Mais aujourd’hui là, les enfants ils ont un iPad, ils ont les téléphones, tout est câblé sur internet, donc, quand le grand père est en train de dire “la guerre de 44 j’étais là”, le petit tape sur Google [le public rit] mais il dit pas au grand père que le vieux ment, ils se

12. Voir *Le Monde* (2019) « Les familles de journalistes de RFI tués au Mali dénoncent le silence de la France », *Le Monde*, 31 octobre : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/10/31/les-familles-de-journalistes-de-rfi-tues-au-mali-accusent-le-silence-de-la-france_6017645_3212.html. Consulté le 2/08/2022.

retrouvent entre eux et puis ils disent "ah notre grand père vraiment il exagèèèère". Donc à l'heure où la tradition et le goût de l'évolution, c'est-à-dire qu'on va tellement de l'avant qu'on perd certains repères, y a ce combat-là qui existe, nous on fait le choix du mélange. Prendre ce qui est bon, pour que l'Afrique avance, et rejeter tout ce qui n'est pas bon pour l'homme. Mais on s'ouvre hein, on s'ouvre. Donne-moi le riff papa s'il te plaît ! »

Un flutiste vint les rejoindre sur scène pour le morceau. Sur une rythmique lente, Smarty clama de manière solennelle un texte sur les conflits entre tradition et modernité.

Vint ensuite une chanson festive, « Afrikan Show », où Smarty décrit une ambiance africaine cosmopolite comme un « arc en ciel de couleurs ». Leck, rappeur français, entra sur scène à la fin du premier refrain, au grand étonnement de Smarty. Juliette Fievet, membre de l'équipe RFI, avait conseillé à Smarty d'inviter sur scène des artistes français, qu'elle lui proposa. Leck et Tiwony (chanteur antillais de reggae/dancehall), s'étaient rendus à une répétition deux jours avant le concert où ils rencontrèrent Smarty mais depuis, ce dernier n'avait pas eu de nouvelles. L'attitude de Smarty indiquait un esprit compétitif face à Leck, qu'il défia par un couplet technique. Le concert continua avec d'autres invités, le chanteur antillais Tiwony puis Humanist, rappeur français d'origine burkinabè. Smarty remercia la technique, le public, et ajouta : « Juste un peu de courage, c'est tout ce qu'on demande aux jeunes africains, et comme le dit mon aîné [référence à Tiken Jah Fakoly], l'Afrique ne pleure plus, elle parle. » La musique s'arrêta, il salua le public tel un comédien après une pièce de théâtre. Les gens commencèrent à demander une autre chanson. Il chanta « M'dolé » (ma chérie, en mooré), une chanson d'amour dansante, influencée par les nouvelles tendances musicales venues du Nigéria. Irène Tassembédo, danseuse chorégraphe burkinabè intégrée dans les réseaux artistiques internationaux, se leva de sa chaise, se mit devant la scène, au premier rang, et commença à esquisser des pas de danse en signe de soutien à l'artiste. Elle fut rapidement suivie par le reste du public, qui se balança de droite à gauche. À la fin du concert, Smarty et les musiciens quittèrent la scène. Claudy Siar réapparut et invita Tiken Jah Fakoly à le rejoindre, qui vint témoigner de son soutien à Smarty. Ce dernier prit le micro :

« Je ne pouvais pas rater ça parce que Smarty fait partie des artistes africains engagés, de la génération consciente. J'ai appris qu'il était en concert, malgré les répétitions de la journée j'ai tout fait pour être là. En tout cas je voudrais vous demander de continuer à l'encourager parce que c'est une des voix sûres de l'Afrique de l'Ouest, et je pense que bientôt il sera une voix sûre de l'Afrique entière parce qu'il a du talent. »

Smarty descendit de scène dans une ambiance festive, plébiscité à la fois par RFI, institution française exerçant une influence considérable en Afrique francophone, par les représentants politiques du Burkina Faso en France, par un public composé de Burkinabè de la diaspora, et de français travaillant ou étant proches de l'industrie musicale française. Ce public, socialement et culturellement hétérogène, était rassemblé en soutien à Smarty, représentant d'une Afrique « positive ». Sa capacité à intégrer différents mondes constituait la clé de sa reconnaissance. À Paris, l'hommage rendu aux journalistes français de RFI tués au Mali au milieu de sa performance révélait d'une part sa capacité à montrer sa proximité avec une communauté française qu'il imaginait unie derrière la mort des journalistes, et d'autre part son détachement face à une montée de positionnements anti-français en Afrique francophone relatés dans les médias.

Ces stratégies s'accompagnaient de changements de langage en fonction des contextes (emploi d'un accent ivoirien, utilisation d'expressions ou de proverbes). Tout en invitant le public à se rendre au village, dans un « village d'Afrique de l'Ouest », Smarty et ses musiciens se présentent comme des artistes ouverts, inscrits dans une culture urbaine globalisée. L'humour employé par Smarty met volontairement en lumière la distance nécessaire entre la personne et la musique fabriquée, il lui permet de montrer sa capacité d'analyse, de recul et de second degré. Cette attitude de dignité s'ancre dans un processus long de négation d'humanité, dont le racisme implicite ambiant constituait une conséquence à laquelle les artistes rencontrés s'adaptaient. Quelques mois avant, pendant le concert qu'il donnait à Ouagadougou, sur la grande esplanade du SIAO (Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou), un lieu populaire dans la ville, il n'était pas question d'aller au village, ni de rendre hom-

mage à ces journalistes français. Le *set*¹³ était exactement le même, mais le discours et l'attitude étaient différents, adaptés au contexte dans lequel se déroulait la performance. Il monta sur scène avec une capuche sur la tête et un air sérieux, leva les bras en l'air pour faire applaudir le public en rythme, et sans transition, entonna le premier couplet de la chanson « Au Royaume de mes espérances ». À la fin du morceau, il donna au public des bénédictions en mooré. Ce soir-là, l'enjeu était de reconquérir son public après la séparation de Yeleen, mal vécue par les amateurs, et de montrer qu'il était aussi bon en tant qu'artiste en solo. Il invita sur scène celui qu'il appelait son « vieux père », A'salfo, le chanteur de Magic System, dont la présence et celle des nombreux journalistes donnaient à l'évènement une tonalité internationale, avec le prestige qui l'accompagne.

La mise en scène du village

Les artistes les plus appréciés dans le pays, jusqu'à aujourd'hui, sont ceux qui hissent la musique burkinabè à une qualité audiovisuelle dépendante de l'évolution technologique et des tendances forgées par les industries musicales internationales. La relation entre artiste et public apparaît alors comme une relation de confiance basée sur la capacité de l'artiste à faire valoir le Burkina Faso comme un pays « au courant », « connecté ». *Être au courant* signifie ici *être moderne* localement, et c'est à l'intérieur de cette modernité, perçue comme une forme de prestige social, que l'artiste peut construire une authenticité, à partir de cette capacité à exister, à se penser dans un monde global. Dans un article sur le rap en Ouganda, Richard Ssewakiryanga montre que le simple fait d'être au courant de ce qu'il se passe dans le monde donne un statut social (Ssewakiryanga, 1999). Ces représentations autour de la modernité urbaine comme une esthétique de vie valorisante et émancipatrice, étaient déjà évoquées en 1992 par l'ethnomusicologue David Coplan dans son analyse des arts populaires en Afrique du Sud pendant l'apartheid. Sacha Newell a quant à lui analysé les catégories de *gaou* et de *yéré* dans le nouchi, langage urbain ivoirien. Le *yéré*, « celui qui voit clair », c'est à dire quelqu'un

13. Liste des chansons jouées pendant le concert.

de moderne, urbain, symbole d'intelligence, s'oppose au *gaou*, le naïf, facile à arnaquer, qui vient du village, symbole d'ignorance (Newell, 2012 : 11-13). L'anthropologue analyse ces catégories en les ancrant dans une historicité plus longue du développement d'un mode de vie urbain pendant la colonisation, qui l'a érigé comme la voie du progrès et de la modernité. Ces catégories de *yéré* et de *gaou* sont très explicites dans la culture populaire ivoirienne, que ce soit dans des séries humoristiques ou dans la musique. L'emblématique titre « Premier gaou » du groupe Magic System sorti en 2000, devenu le tube d'Afrique francophone le plus largement diffusé, est entièrement ancré dans cet univers. Mais il ne s'agit pas du tout dans cette chanson de moquer le villageois, au contraire. À travers la figure d'une femme vénale, la chanson offre une critique des discriminations subies par les « villageois » associés à la naïveté mais aussi à la pauvreté. La femme laisse tomber le chanteur en devenir pour un homme fortuné, puis revient une fois le chanteur devenu star, qui de manière humoristique lui signifie qu'il est pourtant toujours la même personne. Si l'on retient principalement de cette chanson la question du rapport des femmes à l'argent, ce tube planétaire m'apparaît d'autant plus significatif qu'A'salfo, leader du groupe, est d'origine burkinabè. J'évoquais dans le premier chapitre les relations de pouvoir entre la Côte d'Ivoire et le Burkina Faso : les Burkinabè en Côte d'Ivoire ont été longtemps considérés comme des immigrés villageois. « Premier gaou » revendique de manière implicite l'intelligence de ces Burkinabè qui ont appris, de par leurs expériences migratoires, à s'adapter et à évoluer. Aujourd'hui A'salfo est directeur du Festival des Musiques Urbaines d'Anoumabo (FEMUA), qu'il a lui-même créé. Membre de la délégation de François Hollande pour sa venue en Côte d'Ivoire en 2017, il est devenu un acteur central d'une « diplomatie des célébrités », expression d'Andrew Cooper citée par Frédéric Ramel :

« Ce type de diplomatie joue sur plusieurs leviers : l'affinité élective entre la défense d'une cause et le monde du spectacle au sein duquel les émotions d'un artiste et son engagement contribuent à fabriquer son image ; le développement des technologies de l'information et de la communication qui permet une diffusion à la fois rapide et véloces des prises de position adoptées par les artistes ; le décentrement de la

scène diplomatique qui n'est plus obligatoirement monopolisée par les représentants des États » (Laborde & Ramel, 2020).

D'ailleurs, la personne qui a permis au groupe de se propulser vers une carrière internationale est Claudy Siar, producteur et présentateur vedette de RFI dont les paroles ont introduit le chapitre précédent. Le clip vidéo original fut remplacé par un nouveau clip vidéo formaté pour exporter le produit musical à une échelle internationale. C'est là toute la complexité de la situation : malgré un carcan qui impose des relations de pouvoir, ceux qui réussissent sont ceux qui parviennent à faire évoluer ce carcan, à le faire bouger, à entrer en « friction » avec lui (Tsing, 2005), sans s'y opposer frontalement. Les pionniers en matière d'africanisation du rap au Burkina Faso furent considérés au départ par une partie de la jeunesse comme des « villageois », pratiquant un « rap de villageois » ; le village étant ici aussi perçu comme un imaginaire décrié. Cette volonté de « ralentir le flow » pour se faire comprendre des aînés, évoquée par Smarty dans le premier chapitre, n'était pas au départ plébiscitée par la majorité de la jeunesse qui voulait « briller », comme disait Smockey. C'est à partir d'une reconnaissance officielle du genre « tradi-moderne » et des tournées internationales conduites par ces artistes que l'esthétique du village commença à devenir valorisante, non pas comme représentative d'une identité burkinabè, mais plutôt comme moyen d'être visible et « de briller » dans la globalisation, dont le mode de vie caractéristique, selon les perceptions locales, est l'urbanité, les voyages, internet et les nouvelles technologies. Le clip vidéo du titre promotionnel de l'album *Afrikan Kouleurs* de Smarty, « Le chapeau du chef », se déroule dans un village. Il fut réalisé par Gidéon, un Européen installé à Ouagadougou depuis plusieurs décennies et investi dans le secteur de droits humains et de la liberté d'expression. Il est le co-fondateur de l'association Semfilms qui organise le festival Ciné Droit Libre, sur lequel je reviendrai à la fin de ce chapitre. Le réalisateur collaborait avec de nombreux artistes pour des clips inscrits dans l'esthétique tradi-moderne, et pour des chansons engagées¹⁴. Les artistes se tournaient vers lui, un Européen, pour mettre en scène une « Afrique authentique », alors même que

14. Le chapitre suivant est entièrement dédié à la question de l'engagement des rappeurs et de leurs relations à l'État.

le Burkina Faso s'est distingué pour son développement cinématographique renforcé par l'aura du FESPACO, le Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou. Le préjugé selon lequel le *Blanc* posséderait un meilleur matériel et des compétences techniques plus poussées était profondément ancré à Ouagadougou pendant mes enquêtes. Le professionnalisme dans les mondes culturels burkinabè était ainsi assimilé à la blanchité (Cervulle, 2013), parfois de manière implicite, parfois très explicitement. Et pour que cette esthétique du village atteigne son objectif, c'est-à-dire non pas représenter une identité burkinabè mais bien accéder à une visibilité internationale, la question du matériel et des compétences techniques audiovisuelles était importante, ainsi que l'origine du réalisateur.

Le texte de Smarty, clamé à la manière d'un slam, est accompagné par le *kundé* et le *kundé basse* évoqués dans le chapitre précédent. Ils sont largement mis en avant dans le clip, par des plans des musiciens jouant devant un palais à l'architecture traditionnelle. Les bâtiments d'architecture soudanaise, ou sahélio-soudanaise, sont les plus valorisés en tant que patrimoine traditionnel par l'État et ils constituent des sites touristiques : c'est le cas de la gare et la mosquée de Bobo-Dioulasso, et ce palais, situé à Kokologo, un village proche de Ouagadougou. Au début du clip, un musicien, de dos, tape sur un tambour. Il est posté sur une terrasse surélevée du palais donnant sur le village, une scène évoquant l'appel d'un griot pour rassembler les villageois. D'autres plans montrent des villageois tendant l'oreille en direction du palais. Les plans alternent entre les musiciens jouant chacun séparément dans des endroits différents, ou ensemble devant le palais. Des acteurs jouent les villageois ; le roi mourant, allongé dans son lit, est entouré de nombreuses personnes soignantes ou proches s'affairant autour de lui. On voit Smarty au pied d'un baobab, symbole de « l'arbre à palabre » africain, image du lieu politique africain par excellence, où l'on s'exprime sur les problèmes de la société ou de la communauté, et où les enfants viennent écouter les histoires racontées par les aînés. Smarty porte une chemise noire brillante (alternée sur d'autres plans avec une blouse blanche), un jean noir droit, et des baskets montantes, une esthétique très urbaine et globalisée qui crée un contraste avec l'environnement rural du clip. On peut également voir dans certains plans qu'il porte une veste en *Faso dan fani*, le même tissu porté par

le groupe Faso Kombat. Sous la veste apparaît un tee-shirt noir avec la carte du continent africain, en blanc. Les musiciens sont habillés sobrement, tee-shirts blancs et jeans, tout en jouant du *kundé*, du *kundé basse* ou du tambour, marquant encore le même type de contraste urbain/rural et modernité/tradition.

Smarty joue le rôle du conteur d'une histoire qui lui est extérieure. Les références (instruments, baobab, vie rurale, villageois, palais royal) correspondent à des symboles africains – voire des clichés touristiques – et ne sont pas ici valorisés pour leur spécificité burkinabè, mais plutôt comme significatifs d'une Afrique rurale et traditionnelle. Cette Afrique rurale représentée ici se mêle à l'importance donnée à la maîtrise de la langue française de l'auteur et à son habillement, donnant l'image d'un parolier africain urbain, tel un griot moderne, cosmopolite, traitant d'une certaine réalité très locale, et rurale, avec une ouverture sur le monde. La chanson et le clip étaient évoqués dans les entretiens que j'effectuais avec les membres du prix RFI comme un « chef d'œuvre ». Cet imaginaire tradi-moderne touchait un large public local, qui se reconnaissait dans l'histoire racontée de la chute d'un chef, en relation directe avec un contexte politique vécu, bien que jamais évoqué dans la chanson. De plus, la chanson et le clip vidéo associé mettait en scène une identité africaine déterritorialisée, exportable dans les industries musicales en particulier de world music. Les performances du rap tradi-moderne s'inscrivent à mon sens dans ce qu'Achille Mbembe a appelé une « capacité de bifurcation » :

« L'Afrique elle-même est désormais imaginée comme un immense intervalle, une inépuisable citation passible de maintes formes de combinaison et composition. Le renvoi ne se fait plus en relation à une essentielle singularité, mais à une capacité renouvelée de bifurcation. »
(Mbembe, 2010 : 225)

Ambiances festives

Dans le chapitre précédent, j'évoquais une volonté des rappers rencontrés de diversifier les sonorités musicales au sein d'un même album, afin de pouvoir multiplier les scènes, et incidemment les

revenus. La question de leur image à des fins de visibilité et de reconnaissance s'ancre également dans une démarche de valorisation d'une identité plurielle, connectée à de multiples influences, et adaptée aux situations et aux publics. Depuis les années 1980 avec la naissance de la chaîne de télévision MTV, la musique s'écoute, mais aussi et de plus en plus, elle se regarde (Kaiser & Spanu, 2018). Musique rap et clips vidéo se sont développés conjointement depuis les années 1980. Au Burkina Faso, beaucoup d'acteurs culturels insistaient sur la manière dont les rappeurs avaient réinventé les codes du clip vidéo dans le pays. Avant eux, ces productions audiovisuelles n'étaient pas scénarisées : le plus souvent l'artiste était filmé dans un jardin fleuri, avec des danseurs. Influencés par les clips de rap américain, français, et de plus en plus, nigériens, les rappeurs burkinabè impulsèrent une nouvelle dynamique dans le pays : le clip vidéo scénarisé.

Je procède dans ce chapitre à une « analyse des symboles et autres motifs récurrents afin d'explorer les stratégies que les artisans de la musique populaire utilisent pour interpeler différentes catégories de mélomanes » (White, 2011 : 714). Le clip vidéo est à la fois une production artistique et un objet promotionnel. Ce deuxième aspect est d'autant plus important dans un pays comme le Burkina Faso, où les revenus des artistes dépendent non pas de la diffusion de leur musique, mais des invitations à se produire sur scène. Parmi la liste de titres dans un album, il était ainsi fréquent que parmi ceux choisis pour être « clippés¹⁵ », il y ait une chanson dansante et festive, qui puisse facilement être diffusée en télévision, dans les maquis et les boîtes de nuit. Ces productions audiovisuelles avaient pour principale fonction de déclencher un engouement pour pouvoir être invité à se produire sur scène (en concert, en festival ou dans des maquis), seule facette réellement rémunératrice de l'activité musicale. Si la fête a été étudiée comme une forme de régulation sociale codifiée et spontanée à la fois (Goerg, 1999), j'interroge ici les mises en scène de la fête à travers deux clips vidéo, qui expriment chacun une esthétique et un message différents : « Stop pas la musique » de Smarty en 2012, et « Demin Demin » de Faso Kombat en 2013. Plutôt que d'analyser les images en accompagnement de la musique, il s'agit plutôt de penser cette production audiovisuelle comme une performance donnant

15. Terme employé localement.

accès à une esthétique qui articule ambition personnelle et valeurs morales. La chanson « Stop pas la musique » démarre par une phrase prononcée par Smarty où il valorise ironiquement sa propre capacité à se diversifier : « Smarty ça c'est quoi ça encore ? Tu n'as pas dit tu es rappeur seulement ? » Il porte des lunettes de soleil à l'intérieur d'une boîte de nuit, et une casquette rouge vif, accessoires matérialisant l'inscription à une culture urbaine globalisée influencée par le hip-hop. Smarty se trouve dans une boîte de nuit, il chante son texte parfois seul, parfois entouré de femmes, habillées en tenues de soirée, moulantes et brillantes, puis en menant une chorégraphie suivie par les danseurs derrière lui. Tourné en Côte d'Ivoire, le clip se passe en intégralité dans ce même lieu. Faire le choix d'aller tourner un clip en Côte d'Ivoire constituait une stratégie, un investissement ; le pays est réputé pour la réalisation de clips vidéo formatés en vue d'être diffusés sur des chaînes de télévision internationales telle que *Trace Africa*, dont les bureaux sont aussi installés à Abidjan. Abidjan est en effet considérée comme une ville centrale dans l'industrie musicale ouest africaine, liée à un nombre important de producteurs, labels et réalisateurs de clips depuis plusieurs décennies.

Mais comme tout investissement, ils ne portent pas toujours leurs fruits. Ce clip constitue une tentative ratée. Smarty me confiait « s'être fait avoir » par le réalisateur sur la qualité du clip qu'il espérait en retour du budget considérable [qu'il avait] investi¹⁶. En conséquence, le titre n'a pas eu le succès espéré, à cause d'une faible diffusion de la vidéo. Au-delà de ces problèmes dans le choix du réalisateur, la vision de la fête que Smarty propose ici me semble aussi constituer une entrave à une large identification du public. Si le sens premier de la chanson est simplement une invitation à danser, bouger et s'amuser, Smarty cherche à fédérer autour de lui de nombreuses esthétiques urbaines bien différentes :

*« Si tu es un rasta, ou coupé-décalé, t'adores le kuduro tu ne te lasses pas de danser,
Si tu aimes le rabla, t'adores aussi zouker, t'adores le zouglou tu ne te lasses pas de sauter.*

16. En général les gros budgets de clips atteignaient un million de francs CFA, soit environ mille cinq cents euros.

*Stop pas la musique, ils veulent s’amuser, hé dj mets le son qui met
l’ambiance [...]*

Sacré style qui vient de Ouaga,

Pour les girls qui adorent la java,

Tchiriri tout le monde on y va, quéwé ! Allons-y mes divas !

ça c’est sauce harissa, Afrique, Antilles, ambiencez-ça,

Une ambiance au mafé, au kebab et au saka-saka. »

Il mélange ainsi la culture *rastafari* jamaïcaine avec des genres musicaux-dansés africains comme le zouglou ou le coupé-décalé ivoirien, le kuduro angolais avec la chanson « Tchiriri » (de Dj Znoblia et Costuleta) devenu un succès international, le zouk antillais et des références culinaires telles que le mafé et le saka saka sénégalais, le kebab turc, la harissa tunisienne. Cette chanson constitue un itinéraire culturel aux multiples circulations où tout le monde est invité à danser. L’association de toutes ces références n’a pas permis au public burkinabè de s’identifier et d’apprécier l’ambiance festive, jugée trop explicitement calculée par Smarty pour réussir, paroles que j’entendais souvent à son propos. Là où il cherche à fédérer, rassembler, il entre en contradiction avec un marché de la musique qui a besoin de vendre une couleur particulière, facilement identifiable. Ce qui est intéressant, c’est que cette chanson n’a pas « pris » – expression très employée localement – tant au niveau burkinabè qu’à une échelle plus large, pour deux raisons différentes : au niveau international, ce n’était pas ce qui était attendu d’un rappeur burkinabè, et au niveau national, les choix de Smarty étaient jugés trop calculés en vue de plaire à tout le monde.

Pour la sortie de leur dernier album *Zem Zem*, le groupe Faso Kombat choisit de réaliser en 2013 le clip de la chanson « Demin demin » signifiant en nouchi, langage urbain ivoirien, « se débrouiller ». David et Malkhom évoquaient le souhait de le tourner en Côte d’Ivoire, pour les mêmes raisons que Smarty. Ils décidèrent finalement de filmer à Ouagadougou, mais avec des moyens financiers et matériels importants, en tournant notamment certains plans à l’aéroport de Ouagadougou, dans un avion (ce qui nécessita des autorisations difficiles à obtenir), puis dans un hôtel de luxe de la capitale, au bord d’une piscine. Pendant la création de leur album, David regardait beaucoup de clips nigériens afin de s’en inspirer. Depuis une dizaine

d'années, l'industrie musicale nigériane s'était développée autour de sonorités afro-pop et afrobeats (différent de l'afrobeat de Fela Kuti bien qu'il soit une référence commune incontestable). Aujourd'hui, certains artistes nigériens (Wizkid, Davido, Burna Boy, Tiwa Savage) sont signés dans des maisons de disques américaines, au sein de labels dirigés par des stars du rap américain. En France, un jeune rappeur nommé MHD, d'origine guinéenne, est devenu une star en 2015 en postant des vidéos où il rappe sur une instrumentale du groupe nigérian P-Square. Ce dernier a popularisé un genre musical qu'il a nommé « afrotrap », un mélange entre musiques urbaines africaines et *trap music*, sous-genre du rap venu d'Atlanta¹⁷. Avant cette popularité en France et aux États-Unis, les artistes nigériens jouissaient déjà d'un grand prestige sur le continent africain, et notamment au Burkina Faso où ils étaient considérés comme des « modèles de réussite et de pouvoir » (Banégas & Warnier, 2001). L'ambiance festive dépeinte ici diffère ainsi du clip de Smarty évoqué juste avant. Localement, la reconnaissance du groupe s'est bâtie sur leur volonté de donner de la fierté à leurs auditeurs, en valorisant le courage des plus démunis dans la société. Au début du clip, une hôtesse de l'air aux lunettes noires sort d'un avion et envoie un message écrit en anglais demandant de « préparer la piscine ». David sort de l'avion en premier, regardant sa montre. Il est accueilli par Malkhom, entouré de voitures de luxe et d'hôtesse qui s'occupent des bagages. La chanson démarre, ils sont sur le tarmac de l'aéroport, il fait nuit. David s'exclame face caméra « Tond la taaba » (« on est ensemble », en mooré), en posant sa main droite sur le cœur, comme pour signifier au public qu'ils ont réussi, mais qu'ils restent les mêmes. Du tarmac de l'aéroport, ils sont ensuite au bord d'une piscine et dansent entourés de jeunes femmes.

Le groupe porte plusieurs tenues, constituées de jeans, de baskets et de vestes fabriquées en tissu *Faso dan fani*, comme celles utilisées pour les performances scéniques. L'ambiance festive du clip se conjugue à la notion de débrouille très présente dans le texte. La

17. La trap a émergé dans le courant des années 2000, à partir d'un genre appelé « dirthysouth », en réaction au rap de New York et celui de Los Angeles. Lire <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.chicagoreader.com%2Fchicago%2Ftrap-rap-edm-flosstradamus-uz-jeffrees-lex-luger%2FContent%3Foid%3D7975249#federation=archive.wikiwix.com>. Consultée le 19/04/2022.

persévérance nécessaire à toute réussite constitue le message que le groupe cherche alors à diffuser. La réalisation d'un clip d'inspiration nigériane devient un média pour se faire entendre : l'imitation s'articule à l'appropriation. Comme analysé dans le premier chapitre, l'imitation induit une volonté de faire communauté, symboliquement, et permet d'ancrer la créativité du groupe au sein d'un ensemble de codes et de références transnationaux. David et Malkhom affichent fièrement leur réussite, filmés auprès de danseuses vêtues de blanc dans un décor luxueux, coupes de champagne en main, et dans un avion, symbolique d'une capacité à voyager librement, ce qui n'est pas le cas des Burkinabè dont les demandes de visa sont scrutées dans les moindres détails, et dont les conditions à remplir pour voyager, même en tant que touriste, sont volontairement très sélectives. Le clip sous-entend que cette réussite matérielle, exposée de manière visuelle, est la conséquence de luttes quotidiennes :

*« C'est la victoire des écorchés vifs,
Que rien n'arrête même disqualifiés.
Sur le terrain ou sur le banc de touche,
Les charismatiques feront toujours mouche.
Il l'a traité de pétasse, de frivole,
Mais la demoiselle n'est pas une couille molle.
Comment comment, elle assume, jusqu'à ce qu'elle prenne son
envol.
D'aucuns disent ta réussite est mystique,
Mais t'as les mains sales d'hémoglobine.
Dieu seul sait que tu transpires des litres, pour du lait, ne serait-ce
qu'un litre.
Elle vend des tomates au bord du goudron, pour soutenir son mari
qui est maçon.
Elle rentre tard, souvent après minuit, au lieu de la soutenir on la
calomnie. »*

Les paroles ne reflètent finalement pas du tout la réussite matérielle exposée dans le clip : le groupe a cherché à créer un contraste entre musique et image, réussi puisque l'image approfondit le sens de la chanson. La culture matérielle du succès (Fouquet, 2011 : 514-515) est performée visuellement, comme le résultat d'un travail personnel d'accomplissement de soi, rappé et chanté. La chanson s'inscrit dans

un double registre, d'une part burkinabè, par l'image du groupe construite depuis plus de dix ans auprès d'un public fidèle, par les images tournées à Ouagadougou, et par les expressions employées qui permettent une identification. D'autre part, ils s'inscrivent dans un registre africain plus large, grâce à la référence au parlé ivoirien urbain, aux sonorités nigérianes inondant les chaînes de télévision et de radios du pays, à la qualité technique du clip vidéo formaté pour être diffusé sur des chaînes internationales. L'investissement économique sur un clip était reconnu et valorisé localement pendant mes enquêtes : dans de nombreuses discussions informelles, le fait de *se donner les moyens* était très apprécié du public, en regard d'un contexte national marqué par des sentiments d'infériorité que j'évoquais dans le premier chapitre. Ce clip vidéo n'a pas non plus été largement diffusé. Après avoir eu des différends avec leur manager, les membres du groupe avaient décidé de se produire et de s'organiser seuls. Ils programmaient eux-mêmes les passages dans les médias, les actions promotionnelles, les concerts et l'envoi de leurs clips dans les chaînes de télévision. Quelques mois après la sortie de ce clip, le groupe se séparait, chacun souhaitant prendre une direction musicale et esthétique différente, sur laquelle je reviendrai dans le chapitre 4. Dans ce contexte, personne ne souhaitait dépenser d'énergie dans la promotion du clip, ni de l'album : l'activité de diffusion est un métier en soi qui nécessitait au Burkina Faso d'aller démarcher chaque radio et télévision individuellement pour demander la diffusion du clip (contre rétribution financière parfois). Cet investissement était utile surtout pour être programmé à des événements ; mais le groupe ne souhaitait plus se produire ensemble.

De la performance à la prestation

Gidéon, le réalisateur du clip « le chapeau du chef » de Smarty, et de beaucoup d'autres artistes, s'était associé au tout début des années 2000 à Abdoulaye Diallo, journaliste, pour réaliser un film documentaire sur l'affaire Norbert Zongo, le journaliste populaire dont l'assassinat en 1998 avait provoqué une crise politique nationale. Le film fut largement diffusé en Afrique mais censuré au Burkina Faso :

« On a décidé de faire un FESPACO parallèle au centre de Presse Norbert Zongo, parce que le FESPACO avait aussi refusé de diffuser le film. Et les gens sont venus. On a commencé à se dire est-ce que l'on ne va pas créer un cadre qui va permettre à tous ces films qui ont ces difficultés-là, d'être diffusés. On a commencé à réfléchir sur le projet et on a décidé de créer un festival sur les droits humains et la liberté d'expression, né en 2005, Ciné Droit Libre. Apparemment ça plait de plus en plus, on a de nouveaux partenaires. Les concerts ont été ajoutés en 2007¹⁸. »

D'années en années, le festival grandit et s'exporta, dans d'autres villes burkinabè mais aussi à Dakar, Abidjan, Niamey, Nairobi, Bamako. La programmation rassemble des projections/débats de films souvent polémiques ou évoquant des sujets tabous, des conférences de personnalités militantes ou de chercheurs, et des concerts d'artistes engagés. Smockey est un ami d'Abdoulaye Diallo, ils militent ensemble depuis des années. Il constitue un soutien considérable pour le festival, de par sa présence à de nombreuses éditions et, en retour, ce festival lui offre une nouvelle opportunité d'effectuer des concerts et d'être diffusé à l'étranger. Le « concert des grandes gueules », auquel j'assistais, organisé en 2011 dans le cadre du festival, connut un grand succès. La Maison du peuple dut refuser l'entrée à de nombreux spectateurs : « on leur a permis de s'exprimer dans un bon environnement, qui les valorise tous autant qu'ils sont », affirmait Abdoulaye Diallo dans le même entretien. Si l'Institut Français était privilégié pour accueillir les diffusions de films, les organisateurs décidèrent cette année-là d'utiliser la Maison du Peuple, plus populaire, pour un grand concert de clôture. Smockey et Faso Kombat partageaient l'affiche auprès de Didier Awadi, du Sénégal, et Billy Billy, de Côte d'Ivoire. En 2008, L'État avait délégué la gestion de la Maison du Peuple, auparavant siège du parti politique indépendantiste (voir chapitre 1) à la commune de Ouagadougou, dans le cadre de projets de décentralisation. Souleymane Bandaogo, gestionnaire et directeur par intérim du lieu en 2013, m'expliquait que la salle était disponible surtout à la location pour des évène-

18. Abdoulaye Diallo, entretien réalisé en octobre 2011 au centre de presse Norbert Zongo, Ouagadougou.

ments, puis me dit qu'ils avaient tout de même organisé en 2011 la soirée « show live » :

« Parce que nous entendons promouvoir la pratique du live. On se rend compte que petit à petit le playback est en train de prendre la place du live alors que quand vous voyez sur la scène européenne, où il y a beaucoup de festivals, tout se joue en *live*. Nous voulons aider nos artistes à se familiariser avec le live. C'est un projet que nous nourrissons. [...] En termes de critères nous aimerions favoriser les musiques d'inspiration traditionnelle, puisque c'est vraiment pour valoriser la culture burkinabè¹⁹. »

Lieu très populaire situé en plein centre-ville, non loin du grand marché, la salle est souvent pleine lorsque sont programmées des vedettes de la chanson burkinabè. Pourtant, la plupart des musiciens rencontrés n'aimaient pas s'y produire, à cause d'une très mauvaise acoustique, et d'un écho permanent : le bâtiment conçu comme siège du parti unique n'avait jamais fait l'objet de travaux de sonorisation, par manque de moyens. Le « Concert des grandes gueules » fit le plein d'un public jeune et passionné de rap ; les textes des artistes étaient scandés par la foule, qui semblait en communion avec eux. Pourtant, le groupe Faso Kombat se disait très déçu à leur sortie de scène, à cause d'un son de très mauvaise qualité qui leur fit rater leur entrée. La Maison du Peuple accueillait aussi des cérémonies religieuses, des conférences et des spectacles humoristiques. Cette diversité d'événements s'y déroulant jouait un rôle certain dans sa réputation positive d'un lieu ouvert et populaire, toutes générations confondues, contrairement à l'Institut Français. Ce décalage de perceptions entre un public conquis et un groupe déçu s'inscrit dans la matérialité du lieu et traduit des attentes différentes à l'égard d'un concert : de la part d'artistes professionnels ayant l'habitude de se produire sur d'autres scènes, notamment en Europe, le lieu ne remplissait pas les conditions jugées optimales. Si Souleymane Bandaogo insistait sur la nécessité d'« aider les artistes à se familiariser avec le *live* », c'était aussi en conscience qu'il s'adressait à une étudiante française ; je représentais l'Europe

19. Souleymane Bandaogo, entretien réalisé en juin 2013 à la Maison du peuple, Ouagadougou.

à ses yeux et incidemment, la qualité technique et acoustique des salles européennes qu'il me disait vouloir atteindre. De la part du public, l'important était de partager un moment de communion avec des artistes, dans un lieu accessible à tous, plutôt que de venir réellement regarder et apprécier un spectacle pour sa qualité sonore et technique. Si Abdoulaye Diallo me dit en entretien que ce concert leur permettait de jouer dans de bonnes conditions, il entendait par là la possibilité de les rémunérer en leur laissant jouer les titres de leurs choix. En effet, malgré un nombre important de festivals internationaux dans le pays, leur proposant de se produire en *live* avec des musiciens, ces opportunités restaient trop rares pour vivre pleinement de sa musique. Ainsi, de manière plus fréquente, certains d'entre eux étaient plébiscités par les entreprises de téléphonie locales, par des promoteurs de soirées (gala de charité, diners, gala d'écoles privées, etc.), ou encore par des patrons de *maquis* pour effectuer des prestations plus courtes (souvent deux ou trois chansons par artiste ou groupe) afin d'associer l'artiste à une marque, à un évènement ou à un lieu (ouverture d'un nouveau bar climatisé notamment).

Au Burkina Faso, trois entreprises de téléphonie se partageaient le marché national pendant mes enquêtes : Telmob, Zain et Telecel. Afin de couvrir un public toujours de plus en plus large, en ville comme en *brousse*, elles signaient des contrats avec des artistes populaires érigés comme ambassadeurs de la marque. Les artistes plébiscités pour effectuer ce genre de prestations étaient ceux jugés capables de brasser un large public, et de « mettre l'ambiance », grâce à des chansons festives et dansantes. Faso Kombat et Smarty choisissaient en général dans un accord implicite ou explicite avec les promoteurs, les chansons les plus dansantes de leur répertoire ; celles diffusées le plus largement dans les médias. Dans les soirées gala où Smarty était invité, la chanson « m'dolé », chanson d'amour dansante, était préférée au « chapeau du chef », slam au message politique. Pour le groupe Faso Kombat, la chanson « Sally », traitant d'une femme mariée mais frivole sur un air dansant était fréquemment plébiscitée ; celle-ci n'apparaissait jamais dans leur répertoire pour les concerts en *live*. Smockey n'était jamais convié à ce type d'évènements pendant mes enquêtes, puisque son image d'artiste reposait sur son engagement politique, j'y reviens dans le prochain chapitre.

Avec un bus transformable en scène, les entreprises de téléphonie mobile se déplaçaient et organisaient des événements à moindre coût. Ce genre de prestations s'effectuait majoritairement en *playback* ou en *semi-live*; les promoteurs préféraient faire venir l'artiste tout seul avec son CD, pour des raisons économiques, mais pas uniquement. Contrairement aux concerts en *live* où l'enjeu était de se démarquer par une forme d'originalité ou d'authenticité, les prestations de deux chansons en *playback* étaient appréciées d'un jeune public qui rêvaient de voir leurs stars en direct; là aussi, la qualité du spectacle ne portait pas sur la qualité sonore, ni sur la performance artistique. Effectuer une prestation au cœur d'un quartier populaire impliquait de faire face à un public différent, bien moins familier des concerts plus officiels dans des lieux institutionnalisés. Lors d'un concert donné à Bobo-Dioulasso sur la grande place Tiéfo Amoro²⁰ dans le cadre du festival Ciné Droit Libre, Smockey se mit à raconter à la foule un échange entre un fan et lui juste avant de monter sur scène :

« Tout à l'heure y a un dogo ["petit frère", en dioula], que je respecte d'ailleurs, faut pas qu'il croit que c'est pour le clasher, il m'a dit "faut qu'on fasse photo", j'ai dit écoute tu sais je dois monter tout de suite sur scène, si tu peux attendre après, il dit "noonon, qu'on a qu'à faire photo, comme ça lui après il va partir". J'ai dit, mais, petit frère, si tu veux partir faut partir! »

Les attentes de ce public, plus jeune et moins aisé, étaient alors plus tournées vers la possibilité de voir de près des artistes vus à la télévision, qui réussissent et qui voyagent. Il s'agissait plutôt de se présenter comme des artistes connectés à la mondialisation telle qu'elle était perçue dans ces milieux sociaux. Faso Kombat ne portait pas les mêmes tenues que celles évoquées pour les festivals. À chaque performance, ils portaient presque toujours des tenues neuves : jeans baggy, troués ou délavés, tee-shirt de marque à la mode, casquette et modèles prisés de baskets. La capacité à porter à chaque fois de nouveaux vêtements symbolisait une réussite, une richesse, et à l'inverse, prendre le risque de se montrer deux fois avec le même vêtement renvoyait à un manque de moyens, mais aussi

20. Place de la grande gare ferrovière de Bobo-Dioulasso, Sitarail, connue pour son architecture soudano-sahélienne.

à un manque d'élégance et de style, et incidemment aux « villageois ». Les vêtements devaient être « originaux », c'est à dire pas de contrefaçons ni de vêtements de seconde main, qui constituent un marché juteux au Burkina Faso. Pendant nos discussions informelles avec David concernant l'habillement, cet élément était déterminant dans l'appréciation du public. Le groupe Faso Kombat travaillait ainsi son image en fonction des situations de performance : avec ce type de tenues en France lors de festivals mettant en valeur les cultures africaines, ils seraient sortis de ce qui était attendu d'eux dans ce contexte. Si ces performances constituaient des sources majeures de revenus, la rémunération portait plus sur la présence de l'artiste populaire pour valoriser un lieu (maquis) ou une marque (téléphonie mobile) que sur la performance artistique. L'artiste devient ici lui-même un outil *marketing*. Faso Kombat, pendant mes séjours d'enquête, multipliait ce genre de prestations, notamment grâce à des contrats passés avec les entreprises de téléphonie mobile. Chaque semaine, le groupe allait se produire sur ces scènes éphémères ou dans des maquis. Cette activité constituait leur source principale de revenus. Les entreprises de téléphonie mobile s'installaient le plus souvent sur des grandes places centrales de quartiers populaires. À la tombée de la nuit, les animateurs organisaient des jeux pour les enfants, accompagnés d'une distribution de cadeaux : tee-shirts, casquettes et autres objets à l'effigie de la marque. Les passants s'arrêtaient pour regarder. Dans ce cadre, les promoteurs convoquaient les artistes qui attendaient leur passage parfois pendant plusieurs heures, dans une loge modeste installée pour l'occasion. Plusieurs artistes partageaient l'affiche (plusieurs genres musicaux étaient représentés : chanson populaire, coupé décalé et rap) et tous recevaient leur cachet en argent liquide juste après leur montée sur scène. Leur passage sur scène se terminait en général par une longue séance de photos avec le public. Ce genre de prestations ne nécessitait pas de répétitions, sauf si des danseurs accompagnaient l'artiste, ce qui n'était pas le cas des rappeurs. En souhaitant promouvoir avant tout leur marque, les entreprises de téléphonie permettaient en même temps aux artistes de rencontrer un public plus populaire, plus divers (ou plus vaste) du point de vue social et générationnel. La représentation, en tant que spectacle vivant, permet de faire communauté, d'une toute autre manière que les productions audio-

visuelles et musicales qui circulent par différents médias. Elle est un évènement qui implique le partage d'un moment vécu ensemble :

« L'art tel que le définit la performance suppose non seulement une compétence mais aussi un espace-temps approprié (ou réapproprié) à la création et une relation entre le créateur et un public. Ces évènements, ou micro-évènements, deviennent les supports d'un échange symbolique qui fait sens pour les praticiens et les spectateurs, souvent participants. » (Agier & Ricard, 1997 : 6)

Dans ce chapitre, j'ai employé le terme performance de manière étique, selon un point de vue extérieur, théorique. Sur le terrain, mes interlocuteurs n'employaient pas ce terme ; ils parlaient de « prestation ». Contrairement à la performance, la prestation renvoie à l'idée d'un service rendu contre rétribution. Le choix de ce mot m'apparaît significatif du rôle attribué à l'artiste dans la société burkinabè. En ce sens, l'action de monter sur scène constituait autant une occasion d'exister artistiquement, qu'une activité utile pour son pays et pour la population locale (tant dans la volonté de porter un message que de divertir le public), tel un service rendu à la nation. Cette notion d'utilité, conjuguée à celle d'engagement, était omniprésente chez les rappeurs rencontrés, et plus largement dans les mondes culturels burkinabè. Elle nécessite une analyse approfondie en relation avec la construction de l'État postcolonial, analyse que je propose dans le prochain chapitre.