



Journal des anthropologues
Association française des anthropologues

Hors-série | 2007
Identités nationales d'État

La mise en spectacle de l'identité nationale

Une analyse des politiques culturelles au Burkina Faso

The staging of national identity : An analysis of cultural policies in Burkina Faso

Sarah Andrieu



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/2977>

DOI : [10.4000/jda.2977](https://doi.org/10.4000/jda.2977)

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2007

Pagination : 89-103

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Sarah Andrieu, « La mise en spectacle de l'identité nationale », *Journal des anthropologues* [En ligne], Hors-série | 2007, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/jda/2977> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jda.2977>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Journal des anthropologues

La mise en spectacle de l'identité nationale

Une analyse des politiques culturelles au Burkina Faso

The staging of national identity : An analysis of cultural policies in Burkina Faso

Sarah Andrieu

- 1 Le Burkina Faso est présenté dans les médias, les discours politiques et certains travaux universitaires comme un des rares pays africains où règne une « coexistence pacifique entre les ethnies ». Dans ces écrits et paroles officielles, le thème du particularisme burkinabé où « 60 ethnies » vivent ensemble sur un même territoire de manière harmonieuse est présenté selon une perspective essentialiste. L'harmonie burkinabé serait la conséquence d'une exemplarité culturelle typique au pays.
- 2 S'il est indéniable que le pays n'est pas (ou peu) touché par des conflits s'opérant sur des bases « ethniques », l'idée d'une « coexistence naturelle » entre les ethnies burkinabé doit être comprise comme le résultat d'une construction idéologique au service d'une politique de « l'imaginaire national » (Anderson, 1996). Cette politique se donne à lire, à entendre mais aussi à voir. En effet, depuis le début des années 1980, l'État burkinabé s'attache à mettre en spectacle les traditions chorégraphiques et musicales propres aux différentes sociétés présentes sur le territoire national afin de donner une réelle visibilité à l'identité nationale souhaitée. Mises sous tutelle d'un ministère, insérées au sein de « politiques culturelles », manipulées et transformées par des acteurs emblématiques (universitaires, hommes de lettres et de théâtre), les danses et musiques deviennent, dans ce contexte, des forces cohésives chargées de résoudre le schisme entre l'unité nationale et la diversité culturelle.
- 3 Le présent article s'intéresse aux différents modèles idéologiques et scénographiques échafaudés par l'État burkinabé depuis les années 1980 dans l'objectif de transformer des pratiques communautaires en « formes de pouvoir » (Shay, 2002) capables de définir par le biais du spectacle les identités. Les procédés discursifs légitimant ces politiques culturelles, les idéologies qui les sous-tendent et les modalités de spectacularisation qui en découlent seront au centre de l'analyse.

Artification de la culture et négation des « ethnies »

- 4 La mise en spectacle de la « culture », ou plutôt de certains traits visibles ou audibles de la culture, par l'État burkinabé s'institutionnalise à partir de 1983, date de l'arrivée au pouvoir du Comité national de la révolution. Dans ce contexte de dirigisme révolutionnaire, l'État se donne comme mission de transformer radicalement les rapports sociaux en vue de la création d'une société nouvelle fondée sur l'alliance entre l'État et la paysannerie. Les anciennes structures de pouvoir (en particulier les chefferies) et toutes les pratiques sociales qui pouvaient y être attachées sont marginalisées. L'ethnie est alors considérée comme le support de cette « société traditionnelle » jugée « obscurantiste » et « rétrograde » (Pillet-Schwartz, 1996 : 24). Le découpage ethnique de la société est rejeté, le vocable, banni du vocabulaire, est remplacé par le terme « nationalité ». On parle alors des « nationalités » burkinabé en programmant un glissement rapide de l'usage pluriel du terme vers le singulier. En 1987, Thomas Sankara, président du Comité national de la révolution, annonce publiquement la naissance du « peuple » burkinabé grâce aux réformes et mesures mises en place¹.
- 5 L'exploitation par l'État des pratiques culturelles dites « traditionnelles » peut apparaître bien étrange au sein de cette configuration historique. Les recherches menées par S. Trébinjac (2000) sur l'utilisation des musiques des communautés par l'État chinois révèlent que ce procédé consistant à « mettre du vin nouveau dans de vieilles bouteilles » est loin d'être typiquement burkinabé. Cette idéologie fondée sur la congruence entre les unités culturelles et les unités politiques constituerait même, selon Gellner, « l'essence du nationalisme » (1989 : 145)².
- 6 Au Burkina Faso, l'utilisation étatique des danses et musiques traditionnelles participe d'une part à leur déclasserment et s'inscrit d'autre part dans le projet révolutionnaire de résistance culturelle anti-impérialiste. Les élites intellectuelles s'évertuent, dans ce contexte, à donner un sens nouveau aux danses et aux musiques, en les isolant des contextes sociaux auxquelles elles étaient rattachées et en les mettant en spectacle. Cette requalification signe le changement de statut et de mode de visibilité des pratiques. Elle marque, en outre, une appropriation et par conséquent, une expropriation culturelle. Comme le signale justement Hartog, à propos du processus de patrimonialisation entrepris durant la Révolution française : « De même qu'il y a un transfert de souveraineté, il y a un transfert de propriété au nom et sur le nom de la nation » (2003 : 193). Passant de bien commun à un groupe donné, les danses et musiques deviennent des biens publics dont la prise en charge est désormais assurée par l'État.
- 7 La requalification des expressions culturelles traditionnelles reposa, principalement, sur leur spectacularisation. Ce processus, analysé par J. Cuisenier à partir de ses travaux sur les politiques patrimoniales en Europe de l'Est, permet de réduire certaines pratiques à leur fonction « culturelle » et non plus politique ou religieuse. Ainsi, note l'auteur, si la forme, l'apparence de ces pratiques peut apparaître inchangée, leur finalité est détournée et leur usage modifié. Ce travail de « mise en spectacle » tend à « réduire la charge en ethnicité » des danses et musiques qui deviennent uniquement des objets de connaissance ou de délectation (1995 : 30).
- 8 Le travail de « neutralisation » réalisé au Burkina durant la période révolutionnaire ne reposa pas sur une logique patrimoniale mais plutôt sur une logique artistique. Inversant

la célèbre formule d'Edgar Morin affirmant que « c'est parce que le passé est bien mort qu'il ressuscite esthétiquement » (1967 : 237), le gouvernement révolutionnaire s'attache à transformer en « art » des pratiques et savoir-faire « vivants » afin de réaliser l'inhumation souhaitée. L'artification est alors conçue comme une stratégie capable de transcender les différences ethnoculturelles. Elle devient une arme du régime révolutionnaire qui entend faire jouer à cette « culture » spectaculaire et réformée « un rôle moteur dans le processus de transformation qualitative de la société³ ».

- 9 Débarassées de leurs « racines féodales » et « libérées du joug du sacré », les pratiques gestuelles et musicales traditionnelles ainsi expurgées peuvent ensuite être restituées au « peuple » sous une forme artistique. Les élites intellectuels en charge du ministère de la Culture se donnent comme mission l'élaboration d'une « nourriture culturelle » pour ses populations. On peut lire à ce sujet dans le quotidien *Carrefour africain* : « Dans nos provinces pullulent des milliers d'artistes-nés qui ne demandent qu'à s'exprimer. Tant de talent ignoré, de richesse insoupçonnée et qui agonisaient dans les bas-fonds de l'obsolescence. La nourriture culturelle a longtemps manqué à nos populations. Aujourd'hui, il faut la leur préparer⁴ ».
- 10 De nouvelles institutions sont créées, chargées d'opérer et de rendre visible cette mutation.

La Semaine nationale de la culture : « laboratoire » de fusion culturelle

- 11 La plus importante de ces institutions est la Semaine nationale de la culture. Fondé en 1983, cet événement constitue le cadre emblématique de la politique culturelle étatique. La Semaine nationale de la culture est conçue comme devant être un « laboratoire », un « forum de brassage des différentes identités culturelles », « un creuset pour fondre les nationalités⁵ ». Ce festival a comme objectif de rassembler durant une semaine, sur une même scène de spectacle, les styles musicaux et gestuels des différentes « nationalités » burkinabé. Cet espace est pensé par ses promoteurs comme un lieu favorisant « l'éclosion » d'une culture nouvelle véritablement nationale. Le processus est pensé, par les nouvelles élites en charge de la culture, comme une succession de trois phases :
 - 12 - La découverte : des troupes venues de toutes les régions du pays sont rassemblées et présentées aux différentes populations qui peuvent découvrir et observer la richesse culturelle de la nation.
 - 13 - L'imitation : les danseurs et musiciens imitent ce qu'il y a de « bon » et de « beau » chez les autres.
 - 14 - L'appropriation : l'imitation initie une diffusion des pratiques et par voie de conséquence une redéfinition de l'idée de propriété culturelle. Les artistes sont amenés à imiter mais surtout à s'approprier les danses et musiques participant ainsi leur « dé-ethnisation ».
- 15 Un concours est alors créé, le Grand Prix national des arts et des lettres, où toutes les nationalités sont conviées afin qu'elles exposent leurs spécificités musicales et chorégraphiques et qu'en retour, ces spectacles initient des « sources d'inspiration » pour les autres. En plus de ce brassage qui doit s'opérer « naturellement », avec le temps⁶, la catégorie « danse traditionnelle de synthèse » est créée afin d'accélérer le processus de

fusion des danses et musiques. Les troupes, encouragées et encadrées par les responsables culturels présents dans chaque province, doivent s'attacher à créer des performances s'inspirant des gestes et des rythmes de différentes localités. Ce mode scénographique devait constituer une métaphore visuelle et esthétique de la synthèse des diversités culturelles nationales.

Dissonance et débats

- 16 L'idéal de création d'un art national, symbole de l'unité culturelle souhaitée par le pouvoir révolutionnaire fut très rapidement l'enjeu de controverse parmi les acteurs chargés d'encadrer cette mutation. Au sein des débats, la question des « nationalités », celles-là même que l'on souhaitait diluer, fit rapidement surface. En 1984, le jury du Grand Prix national des arts et des lettres publie dans la presse un manifeste qui dénonce le caractère « ethnocentrique » du concours⁷. Les membres du jury décident de ne pas classer les troupes de danses traditionnelles et les ensembles musicaux car, écrivent-ils : « dans son cadre naturel, toute culture à sa valeur propre. L'on ne saurait par conséquent comparer la danse Puguli et la danse Bella, la danse Lélé et la danse Lobi, Djan ou Gouin » (*ibid.*). Dans le même quotidien, le ministre de la Culture, fournit une réponse dans laquelle il développe une conception fondée sur le caractère « artistique » de la nouvelle culture et demande aux membres du jury de respecter les critères de qualification⁸ qu'ils ont eux-mêmes élaborés.
- 17 Si cet épisode reste une parenthèse, le concours ayant toujours lieu aujourd'hui, il marque cependant l'apparition de conflits intellectuels au sein de l'intelligentsia burkinabé. La question de la nécessaire prise en compte des particularismes culturels locaux s'affirmera à partir des années 1990 suite à la chute du Conseil national de la révolution. Dans un contexte politique marqué par la reprise du dialogue avec les autorités coutumières, la « tradition » n'étant plus considérée comme l'emblème d'un régime féodal à liquider, une valorisation patrimoniale des pratiques culturelles traditionnelles est alors permise⁹. La spectacularisation est à nouveau convoquée afin de valoriser et de préserver les spécificités culturelles locales.
- 18 La Semaine nationale de la culture devient alors le lieu où chaque groupe donne à voir sous forme de spectacle son « identité » à travers des démonstrations gestuelles et musicales. La fusion artistique souhaitée par le Conseil national de la révolution est remplacée par une politique de cloisonnement culturel. La catégorie danse de synthèse est supprimée en 1992 et l'accent est désormais mis sur l'authenticité des pratiques mises en spectacle. Comme m'expliquait ce professeur de musique impliqué dans l'événement :
Il faut mieux promouvoir la pureté et l'authenticité des danses. Il faudrait qu'on connaisse chaque danse dans sa pureté du terroir.
- 19 Ou encore ce haut fonctionnaire culturel :
Qui voudrait que les Bissa dansent comme les Gurunsi ? Pourquoi veut-on que les Gurunsi dansent comme des Moose ? Il n'y a pas à uniformiser la SNC.
- 20 On a pu aussi entendre lors des discours d'inauguration de la SNC 2006, que l'événement constituait le lieu unique « où 60 ethnies se fécondent sans se confondre¹⁰ ».

Cerner les cultures pour promouvoir la diversité

- 21 Ce type de discours est révélateur de la politique culturelle actuelle centrée sur la notion de « diversité culturelle ». Ce projet, en congruence avec les cadres normatifs édictés par l'UNESCO¹¹, vise à faire de la diversité culturelle le fondement de l'épanouissement d'une identité commune. L'État se donne comme rôle de protéger les cultures, de les revaloriser afin d'œuvrer à un dialogue fécond et paisible entre les sociétés. Cet objectif se réalise au moyen d'une opération de catégorisation préalable car, selon les termes de M. Ouédraogo, ministre de la Culture, « chaque culture a et est une identité qu'il convient de circonscrire non pas pour l'exalter au détriment des autres mais plutôt pour favoriser le dialogue » (2003 : 19). Cette logique de patrimonialisation des identités sur la base de leur culture s'illustre dans l'édification d'une nouvelle institution culturelle nationale : le Ballet du Burkina.
- 22 Créée en 1998, cette institution conçue comme « un conservatoire des traditions et du patrimoine burkinabé dans le domaine de la danse » propose, selon les textes officiels¹², un répertoire « composé de danses et chorégraphies traditionnelles issues de toutes les communautés ethniques du pays ». L'enquête révèle que la diversité prônée par l'État est largement fictive. En fait, l'objectif exhaustif des pouvoirs publics est une gageure car les danses au Burkina reflètent des identités qui ne recourent pas les étiquettes « ethniques ». Elles s'inscrivent plutôt au sein d'identités lignagères, villageoises, régionales ou socioprofessionnelles et se révèlent donc impossibles à répertorier et à classer sur cette base. Un travail préalable de construction des « ethnies » a dû être entrepris. En s'inspirant du principe : une danse = une ethnie, les entrepreneurs culturels ont échafaudé un répertoire gestuel et musical en même temps qu'ils proposaient de « nouvelles étiquettes ethniques » (Amselle, 1990 : 31). L'essentiel étant l'affirmation d'une reconnaissance de la diversité ethnique, la démonstration scénique sert utilement à justifier aux yeux des spectateurs l'impression du respect de ce principe. Il apparaît, en outre, à la lecture d'un second document officiel¹³ et au regard des stratégies de spectacularisation, que le Ballet est aussi conçu comme un lieu devant opérer une synthèse des particularités culturelles. Dans certaines chorégraphies, le « métissage » des modes gestuels est recherché. L'assemblage de plusieurs « danses ethniques » en un même enchaînement rapide et continu constitue une première stratégie pour parvenir à l'amalgame des différents styles gestuels. L'utilisation à l'intérieur des « danses ethniques » de variantes qui utilisent des micromouvements issus des autres modes gestuels augmentent l'impression de brassage. D'autres performances insistent, au contraire, sur l'« authenticité », entendue comme le respect des gestuelles régionales « traditionnelles ». Les danses, dans ce cas, ne sont pas altérées par l'ajout de mouvements appartenant à d'autres « traditions » gestuelles, seul un travail scénographique est réalisé.
- 23 L'utilisation conjointe de ces deux stratégies de mise en scène de l'identité au sein de la même institution révèle que la question de la gestion étatique des particularismes culturels oscille sans cesse entre les deux pôles de la négation et de la reconnaissance de la diversité. Cet exemple permet de mesurer l'ambivalence de la politique culturelle burkinabé qui, au-delà d'une rigidité de surface, est marquée par une souplesse permettant l'intégration de représentations nouvelles (et parfois antinomiques) de l'identité sans pour autant remettre en question les choix idéologiques et

scénographiques précédemment adoptés. Cette flexibilité permet à des artistes et à des entrepreneurs culturels de contester le privilège étatique de définition de l'identité, de proposer d'autres modèles, d'affirmer leur originalité tout en ayant la possibilité d'être soutenus (symboliquement et financièrement) par ce dernier. Les festivals culturels régionaux et le mouvement de la « danse contemporaine » fournissent deux contextes heuristiques pour analyser cette situation ambiguë.

La mise en spectacle pour révéler d'autres identités

Les festivals régionaux : la promotion de l'identité locale

- 24 Depuis une dizaine d'années, les « festivals culturels locaux » se multiplient au Burkina. Créés par des acteurs aux statuts variés (politiciens, fonctionnaires, prêtres, étudiants, traditionalistes), ces festivals mettent à l'honneur durant quelques jours les attributs d'une identité spécifique. Les spectacles de musiques et danses alternent avec des démonstrations d'activités « traditionnelles » (lutte, cuisine...) et des conférences publiques qui s'attachent à définir les caractéristiques spécifiques de la culture mise à l'honneur. Ces événements ne s'inscrivent pas dans le découpage ethnique opéré par l'État, ils visent au contraire à remettre à l'honneur une identité qui a été soit oubliée, soit pervertie par la politique culturelle officielle. Ces festivals, en partie soutenus par le ministère de la Culture, sont pensés par le pouvoir comme des lieux de préservations (et donc de patrimonialisation) d'une culture menacée, alors que pour les créateurs et les participants, ils constituent plutôt des espaces propices à la reformulation d'une identité.
- 25 Lors d'un festival consacré à la culture lyélé¹⁴, j'ai participé à un débat révélateur de cette situation paradoxale. La veille lors de la soirée de spectacle, un jeune rappeur du nom de Caméléon qui utilise dans ses chansons des rythmes spécifiques à sa région natale, avait demandé aux « Lyélé » présents dans la salle de lever les bras. Le lendemain alors que nous attendions le début d'une conférence, le représentant du ministère de la Culture, une étudiante originaire de Réo vivant à Ouagadougou et moi-même entamons une discussion à propos de cette soirée culturelle. Le représentant évoque alors la prestation de Caméléon et nous explique que ce comportement est inadmissible, contraire aux exigences de la nation et extrêmement dangereux. Il conclut alors son propos par « Regardez ce qui s'est passé en Côte-d'Ivoire ». L'étudiante prit alors la parole pour expliquer que le festival était pour les Lyélé et donc qu'elle ne voyait pas où était le mal.
- 26 Si pour l'État, il n'y a aucun paradoxe à valoriser à la fois la diversité ethnique et l'unité nationale c'est que la valorisation souhaitée repose uniquement sur des expressions culturelles neutralisées par la spectacularisation. Le dialogue des cultures est en effet facilement réalisable lorsque ces dernières sont mises en art ou mises en patrimoine.

La danse contemporaine : entre création et préservation du patrimoine culturel

- 27 Le second cadre de contestation est celui de la « danse contemporaine africaine ». Le Burkina Faso occupe au sein de ce mouvement artistique une place importante au regard de la renommée internationale de ses compagnies et du fait de la création récente d'un Centre de développement chorégraphique à Ouagadougou. Les danseurs contemporains burkinabé souhaitent rompre avec le système de spectacularisation mis en place par l'État

tout en restant néanmoins ancrés dans le passé par l'utilisation de symboles et de gestuelles issus de la « tradition ». La question de l'identité est centrale pour ces créateurs, mais elle ne se fonde pas sur une base « ethnique ». De nombreux spectacles traitent d'une identité instable tirillée entre plusieurs mondes, à la recherche de références, d'autres évoquent plutôt des identités personnelles, des parcours de vie. D'un point de vue formel, les gestuelles traditionnelles sont utilisées mais elles sont déconstruites, elles deviennent des « sources » pour des créations inédites. Comme m'expliquait ce danseur-chorégraphe :

La danse contemporaine est largement ouverte. Tout est possible avec la danse traditionnelle que tu prends pour la transformer autrement. C'est la manière dont tu peux la découper, la décomposer pour que ça ne soit pas vraiment la danse traditionnelle. Notre base c'est la danse traditionnelle africaine [...] Je pense que ce sont des trucs qu'on peut pas laisser, on le garde toujours... c'est en fonction de ça qu'on a des sensations... c'est par ce que tu ressens, ce qui t'inspire que tu as envie de moderniser autrement.

28 On se trouve ici face à des démarches créatives où sont évacuées les catégories « ethniques » en vigueur au sein de la spectacularisation officielle. Les modes gestuels traditionnels deviennent des répertoires d'inspiration au sein desquels les danseurs puisent librement selon des choix esthétiques personnels.

29 Parallèlement, certains chorégraphes se proposent de pallier à la disparition des danses traditionnelles en effectuant un travail de collecte et de préservation patrimoniale. Ils souhaitent se substituer au rôle de l'État dont le travail en la matière n'est pas jugé satisfaisant. Ces intentions, qui sont encore exclusivement d'ordre discursif, reviennent fréquemment dans les interviews. Ainsi s'exprime Seydou Boro, co-directeur du Centre de développement chorégraphique :

Nous voulons répertorier toutes les danses traditionnelles. C'est très compliqué. Il y a plus de soixante-trois ethnies différentes au Burkina. Chacune possède son propre protocole et ses pas de danses. Il faut valoriser tout ça afin que chacun comprenne d'où il vient¹⁵.

30 Ces entrepreneurs culturels, en se posant comme les nouveaux « gardiens du patrimoine gestuel burkinabé », enlèvent à l'État une de ses prérogatives majeures : celle du contrôle du patrimoine national.

Conclusion

31 Si pour les besoins de l'analyse, deux logiques de spectacularisation (artification/patrimonialisation) ont été clairement distinguées renvoyant chacune à des conceptions différentes de l'identité nationale (identité unique/identités plurielles), il est désormais possible de nuancer ce tableau. En effet, sans remettre en question le découpage historique proposé, la politique culturelle burkinabé semble constituer, depuis sa mise en place, une arène au sein de laquelle le monde de l'art ouagalais s'affronte. Ces dissensions donnent lieu à des débats sur la valorisation des expressions culturelles, sur les règles scénographiques à adopter et sur le rôle que doit jouer l'État dans l'encadrement de ce processus. La question de la gestion étatique de la diversité est, au sein de ces débats, toujours en suspens.

32 En 2003, Mahamadou Ouédraogo, ministre de la Culture, affirmait dans la presse :

Disons que nous avons là le fameux paradoxe du double mouvement. C'est-à-dire que dans un État-nation en construction comme le nôtre, vous avez le mouvement

qui va vers l'unité mais en même temps vous avez le mouvement qui va vers le local. Il faut parvenir à concilier ce double mouvement-là qui va vers l'unité et vers une expression plurielle. C'est pour cela qu'on a créé l'orchestre national et le ballet national qui doivent montrer les facettes de notre culture au-delà des ethnies et en même temps on se rend compte que les gens ont besoin de vivre, de faire perpétuer ce qu'on appelle en mooré *rogom-miki* (tradition). Si nous ne préservons pas ces identités culturelles, nous nous appauvrissons. Donc nous devons aider les populations à les préserver¹⁶.

- 33 Cette marge de liberté laissée aux populations dans la gestion de leur patrimoine permet à des entrepreneurs culturels privés de proposer d'autres représentations de l'identité et de créer des cadres de contestation sans subir de répressions ou de dissuasions de la part de l'État. Elle est, en outre, parfaitement exploitée et considérablement élargie par les danseurs contemporains qui apparaissent aujourd'hui comme les nouveaux promoteurs de la mise en scène de l'identité burkinabé.

BIBLIOGRAPHIE

AMSELLE J.-L., 1990. *Logiques métisses*. Paris, Payot.

ANDERSON B., 1996. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris, La Découverte.

CUISENIER J., 1995. « Culture ordinaire et ethnicité », *Ethnologie française*, XXV(1) : 16-35.

GELLNER E., 1989. *Nations et nationalisme*. Paris, Payot.

GUINGANÉ J. P., 1996. « Les politiques culturelles. Une esquisse de bilan (1960-1993) », in OTAYAK R., SAWADOGO F. L. GUINGANE J. P. (dir.), *Le Burkina Faso entre révolution et démocratie (1983-1993)*. Paris, Karthala : 77-91.

HARTOG F., 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris, Seuil.

MORIN E., 1967. *Commune en France. La métamorphose de Plodémet*. Paris, Fayard.

OUEDRAOGO M., 2003. *Culture, identité, unité et mondialisation en Afrique*. Ouagadougou, Presse Universitaire de Ouagadougou.

PILLET-SCHWARTZ A. M., 1996. « Ethnisme et régionalisme dans l'ancien Liptako : un effet de la sécheresse ou de la révolution ? » in OTAYEK R. et al. (dir.), *Le Burkina entre révolution et démocratie*. Paris, Karthala : 23-40.

SHAY A., 2002. *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Middletown, Wesleyan University Press.

TREBINJAC S., 2000. *Le pouvoir en chantant*. Nanterre, Société d'ethnologie.

WHITE W. B., 2006. « L'incroyable machine d'authenticité. L'animation politique et l'usage public de la culture dans le Zaïre de Mobutu », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, 2 : 46-63.

NOTES

1. Dans son message de nouvel an à la nation en 1987, Sankara affirme : « Tous ceux qui vivent au BF avec nous sont en train d'assister à la naissance d'un peuple, ils sont en train de voir sortir un peuple du cocon et devenir chaque jour un peuple fort, un peuple sûr de lui-même. Ils auront été des témoins privilégiés » (cité par Pillet-Schwartz, *op. cit.* : 35).
2. Des recherches récentes montrent cependant que le cosmopolitisme considéré par cet auteur comme antithétique de l'émergence des nations modernes fait partie intégrante des mouvements nationalistes dans certaines régions du monde (White, 2006). La suite de cet article permettra d'approfondir ce propos.
3. Programme de la Semaine nationale de la culture, 1986. Archive de la direction du Patrimoine culturel (DPC), Ouagadougou.
4. J. P. Bazié, « Bobo 86 ; un défi culturel, un pari », *Carrefour Africain*, 926, 1986.
5. « Séminaire de Matourkou 22-28 avril 1985. Voies et moyens pour la promotion d'une culture nationale ». Archives du Centre national d'artisanat d'art, Ouagadougou.
6. En 1984, le ministre de la Culture déclare dans la presse : « Le contenu politique de certaines œuvres peut parfois susciter des interrogations mais il appartient aux révolutionnaires conséquents de comprendre qu'une culture révolutionnaire au Burkina Faso reste un objectif à atteindre, après certainement plusieurs années sinon plusieurs décennies de luttes conséquentes au plan culturel contre la domination idéologique bourgeoise, contre les racines féodales de notre culture » (*Sidwaya*, 1984, 176 : 4).
7. *Sidwaya*, 1984, 175.
8. Les critères de qualification sont avant tout esthétiques. Ils portent sur : l'harmonie d'ensemble, les costumes, la synchronisation des pas et l'occupation de l'espace scénique.
9. Sous la révolution, note J. P. Guingané, la valorisation des traditions était considérée comme un domaine suspect. À ce titre « le projet de construction d'un musée national a été transformé en celui d'un théâtre populaire » (1998 : 86).
10. Aline Koala, ministre de la Culture. Discours prononcé le 25 mars 2006 à Bobo-Dioulasso.
11. Le texte de la « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel » ratifié par l'UNESCO en 2003, considère ce domaine comme « le creuset de la diversité culturelle ». URL : <http://portal.unesco-org/culture/fr/ev.php-url>.
12. Présentation du Ballet sur le site officiel du ministère de la Culture <http://www.culture.gov.bf>
13. « La mission du Ballet est de favoriser un brassage et une intégration harmonieuse des expressions artistiques et culturelles variées dont regorge le Burkina Faso pour contribuer ainsi au développement d'une culture nationale » in *Projet ensembles artistiques nationaux*, texte dactylographié (5 pages), Centre national des arts du spectacle et de l'audiovisuel (CENASA).
14. FERECALY : Festival des révélations artistiques et culturelles du Lyolo. 11, 12 et 13 mai 2007, Réo, Burkina Faso.
15. Salia Sanou, Seydou Boro « Une autre façon de danser pour l'Afrique », *L'Humanité*, 17 octobre 2006. http://www.humanite.fr/2006-10-17_Cultures_Une-autre-facon-de-danser-pour-l-Afrique
16. « Rythmiques et identités culturelles », hebdomadaire *Bendré* du 2 novembre 2003. <http://www.journalbendre.net/spip.php?article439>

RÉSUMÉS

Mises en spectacle selon des logiques artistiques et/ou patrimoniales, les danses et les musiques traditionnelles constituent au Burkina Faso, des ressources utilisées par l'État afin d'exhiber l'« identité nationale » souhaitée. À travers une exploration des discours et des modalités de spectacularisation qui en découlent, cet article propose une analyse des différentes politiques culturelles mises en place à partir des années 1980 dans ce pays. Il établit que l'idéal de création d'une identité nationale au Burkina Faso oscille constamment entre les deux pôles de la négation et de la reconnaissance de la diversité culturelle. Ce paradoxe offre une brèche à différents acteurs culturels qui, tout en s'inscrivant au sein d'une des idéologies promues par l'État, contestent le privilège qu'il exerce sur la définition des identités.

In Burkina Faso, dances and traditional music staged in accordance with artistic and/or « cultural heritage » principles constitute resources used by the State in order to exhibit a desired « national identity ». Through an examination of the resulting discourses and types of staging, this article analyses the different cultural policies that have been implemented in the country since the 1980s. It shows that the ideal for the creation of a national identity in Burkina Faso oscillates constantly between a negation and a recognition of cultural diversity. This paradox is exploited by different cultural actors who, while situating themselves within one of the ideologies promoted by the State, contest the privilege which it exerts over the definition of identities.

INDEX

Keywords : artification, Burkina Faso, cultural policies, dance, music, national identity, nationalism

Mots-clés : artification, Burkina Faso, danse, identité nationale, musique, nationalisme, patrimonialisation, politique culturelle

AUTEUR

SARAH ANDRIEU

CEMAF-Aix, Université de Provence