

Résumé

Mots-clés : Religieux – catholicisme – chanson – Burkina Faso – patrimonialisation

Dans le contexte pluri-religieux du Burkina Faso, la chanteuse catholique sœur Anne-Marie Kaboré connaît un grand succès depuis plusieurs années et ce, de façon plus accrue encore depuis la sortie d'un nouvel album début 2017. Tout en présentant son parcours et en le situant dans le paysage de la musique religieuse burkinabè, cet article interroge la popularité de cette religieuse et chanteuse en lien avec la patrimonialisation de certains éléments issus de la culture mossi (moaaga, pl. moose) dans son répertoire. Dans ses chansons et ses clips vidéo, elle allie en effet la religion catholique à des référents considérés comme relevant du registre « traditionnel ». En articulant ces différents éléments et en les mettant en scène, tant dans les paroles de ses chansons que dans ses clips vidéos, elle concourt à travers sa musique à des processus de patrimonialisation de certains de ces éléments issus de répertoires traditionnels et, en retour, à des modes d'ancrage locaux d'un répertoire chanté religieux, qui dépasse la communauté catholique burkinabè et qui prend particulièrement sens dans le contexte actuel du Burkina Faso.

**

Abstract

Keywords: Catholic Church – Religious Plurality – Heritage – Burkina Faso

In the multi-religious context of Burkina Faso, Catholic singer Sister Anne-Marie Kaboré has had a great success for several years, which has increased even more since the release of a new album in early 2017. While presenting her career and placing it in the landscape of Burkinabe religious music, this article questions the popularity of this nun and singer in connection with the patrimonialisation of certain elements from the Mossi culture (Moaaga, pl. Moose) in her repertoire. In her songs and video clips, she combines Catholic religion with elements considered to fall under the 'traditional' register. By articulating these various elements, both in the lyrics of her songs and in her video clips, through its music, she contributes to the process of heritagization some of these elements from traditional repertoires and, in return, to local anchorage of a religious repertoire, which goes beyond the Catholic community of Burkina Faso and which is particularly meaningful in the current context of Burkina Faso.

Alice Degorce est chargée de recherche à l'Institut de recherche pour le développement (IRD), affectée à l'Institut des Mondes Africains (IMAF – UMR 8171 CNRS 243 IRD AMU EHESS EPHE Université Paris 1 Panthéon Sorbonne) et actuellement accueillie à l'Institut des Sciences des sociétés (INSS/CNRST) à Ouagadougou (2015-2019). Ses travaux portent sur la chanson, les pratiques religieuses et les migrations au Burkina Faso.

Ludovic Ouhonyioué Kibora est maître de recherche en anthropologie. Il dirige actuellement l'Institut des Sciences des sociétés du Centre national de la recherche scientifique (INSS/CNRST) du Burkina Faso. Ses travaux portent sur les transformations sociales, la migration et la sécurité alimentaire. Il dispense des enseignements portant sur l'art et la culture dans les universités publiques et privées du Burkina Faso et publie régulièrement des articles portant sur la musique, l'art et la culture dans le bimensuel burkinabè l'Évènement.

Chanson populaire catholique, pluralité religieuse et patrimonialisation au Burkina Faso

Alice Degorce,
IRD/IMAF

Ludovic Ouhonyioué Kibora,
INSS/CNRST

Cet article porte sur une chanteuse religieuse, sœur Anne-Marie Kaboré, qui connaît depuis plusieurs années déjà un grand succès au Burkina Faso¹. En décembre 2012, un an après la sortie de son premier album, sœur Anne-Marie Kaboré a ainsi rempli deux fois dans la même journée la salle de concerts de la Maison du peuple de Ouagadougou, salle de 3000 places construite après l'indépendance du pays en 1960, et que les autres artistes, même les plus appréciés, peinent à remplir seuls². Selon son *press book* en effet : « elle a dû faire un deuxième concert le même jour pour ceux qui n'avaient pas eu la place et qui refusaient de repartir sans la voir ».

Son style musical s'apparente à celui des musiques populaires, généralement urbaines, burkinabè, avec dans chacun de ses morceaux des thématiques et des

¹- Une première version de ce texte a été présentée au colloque « Le patrimoine religieux dans les Afriques. Mobilisations patrimoniales et religieuses en miroir », organisé en décembre 2017 à Paris par l'Institut des Mondes Africains (IMAF).

²- Selon Auguste Ferdinand Kaboret et Oger Kaboré, cette salle, construite par le premier président de la Haute-Volta indépendante pour son parti politique, le RDA, et baptisée à partir de sa chute en 1966 « Maison du Peuple » est longtemps restée la seule infrastructure culturelle de cet envergure (Kaboret et Kaboré, 2004 : 78). Elle demeure une salle de concert emblématique dans le paysage culturel de Ouagadougou.

paroles liées au catholicisme. Nous nous pencherons ici plus précisément sur la manière dont ses chansons sont articulées à des références au patrimoine culturel dit « traditionnel », notamment à travers la récurrence d'éléments issus de la culture *moaaga*³. Notre approche méthodologique est essentiellement socio-anthropologique et s'appuie sur des entretiens, des observations et des analyses de paroles de chants. Avec l'étude de chansons de sœur Anne-Marie, mais aussi de vidéos clips mis en ligne sur Internet, essentiellement sur YouTube, nous interrogerons la façon dont sa musique concourt à un processus de patrimonialisation de certains éléments issus de la culture *moaaga* et à l'ancrage local d'un discours religieux non seulement catholique, mais aussi interreligieux, grâce au maniement de références au patrimoine culturel *moaaga*. Dans le contexte social et religieux du Burkina Faso, ce processus semble en effet prendre particulièrement sens.

Au Burkina Faso, les processus de patrimonialisation institutionnels ont tout d'abord concerné l'inscription de sites au patrimoine mondial de l'Unesco (les ruines de Loropéni dans le Sud-Ouest du pays, classées en 2009, et en 2017 le parc naturel W-Arly-Pendjary) (Kibora, 2010, 2014, 2017). En 2012, « les pratiques et expressions culturelles liées au balafon des communautés sénoufo⁴ du Mali, du Burkina Faso et de la Côte d'Ivoire » ont été inscrites sur la liste du patrimoine culturel immatériel (PCI) de l'Unesco. En 2015, une initiative appelée « Trésors humains vivants » a été lancée en écho aux initiatives de sauvegarde des patrimoines locaux de l'Unesco (2004), récompensant « (des) personnes(s) détenteur/(-trices) de savoirs ou de savoir-faire, expert(es) dans (leurs) domaines, et travaillant surtout à le léguer aux jeunes générations pour le pérenniser. »⁵ Dix-sept candidats œuvrant dans les domaines de l'artisanat (décoration murale, fabrication de carquois, teinture à l'indigo, céramique, maroquinerie, tissage), de la musique (musique traditionnelle, pratiques d'instruments comme le *bendre* ou le balafon), des arts culinaires (préparation du tô de sorgho rouge) ont ainsi été sélectionnés et déclarés « Trésors humains vivants ». La musique (ré)interprétée par sœur Anne-Marie Kaboré et mise en scène dans ses clips s'inspire de la musique traditionnelle valorisée dans ce type de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, par le recours à la musique traditionnelle des *Moose*.

Si la patrimonialisation peut être définie comme « le processus par lequel un fait social ou culturel présumé 'traditionnel' voit sa pratique volontairement 'relancée' en parallèle ou à l'issue d'un inventaire et d'une 'sauvegarde' » (Charles-Dominique, 2013 : 75) et comme offrant « une clé de compréhension de la manière dont des individus et des groupes définissent leur place sur le territoire et investissent leur présent et leur avenir » (Condevaux et Leblon, 2016 : 5), elle ne s'inscrit pas ici dans une démarche d'inventaire ou de sauvegarde. Elle se situe plutôt dans des « patrimonialisations ordinaires » (Isnart, 2012), menées par des non spécialistes, « acteurs porteurs de leurs propres projets de société, souvent en quête d'une définition d'une identité

³ Moaaga, au pluriel Moose, correspond dans la langue moore à l'appellation francisée « Mossi ». Sœur Anne-Marie Kaboré s'inspire essentiellement de cette culture dont elle est originaire.

⁴ Ce balafon concerne cependant toutes les populations du sud-ouest du Burkina Faso.

⁵ <http://burkina24.com/2015/12/24/tresors-humains-vivants-17-laureats-eleves-au-rang-de-patrimoine-immateriel/>

collective » (Condevaux et Leblon, 2016 : 6). Comme le souligne en effet sur d'autres terrains et à propos d'autres objets la littérature consacrée à la question, les perceptions institutionnelles et les processus sociaux de mise en patrimoine trouvent des interprétations locales et endogènes qui répondent à des logiques et à des enjeux différents de ceux des institutions (Condevaux et Leblon, 2016, Wozny et Cassin, 2014). En l'occurrence, ils apparaissent ici liés à la définition d'un style musical « tradi-moderne » (Aterianus-Owanga, 2016), à la pluralité religieuse qui caractérise le contexte burkinabè et à la place de la « tradition », appelée dans la langue des *Moore*, le *moore*, « *rog-n-miki* » et entendue dans une définition dynamique en lien avec le changement social (Lenclud, 1987). La patrimonialisation peut ainsi être entendue comme se faisant par l'intermédiaire d'une musique religieuse catholique, interprétée dans un style populaire et qui valorise le patrimoine musical et culturel local, sans qu'au quotidien ce genre musical ne soit qualifié de patrimonial ou considéré comme entrant dans un processus de patrimonialisation.

L'Église catholique a eu une relation longtemps complexe aux musiques traditionnelles autochtones. Afin de mieux saisir le contexte dans lequel la musique de sœur Anne-Marie a émergé, nous présenterons tout d'abord la situation religieuse plurielle du Burkina Faso, et notamment les initiatives de dialogue interreligieux, dans lesquelles l'Église catholique est particulièrement active. Nous reviendrons ensuite sur les rapports entre catholicisme et musique au Burkina Faso, avant de présenter le parcours de sœur Anne-Marie Kaboré. Enfin, nous discuterons la façon dont les référents au répertoire traditionnel et à la pluralité religieuse sont mobilisés dans ses chansons et dans ses clips vidéo à travers l'étude de plusieurs de ses titres.

Dialogue interreligieux, religion catholique et musique au Burkina Faso

Sœur Anne-Marie Kaboré a rejoint en 2007 la congrégation des Sœurs de l'Immaculée Conception (SIC) de Ouagadougou. Cette congrégation, actuellement la plus importante au Burkina Faso, a été fondée en 1930 par Monseigneur Thévenoud, premier évêque de Ouagadougou, et par des Sœurs de la Mission Notre-Dame d'Afrique (SMNDA) arrivées dans la Haute-Volta⁶ d'alors en 1912 (Langewiesche, 2012), peu de temps après l'implantation de la première mission catholique à Koupéla, à l'Est de Ouagadougou, en 1900. La mission catholique de Ouagadougou fut pour sa part créée en 1901. Dès 1930, sept femmes prononcent leurs vœux et deviennent les premières sœurs autochtones de la congrégation (Bouron, 2013 : 303).

Celle-ci connaît un certain engouement et, peu à peu, les sœurs autochtones gagnent leur autonomie et élisent en 1955 un Conseil et une supérieure générale issue de leurs rangs (*Ibid.*). Actuellement, les Sœurs de l'Immaculée Conception constituent la plus importante des congrégations religieuses au Burkina Faso, Katrin Langewiesche rappelant les chiffres de 2010 de la Conférence épiscopale qui les portent à 309 sœurs professes (2012 : 119).

Le catholicisme s'inscrit dans une situation religieuse plurielle au Burkina Faso,

⁶ Le Burkina Faso était auparavant appelé Haute-Volta. Son nom actuel, qui signifie dans les langues moore et dioula « pays des hommes intègres », lui a été attribué en 1984 sous le régime révolutionnaire de Thomas Sankara.

où il côtoie l'islam, bien plus anciennement implanté, numériquement plus important et représenté par différents mouvements, allant des confréries au wahhabisme ; des pentecôtismes, à travers une multitude de dénominations et de temples d'importance souvent inégale ; et, enfin, les religions dites « traditionnelles », elles aussi plurielles, à l'image des différentes populations du pays.

Pluralité et dialogue interreligieux au Burkina Faso

La cohabitation religieuse est jusqu'à présent restée relativement apaisée au Burkina Faso. Elle s'inscrit à différents niveaux, tant institutionnel qu'individuel ou familial. L'Église catholique est généralement considérée comme ayant été à l'initiative d'une forme d'institutionnalisation du dialogue interreligieux, dans lequel elle s'est engagée depuis le concile Vatican II notamment (Audet Gosselin, 2016, Langewiesche, 2011). Au Burkina Faso, des commissions pour le dialogue avec les musulmans et les religions traditionnelles ont été instaurées par la Conférence épiscopale Burkina-Niger.

Parmi les initiatives des leaders religieux le plus souvent citées en exemple figurent leurs rencontres lors de cérémonies importantes. Monseigneur Ouédraogo, archevêque de Ouagadougou, a ainsi participé en 2009 à la grande prière de la Tabaski, initiative qu'il a répétée les années suivantes (Audet Gosselin, 2016, Bouron, 2012, Langewiesche 2011). Dans leur ensemble, les musulmans se sont également engagés dans les initiatives de dialogue interreligieux⁷. Du côté des protestants, la plupart des leaders religieux sont également ouverts à ces initiatives, bien que certains fidèles n'adhèrent pas toujours à ces logiques⁸.

Depuis 2015, le Burkina Faso subit des attaques terroristes menées par des groupes se revendiquant du djihad armé. Ces attaques, de plus en plus intenses, touchent particulièrement le Nord du pays et, depuis 2018, la région de l'Est. La capitale Ouagadougou s'est également vue touchée par trois attentats en 2016, 2017 et 2018. Dans ce contexte, le dialogue interreligieux apparaît d'autant plus mis en avant par les autorités politiques et religieuses pour lutter contre les risques de division et l'insécurité grandissante⁹. En mars 2017, un symposium international sur le dialogue des religions et des cultures a été organisé en marge du Fespaco, le festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou. En mai 2018, la commission pour le dialogue islamo-chrétien de la conférence épiscopale a médiatisé son assemblée générale, mettant ainsi en valeur l'actualité de ce dialogue¹⁰.

Au-delà des initiatives des autorités des différentes mouvances, l'articulation de

⁷ Louis Audet Gosselin note cependant l'exception du courant salafiste, considéré comme remettant en question ce dialogue du fait d'une lecture plus radicale des textes religieux (Audet Gosselin, 2016).

⁸ Certaines doctrines encouragent en effet le prosélytisme et se veulent parfois en rupture avec « les forces démoniaques qui dominent le reste de la société des théories de la diabolisation » (Audet Gosselin, 2016 : 8). Certains pasteurs indexent aussi parfois les autres religions (Samson, 2008).

⁹ Voir notamment : <https://africa.la-croix.com/au-burkina-faso-le-dialogue-islamo-chretien-simpose-face-au-terrorisme/>

¹⁰ Ibid. et aussi : <https://www.vaticannews.va/fr/eglise/news/2018-04/burkina-faso-renforcer-le-dialogue-islamo-chretien.html>

la pluralité religieuse s'observe à travers différentes structures, telles que l'Union fraternelle des croyants (UFC) de Dori, souvent citée en exemple et mise en place par un prêtre en 1969 pour faire face à la famine provoquée par la sécheresse. L'URCB (Union des religieux et des coutumiers du Burkina Faso) s'engage pour sa part dans le domaine de la santé, notamment la lutte contre le Sida (Langewiesche, 2011). Sur le campus de l'Université de Ouagadougou, le CMDIR (Cadre mixte de dialogue interreligieux) rassemble les étudiants militant dans les associations religieuses chrétiennes et musulmanes.

Les autorités politiques ont également impliqué les religieux et les coutumiers dans plusieurs cadres de concertation, dans lesquels les catholiques se sont investis (Langewiesche, 2011 : 8) : par exemple, en 1999, avec la mise en place d'un collège des sages au moment de la crise suscitée par l'assassinat du journaliste Norbert Zongo ; en 2001, lors de la journée du Pardon ; en 2011, lors du Cadre de concertation des réformes politiques (CCRP) mis en place alors que le pays était secoué par une vague de mutineries et de manifestations scolaires, estudiantines et sociales. Enfin, en 2015, un Observatoire national des faits religieux (Onafar), qui rassemble des représentants de chaque religion a été créé par l'État et rattaché au Ministère de l'Administration territoriale.

Parallèlement à ces initiatives, la pluralité religieuse s'observe aussi au niveau des pratiques quotidiennes, où les conversions peuvent être multiples et « réversibles » (Langewiesche, 2003) et où les unions matrimoniales religieusement mixtes sont par exemple fréquentes. Si cette cohabitation se passe généralement de façon apaisée dans les différentes familles, habituées à vivre la pluralité religieuse, des points de tension peuvent néanmoins subvenir, comme le soulignent Louis Audet Gosselin et Sandra Fancello : par exemple au moment d'une conversion rejetée par le reste de la famille (Fancello, 2007), ou encore dans le contexte urbain, souvent marqué par la précarité économique, où évolue une frange de la jeunesse : « pour qui l'adhésion religieuse est vécue principalement comme une rupture face à un monde moralement condamnable, dans un processus de cheminement individualisé vers de nouvelles appartenances basées sur la foi. » (Audet Gosselin, 2016 : 17) Des tensions interreligieuses ont également existé au cours de l'histoire, (par exemple dans les années 1970 entre la wahhabiyya et les musulmans relevant d'autres obédiences, Cissé, 2015 : 427-428). De même, le dialogue interreligieux ne s'est vraiment instauré qu'à partir des années 1960 au Burkina Faso, la période coloniale ayant été marquée par une concurrence entre les principaux courants religieux avec l'arrivée des missionnaires chrétiens (Bouron, 2012). Dans ce contexte colonial, les pratiques musicales ont subi d'importantes transformations, tant au contact des colons que des missionnaires catholiques.

Musique et catholicisme

Dans le contexte pluri-religieux burkinabè, la musique est régulièrement utilisée pour accompagner les cultes et les rituels mais aussi, parfois, pour attirer de nouveaux fidèles. En dehors des cérémonies religieuses, elle peut être jouée dans différents registres, allant du cantique au hip hop (Degorce, 2017), en passant par le

coupé-décalé ou d'autres musiques populaires. Des morceaux de musique religieuse peuvent être entendus à la radio, des clips diffusés à la télévision ou sur Internet (YouTube par exemple), repris sur les téléphones portables et il existe de nombreuses chorales chrétiennes ou musulmanes, ou encore des groupes de « gospel ».

La musique de sœur Anne-Marie Kaboré s'inscrit dans un registre souvent qualifié de « musique moderne » (Kaboret et Kaboré, 2004, Mazzoleni, 2011) et qui recouvre de façon générale les différentes expressions musicales populaires, souvent urbaines, au Burkina Faso et plus globalement en Afrique de l'Ouest. La « musique moderne » est née dans les années 1930 alors que des orchestres sont créés pour divertir les administrateurs coloniaux. Les rythmes sont tout d'abord essentiellement importés et imposés par les colons. Les musiques traditionnelles locales n'y ont en effet pas leur place, les musiciens africains se les réappropriant plutôt pendant la période postcoloniale. Ils adoptent néanmoins dès cette époque les nouveaux instruments tels que la guitare, la batterie ou les cuivres (Kaboret et Kaboré, 2004, Mazzoleni, 2011).

Cependant, s'ils ont l'aval des autorités coloniales, ces premiers interprètes racontent l'opposition de l'Église catholique à leurs débuts. L'ethnolinguiste et artiste-musicien Oger Kaboré rapporte ainsi le témoignage d'un des musiciens de l'Harmonie voltaïque, un des premiers orchestres de Haute-Volta : « À l'époque il y avait Monseigneur Thévenoud¹¹, la scène musicale, c'était dur. Une fois on a envoyé des gens nous frapper à la maison des jeunes, car le gouvernement était de connivence avec l'Église. » (Témoignage d'Antoine Ouédraogo *in* Kaboret et Kaboré, 2004 : 26)

La musique non encadrée est donc vue comme source de débauche, et l'Église tente d'influer sur les autorités coloniales pour faire interdire les orchestres. La musique contrôlée par l'Église est en revanche enseignée dans ses différentes structures (Daboué, 2012 : 45-46). Lorsqu'elle en maîtrise les contours, l'Église encourage en effet la pratique musicale, notamment chez les Sœurs de l'Immaculée Conception pendant la période coloniale où, comme le rapporte Jean-Marie Bouron, la musique ou la danse sont enseignées aux sœurs professes à raison de 30 min par semaine (Bouron, 2013 : 305).

La musique de l'Église reste alors essentiellement d'inspiration occidentale. Les chants et les musiques traditionnels s'invitent cependant parfois aux cérémonies catholiques, comme le relatent les archives recueillies par Jean-Marie Bouron, qui rapporte par exemple la participation de masques nuni au jubilé sacerdotal du Père L'homme à Pouni dans les années 1940 (accompagnée d'immolations pourtant interdites par l'Église), ou encore la participation d'interprètes de musique traditionnelle après une prestation de chorale de l'Église à la fin des années 1950 (Bouron, 2013 : 431).

Apartir du Concile Vatican II en 1965, à côté de la question du dialogue interreligieux évoquée ci-dessus et en lien avec les objectifs d'africanisation et d'intégration des

¹¹- Premier évêque de Ouagadougou.

langues africaines dans les cultes, l'Église catholique intègre peu à peu des chansons en langues locales dans sa liturgie, dans sa logique « d'inculturation ». L'historien Samuel Salo souligne ainsi le rôle de l'Église dans la collecte et la conservation des chansons populaires traditionnelles en tant que « patrimoine culturel et historique immatériel » :

L'Église catholique du Burkina Faso a fait dans ce sens des progrès énormes depuis les années 1960 [...] en traduisant les textes bibliques en langues nationales, en écrivant les chansons en moore et en transcrivant la musique, les rendant ainsi utilisables à tout moment. (Salo, 2013 : 253).

Avant Vatican II, l'Église avait toutefois commencé à permettre dans les années 1950 l'utilisation des langues locales dans les cultes et la traduction de cantiques. Cependant : « Il faudra plusieurs décennies pour que les considérations missionnaires à l'égard du chant et de la musique africains deviennent mélioratives. Pendant longtemps, il est hors de question d'entendre à l'église autre chose que du grégorien. » (Bouron, 2013 : 433)

Les premiers chants sont interprétés en langues africaines mais restent composés sur des mélodies européennes (*Ibid.*). Dans les années 1950, les compositeurs autochtones adaptent cependant les rythmes :

Toutes ces initiatives ont présidé à la création, à la fin des années 1950, d' 'une floraison de cantiques sur des airs du folklore local'. Les paroles et la rythmique s'inspirent désormais de la musique autochtone. On voit par exemple apparaître des litanies psalmodiées sur le même air que les louanges des griots. L'adaptation semble parfois si poussée que certains adeptes de la religion traditionnelle s'en offusquent. Chantées à l'église, ces compositions travestissent parfois le sens premier d'hymnes habituellement vocalisés dans un tout autre contexte. (Bouron, 2013 : 435)

Ces efforts d'africanisation des chants et des musiques s'inscrivent ainsi dans une plus vaste réflexion de l'Église sur l'articulation entre fêtes païennes et fêtes catholiques, et sur « l'inculturation » de ces cérémonies, encore d'actualité¹². Actuellement, les cultes, dispensés à la fois en français et dans les langues locales, s'accompagnent souvent de chants, de danses et d'instruments inspirés des rythmes traditionnels.

L'importance prise par la musique dans les cultes peut aussi être liée à la mise en concurrence du catholicisme avec le pentecôtisme au Burkina Faso, dans lequel le recours à la musique pendant les prières est très marqué. Arrivé dans les années 1930 pendant la période coloniale, avec l'Église des Assemblées de Dieu, rapidement suivie par l'Alliance Chrétienne, SIM International puis la WEC, le pentecôtisme n'a réellement pris son essor que dans les années 1980. Il s'est toutefois posé dès ses débuts en concurrence avec le catholicisme, de par son entreprise missionnaire

¹². Les écrits de Mgr Anselme Sanon, et notamment sa thèse publiée en 1972, *Tierce-Église ma mère ou la conversion d'une communauté païenne au Christ*, ont particulièrement influé sur cette dynamique au Burkina Faso. Une autre thèse récente, celle de l'Abbé Pierre Tondé sur les funérailles moose et l'inculturation, montre l'actualité de ce questionnement dans l'Église burkinabè (Tondé, 2016).

(Bouron, 2012). Pierre-Joseph Laurent décrit ainsi l'importance des chants dans une prière collective de délivrance pentecôtiste au Burkina Faso (Laurent, 2003 : 347-353). De façon générale, les liens entre pentecôtisme et musique sont étroits. Dans le contexte du pentecôtisme tsigane de la péninsule ibérique, la musique est pensée comme encourageant « dans le cadre de la perception charismatique de la foi, un contact direct, sans intermédiaire, entre le croyant et Dieu » (Llera Blanes, 2008). Chez les pentecôtistes suédois également : « dans les Églises, la musique est bien plus qu'une affaire de goût, elle dénote un état d'esprit et est un véritable véhicule de la présence de l'Esprit saint » (Mahieddin, 2103). Si l'Église catholique a une autre lecture de la place de la musique dans la liturgie, elle n'en demeure pas moins sensible à la montée des Églises évangéliques et à leurs pratiques, parmi lesquelles la musique occupe donc une place centrale.

La musique religieuse catholique burkinabè, et plus généralement chrétienne, sort également des lieux de culte. Un festival international de gospel, rassemblant des chorales et des artistes de musique religieuse a été organisé en 2010, 2011 et 2013. Quelques artistes de musique populaire ou de chanson de variété ont un répertoire essentiellement religieux (par exemple, du côté des protestants évangéliques : Rose Bationo ou Toussy). Enfin, une catégorie « musique religieuse » est prévue au cours de la remise des Kundé, les récompenses musicales burkinabè organisées chaque année.

Ainsi, si pendant la période coloniale, l'Église s'opposait au développement de la musique dite « moderne », promouvant plutôt une musique religieuse à l'occidentale, elle est elle-même désormais pourvoyeuse d'artistes de musique religieuse, tels que Sœur Anne-Marie Kaboré. Son style musical et son répertoire apparaissent ainsi s'inscrire directement dans la lignée de cette histoire et de l'ouverture de l'Église sur les cultures locales, mais aussi de la promotion du dialogue interreligieux.

Le parcours de Sœur Anne-Marie Kaboré

Sœur religieuse depuis le 16 juillet 2007, Anne-Marie Kaboré est originaire de Mogtedo dans la province du Zoundweogo au Burkina Faso. Elle y est née il y a 33 ans et depuis son plus jeune âge elle prie et chante : « J'ai senti le désir de devenir religieuse dès la classe de CE1 » (Entretien du 06/10/17). Aujourd'hui docteure en pharmacie, elle poursuit à l'université Ouaga 1 Pr Joseph Ki-Zerbo une spécialisation en biopharmacie, formulation et ingénierie pharmaceutique.

Première petite-fille d'une grand-mère paternelle cantatrice traditionnelle, Anne-Marie a été bercée dans la chanson traditionnelle de son village natal. Sa mère était chanteuse-danseuse de warba, danse *moaaga* pratiquée de façon particulière dans sa région, dont les danseurs sont réputés. Son père était chanteur à la chorale de l'église du village.

Dans la société *moaaga*, la musique et le chant ne sont pas réservés à un groupe social ou à une caste comme celle des griots que l'on rencontre par exemple dans la société mandingue. S'il existe des chanteurs spécialisés dans la récitation des généalogies royales, leur rôle et leur statut social¹³ n'équivalent pas à ceux des griots des sociétés voisines (Kawada, 2002, Degorce, 2014 : 29). Les principales

¹³ - Ils ne sont par exemple pas endogames.

performances de chants traditionnels ont généralement lieu lors de cérémonies rituelles telles que les funérailles ou le *nabaasga* (fête organisée annuellement par un chef). Des troupes constituées de musiciens et de danseurs des différents quartiers ou villages avoisinants y participent alors pour animer le *reem* (littéralement : « le jeu »), soit les parties festives de ces rituels. Lors de rites comme les funérailles par exemple, différentes séquences nécessitent également l'intervention de chanteuses et de chanteurs¹⁴. D'autres performances, même si elles se raréfient actuellement, sont celles des jeunes filles se rassemblent pour chanter les soirs de saison sèche ou celles des chants à la meule, espaces de parole exclusivement féminins par lesquels les femmes peuvent émettre certaines critiques sociales ou adressées à leur entourage grâce au registre de l'adresse indirecte (Degorce, 2016, Kaboré, 1993, Kawada, 1998).

Les espaces de performances chantées, et notamment ceux des femmes, sont donc pluriels et s'inscrivent dans différents contextes et face à différents auditoires. De façon générale, la musique et le chant n'étant pas réservés ou transmis au sein de la parenté de manière institutionnalisée, chacune ou chacun peut donc les pratiquer. Si un contexte familial comme celui de Sœur Anne-Marie a pu favoriser sa vocation, l'apprentissage se fait également à travers l'écoute lors des performances de chants ou par la circulation de supports audio via les MP3, le bluetooth ou, auparavant, via les CD ou les cassettes audio.

Dès l'âge de sept ans, Anne-Marie compose son premier chant. A l'école, elle découvre que pour mieux retenir une leçon, il lui est plus facile de la mettre en chanson. A l'école primaire, comme à la catéchèse, elle assimile donc tout en chanson. En intégrant les Âmes vaillantes cœurs vaillants (AV-CV), association de jeunes catholiques très dynamique au sein de la jeunesse scolaire, Anne-Marie s'impose comme la chanteuse attitrée de son quartier. Désignée pour participer à un concours de chant par l'aumônier des scolaires de la paroisse, son groupe remporte le concours qui réunit toutes les chorales de la région. Depuis, elle chante partout dans le village et la province. Venue à Ouagadougou pour poursuivre ses études au collège, elle continue parallèlement à chanter.

Tous les événements de la vie sont pour elle source d'inspiration. Mais elle explique ne pas forcer le talent : « ça vient comme ça ! » L'inspiration lui apparaît comme une révélation. Pendant sa formation de religieuse de 2002 à 2007, le chant l'aide encore à retenir ses leçons. En 2011, son premier album sort avec huit titres. Il est intitulé *Magnificat*, pour célébrer Dieu, qui lui a permis de réussir dans la religion et la chanson. Cet album a été enregistré et finalisé en deux semaines, à une vitesse record pour Anne-Marie qui pratique la musique en dilettante. Ensuite, l'album *Shalom* sort en 2013 avec huit titres. En 2014, grâce à cet opus, Anne-Marie remporte la plus haute distinction de la musique burkinabé, un *Kundé*, dans la catégorie musique religieuse. En 2017, elle sort son troisième album (*Espère toujours*) et remporte derechef, la même année, le *Kundé* de la meilleure musique religieuse.

¹⁴. Par exemple les veillées funéraires, qui sont nécessairement ouvertes par les chants des belles-filles d'un défunt ou d'une défunte ; les sorties de masques, lorsque la famille en possède, qui nécessitent l'intervention d'un chanteur initié ; ou encore les chants permettant de raccompagner un panier contenant les affaires d'une défunte dans sa famille, également interprétés par ses belles-filles (Degorce, 2014).

Pour Anne-Marie, la priorité est cependant à la foi et à sa spécialisation en pharmacie. C'est pourquoi, la chanson ne joue pas pour elle sur l'organisation de son travail, et elle ne dégage pas un temps particulier pour cela. Seule l'organisation d'un enregistrement en studio est pour elle une contrainte majeure. Pour la composition, elle n'a pas d'organisation particulière. Pour chanter en public, il lui faut cependant l'autorisation de sa hiérarchie, l'Église encadrant ses prestations. Ainsi, pour la préserver un peu face à son succès grandissant, cette dernière a-t-elle décidé qu'elle ne ferait pas de prestation privée lors de cérémonies diverses, comme c'est de coutume pour les artistes au Burkina Faso. Mais lorsqu'il s'agit d'animer une fête au profit de la paroisse, Anne-Marie est disponible. Elle se produit également à l'international, comme fin 2017-début 2018, où elle a chanté à Dakar et à Alger¹⁵.

La satisfaction d'Anne-Marie vient des témoignages que les fans lui rapportent sur les effets de sa chanson, qui « réconcilie les couples, adoucit le cœur et sème le pardon » (Entretien du 06/10/17). C'est pourquoi elle n'est pas contre le piratage de ses disques, car l'essentiel pour elle est d'être écoutée dans le plus petit hameau de culture du Burkina Faso. Ses albums sont officiellement vendus entre 4000 et 2000 exemplaires, mais ils circulent aussi sur des clés USB et des DVD pirates partout au Burkina Faso. Anne-Marie n'en a cure, car c'est le bénéfice social de ses chansons qui importe le plus pour elle.

Anne-Marie ne se sent pas obligée de toujours chanter. Si aujourd'hui elle chante, c'est qu'elle se sent investie de la mission de le faire. Elle ne dispose donc pas d'un staff managérial, même si elle compose facilement. Ses trois albums ont été produits via le même studio, mis à disposition par un arrangeur qui la soutient.

Les clips vidéo et la mise en scène de la culture *moaaga*

Dans les trois albums à son actif, Sœur Anne-Marie Kaboré utilise en grande majorité des rythmes de musique *moaaga*. Neuf clips vidéo en ont pour l'instant été tirés. Sur ces neuf clips, seuls deux sont interprétés en français. Six sont des morceaux inspirés de rythmes traditionnels. Toutefois, les référents patrimoniaux s'expriment tout d'abord dans son répertoire par l'usage de la langue *moore*, qui est aussi une des langues nationales du Burkina Faso. La plupart de ses chansons restent interprétées en *moore*, et le *warba* est le plus souvent le rythme qui l'accompagne. Dans sa robe de sœur religieuse, elle danse ce *warba* qui fait la particularité culturelle de sa province et dont les troupes sont reconnues comme comptant parmi les meilleures du pays. À côté du *warba*, le *kigba*, danse des femmes *moose* où elles s'entrechoquent les fesses, le *liwaga* et le *yarma* (musique et danse des *Yarse*, commerçants musulmans d'origine mandingue) figurent également dans les morceaux mis en vidéo. Seuls un ou deux morceaux, de reggae, coupé-décagé ou de zouk composent les autres rythmes choisis, essentiellement des rythmes de musique africaine urbaine. Tous ses titres abordent le thème de la foi catholique de façon plus ou moins directe selon les morceaux.

L'expression patrimoniale se situe aussi dans le décor de ses clips vidéo. Avec ses neuf clips produits, qui sont diffusés à la télévision, Anne-Marie valorise le

¹⁵ Extraits du concert du 1er janvier 2018 à la Basilique Notre Dame d'Afrique à Alger : <https://www.youtube.com/watch?v=o8oDg2eLxGA&feature=youtu.be>

patrimoine culturel matériel et immatériel burkinabè. Tous ont été tournés à Zorgho, chef-lieu de sa province d'origine, et Ziniaré la province voisine du Plateau central. Le décor en est aussi le patrimoine naturel, et les traits culturels de ces régions sont mis en avant dans les images qui traversent les différentes scènes.

Mam nonga Wēnde (2011) : les premiers morceaux « tradi-moderne »

Le premier morceau dont il est question ici, *Mam nonga Wēnde* (J'aime Dieu), est issu d'un clip issu du 1^{er} CD de sœur Anne-Marie, *Magnificat*. Elle présente ce chant (dont le titre signifie « J'aime Dieu ») comme constituant une traduction, en l'occurrence en *moore*, de ses prières quotidiennes. « Elle y relate tout son amour, son attachement, sa confiance et son expérience en Dieu. Elle demande à Dieu la grâce de lui rester attachée jusqu'à la fin de sa vie. » (Extrait du *pressbook* de sœur Anne-Marie Kaboré)

Les premières images la voient prier et chanter dans une église, puis après un plan rapide sur elle en train de chanter apparaît un tambour traditionnel *moaga*, le *bendre*, notamment utilisé dans les cours de chefs. Un chœur de religieuses est ensuite montré, chantant à l'intérieur d'une cour d'église, en alternance avec des scènes de danse de jeunes filles dans une rue (photo 1). Les jeunes filles dansent le *warba*, qui est adapté ici pour cette chanson. On voit également deux sœurs qui frappent desalebasses retournées, souvent jouées par les femmes *moose*, par exemple dans les veillées funéraires, mais qui peuvent aussi être utilisées dans les cultes catholiques avec d'autres tambours tels que le *bendre*. Sœur Anne-Marie danse elle-même, mais pas avec les autres religieuses : elle se met en scène en train de danser dans la rue (photo 2), et sort ainsi de l'espace du monastère pour en investir un autre, où se produisent plus habituellement les chanteurs burkinabè.

Plus loin, le rythme change et le chant, toujours sur un mode responsorial (sœur Anne-Marie chante et le chœur lui répond), s'accélère un peu.



Fig. 2 - Capture d'écran du clip *Mam nonga Wēnde* :
Sœur Anne-Marie au milieu des danseuses traditionnelles



Fig. 1 - Capture d'écran du clip *Mam nonga Wēnde* :
chœur des religieuses et jeunes danseuses

L'alternance rapide d'images de danses traditionnelles et des religieuses continue, et on voit notamment ces dernières en cercle, danser le *warba*, mais de façon toutefois très retenue¹⁶. Dans ce passage, sœur Anne-Marie rend tour à tour hommage à sa congrégation et à Mgr Thévenoud, qui en fut le fondateur. Deux guerriers traditionnels *moose* prêts à s'affronter entrent en scène. Alors qu'ils semblent prêts à se tirer dessus, sœur Anne-Marie et une autre religieuse brandissent un crucifix et ils se réconcilient (photo 3).



Fig. 3 - Capture d'écran du clip *Mam nong a Wènde* : scène montrant les deux religieuses réconciliant les guerriers *moose*

Dans la plupart de ses clips et de ses morceaux reprenant des rythmes traditionnels, Sœur Anne-Marie Kaboré s'appuie sur le genre aussi appelé « tradi-moderne », hérité des « musiques modernes » et popularisé au Burkina Faso par les orchestres de la période postcoloniale avec, pour ce qui concerne l'introduction de rythmes *moose* comme le *warba* dans la musique populaire urbaine, l'émergence de chanteurs très populaires comme Georges Ouédraogo. Cette catégorie musicale qui allie musiques dites modernes et traditionnelles est également en vogue dans des genres comme le hip hop, les rappeurs burkinabè parlant souvent de « musique fusion » pour qualifier leurs morceaux qui allient musiques urbaines et traditionnelles¹⁷. L'utilisation des musiques traditionnelles dans des morceaux urbains ou dits « modernes » est très appréciée du public. Cette catégorie musicale n'est pas réservée au Burkina Faso et est même très répandue en Afrique, comme l'observe par exemple Alice Aterianus-Owanga au Gabon : « Cette étiquette musicale locale réunit des artistes de genres musicaux différents, mais partageant une même représentation des cultures postcoloniales contemporaines comme possibles produits d'une heureuse rencontre entre 'tradition' et 'modernité'. » (Aterianus-Owanga, 2017 : 104) L'usage des langues locales est également un élément important de ce style musical au Burkina Faso (Daboué, 2012).

Les mises en scènes du patrimoine culturel *moaga* dans les clips et l'utilisation

¹⁶ Le principe du *warba* est de bouger les fesses de gauche à droite, ce que les sœurs font ici avec retenue. Le buste, lui, ne doit pas bouger.

¹⁷ Entretien avec Smockey, rappeur et fondateur du studio Abazon, Ouagadougou, novembre 2016.

de rythmes de musique traditionnelle ne sont pas non plus spécifiques à Sœur Anne-Marie Kaboré. D'autres chanteuses populaires, utilisant également la langue *moore*, manient ces registres ou y font référence, par exemple (pour ne citer que quelques noms) les sœurs Doga, Habibou Sawadogo, Hado Gorgo, cette dernière ayant même reçu le titre de « Trésor Humain Vivant » en 2015 pour sa carrière de chanteuse traditionnelle. La particularité du répertoire de Sœur Anne-Marie Kaboré réside cependant dans le fait qu'il s'agit ici d'une religieuse, qui articule cette musique « tradi-moderne » avec un message religieux.

*Ba duni kuta*¹⁸ (2017) : la référence à un islam ancré dans la culture moaaga

Le morceau *Ba duni kuta* est extrait de son dernier album. Il a pour thème l'engagement religieux de sœur Anne-Marie Kaboré et ses vœux définitifs, prononcés en juillet 2016. Il est chanté en *moore*, et allie deux rythmes traditionnels : le *liwaga* et le *yarma*. Le *liwaga* est un rythme de danse des jeunes filles *moose*. Le *yarma* est un rythme associé à un groupe social et professionnel, celui des *Yarse*. Les *Yarse* constituent en effet un groupe d'origine mandingue intégré à la société *moaaga*. Ils sont à l'origine des tisserands et des commerçants musulmans. Selon les auteurs ayant travaillé sur les *Yarse* et les royaumes *moose* précoloniaux, ils seraient à l'origine de l'introduction de l'islam dans les royaumes *moose* (Izard, 1985, Kouanda, 1984, Skinner, 1958). Cette introduction de l'islam est généralement présentée comme étant pacifique, et les *Yarse* comme ayant eu avant tout un rôle de médiateurs et de conseillers à la cour des *Moogo Naaba* (chefs des royaumes *moose*), sans pour autant faire de prosélytisme.

Dans ce clip, Sœur Anne-Marie Kaboré se met plus frontalement en scène : elle danse, présente des extraits de concerts et alterne scènes de danses traditionnelles et de concerts. L'un des points intéressants est qu'elle se met directement en scène avec les *Yarse*, dont l'identité reste associée à l'islam. Elle danse le *yarma* avec eux, joue de leur cloche, leur offre de la bouillie et prie à côté d'eux (photos 4 et 5).



Fig. 4 - Capture d'écran du clip *Ba duni kuta* : Sœur Anne-Marie dansant avec les *Yarse* et jouant de leur cloche

Tout en continuant donc à s'inscrire dans le registre « tradi-moderne », en jouant des



Fig. 5 - Capture d'écran du clip *Ba duni kuta* : Sœur Anne-Marie à côté des *Yarse* à qui elle a offert de la bouillie

¹⁸ - <https://www.youtube.com/watch?v=OeQxeZXhwr4>

rythmes traditionnels et en dansant, elle choisit ici un groupe social dont l'identité est profondément liée à l'islam dans la société *moaga*. Au-delà de cette identité musulmane, le rôle des *Yarse* en tant que conseillers et médiateurs, apaisant les tensions, est également symboliquement fort, et, en se référant aux traditions musicales et dansées *yarse*, sœur Anne-Marie Kaboré ouvre à la fois son répertoire à l'islam et à leur rôle de conseillers et de médiateurs, touchant ainsi aux thèmes de la paix et du dialogue entre religions, récurrents dans ses chansons.

Ra le yab yé (2017)¹⁹ et Suur a yé (2013) : la pluralité et le dialogue interreligieux

Le morceau *Ra le yab yé* (Ne pleure plus) est également issu du 3^e et dernier CD en date de sœur Anne-Marie Kaboré, et s'inspire cette fois du rythme *kigba*, qui est une danse de femmes *moose*, dans laquelle deux danseuses s'entrechoquent les fesses au milieu d'un cercle. Ici encore, la chanson est en *moore* et reprend des rythmes et des danses traditionnels. Elle porte sur un thème récurrent dans la chanson burkinabè, celui de la mère qu'on honore et qu'on console de ses souffrances (Degorce, 2019). Ici, Dieu est indiqué comme étant le sauveur de ces femmes. Mais surtout, les mises en scène du clip mettent au même niveau l'islam et le catholicisme comme solutions pour les mères en souffrance. Dieu est à chaque fois le Sauveur, mais sœur Anne-Marie Kaboré conseille autant à une catholique de s'en remettre à l'Église qu'à une musulmane d'aller à la mosquée : les deux religions sont ainsi mises sur le même plan (photos 6 et 7, voir aussi le clip en ligne sur YouTube).



Fig. 6 - Capture d'écran du clip *Ra le yab yé* :
Sœur Anne-Marie montrant une église
à une femme catholique



Fig. 7 - Capture d'écran du clip *Ra le yab yé* :
Sœur Anne-Marie s'adressant aux femmes musulmanes
du cercle de danse

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=6jdYxvIJkCI>

La religieuse articule donc ici des référents aux cultures traditionnelles patrimonialisées, à la religion catholique et à l'islam. Cet agencement entre plusieurs registres religieux est récurrent dans son répertoire et également prégnant dans le morceau *Suur a yé* (un même cœur) de son second album, dans lequel elle prône la paix et le dialogue interreligieux, sur un rythme traditionnel de *warba*. Dans ce clip sous-titré en français (le chant est toujours en *moore*), elle interpelle les différentes religions (photo 8), tout en s'impliquant elle-même corporellement, imitant par exemple les gestes (avec les bras) de la prière musulmane (Photo 9 et 10). L'un des vers de sa chanson envoie un message symboliquement fort : « Dieu n'est la propriété d'aucune religion ».

Suur a yembre ye tēdba, ti d me zamaana ye

Ensemble, fidèles croyants, œuvrons pour un monde meilleur

Suur a yembre ye tēdba, d kos Wenaam ti dūni nēng teke.

Fidèles croyants, implorons la paix de Dieu pour un monde meilleur

Mam s̄an gomd tēdba yelle, ad yaa wēnd tuudba gil la m bonda

Quand je parle de croyants, je m'adresse à tous les croyants

M san gom tēdba yeele, ye yaa wēnd tuudba gil la m bonda

Parlant des fidèles croyants, je m'adresse à vous tous croyants en Dieu

M pa bak tēeb ye, yāmb krist neba gilli, fo yaa mērka bi katolik

Sans distinction, vous les chrétiens, protestants et catholiques,

Laafi wa baobā yaa tēeb tuumde

La recherche de la paix est une œuvre de foi

Ma kvvd̄bā gil la m gom ne, ye laafi wa baobā yaa tuum pakr

Vous les animistes : construire un monde de paix est votre devoir

Salam alekoum yee moēmba, d naag taab yam a yembre la sūura ye

Salam alekoum musulmans, d'un seul cœur et d'un seul esprit, rassemblons-nous

N bōos Wēnnam ti duni neng teke

Implorons la grâce pour un monde meilleur

Suur a yembre ye tēdba, ti d me zamaana ye

Ensembles fidèles croyants, œuvrons pour un monde meilleur

Suur a yembre ye tēdba, d kos wēnaam ti duni nēng teke.

Ensembles fidèles croyants, œuvrons pour un monde meilleur

Tūdum ba a ye pa so Wēnnama ti yiid a taab ye

Dieu n'est la propriété d'aucune religion

(Extrait de *Suur a yé*, Sœur Anne-Marie Kaboré, 2013)

Ce chant traduit particulièrement bien la manière dont sœur Anne-Marie Kaboré s'inspire du dialogue interreligieux pour mettre en scène la pluralité burkinabè dans ses chansons. Dans ce chant, elle s'adresse aux croyants des principales religions en présence au Burkina Faso, en les appelant à l'entente et à œuvrer pour la paix. Elle pose en quelque sorte les prémisses de la façon dont elle continuera à parler des religions et à mettre en scène leur pluralité dans les morceaux qui suivront.

En 2013, lorsque l'album où figure *Suur a yé* sort, le Burkina Faso n'est pas encore touché par la vague d'attaques terroristes qu'il connaît à partir de 2015, et le Président Blaise Compaoré est toujours au pouvoir. Cependant, la guerre au Mali voisin a débuté depuis 2012, et de nombreux réfugiés se trouvent au Burkina Faso. Sur le plan politique également, la situation est tendue : Blaise Compaoré laisse deviner son intention de briguer un nouveau mandat présidentiel et il tente de mettre en place un sénat, controversé car soupçonné de servir à son maintien au pouvoir. Deux ans plus tôt, en 2011, le pays avait été secoué par une vague de mutineries et des mouvements sociaux et estudiantins déclenchés par la mort d'un élève de la ville de Koudougou (Chouli, 2012). La composition de cette chanson est donc antérieure à la situation qui fragilise le Burkina Faso depuis 2015, mais elle voit le jour alors que le pays traverse une période de tensions. Dans ce contexte, le chant de sœur Anne-Marie fait référence aux initiatives de dialogue interreligieux déjà engagées, comme concourant au maintien de la paix, ses paroles s'inscrivant dans une certaine manière dans lignée du discours de l'Église qui encourage ces initiatives.



Fig. 8 - capture d'écran du clip *Suur a yé* où elle s'adresse à toutes les religions.

Fig. 9 - capture d'écran du clip *Suur a yé* où elle mime la prière musulmane tandis que les sous-titres s'adressent aux animistes.



Fig. 10 - capture d'écran du clip *Suur a yé* où elle s'adresse aux musulmans.

Les réactions dans les commentaires sur YouTube témoignent par ailleurs de la réception positive de ses clips, qui dépasse la communauté catholique (photos 11 à 16) :

Fig. 11 - capture d'écran de commentaires sur YouTube (1)



Fig. 12 - capture d'écran de commentaires sur YouTube (2)



Les commentaires ci-dessus (photo 12) sont issus de la chaîne YouTube d'un pasteur protestant, qui y diffuse les clips de sœur Anne-Marie, qu'il a connu par un de ses amis ou contacts musulmans, Amed. Plusieurs internautes musulmans disent ainsi aimer ses chansons, ou soulignent leur intérêt pour la pluralité religieuse telle que l'articule sœur Anne-Marie dans son répertoire. Certains lui font aussi des louanges en *moore* (photo 14).

Fig. 13 - capture d'écran de commentaires sur YouTube (3)

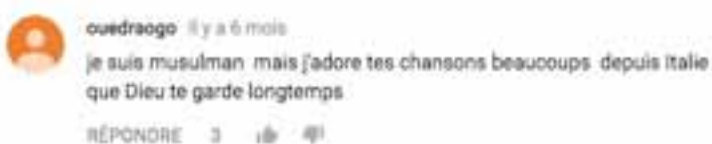


Fig. 14 - capture d'écran de commentaires sur YouTube (4)



Fig. 15 - capture d'écran de commentaires sur YouTube (5)



Fig. 16 - capture d'écran de commentaires sur YouTube (6)



Pour conclure : culture « traditionnelle » *moaga* et ancrages locaux du religieux

Sœur Anne-Marie Kaboré apparaît donc à la fois héritière de l'évolution des rapports entre musique et catholicisme au Burkina Faso et d'une tradition de promotion du dialogue interreligieux. Comme nous l'avons relevé à travers l'histoire des relations entre l'Église et les cultures musicales locales, les articulations entre les deux sont loin d'avoir toujours été évidentes. Le concept d'inculturation et l'ouverture aux cultures locales ont cependant rendu possibles des carrières comme la sienne. De façon plus générale, musiques populaires et religieuses fusionnent de plus en plus souvent, comme on peut notamment l'observer en Côte d'Ivoire. Ici, les références au patrimoine culturel *moaga* semblent de surcroît essentielles pour produire cette expérience esthétique, s'adresser à un public relativement vaste et aborder la question du dialogue interreligieux.

Elle fonde son discours sur un message religieux catholique dans les paroles de ses chants, et aborde différents thèmes. Tous ses textes articulent des référents aux cultures locales et à la religion catholique. En parlant *moore* et en faisant référence à des éléments symboliques de la culture *moaga*, elle s'adresse à un public dépassant la communauté catholique. Cette adresse plus large va de pair avec l'évolution de son message au fur et à mesure de ses albums, où les éléments issus du registre traditionnel prennent une place de plus en plus importante. Même si dans ses textes elle parle de Jésus ou de sa religion, son discours se veut interreligieux et porteur d'un message de paix. Les thèmes de la tolérance et de la pluralité religieuse sont ainsi marqués dans ses albums et concourent à sa popularité. Ces orientations s'inscrivent dans le contexte de ces dernières années, qui a notamment vu la montée de l'extrémisme violent, et les guident certainement. Dans les régions particulièrement touchées par le terrorisme actuellement au Burkina Faso, les relations entre religions ne sont pas nécessairement indexées comme étant problématiques. Au contraire, la pluralité religieuse et les initiatives de dialogue interreligieux sont plutôt considérées comme garantes de la paix, et sont invoquées dans ce sens par les autorités religieuses, mais aussi dans les chants d'Anne-Marie. Jean-Marie Bouron remarquait comment des enquêtes orales sur la concurrence interreligieuse pendant la période coloniale tendaient à mettre en avant l'entente entre religions plutôt que les tensions relevées par les archives (Bouron, 2012 : 45). La cohabitation entre religions est ainsi plutôt portée comme outil promoteur de paix que comme problématique, même si dans le contexte actuel ce discours tend à être fragilisé.

Les références à la tradition et ses mises en scène concourent aussi à produire des discours dépassant les frontières entre religions. La terminologie utilisée en *moore* pour parler de la tradition ou des religions traditionnelles semble en effet assez significative et essentielle pour permettre cette ouverture. En *moore*, l'expression *rog-n-miki*, qui signifie littéralement « naître et trouver », soit la tradition que l'on trouve à sa naissance, est ainsi utilisée pour parler de la tradition ou des religions traditionnelles. Dans cette perspective, le *rog-n-miki* constitue une notion à la portée plus vaste que celle de religion, et par rapport à laquelle se construisent les discours identitaires, que ce soit en opposition ou en accord avec elle. Son champ dépasse celui des religions du

Livre et il apparaît plutôt entendu comme une sorte de dénominateur culturel commun dont la mise en scène dans les chansons permet de s'adresser à toutes les confessions religieuses.

Le clip vidéo a ainsi un rôle central pour ces mises en scènes et pour la patrimonialisation de ce dénominateur commun que constituent les cultures traditionnelles locales. Le clip permet en effet, en passant par le registre « tradi-moderne » ou « fusion traditionnel / moderne », de se référer à des éléments culturels allant au delà de la musique et des danses, à travers notamment les tissus et les tenues traditionnelles, la langue, les instruments de musique, la cuisine (bouillie de petit mil) ou les boissons (par exemple la bière de mil appelée *dolo*), mais aussi de manier des symboles comme par exemple des images de la chefferie traditionnelle.

Les clips vidéo apparaissent ainsi essentiels pour mettre en scène et associer ces différents éléments entre eux et à la religion catholique. Comme le souligne en effet Denis-Constant Martin : « Le clip, bien plus que les seules paroles, favorise ainsi une 'prolifération de sens' (Middleton 2007 : 81)²⁰ dont la diversité n'empêche pas, dans certaines situations, une relative convergence. » (Martin 2015 : 216) Ainsi, là où les différents répertoires traditionnels et religieux ainsi que les référents au patrimoine culturel *moaga* sont articulés dans les clips de sœur Anne-Marie Kaboré, se crée une forme d'intertextualité (White 2012) entre ces registres, qui donne à son message un plus grand impact et concourt largement à sa popularité.

²⁰- L'auteur cite ici : Middleton, Jason, 2007, « The Audio-Vision of Found- Footage Film and Video », in Roger Beebe & Jason Middleton (dir.), *Medium Cool. Music Videos from Soundies to Cellphones*, Durham, Duke University Press : 59-82.

Bibliographie

Audet-Gosselin L.,

2016, « Une nation pluraliste ? Les limites du dialogue interconfessionnel chez les jeunes militants religieux à Ouagadougou », *Canadian Journal of African Studies / Revue canadienne des études africaines*, 50 (1) : 105-126.

Aterianus-Owanga A.,

2016, « Un Janus à deux visages. Patrimonialisations du religieux initiatique et discours de la tradition dans les musiques « tradi-modernes » du Gabon », *Autrepart*, 78-79 : 103-124.

Bouyon J.-M.,

2012, « D'un discours à l'autre. Concurrences rhétoriques et rapports interreligieux en Haute-Volta coloniale », *Archives de sciences sociales des religions*, 158 : 33-52.

2013, *Évangélisation parallèle et configurations croisées. Histoire comparative de la christianisation du Centre-Volta et du Nord-Ghana (1945-1960)*, Nantes et Ouagadougou, Universités de Nantes et de Ouagadougou, thèse de doctorat, 2 vol.

Charles-Dominique L.,

2013, « La patrimonialisation des formes musicales et artistiques : Anthropologie d'une notion problématique », *Ethnologies*, 35 (1) : 75-101.

Chouli L.,

2012, *Burkina Faso 2011. Chronique d'un mouvement social*, Lyon, Éditions Tahin Party.

Cissé I.,

2015, « L'islam au Burkina Faso : de 1960 à nos jours », in Diallo H. et Bantenga M.W., *Le Burkina Faso passé et présent*, Ouagadougou, P.U.O. : 417-438.

Condevaux A., Leblon, A.,

2016, « Construire des « patrimoines » culturels en mobilité : acteurs, circuits, réseaux », *Autrepart*, 78-79, p. 5-20.

Daboué J.B.Y.,

2012, *Musiques modernes et langues nationales au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan.

Degorce A.,

2014, (recueillis et présentés par) *Chants funéraires des Mossi*, Paris, Classiques africains.

2016, « Approches ethno-linguistiques des rapports entre hommes et femmes. Un objet en filigrane dans les recherches sur la parole en Afrique », in Lafay M., Le Guennec-Coppens F. et Coulibaly E., *Regards scientifiques sur l'Afrique depuis les Indépendances*, Paris, Karthala : 125-138.

2017, « Du rap à l'évangélisation. Parcours de vie d'un bishop de Ouagadougou », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 14-1 : 23-36.

2019, « Images maternelles dans la chanson populaire urbaine burkinabè », in Cécile Leguy (dir.), *L'expression de la parentalité dans les arts de la parole en Afrique*, Paris, Karthala : p. 61-85.

Fancello S.,

2007, « Les défis du pentecôtisme en pays musulman (Burkina Faso, Mali) », *Journal des Africanistes*, 77 (1) : 29-53.

Isnart, C.,

2012, « Les patrimonialisations ordinaires. Essai d'images ethnographiées », *ethnographiques.org* [en ligne], 24 juillet 2012, consulté le 21.06.2018. Disponible sur : <http://www.ethnographiques.org/2012/Isnart->

Izard M.,

1985, *Gens du pouvoir, gens de la terre: les institutions politiques de l'ancien royaume du Yatenga (Bassin de la Volta Blanche)*, Cambridge Cambridgeshire, New York, Paris, Cambridge University Press; Editions de la Maison des sciences de l'homme.

Kaboré O.,

1993, *Les oiseaux s'ébattent : chansons enfantines au Burkina-Faso*, Paris, L'Harmattan.

Kaboret A.F. et O. Kaboré,

2004, *Histoire de la musique moderne au Burkina Faso. Génèse, évolution et perspectives*, Ouagadougou, Edipap International.

Kawada J.,

1998, *La voix. Etude d'ethnolinguistique comparative*, Paris, EHESS.

2002, *Genèse et dynamique de la royauté : les mosi méridionaux (Burkina Faso)*, Paris, L'Harmattan.

Kibora L.

2010, « Cultures immatérielles au Burkina Faso. Quelques raisons de la revitalisation », *Eurêka*, n°59, juillet-décembre 2010 : 27-30

2012, « L'anthroponyme et le « récit étiologie » comme source de l'histoire des Kasena » in Gaybor N. T., Juhé-Beaulaton D., Gomgnimbou M. (dir), *L'écriture de l'histoire en Afrique : l'oralité toujours en question*, Paris, Karthala : 219-232.

2014, « Les dynamiques des cultures immatérielles dans le contexte des changements sociaux au Burkina Faso », *Revista Memória em Rede*, 4, 10 : 1-17.

2017, « Culture, parenté et espace d'habitation : les peintures murales Kasena de Tiébélé », Namur, Institut du Patrimoine Wallon : 6-12.

Kouanda A.,

1984, *Les Yarse: fonction commerciale, religieuse et légitimité culturelle dans le pays moaga*, Paris, Université Paris 1, thèse de doctorat.

Langewiesche K.,

2003, *Mobilités religieuses*, Mainz, Lit-Verlag.

2008, « Entre choix et obligation. La gestion du corps chez les religieuses catholiques au Burkina Faso », *Journal des anthropologues*, 112-113 : 111-134.

2011, « Le dialogue interreligieux au service du développement », *Bulletin de l'APAD*, 33 : 91-119.

2012, « Émancipation et obéissance : religieuses catholiques au Burkina Faso durant un siècle », *Autrepart*, 61 : 117-136.

Lenclud G.,

1987, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de «tradition» et de «société traditionnelle» en ethnologie », *Terrain*, 9, pp. 110-123.

Llera Blanes R.,

2008, « Satan, agent musical. Le pouvoir ambivalent de la musique chez les Tsiganes évangéliques de la péninsule Ibérique », *Terrain*, 50 : 82-99.

Mahieddin E.,

2013, « Les musiciens du Christ. L'esthétique du pentecôtisme suédois », *Revue Science and Video*, 4, en ligne : <http://scienceandvideo.mmsh.univ-aix.fr/numeros/4/Pages/3.aspx>, consulté le 30.01.2019.

Martin D.-C.,

2015, « Le général ne répond pas... Chanson, clip et incertitudes : les jeunes Afrikaners dans la "nouvelle" Afrique du Sud », *L'Homme*, 215-216 : 197-231.

Mazzoleni F.,

2011, *Musiques Modernes du Burkina Faso*, Paris, Castor Astral.

Salo P. S.,

2013, « La chanson populaire, source de l'histoire coloniale au Moogo (Burkina Faso) », in M. Gongnimbou, N.L. Gayibor, D. Juhé-Beaulaton (dir.), *L'écriture de l'histoire en Afrique : l'oralité toujours en question*, Paris, Karthala : 237-254.

Samson F.,

2008, « Entre Repli Communautaire et Fait Missionnaire. Deux Mouvements Religieux (Chrétien et Musulman) Ouest-Africains en Perspective Comparative », *Sciences Sociales et Missions*, 21 : 228-252.

Skinner P.E.,

1958, « Christianity and Islam among the Mossi », *American anthropologist*, 60, 6 : 1102-1119.

Tondé P.,

2016, *Rites funéraires et inculturation chrétienne en Afrique. Une enquête chez les Moose du Burkina Faso*, Paris, Karthala.

White B.,

2012, « Pour l'amour du pays : générations et genres dans les clips vidéo à Kinshasa, R. D. Congo », in M. Gomez-Perez et M.-N. Leblanc, *L'Afrique des générations*, Paris, Karthala : 711-763.

Wozny D., Cassin B. (ed.)

2014, *Les intraduisibles du patrimoine en Afrique subsaharienne*, Paris, Demopolis.

Discographie

Sœur Anne-Marie Kaboré (SIC),

2011, *Magnificat*

2013, *Shalom*

2017, *Espère toujours*