Ute Fendler (Université de Bayreuth)

Une décennie de changements politiques au Burkina Faso en clips vidéo – de la préemption aux messages de propagande

La décennie 2011-2022 a été une période de changements politiques radicaux au Burkina Faso. En 2014, les manifestations des associations civiles et des citoyen.ne.s culminèrent dans ce qu'on allait appeler 'révolution' après la chute du président Blaise Compaoré qui dut quitter le pays. Les gouvernements qui ont suivi ont essayé d'établir une stabilité politique et socio-économique dans le pays. En janvier 2022, le président Roch Kaboré fut démis de ses fonctions à la suite d'un coup d'État de l'armée amenant au pouvoir le MPSR (Mouvement patriotique pour la sauvegarde et la restauration), avec à sa tête le lieutenant-colonel Paul-Henri Sandaogo Damiba. Celui-ci fut à son tour renversé par le capitaine Ibrahim Traoré (MPSR 2), qui prit le pouvoir en promettant de résoudre le problème des attaques menées par des groupes islamistes mais aussi d'autres groupes armés qui profitent de l'instabilité politique grandissante au Burkina Faso depuis des années.

Dans ce contexte politique, les musiciens ont considérablement contribué aux discours politiques. L'exemple le plus connu est certainement l'engagement du chanteur Smockey, l'une des figures de proue du mouvement *Le Balai Citoyen* qui contribua aux manifestations à la suite desquelles le président Blaise Compaoré dut s'exiler. Peu d'attention fut prêtée aux chansons et aux clips vidéo qui les accompagnent, malgré l'importance des messages politiques qu'ils véhiculent et qui circulent facilement sur les téléphones et autres supports mobiles. Dans ce qui suit, je donnerai une introduction à ce format médiatique négligé suivie par une analyse de six exemples qui illustrent le rôle des imaginaires créés pour les clips et qui préparent, contredisent ou renforcent les discours politiques dans l'espace public parmi un public majoritairement jeune.

Dieses Werk ist als Open-Access-Publikation lizensiert unter CC-BY-NC-ND
© 2025 bei den Autor:innen, publiziert von AVM; https://doi.org/10.23780/9783960916505

Musique engagée et clips vidéo

Les clips musicaux, en tant que forme mineure et plutôt éphémère, suscitent encore peu d'intérêt académique. La plupart des publications apparaissent en ligne au rythme de la sortie des vidéos musicales, et les discussions qu'elles engendrent se déroulent dans les blogs et les médias sociaux. Les analyses scientifiques, plutôt rares, se concentrent souvent sur les aspects culturels des vidéos, la langue, les vêtements et l'impact que ces éléments peuvent avoir sur les spectateurs (Adedeji 2015). D'autres se concentrent sur la danse (Djebbari 2018 ; Aterianus-Owanga 2017) ou sur les icônes politiques (Ndalinko 2019). Cependant, la plupart des publications traitent du genre spécifique Rap (Appert 2018 ; Charry 2012) et, dans une moindre mesure, du Reggae et de ses différentes formes dérivées car il véhicule très souvent des messages sociopolitiques (voir par exemple au Sénégal, Awadi avec *Ma Révolution*, 2013, qui fut actif dans le mouvement *Y'en a marre*). Le seul livre entièrement consacré aux clips vidéo est l'étude de Souleymane Ganou (2021). Il se concentre sur les aspects de l'identité culturelle au Burkina Faso via une approche anthropologique dans quelques clips musicaux. Dans un contexte international, les clips ont fait l'objet d'une attention renouvelée au cours de la dernière décennie, avec un fort accent sur les questions de production et d'esthétique (Vernallis 2004 ; Keazor/Wübbena 2010) et très souvent liée à l'analyse cinématographique (Vernallis 2013 ; Shaviro 2017). Giulia Gabrielli (2010) a proposé une définition des clips musicaux basée sur l'enchevêtrement inhérent des images et de la musique. Elle a défini cinq fonctions des clips musicaux en focalisant sur la relation entre le texte et l'image: (1) les images paraphrasent le texte verbal de la chanson (2010, 91) ; (2) les images facilitent la compréhension des paroles (2010, 92) ; (3) la fonction des images est de créer une perspective de lecture supplémentaire de la chanson (2010, 92) ; (4) les images peuvent développer un niveau visuel indépendant pour les chansons (2010, 93) ; (5) les images peuvent diriger l'expressivité de la chanson en créant une atmosphère spécifique qui oriente le public dans la réception (2010, 94).

Un des spécialistes des musiques populaires est Simon Frith qui a publié le livre *Performing Rites. Evaluating Popular Music* (« Évaluation de la musique populaire ») en 2002. Il y souligne le lien étroit entre une réception active de la musique populaire et des mouvements sociaux :

> Et ce qui rend la musique spéciale dans ce processus culturel connu, c'est que l'identité musicale est à la fois imaginaire – idéalisant non seulement soi-même mais aussi le monde social que l'on habite – et réelle : elle est réalisée dans l'activité. Faire de la musique et écouter de la musique, autrement dit, sont des questions corporelles ; elles impliquent ce que l'on pourrait appeler des mouvements sociaux. À cet égard, le plaisir musical n'est pas dérivé de la fantaisie - il n'est pas médiatisé par des rêves éveillés mais est expérimenté directement : la musique nous donne une expérience réelle de ce que l'idéal pourrait être.[1] (Frith 2002, 274; ma traduction)

Cet aspect performatif de la réception de la musique – et, en extension, des clips qui les accompagnent – peut être combiné avec les catégories trois à cinq que Gabrielli propose pour une lecture de clips vidéo, notamment les messages supplémentaires créés par le visuel et qui vont au-delà des paroles de la chanson.

Dans ce qui suit, nous allons nous intéresser à plusieurs clips qui sont sortis à différents moments cruciaux de l'évolution des débats politiques au Burkina Faso pendant les quinze dernières années (2006-2023) pour suivre l'évolution du visuel qui accompagne ces débats dans l'espace public. Les exemples illustrent les divers moments de « ruptures », quand les artistes réclament, ou prévoient un changement dans la politique pour améliorer la vie quotidienne des citoyen.ne.s faisant face à des précarités et des insécurités économiques et socio-politiques.

Premiers moments préemptifs : vers l'insurrection de 2014

Les musiciens burkinabè Sams'K le Jah[2] et Smockey[3] produisaient individuellement et ensemble des chansons et des clips critiques par rapport à la politique de Blaise Compaoré et la relation étroite avec la France

---

[1] « And what makes music special in this familiar cultural process is that musical identity is both fantastic – idealizing not just oneself but also the social world one inhabits – and real: it is enacted in activity. Music making and music listening, that is to say, are bodily matters; they involve what one might call *social movements*. In this respect, musical pleasure is not derived from fantasy – it is not mediated by daydreams but is experienced directly: music gives us a real experience of what the ideal could be. »

[2] De son nom civil Karim Sama, né en 1971.

[3] De son nom civil Serge Bambara, né en 1971.

dans un système néo-colonial. Tous les deux s'inspiraient des idées du Président Thomas Sankara, assassiné en 1987, qui essayait de changer le système politique et économique du Burkina Faso pour une plus grande autonomie et une valorisation des cultures et de l'histoire locales. Pendant que la politique officielle tentait de faire oublier Sankara en changeant des noms de rues, des places pour prendre de la distance par rapport aux idées de la révolution de 1983, la génération de Sams'K le Jah et celles qui suivirent[4] voyaient et voient toujours dans les idéaux de la révolution un modèle qui donne l'espoir aux jeunes générations. Sams'K le Jah fut lui-même membre des *Pionniers de la Révolution*, le mouvement de jeunesse créé par le capitaine Thomas Sankara, et dit avoir été profondément marqué par cette période. A plusieurs reprises, il écrivit des chansons pour rendre hommage à Sankara et pour revivifier sa mémoire. En 2006, un an avant le 30e anniversaire de la mort de Sankara, Sams'K le Jah publie une chanson intitulée « Sankara, le président » avec laquelle circulait une vidéo composée de photos et de clips d'archive montrant des discours de Sankara ou des interactions avec la population.[5] Dans la même tonalité, il publie la chanson « Hommage » en 2010, ce qui témoigne de la grande ténacité de cet artiste dans la propagation des messages politiques venant de l'époque de la révolution dans les années 1980. Ce clip lie le passé à l'année 2010, car il s'ouvre sur une image de la tombe de Sankara et pose implicitement la question, toujours ouverte à ce moment, de la responsabilité et de la culpabilité pour sa mort. Par la suite on voit le chanteur qui porte un t-shirt avec les couleurs du drapeau national du Burkina Faso et un béret avec une étoile. Cette prise rapprochée est suivie par une image rapprochée également de Sankara portant une casquette militaire avec une étoile. Au niveau visuel, le clip crée une continuité entre les symboles de la révolution de 1983 et les adhérents à ses idées politiques. Dans le texte, le chanteur parle de divers leaders africains qui symbolisent l'indépendance de l'Afrique (Patrice E. Lumumba du Congo ou Kwame Nkrumah du Ghana par exemple). Il pose la question pourquoi on ne parle

---

[4] Voir par exemple le cinéaste Cédric Ido, né en 1980, qui proposait le film *Twaaga* (2013) qui raconte l'histoire d'un garçon de 10 ans qui rêve d'être un super-héros comme Sankara. Voir Fendler (2018).

[5] Voir *Sankara, le président* (2006). https://www.youtube.com/watch?v=6_r0SBK0_Io.

pas de Sankara au Burkina Faso. Il fait ainsi ouvertement allusion au silence créé autour de ce président assassiné qui est devenu un martyr, une icône, au niveau continental, pour une Afrique indépendante.

Le joueur de djembé porte un t-shirt à l'effigie de Sankara, avec au dos les paroles « Tuez Sankara, et des milliers de Sankara naîtront » (fig. 1), lui étaient comme un mot d'ordre pour les jeunes activistes. Pour le refrain, Sams'K le Jah est proche de la tombe et en face d'un groupe de jeunes qui chantent avec lui, soulignant ainsi la longévité de la mémoire de Sankara et l'adhésion à ses idéaux politiques.

Fig. 1 « Hommage »

Fig. 2 « Hommage »

A la fin du clip, Sams'K le Jah salue le groupe de chanteurs – et Sankara – en effectuant le geste d'un salut militaire : levant la main au niveau de la casquette ou du béret (fig. 2), un geste qui était aussi utilisé dans les marches et manifestations des rassemblements de jeunes à l'époque, mais aussi par des militaires. Nous reviendrons sur la signification des gestes dans la deuxième partie de notre analyse.

En 2009, Smockey publie la chanson « À qui profite le crime » (2009). Le clip combine des photos et films d'archives de Sankara dans des rencontres politiques avec des extraits de discours politiques, entre autres de François Mitterrand, président de la France quand Sankara prit le pouvoir en 1983, et des extraits des discours de Blaise Compaoré. Ce matériel d'archives est monté d'une telle manière qu'il semble donner une réponse implicite à la question soulevée par le titre, « À qui profite le crime », car le montage rend visible un réseau d'hommes politiques qui voient leurs intérêts politiques mis en danger par les objectifs politiques du Burkina Faso dans les années 1983-1987 tentant de sortir du cercle vicieux des dépendances post- et néocoloniales – la Françafrique.

En 2010, Smockey produit le clip « La patrie ou la mort : président Thomas Sankara » en collaboration avec Awadi. Ils utilisent encore une fois la combinaison de matériel d'archives pour rappeler les paroles de Sankara. Mais ce matériel historique est combiné avec des séquences de concert devant des publics africains au Burkina ou au Sénégal qui scandent les paroles et imitent les gestes montrés et activés sur scène et dans le clip. On y retrouve également la visite de la tombe de Sankara que Sams'K le Jah avait déjà prise comme point de départ pour la construction d'un processus de questionnements de l'histoire du Burkina. À plusieurs reprises, les deux chanteurs se trouvent à côté de la tombe, individuellement, seuls ou avec des jeunes derrière eux pour saluer leur idole (fig. 3).

Fig. 3 La patrie ou la mort : président Thomas Sankara

Avec la chanson « On est dans la rue » de 2013, les messages politiques des chansons et des clips se tournent davantage vers le présent ou un futur proche. Pendant que les clips de 2006 à 2010 rendaient accessibles les archives à un large public dans le but d'activer la mémoire d'une première révolution, et pour appeler les adhérents à briser le silence imposé après la fin abrupte et violente de cette première tentative de changer le système politique, « On est dans la rue », s'adresse directement à la situation actuelle et directement au public des musiciens.

Les chanteurs sont montrés sur fond noir, à tour de rôle, à l'extrême droite ou gauche du cadre, ce qui crée l'illusion d'une alternance entre les deux voix qui se joignent et se renforcent par la reprise du refrain « on est dans la rue ». Des prises de personnes avec des pancartes sont intercalées. Ce montage lie les paroles des chanteurs avec la prise de parole des jeunes dans la rue, car les pancartes évoquent celles des manifestants

dans la rue, réclamant plus de liberté, une politique qui rend la vie quotidienne vivable, mettant en avant les besoins primaires de la population : manger à sa faim, être en paix et en sécurité. Une grande partie de texte énumère les devoirs et les promesses des politiciens pour les dénoncer après, en montrant le quotidien vécu : les policiers qui tirent sur des manifestants qui réclament plus de liberté (fig. 4), plus de justice ou les moyens pour vivre dans la dignité. Les politiciens sont accusés d'être des menteurs qui utilisent leur pouvoir pour se mettre à l'abri des difficultés de la vie quotidienne auxquelles les citoyens doivent faire face.

Fig.4 On est dans la rue

Fig. 5 On est dans la rue

Le clip charge les politiciens en rendant visibles les fausses promesses qui empirent la situation générale pour tous les habitants. Le personnage d'un policier apparaît au moment où le texte résume la situation en soulignant le ridicule des démarches des politiciens qui mentent et trahissent toute la population au vu et au su de tous. La chanson se termine sur une séquence instrumentale de reggae assez longue (une minute sur 5 min. 56 sec. de clip) pendant laquelle le policier danse en faisant des mouvements qui le ridiculisent davantage (fig. 5). Cette danse est interrompue par des fractions de seconde qui montrent des images de l'asphalte de la rue accompagnées par un crissement interrompant la musique.

Ces chansons et bien d'autres accompagnaient les manifestations de la révolution de novembre 2014 qui ont mirent fin à la présidence de Blaise Compaoré.

Smockey a rassemblé 31 chansons produites en collaboration avec plusieurs artistes – entre autres Sams'K le Jah et Awadi – et publiées dans un coffret intitulé *Prémonition, Révolution, Évolution* et lancé en mars

2015 dans l'enceinte de l'Assemblée nationale détruite par le feu pendant la révolution.[6]

Les clips sortis de 2006 à 2014 ont accompagné l'évolution des discours politiques pendant presque une décennie, dont le début fut surtout marqué par la re-connexion avec le passé, la vision d'un meilleur avenir interrompu brusquement par la disparition de Sankara. L'entrelacement du passé avec le présent devient de plus en plus intense, pour faire un focus sur des moments de haute actualité en 2013 et 2014. La vision du futur qui avait été abordée dans la troisième partie du coffret à travers l'« Évolution » semble être mise en suspens.

Moments de ruptures : face à la crise pendant la transition (post-insurrection) ?

La relève des artistes qui créaient le lien avec la situation politique dans une performance préemptive par leurs textes et leurs images est assumée par exemple par Joey le Soldat (alias Joël Wendtouin Sawadogo). Son nom de scène rend hommage à son grand-père qui fut tirailleur et son père qui a lutté pour l'indépendance. Joey, né en 1985, appartient à la génération d'après, celle qui n'a pas de souvenirs de l'époque de la première révolution, contrairement à Sams'K le Jah ; mais il s'insère néanmoins dans ce mouvement de citoyens luttant pour une patrie en paix. En 2019, il transmet un message avec le clip de sa chanson *État d'urgence* qui semble reprendre les discours de ses prédécesseurs. Quatre ans après la révolution, il crée une atmosphère asphyxiante de la situation politique bloquée entre les ruptures, coups d'état, violence grandissante et infrastructures étatiques défaillantes, dans laquelle la jeunesse se voit bloquée sans voir un espoir pour l'évolution dont parlaient les prédécesseurs comme Smockey ou Sams'K le Jah quelque cinq ans plus tôt. Le clip vidéo utilise différents moyens esthétiques pour créer une atmosphère de préparation à l'action, adaptée au cas d'urgence auquel la jeunesse du Burkina Faso doit faire face. Le zoom avant du début rappelle la perspec-

---

[6] Bassératou Kindo : « Musique : Avec « Pré'volution » Smockey entend accompagner le processus électoral. » lefaso.net ; 07.03.2015. https://lefaso.net/spip.php?article63596.

tive offerte par les drones utilisés par les forces de police pour contrôler les manifestations. La caméra zoome sur le quartier où les jeunes se rassemblent pour protester contre la violence de l'État et le terrorisme. Les deux plans d'ensemble sont interrompus par un gros plan du visage du chanteur dans l'obscurité, avec un regard intense et menaçant dirigé vers la caméra, s'adressant à l'interlocuteur ou au spectateur.

Fig. 6 « État d'urgence »

Fig. 7 « État d'urgence »

Les deux principaux décors montrent les manifestations et les rassemblements de jeunes dans les rues d'un quartier dit populaire de la capitale du Burkina Faso, Ouagadougou, et leurs rassemblements nocturnes autour d'un feu ouvert. Les gros plans sur le chanteur culminent dans une séquence de plans qui s'ouvrent progressivement sur des plans moyennement rapprochés dans lesquels un feu fait rage dans les rues. Les gros plans sur Joey sont intensifiés dans leur impact extatique par la multiplication de l'image de son visage, comme si sa protestation se multipliait à l'infini jusqu'à ce qu'il soit suivi par un groupe plus important (fig. 6). Le point culminant mêle le gros plan du visage du chanteur à l'image du feu ouvert autour duquel les jeunes sont rassemblés. Toute cette séquence crée une atmosphère intense de danger imminent, de menace (fig. 7) et de vive colère, qui est également mise en scène par les manifestants qui lèvent le poing, rejoignant le chanteur principal dans le refrain déclarant l'état d'urgence. La vidéo crée cette atmosphère générale menaçante principalement par le biais du montage, la répétition de scènes similaires réunies par des coupes rapides et des images mélangées, de façon à ce que la réalité déformée devient visible pour tout le monde. Les moments de rassemblement joyeux et aléatoire se transforment peu à peu en rassemblements organisés. À la fin, tous lèvent le poing, prêts à

lutter contre la violence de l'État et la menace de destruction des droits des citoyens dans leur pays. Ces gestes font écho aux nombreuses manifestations qui ont précédé l'insurrection, comme à celles qui eurent lieu après ; ils soulignent ainsi le caractère répétitif – ou plutôt continu – de l'état d'urgence.

La musique est dominée par un rythme lourd, tandis que des tonalités stridentes créent dès le début un sentiment de malaise, de menace permanente et de danger imminent. Le rythme régulier et la répétition des motifs renforcent l'élan qui emporte les personnes qui se joindront à la marche et à la bataille, et qui devront également agir lorsqu'elles seront constamment menacées par la tonalité stridente de l'alarme. L'espace urbain est limité à l'environnement strict des personnages. Il n'y a aucune possibilité de survol ou d'expansion de l'espace, de sorte que l'atmosphère rappelle l'emprisonnement, le fait d'être coincé dans un endroit sans espoir et sans possibilité d'évasion. En même temps, l'espace urbain de la vidéo est celui des périphéries de Ouagadougou, l'espace transitoire entre le centre urbain et les quartiers semi-urbains, voire ruraux. Au-delà de la critique et de l'appel à la contestation active et au changement, la vidéo met en scène la vie en marge, dans des entre-deux spatiaux, temporels, sociaux et économiques qui semblent être des espaces fermés, sans issue. L'atmosphère de blocage et d'abandon dans un nulle part capte également le spectateur et semble le paralyser, tandis que le regard – qui ne permet aucune forme d'« évasion » – attise le malaise face à la situation où l'état d'urgence devient la règle.

Moments de ruptures : coups d'état, révolution ou/et évolution ?

Dans ce contexte d'insécurités politiques croissantes dues à la faiblesse des institutions politiques et des menaces violentes venant de différents groupes d'intérêts, les musiciens commencent à répondre au besoin d'exprimer le vécu de tous les jours, les menaces de mort, les privations, les déstabilisations des structures sociétales et communautaires suite à des déplacements forcés, la destruction d'infrastructures.

Le premier clip vidéo est lancé par l'artiste Privat qui était déjà un militaire de carrière. La chanson *Sodaga* (*Soldat*, 10/2021)[7] rend hommage aux efforts des soldats et gendarmes qui luttent contre les attaques des groupes militarisés. Au niveau visuel, on voit le chanteur masqué, armé, dansant avec une arme à la main avec des mouvements de danse *et* d'arts martiaux mélangés. Ces séquences montrent également des soldats et des gendarmes, des FDS (forces de sécurité) dans un paysage désertique, ou des champs brûlés. Le geste du poing levé, et le geste du salut militaire reviennent dans des moments qui semblent être ceux entre les combats. En parallèle avec cette mise-en-scène des affrontements militaires, le clip offre des séquences narratives. La première montre un homme qui est appelé au front tout juste après avoir demandé la main de sa fiancée. La deuxième montre le chanteur qui fait ses adieux à une petite fille, qui semble être sa petite sœur. Le clip montre l'entrelacement étroit entre la vie individuelle et l'impact des luttes contre le terrorisme et les attaques armées sur la vie de chaque individu. Les acteurs principaux sacrifient leur bonheur individuel pour la sauvegarde de la sûreté nationale et des familles.

Un an plus tard, en 2022, le capitaine Ibrahim Traoré arrive au pouvoir à la suite d'un coup d'État qu'il justifie par les mesures nécessaires pour lutter contre la violence et pour rétablir la paix au Burkina Faso. En avril 2023, une mobilisation générale rend plus officiel et visible que le pays est en guerre.[8] La chanteuse populaire, Idak Bassavé, publie un clip vidéo qui rend hommage aux soldats.[9] Dans « Sodassa » (« Hommages aux soldats »), l'artiste et ses danseurs se montrent en tenues militaires. La chorégraphie combine des éléments de gestes militaires avec ceux des danses traditionnelles. Des références aux différentes régions, cultures et

---

[7] Il reçut le prix *Sodaga d'or* de révélation en novembre 2023. « Sodaga d'or : Les artistes Kezi, Général Yac, Privat, Nourat et le fils du Moogho sont les lauréats de la 1re édition. » Burkina24.com, 17/12/2023. https://burkina24.com/2023/12/17/sodaga-dor-les-artistes-kezi-general-yac-privat-nourat-et-le-fils-du-moogho-sont-les-laureats-de-la-1re-edition/.

[8] Voir p. ex. « Que signifie la 'mobilisation générale' décrétée au Burkina Faso ? » 25.04.2023. https://www.bbc.com/afrique/articles/c3g4pj5lw7ko.

[9] https://www.youtube.com/watch?v=y5O1-_tBpEw 27.01.2023. *Hommage aux Soldats du Burkina Faso*. Tribute to the Soldiers of Burkina Faso.

langues soulignent la diversité du pays, ce qui se reflète aussi dans le nom du Burkina Faso qui emprunte des mots aux trois langues principales et renforce ainsi l'idée d'une unité nationale.

Ces deux exemples montrent comment la lutte continue a un impact considérable sur tous les groupes sociétaux. Des clips vidéo qui sont d'habitude utilisés pour le divertissement, se transforment en médium transférant des messages militaires, de mobilisation, de combat. Le nombre de ce type de vidéos a considérablement augmenté depuis le début de l'année 2023, car presque tous les artistes burkinabè ont sorti au moins une chanson et/ou un clip pour soutenir les FDS, pour remonter le moral des troupes autant que de la population civile pour continuer à affronter les dangers et précarités infligés aux Burkinabè dans une situation d'insécurité.

Les clips présentés ci-dessus ont montré que les œuvres d'artistes ont prévu ou accompagné les changements politiques pendant plus d'une décennie. En tant que format artistique, ces clips correspondent à presque toutes les catégories d'analyse proposée par Gabrielli : (1) la paraphrase du texte verbal de la chanson (2010, 91) ; (2) les images facilitent la compréhension des paroles (2010, 92) ; (3) les images offrent une perspective de lecture supplémentaire (2010, 92).

Pour conclure, nous nous proposons de montrer comment ces clips répondent à la quatrième catégorie – notamment à la construction d'un niveau visuel indépendant (2010, 93).

Gestes spéculatifs dans les clips vidéo : potentialités vs. probabilités

Les clips discutés sont très différents dans leurs objectifs, mais ils partagent quand-même deux gestes symboliques, notamment le geste du poing levé et celui du salut militaire. Le message, au fond, reste le même : le poing levé symbolise l'engagement dans une lutte pour des objectifs partagés ; le salut militaire symbolise le respect pour le leader d'un certain groupe militaire ou engagé et la disposition à suivre celui dans la lutte.

La nature intrinsèque du geste dépend du contexte : lutte communautariste pour réaliser des objectifs partagés ou lutte militaire pour com-

battre un ennemi. On pourrait se demander si le glissement d'un engagement politique avec des gestes militants vers un engagement militaire avec des gestes militaires illustre aussi le danger d'utiliser des gestes qui appartiennent à un imaginaire militaire dans un contexte militant.

Pour mieux distinguer la nature de ces deux gestes si similaires dans la performance, on devrait rappeler la distinction que le sémioticien C. S. Pierce fait entre un index et une icône. Une image qui renvoie à un objet diégétique parce qu'ils partagent certains éléments visuels, est un index. Par contre, l'icône est un signe qui fait référence à l'objet qu'elle dénote simplement en vertu de ses caractères propres et qu'elle possède, qu'un tel objet existe réellement ou non.

Suivant ces définitions des valeurs des gestes performatifs et visuels dans les clips, le poing et la salutation sont des index dans les vidéos de Privat et Bassavé, car ils se réfèrent à un « objet », un geste militaire dans un contexte militaire. Pour la signification de ces deux gestes dans les clips des artistes engagés, je propose de parler plutôt de « gestes spéculatifs ».

Georgio Agamben dit que le geste est l'exhibition d'une médialité, qu'il s'agirait de rendre visible un moyen d'expression, donc le geste dans notre cas, en tant que tel.[10] Les clips vidéo exhibent la performance de ces gestes et rendent visible la médialité et la médiatisation de ces gestes. La différence fondamentale se trouve dans la référentialité et l'acte de lecture de ces gestes dans les clips vidéo. Isabelle Stengers a proposé une réflexion importante pour pouvoir faire la distinction entre ces gestes dans deux contextes différents dans notre cas :

---

[10] Dans son texte, Agamben parle aussi d'une dimension éthique. Katarina D. Sjöblom a bien montré que la focalisation sur la performativité pourrait aussi perdre de vue la dimension éthique, ce qu'elle résume dans sa conclusion : « As noted in the introduction, our current societies are increasingly marked by a certain negligence toward truthful speech, a tendency that has deteriorated important democratic procedures in Europe and elsewhere. While Agamben evidently scorns this condition in his lamentation over the loss of the efficacy of the word, it is not at all clear that his celebration of an empty experience of discursive gestures points to a credible contestation of this condition. At worst, his vision of a sphere where humans immerse themselves in empty utterances risks enforcing or at least coming dangerously close to precisely the type of pointless and careless speech that plagues our democracies today. » (2024, 14)

> Le diagnostic portant sur les devenirs n'est pas le point de départ d'une stratégie mais relève d'une opération *spéculative*, d'une expérience de pensée. [Elle n'a] d'autre rôle que de **susciter des possibles**, c'est-à-dire aussi de rendre visibles les mots d'ordre, évidences et renoncements que ces possibles doivent mettre en question pour devenir eux-mêmes perceptibles. [Elle est] d'abord une **lutte contre les probabilités**, et une lutte dont les acteurs doivent eux-mêmes se définir contre les probabilités. En d'autres termes, il ne peut s'agir de rien d'autre que de créer des mots qui n'auront de sens qu'à susciter leur réinvention, des mots dont la plus haute ambition serait de devenir ingrédients d'histoires qui, sans eux, auraient peut-être été un peu différents.[11] (C'est moi qui souligne.)

En nous inspirant de ces réflexions, on pourrait considérer les clips comme des médias qui rendent visibles ces diverses options, les évidences, les mots d'ordre etc. dans les clips les plus récents – surtout après la mobilisation générale au Burkina Faso en avril 2023 –, les clips proposent surtout des probabilités, donc une seule lecture possible des gestes symboliques, notamment dans un contexte d'engagement militaire. Dans les clips des années 2006 à 2020, il y a beaucoup de gestes symboliques similaires, mais qui invitent surtout à penser les différentes possibilités, et options pour l'avenir. Les clips proposent plutôt une expérience de pensée aux spectateurs/spectatrices, qui, en regardant ces vidéos, devraient appréhender les gestes symboliques et les histoires proposées dans la perspective de la possibilité, donc contre les probabilités pré-définies.

Les « gestes » se répètent dans les divers clips et invitent à réfléchir sur les possibles et le probable. La différence se trouve dans l'utilisation des mêmes gestes dans des contextes différents et leurs référentialités. En suivant les exemples sur quinze ans, on peut constater qu'un certain imaginaire militant chez Sams'K le Jah, Smockey ou Joey le Soldat devient un imaginaire militaire et militariste chez Privat ou Kayawoto en utilisant des gestes similaires, mais en transformant des images icôniques en images index qui se réfèrent à une réalité diégétique. Cela s'explique par la crise aigüe depuis 2022, mais la différenciation entre des gestes probables qui sont prédéfinis et des gestes spéculatifs qui demandent de voir différentes possibilités attirent l'attention sur le fait que la vision prédominante dans cette période à partir de 2023 est celle de la guerre. Une lecture des propositions des artistes dans la perspective des gestes spéculatifs ouvre des perspectives pour s'imaginer un avenir à travers

[11] Isabelle Stengers, citée dans Debaise/Stengers 2016.

un engagement des citoyens militant qui ne serait pas réduit à une seule perspective.

Bibliographie

Adedeji, Wale, « Representing Africa in contemporary Nigerian Hip Hop: A Video Analysis of Ruggedman's "Ruggedy Baba" », dans *An international Journal of Humanities and Social Sciences*, 2015, 798-820.

Agamben, Georgio, *Means without Ends. Notes on Politics*. Translated by Vincenzo Binetti and Cesare Cassarino. Minneapolis, University Press of Minnesota, 2000.

Appert, Catherine M., *Hip hop time. Music, memory, and social change in urban Senegal*, New York, Oxford University Press, 2018.

Charry, Eric, *Hip Hop Africa. New African Music in a Globalizing World*. Bloomington, Indiana University Press, 2012.

Debaise, Didier/Stengers, Isabelle, « L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif », dans *Multitudes*, n°65(4), 2016, 82-89, en ligne : https://doi.org/10.3917/mult.065.0082 (consulté le 06.07.2025).

Djebbari, Elina, « Vidéochoréomorphoses : danses et vidéo-clips au Mali », dans *La revue des musiques populaires,* 14.2, 2018, 136-159.

Feisthauer, Leo, *Theorizing Music Videos of the Late 2010s. A Prosumer's Study of a Medium*, Stuttgart, Metzler, 2021.

Fendler, Ute, « Superheroes for Africa? », dans *Africa Today*, vol. 65, Fall, Indiana UP Bloomington, 2018, 86-105.

Fendler, Ute, « Icons of Political Leaders – from Sacral to Popular Images », dans Ute Fendler et al., *Revolution 3.0: Iconographies of social utopia in Africa and its diasporas*, München, AVM, 2019, 34-51.

Frith, Simon, *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Gabrielli, Giulia, « An analysis of the Relation between Music and Image. The Contribution of Michel Gondry », dans Henry Keazor

et Thorsten Wübbena (dir.), *Rewind Play Fast Forward. The Past, Present and Future of The Music Video*, Bielefeld, Transcript, 2010, 89-109.

Ganou, Souleymane, *Pour une anthropologie de la création musicale. Clip vidéo, identité culturelle et développement*, Ouagadougou, Presses universitaires, 2021.

Goodwin, Andrew, *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*, London, Routledge, 1993.

Hanson, Matt, *Reinventing Music Video: Next-generation Directors – Their Work and Inspiration*, Brighton, Rotovision, 2006.

Keazor, Henry/Wübbena, Thorsten (dir.), *Rewind Play Fast Forward. The Past, Present And Future Of The Music Video*, Bielefeld, Transcript, 2010.

Krause-Wahl, Antje, « Why Artists make clips », dans Henry Keazor et Thorsten Wübbena (dir.), *Rewind Play Fast Forward. The Past, Present and Future of The Music Video*, Bielefeld, Transcript, 2010, 207-224.

Larkin, Brian, *Signal and noise. Media, infrastructure, and urban culture in Nigeria*, Durham, Duke University Press, 2008, 639-654.

Korsgaard, Mathias Bonde, « Projections of image on sound. Reassessing the Relation between Music Video and Cinema », dans *The Oxford Handbook of Cinematic Listening*, Oxford University Press, 2021, 619-638.

Ndaliko, Chérie Rivers, « What remains: reviving Lumumba's legacy in music video », dans *Journal of African Cultural Studies*, 31:1, 2018, 53-70.

Ngom, Ousmane, « From *Bul Faale* to *Y'en a marre*: a Semiotic Analysis of the Discursive Mutations of Senegalese Hip-hop », dans *International Journal of Language and Literature*, 4.2, 2016, 7-15.

Shaviro, Steven, *Digital Music Videos*, Chicago, Rutgers University Press, 2017.

Stengers, Isabelle, « La Guerre des sciences », réédité en 2003 dans *Cosmopolitiques* I, Paris, La Découverte, 2006.

Sjöblom, Katarina Diana, « Agamben's Politics of the Performative », dans *Theory, Culture & Society*, 2024, 1-16.

Vernallis, Carol, *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*, New York, Columbia University Press, 2004.

Vernallis, Carol, *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

Filmographie

Bassavé, Idak, *Sodassa,* 2022, https://www.youtube.com/watch?v=y5O1-_tBpEw.

Joey le soldat, *État d'urgence*, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=b6I_pjwTqcQ.

Privat, *Sodaga*, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=K-In9DZWAuQ.

Kayawoto (feat. Privat), *Commando*, 2024, https://www.youtube.com/watch?v=mEUQ7E2-TbI.

Sams'K le Jah, *Sankara, le président*, 2006, https://www.youtube.com/watch?v=6_r0SBK0_Io.

—, *Hommage*, 2010, https://www.youtube.com/watch?v=Yj1fI8TNswc.

Smockey (feat. Awadi), *A qui profite le crime,* 2009, https://www.youtube.com/watch?v=9Vloo5GD2K8.

— (feat. Sams'K le Jah), *On est dans la rue*, 2013, https://www.youtube.com/watch?v=SUyaqn0jU84.