

## **Discours sur les migrants de retour de Côte d'Ivoire dans le roman et la chanson burkinabè**

*Alice Degorce\**

### **Résumé**

La façon de parler des migrants de retour de Côte d'Ivoire a évolué tout au long de la période postcoloniale au Burkina Faso. En se basant sur différents types de discours oraux et écrits (littérature écrite et chansons notamment), il s'agit d'interroger ici la manière dont un discours dominant peu favorable à la migration s'est construit depuis les Indépendances jusqu'au lendemain de la guerre en Côte d'Ivoire (début des années 2000), parallèlement à des mouvements migratoires toujours importants entre les deux pays. Les discours entourant les migrations burkinabè semblent en effet reposer sur un paradoxe : alors que ceux portés par certains intellectuels, chanteurs ou politiques renvoient une image peu valorisante des migrants et de leur apport, l'importance de la diaspora et sa contribution à l'économie sont bien réelles. Au final, seules de rares voix, telles que les chants de jeunes femmes, semblent renvoyer une image positive de cette migration.

**Mots clés** : Burkina Faso, migrations, discours, langage, chansons.

---

\* Chargée de recherche à l'IRD, IMAF, Institut des Mondes Africains, UMR 8171 (CNRS)-243 (IRD), [alice.degorce@ird.fr](mailto:alice.degorce@ird.fr)

## **Speeches about Migrants Returning From Ivory Coast in Burkinabe Song and Novel**

### **Summary**

The way of talking about migrants returning from Ivory Coast has changed throughout the postcolonial period in Burkina Faso. Basing on different kinds of oral or written speeches (particularly written literature and songs), the way a dominant discourse not much favourable to migration has been constructed since the independences of these states until the war in Ivory Coast (in the beginning of the 2000's), simultaneously to some important migratory movements between the two countries, is examined here. Speeches about Burkinabe migrations seem to be based on a paradox indeed: whereas the discourses carried by some intellectuals, singers or politics give a depreciating image of the migrants and of their input, the importance of the diaspora and her contribution to economy are real. Finally, only few voices, such as young women songs, seem to give a positive image of this migration.

**Key words:** Burkina Faso, migrations, speeches, language, songs.

Les migrants de retour de Côte d'Ivoire sont connus sous différentes appellations au Burkina Faso dont celles, en *moore*<sup>1</sup>, de « *Kaoos weto* » (littéralement : « ceux qui ont duré en brousse »), de « *Paa weto* » (« ceux qui sont restés en brousse », pour ceux qui ne reviennent pas de migration) ou encore, en français, de « diaspos ». Afin de mieux comprendre la façon de parler de ces migrants de retour et ses liens aux changements politiques et sociaux, il paraît essentiel de replacer ces dénominations dans l'histoire migratoire, vieille de près d'un siècle qui les a vus émerger. Dans ce contexte, un corpus de productions littéraires écrites et orales a notamment eu trait aux migrations burkinabè en Côte d'Ivoire et au retour des migrants au Burkina Faso, tout au long de la période postcoloniale. L'appréhender en termes de « discours » permet non seulement de prendre en compte ces deux aspects (écrit et oral), mais aussi de proposer une définition plus ouverte, englobant des pratiques langagières habituellement considérées comme non littéraires (Bornand & Leguy 2013) et autorisant l'étude transversale de différents genres discursifs qui ont pour objet commun la question migratoire. Cette approche, en se basant sur « la définition d'un discours émergent en situation, constamment en construction » (*ibid.* : 146) suppose une analyse en lien avec les contextes historiques et sociaux dans lesquels ces discours ont été élaborés.

Les migrations vers la Côte d'Ivoire, depuis la Haute-Volta coloniale, ont débuté dès la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, suscitées par la politique des colons visant à acheminer la main-d'œuvre voltaïque sur les chantiers et dans les plantations des colonies qui avaient un accès maritime et des ressources naturelles plus importantes (Dozon 2008 ; Kabbanji & Piché 2008 ; Zongo 2003). Bien que des mobilités précoloniales aient été signalées par certains auteurs<sup>2</sup>, ces flux n'étaient pas aussi importants que ceux qui furent amorcés pendant la colonisation. Les plus denses ont cependant très certainement été observés au lendemain des Indépendances, des années 1960 jusque

---

<sup>1</sup> Le *moore* est la langue des *Moose* (au singulier : *Moaaga*), majoritaires au Burkina Faso et plus souvent connus sous l'appellation francisée « Mossi ». La transcription suivie ici est celle de la sous-commission nationale du moore, qui fixe les règles orthographiques de la langue dans lesquelles la notation des tons n'est pas retenue (Nikiéma & Kinda 1997). Les *Moose* constituent l'une des populations d'origine burkinabè les plus importantes en Côte d'Ivoire du point de vue numérique et la plupart des exemples présentés concerne des discours exprimés en *moore*.

<sup>2</sup> Notamment par Joseph Issoufou Conombo, cité par Mathieu Louis (2013 : 59).

vers le milieu des années 1980 (Blion 1992 ; Kabbanji & Piché 2008 ; Zongo 2003). Les migrants, qui étaient initialement en majorité des hommes, furent alors peu à peu suivis par leurs femmes et leurs familles, et s'installèrent en Côte d'Ivoire pour des périodes de plus en plus longues, voire définitivement (Blion & Bredeloup 1997). Notre propos va se situer à partir de cette période postcoloniale, à travers tout d'abord l'analyse d'un roman, *Le Retour au village* de Kollin Noaga, publié dans les années 1970 et qui propose une première description des conditions de vie et de retour des migrants Burkinabè de Côte d'Ivoire. Nous examinerons ensuite deux genres chantés, datés de la période s'étendant à peu près de 1960 jusqu'au milieu des années 1980 : la musique moderne, alors en plein essor au Burkina Faso et un répertoire de chants traditionnels ayant pour sujet commun le voyage en train à Abidjan (Bissiri 2005). Enfin, nous interrogerons la façon dont les crises successivement traversées par la Côte d'Ivoire, dans les années 1990 et 2000, ont confirmé un regard ambigu sur la migration burkinabè et ont exacerbé des questions identitaires, liées aux retours de Côte d'Ivoire, tout en donnant naissance à de nouveaux discours.

Loin de mettre en avant l'apport de la migration, la majeure partie de ce corpus en propose une image peu valorisante. L'identité des énonciateurs, l'époque et le contexte (rural ou urbain), dans lesquels ces discours ont été élaborés, semblent déterminants quant à leur teneur. Face à des propos appelant à limiter les départs et à rentrer, particulièrement défendus par les intellectuels, les artistes et les autorités politiques, quelques chants relevant du répertoire traditionnel de jeunes ruraux, notamment de jeunes femmes, visent cependant à susciter les migrations. L'analyse du discours *a priori* dominant qui, tout en appelant au retour, pointe les échecs des migrants et rappelle les reproches formulés à leur égard, interroge toutefois sur la relation souvent paradoxale des non-migrants avec ceux qui partent.

### « Le retour au village »

Fonctionnaire de police, Kollin Noaga publie son roman *Le Retour au village* en 1978. Né en 1944 à Gaoua, dans le Sud-Ouest du Burkina Faso, il effectue cependant une partie de sa scolarité en Côte d'Ivoire, avant d'entrer dans les forces de police burkinabè puis d'occuper d'importantes fonctions au sein de l'administration.

*Le Retour au village* est en réalité la seconde édition d'un livre intitulé *Dawa en Abidjan*<sup>3</sup>, paru en 1974 et qui était plus critique sur les conditions de travail des Voltaïques en Côte d'Ivoire. Plus qu'un roman, cette première version était : « un essai où l'auteur, documents officiels à l'appui, démontre comment les travailleurs voltaïques en Côte d'Ivoire sont l'objet d'une exploitation scandaleuse » (Guingané 2001 : 495). *Le Retour au village*, quoiqu'interpellant toujours le lecteur sur la conception de l'eldorado ivoirien d'alors, constitue en effet une version moins polémique de *Dawa en Abidjan*. Présenté comme un roman, le livre est centré sur les échecs et les incohérences des choix de Tinga, héros tiraillé entre une Côte d'Ivoire où, en quelques jours, il perd le bénéfice d'années de travail lorsqu'il est appelé à rentrer d'urgence au Burkina Faso, et un village d'origine où il n'arrive plus à vivre, hanté par la vision d'un avenir qu'il voyait s'améliorer grâce à la migration et qui lui échappe. Le ton de l'ouvrage oscille entre un humour souvent satirique et le drame dans lequel s'enfonce son personnage principal, au fur et à mesure du roman.

Kollin Noaga y livre des descriptions de l'aventure initiatique que constituaient à cette époque les migrations ivoiriennes pour les Burkinabè, notamment *Moose*. Des éléments caractéristiques figurent ainsi dans son roman, tels les départs en ne prévenant qu'un minimum de parents ou d'amis, voire personne du tout, ou encore des retours au village de nuit afin de « respecter scrupuleusement la tradition quasi mystique qui veut que le retour du pawéogo soit entouré de la plus grande discrétion » (Noaga 1978 : 45).

Le terme « pawéogo » est ici une autre manière de transcrire le *moore* « *Paa weoogo* », Kollin Noaga employant là une forme plus proche de l'orthographe et de la prononciation française. Littéralement traduisible par « ceux qui sont restés en brousse », l'appellation est formée en *moore* sur le verbe *pa<sup>4</sup>* (rester) et le nom *weoogo* (au pluriel *weto*) qui désigne la brousse et, par extension, une région lointaine telle que peut l'être la Côte d'Ivoire par rapport au pays *moaaga*. Dans le langage courant, *Paa weoogo* désigne les migrants qui ne sont jamais revenus de migration et se distingue de *Kaaos weoogo* (pluriel : *Kaaos weto*). Cette autre dénomination est quant à elle attribuée aux

---

<sup>3</sup> Soit « Le broussard en Abidjan », ce titre reprenant le parlé des migrants *moose* en Côte d'Ivoire.

<sup>4</sup> Le doublement du -a est la marque de l'aspect inaccompli, qui signale l'achèvement d'une action.

migrants qui reviennent au Burkina Faso, qu'il s'agisse de retours définitifs ou plus ou moins réguliers (par exemple saisonniers). *Kaoos weogo* est composé du verbe *kaoose* (durer) et *weogo* (brousse, région lointaine). Ces appellations peuvent avoir des connotations négatives, les *Kaoos weto* étant également considérés comme : « Ceux qui ont perdu les bonnes manières et les bonnes mœurs » (Zongo 2010 : 33). Par souci de clarté pour ses lecteurs francophones sans doute, Kollin Noaga n'emploie que « pawéogo » (pluriel : pawéto) dans son roman.

Son œuvre est l'une des rares à donner des descriptions des migrants de retour, démystifiant de façon satirique les attitudes des *Kaoos weto* (migrants de Côte d'Ivoire). Lorsque le personnage principal Tinga, rapidement sans le sou, essaie malgré tout de faire bonne figure auprès des siens au village, l'auteur décrit ainsi son attitude : « Il y allait de sa réputation, de son honneur, et aussi de la caste des pawéto » (Noaga 1978 : 53). Par ces lignes, il tourne en dérision le rapport à l'honneur de ces migrants de retour, intimement lié au fait d'avoir de l'argent. Ceux-ci considèrent en effet qu'ils ont pour obligation morale de rapporter des biens matériels au village, mais aussi de montrer, de façon parfois ostentatoire, leur "capacité" économique. Ils achetaient ainsi autrefois des vélos, et investissent actuellement souvent dans des motos, ou encore en multiplient les dons d'argent auprès de leurs parents et amis. L'honneur et la bonne réputation passent en grande partie par ces démonstrations dont ils doivent faire preuve, signe de leur réussite.

L'auteur moque également l'esprit de solidarité qui lie les migrants entre eux et qui contribue à faire d'eux un groupe à part, une « caste », selon l'expression employée par l'auteur qui fait de nouveau référence à l'aspect initiatique, voire religieux<sup>5</sup>, de la migration en Côte d'Ivoire. Il décrit des attitudes souvent exclusives des migrants, liés entre eux par leur expérience de l'ailleurs ivoirien : conversations en dioula ou en agni, langues apprises en migration, ou évocation d'horizons que ceux du village n'ont jamais vus, tels que la mer (Noaga 1978 : 52). Dans l'extrait suivant, il tourne en ridicule les attitudes des migrants de retour, tout en laissant entrevoir en creux les tiraillements identitaires et culturels dans lesquels ils se trouvent :

---

<sup>5</sup> Dans l'extrait qui suit, Noaga emploie par exemple les termes « coreligionnaires » et « pèlerinage ».

« [Tinga] n'a pas eu beaucoup de peine à se réintégrer, à retourner aux sources. Et ce, contrairement à ce boy<sup>6</sup> qui, après un bref séjour outre-mer, avait loué les services d'un interprète pour converser avec ses parents ; à la différence de cet autre qui était arrivé d'Abidjan avec un fagot de pains parce qu'il ne savait plus manger le sorgho ou le mil : à l'indignation de ceux qui cessaient de travailler un mois au moins avant le retour au pays natal afin que les ampoules de leurs paumes aient le temps de se cicatriser » (Noaga 1978 : 58-59).

Le passage suivant permet aussi à l'auteur d'évoquer les pressions sociales pesant sur les migrants de retour qui doivent marquer leurs différences par ces mises en scène :

« Ses « coreligionnaires »<sup>7</sup> lui reprochent tant de choses... par exemple, de ne pas arborer, le soir venu, le vaste pagne bigarré que les gens de la côte prisent tant, et dont la façon de porter reflète certains sentiments [...]. On lui reproche également de ne pas s'enduire de quelque pommade exotique, ou de ne pas se doucher avec ce savon rouge, vert ou jaune vendu en barres et qui dégage une puanteur particulière. [...] De leur côté, les non-initiés lui reprochent son manque de classicisme. « À quoi bon séjourner à Abidjan, si c'est pour rester le même ou presque ? » chuchotent-ils » (Noaga 1978 : 58-59).

Tinga, en ne se conformant pas assez à ces attentes et en se laissant aller à une réadaptation rapide à la vie du village se retrouve ainsi mis à l'index tant par les migrants dont il ne joue pas le jeu que par les villageois. La phrase concluant cet extrait exprimerait ainsi l'une des attentes fondamentales de ces derniers, celle de voir changer ceux qui reviennent de Côte d'Ivoire.

Le roman a connu un grand succès au Burkina Faso<sup>8</sup>, bien que le lectorat potentiel soit resté limité à une élite au moment de sa parution, eut égard aux faibles taux d'alphabétisation et de scolarisation d'alors<sup>9</sup> :

« *Le Retour au village* parle aux Voltaïques d'eux-mêmes. Il n'y a pas de lecteur qui ne découvre, sous les traits de Tinga, soit un cousin, soit un frère, soit un

---

<sup>6</sup> Dans les colonies européennes d'Afrique et d'Asie, un *boy* était un domestique indigène. L'appellation s'est prolongée au-delà des Indépendances en Côte d'Ivoire, où les hommes employés auprès de catégories sociales aisées (tant européennes, qu'africaines ou encore libanaises par exemple) peuvent encore être appelés *boys* (Jacquemin 2012).

<sup>7</sup> Note de l'auteur : le voyage en Côte d'Ivoire est considéré comme un pèlerinage.

<sup>8</sup> Kollin Noaga écrit ensuite d'autres œuvres littéraires (romans, pièces de théâtre) dont *Haro, Camarade commandant* (1977). Selon Jean-Pierre Guingané : « Il lui a fallu seulement trois ouvrages pour être aussi célèbre que les meilleurs des auteurs voltaïques » (2001 : 496).

<sup>9</sup> Le taux brut de scolarisation était de 11 % en 1970 et de 15,8 % en 1980 (Pilon et Wayack 2003 : 67).

oncle. L'ouvrage est aussi un miroir qui, en permettant de se voir, oblige même ceux qui ne voulaient pas se regarder, non seulement à le faire, mais à reconnaître que tout, sur le visage, n'est pas aussi beau qu'on voulait le laisser croire » (Guingané 2001 : 496).

Loin de donner en effet une vision valorisante de la migration, l'auteur souligne les difficultés et les obstacles rencontrés par les migrants, tant en Côte d'Ivoire qu'au Burkina Faso, et qui rendent au final impossible leur réinsertion au village. Ainsi, « même ceux qui ne voulaient pas se regarder » (*ibid.*) se retrouvent face aux réalités occultées. Sous couvert du langage littéraire du roman, Kollin Noaga réussit à faire passer un message parfois difficile à accepter pour les candidats au départ. Dans la première version (*Dawa en Abidzan*), l'auteur ouvrait cependant son livre en se distinguant de la fiction par des lignes provocatrices :

« Vous cherchiez une œuvre littéraire ?  
Alors, je crains que vous ne fassiez fausse route.  
Vous désirez une source de documentation ?  
Dans ce cas, tournez cette page » (Noaga 1974)

Dans cette première publication, à côté de passages qui deviendront le roman de l'édition suivante, Kollin Noaga propose en effet un argumentaire contre la migration, avec à l'appui des statistiques sur les flux migratoires entre le Burkina Faso et la Côte d'Ivoire et une reproduction de la Convention ivoiro-voltaïque relative aux conditions d'engagement et d'emploi des travailleurs voltaïques en Côte d'Ivoire du 9 mars 1960. En ceci, le projet de l'auteur n'est pas seulement littéraire : il recouvre une véritable dimension politique et cherche à faire œuvre de témoignage, tout en militant contre les départs en migration. Son propos s'inscrit dans un contexte politique assez particulier, alors que la Convention de 1960 signée entre le Burkina Faso et la Côte d'Ivoire entre difficilement en application et qu'une autre convention bilatérale est signée en 1973 avec le Gabon (Kabbanji 2011 : 170-171). Celle-ci ne sera pas non plus respectée et donnera même lieu à l'expulsion de travailleurs burkinabè en 1976 (*ibid.*). Dans son avant-propos à *Dawa en Abidzan*, Kollin Noaga dénonce ouvertement les manquements dans l'application de la convention ivoiro-voltaïque :

« Cet exode de la main-d'œuvre [...] serait vraisemblablement moins préoccupant s'il s'effectuait dans les normes établies par les textes en vigueur tant en Haute-Volta que dans les pays d'accueil, et notamment une certaine convention datée du 9 mars 1960, qui favorisa le drainage de 34 234 Voltaïques vers la Côte d'Ivoire entre 1961 et 1969 » (Noaga 1974 : 18).



Sa profession n'est pas étrangère à sa prise de position. Il déplore l'absence de reconnaissance du travail de la police et de la gendarmerie dans la lutte contre le travail clandestin et le non-respect de la Convention de 1960. Il pointe les conclusions de la « Commission Nationale contre les Recrutements Clandestins de Manœuvres Voltaïques » :

« La conclusion de plusieurs séances de travail de cette commission stipule : « ... Policier et Gendarmerie devront dépister et démanteler les réseaux de recrutement clandestins ». Conclusion plutôt platonique, fantaisiste et sans impact, cette commission étant sans ignorer que la Police et la Gendarmerie étaient déjà à pied d'œuvre avant qu'elle n'existât » (Noaga 1974 : 19).

Avec une certaine amertume, il dénonce également le rôle des chefs traditionnels dans le recrutement de la main-d'œuvre. Amené à occuper des fonctions importantes dans sa profession<sup>10</sup>, il écrit sous pseudonyme afin de pouvoir conserver le caractère dénonciateur de son discours. Le passage par la fiction du roman lui permet de dépeindre par ailleurs les conditions de vie des migrants voltaïques en Côte d'Ivoire. Son personnage quitte tout d'abord le milieu rural des plantations de cacao et de café ivoiriennes lorsqu'il rentre pour la première fois au Burkina Faso. Tinga perd presque la totalité du fruit d'années de travail à l'occasion de ce premier retour. Lors de séjours ultérieurs en Abidjan, il se fait escroquer, vit dans des conditions précaires, souvent de petites "magouilles". Il se retrouve finalement incarcéré et obligé de se faire passer pour fou, afin de pouvoir sortir de prison et être rapatrié au Burkina Faso (dont il repart sur le champ). Sa vie conjugale est tout aussi complexe, Tinga se voyant quitté par une femme ivoirienne au début du roman, puis trompé par sa nouvelle épouse burkinabè, dont il finit par tuer l'amant. Autant d'épisodes qui visent à prévenir le lectorat des dangers de la migration, en donnant une image de plus en plus négative de la vie de Tinga en Côte d'Ivoire.

L'image du migrant de retour telle qu'elle est rapportée dans ce livre s'inscrit en effet, dès l'époque où il a été écrit, dans un discours intellectuel critique, vis-à-vis de l'émigration burkinabè, considérée comme une forme d'exploitation<sup>11</sup>. Au-delà de cette question, le roman pointe toutes les difficultés du retour. Pris dans un entre-deux, les personnages de migrants qu'il décrit, mettent maladroitement en avant

---

<sup>10</sup> Il fut notamment Directeur Général de la Sûreté Nationale.

<sup>11</sup> La partie romancée de *Dawa en Abidjan* est par ailleurs intitulée « Traite de Mossé » par Kollin Noaga.

l'expérience sociale et personnelle, acquise en Côte d'Ivoire ; l'auteur dépeignant des attitudes qui les coupent des autres villageois (habillement et régime alimentaire différents, expression dans des langues apprises en migration, regroupements). Parallèlement, la pression sociale exercée sur eux les poussent à se conformer à des attentes (il faut avoir changé soi-même et afficher sa réussite) accentuant ce hiatus entre migrants et non-migrants.

La littérature écrite s'adresse cependant à un public lettré, relativement restreint dans la société burkinabè de la fin des années 1970, et les livres sont souvent difficiles à trouver : l'impact du message porté par Kollin Noaga apparaît donc limité. À la même époque, la chanson connaît une bien plus grande diffusion, tout en proposant sans doute l'un des plus importants corpus de discours concernant les migrations en Côte d'Ivoire.

### **Deux répertoires de chants des années 1960 à 1980<sup>12</sup>**

Deux répertoires permettent principalement d'aborder la question des migrations de retour de Côte d'Ivoire dans les décennies qui suivirent les Indépendances : les chansons de la musique moderne et les chants du train, étudiés par Amadou Bissiri (2005). Ces deux genres chantés sont porteurs de discours qui, dans leur grande majorité, renvoient une image négative de la migration en Côte d'Ivoire. La musique moderne, courant essentiellement urbain, se fait le relais du discours, porté par des intellectuels ou des hauts-fonctionnaires comme Kollin Noaga, incitant à limiter les migrations. Le corpus des chants du train, qui regroupe des genres oraux traditionnels, offre quant à lui des propos, critiquant ouvertement les migrants, bien que comportant quelques chants appelant à partir. Dans les deux cas, qu'il s'agisse d'entraîner ou de limiter les départs, le chant vise à provoquer une action, selon les caractéristiques d'une parole performative.

La musique moderne tout d'abord, née dans les années 1950, de la rencontre des musiciens africains avec les instruments introduits par les occidentaux (guitare, cuivres, batterie, etc.), se fait porteuse de discours en français et dans plusieurs langues locales, appelant les migrants à rentrer ou à renoncer à partir. Selon Oger Kaboré, chercheur en ethnolinguistique et acteur de ce courant musical à partir des

---

<sup>12</sup> Certaines données de ce passage et de la partie suivante ont également été analysées dans Degorce 2014b.

années 1970, car lui-même musicien et chanteur : « L'objectif de ces chansons était essentiellement de sensibiliser les migrants » (Kaboré 2004 : 269). « *Lebg n wa* » (« Revenez » en *moore*) peut ainsi être considéré comme le mot d'ordre d'alors, plusieurs titres reprenant cet appel au retour des migrants, notamment *Bi-sõngo lebg n wa* (Bon enfant, reviens) d'Idy-O-Idrissa (devenu Empereur Bissongo) et Les Imbattables léopards, *Lebg n wa* de Georges Ouédraogo, ou en dioula, *An gao pa so* d'Abdoulaye Cissé. Ces chants font écho au propos de Kollin Noaga :

« Le départ massif des jeunes ruraux pour la Côte d'Ivoire en quête de travail rémunérateur a constitué, comme on le sait, une préoccupation sérieuse à plusieurs niveaux (politique, socio-familial, économique et culturel). Car il créait une hémorragie des forces vives de la nation, des déséquilibres et des malaises au sein des familles et un manque à gagner sur le plan économique. Et cela, les artistes se sont donnés pour tâche dès le début de l'indépendance de l'évoquer à leur manière pour exorciser le mal » (Kaboré 2004 : 269-270).

Leurs morceaux étant par ailleurs diffusés sur les ondes des radios sous-régionales, ils savent que leur message sera entendu, non seulement au Burkina Faso, mais aussi par les migrants qui sont en Côte d'Ivoire<sup>13</sup>. Dans cette perspective de « sensibilisation », ces répertoires n'offrent pas un regard sur les migrants de retour en tant que tels, mais sont plutôt le lieu d'un discours, visant à donner l'injonction de rentrer. Plusieurs chanteurs donnent ainsi la parole aux migrants et emploient la première personne du singulier, visant un processus d'identification de leur auditoire. Un thème récurrent, notamment chanté par Pierre Sandwidi, est celui qui veut que l'on n'ait trouvé mieux ailleurs et que l'on souhaite le retour chez soi. Sandwidi compose deux chansons ayant trait à ce thème. La première, dans les années 1970, s'intitule *Sõng maam tv m kuli* (Aide-moi à rentrer chez moi), titre en lui-même explicite. L'autre, intitulée *Cousin Halidou*, sortie plus tardivement dans les années 1990, se présente sous la forme d'une lettre écrite par un migrant appelé Moussa à son cousin Halidou, resté au Burkina Faso. Il y narre ses aventures et tous les métiers qu'il a pu faire dans différents pays africains (dont la Côte d'Ivoire) sans jamais avoir trouvé « le magot ». Énumérant ainsi ce qui constitue les étapes d'un véritable parcours d'échec en migration,

---

<sup>13</sup> La radio nationale burkinabè émet par exemple jusqu'en Côte d'Ivoire et était écoutée par les migrants. Les communiqués radiophoniques permettaient notamment à ceux restés au Burkina Faso de communiquer avec leurs parents émigrés.

il explique à son « cousin Halidou » son souhait de revenir au pays s'installer à ses côtés pour qu'ils unissent leurs forces :

*Mam watame ti d zīn ne taaba*  
*Mam watame ti d toom ne taaba*  
*M watame ti d bao lidgi*

(Je viens pour que nous nous installions ensemble  
Je viens pour que nous travaillions ensemble  
Je viens pour que nous cherchions de l'argent).

Mais surtout, le migrant tente de cacher sa honte de n'avoir pas réussi à l'étranger :

Cher cousin Halidou  
Ce que je vais te dire  
C'est entre toi et moi  
Bon Dieu, c'est entre nous  
Faut pas dire à quelqu'un<sup>14</sup>.

Ce passage n'est pas sans évoquer les silences, entourant les difficultés et les déceptions rencontrées en migration, et relevant du non-dit, comme en témoignent les travaux de Sandra Bornand sur le silence des hommes migrants zarma du Niger, qui reviennent des pays côtiers<sup>15</sup>. Dire l'échec, ne pas faire preuve de réussite, c'est en effet risquer le déshonneur, voire une certaine forme d'exclusion sociale.

Le regret d'être parti et de ne pas avoir écouté les conseils de ceux qui restent au pays est un thème central dans *Les Aventuriers* (1972) de Francis Meddah. Cette chanson raconte l'histoire d'un trio de migrants à qui le chanteur conseille en vain de rentrer au pays et qui, lorsqu'il revient enfin, s'exprime ainsi à l'adresse de l'interprète du chant :

Un jour, il est revenu (ce trio d'aventuriers)  
En me disant : tu avais raison  
Il vaut mieux mourir en paix chez soi<sup>16</sup>.

Ce dernier vers rappelle la notion de *ba-yiri* en *moore*, qui désigne le village ou, en contexte migratoire, le pays d'origine (littéralement : la maison du père) et qui sera particulièrement valorisée dans les dis-

---

<sup>14</sup> Cette partie de la chanson est en français.

<sup>15</sup> Conférence du 10 avril 2014, « Discours féminins et masculins sur les migrations vers les pays côtiers. Exemples *Moose* (Burkina Faso) et *Zarma* (Niger) » (Sandra Bornand et Alice Degorce), séminaire de l'EHESS « Migrations féminines en Afrique » organisé par Véronique Hertrich, Ismaël Moya et Klaus Hamberger.

<sup>16</sup> Cité dans Kaboré (2004).

cours du début des années 2000, au moment de la guerre en Côte d'Ivoire. Ici, l'idée qu'il « vaut mieux mourir en paix chez soi » comme alternative à la migration traduit une forme d'attachement à ce village ou à cette terre d'origine, qu'il vaut mieux ne pas quitter. Rester chez soi paraît finalement être la meilleure des voies à suivre<sup>17</sup>.

Les chanteurs de la musique moderne vivent généralement en ville, et leurs formations musicales se produisent principalement à Ouagadougou ou à Bobo-Dioulasso (Kaboré et Kaboret 2004 ; Mazzoleni 2011). Des tournées pouvaient également être organisées non seulement en province mais aussi à l'étranger (*ibid.*), et notamment en Côte d'Ivoire où beaucoup enregistrent alors leurs disques et où ils rencontrent leur public burkinabè immigré. Leur regard n'est ainsi pas sans lien avec ces expériences de la mobilité. Il est également à mettre en relation avec le contexte urbain ouagalais ou bobolais dans lequel la plupart de ces musiciens composent leurs chansons et où se développe un discours intellectuel critique vis-à-vis de la migration. Les paroles de ces chansons, en mettant en scène des personnages de migrants, en pointant leurs échecs et leurs désirs de retour au pays, visent à prévenir les départs ou à susciter les retours. Le discours porté par ces chanteurs est ainsi à l'opposé de celui rencontré dans d'autres genres oraux traditionnels, tant au Burkina Faso dans les chants de jeunes filles *moose* (sur lesquels nous reviendrons plus loin), que dans des sociétés voisines où des griots sont connus pour avoir eu le pouvoir de provoquer des départs par leurs paroles<sup>18</sup>.

Un autre répertoire de chants, cette fois traditionnel et principalement énoncé jusque dans les années 1980, est celui des chants du train des travailleurs burkinabè qui se rendaient en Côte d'Ivoire par ce moyen de déplacement. Ce corpus, étudié par Amadou Bissiri (2005), décrit le voyage en train sous différents angles<sup>19</sup> et, surtout, il arbore un point de

---

<sup>17</sup> Cette idée d'un attachement au village ou à la terre d'origine est également présente dans l'énonciation du proverbe *moaaga* « Il faut savoir s'asseoir et exister, il n'y a pas de bon village » (*Bāng n zīnd n be, tēng sēn nooma ka ye*), employé par les migrants pour parler de leur insertion dans leur société d'accueil et qui a été réutilisé pour prévenir les départs en migration (Degorce 2014a).

<sup>18</sup> Le cas de la griotte Zabaya Hussey au Niger est sans doute actuellement le plus connu, mis en scène dans le film *Koukan Kourcia ou le Cri de la Tourterelle* (2010) par le cinéaste nigérien Elhadj Sani Magori (Lafay et Mick 2014).

<sup>19</sup> Ces chants du train ne constituent pas un genre oral endogène : il s'agit d'un recueil de chants issus de plusieurs genres qui ont en commun le thème du voyage en train en Côte d'Ivoire. Cette démarche permet à Amadou Bissiri de croiser des discours chantés émis dans différentes situations et par différents énonciateurs.

vue sur les migrants de retour que n'offrent pas les autres répertoires. L'auteur s'intéresse aux points de vue réciproques des non-migrants et des migrants les uns sur les autres. Il décrit ainsi les moqueries des migrants (*Kaoos weto*) à propos des non-migrants (*Yir Moose*) qui prennent pour la première fois le train par exemple, ou qui sont jugés trop naïfs du fait de leur manque d'expérience (Bissiri 2005 : 195). Par ces critiques adressées à ces novices, c'est de l'aspect initiatique de la migration dont il est de nouveau question, de ce qui fait des migrants un groupe à part. On reste *Yir Moaaga* (littéralement : *Moaaga* de la maison, c'est-à-dire celui qui n'a pas connu la migration par opposition aux *Kaoos weto* ou aux *Paa weto*) les premiers temps de l'aventure, on ne devient pas immédiatement un « *Kaoos weeogo* » (migrant, « qui dure en brousse »). Être considéré comme tel suppose en effet que l'on ait pu acquérir une certaine expérience de l'ailleurs, qui passe par une transformation de soi, telle qu'il en a été question à propos du roman *Le Retour au village* et qui intervient dans tout processus initiatique.

Les chansons des non-migrants recueillies dans les villages de départ décrivent en retour les migrants dans des refrains aux consonances parfois violentes :

Père l'a conseillé en vain  
Mère l'a conseillé en vain  
Transporte-le et va l'y laisser / jeter (bis)<sup>20</sup>

Amadou Bissiri interprète ainsi ce chant : « Ici, le train est perçu comme un véhicule, un moyen qui débarrasse le village et le pays d'indésirables, d'individus qui n'ont d'égard ni pour leurs pères ni pour leurs mères. Le train ramasse ces derniers et va les jeter dans la forêt » (Bissiri 2005 : 195). Face à l'absence de respect de la parole paternelle et maternelle, les chanteurs renoncent à convaincre le migrant entêté et l'abandonnent à son sort, par les derniers mots du chant : « va l'y laisser » ou « va l'y jeter ». Le migrant n'est pas nommé et se voit finalement plus assimilé à un objet qu'à une personne.

Les non-migrants reprochent également, à ceux qui partent, leur absence, et notamment le fait que, même s'ils ne participent pas aux travaux agricoles au village, ils ne rechigneront pas sur la nourriture produite à leur retour. Alors que les migrants doivent afficher leur

---

<sup>20</sup> Tous les chants du train cités ici sont issus de l'article de Bissiri (2005). L'auteur les cite directement en français, mais la plupart des chants ont initialement été recueillis en *moore*.

réussite économique de retour chez eux et que le fait qu'ils envoient de l'argent dans leurs familles est connu des sociologues et des économistes (Bredeloup 2009 ; Lachaud 2005 ; Zongo 2010), ils sont paradoxalement pensés comme venant profiter des villageois ou comme étant une charge pour eux :

Paweogo n'a pas cultivé ici  
Paweogo n'a pas désherbé ici  
Mais il se régale bien du plat de mil

Dans plusieurs chants, il est également reproché aux migrants leur changement d'attitude et leur silence :

Au Yirmoaga on demande les nouvelles du pays  
Le Pawéogo répond toujours qu'il n'y a rien de mal

Alors que les migrants sont avides de nouvelles du pays, ce qui marque au passage leur attachement à ce pays d'origine, ils refusent de se livrer en retour aux non-migrants : « Les villageois chantent aussi le manque de franchise des *Paweto / Kaosweto* qui, transformés (...), deviennent des individus renfermés, méfiants, incompréhensibles » (Bissiri 2005 : 195). Ces silences, qui peuvent permettre d'occulter les échecs de la migration, comme nous l'avons déjà signalé, ouvrent aussi la voie à toutes les interprétations possibles de la part de ceux qui restent, tant positives (les migrants ne voudraient par exemple pas partager le bénéfice gagné) que négatives (ils auraient honte de quelque chose).

Enfin, les non-migrants tournent en dérision la façon qu'ont les migrants de retour d'exhiber leurs biens matériels comme l'illustre la chanson suivante :

Celui qui a emprunté les habits, qu'il les remette (bis)  
Car le propriétaire lorgne  
Le soleil se couche  
Et les enfants vont gaspiller de l'argent aujourd'hui  
Nos enfants ne toucheront plus à une faux  
[...]

Dans les premiers vers de ce chant, les migrants qui vont jusqu'à emprunter des vêtements sont moqués. Les habits constituent un élément important, significatif de la réussite des migrants ouest-africains vers les pays côtiers. Isaïe Dougnon va jusqu'à y voir un élément essentiel des départs en migration des Dogon vers le Ghana au début du XX<sup>ème</sup> siècle : « Les habits et les tissus modernes ont longtemps été les causes principales de la migration des jeunes du pays dogon à Ac-

cra ou à l'Office du Niger » (Dougnon 2007 : 69). Ici « Le propriétaire lorgne », au sens où il n'approuve pas leur attitude et où il est temps de mettre fin à ce qui est finalement plutôt considéré comme une mascarade, en lui rendant les vêtements qu'il a bien voulu prêter.

Dans les deux derniers vers, il est fait référence à l'attitude des jeunes de retour de Côte d'Ivoire telle qu'elle est souvent stigmatisée : gaspillant leur argent et refusant de surcroît de cultiver au village. Ces migrants sont ainsi loin d'être considérés comme des personnages de valeur dans ces chants et la migration comme une expérience positive. Bien au contraire, l'expérience migratoire aurait dans une certaine mesure perverti les jeunes, les rendant enclins à la futilité (argent et dépenses faciles) et étrangers au travail de la terre, activité vivrière essentielle au village. La migration, en enlevant les jeunes hommes au village, le prive d'une importante force de travail<sup>21</sup>.

Amadou Bissiri cite également des chants traduisant les espérances de jeunes candidats ou candidates à la migration. Le premier est celui d'un jeune migrant en partance que plus rien ne pourra arrêter :

Personne ne m'insultera (bis)  
Alors qu'Abidjan existe  
Hier le train est arrivé à Bobo.

Le suivant est un chant de jeune fille qui appelle son amant à l'emmener à Abidjan :

Chéri, allons à Abidjan  
Je m'enfuirai en Côte d'Ivoire avec mon chéri  
Je m'enfuirai avec mon chéri  
Pour aller à Abidjan manger du tarot et de la banane.

Ces chants de jeunes filles ne sont cependant pas spécifiques au voyage en train et peuvent aussi être entendus en milieu rural *moaaga*, dans les villages de départ. Celui qui est présenté ici reprend des thèmes fréquents dans ces chansons, comme la fuite en Côte d'Ivoire, souvent pour échapper à un mariage forcé, ou celui des richesses d'Abidjan (Degorce 2014b ; Kaboré 1993, 1997). Ce corpus essentiellement énoncé par des ruraux reflète ainsi le double regard porté

---

<sup>21</sup> Mahamadou Zongo souligne en effet que : « l'émigration burkinabè est alimentée par la tranche d'âge des 15-40 ans, c'est-à-dire ceux qui constituent la population active de l'économie. C'est sur eux que reposent normalement les activités de production, mais ce sont eux également les plus perméables aux innovations technologiques. [...] Ces perturbations dérèglent non seulement l'essor de l'agriculture mais aussi et surtout, inhibent les innovations nécessaires à la modernisation de l'activité agricole » (Zongo 2010 : 29-30).



sur les migrations en Côte d'Ivoire, partagé entre les espoirs de ceux qui partent à l'aventure et les sévères critiques formulées à l'égard de l'attitude des migrants de retour.

Ces chants du train, énoncés de la période coloniale jusque dans le courant des années 1980 (Bissiri 2005 : 188), ont donc coexisté avec le répertoire de la musique moderne des années 1970. À la fin de cette décennie, la crise frappe durablement la Côte d'Ivoire avec la chute des cours du café et du cacao (Zongo 2003). Une politique d'ivoirisation de l'administration puis du secteur économique, de façon plus globale, est mise en place, restreignant notamment l'accès à l'emploi des étrangers dans les années 1980 (Blion & Brede-loup 1997 ; Kabbanji 2011). À cette époque également, des scolaires de plus en plus nombreux, élèves et étudiants, descendants de migrants burkinabè rentrent dans le pays de leurs parents pour y poursuivre leurs études. Ouagadougou devient alors une destination importante pour les élèves du secondaire et les étudiants. Mise en place d'un nouveau système de baccalauréat dans les années 1980 (depuis abandonné) rendant ses conditions d'accès plus difficiles, politiques discriminatoires (obtention des bourses par exemple), grèves et années blanches, puis plus tard conflit armé du début des années 2000 sont autant de raisons qui poussent ces élèves et étudiants burkinabè à poursuivre leurs études dans le pays d'origine de leurs parents ou grands-parents (Boyer & Lanoue 2009 : 91) qui : « représente de la sorte le pays des possibles au fur et à mesure que les chances d'ascension scolaire, professionnelles et sociales s'amenuisent, voire sont totalement compromises en Côte d'Ivoire » (*ibid.*).

Au Burkina Faso, des mesures sont prises dès le début des années 1980 pour tenter de limiter l'émigration : « À partir des années quatre-vingt, le Burkina Faso tentera de limiter l'émigration de ses nationaux en Côte d'Ivoire à travers deux moyens : le contrôle des sorties et l'incitation au retour » (Kabbanji 2011 : 171). En 1981 est votée une ordonnance suspendant l'émigration à des fins d'emploi<sup>22</sup>, qui sera toutefois abandonnée début 1983 (*ibid.*).

---

<sup>22</sup> Cette ordonnance visait directement les manquements dans l'application des conventions bi-latérales avec le Gabon et la Côte d'Ivoire que dénonçait notamment Kollin Noaga : « L'Ordonnance affirme ainsi la suspension de l'émigration à des fins d'emploi « en attendant la mise au point des structures, accords et conventions devant permettre l'amélioration des conditions d'emploi, de séjour et de vie des ressortissants voltaïques à l'étranger » (article 1). Désormais, pour sortir du territoire de l'État, un

Côté burkinabè, les années 1980 sont aussi celles de la révolution menée par Thomas Sankara de 1983 à 1987. Les révolutionnaires œuvrent notamment pour la construction d'un discours patriotique, créateur d'un véritable sentiment de fierté nationale<sup>23</sup>. Le pays change de nom en 1984 et de Haute-Volta, nom donné par les anciens colons français, devient Burkina Faso, qui signifie en *moore* et en dioula, deux langues nationales, « Pays des hommes intègres ». La politique sankariste vise à développer les capacités économiques du pays, développant par exemple la production et le port de tissus locaux comme le « Faso Dan Fani », rendu obligatoire pour les fonctionnaires. De nouvelles mesures tentant de réguler l'émigration sont par ailleurs prises pendant la période révolutionnaire, avec une Ordonnance ayant pour objet la réglementation des départs en migration et des entrées dans le pays en 1984. Plusieurs incitations au retour des migrants sont également menées en parallèle, avec notamment un programme d'accompagnement et de réinsertion, le financement de grands projets comme l'aménagement de la vallée des Volta et l'annulation de l'impôt de capitation (Kabbanji 2011 : 171). Après ces changements sociaux et politiques des années 1980, le contexte ivoirien devient de plus en plus difficile pour les migrants à partir de la fin des années 1990 et suscite au Burkina Faso de nouvelles réactions face au retour de Burkinabè et d'enfants de migrants burkinabè.

### **La production de nouveaux discours pendant les « crises ivoiriennes »**

Dans les années 1990, la situation des étrangers en Côte d'Ivoire continue en effet à se dégrader, tandis que la question migratoire est instrumentalisée par les politiques (Bredeloup 2003). Les migrants sont indexés au fur et à mesure que se construit le discours sur l'ivoirité. Ils se voient notamment exclus de la propriété foncière, avec l'adoption de la loi sur le foncier de 1998 (Chauveau 2000 ; Kab-

---

laisser-passer est nécessaire (article 2), qui ne sera attribué que sous des conditions très strictes et pour une période limitée » (Kabbanji 2011 : 171).

<sup>23</sup> Du point de vue de la musique et des chants, une des particularités de la période révolutionnaire réside dans la création d'orchestres porteurs du message révolutionnaire, tels « Les Petits chanteurs au poing levé » (formation d'enfants) et « Les Colombes de la Révolution » (formation féminine). Les discours tenus dans les chants de ces deux troupes ne visaient pas explicitement la migration, mais s'inscrivaient dans un propos plus général appelant à participer à la construction de la patrie (Degorce 2014b).

banji 2011 ; Zongo 2003). Les Burkinabè sont alors particulièrement touchés, étant d'une part les plus nombreux en Côte d'Ivoire, et le gouvernement de leur pays d'origine étant d'autre part régulièrement accusé de tenter de déstabiliser l'État ivoirien. En 1999 et 2000, alors que les tensions identitaires sont fortes, plusieurs conflits fonciers meurtriers opposent autochtones et migrants (non-ivoiriens), et des milliers de Burkinabè sont évacués (Bredeloup 2003, 2006, 2009 ; Chauveau 2000 ; Schwartz 2000 ; Zongo 2003). A partir du 19 septembre 2002, à la suite de la tentative de coup d'Etat de militaires rebelles, le pays est divisé en deux. Fuyant de nouveau les violences, de nombreux migrants quittent alors la Côte d'Ivoire. Beaucoup d'entre eux y sont cependant repartis par la suite, malgré les troubles que le pays a continué à traverser, notamment la crise post-électorale de 2011.

Georges Ouédraogo sort alors l'album *Rosalie* (2001), dans lequel figure une chanson intitulée *Wa tao-tao* (Venez vite). Il y est question de la souffrance des migrants, de la xénophobie et du racket, le chanteur appelant les migrants à rentrer et ses compatriotes à les accueillir au Burkina Faso (Degorce 2014b ; Kaboré 2004). Il utilise ainsi le français dans un couplet parlé du chant, fait rare pour ce chanteur au répertoire essentiellement *moorephone*, afin d'appuyer l'appel au retour qu'il lance dans les quelques vers qui le composent et de le rendre compréhensible par un plus grand nombre d'auditeurs :

Piégé par les sirènes et les mirages étrangers  
 Burkinabè mon frère, Burkinabè ma sœur  
 Refuse l'indignité de l'exil  
 Et avec dignité, rejoins le bercail  
 C'est l'appel du Faso

Ce chant est également l'occasion d'appeler ses compatriotes à accueillir les migrants de retour au Burkina Faso, dans des vers où il utilise en *moore* le terme « *saam-biisi* » (pluriel de *saam-biiga*), qui signifie littéralement « enfants du père » et désigne dans le langage courant les frères classificatoires. Georges Ouédraogo utilise ce terme tant pour s'adresser à son auditoire (« Mes frères ») que pour parler des migrants de retour (« Nos frères »), rappelant ainsi les liens unissant ceux qui sont partis et ceux qui sont restés.

*M saam-biisi*  
*Maane noor yembr yaa*  
*N sōng d saam-biisã tv b waa yir*

(Mes frères

N'ayons qu'une même bouche (Entendons-nous)

Pour aider nos frères afin qu'ils viennent à la maison (qu'ils rentrent au pays).

Les chanteurs « traditionnels » ont également traité la question dans leurs chants. Le chanteur *moaga* Kisto Koimbre compose alors une chanson (non enregistrée) appelant les migrants à revenir au *ba-yiri* (le village ou le pays d'origine). Ce terme *ba-yiri* est fréquemment utilisé dans le langage quotidien et dans le chant traditionnel. Il a également été employé dans la musique moderne dès ses débuts : dans les années 1960, l'Harmonie Voltaïque avait par exemple chanté *Ba-yir yaa noogo* (le pays / village d'origine est doux). Cette façon courante de parler du village ou du pays d'origine en *moore* sera reprise par l'État burkinabè pour baptiser son opération de rapatriement en 2002 (voir ci-après). Une autre chanteuse, Nana Bibata, compose un chant sur ces événements dans un album intitulé « *Yell sōm-zita* » (L'ingratitude), où elle tient à rappeler la participation des migrants à la construction de l'État ivoirien et où, face à l'ingratitude à laquelle ils se trouvent confrontés, elle les appelle également à rentrer au pays.

Des thèmes récurrents traversent en effet ces différents chants, notamment la contribution des migrants burkinabè au « miracle ivoirien », leurs conditions de travail souvent difficiles en Côte d'Ivoire et la non reconnaissance de leur souffrance. En indexant ces problèmes en Côte d'Ivoire, les chanteurs cherchent également à sensibiliser les Burkinabè non-migrants aux conditions de vie et de retour de leurs compatriotes et les appellent à accueillir au mieux les migrants. Les appels au retour se font de plus en plus insistants dans les chants, comme en témoigne aussi la chanson de 2001 de Georges Ouédraogo<sup>24</sup> qui, après avoir chanté *Lebg n wa* (Revenez) quelques décennies plus tôt, intitule son titre d'une injonction plus pressante : *Wa tao tao* (Venez vite). Plusieurs chansons décrivent les conditions

---

<sup>24</sup> Georges Ouédraogo a lui-même résidé en Côte d'Ivoire dans les années 1970. Né en 1947 près de Ouagadougou, il est initié à la musique des orchestres de la capitale dès la fin des années 1950 par l'Ivoirien Antonio et ses *Cha Cha Cha Boys*. Il s'installe dans les années 1960 à Bobo-Dioulasso où il intègre le *Volta Jazz* et compose les premiers morceaux du groupe, chantés en *moore* et joués sur des rythmes *moose* traditionnels comme le *warba*. De 1969 à 1973, il vit à Abidjan où il continue sa formation musicale, avant de se rendre en Europe (Allemagne, France) pour former avec d'autres musiciens africains le groupe *Bozambo*. À la fin des années 1970, il entame une carrière en solo qui le rendit célèbre. Son premier concert africain, après ces années passées en Europe, a lieu à Abidjan en 1976. Il retourne s'installer au Burkina Faso au début des années 1980 (Mazzoleni 2011).

de retour difficiles des migrants à cette époque, qui arrivent souvent au Burkina « les mains vides » (*nug zaalam*) pour reprendre une image forte utilisée en *moore* par Georges Ouédraogo dans sa chanson *Wa tao tao* :

*Fo bas neer la flebg n kuli ne nug zaalam*  
[...]  
*F sã n bao n bĩng n yãk n sui n yi beenẽ me*  
*Tv b yek fo n deege n bas ne nug zaalam*

(Tu finis, comme récompense, par rentrer les mains vides  
[...]  
Si tu prélèves un peu des tes économies pour sortir de là-bas  
On te le retire en route te laissant les mains vides).

Quelques morceaux de *hip hop* traitent de la question, notamment composés par Faso Kombat, Koumankan et Dumba Kultur, ces derniers traitant des événements liés à la crise et de ses conséquences au Burkina Faso. Les rappers de Faso Kombat décrivent également ces retours des migrants qui arrivent souvent démunis au Burkina Faso dans leur morceau *Bayir kamba* (2004) :

Retours massifs dans des conditions déplorables  
[...]  
Honte à vous qui avez spolié nos pères  
Lors de leur retour avant d’atteindre la frontière  
Ils sont rentrés bredouilles mais ils restent fiers<sup>25</sup>.

Quelques années plus tôt, en 1999, Georges Ouédraogo avait cependant sorti un autre album (*OUA*) dans lequel figure un titre intitulé *M ba Kææma*<sup>26</sup> qui, tout en racontant l’histoire d’un migrant exprimant à un proche son désir de rentrer au pays, critique sévèrement son attitude, rappelant les griefs souvent formulés à l’encontre les migrants de Côte d’Ivoire :

Tu as refusé, n’est-ce pas ?  
Refusé de venir faire l’élevage  
On te dit de revenir faire du commerce  
Car le commerce est rentable<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> La fierté pourrait être ici une référence à la fierté burkinabè prônée par Thomas Sankara pendant la période révolutionnaire, et à laquelle les membres du groupe Faso Kombat ne manquent pas de marquer leur attachement (voir notamment Anna Cuomo, « Faso Kombat “C’est pour le Faso qu’on se bat” », en ligne : <http://www.thomassankara.net/spip.php?article1406>, consulté le 18/03/2014).

<sup>26</sup> Ce titre est cité dans Kaboré (2004).

<sup>27</sup> Cet extrait est cité directement en français par Kaboré (2004).

Citant cet extrait, Oger Kaboré commente ainsi les reproches faits à l'encontre du personnage du migrant de la part de Georges Ouédraogo : « Le refus de l'exilé de rester au pays pour cultiver la terre, faire de l'élevage ou du commerce est critiqué avec véhémence par l'artiste » (Kaboré 2004 : 274). L'idée récurrente selon laquelle les migrants ne participent pas directement aux activités économiques non seulement familiales mais aussi nationales, c'est-à-dire ne contribuent pas au développement du pays revient en effet ici.

Ce point soulève précisément une contradiction entre les faits et les discours qui entourent un sujet sensible, celui de l'argent des migrants. Les transferts monétaires des migrants sont connus des analystes (Lachaud 2005 ; Zongo 2010). En 1998, soit tout juste un an avant la sortie de l'album de Georges Ouédraogo et de la chanson *M ba Kæ-æma*, « 35, 8 % des ménages étaient destinataires d'envois de fonds du Burkina Faso ou de l'étranger » (Lachaud 2005 : 656). Plus de la moitié de ces fonds redistribués au sein des ménages burkinabè provenaient alors de Côte d'Ivoire (*ibid.*)<sup>28</sup>.

Les propos accusant les migrants de ne pas contribuer au développement économique du pays semblent donc occulter cette réalité, pour se centrer plutôt sur le manque de visibilité pérenne de leurs investissements : « En définitive, les sommes transférées sont investies en priorité dans des dépenses de prestige ou ostentatoires dont l'impact sur la capacité productive de l'économie locale ou nationale reste limité » (Zongo 2010 : 29). La question des investissements et des transferts de fonds des migrants interroge réellement les représentations qui leur sont attribuées dans les discours, voire le sentiment de rancœur vis-à-vis de ceux qui ont quitté le pays, accusés de ne pas participer aux activités d'une économie qu'ils contribuent pourtant à dynamiser. Cette idée participera à rendre plus difficile leur réinsertion.

Rappelant le contexte de crise du début des années 2000, le texte de Faso Kombat cité plus haut traite directement de la période où une opération de rapatriement, l'opération *Bayiri*, fut mise en place par le gouvernement burkinabè. Cette opération prévoyait d'organiser le retour de migrants volontaires au Burkina Faso, en mettant à leur disposition des cars, en les accueillant dans des camps de transit à leur arrivée et en les dirigeant ensuite vers leurs villages d'origine (Brede-

---

<sup>28</sup> En 2003, 17, 3 % des familles étaient concernées par la redistribution de fonds en provenance du Burkina Faso ou de l'étranger, dont 4, 8 % seulement concernés par des transferts en provenance de Côte d'Ivoire.

loup 2009 : 170-171). Très médiatisée, cette opération était l'occasion pour l'État de montrer son intérêt pour sa diaspora et de souder l'opinion publique autour de la situation dans laquelle se trouvaient ses ressortissants, situation qui permettait dans une certaine mesure au pouvoir de faire oublier les crises internes au pays l'espace de quelques temps et de préparer sa propre reconduite aux élections présidentielles de 2005. Organisée de novembre 2002 à janvier 2003, l'opération *ba-yiri* n'aurait cependant touché en réalité qu'une minorité parmi les Burkinabè rentrés au cours de cette période<sup>29</sup>, et peu de suivi a été assuré après l'arrivée au Burkina Faso de ces migrants parfois en situation de grande précarité. Elle a toutefois donné naissance à une nouvelle terminologie caractérisant les migrants rentrés par l'intermédiaire de cette opération conduite par l'État burkinabè, celle de « rapatriés ». Dans le contexte de l'époque, cette appellation en remplace toutefois d'autres, plus péjoratives : « Dans la presse, avant d'être rebaptisés 'rapatriés', les migrants qui rentrent au pays pour échapper aux exactions sont nommés 'fuyards' ou encore 'revenants', termes peu flatteurs et révélateurs de la place qui leur est assignée dans la société burkinabè » (Bredeloup 2006 : 187).

À la même époque, et de façon peut-être plus localisée, une autre catégorisation aux consonances ambivalentes, celle de « diaspo », devient problématique à Ouagadougou, en particulier sur le campus universitaire. L'appellation « diaspo » concerne les étudiants nés en Côte d'Ivoire de parents burkinabè, venus poursuivre leurs études au Burkina Faso. Leur flux migratoire, amorcé dans les années 1980, dans un contexte scolaire, de plus en plus difficile pour les enfants de migrants en Côte d'Ivoire, s'accroît au début des années 2000. Ils s'opposent aux « Tenga », terme issu du *moore tēnga* signifiant terre, village ou pays, et désignant les étudiants burkinabè qui n'ont pas connu ce parcours en Côte d'Ivoire.

Le terme « diaspo » désigne alors cette population scolaire et estudiantine. Issu de l'expression « enfants issus de la diaspora » (Zongo 2010 : 35), il évoque d'un côté une migration d'élite ou de future élite, souvent scolarisée au secondaire ou au supérieur (Boyer & Lanoue 2009 : 84). D'un autre côté, l'usage de « diaspo » correspond bien souvent à une façon de stigmatiser des manières d'être, de parler, de se comporter : « Le ou la 'diaspo' dans l'imaginaire populaire Bur-

---

<sup>29</sup> Environ 7 500 à 8 850 personnes sur plus de 150 000 au total (Bredeloup 2009 : 172 ; Zongo 2003 : 123).

kinabé est cette jeune personne qui aime l'ambiance et qui a une façon de s'exprimer en paroles ou en gestes ponctués d'accent ou de manières dits ivoiriens » (Yaro & Pilon 2005 : 19 ; Zongo 2010 : 37).

En retour, ces étudiants construisent d'autres stigmates associés à ceux qui n'ont pas connu la Côte d'Ivoire : « *Il faut dire qu'en fait la discrimination est partagée. [...] Ils [les « Tenga », aussi appelés « Tenguistes »] sont un peu refermés* »<sup>30</sup> Mahamadou Zongo cite un témoignage allant en ce sens :

« Selon un « Diaspo », avec nos frères Burkinabè, c'est un peu difficile ; nous autres qui venons de la Côte d'Ivoire, quand on discute, on dit ce qu'on pense et après c'est fini ; mais avec nos frères « Tinga », ils ne disent pas le fond de leur pensée et même après des échanges un peu animés, quand ils disent que c'est fini, c'est pas fini ; il y a manqué de sincérité » (Zongo 2010 : 38).

Cette façon de désigner les étudiants, descendants de migrants de Côte d'Ivoire devient réellement problématique au cours de la crise ivoirienne, avec l'arrivée de nombreux étudiants burkinabè de Côte d'Ivoire en 2003, qui coïncide avec des troubles sur le campus universitaire. En effet, comme l'écrivait le journal *Bendre*<sup>31</sup> en 2003 : « À tort ou à raison, cette diaspo estudiantine et scolaire est considérée comme celle qui a contribué à la montée de la violence dans les universités et dans les établissements secondaires » (Yaro & Pilon 2005 : 19). Les jeunes migrants de retour de Côte d'Ivoire sont ainsi régulièrement indexés lors des crises traversées par le pays, comme ce fut le cas à propos des mutineries de 2011<sup>32</sup>.

Avec les « rapatriés », les « diaspos » et, de façon générale, l'augmentation du nombre de migrants de retour au début des années 2000, la question identitaire posée par les événements de Côte d'Ivoire interroge directement la société burkinabè. Le groupe Dumba Kultur sort alors, en 2004, un titre intitulé *Source*<sup>33</sup> traitant directement des difficultés d'insertion des « diaspos » et de cet entre-deux dans lequel ils se trouvent :

---

<sup>30</sup> Extrait d'entretien mené en août 2013 avec un groupe d'étudiants burkinabè venant de Côte d'Ivoire.

<sup>31</sup> *Bendre* est un journal hebdomadaire d'information burkinabè.

<sup>32</sup> De jeunes militaires issus de la diaspora burkinabè en Côte d'Ivoire avaient alors été soupçonnés d'être à l'origine de ces événements : *Le Pays*, 6 septembre 2011 : « Le Tocsin à l'ambassadeur du Burkina en Côte d'Ivoire : "Excellence, votre fonction vous oblige à plus de retenue" » ; Jean-Marc Palm, « Les « Diaspos » au Burkina Faso », *L'événement*, <http://www.evenement-bf.net/spip.php?article463>, mis en ligne le 1<sup>er</sup> février 2013, consulté le 19 mars 2014.

<sup>33</sup> Ce morceau figure sur l'album *Voyage* (2004).



*Mam sā n leba kaanē yaa*  
*B boonda maam ti sāana*  
*Mam sā n kēnga ka*  
*B boonda maam ti Diaspora*  
*Fo yaa Diaspora*  
 [...]

*Mam ba yi ka*  
*Mam ma yi beenē*  
*La mam sā n kēng ziiis yib fāa b ket n boonda maam ti sāana*  
*Fo yaa sāana ka*

Traduction :

Quand je retourne là-bas  
 On m'appelle étranger  
 Quand je vais ici  
 On m'appelle Diaspora  
 Tu es Diaspora  
 [...]

Mon père est d'ici  
 Ma mère est de là-bas  
 Mais que j'aïlle dans un endroit ou dans l'autre on m'appelle étranger  
 Tu es étranger ici

Rappant en *moore*, en français et en dioula, sur un rythme proche de la danse traditionnelle *warba* des Moose, Dumba Kultur invite sur ce morceau Kisto Koimbre, figure de la chanson traditionnelle *moaaga* au Burkina Faso, dont les paroles appellent à la solidarité et à l'entente entre descendants de migrants et de non-migrants, en rappelant les travaux accomplis en Côte d'Ivoire par les premiers et leurs parents, et les souffrances endurées lors du conflit. Ce morceau, volontairement ancré dans la culture *moaaga*, a permis au groupe d'être connu tout en traitant de ce sujet socialement et politiquement sensible.

## Conclusion

Ces deux figures que sont les « diaspos » et les « rapatriés » apparaissent emblématiques des difficultés qu'ont connues les migrants de retour au moment de la crise ivoirienne de la fin des années 1990 et du début des années 2000. Si les chants composés à cette époque ont plutôt appelé à l'accueil des migrants rentrés dans l'urgence et sujets à une certaine précarité de retour de Côte d'Ivoire, ou encore à la solidarité, ils sont en effet à contextualiser par rapport aux préjugés dont certains ont alors fait l'objet, traduits par exemple par les tensions sur

le campus universitaire. Cette vision relativement négative des migrants de retour de Côte d'Ivoire n'est cependant pas née au moment de cette crise. L'une des particularités de ces migrations est en effet qu'elles semblent faire l'objet d'un discours leur étant peu favorable au Burkina Faso, au contraire de perceptions plus positives dans des pays voisins ou proches comme le Mali ou le Sénégal (Bredeloup 2009 : 184). L'histoire burkinabè n'apparaît pas étrangère à ceci : origines coloniales de la migration, démantèlement du pays de 1932 à 1947 pour servir les intérêts économiques des colons, exactions contre les Burkinabè lors de la crise ivoirienne de 2002 et les conflits fonciers qui lui ont précédé, mais aussi exaltation d'un sentiment de fierté nationale pendant la période révolutionnaire sont autant d'éléments permettant de comprendre les propos entourant les migrations burkinabè en Côte d'Ivoire.

Dans cette lignée, le roman *Le Retour au village* de Kollin Noaga et la chanson moderne des années 1970, en se plaçant du point de vue de la sensibilisation, avaient déjà une visée résolument politique. Les appels au retour de l'époque dénonçaient les conditions de travail à l'étranger, montraient les quêtes vaines de migrants qui courent de pays africains en pays africains sans gagner l'argent rêvé. Ou encore, ils étaient liés à l'idée que le besoin de main-d'œuvre était dans la Haute-Volta d'alors, pour contribuer au développement du pays. Kollin Noaga offre ainsi dans son roman l'un des seuls discours de cette époque décrivant les migrants de retour, afin de critiquer par la fiction leurs mises en scènes de retour au village, et plus largement les conditions sociales et politiques dans lesquelles ces migrations s'inscrivent.

La chanson traditionnelle, en particulier celle exprimée en *moore*, offre quant à elle une pluralité de discours sur les migrants en Côte d'Ivoire. Les chants de jeunes filles *moose* constituent ainsi l'un des rares genres discursifs qui valorise la migration en Côte d'Ivoire, et a pour visée un effet performatif sur les jeunes hommes (Kaboré 1993 : 133). Ces chanteuses ne s'attardent pas sur la question du retour : c'est au fait de migrer ou de partir qu'il est fait référence. Les chants du train relevés par Amadou Bissiri présentent aussi des chants de jeunes hommes décidés à partir. Ces deux répertoires, qui relèvent de genres oraux traditionnels, sont énoncés par des ruraux, soit dans les zones de départ, soit sur le chemin de l'aventure : les régions rurales, notamment *moose*, sont celles dont partent la grande majorité des migrants burkinabè en Côte d'Ivoire.

Les discours portés par les candidats à la migration des villages, et en l'occurrence des villages *moose*, semblent donc s'opposer aux discours préventifs élaborés par les artistes et les intellectuels citadins tels que Kollin Noaga ou les chanteurs de la musique moderne. Pour ces derniers, le but recherché est inverse : il s'agit de provoquer les retours par leurs paroles, écrites ou orales. Les mesures politiques prises dans les années 1980, visant à limiter les flux migratoires ou à susciter le retour au pays, se sont ainsi fait l'écho de ce point de vue, même si leurs effets n'ont été que très limités. Au final, ce sont sans doute les silences des migrants de retour qui ont eu la performativité la plus forte, quoiqu'involontaire. Le silence, laissant libre cours à l'imagination, permet à chacun de rêver sa migration et sa réussite, « en Côte ».

Au cours des décennies les plus récentes, certains des préjugés réciproques entre migrants et non-migrants se sont déplacés. Ainsi, le fait de ne pas être assez directs dans la parole, « d'être renfermés » reproché aux migrants de retour dans les chants du train sera plus tard une critique adressée par les « Diaspos » aux Burkinabè restés au pays, les « Tinga ». À l'inverse, c'est justement la parole trop facile des étudiants « diaspos », enfants de la première génération de migrants en Côte d'Ivoire, qui sera objet de critiques à leur arrivée au Burkina Faso. D'une génération à l'autre, les stéréotypes s'inversent donc, et ceux qui partent ou qui restent se voient reprochés ce que leurs parents stigmatisaient chez l'autre. Par ailleurs, et autre glissement, les difficultés d'insertion des migrants de retour peuvent aussi relever du fait d'anciens migrants, point qui n'a pas été développé ici.

Loin de provoquer des dynamiques positives, la migration semble finalement être le plus souvent considérée comme porteuse de changements négatifs. Dans les années 1990 et 2000, la question du refus présumé des migrants burkinabè de Côte d'Ivoire de participer au développement du pays reste présente dans les discours. La question identitaire soulevée en Côte d'Ivoire avec l'« ivoirité » a quant à elle eu pour effet de renvoyer la nation burkinabè elle-même à son identité et à la place de sa diaspora en son sein. Le contexte continue cependant à évoluer : les destinations des migrations se sont diversifiées, des associations (Tocsin, associations de femmes rapatriées par exemple) concourent à améliorer l'image des migrants de retour sur la place publique. Mais la question identitaire mise sur le devant de la scène au moment de la crise ivoirienne du début des années 2000 n'a pas réellement été réglée et semble récurrente lorsque le Burkina Faso

traverse des crises, comme ce fut le cas en 2011. Passant d'un discours de prévention à un autre plus critique, voire peu valorisant, sur les migrants de retour, associés la plupart du temps à des « rapatriés » ou des « diaspos » dans les années 2000, l'évolution des propos concernant les migrants de retour reste ambiguë.

## Références bibliographiques

- BISSIRI, A., 2005, « Les chants du train par les travailleurs immigrés Mossi du Burkina », In A.-M. Dauphin-Tinturier & J. Derive (dir.), *Oralité africaine et création*, Paris, Karthala, p. 187-202.
- BLION, R., 1992, « Retour au pays des Burkinabè de Côte d'Ivoire », *Hommes et Migrations*, 1160, p. 28-31.
- BLION, R., BREDELOUP, S., 1997, « La Côte-d'Ivoire dans les stratégies migratoires des Burkinabè et des Sénégalais », In B. Contamin & H. Memel-Fotê (éds.), *Le modèle ivoirien en questions : crises, ajustements, recomposition*, Paris, Karthala, Orstom, p. 707-737.
- BORNAND, S., LEGUY, C., 2013, *Anthropologie des pratiques langagières*, Paris, Armand Colin, 208 p.
- BOYER, F., LANOUE, É., 2009, « De retour de Côte d'Ivoire. Migrants burkinabè à Ouagadougou », In F. Boyer & D. Delaunay (éds.), « Ouaga 2009 ». *Peuplement de Ouagadougou et développement urbain*, Ouagadougou, IRD, p. 75-101.
- BREDELOUP, S., 2003, « La Côte d'Ivoire ou l'étrange destin de l'étranger », *Revue européenne des migrations internationales*, 19, 2, p. 85-113.
- BREDELOUP S., 2006, « Réinstallation à Ouagadougou des "rapatriés" de Côte d'Ivoire », *Afrique contemporaine*, 1, 217, p. 185-201.
- BREDELOUP, S., 2009, « "Rapatriés" burkinabè de Côte d'Ivoire. Réinstallations au pays et nouveaux projets migratoires », In V. Baby-Collin & alii (éds.), *Migrants des Suds*, Marseille, IRD Editions, p. 167-186.
- CORDELL, D.D., GREGORY, J.-W., PICHE, V., 1996, *Hoe and Wage. A Social History of a Circular Migration System in West Africa*, Oxford, Westview Press, 400 p.
- DABOUÉ, J. B.Y., 2012, *Musique moderne et langues nationales au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan, 184 p.
- DEGORCE, A., 2014a, « Mobilités et migrations dans les discours et la littérature orale moose (Burkina Faso) », *Cahiers d'études africaines*, Les mots de la migration, 213-214, p. 289-308.
- DEGORCE, A., 2014b, « Des pratiques migratoires peu valorisées ? Les chants et les discours entourant les migrations des Burkinabè en Côte d'Ivoire », In C. Canut et C. Mazauric, *La migration prise aux mots. Mise en récits et en images des migrations transafricaines*, Paris, Éditions du Cavalier bleu, p. 63-77.
- DOUGNON, I., 2003, « Les Ghana boys et le prestige de l'habit européen au Pays Dogon (1920-1960) », In R. Bedaux & Van Der Waals (eds.), *Regards sur les Dogon du Mali*, Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Snoeck Gand, p. 55-58.
- DOUGNON, I., 2007, *Travail de Blanc, travail de Noir. La migration des paysans dogon vers l'office du Niger et au Ghana (1910-1980)*, Paris-Amsterdam, Karthala-Sephis.

- DOZON, J.-P., 2008, *Une anthropologie en mouvement. L'Afrique miroir du contemporain*, Paris, Editions Quæ, 272 p.
- GUIBERT, C., 1990, *Essai d'évaluation de l'impact des migrants burkinabè résidant en Côte d'Ivoire sur leur pays d'origine*, Paris, Université Paris 10 Nanterre, 165 p.
- GUINGANE, J.-P., 2001, « Le retour au village », In A. Kom (éd.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara : Des origines à 1978*, Vol. 1, Paris, L'Harmattan, p. 495-496.
- JACQUEMIN, M., 2012, « *Petites bombes* » d'Abidjan. *Sociologie des filles en service domestique*, Paris, L'Harmattan, Collection Logiques Sociales, 216 p.
- KABBANJI, L., 2011, *Politiques migratoires en Afrique de l'Ouest. Burkina Faso et Côte d'Ivoire*, Paris, Karthala, 228 p.
- KABBANJI, L., PICHE, V., 2008, « Politiques migratoires et migrations de travail des Burkinabè vers la Côte d'Ivoire », *Population et travail. Dynamiques démographiques et activités*, Actes du colloque de l'AIDELF de 2006, Aveiro, AIDELF, p. 1401-1416.
- KABORE, O., 1993, *Les oiseaux s'ébattent. Chanson enfantine au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan, 246 p.
- KABORE, O., 1997, « Les chansons d'enfants moose : signification socioculturelle d'un mode d'expression des jeunes filles en milieu rural », In J. Kawada (éd.), *Cultures sonores d'Afrique*, Tokyo, Institut des recherches sur les langues et cultures d'Asie et d'Afrique, p. 121-156.
- KABORE, O., 2004, « La chanson moderne et le phénomène migratoire en Afrique de l'Ouest : le cas du Burkina Faso », In M. Kadima-Nzuji et A. N. Malonga, *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, p. 263-282.
- KABORET, A.F., KABORE, O., 2004, *Histoire de la musique moderne du Burkina Faso. Genèse, évolution et perspectives*, Ouagadougou, Edipap International, 240 p.
- LACHAUD, J.-P., 2005, « Crise ivoirienne, envois de fonds et pauvreté au Burkina Faso », *Revue Tiers-Monde*, tome 46, n° 183, p. 651-673.
- LAFAY, M., MICK, C., 2014, « À l'écoute du « Cri de la Tourterelle ». La performativité du chant et du cinéma sur la migration au Niger », *Cahiers d'études africaines*, 213-214, p. 499-527.
- LOUIS, M., 2013, « Approche ethnologique des migrations clandestines subsahariennes. L'aventure, ou de l'ontogénèse à la conquête de l'honneur », *Cahiers d'études africaines*, 201, 3, p. 547-570.
- MAZZOLENI, F., 2011, *Burkina Faso. Musiques modernes voltaïques*, Paris, Le Castor Astral, 150 p.
- NIKIEMA, N., KINDA, J., 1997, *Dictionnaire orthographique du Moore. Moor gombiis no-tiūr gũsg sebre*, Ouagadougou, Sous-commission nationale du Moore, 1303 p.
- NOAGA, K., 1974, *Dawa en Abidjan. Essai sur quelques aspects de la migration voltaïque vers la Côte d'Ivoire*, Ouagadougou, Presses africaines, 241 p.
- NOAGA, K., 1978, *Le retour au village*, Issy-Les-Moulineaux, Editions Saint-Paul (Classiques africains), 141 p.

- PILON, M., WAYAK, M., 2003, « La démocratisation de l'enseignement au Burkina Faso : que peut-on en dire aujourd'hui ? », *Cahiers d'études africaines*, 169-170, p. 63-86.
- YARO, Y., PILON, M., (eds.), 2005, *Éducation et conflit en Afrique de l'Ouest : conséquences du conflit ivoirien sur l'éducation dans les pays limitrophes : un état des lieux au Burkina Faso, Mali et Ghana : rapport final*, Ouagadougou, FASAF, ROCARE, 125 p.
- ZONGO, M., 2003, « La diaspora burkinabé en Côte d'Ivoire : trajectoire historique, recomposition des dynamiques migratoires et rapport avec le pays d'origine », *Politique Africaine*, 90, p. 113-126.
- ZONGO, M., 2009, « *L'italian dream* côté cours. L'impact des transferts financiers des émigrés bissa en Italie sur les villages dans la province Boulgou (Burkina Faso) », *Les Annales de l'Université de Ouagadougou*, série A, vol. 8, p. 397-419.
- ZONGO, M., 2010, « Migration, diaspora et développement au Burkina Faso », In M. Zongo (éd.), *Les enjeux autour de la diaspora burkinabè. Burkinabè à l'étranger, étrangers au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan, p. 15-43.
- ZONGO, M., (ed.), 2010, *Les enjeux autour de la diaspora burkinabè. Burkinabè à l'étranger, étrangers au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan, 296 p.

Degorce Alice (2016)

Discours sur les migrants de retour de Côte d'Ivoire  
dans le roman et la chanson burkinabè

In : Bredeloup Sylvie (ed.), Zongo M. (ed.). *Repenser les  
mobilités burkinabè*

Paris : L'Harmattan, p. 145-174. (Etudes Africaines :  
Série Sociologie)

ISBN 978-2-343-08730-6