

1

CAPTURES DE FLUX ESTHÉTIQUES ET IMAGINATION D'UNE DANSE INTIME : ITINÉRAIRE D'UN JEUNE CHORÉGRAPHE BURKINABE

Sarah ANDRIEU

Longtemps réputé pour la richesse de ses « danses traditionnelles », le Burkina Faso l'est aujourd'hui tout autant pour le dynamisme de sa « danse africaine contemporaine ». En décembre 2006, le premier Centre de Développement Chorégraphique Africain fut inauguré à Ouagadougou et propulsa le Burkina Faso au rang de pays « phare » de ce mouvement artistique autour duquel gravitent de nombreux professionnels, critiques et chorégraphes occidentaux. Style apprécié des programmeurs des grands théâtres français pour sa rupture d'avec les spectacles dits folkloriques⁴⁶, la « danse contemporaine africaine » est prise dans un écheveau de discours, énoncés au Nord, touchant en particulier à l'idée de « culture africaine » et au problème de « l'impérialisme de l'œil » (Jewsiewicki 1996). La sincérité des créations y est questionnée, tout comme le caractère véritablement artistique, c'est-à-dire original, singulier, des propositions chorégraphiques. Ces énoncés, fondés sur l'idée que la création en Afrique serait originellement un acte collectif, répétitif et hors du temps, véhiculent implicitement d'anciens présupposés évolutionnistes en stipulant que l'émergence d'une « danse contemporaine » sur le continent africain n'aurait guère été envisageable sans l'action des institutions et des artistes occidentaux⁴⁷.

La réflexion proposée ici souhaite résolument s'écarter de ces débats autocentrés si ce n'est pour y contribuer à l'aune d'une focale différente. Le questionnement sur l'existence (ou non) d'une « danse contemporaine » typique à l'Afrique ou le débat qui consiste à définir ce qu'est, ou devrait être, une « danse

⁴⁶ Ce terme fait référence aux spectacles fondés sur l'adaptation scénique de savoir-danser locaux. Il est fréquemment utilisé par les programmeurs occidentaux dans un sens péjoratif, étant entendu que les danses conçues comme « folkloriques » ne relèveraient ni d'une tradition authentique, ni de l'art véritable.

⁴⁷ Sur la question de l'art contemporain africain comme « invention » strictement occidentale, voir la critique proposée par Jean-loup Amselle dans son livre *L'art de la friche. Essai sur l'art contemporain africain* (2005). Je rejoins l'auteur lorsqu'il écrit : « “Les prophètes blancs” de l'art africain n'ont rien inventé du tout, au sens où ils seraient partis d'une pâte molle ou d'une table rase, ils ont simplement favorisé l'éclosion ou le transfert de schèmes artistiques déjà là qui ne demandaient qu'à apparaître » (Amselle 2005 : 131).

africaine contemporaine » n'intéresse l'anthropologue qu'en tant que représentations ou préceptes avec lesquels les artistes burkinabè doivent aujourd'hui composer⁴⁸. Aussi, plutôt que d'analyser ou juger l'œuvre des chorégraphes burkinabè, je questionnerai ici la manière dont ces derniers pensent et mettent en mot leur identité de danseur, le sens qu'ils donnent à leurs projets artistiques mais aussi les actions qu'ils entreprennent pour les faire exister. Cette posture, prônée notamment par Nathalie Heinich, vise « à l'explicitation [des systèmes d'actions et de représentations] dans une perspective descriptive et non pas normative » (Heinich 1998 : 31). Dès lors, poursuit la sociologue, il s'agit de se laisser « guider par les déplacements des acteurs dans le monde tel qu'ils l'habitent » (*ibid.* : 40). Couplant cette optique à une démarche anthropologique accordant une place réelle aux marges de manœuvre de l'acteur (Bensa 2006), j'ai fait le choix de suivre non pas « les » chorégraphes burkinabè contemporains mais l'un d'entre eux. Sans tomber dans le piège de « l'illusion biographique », finement analysée par Jean-Claude Passeron (1990), je pense que l'analyse en termes de trajectoire est à même de restituer la pluralité des significations et valeurs accordées par un même individu à ses actes créatifs. Ahmed Soura, jeune chorégraphe né vers les années 1980 dans la petite ville de Banfora, sera, tout au long de ce texte, notre guide pour pénétrer, à petit pas, l'univers de la création chorégraphique burkinabè. Deux raisons principales motivent ce choix. D'une part, les rencontres répétées avec ce danseur ont permis de tisser des liens solides permettant à la fois d'échapper aux discours préconstruits que peut susciter la présence de l'étranger (journalistes, artistes, chercheurs, etc.), mais aussi de saisir toute la complexité d'un processus de création en cours d'élaboration. D'autre part, l'itinéraire d'Ahmed Soura, et ce malgré sa singularité, témoigne de façon exemplaire d'un cheminement de pensées et de pratiques commun à de nombreux chorégraphes « contemporains » burkinabè.

Devenir danseur : de « l'appel » au choix personnel

Lorsqu'ils retracent leurs itinéraires professionnels, les danseurs « contemporains » burkinabè remontent à la petite enfance afin d'exprimer leur attachement profond à la danse. En substance, ils expriment l'idée qu'avant de devenir un métier choisi, la danse s'est imposée à eux. La danse est ainsi assimilée à une force ayant le pouvoir d'« appeler » certains individus. Dans ce contexte, la musique devient une matérialisation sensible de la puissance guidant les « enfants-danseurs » vers le cercle de danse des cérémonies familiales, le lieu de répétition des troupes de « danse traditionnelle » mais aussi près des postes de télévision diffusant des clips de « danse moderne »⁴⁹. Ces trois espaces, convoqués

⁴⁸ À propos de ces discussions et polémiques, voir Mensah (2001).

⁴⁹ La distinction entre « danse traditionnelle » et « danse moderne » est fréquemment employée par les entrepreneurs culturels et les artistes burkinabè. L'expression « danse traditionnelle » renvoie soit aux danses non scéniques pratiquées lors des cérémonies familiales lorsqu'elles sont animées par des musiciens jouant sur des instruments reconnus comme locaux, soit aux spectacles réalisés par des troupes de danses professionnelles accompagnées de percussions. À l'opposé, la danse est conçue

séparément dans chacun des récits de soi recueillis, dessinent la géographie d'un « appel » que tous disent avoir ressenti. En introduisant leur propos par ce fait, les danseurs mettent en exergue l'idée que « certaines actions humaines dépassent toute compréhension en termes d'applications de talents acquis » (Schaeffer 2004 : 87). En définitive, leur « génie » pour la danse, expliquant à la fois le goût et le don, était « déjà là », indépendamment de toute décision individuelle.

Le second moment qui scande les récits a trait à l'incompréhension de l'entourage familial face à cette « nécessité » de danser. Délaisser l'école pour danser est présenté comme un acte d'insoumission. Sont alors évoqués les conflits, parfois violents, entre l'adulte pour qui la danse n'est pas une chose « sérieuse » et encore moins un métier⁵⁰, et l'adolescent décidé à poursuivre sa passion. Dès lors, ce qui, de prime abord, était présenté comme une « prédestination » se mue en « autodétermination » (Heinich 2005 : 83). En effet, si le fait de répondre à l'appel est conçu comme un acte échappant à la raison du sujet, le fait d'être empêché par l'entourage stimule la prise de conscience individuelle. Dans un premier temps, face à l'autorité d'un père qui interdit la danse pour remettre son fils ou sa fille dans le droit chemin des études, les danseurs poursuivent leur pratique à l'abri des regards, en prenant le risque d'être de nouveau repérés et menacés. Dans un second temps, lorsque le conflit latent se dévoile ouvertement, le danseur entame une période complexe placée sous le signe de l'insécurité émotionnelle, affective et matérielle. La narration de ce moment de vie occupe, dans de nombreux cas, une place importante. Le récit de cette période désenchantée témoigne à la fois de la prégnance d'une douleur de l'exclusion toujours présente et d'une réflexivité sur la posture nécessairement engagée que l'individu doit adopter s'il veut faire le choix d'un métier qui, dans son environnement social, ne va pas de soi. Face à la non-reconnaissance du savoir professionnel choisi, le danseur s'affirme, fait des choix personnels qui le placent en situation de dissidence. Cependant, les danseurs signalent que cette marginalité et la « précarité identitaire » (Tonda 2001) qui l'accompagne est de courte durée. En effet, la « force de caractère » du jeune

comme « moderne » si elle est étrangère au pays ou si la musique qui l'accompagne est réalisée sur des instruments de facture occidentale. Des catégories intermédiaires viennent complexifier ce schéma binaire comme celle récemment en usage de « musique et danse tradi-moderne » qui désigne la reprise de rythmiques conçues comme typiques au Burkina Faso sur des instruments de musique étrangers (en particulier la guitare, la batterie et le synthétiseur). Je reviendrai sur l'usage que fait Ahmed Soura de cette dynamique catégorielle dans la suite de l'analyse.

⁵⁰ Plusieurs facteurs expliquent la disqualification sociale du statut de « danseur professionnel » au Burkina Faso. D'une part, la danse est considérée par une large partie de la population comme une pratique relevant des « savoir-faire généraux », c'est-à-dire communiqués à tous (Chamoux 1981). Dès lors, dans un contexte où il est admis que « tout le monde est danseur » et que « la danse ne s'apprend pas » (pour reprendre des discours de sens commun) le savoir spécialisé des chorégraphes peine à être reconnu. D'autre part, le milieu artistique est fréquemment associé à la délinquance et plus spécifiquement à l'usage des stupéfiants. Enfin, et ceci s'applique plus spécifiquement aux danseuses, le fait de danser devant un large public est souvent assimilé à de la prostitution déguisée. Ainsi résume une danseuse du Ballet National : « Ici, c'est comme ça ! Être danseur, c'est pas un vrai métier. L'image des artistes ici c'est des voleurs, des drogués, des pagailleurs, des prostituées... ». Cette marginalisation des danseurs professionnels n'est pas spécifique au Burkina Faso. Hélène Neveu-Kringelbach (2007) dresse un constat similaire dans le cadre de ses recherches menées dans le milieu de la danse scénique à Dakar.

danseur, toujours mise en exergue, est, au fil du temps et des combats individuels, victorieuse de l'entourage réfractaire.

Le récit qu'Ahmed me fit de ces premiers pas dans la danse s'inscrit dans cet itinéraire typique et reprend les différents « moments » brossés à grands traits ci-dessus. Enfant, m'explique-t-il, il était attiré de manière irrésistible par les clips de danses américaines, en particulier ceux de hip-hop, diffusés sur les postes de télévision de certains maquis de la capitale. Il reproduisait ensuite de façon quasi-automatique les différents mouvements observés sur les écrans. L'idée de « prédestination » qui transparait dans ses paroles est une thématique centrale de son récit.

Le talent d'Ahmed fut très vite remarqué par les clients des différents bars et l'enfant devint rapidement la petite « star » du quartier. Les clients, amusés par ce gamin prodigue, le récompensaient en lui donnant de l'argent et l'incitaient à mener des compétitions de danses contre les enfants des autres quartiers de la capitale⁵¹. Logé le temps de sa scolarité à Ouagadougou chez son oncle, Ahmed revenait parfois dans la concession familiale avec d'importantes sommes d'argent. Cette situation engendra rapidement un conflit entre Ahmed et son logeur. Il explique à ce propos :

Ahmed : J'étais à Ouaga ici, j'aimais cette danse-là. J'ai commencé par le hip-hop danse, le break dance et depuis là, j'avais déjà l'amour de partager, l'envie de partager ce que je connaissais. Je l'ai fait à l'âge de dix ans. À treize ans, on m'a empêché de danser parce qu'ils ont dit que ça allait très loin.

Sarah : Qui ça ?

A : Mes parents. Parce que chaque fois que je dansais les gens de mon quartier, ils me mettaient en conflit contre d'autres danseurs d'autres quartiers et tout le temps je remportais des prix et ça me faisait des sous. Mon oncle n'acceptait pas qu'un enfant de dix ans ait des sommes qu'une grande personne pourrait avoir par mois quoi ! Moi, je les avais en une nuit. En même temps, on me traitait de voleur, tout petit, on me décourageait pour m'empêcher de danser (Ahmed, Ouagadougou, mai 2006).

Si Ahmed relie l'antagonisme qui l'oppose à son oncle à la problématique du vol, la dissension a trait d'une manière plus générale au thème de l'argent mal acquis. Dans une société où la danse n'est pas considérée comme un savoir légitime, l'entourage met généralement en œuvre des mesures coercitives pour

⁵¹ De nombreuses compétitions de danses existent au Burkina Faso. Encadrés par le Ministère de la culture, certains concours (inter-établissements, inter-quartiers, inter-régions, etc.) mettent en opposition des troupes de danses d'enfants et d'adolescents. Elles se produisent devant un jury, composé d'entrepreneurs culturels étatiques et de personnalités artistiques reconnues, afin de remporter des prix (honorifiques et/ou pécuniers). En outre, l'association *Burkina Art et Culture* organise depuis 1995 un concours estival dénommé « Top Vacances Cultures » réunissant de nombreuses troupes de ballets (« modernes » et « traditionnelles ») sélectionnées dans les différentes provinces du pays. Ce concours fait l'objet d'une retransmission chaque été sur la chaîne de la télévision nationale. Enfin, des compétitions plus informelles sont organisées à l'échelle des quartiers par des groupes de jeunes, des propriétaires de maquis (bars) ou des associations. Ahmed se réfère ici à ce dernier type de compétitions.

empêcher l'enfant « rebelle » de se livrer à sa passion afin qu'il reprenne le chemin du savoir légitime dispensé par l'école.

Ne parvenant pas à discipliner le corps et le cœur du jeune danseur, la décision fut prise de renvoyer Ahmed chez son père à Banfora⁵² afin qu'il poursuive ses études loin de Ouagadougou et de ses lieux de danses. Cependant la vocation, mise entre parenthèse, se manifesta au sein de l'établissement scolaire, lieu qui avait été à l'origine de son abandon.

J'ai arrêté la danse à l'âge de dix ans, pour des raisons scolaires, j'étais obligé d'arrêter pour passer un examen d'école primaire, on m'empêchait de danser, je me sentais coincé. En ce moment, j'ai quitté Ouagadougou pour repartir à Banfora. J'ai repris la danse maintenant avec les compétitions de danses inter-établissements. J'ai commencé à encadrer des groupes à l'âge de quinze ans.

Dans ce récit d'enfance, Ahmed présente la danse comme une vocation empêchée par l'entourage, mais qui parvient systématiquement à reprendre une place centrale dans son quotidien. Dans ce contexte, ce n'est plus la famille qui détermine le sort de l'adolescent, mais à l'inverse, l'individu qui fait le choix de son avenir et l'impose à son entourage. Contraint d'accepter cette aspiration, les parents retrouvent alors leur rôle de guide. Ces paroles prononcées par le père d'Ahmed, peu de temps avant de mourir, sont présentées par le jeune danseur comme la validation d'un choix intime l'encourageant à s'investir corps et âme dans la danse : « Voilà Ahmed, le seul don que tu as c'est la danse et si tu veux vraiment percer, prend ça avec beaucoup de sérieux et tu vas réussir ».

Dès lors, Ahmed quitte l'école et prend la décision de se consacrer exclusivement à la danse. Il cherche alors des moyens pour discipliner une pratique conçue comme une « passion » et non comme un savoir-faire professionnel. Dans cette optique, l'apprentissage de techniques inconnues et « le travail du corps » sont conçus comme indispensables. Entreprendre un itinéraire de formation devient, aux yeux d'Ahmed, l'unique moyen pour structurer un « don » pour la danse jugé insuffisant.

La formation au fondement d'une identité de métier

La formation est régulièrement présentée par les danseurs contemporains comme un passage obligé pour pouvoir embrasser une carrière professionnelle. Soulignons que le modèle de l'enseignement artistique, prôné et adopté par ces derniers, se fonde en large partie sur celui de l'instruction hérité de la période coloniale. Paradoxalement, ce « mythe de l'instruction » (Gérard 1997) est, depuis les années 1980, ébranlé par la fin de « l'équation établie entre études, salariat et réussite sociale » dans de nombreux pays d'Afrique sub-saharienne (Banégas et Warnier 2001 : 6). Être diplômé au Burkina Faso ne coïncide plus avec une entrée systématique dans la fonction publique et nombreux sont ceux qui se retrouvent au

⁵² Banfora est une ville du sud-ouest du pays, située à 400 kilomètres de la capitale.

chômage une fois leurs études achevées. Dans ce contexte des années 1980, la réussite de certains artistes, en s'opposant à l'échec de l'étudiant, permettait de revendiquer un autre modèle de réussite où le « diplôme » cédait sa place à un savoir-faire acquis loin des salles de classe. Avec le développement récent des formations artistiques⁵³ et l'idée que celles-ci sont indispensables à la professionnalisation, le contre modèle que représentait l'artiste ayant réussi sans diplôme est à son tour remis en question. Aujourd'hui, ce processus émerge doucement et les danseurs qui revendiquent le fait d'avoir été formés « sur le tas » en intégrant leur première troupe de « danse traditionnelle » sont encore nombreux. Cependant, force est de constater que dans le milieu des compagnies de « danse contemporaine africaine », une large majorité de danseurs admettent le caractère indispensable de la formation et en viennent même à ne pas considérer comme professionnel (ou danseur plus simplement) ceux qui n'en n'ont pas suivi. Le savoir-danser devient, pour cette catégorie d'artistes, un savoir hautement qualifié dont la connaissance s'acquiert uniquement via un parcours de formation long, complexe et diversifié. L'itinéraire d'apprentissage d'Ahmed témoigne de la structuration de cette « culture de la formation chorégraphique » au Burkina Faso.

« Reconnecter » avec la tradition

Si, dans le sens commun burkinabè, la danse fait partie des « choses de la tradition » que l'individu « trouve en naissant⁵⁴ », cette transmission par imprégnation n'est plus aujourd'hui systématique. On constate, en effet, que beaucoup de jeunes ouagalais ne connaissent pas les danses pratiquées par leurs parents ou leurs grands-parents. Ils ont « né trouvé » les danses dites modernes (transnationales) plutôt que des savoir-danser locaux. Pour faire face à cette situation de transmission altérée, Ahmed décide de « reconnecter » avec sa culture et sa tradition en apprenant les « danses traditionnelles burkinabè ». Le premier canal pour apprendre ces danses est la télévision nationale (*TNB*) qui diffuse régulièrement, en guise d'intermèdes entre les émissions ou les feuilletons, des extraits de spectacles de « danses traditionnelles ». « Dès que je vois sur l'écran des troupes de danses traditionnelles qui font des mouvements, avant de dormir je le fais donc comme ça, je me suis cultivé, je me suis initié » explique Ahmed.

Les « danses traditionnelles » qu'Ahmed observe et reproduit ne sont pas celles que les populations burkinabè pratiquent lors des cérémonies familiales ou rituelles. Il s'agit plutôt d'extraits de performances de troupes de danses professionnelles capturés principalement lors de la *Semaine nationale de la Culture*

⁵³ Au cours des vingt dernières années, plusieurs types de formations destinées aux danseurs ont vu le jour au Burkina Faso. Les plus importantes sont le *CAP-Danse* de l'*Institut National de Formation Artistique et Culturelle*, les stages proposés dans le cadre du festival de danse annuel *Dialogues de corps* et les formations professionnelles dispensées au *Centre de développement chorégraphique*. Je reviendrai plus en détails sur ces formations au cours de ce texte.

⁵⁴ En moore (langue des populations moose), le concept de tradition est exprimé par les termes *rog-miki*, pouvant être traduit de manière littérale par « ce que l'on a trouvé en naissant ».

(SNC), festival étatique créé au début des années 1980⁵⁵. Dans ce contexte, les savoir-danser dits « du terroir » par les représentants du ministère de la Culture ont fait l'objet de métamorphoses importantes. Issu d'un processus de spectacularisation fermement encadré par l'État, le répertoire de la SNC se compose en effet de différentes danses locales, décontextualisées et scénographiées selon des règles strictes. Dans certaines chorégraphies, la « synthèse » des modes gestuels est recherchée. Plusieurs danses, rattachées à l'origine à des régions différentes, sont assemblées en un même enchaînement rapide et continu. D'autres performances insistent, au contraire, sur l'« authenticité », entendue comme le respect aux gestuelles régionales. Dans ce cadre, certaines danses sont sélectionnées et épurées pour se muer en symbole chorégraphique d'une « ethnie » burkinabè. Dans les deux cas de figures (« danses de synthèse » ou « danses ethniques »), les chorégraphies sont construites à partir de principes géométriques (lignes, diagonales, carrés) et les danseurs doivent faire preuve d'une parfaite synchronisation pour réaliser de concert déplacements dans l'espace scénique et mouvements associés. Les « danses traditionnelles » auxquelles s'initie Ahmed relèvent ainsi d'une « tradition parallèle » (Shay 2002) qui s'est constituée à partir de la sélection de danses locales « mises en ordre » par les entrepreneurs culturels d'État.

Devenir un danseur diplômé

Au-delà de cette initiation personnelle fondée sur la capture de mouvements de « danses traditionnelles » spectacularisées et médiatisées, Ahmed fait le choix d'entreprendre une formation diplômante à l'*Institut National de Formation Artistique et Culturel* (INAFAC) de Ouagadougou⁵⁶ :

Après la mort de mon papa, j'ai décidé de faire un choix. J'ai dit bon, je fais la danse mais comme je n'ai jamais eu l'occasion d'être encadré, j'ai décidé de venir à l'INAFAC. Je me suis inscrit. J'ai dit voilà, je veux apprendre à danser.

L'entrée à l'Institut National permet à Ahmed de rencontrer des danseurs réputés de la capitale et d'apprendre auprès d'eux. Lors de sa première année de

⁵⁵ Fondée en 1983, dès les premières années de la Révolution Démocratique et Populaire (RDP) dirigée par Thomas Sankara, la *Semaine Nationale de la Culture* réunit tous les deux ans, à Bobo-Dioulasso, des troupes de musiques, chants et danses sélectionnées dans les différentes provinces burkinabè. Ces troupes s'affrontent au sein du « Grand Prix National des Arts et des Lettres » dans l'objectif de remporter des prix et des primes. Calquée sur le modèle des *Biennales Artistiques et Culturelles* créées au lendemain des indépendances en Guinée et au Mali, la SNC fut conçue comme un espace favorisant l'éclosion d'une « culture nouvelle » qui serait à la fois artistique et nationale. Pour plus de détails, voir Andrieu 2007.

⁵⁶ Cette institution étatique, anciennement dénommée « Académie Populaire des Arts » puis « École de musique et de danse » fut créée en 1985 durant la Révolution sankariste en vue de favoriser l'émergence d'un « art burkinabè de qualité ». Elle dispense une formation diplômante (Certificat d'Aptitude Professionnelle) en danse. Le programme du *CAP-danse* de l'INAFAC est scindé en enseignements théoriques et pratiques. Le programme des élèves est constitué de deux heures de cours d'Histoire de l'Art et de trois heures de « danses africaines » par semaine.

formation, il découvre une partie du répertoire des « danses traditionnelles burkinabè » avec Daniel Bansé et Ousséni Manli, tous deux danseurs du Ballet National⁵⁷. En leur qualité de « danseurs nationaux », ces derniers ont, en effet, obligation de transmettre leur savoir aux jeunes artistes inscrits à l'INAFAC. Ahmed intègre ainsi certaines des chorégraphies « ethniques » composant le répertoire du Ballet mais aussi des « danses traditionnelles africaines » et plus particulièrement des danses guinéennes reprises par les artistes de l'ensemble chorégraphique national⁵⁸. Lors de la seconde année de formation, Ahmed est l'apprenti d'Alassane Congo, ancien élève de la prestigieuse école de danse *Mudra Afrique*⁵⁹. Dans ses cours, Alassane Congo transmet un savoir hétéroclite constitué des différentes expériences chorégraphiques auxquelles il eut accès lors de sa formation à Dakar. Ahmed découvre alors la « danse classique » occidentale et les techniques de la « danse moderne » américaine. Enfin, durant la troisième année, moment de notre rencontre, il suivait assidûment les cours d'Emmanuel Toé, chorégraphe formé par Germaine Acogny à l'*École des sables* au Sénégal⁶⁰. Son enseignement est fondé sur la transmission de chorégraphies dites « africaines » mais aussi sur la mise en œuvre de techniques d'improvisations destinées à stimuler la créativité des élèves.

Parallèlement à cet enseignement pratique, Ahmed participe, tout le long de sa formation à l'INAFAC, aux cours d'Histoire de l'Art du philosophe Elie Ouédraogo. L'intellectuel burkinabè, fêru d'art et romancier, a comme visée

⁵⁷ Créé en 1998, le Ballet National du Burkina Faso fut institué tardivement au regard des institutions homologues des pays voisins fondées dans les années 1960. Son répertoire est composé d'une dizaine de chorégraphies « ethniques » censées refléter la diversité culturelle du pays, de pièces de « ballets à thème » traitant de sujets spécifiques (l'exode rural, la désertification, etc.) et de chorégraphies « contemporaines » créées à l'occasion d'événements récents (ouverture de festivals nationaux, inauguration du nouveau théâtre national, etc.). Les dix danseurs du Ballet ont un statut de fonctionnaire, cependant la léthargie dans laquelle est plongée l'institution depuis plusieurs années provoque le départ de nombreux artistes qui préfèrent se lancer dans une carrière individuelle.

⁵⁸ Le succès international précoce des Ballets Africains de la République de Guinée explique la diffusion, dans de nombreux pays ouest africains, des danses composant son répertoire. Au Burkina Faso, de nombreuses troupes de danses, dont le Ballet National, interprètent les danses guinéennes *Dunumba* et *Mandiani*. Ces chorégraphies, emblématiques de la « danse africaine » au niveau international, sont regroupées par les artistes burkinabè sous l'appellation « danses djembe », en référence à l'instrument qui les accompagne.

⁵⁹ Cette école de danse basée à Dakar fut fondée en 1977 par le président sénégalais Léopold Sédar Senghor et le chorégraphe français Maurice Béjart. *Mudra Afrique* constitua un espace important dans la diffusion des idées relatives au nécessaire encadrement de l'apprentissage des danses. Créée avec le soutien financier de l'UNESCO et de la Fondation Calouste Gulbenkian, l'école était dirigée par la danseuse Germaine Acogny et formait des promotions de vingt-cinq étudiants sélectionnés dans différents pays du continent. La formation comprenait des cours techniques en danse classique, en danse moderne américaine et en danse africaine. Ce dernier cours permettait aux stagiaires de découvrir une nouvelle danse africaine, dite « danse africaine technique Germaine Acogny », réformée et codifiée par la directrice de *Mudra*. À la suite de difficultés financières, l'école ferma ses portes en 1982.

⁶⁰ Créé en 1997 par Germaine Acogny, ce centre de formation privé est situé dans le village de Toubab Dialaw, à une cinquantaine de kilomètres de Dakar. L'*École des sables* propose des stages de longue durée (3 mois) aux danseurs du continent. L'ancienne élève de Maurice Béjart y transmet sa propre « danse africaine », technique qu'elle a théorisée dans un ouvrage trilingue intitulé *Danse africaine* et paru en 1994.

principale d'inciter les élèves à puiser dans les répertoires culturels locaux afin d'élaborer leurs créations. Plus généralement, Elie Ouédraogo souhaite amener les jeunes artistes à transformer les symboles traditionnels en produits artistiques. Cet extrait des notes prises durant l'un de ses cours illustre bien cette tendance :

Elie Ouédraogo explique aux élèves : « L'art ce n'est pas simplement la pratique de l'art car l'art a d'autres racines ». Il pense en particulier aux « racines symboliques » et à la nécessité d'aller à la recherche de ce symbolisme dans les villages. Il dit alors aux apprentis artistes : « Je souhaiterais par exemple que vous puissiez jeter un autre regard sur les masques. On met beaucoup de choses sur les masques. On les entoure de mystères, ça, c'est la tradition ! Je voudrais que vous jetiez un autre regard. Que vous puissiez faire la suite de la tradition. Vous allez créer un nouveau masque. Si vous allez au village, ils vont rire si vous leur dites ça. Mais vous, jeunes, vous pouvez créer autre chose. Le masque a d'autres sorties. Il faut éviter la fermeture, dire "on a toujours fait le masque comme ça". Non ça c'est refuser le partage ! ».

Ouédraogo poursuit cette idée de métamorphose de la tradition en évoquant les savoir-danser locaux et leur nécessaire mutation.

Si vous voulez répéter les danses en tournant en rond, vous ne voulez pas vivre de votre art ! Ca, ça ne va pas s'acheter. S'il n'y a rien à dire aux autres, il n'y a pas de partage spirituel. Dire, "on a toujours dansé comme ça pour être fidèle à la tradition", ça ne peut pas marcher... Tourner en rond pendant des heures ! Personne ne va venir vous voir » (Elie Ouédraogo, INAFAC, 21 février 2006).

Conçue comme un ensemble de savoirs et savoir-faire fermé sur lui-même et atemporel, la « tradition » ne représente pas, aux yeux du philosophe, un univers créatif⁶¹. Dès lors, afin de pouvoir « poursuivre » ou « dépasser la tradition », il est nécessaire, indique-t-il, de comprendre à la fois « l'univers moderne » et « l'univers coutumier ». La compréhension de ces deux univers constitue, selon Elie Ouédraogo, la condition *sine qua non* d'une pratique artistique dont la portée serait universelle. Celui qui maîtrise ces deux registres de connaissances peut alors imaginer réellement, en restant ancré dans un symbolisme local tout en étant ouvert aux techniques venues de l'extérieur.

Les différents savoirs acquis lors des deux années de formation au sein de l'institut national structureront en partie l'univers cognitif d'Ahmed. Il sera enrichi par différentes idées, techniques et valeurs capturées lors des formations en « danse contemporaine » proposées dans d'autres espaces de la capitale.

⁶¹ Cette représentation de la tradition comme système clos et figé est commune à de nombreux intellectuels burkinabè. Dans ce contexte, le caractère dynamique des expressions chorégraphiques rurales étiquetées « traditionnelles » est régulièrement gommé.

« Capturer » des techniques de « danse contemporaine » occidentale

En marge de son parcours d'apprentissage à l'INAFAC, Ahmed s'inscrit dès 2003 aux stages en « danse contemporaine » proposés lors des *Rencontres Chorégraphiques de Ouagadougou. Dialogues de Corps*. Créé par Salia Sanou et Seydou Boro⁶² en 2001, ce festival annuel, devenu biennal à partir de 2006, constitue le lieu privilégié de formation à la « danse contemporaine » au Burkina Faso. *Dialogues de Corps* a en effet l'originalité de donner une place toute aussi importante à la transmission qu'à la diffusion de spectacles. *Les Rencontres Chorégraphiques de Ouagadougou*, expliquent ainsi ses promoteurs, « sont nées du constat que les danseurs burkinabè manquaient d'opportunités de formation régulière dans la profession qu'ils comptaient ou avaient embrassée. Les rencontres ont ainsi pour but de pallier à ce manque et de garantir aux danseurs nationaux un temps de formation organisé de façon périodique⁶³ ».

Cette volonté de développer et de structurer la formation des danseurs burkinabè se prolongera avec la création du *Centre de Développement Chorégraphique* inauguré en décembre 2006 dans le quartier Samandin. En ce lieu, présenté par Salia Sanou et Seydou Boro comme un « temple du savoir, du savoir-faire et du savoir faire faire⁶⁴ », sont proposées chaque année deux sessions de formations professionnelles à destination des danseurs africains⁶⁵. Au sein de ces espaces, la transmission est organisée suivant une « forme scolaire » qui se caractérise « par une rationalisation des procédures d'apprentissage » (Faure 2000 : 57). Les apprentis sont des « stagiaires » qui viennent apprendre des techniques spécifiques ne visant pas à la production de spectacles, à l'inverse des répétitions de troupes. Le temps d'apprentissage est clairement délimité et les cours sont structurés suivant une organisation pédagogique préétablie par les chorégraphes européens et africains assurant la transmission.

Comme de nombreux jeunes danseurs décidés à enrichir leur pratique chorégraphique en vue de se professionnaliser, Ahmed profite de ces temps de formations tant dans le cadre du festival que du Centre de Développement Chorégraphique. Malgré leur brièveté (quinze jours), ces stages font intervenir un nombre important de chorégraphes venus de différents pays. Ahmed a ainsi l'occasion d'apprendre auprès de Salia Sanou et Seydou Boro (Burkina Faso), de Gregory Maqoma (Afrique du Sud), d'Opiyo Okach (Kenya), d'Angelin Preljocaj

⁶² Anciens danseurs interprètes au Centre Chorégraphique de Montpellier, Salia Sanou et Seydou Boro représentent des acteurs « clefs » du champ de la « danse africaine contemporaine » tant à une échelle globale que locale. Chorégraphes majeurs aux yeux des institutionnels, critiques et artistes représentants du monde de l'art occidental, ils sont considérés par de nombreux jeunes danseurs burkinabè comme des « grands frères », des « maîtres » et plus généralement des exemples de figures chorégraphiques à imiter. Se reporter à Mayen (2006) et à Sanou (2008) pour plus de précision sur l'itinéraire de ces deux acteurs.

⁶³ Programme des Rencontres Chorégraphiques de Ouagadougou 2005, p. 4. Document personnel.

⁶⁴ Dossier pédagogique de la première formation professionnelle (18-30 juin 2007) du CDC. Document personnel.

⁶⁵ Les danseurs présents lors des deux premières sessions de formations proposées par le Centre de Développement Chorégraphique (juin et décembre 2007) venaient du Bénin, de la Côte d'Ivoire, du Sénégal, du Ghana, du Nigeria mais aussi du Congo-Brazzaville, du Maroc et de l'Île de la Réunion.

(France), de Krisztina de Châtel (Hollande) et de Carolyn Carlson (Etats-Unis). Ces formations très diversifiées permettent au jeune danseur de voir, de tester, d'incorporer une grande variété de techniques chorégraphiques. Le cadre du festival lui offre en outre l'occasion de rencontrer ses pairs venus des pays voisins, de parler du processus de création, d'entendre des discours sur l'art chorégraphique et de voir les propositions artistiques de danseurs africains et européens confirmés.

Brossé ici à grand trait, le parcours d'apprentissage d'Ahmed témoigne d'une forte volonté d'acquisition de techniques hétérogènes. Le jeune danseur assimile ces différents savoir-faire à de la « nourriture » que son corps doit incorporer pour atteindre un idéal de « liberté ». Ainsi explique-t-il :

J'ai consacré une grande partie de mon parcours à la formation parce que je me suis dit un homme libre c'est celui qui est rassasié, c'est celui qui n'a plus faim est-ce que tu vois ? Moi, je trouve quand tu as faim, tu n'es pas bien nourri, tu n'es pas libre et je trouve que pour ma liberté, j'ai besoin de la formation. C'est la raison pour laquelle je n'ignore pas, je ne minimise pas un danseur, celui qui est là pour donner, je le prends. Parce que je sais, il y aura des moments, je n'aurais même plus à réfléchir, j'ai des trucs à malaxer, j'ai plein de mouvements à malaxer, c'est là qu'intervient la création pour moi. Moi, je pense que, comme dit un philosophe « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme quoi ! » et moi, je transforme la danse africaine vers des danses plus belles, plus amples et plus complexes, je l'ai écrit sur mon CV.

Au final, « se former » n'équivaut pas, pour le jeune chorégraphe, à un processus mécanique d'acquisition/reproduction de mouvements. Les techniques incorporées tout au long de son itinéraire de formation sont vouées à constituer des réservoirs de connaissances qui seront ensuite mixées, arrangées, métamorphosées pour donner lieu à des compositions personnelles et originales. L'idée défendue ici est que l'acquisition de ces savoirs pluriels permet au danseur d'accéder à une « liberté » entendue comme une forme de subjectivité corporelle. Refusant de se laisser enfermer dans une et unique « technique du corps » qui serait façonnée par une culture (Mauss 1960), Ahmed se donne les moyens de construire sa propre danse en s'appropriant les savoirs des autres, puis en laissant le soin à son corps de les « digérer » et de les transformer en mouvements intimes. Aussi, plus qu'un moyen permettant la maîtrise d'un savoir danser techniquement performant, la formation se révèle plutôt comme un espace de « capture » des savoirs des autres (proches ou éloignés) aboutissant au final à l'acquisition d'un « savoir-crée ».

Réflexions mouvantes sur l'art chorégraphique

L'itinéraire d'apprentissage entrepris par Ahmed, allant de pair avec ses rencontres avec des artistes africains et européens, l'a conduit à élaborer une réflexion sur l'art chorégraphique et sur son statut de créateur. Le jeune chorégraphe a ainsi échafaudé une pensée cohérente sur ses propres objectifs esthétiques. De cette recherche sont nées des définitions assez précises éclairant le

sens de la « danse africaine » et celui de la « danse contemporaine occidentale ». Le cadre d'interlocution, offert par le visiteur étranger (l'anthropologue, le journaliste, le critique, le programmeur), permet à Ahmed de retracer cette pensée. Ainsi explique-t-il :

A : Tu sais, on n'a pas les mêmes manières de concevoir la danse africaine, ni la danse contemporaine. Ici pour moi, la danse contemporaine, elle n'est pas définie exactement, moi, j'ai ma façon de faire la danse contemporaine. Je veux pas qu'on se flatte. Tu vois ! J'ai demandé, trois fois, dans les trois années consécutives, chaque fois à *Dialogue de Corps*, je demande à des chorégraphes, qu'est-ce que la danse contemporaine ? Personne ne me donne la réponse. Comment nous pouvons faire une danse qu'on ne connaît pas.

S : Et si moi, je te demande qu'est-ce que la danse africaine, est-ce que tu vas me donner une réponse ?

A : Moi, je dis que la danse africaine, les gens ne dansent pas au hasard. Chaque chose à son sens, les danses sont faites pour des saisons données, lors des animations données donc chaque danse a ses symboles... donc pour moi, la danse africaine, c'est dans le truc de partage... partage de la joie, partage aussi de la tristesse... et aussi y a la sauvegarde de la culture... genre les masques... tu ne vas jamais voir un masque qui ressemble à un lion et la personne va danser comme un singe. Ca n'existe pas ! Donc quels que soient les Africains, leurs danses, ils expriment toujours quelque chose pour faire quelque chose. Pour faire une danse... est-ce que tu vois ! Donc ça veut dire cette danse là, elle est définie, elle est belle et bien définie. Tu vas voir quelqu'un qui fait la danse *Samo* lors des mariages, on le voit, on sait ! « Que ah ! c'est la joie ! ah, ici, il y a une fête ». Mais dès que tu vas voir les gens danser autrement à distance même tu vois « Ah ! y a un décès ». Donc la musique aussi est conçue de cette façon. Si la musique est conçue de cette façon, la danse aussi, ils l'ont fait comme ça. Et tout va ensemble. Et donc je comprends pas pourquoi la danse contemporaine n'a pas de définition.

D'après cette définition, empreinte du discours des entrepreneurs culturels étatiques burkinabè mais aussi de certaines représentations occidentales afférentes aux danses d'Afrique, la « danse africaine » constitue une pratique immémoriale très codifiée ayant comme unique fonction le partage émotionnel entre personnes d'une même communauté. Cette danse est systématiquement accompagnée de musiques précises adaptées au contexte de performance. À l'inverse, la danse contemporaine occidentale ne répond, selon Ahmed, à aucune norme et valeur et, par conséquent, ne peut être définie.

Dès lors, si le jeune danseur ne se reconnaît pas dans la danse contemporaine occidentale, il convient de préciser qu'il ne souhaite pas non plus inscrire sa pratique artistique dans le répertoire de la « danse africaine ». En effet précise-t-il :

Pour moi, la danse africaine, si tu décides de faire la danse traditionnelle pure, bon, on y va à la source... Je pense que si on danse, nous faisons cette danse-là, y a beaucoup de gens qui vont s'ennuyer. Parce que ce qu'on nous apprend l'écriture chorégraphique et tout, dans l'ancien temps, ils n'ont pas ce temps de dire voilà on va faire ce changement, on va tomber, on va rouler, on va sauter, on

va ... Non ! Ils ont leurs trucs pour faire leur fête, normalement si on doit parler d'authenticité, de danse traditionnelle c'est là-bas qu'on doit aller. Si tu prends le chemin de la danse contemporaine, laisse la liberté aux gens. Puisque dans la liberté, il y aura toujours des ressemblances. Je pense que ceux qui font les montages de ballets, bien calés, bien cadrés, ça veut dire que eux, ils considèrent que les soldats sont des chorégraphes, que les militaires sont des danseurs. Et moi je dis non ! Moi, je dis non à ceux là !

Comment, dans un contexte où Ahmed ne souhaite ni enfermer sa pratique dans des catégories de danse préexistantes ni s'en extraire totalement, parvient-il à donner du sens à son projet chorégraphique personnel ?



Illustration 1 : Ahmed Soura. Présentation du solo « Rien ne m'appartient » à Lomé. (© Ahmed Soura 2008).

Face à cette aporie, Ahmed divise chaque catégorie en deux ensembles. Ainsi, la « danse africaine » regroupe deux types de pratiques, l'une dite « danse traditionnelle pure » qui correspond aux danses non spectacularisées pratiquées lors des cérémonies festives et/ou rituelles, l'autre dite « danses traditionnelles de ballets » qu'il compare aux techniques du corps mises en œuvre par les militaires⁶⁶.

⁶⁶ À Ouagadougou, il est très fréquent de voir, sur le bord des routes, les militaires s'entraîner à différentes marches et courses collectives.

En ce qui concerne la catégorie « danse contemporaine », il distingue la « danse contemporaine des occidentaux » et la « danse contemporaine des africains ». À partir de là, Ahmed écarte les deux pratiques dans lesquelles il ne se reconnaît pas (la « danse traditionnelle de ballet » et la « danse contemporaine occidentale ») et décide de fonder sa pratique chorégraphique sur un alliage entre la danse traditionnelle pure et la danse contemporaine africaine. Néanmoins, cette solution théorique est difficile à tenir étant donné qu'Ahmed a, avant tout, été formé en « danse traditionnelle de ballet » et en « danse contemporaine occidentale ». De fait, si en théorie, il souhaiterait que le mixte chorégraphique se situe au niveau précédemment énoncé, en pratique l'alliage créatif se situe d'avantage au niveau des deux sous-catégories ayant fait l'objet auparavant d'appréciations négatives.

Au final, les différentes définitions qu'Ahmed donne de la « danse africaine », de la « danse traditionnelle » et de la « danse contemporaine » sont à géométries variables. Elles doivent être rapportées aux différents contextes d'énonciations et obligent le chercheur à comprendre entre les lignes. Cependant, il faut avoir à l'esprit que les élaborations rhétoriques et conceptuelles d'Ahmed, comme celles du chercheur, ne sont ni figées, ni imperméables. En conséquence, aujourd'hui, trois ans après nos discussions, Ahmed, enrichi d'expériences nouvelles, donne peut-être une couleur sensiblement différente à son projet artistique personnel.

Danser son intimité culturelle

Si les danseurs burkinabè inscrits dans le mouvement de la « danse contemporaine africaine » souhaitent réformer la « danse traditionnelle », ils ne désirent pas pour autant rompre avec leur « culture ». Aussi, ces artistes sont engagés dans un mouvement de contestation esthétique plus complexe qu'il n'y paraît. En effet, cette contestation ne fait pas tant référence aux savoirs chorégraphiques locaux qu'à un ensemble de règles scénographiques rigides imposé par les entrepreneurs culturels d'État et diffusé par le biais du grand concours national qu'est la *Semaine Nationale de la Culture (SNC)*. De fait, lorsqu'ils évoquent leurs démarches de « danseurs contemporains », les jeunes chorégraphes opposent ce processus créatif à « la danse traditionnelle », expression toujours employée en français, renvoyant d'avantage à la catégorie « danse traditionnelle » de la *SNC* qu'à des savoir-danser locaux (villageois ou régionaux) non spectacularisés. Cette précision permet de mieux comprendre l'attachement que les danseurs revendiquent vis-à-vis de leur « tradition » et le détachement qu'ils souhaitent opérer vis-à-vis de la « danse traditionnelle ». Les propos tenus par Ahmed à propos de sa « culture », sur lesquels je souhaite désormais m'arrêter, s'inscrivent dans ce contexte.

Lorsqu'il retrace succinctement son parcours, Ahmed indique qu'il a débuté la danse en capturant des pratiques exogènes (les danses hip-hop) avant de prendre conscience de la nécessité de reconstruire une « intimité culturelle » (Herzfeld 2007) lui permettant d'affirmer son soi véritable. Le détour qu'il effectue ensuite

par la « danse contemporaine » n'efface pas ce projet de reconquête d'une sensibilité ancrée localement mais vient à l'inverse le renforcer. Ainsi me dit-il :

J'ai commencé la danse avec la danse moderne, j'ai commencé par le moderne et de la danse moderne, je suis allé de la danse traditionnelle africaine plus précisément burkinabè, après ces danses, je suis rentré en danse contemporaine. Et maintenant, j'ai pensé que si moi, je dois faire de la danse contemporaine comme ce que je vois chez le blanc, je sais que le blanc s'inspire de sa culture pour véhiculer ses messages et moi, qu'est-ce que je dois faire ? Je dois m'inspirer de ma culture.

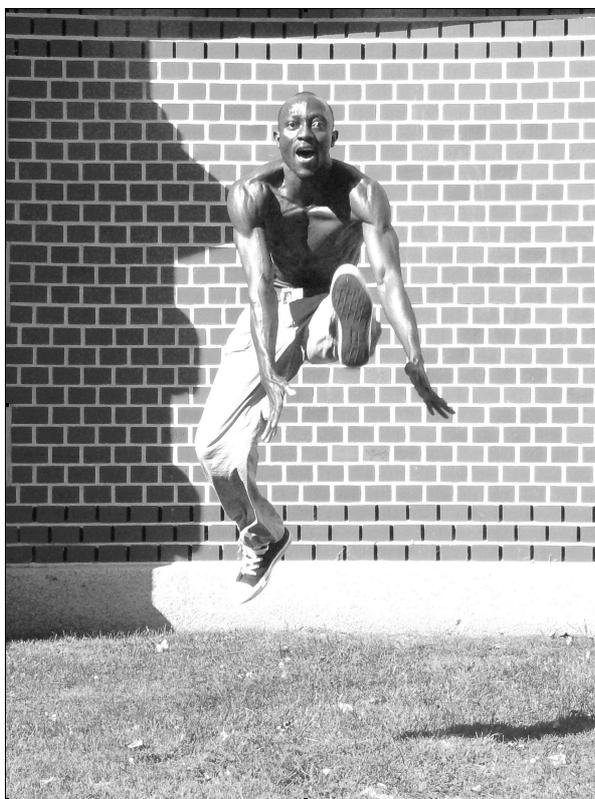


Illustration 2 : Ahmed Soura. Séance d'improvisation chorégraphique lors d'une tournée à Berlin. (© Kerstin Junge 2010).

Cette pensée, commune à la majorité des danseurs « contemporain » burkinabè, illustre bien le fait que « c'est en se pensant ou en se réfléchissant dans les autres que l'on conforte le mieux sa propre identité » (Amselle 2001 : 10). Dans le cas précis d'Ahmed, les rencontres et discussions avec les artistes occidentaux mais aussi l'initiation à la philosophie d'Elie Ouédraogo durant sa formation à l'INAFAC, ont fait surgir un sentiment d'appartenance « ethnique ». Originaire de

l'Ouest du Burkina Faso, Ahmed n'a pas grandi dans cette région, pourtant il revendique aujourd'hui fortement son identité *turka*⁶⁷. Ainsi, l'un de ses projets artistiques a trait à « la revalorisation de la culture turka ». Dans ce contexte, il souhaite créer une pièce dont la source première d'inspiration serait un arbre, le rônier⁶⁸, qu'il considère comme le marqueur privilégié de l'identité *turka* :

J'aimerais monter une création d'abord pour parler d'un arbre qui fait partie même de la vie quotidienne des hommes de l'ouest. L'arbre s'appelle le rônier. Le rônier intervient dans la vie active sinon quotidienne des hommes de l'ouest. Ils ne font rien sans le rônier. Leur richesse, c'est le rônier. Il n'y a pas de cérémonie sans la participation du rônier. Son jus apaise, c'est une boisson là-bas, le *banji* [vin de palme] donc c'est quelque chose vraiment qui nourrit la population là-bas. Je veux parler de ça et encore parler de la richesse de cet arbre-là et en plus de cela, m'asseoir sur cet élément qui entre dans la vie active des hommes de l'ouest pour parler de ces richesses, de ces contes, de ces danses, tous ces trucs quoi !

Résultat d'un processus d'objectivation de la notion de « culture », le projet d'Ahmed sur le patrimoine culturel « des gens de l'Ouest » s'inscrit dans un procès d'« auto-exotisation » (Ciarcia 2003 :164) et repose sur des mécanismes d'essentialisation. Cependant, force est de constater qu'Ahmed, tout en se revendiquant *turka*, ne s'enferme aucunement dans cette identité ethnique. En effet, s'il souhaite puiser dans « sa » culture, « sa » tradition pour certaines de ses créations, pour d'autres, il s'inspire de rythmes, de danses d'autres régions du Burkina qu'il considère, elles aussi, comme faisant partie intégrante de son intimité culturelle. Pour exemple, quelques mois après ce discours qu'Ahmed me tint sur le rônier et la culture des gens de l'Ouest, le jeune créateur travaillait sur une chorégraphie construite à partir d'un rythme *gurunsi*⁶⁹. Il m'indiqua alors qu'il ressentait une sensibilité esthétique accusée pour cette danse.

Enfin, pour illustrer cette diversité des influences caractéristique de la démarche artistique d'Ahmed, on peut évoquer les deux solos qu'il a créés à ce jour. Le premier, *A to ou Arrête*, est un hommage au musicien malien Ali Farka Touré. Dans cette pièce, Ahmed danse avec une guitare qu'il utilise tantôt comme objet partenaire du mouvement, tantôt comme percussion guidant la danse. L'autre solo, intitulé *Kôrô fili*, traduit en français par les termes « projeter quelques choses de sensé », renvoie quant à lui à une idée générale : la nécessaire mise en œuvre de « l'idée positive ». La gestuelle de ce solo s'inspire principalement d'un corpus de mouvement extrait de la « danse contemporaine occidentale ». Le choix de traiter d'une thématique abstraite, ne renvoyant pas à un récit situé culturellement, s'inscrit dans l'idée du nécessaire « universalisme » de l'art défendue par de

⁶⁷ Décrites, dans la rhétorique officielle, comme une « ethnie minoritaire en voie de disparition », les populations *turka* sont implantées au nord et à l'ouest de la ville de Banfora.

⁶⁸ Le rônier (*Borassus*) est un type de palmier.

⁶⁹ Cet ethnonyme renvoie à un ensemble hétérogène de populations occupant la partie ouest et sud du plateau central du pays.

nombreux représentants du monde de l'art occidental. Une telle valeur, adoptée par le jeune chorégraphe, est au cœur de cette création.

L'écléctisme des projets chorégraphiques d'Ahmed peut être analysé à la lumière du caractère fragmentaire de ses expériences individuelles en partie liées à son parcours de formation. Plus profondément cependant, cette plasticité, qui pourrait apparaître comme le signe d'une pensée incohérente et fragile, renvoie à une interrogation sur l'identité commune à de nombreux chorégraphes burkinabè. En proposant des pièces dont l'inspiration a trait autant à des ressources locales que transnationales, Ahmed fait le choix de donner à voir différentes facettes de son intimité culturelle, non réductibles les unes aux autres. Sa démarche hétérogène renvoie à la question des items culturels « re-trouvés » ou « capturés » et à la possibilité de mobiliser des connaissances et imaginaires de l'ailleurs pour produire des récits de soi reflétant l'instabilité d'une identité qui se forge, pour reprendre les termes d'Achille Mbembe, « à l'interface de l'autochtonie et du cosmopolitisme » (Mbembe 2000 : 16).

Conclusion

S'il n'épuise aucunement le projet de description et de compréhension des actes et récits des chorégraphes contemporains burkinabè, le cheminement d'Ahmed et le récit de soi s'y rapportant permettent néanmoins de dégager un certain nombre de valeurs et de postures qui fédèrent une partie des acteurs de ce champ esthétique novateur.

Le premier point que je souhaiterai mettre en exergue a trait au procès d'individuation dans lequel s'inscrivent ces acteurs. Celui-ci prend différentes formes. On constate, d'une part que les danseurs burkinabè, pour exercer le métier choisi, ont été précocement amenés à prendre de la distance vis-à-vis de l'autorité parentale tout en prenant le risque d'une exclusion des solidarités familiales. En outre, la décision d'entreprendre un itinéraire de formation qui s'écarte de la voie « toute tracée » de l'école s'inscrit dans cette même logique d'autonomisation. Dans ce contexte, le danseur est contraint d'élaborer un cursus de formation personnel où toutes les opportunités disponibles au niveau local, mais aussi international, sont systématiquement captées. Ainsi, Ahmed a constitué son propre parcours d'apprentissage en s'inscrivant à la formation en danse de l'Institut artistique national et en participant aux stages dispensés dans le cadre des *Rencontres Chorégraphiques de Ouagadougou. Dialogues de Corps*. D'autres danseurs réalisent, quant à eux, des démarches pour obtenir des financements afin de se former à l'extérieur du pays, plus particulièrement au Sénégal ou en France⁷⁰.

⁷⁰ L'École des sables au Sénégal représente, avec le Centre de développement chorégraphique de Ouagadougou, l'endroit le plus réputé pour la formation au métier de la danse en Afrique de l'ouest. Soutenues par des organismes internationaux (CulturesFrances, Africalia, etc.), les formations peuvent être en partie prises en charge par un système de bourses attribuées aux artistes. Dans ce contexte, l'École des Sables est un espace particulièrement attractif pour les jeunes chorégraphes en quête de savoirs nouveaux et de qualifications. Il en est de même des formations proposées par les Centres Chorégraphiques Nationaux français. Reconnues sur le marché de l'art international, ces

Au final, ces initiatives individuelles permettent aux artistes d'élargir leurs registres de compétences, mais aussi d'asseoir les régimes de qualification d'une profession neuve. Ces trajectoires de formations, constituées par le sujet lui-même, reflètent une prise de distance importante vis-à-vis des normes locales dans une société où la danse n'est pas considérée comme un métier.

Le second point qu'il me semble important de retenir porte sur l'art de la « capture » des flux culturels dans lequel sont passés maîtres les chorégraphes burkinabè. Si le fait d'« attraper » les danses ou rythmes des autres n'est pas un fait typique aux danseurs « contemporains », ces derniers font de cette esthétique du « branchement » (Amselle 2001) un leitmotiv de leur pratique créative. Dans ce contexte, la thématique de l'accumulation de registres de connaissances hétéroclites (gestuels, scéniques, musicaux, conceptuels, etc.) est omniprésente dans les discours. Cet empilement de savoirs est voué à être « digéré », pour reprendre l'expression d'Ahmed, afin de permettre au danseur de disposer des ressources nécessaires à l'élaboration d'une danse intime. Finalement, l'objectif premier de ces jeunes artistes est d'être maître de leurs mouvements. Cette liberté passe avant tout par la possibilité de « capturer » et d'apprivoiser des images et savoirs extraits de contextes locaux, nationaux et transnationaux pour donner à voir des écritures chorégraphiques de soi reflétant de nouvelles formes de subjectivité.

formations constituent des tremplins non négligeables pour débiter une carrière d'interprète ou de chorégraphe.