

Université de Montréal

CHANTER LE DÉVELOPPEMENT AU BURKINA FASO
ETHNOGRAPHIE DE LA RENCONTRE
ENTRE DEUX CHAMPS D'ACTION

par
Stéphanie Lessard-Bérubé

Département d'Anthropologie
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et Sciences
en vue de l'obtention du grade de M. Sc.
en Anthropologie

Octobre, 2011

© Stéphanie Lessard-Bérubé, 2011

Université de Montréal
Faculté Arts et Sciences

Ce mémoire intitulé :
CHANTER LE DÉVELOPPEMENT AU BURKINA FASO
ETHNOGRAPHIE DE LA RENCONTRE
ENTRE DEUX CHAMPS D'ACTION

présenté par :
Stéphanie Lessard-Bérubé

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

JORGE PANTALEON
F.A.S. - Anthropologie
Président-rapporteur

BOB WHITE
F.A.S. - Anthropologie
Directeur de recherche

BERNARD BERNIER
F.A.S. - Anthropologie
Membre du jury

RÉSUMÉ

Dans le contexte urbain du Burkina Faso, la chanson de sensibilisation se situe au cœur des pratiques sociales traditionnelles, des nouvelles économies culturelles et des approches participatives en matière de développement. Cette pratique répond à des enjeux particuliers au contexte local et aux relations internationales. La musique comme outil commun de communication sociale artistique rejoint des stratégies professionnelles différentes chez les artistes-musiciens et les associations locales. Pour les premiers, nous pouvons porter un regard sur la place du musicien dans la société contemporaine burkinabè, entre paupérisation et mondialisation. Pour les seconds, la chanson de sensibilisation s'inscrit comme une tentative d'innover dans les approches d'Information, Éducation et Communication (IEC) pour la santé et la Communication pour le Changement de Comportement (CCC).

Ce mémoire présente les modes de collaboration entre les artistes-musiciens et les associations locales qui oeuvrent en santé au Burkina Faso. Il décrit l'état respectif de leur champ puis analyse les négociations sociales issues de leur rencontre. La problématique de recherche s'inscrit dans des courants de recherche en anthropologie et établit un pont avec la praxis de l'animation sociale et culturelle. La *chaîne de création* (production-diffusion-consommation) permet de poser un regard historique sur les concepts de *culture* et de *développement* dans le contexte particulier de l'Afrique de l'Ouest francophone.

Mots-clés : culture, développement, musique, IEC/Santé/CCC, éducation, communication sociale, santé, économie, Burkina Faso.

ABSTRACT

In the urban context of Burkina Faso, music and songs with a message for social education have become an intersection for traditional social practice, new cultural economies and participative development programs. This practice responds to specific local and international issues. As a common resource of social and artistic communication, music represents a strategic resource for musicians and local associations. For the former, we can discuss the role of the musician in contemporary society, between impoverishment and globalization. For the latter, music and songs with a message for social education are an innovative approach of *Information, Éducation et Communication pour la santé* (IEC/santé) and *Communication pour le Changement de Comportement* (CCC).

In this research, we present the diverse levels of collaboration between musicians and local associations working in the healthcare sector in Burkina Faso. The ethnography presents the particular sphere of each group and analyzes the social negotiations that result from their encounter. The research question proposed here falls between cultural studies and the study of social change. Hence, the chain of *creation-production-diffusion-commoditization* allows us to study the history of complex concepts such as *culture* and *développement* in a particular setting in French-speaking West Africa.

KEY WORDS : CULTURE, DEVELOPMENT, MUSIC, IEC/HEALTH/CCC, EDUCATION, SOCIAL COMMUNICATION, HEALTH, ECONOMY, BURKINA FASO.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	VII
LISTE DES SIGLES ET DES ABRÉVIATIONS	VIII
REMERCIEMENTS	IX
AVANT-PROPOS.....	X
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : CADRE THÉORIQUE	4
1.1 TRAJECTOIRE DE LA CULTURE	5
1.1.1 <i>La notion de culture en sciences sociales.....</i>	5
1.1.2 <i>L'idée de la culture comme ressource.....</i>	8
1.2 PERSPECTIVES SUR LA NOTION DE DÉVELOPPEMENT	18
1.2.1 <i>Critiques de l'économie politique.....</i>	19
1.2.2 <i>Analyses socio-anthropologiques du développement.....</i>	23
1.2.3 <i>Développement critique de l'histoire</i>	26
CHAPITRE 2 : MÉTHODOLOGIE.....	30
2.1 PRÉSENTATION DE L'ÉTUDE DE TERRAIN	30
2.2 CUEILLETTE DE DONNÉES	32
2.2.1 <i>Échantillon.....</i>	32
2.2.2 <i>Présentations des projets observés</i>	33
2.2.3 <i>Présentations des interlocuteurs principaux</i>	34
2.2.4 <i>Présentations des structures ministérielles</i>	35
2.2.5 <i>Canevas des entretiens semi-dirigés</i>	36
2.3 PRODUCTION, TRAITEMENT ET ANALYSE DES INFORMATIONS	37
2.3.1 <i>Précisions sur le vocabulaire de rédaction</i>	41
2.4 DÉMARCHE ANTHROPOLOGIQUE	43
2.4.1 <i>Les outils de recherche dans l'étude de terrain.....</i>	43
2.4.2 <i>Mes outils culturels dans les rencontres.....</i>	46
2.4.3 <i>Les limites de la recherche</i>	47
CHAPITRE 3 : CONTEXTE HISTORIQUE DES POLITIQUES CULTURELLES AU BURKINA FASO.....	51
3.1 LES ARTS ET LA CULTURE DANS LA COLONIE FRANÇAISE DE LA HAUTE-VOLTA ET EN FRANCE (ENTRE 1900 ET 1945)	52

3.2 LES ZONES D’HÉRITAGE (MALRAUX ET MAI 68) ET LES NOUVELLES PERSPECTIVES POUR LA CULTURE EN FRANCE	57
3.3 DE LA HAUTE VOLTA AU BURKINA FASO	61
3.3.1 <i>La période de 1960 à 1966</i>	61
3.3.2 <i>De 1966 à 1977</i>	62
3.3.3 <i>De 1977 à 1987</i>	64
3.4 CULTURE ET DÉVELOPPEMENT AU BURKINA FASO : DE 1990 À AUJOURD’HUI.....	67
3.5 INTRODUCTION À LA LUTTE CONTRE LE VIH/SIDA	69
CHAPITRE 4 : DESCRIPTION DES CHAMPS D’ACTION.....	74
4.1 CHAMP DES ARTISTES-MUSICIENS	74
4.2 CHAMP DES ASSOCIATIONS LOCALES	82
4.3 CHAMP DES MÉDIATEURS	88
CHAPITRE 5 : DESCRIPTION DE LA RENCONTRE.....	92
5.1 TYPES DE PROJETS COLLABORATIFS	92
5.2 MODALITÉS DE LA COLLABORATION	98
5.3 ACTIVER LE POTENTIEL D’ACTION DE LA MUSIQUE	101
5.3.1 <i>La chanson de sensibilisation</i>	101
5.3.2 <i>Le contexte de performance : à la rencontre du public</i>	103
CHAPITRE 6 : ANALYSE DE LA RENCONTRE	107
6.1 LES STRATÉGIES INHÉRENTES AUX CHAMPS D’ACTION PRINCIPAUX.....	107
6.1.1 <i>Stratégies des acteurs-musiciens</i>	108
6.1.2 <i>Stratégies des associations</i>	110
6.2 LA SURFACE DU DÉVELOPPEMENT : UNE NOUVELLE RELATION DE PATRONAGE .	114
6.2.4 <i>La notion d’engagement chez l’acteur de la collaboration</i>	120
CONCLUSION	124
SOURCES DOCUMENTAIRES	130
ANNEXE.....	XII
CHRONOLOGIES POLITIQUE ET CULTURELLE DE L’ÉTAT BURKINABÉ	XII
INFORMATIONS COMPLÉMENTAIRES SUR LA SOCIOLOGIE DE LA MUSIQUE ET LE MUSICIEN EN AFRIQUE DE L’OUEST	XV

Liste des tableaux

Tableaux	Pages
1 Tableau récapitulatif des associations	33
2 Tableau récapitulatif des activités de sensibilisation utilisant la musique	33-34
3 Tableau récapitulatif des entretiens principaux	35
4 Canevas d'entretien des projets d'action culturelle	36-37
5 Rattachement de la culture dans les ministères voltaïques sous Laminaza	62
6 Rattachement de la culture de Laminaza à Zerbo	65
7 Rattachement de la culture dans les ministères voltaïques sous Sankara	65
8 Rattachement de la culture dans les ministères voltaïques sous Compaoré	68
9 Synthèse des stratégies dans la rencontre par champ d'action	107-108
10 Chronologie politique	Xii
11 Chronologie culturelle selon les décrets politiques	Xii à Xiv
12 Les fonctions structurantes de la musique	Xv-xvi

Liste des sigles et des abréviations

CSLP	Cadre Stratégique de Lutte contre la Pauvreté (BF)
CSP	Comité du Salut du peuple
CMRPN	Comité militaire de redressement pour le progrès national
IEC/CCC	Information Éducation Communication / Communication pour le Changement de Comportement
IEC/SANTÉ	Information Éducation Communication pour la Santé
IST	Infections Sexuellement Transmissibles
ONG	Organisation Non Gouvernementale
PAS	Programmes d'Ajustement Structurels
PEC	Peuple et Culture
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
VIH/SIDA	Virus de l'Immunodéficience Humaine / Syndrome de l'Immuno- Déficience Acquise

Remerciements

Avant de penser à la recherche sur le terrain, il y a des conditions essentielles à assurer : me loger, me nourrir, me déplacer, m'intégrer, etc. Ce n'était pas à l'hôtel que j'allais satisfaire l'anthropologue que je cherchais à devenir! J'aimerais donc remercier chaleureusement mes alliés-es du quotidien au Burkina Faso. Le fruit de mon travail vous revient pour cela. Ensuite, je veux saluer les milieux visités ainsi que les amitiés qui se sont créées au fil des années. Grâce à vous, j'ai pu rencontrer les personnes qui devaient et qui voulaient s'exprimer. J'espère que l'engagement de chacun dans mon projet vous permettra d'avancer dans vos combats respectifs.

Ce mémoire est le résultat d'efforts, de sacrifices, de joies et de peines. Bref, il cumule un ensemble d'expériences personnelles, professionnelles et académiques. C'est pour moi un honneur d'apporter ma contribution et aussi un soulagement de terminer ce que j'ai entrepris candidement il y a quelques années. C'est avec modestie que je pose ma pierre à l'édifice.

La rédaction a été un travail de création. Comme elle demande de la discipline, le mémoire en est d'autant plus le résultat d'un effort de rigueur et de persévérance. C'est pourquoi, j'aimerais remercier mon directeur de recherche qui, par son implication juste et généreuse, m'a permis de surmonter les obstacles rencontrés. La qualité de ma réflexion est aussi redevable à sa capacité d'être curieux et exigeant. De plus, je salue mes collègues étudiants-es et les anthropologues de mon milieu au Québec pour la passion respectueuse qu'ils témoignent pour la recherche et le rôle de l'anthropologie dans nos sociétés d'aujourd'hui.

Enfin, merci à tous ceux et celles qui, de près ou de loin, m'ont permis de réussir le défi des études supérieures.

Avant-propos

Mon premier séjour au Burkina Faso a lieu de janvier à mai 2008. J'y mène un projet de création comme stage terminal au baccalauréat en Animation et Recherche Culturelles (ARC) à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Voulant établir un pont avec mes études collégiales en Arts et Lettres - Profil cinéma, j'expérimente le film documentaire. Ainsi donc, je réalise *Échographie* (2009), une exploration de la situation de la musique burkinabè et de son utilisation dans la lutte contre le VIH/SIDA. Rapidement, plusieurs questionnements sur l'éthique, les savoirs, les discours et les enjeux m'interpellent. C'est ainsi que, à l'hiver 2009, j'entreprends mon projet de maîtrise en anthropologie afin de les encadrer dans un cadre scientifique. À l'été 2009, j'effectue une seconde visite au pays. Le besoin profond ressenti figure maintenant comme l'expérience du retour sur le terrain de l'anthropologue. Je présente aux acteurs de mon premier séjour le film réalisé. J'en profite pour travailler sur l'histoire des industries culturelles du cinéma, du théâtre et de la musique.

Sans aucun doute, les cours en anthropologie et les expériences terrains m'ont permis de perfectionner ma formation en ARC et de repenser la nature de l'action de 2008 de laquelle j'ai dégagé la question de recherche de ce mémoire. Tout compte fait, le passage de la Faculté de communication au Département d'anthropologie me semble très naturel. En effet, les fondations idéologiques du programme en ARC se rapprochent de plusieurs aspects de l'analyse culturelle dans les sciences anthropologiques. Néanmoins, la recherche m'a permis de reconnaître qu'une démarche *populiste idéologique* (concept d'Olivier de Sardan 1995) m'a amenée aux études supérieures. Mon entrée aux études supérieures en 2009 est aujourd'hui synonyme du besoin que j'ai ressenti de traduire cette motivation pour les études africaines dans une démarche *populiste méthodologique* (Ibid.). Il n'en demeure pas moins que ce déplacement de l'angle d'approche du même sujet social me permet de réhabiliter mes motivations dans l'action sociale et dans la culture.

Introduction

Depuis l'avènement des Indépendances des colonies africaines, les paradigmes en matière de développement se sont succédé. Une prise de conscience du rôle de culture et des arts d'expression a suivi une période d'ignorance de leur potentiel performatif. La culture s'est aussi mise au diapason international. Au Burkina Faso, elle se présente aujourd'hui comme une dimension privilégiée pour l'affirmation identitaire, la croissance économique (avec le tourisme, le secteur informel et l'industrie culturelle) et l'éducation populaire. Au fil du temps, la notion de *culture* a rejoint celle du *développement*.

Dans le contexte de la lutte contre le VIH/SIDA des années 1990, la communication de masse s'est déployée sur une grande échelle au Burkina Faso. Des projets d'intervention socioculturelle comme le théâtre forum et le cinéma-débat ont été implantés. Ceux-ci ont pour principe d'utiliser une forme d'art comme dispositif d'information et comme levier à la participation des publics cibles. Ils constituent aujourd'hui des outils confirmés et courants en matière de sensibilisation et d'éducation populaire. Dans le contexte de création où l'art côtoie les objectifs de développement, les débats de « l'art pour l'art » ou de « l'art pour le développement » sont vifs. À l'approche des années 2000, des pratiques musicales (comme des œuvres, des concours et des spectacles) ont interpellé les artistes-musiciens dans la création et la diffusion des messages. Aujourd'hui, certaines initiatives n'existent plus, mais d'autres se sont transformées, ont émergé ou cherchent à éclore. Par ailleurs, ces approches dites *alternatives* croisent la réalité des nouvelles économies culturelles.

Depuis ma première exploration en 2008, cette situation a soulevé plusieurs questions sur les pratiques en matière de développement culturel et social. La problématique suivante a été identifiée : Comment décrire la rencontre actuelle entre les économies de la musique et du développement (associations locales) dans le contexte urbain de l'État moderne du Burkina Faso? Pour mener la recherche, trois sous-questions ont été déterminées : Quels sont les facteurs historiques du développement de l'industrie

musicale et du contexte associatif qui influencent la réalisation des projets de sensibilisation par la musique? Quelles sont les stratégies des artistes-musiciens qui entrent dans le circuit associatif et des acteurs associatifs qui investissent dans la musique? Quels sont les enjeux qui émanent des interactions entre la musique et le développement dans le contexte de l'IEC/CCC? Ces sous-questions ont permis de dégager trois composantes à titre de pistes de recherche. De celles-ci, j'ai posé quelques hypothèses qui ont guidé ma démarche ethnographique. Les voici :

Composante 1 : contexte politique

1. La trajectoire historique de la politique culturelle au Burkina Faso permet de concevoir comment la culture s'est articulée dans la gestion du développement de l'État moderne africain.
2. Un écart est à prévoir entre les discours sur ce que l'État devrait faire (pari des missions régaliennes de l'État) et ce qu'il réalise.

Composante 2 : le champ artistique

1. Le milieu associatif est un espace d'expérimentation pour les artistes en quête d'ascension sociale au sein de l'industrie musicale officielle. Nous supposons que les motivations différentes des artistes permettent de dresser des profils professionnels différents (animateur culturel, artiste professionnel, etc.) et des itinéraires variés (ascension interne, externe, retrait, etc.).
2. L'économie du développement est un milieu de contraintes et d'opportunités pour les artistes en quête de stratégies et de réseaux sociaux, économiques et politiques.

Composante 3 : champ associatif

1. L'association est une structure décentralisée (par rapport à l'État) pour l'action sociale, culturelle et artistique.

2. Comme acteur local dans le développement social, l'association interpelle les artistes comme stratégie de légitimation et de notoriété auprès de la population.
3. L'institution du développement, utilisant l'éducation populaire par les arts, est un circuit de performance et de consommation. Par conséquent, le milieu associatif s'ouvre à des réseaux politiques et économiques.

Dans un autre ordre d'idées, il me semble important de mentionner que ce mémoire n'est pas de répondre directement à la question si, oui ou non, la musique est un outil de sensibilisation dans lequel il faut investir. Il ne s'agit pas non plus d'une recherche évaluative ou d'une recherche-action des projets étudiés. En somme, le concept de *réception*¹ (des projets ou des publics cibles) n'est pas l'élément central de la problématique de recherche. Mon but est plutôt d'apporter une contribution intellectuelle au concept de *rencontre* en anthropologie et dans les études africaines ainsi qu'à l'état des pratiques musicales au Burkina Faso. De ce fait, je me suis intéressée spécialement à l'exercice de la collaboration entre les artistes-musiciens et les associations locales oeuvrant dans le développement sociosanitaire. Dès lors, ce travail souhaite mettre en lumière les enjeux économiques, politiques et artistiques de l'utilisation de la musique comme art d'expression et comme pratique de sensibilisation. Il vise aussi une compréhension des itinéraires professionnels et des conditions socioéconomiques des acteurs.

Ce mémoire se présente sous sept principales divisions. Le premier chapitre présente un cadre théorique visant à inscrire la recherche dans l'historicité des concepts *culture* et *développement*. « Les mots ont une histoire ». (Cuhe 2004, 9) Le deuxième chapitre présente la méthodologie ethnographique suivie sur le terrain, problématise la démarche anthropologique et précise des éléments de rédaction. Le troisième chapitre présente un contexte historique pour le pays à l'étude. Il précise aussi les liens avec l'Occident. Ensemble, ces trois chapitres constituent une entrée importante pour les chapitres suivants qui représentent le cœur du travail ethnographique.

¹ Pourraient être étudiés les enjeux de la réception des pratiques de communication sociale chez la population, en particulier chez les jeunes en contexte urbain.

CHAPITRE 1 : CADRE THÉORIQUE

Selon Mahamoudou Ouédraogo (2000), Ministre de la Communication et de la Culture au Burkina Faso entre 1996 et 2005, la musique a une « fonction participative » intrinsèque (Ibid., 99). Dans son livre *Culture et Développement en Afrique* (Ibid.), la personnalité politique prend aussi position sur le lien entre les effets de la musique, l'ensemble des arts du spectacle et les stratégies de développement local et durable. Il affirme que l'Afrique doit se dégager de la vision décorative des atouts culturels. Sa vision associe *culture et développement* en prônant les principes de la restauration et de la réhabilitation². Du coup, il interpelle le rapprochement entre les élites et les populations, les connaissances historiques du continent africain, la reconnaissance des représentations du *développement* sur l'Afrique, l'économie à l'heure de la mondialisation, etc. La conception développementaliste tirée de la culture est très importante dans le discours local burkinabé. Comment l'expliquer dans le contexte de notre cadre théorique?

« Take up your pens and write about the roots of the present! » (Diawara 2010, 100) Associée au développement en Afrique, la culture a été un espace de propagande puis d'éducation, une arène de médiation et un sujet de performance. Elle est aussi aujourd'hui un bien de consommation. Au fil du temps, l'idée de la culture comme ressource s'est imposée dans l'histoire des idéologies et des pratiques culturelles. Elle s'est inscrite dans la problématisation du concept de culture dans les sciences sociales et la professionnalisation de l'espace social. De surcroît, dans un contexte où la culture a été mobilisée comme outil pour des interventions liées au changement social, l'idée traverse une autre histoire : celle de la notion de développement. C'est pourquoi nous cherchons à la démystifier dans sa dimension historique et institutionnelle, puis opérative et représentative pour le continent africain. Nous verrons également quelles

² La réhabilitation culturelle pour une éducation citoyenne et civique passe par les pratiques traditionnelles, l'information et ses instruments de communication. La réhabilitation intellectuelle passe par les sciences de l'éducation et les langues nationales. (Ouédraogo 2000)

critiques de l'histoire font les études africaines et comment elles abordent la musique dans cette perspective.

1.1 Trajectoire de la culture

1.1.1 La notion de *culture* en sciences sociales

La notion de *culture* présente une « transformation progressive » (Olivier de Sardan 2010, 439) dans laquelle les tentatives de définition reflètent des idéologies. Par ailleurs, elle « appartient à différents champs sémantiques, et plusieurs disciplines scientifiques en font l'usage. » (Blanchard 2010, 1) Denys Cuhe (2004) présente un travail de synthèse basé particulièrement sur les disciplines sociologiques et anthropologiques.

Des débats sociaux aux débats scientifiques, divers paradigmes et différentes approches conceptuelles se succéderont pour définir la culture³. Selon Jean-Pierre Olivier de Sardan (Ibid.), le travail de Talcott Parsons (1902-1979) induit un changement épistémologique majeur dans la problématisation de la culture. En la concevant comme un système culturel autonome, Parsons établit « l'idéologie culturaliste moderne » et réalise une transition de l'empirisme vers l'« abstraction holistique ». À partir de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1950, le travail était de nature descriptive ou comparative et portait sur les traits caractéristiques de la production ou d'un groupe social. Le réductionnisme et l'objectivisme sont des courants anthropologiques importants. En dépit des critiques sur Parsons, les débats subséquents démontrent l'acceptation de ses postulats. Ainsi, dans le contexte post-Seconde Guerre mondiale, l'influence de cet auteur s'illustre par la fragmentation du sens du terme *culture*.

Désormais, [la culture] prend un sens idéal, cognitif, symbolique, sémiologique. Ses significations, en sciences sociales du moins, échappent à la seule ethnologie

³ Je ne présente pas ici l'histoire complète de la notion (pour cela, voir Cuhe 2004). Je me restreins à sa complexification autour de l'idée nationale, après la période d'après-guerre. Néanmoins, durant le chapitre, quelques éléments de cette histoire seront abordés pour faciliter la compréhension de certaines nuances.

comparée des sociétés primitives, et au découpage en secteurs multiples de l'activité humaine, et se concentrent sur un domaine virtuel qui, présent dans toutes les sociétés, grandes ou petites, va des « visions du monde » aux « codes partagés », des « systèmes de valeurs » aux « références morales ». (Ibid., 435)

Par la suite, Clifford Geertz, un collaborateur important et un disciple de Parsons, contribue à raffiner la conception de ce dernier et réussit à l'inscrire au coeur de l'anthropologie américaine. (Olivier de Sardan 2010) L'anthropologie interprétative de Geertz fera de lui une figure dominante dans la seconde moitié du XX^e siècle. (Ortner 1999) « [M]an is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning. » (Geertz 1973, 5) En d'autres termes, la théorie sociale de Geertz présente une dimension sémiotique, ontologique et épistémologique. (Ortner 1999) Ce type d'analyse culturelle conduit l'anthropologie à étudier la complexité des phénomènes sociaux contemporains. À la différence de l'ethnographie classique, elle met l'accent sur les systèmes de sens et les processus sociaux afin de comprendre comment les individus font sens de leur vie par la culture. « As interworked systems of construable signs [...] culture is not a power; something to which social events, behaviors, institutions, or processes can be causally attributed; it is a context, something within which they can be intelligibly ». (Geertz 1973, 14)

Dans son analyse de l'héritage de Geertz, Ortner affirme que « the fate of "culture" will depend on its uses. » (1999, 11) Cette citation nous rappelle que la fragmentation issue de Parsons a donné lieu plutôt récemment à l'étude des usages sociaux et à une certaine instrumentalisation. En effet, désormais, la culture sert à qualifier autant une organisation de travail, des migrations humaines, des phénomènes et des loisirs (sport, musique, etc.). (Cuche 2004) Parallèlement, la notion de culture politique émerge du contexte de décolonisation et des Indépendances des nouveaux États. Cuche se penche sur le lien entre la notion de *culture* et celle du *sous-développement*. (Ibid.) Nous retiendrons que sont rapidement associés les problèmes de développement et le changement culturel.

Si nous nous intéressons au cas de l'Afrique, Olivier de Sardan (2010) note que la trajectoire de la notion de culture marque l'ethnologie coloniale par une conception « culturaliste-traditionnaliste⁴ ». Lors des premières années des Indépendances des États africains, le structuralisme⁵ (teinté de culturalisme) domine parmi les courants de pensée français. Georges Balandier s'impose comme « promoteur des études africaines en France » (Ibid., 440), sous l'influence de l'École de Manchester et en refus au structuralisme. Avec Balandier, les études africaines dénonceront les failles idéologiques du culturalisme telles l'uniformité et l'ahistoricité.

Selon Olivier de Sardan (Ibid.), l'éloignement empirique issu de la conception culturelle parsonienne a permis d'ancrer la problématisation de la culture dans la dichotomie *tradition-modernité*. Sa distinction entre les sociétés et les cultures traditionnelles puis les sociétés et les cultures modernes aura une grande influence sur la *traditionalisation* de la culture. Si sa distinction visait à exprimer les dynamiques du changement, elle s'est toutefois imposée de différentes manières dans les sciences sociales. Ainsi, aujourd'hui, *culture* et *tradition* sont souvent associées. À ce propos, l'idée du grand partage (*great divide*) définit la séparation entre les sociétés civilisées ou modernes et les sociétés primitives ou traditionnelles. Selon Gérard Lenclud (1992), l'ethnologie s'est dès lors constituée par la « séparation de fait entre la société dont [l'ethnologue] fait partie prenante et la ou les sociétés qu'il étudie. Faire de l'ethnologie, c'est au départ du moins éprouver la différence entre « nous » et « les autres ». » (Ibid., 10) En ce sens, l'altérité sous le grand partage est devenue une théorie pour la différenciation.

Traiter de la diversité des cultures sur le mode binaire du grand partage revient à doublement exclure l'histoire [...] : celle, d'abord, de ce qui s'est effectivement

⁴ Le *culturalisme traditionaliste africaniste* projette une image exotisée (par le regard occidental) des cultures africaines. Cette image, c'est celle du « réductionnisme exotisant, [de] la généralisation arbitraire, et [de] l'imputation causale abusive » (Olivier de Sardan 2010, 426) que représentent des postulats comme « L'individu n'existe pas en Afrique, seule compte la communauté » (Ibid., 426). Ceux-ci ont pour conséquence de nous faire oublier que les sociétés africaines sont aussi des sociétés complexes. (Ibid.)

⁵ L'analyse structurale de Claude Lévi-Strauss apporte le principe du relativisme culturel qui s'oppose à l'évolutionnisme. (Olivier de Sardan 2010) L'objectif de Lévi-Strauss sera de surpasser le particularisme (héritage boasien) pour « découvrir [...] les catégories et les structures inconscientes de l'esprit humain. » (Cuche 2004, 49)

déroulé *entre* « eux » et « nous »; celle, ensuite, de ce qui se passe tout aussi effectivement *chez* « eux » comme *chez* « nous » sachant bien que l'une et l'autre de ces histoires sont inextricablement liées. » (Ibid., 28)

Le caractère ahistorique du grand partage est aussi critiqué par Olivier de Sardan (2010) : toute culture reflète un processus historique incluant les traits traditionnels et modernes.

Pour tout dire, l'héritage des idées derrière la notion de *culture* est colossal et méconnu. Dans un premier temps, nous devons considérer l'importance de ces faits dans toute méthodologie de recherche ou d'action. En effet, « [l']usage intempestif de la notion de culture entraîne un brouillage conceptuel. » (Cheminat 2007, 9) En revanche, Cuhe s'en remet au chercheur à qui il demande un « bon usage du concept qui trouvera sa pertinence dans la pratique d'une dialectique [...] combinant le relativisme culturel et l'ethnocentrisme lucide. » (Blanchard 2010, chapitre 7) De son côté, Olivier de Sardan revendique « un usage raisonné, circonscrit et empiriquement attesté ». (Ibid., 441) Ce dernier revendique une reconsidération des valeurs et des significations de la culture comme éléments empiriques vérifiables. En ce sens, l'analyse émiqque de la culture repose sur « un ensemble de pratiques et de représentations dont des enquêtes auront montré qu'elles étaient significativement partagées par un groupe (ou un sous-groupe) donné, dans des domaines donnés, et dans des contextes donnés. » (Ibid., 443)

Dans un deuxième temps, nous pouvons cerner un discours ancré dans la pratique pour le compte de ma problématique de recherche. En effet, puisque la conception parsonienne et le raffinement geertzien ont donné lieu à la fragmentation de la notion et à une multiplicité d'usage, l'idée de la culture comme une ressource est une étape idéologique déterminante pour la rencontre entre *culture* et *développement*.

1.1.2 L'idée de la culture comme ressource

Selon Bob White (2006), l'instrumentalisation de la culture a été facilitée par les technologies (de diffusion et de reproduction), l'industrialisation de la culture, le

paysage médiatique⁶, la culture de masse et le tourisme culturel. En parallèle, le discours anthropologique dans les sciences sociales a participé activement à la construction des idées et des discours. (Voir aussi Cuche 2004) Pour comprendre l'articulation historique des idées qui ont attribué à la culture celle de la ressource ou du rôle utilitaire, je présenterai des éléments des travaux de George Yúdice (2003). Par ailleurs, selon plusieurs auteurs, cette pensée se traduit dans les politiques culturelles des États. Par conséquent, suivra une analyse critique de Virginia Dominguez (1992).

Yúdice (2003) étudie le contexte particulier de la mondialisation dans lequel la culture répond à des intérêts sociaux et économiques. Le capitalisme culturel, un concept de Jeremy Rifkin (2000), présente la culture comme un vaste champ symbolique des biens favorisant la croissance à partir de ses caractéristiques immatérielles.

The very term conjoins what in modernity belonged to emancipation on the one hand, and to regulation on the other. [...] [T]his conjoining is perhaps the dearest expression of the expediency of culture. It is called on to resolve a range of problems *for* community, which seems only to be able to recognize itself in culture, which in turn has lost its specificity. (Yúdice 2003, 25)

Si la culture était un prétexte à ce niveau, l'argumentaire développé par des structures internationales (comme l'UNESCO, la Banque mondiale et les ONG) a donné lieu à une véritable prise de position sur le rôle de la culture. (Ibid.) La notion de *développement culturel* illustre cette orientation. Par ailleurs, cela a eu pour conséquence d'amplifier la question culturelle par le biais d'enjeux complexes comme l'identité et les arts d'expression.

⁶ Dorothea Schulz démontre comment les médias de masse participent à la vie personnelle et sociale au Mali. (2006) En tant que source de divertissement, d'éducation et de médiation, ils favorisent de nouvelles pratiques de consommation. Dans une perspective anthropologique, le concept de *paysage médiatique* permet donc d'étudier l'ensemble des médias de masse présents dans un milieu circonscrit par le biais des facteurs du contexte contemporain des sociétés étudiées. « [A]ctors' artistic achievements, public performances, social networks and private lives are meticulously registered in media reports and are endlessly discussed in both public and private spaces. » (Pype 2009, 546) Plus tôt, Arjun Appadurai introduisait le concept de *mediascape* dans *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy* (1990) pour définir le rôle des médias (électroniques et imprimés) dans la mondialisation comme médium de diffusion de la culture globale. Les deux concepts ne représentent donc pas les mêmes idées.

Cependant, l'idée de la culture comme ressource n'est pas nouvelle, bien qu'elle s'exprime toujours de façon différente, selon Yúdice (2003). À différentes époques, la culture a servi différentes idéologies éducatives pour les groupes sociaux (bourgeoisie, prolétariat, nationalisme, etc.) et économiques (ex. : post-fordiste et post-mouvements pour les droits civils aux États-Unis). L'auteur aborde l'impact particulier de la guerre froide aux États-Unis sur le lien entre art et utilitarisme ou art et problèmes sociaux. D'abord, la liberté artistique et le soutien à la création ont été des mesures de distinction à l'égard de l'Union soviétique communiste. Ensuite, le contexte a encouragé une diversification des styles. Enfin, la croyance en la dimension performative de la culture a aussi alimenté le changement. Bien des acteurs de la création *transcendante* s'orientent d'ailleurs vers les questions sociales.

Art has completely folded into an expanded conception of culture that can solve problems, including job creation. Its purpose is to lend a hand in the reduction of expenditures and at the same time help maintain the level of state intervention for the stability of capitalism. (Ibid., 12)

Dans les années 1980-1990, des mesures conservatrices réduisent des programmes socioéconomiques pour des groupes marginalisés bénéficiaires qui avaient pour fonction le soutien à leur différence culturelle. « [A]rtists are being channeled to manage the social ». (Ibid., 12) Les enjeux sont divers, de l'éducation préventive à la criminalité, en passant par le tourisme et l'urbanisation. En parallèle, se produit un développement institutionnel de la chaîne de création :

So also has the art and culture sector burgeoned into an enormous network of arts administrators who mediate between funding sources and artists and/or communities. Like their counterparts in the university and the business world, they must produce and distribute the producers of art and culture, who in turn deliver communities or consumers. (Ibid., 13)

En somme, la culture commence alors à s'imposer comme un capital (valeurs économique, sociale et culturelle) et un espace d'opportunités ou d'investissement.

Yúdice (Ibid.) souligne également le rôle joué par le modèle français qui attribue à la culture plusieurs fonctions (dont la cohésion sociale) et qui met en place plusieurs institutions chargées de la financer. Leur vision holistique du développement inclut une dimension culturelle, souligne-t-il. Suivant ce modèle, la Banque mondiale reconnaît le

potentiel encore inexploité de la culture pour les pays en voie de développement.

Dans le contexte du développement humain, Yúdice (2003) fait remarquer que le courant de la citoyenneté culturelle (Rosaldo 1989, Flores 1987⁷) s'articule vers la fin des années 1980. Celui-ci accorde aussi une fonction utilitaire à la culture afin de légitimer la différence (minorités culturelles), protéger la diversité (des expressions, du patrimoine et des cultures) et assurer des droits humains (et humanistes : justice sociale, équité). « The content of culture recedes in importance as the usefulness of the claim to difference as a warrant gains legitimacy. » (Yúdice 2003, 23) En 1988, les Nations Unies⁸ déclarent la tenue de la décennie du développement culturel. Cette annonce vise à promouvoir la reconnaissance de la culture dans le développement, c'est-à-dire la valorisation de l'identité, de la vie culturelle et de la coopération culturelle. (Ebron 2002)

Le rôle croissant de la culture s'impose tranquillement comme le principal moteur des projets de participation citoyenne. (Yúdice 2003) Dans la planification financière de la coopération culturelle, l'offre doit se limiter à des environnements stables permettant les retombées sur l'investissement. Autrement, la demande culturelle peut être considérablement large. (Ibid. ; voir aussi Santana 1999) Par ailleurs, si la culture a de la difficulté à obtenir des indicateurs clairs quant à la rentabilité de l'investissement fait à son compte, le discours de son utilité sociale devient dès lors l'indicateur de légitimité.

Jusqu'à maintenant, Yúdice (Ibid.) fait comprendre comment le développement culturel et l'économie culturelle se côtoient dans un contexte où les agendas de la culture, du social et de l'économie se rencontrent. Dès lors, l'auteur ouvre sur le poids des institutions et des politiques culturelles qui existent déjà, mais qui doivent s'adapter à la mondialisation. Nous voyons l'amplification des rôles joués par la culture avec les

⁷ Rosaldo défend la participation de tous les groupes à la vie sociale, politique et économique. Flores va défendre l'idée des conditions qu'exige le déploiement du sentiment d'appartenance à la société. (Yúdice 2003)

⁸ La Commission mondiale sur la Culture est chargée de veiller sur la concrétisation de cette vision dans le monde. (Ebron 2002)

concepts de la culturalisation de l'économie et de l'économie de la culture⁹. Le modèle de l'État centralisé (comme celui de la France) est alors affaibli au profit des partenariats publics, multilatéraux et privés. Ces changements transforment la sphère du travail. Aussi, ils sont alimentés par les progrès technologiques en matière d'information et de communication¹⁰.

Pour opérationnaliser son analyse de la culture comme ressource dans un cadre théorique¹¹, Yúdice (2003) favorise le concept de performance. Autrement dit, l'instrument culturel permet une grille de lecture du social (des logiques aux représentations). Pour cela, la grille d'analyse des forces et des pressions doit investiguer aussi les sphères sociale et institutionnelle. « A performative understanding of the expediency of culture [...] focuses on the strategies implied in any invocation of culture, any invention of tradition, in relation to some purpose or goal [...] [that] makes it possible to speak of culture as a resource. » (Ibid., 38) L'auteur cherche à se distinguer de ceux qui critiquent l'instrumentalisation de la culture en spécifiant qu'il ne s'agit pas d'une analyse morale, mais d'une analyse du rapport entre le soi et la performance. Selon lui, la relation entre culture et économie dépasse la simple conception instrumentale qui la réduit à des phénomènes de consommation. En effet, dans une conception performative, la relation devient « a mode of cognition, social organization, and even attempts at social emancipation, [which] seem[s] to feed back into the system they resist or oppose. » (Ibid., 28).

⁹ Le milieu scientifique multiplie présentement les recherches sur l'économie créative dont elles sont les deux dimensions. L'économie créative suit l'évolution des représentations de la culture par l'art, l'industrie culturelle, les industries culturelles puis les industries créatives. (Poirier et Roy-Valex 2011) Si les auteurs conçoivent l'importance de ces changements sur les orientations de l'action culturelle, elle me permet surtout d'insister sur la force du discours de la culture comme ressource.

¹⁰ Selon l'analyse de Wolton, si la mondialisation est d'ordre politique et économique; l'Autre mondialisation vise à mettre en lumière la culture. Si les révolutions techniques et technologiques ont réduit la distance physique entre les traditions culturelles, elle ne mène pas nécessairement à une meilleure compréhension. (2003) « [I]nformer n'est pas communiquer ». (Ibid., 17)

¹¹ Yúdice (2003) aborde les apports théoriques de Heidegger (*standing resource*, 1969) et de Foucault (*biopower*, 1998) autour de l'analyse de la technologie ou de la modernité, mais j'ai limité le résumé des propos de l'auteur à sa propre proposition théorique.

Tout compte fait, la question de la culture et le rôle des arts précèdent l'apparition des concepts qui s'y rapportent aujourd'hui. Ces derniers consacrent le croisement entre la question culturelle et le développement. En effet, telle une chronologie, le développement d'ordre technique (les années 1960) passe au développement humain (les années 1980), social (les années 1990) et culturel (les années 2000). Forcément, cela influence l'articulation des politiques culturelles. Cette progression rappelle celle du culturalisme dans nos sociétés.

This « thing » that anthropologists have for decades taken to be what we study, describe, decipher, and theorize about can be, and often has been, an ideological mechanism for subordination and social control. [...] It is also common for that representation to be more imagined [*invoking culture*] than documented. (Dominguez 1992, 22)

Chez Virginia Dominguez (Ibid.), l'analyse de la culture comme ressource repose sur celle du culturalisme qu'elle définit par le recours de nos sociétés actuelles à la culture pour penser et agir. Selon cet auteur, l'importance de cette rhétorique croît à la fin du XX^e siècle avec la rencontre entre deux courants culturalistes. D'abord, le *culturalisme global* fait référence à un argumentaire mondial qui s'enracine dans les conceptions anciennes eurocentristes et hiérarchiques de la culture. Ensuite, le *culturalisme sociétal* traite des discours et des conceptions locales. Il s'inscrit également dans l'identité et le soi. Comment se rencontrent-ils? Dans l'acceptation du discours commun sur la valeur distincte de la culture (exception culturelle de la France), des représentations locales s'ajustent selon le contexte particulier. Ensemble, les courants opérationnalisent la relation entre le global et le local.

La proposition de Dominguez s'inscrit dans le conflit d'espace que décrit Mike Featherstone (1996). Ce dernier affirme que *mondialisation* et *localisation* sont des processus indissociables – dans le temps et dans l'espace – dans la construction des identités. Le changement social incité par la mondialisation se traduit par une pluralité de réactions visant à recréer la différence. De cette manière, Featherstone nous éclaire

sur l'articulation de la culturalisation sociétale que nous lierons à la dichotomie *tradition - modernité*, scientifiquement contestée, mais très significative sur le terrain¹².

Dominguez (1992) illustre la dynamique entre *culturalisme sociétal* et *culturalisme global* avec le cas des politiques culturelles dont elle questionne les raisons d'être. « *[W]hat is being accomplished socially, politically, discursively when the concept is invoked to describe, analyse, argue, justify, and theorize* »? (Ibid., 21) Comme hypothèses, l'auteur articule un argumentaire sur l'objectivation de la culture, la référence culturelle et les croyances pour le développement et la diversité culturelle.

L'objectivation de la culture se traduit par la séparation des politiques gérant la culture et les autres dimensions de l'État comme l'économie. En concevant l'autonomie du champ culturel, on s'éloigne de la vision holiste de l'anthropologie. Du coup, la culture devient un discours sur la différenciation (entre les classes, entre les nations et aussi entre les pays) que Dominguez inscrit dans la trajectoire historique de la notion de culture¹³. Maintenant, l'objectivation de la culture illustre une acceptation de ce qui est invoqué par la culture. Ainsi, selon l'auteur, il faut se questionner sur le caractère respectable du recours à la culture qui entraîne sa référence dans les mouvements sociaux et la mise en politique par l'État. Le postulat affirmant que la culture communique les dimensions d'une nation est un produit idéologique de l'histoire.

Cela devient d'autant plus pertinent dans un contexte postcolonial où la politique culturelle et l'identité nationale sont associées. Au sein des nouveaux États, un

¹² Selon Mamadou Diawara, il faut appliquer ces termes comme des véhicules de représentations de la tradition. (Discussions informelles avec le chercheur).

¹³ Les conceptions allemandes et françaises (Kulture et Culture) expliquent l'origine européenne du principe de distinction entre les classes sociales. Chez les Lumières (France), *culture* se rapproche de *civilisation* : les savoirs distinguent l'humanité. Chez Norbert Elias (Allemagne), *culture* et *civilisation* s'opposent dans sa théorie sur la bourgeoisie. Le premier représente l'épanouissement intellectuel (éducation lettrée) et le second est un principe de raffinement. Vers la fin du XVIII^e siècle, le rapport se transpose dans le débat des nations : *culture* se rapproche d'*identité*. Dans le contexte scientifique du XIX^e siècle, la notion de *culture* est au cœur de la sociologie et de l'ethnologie. Les deux principales tendances opposent l'universalisme (comme en France) et le particularisme (comme aux États-Unis). (Cuche 2004)

paradoxe tient entre la promotion du pluralisme (pour réduire les tensions internes) et de l'identité nationale (à l'égard de l'extérieur). D'autre part, les discours du culturalisme sociétal impliquent un positionnement critique à l'égard du culturalisme global. Les politiques culturelles de ces pays s'érigent en opposition à la domination européenne. Toutefois, elles consolident le discours des anciennes élites sur la valeur de la culture comme marque de différenciation et partagent leurs structures (financières, gouvernementales, infrastructures culturelles, etc.). En somme, invoquer la culture, c'est vouloir se différencier de... Cependant, « [w]hat do we include in our conceptualization, and what do we exclude? » (Dominguez 1992., 25)

Independent countries in the late twentieth century apparently feel the need to justify (Rationalize? Legitimize?) their claims to statehood by invoking a cultural argument. Other things have indeed been invoked in the past. A culturalist form of legitimation (or means of attempted unification) takes over in the late twentieth century – the contemporary counterpart of 'racial' theories, spiritual theories, economic/class theories, and naturalist theories that dominated previous centuries. [...] It is hard to assess exactly just how much governments with activist cultural policies implicitly adopt these assumptions of legitimacy, rights, and value, but it seems clear that at this historical juncture they are at least semiconsciously responding to the fact that other countries in the world operate under those assumptions. (Ibid., 31-32)

En somme, selon Dominguez, l'idée de la culture comme ressource s'est imposée dans les politiques culturelles comme un argumentaire nationaliste. Dans le contexte local, la position de l'État à l'égard de la culture engendre des logiques et des pratiques populaires (d'accommodation, d'innovation ou de résistance). « C'est cela la revanche de la culture et de la politique sur la technique et l'économie. [...] Surtout elle s'accompagne d'un autre phénomène, aussi important : le besoin d'identité. » (Wolton 2003, 23) Celui-ci se traduit par *des* exceptions culturelles dans un contexte d'hégémonie de l'une d'elles, que les autres interprètent localement. (Ibid.)

En définitive, la question culturelle telle que traitée par Dominguez met de l'avant le poids des relations historiques dans les relations interculturelles. Ce constat sera particulièrement important pour lire autrement le contexte historique présentée au chapitre 3. En revanche, l'analyse de cet auteur demeure ancrée dans celle de la sphère politique. Bien qu'elle soit une composante importante de ma problématique de

recherche, je souhaite présenter une autre évolution de l'idée de la culture comme ressource qui permet d'ancrer les actions du milieu associatif dans une théorie de la pratique.

Dans un champ appliqué, l'action culturelle est un exemple de l'héritage de l'idée de la culture comme ressource sous toutes ses formes. Elle traduit la « volonté d'agir dans et par la culture ». (Lamoureux 2011, 5) Comme praxis sociale, l'animation sociale et culturelle déploie des stratégies d'intervention pour mobiliser les ressources et créer les espaces faisant valoir ce cadre d'action. (Ibid.) Dès lors, on peut alors parler de fonctions socioculturelles pour la culture. Les fonctions sociales s'enracinent dans l'histoire de l'éducation populaire, mais s'élargissent toutefois à un courant culturel qui inclut les cultures populaires, les loisirs et le développement culturel. Les fonctions culturelles s'enracinent dans le rapport à la création et aux créateurs, tributaires des mouvements sociaux (tels ouvriers et syndicaux) et esthétiques (expression, engagement et revendications des artistes). (Bernard 1980)

Selon Rajotte (2005), le milieu du XX^e siècle représente un tournant important de la considération de l'État sur le discours culturel qui fait de l'action culturelle un pilier de « développement, de modernisation et de démocratisation ». Les courants d'éducation populaire en France et d'aménagement urbain des loisirs du récréationnisme américain influencent la constitution de l'action culturelle et du métier d'animateur. Les mouvements religieux, laïques, syndicaux et communautaires ont contribué à accroître cette praxis. La culture devient le terme de référence d'un champ professionnel qui se développe aussi au Québec¹⁴. Aujourd'hui, l'action culturelle est un champ d'études multidisciplinaires ancré dans les sciences sociales et humaines (sociologie, psychosociologie, économie, arts, communication, etc.)¹⁵.

¹⁴ Le baccalauréat en Animation et Recherche Culturelles est implanté à l'Université du Québec à Montréal en 1970. Ce programme illustre la trajectoire de la culture dans le contexte social québécois. Les travaux de Jean-Claude Gillet démontrent que la profession connaît un essor international: voir *L'animation professionnelle et volontaire dans 20 pays*. (2004)

¹⁵ Selon Lamoureux, l'action culturelle repose sur trois fondements. L'ordre juridique-normatif est lié à l'exercice du politique, de la démocratie et de l'expression. Il s'intéresse à l'État et aux mouvements sociaux. Le fondement éducatif et créatif s'intéresse à la fonction socioéducative

Selon Gillet (1995), l'animateur culturel est un intervenant qui dispose de connaissances et de compétences stratégiques pour comprendre, soutenir et développer la culture, telle que conçue dans le milieu. Est aussi exploré le lien entre animation et médiation ou animateur et médiateur.

L'animateur apparaît surtout comme un militant (des valeurs transcendantes) dans la période de l'après-guerre jusqu'aux années 1960. Par la suite, il tient un rôle d'animateur technique (associé à la cité industrielle). Enfin, la fonction de médiation (associée à la cité civique) apparaît dans les années 1980 avec les nouveaux dispositifs transversaux dans un milieu. D'ailleurs, les premières actions de la lutte contre le SIDA ont facilité la création des professionnels animateurs-médiateurs, faisant la connexion entre populations et institutions dont le lien conflictuel est inévitable. Pour résumer, l'auteur conceptualise le rôle de l'animateur par une relation triangulaire qui regroupe ces trois rôles¹⁶.

En somme, la culture est considérée comme un enjeu social, un instrument d'action et un principe de droit au cœur du changement. Lamoureux (1996) parle d'une charge explosive pour représenter ce qui semble incarner le potentiel à la fois positif et destructeur de la culture. Celui-ci se situe dans l'œuvre, objet *médiateur* de l'intervention. Rajotte (2005) souligne une « tension créatrice » fondée sur la mémoire et le projet de création. Ainsi, l'action culturelle possède deux mandats profonds : la transmission ou la protection et la production de la nouveauté.

Pour terminer, rappelons que la notion de *culture* présente une trajectoire complexe. La tentative ici présentée a eu pour objectif de placer les fondements interprétatifs sur

et symbolique de la culture ainsi qu'aux représentations qui la soutiennent. La diffusion de produits culturels s'articule autour d'un but pédagogique ou commercial. Enfin, le principe anthropo-sociologique examine le construit social, les enjeux sociaux, la dimension expressive de la culture et les dynamiques culture-identité. (1996)

¹⁶ Par exemple, l'animateur socio-culturel se situe entre technique et militant, autour des idéologies de l'éducation populaire. L'animateur agent de développement est entre technique et médiation, pour le mandat qu'il joue dans les projets regroupant plusieurs partenaires. Il classe enfin l'agent médiateur dans un travail de rencontre où il tient le rôle d'intermédiaire, devant ainsi s'appuyer sur une éthique professionnelle et personnelle. (Gillet 1995)

lesquels l'idéologie de la ressource a pu s'installer. En cernant son potentiel performatif, et non instrumentalisée pour reprendre la proposition de Yúdice, la culture présente une grille d'analyse pour comprendre ses relations dynamiques avec l'économie, le politique et le social ou communautaire. En ce qui concerne les études africaines, il s'est avéré incontournable de percevoir cette grille de lecture à travers une autre rencontre avec l'Occident...

1.2 Perspectives sur la notion de développement

Selon le socio-anthropologue Olivier de Sardan (1995), on ne peut pas écrire sur l'Afrique sans parler de développement. L'Occident a connu des phases de représentations de l'Afrique qui demeurent présentes dans le discours de plusieurs acteurs du développement d'aujourd'hui. En Afrique, le quotidien et les représentations des populations demeurent affiliés au développement de leurs sociétés. Bref, il est important de considérer les mutations historiques de ce concept.

D'abord, nous abordons la trajectoire historique de la notion de développement. Colin Leys (2005) et Frédéric Cooper et Randall Packard (2005) permettent une revue historique de la théorie du développement. Arturo Escobar (1995, 2005) et James Ferguson (1997) apportent une vision critique complémentaire, se situant entre les références classiques et récentes. Enfin, Gilbert Rist (1999) favorise une compréhension épistémologique de la trajectoire. Après une lecture critique de l'économie politique du développement, nous proposons de repenser la notion dans le cadre de la socio-anthropologie d'Olivier de Sardan (Ibid.). Enfin, la dernière dimension que j'aborderai à l'aide de Mamadou Diawara (2010) souhaite redonner à l'Afrique dont nous parlons les lettres de noblesse à son Histoire.

1.2.1 Critiques de l'économie politique

'Development theory' was originally just theory about the best way for colonial, and then ex-colonial, states to accelerate national economic growth in this international environment. The goal of development was growth; the agent of development was the state and the means of development were these macroeconomic policy instruments. (Leys 2005, 110)

La littérature plus ancienne sur le développement aborde principalement les premiers modèles de la théorie du développement et les critiques classiques. Les limites ouvriront sur la dimension sociale. L'axe économique du développement est dominant, voire unique.

Dans le contexte de l'après-guerre, les empires coloniaux (France, Portugal, Grande-Bretagne...) cherchent à améliorer l'économie et la productivité des colonies¹⁷. L'idée du *développement* agira comme un filtre (intellectuel et moral) pour penser les nouvelles relations économiques autour des changements géopolitiques engendrés par les guerres et la décolonisation. (Ibid.) Les réflexions de l'économiste J. M. Keynes (années 1930) sur la crise économique mondiale de 1929 influence la conception de l'aide et les plans de développement pour les pays européens ravagés et les colonies. Deux cadres politiques post-Seconde Guerre mondiale sont incontournables. Le premier est le régime financier de Bretton Woods. Des accords et des instruments financiers sont créés pour permettre aux gouvernements de gérer leur croissance économique nationale dans un contexte international. La Banque mondiale (BM) et le Fonds Monétaire International (FMI) naissent dans ce contexte. (Rist 1999) Le deuxième est le plan américain Marshall. Il intervient pour aider la reconstruction de l'Europe en améliorant le circuit de capitaux et de produits. Les relations européennes à cette époque sont bouleversées par plusieurs événements politiques sur le continent (guerre froide, démocraties populaires, guerre civile grecque, etc.). (Ibid.)

¹⁷ Dans *Tensions of Empire*, Cooper explique que les colonies n'étaient pas toujours aussi rentables qu'on pourrait le croire. (1997)

Rist renchérit sur l'impact de la montée de la politique étrangère américaine : le point IV du président Truman lance « l'ère du développement » (1999, 129) en proposant l'aide aux nouvelles nations dans la production rurale et l'industrialisation du secteur agricole. Selon l'auteur, le point IV se présente sous « l'aspect performatif [...] [capable d'inspirer] une nouvelle représentation pour provoquer l'illusion du changement ». (Ibid., 142) La conception du développement a alors un sens « transitif ». Le *sous-développement* apparaît alors comme un état naturel. Dans ce repositionnement idéologique, le système colonial perd de son sens; s'ensuit la justification de la décolonisation. L'influence grandissante des États-Unis sur la scène internationale introduit aussi le capitalisme dans ces permutations. En somme, résumer l'héritage de la Seconde Guerre mondiale en matière de développement serait de comprendre le contexte post-guerre en concomitance avec « a new way of conceiving international relations » (Ibid., 72). Selon Wolton, la création de cet « ordre international » est la première phase de la mondialisation. (2003 12)

Les sciences sociales répondent à ces préoccupations en formulant la théorie de la modernisation. Cette théorie américaine propose d'équiper les pays avec les technologies nécessaires pour *l'exercice* du développement. (Leys 2005) Le modèle des stades de croissance économique de W. W. Rostow présente la vision d'un progrès linéaire et structurel : « toutes les sociétés [...] passent par l'une des cinq phases suivantes : la société traditionnelle, les conditions préalables du démarrage, le démarrage, le progrès vers la maturité et l'ère de la consommation de masse. » (1952, 247 dans Rist 1999, 171) Selon Rist (Ibid.), le modèle de Rostow s'implante facilement, car il correspond à la tradition intellectuelle occidentale. Aussi, la modernisation donne un sens appliqué à la dichotomie tradition-modernité (par l'éducation, le progrès technique et démocratique et la création des élites) et permet de légitimer les mesures occidentales en opposition au communisme. Du côté des pays au Sud, le désir d'améliorer les conditions de vie, de s'enrichir et d'atteindre l'idéal représenté par le Nord soutient également le modèle moderniste et rostowien.

[B]y defining 'underdevelopment' as a lack rather than a result of historical circumstances, and by treating the 'underdeveloped' simply as poor without

seeking the reasons for their destitution, 'development policy' made growth and aid (conceived in technocratic, quantitative terms) the only possible answer. (Ibid., 79)

Selon Leys (2005), les intellectuels et étudiants européens, africains et africanistes critiquèrent les limites du modèle en soutenant la capacité des populations à conduire un développement alternatif. En réaction à la théorie de la modernisation émerge la théorie de la dépendance (et du sous-développement). Certaines critiques attaquent l'organisation d'une élite bourgeoise pour répondre à des intérêts étrangers. D'autres visent les caractères ahistorique et eurocentrique du modèle¹⁸. Ces critiques proposent que le « premier » monde ou les structures du système-monde créent des inégalités dans le Tiers-Monde. Afin de repenser les relations, les tenants de cette théorie visent à trouver les causes des inégalités économiques et politiques pour mettre un frein au sous-développement. La principale critique qui affaiblira la théorie de la dépendance sera l'accusation marxiste.

Ce contexte intellectuel engendre de nouvelles perspectives d'études et de pratiques pour l'anthropologie (pauvreté, santé, etc.). (Hoben 1982) Selon Escobar (1997), la gestion des enjeux de la pauvreté conduit à un système de paupérisation. Les pratiques de philanthropie, les paradigmes du *développement* et la création de la catégorie des « pauvres » établissent de nouveaux rapports entre un nombre d'individus ou de groupes et les desseins capitalistes des autres. Selon Olivier de Sardan (1995), ces *pauvres* deviennent des consommateurs du développement.

Depuis leurs Indépendances, les États africains auront connu des « trajectoires géo-économiques¹⁹ [...] [propres à] une Afrique plurielle » (Dubresson et Raison 2008, 19) Jusqu'alors, l'État joue sensiblement un rôle de producteur. Vers la fin des années 1970, les mesures prises depuis le contexte post-Seconde Guerre mondiale sont

¹⁸ Notons aussi les références classiques à Walter Rodney avec son ouvrage « How Europe Underdeveloped Africa » (1972), Immanuel Maurice Wallerstein (1975) et à certains néo-marxistes comme P.P. Rey.

¹⁹ Selon la classification de Dubresson et Raison, le Burkina Faso figure parmi les pays de la trajectoire agro-exportatrice qui se concentre sur la diversification de l'agriculture et la promotion des manufactures. Toutefois, le Burkina Faso demeure une source de main-d'oeuvre pour l'important développement ago-sucrier de la Côte d'Ivoire. (2008)

progressivement abandonnées au profit de l'ouverture au libre marché. (Ibid.) Dans le raisonnement de Wolton (2003), c'est la deuxième phase de la mondialisation. Les théories des ultra-modernistes (théories économiques) et des post-modernistes (critique des institutions) et les tendances économiques protectionnistes sont contiguës. (Cooper et Packard 2005)

« [L]es années soixante et soixante-dix ont été celles de la montée en puissance de l'intervention étatique » (Dubresson et Raison 2008, 12), et ce, dans un encadrement international vertical. Dès lors, un essoufflement économique marque la décennie suivante. La condition des pays du Tiers-Monde demeure vulnérable aux fluctuations mondiales et la dépendance des États pour les produits de base est importante. L'endettement vicieux affecte les relations des pays africains avec la Banque mondiale. Les idées de Rostow ont conduit à une représentation de la démocratie réduite aux besoins de base autour desquels la Banque mondiale s'était positionnée durant l'ère de la dépendance (en 1973). (Leys 2005)

Les Programmes d'Ajustement Structurels (PAS) sont imposés entre 1980 et 1989 pour équilibrer les marchés intérieurs et extérieurs des pays africains dans le libre marché. Cela se traduit par des mesures comme la dévaluation de monnaies, la baisse de dépenses publiques et de subventions, les mesures de privatisations et de dérèglementations, etc. La libéralisation des marchés est conjointe à la transition démocratique de plusieurs systèmes politiques. Avec le recul de l'histoire, les dysfonctionnements et l'endettement ont persisté et la dimension sociale est négligée. (Dubresson et Raison 2008)

Jusqu'à maintenant, les approches soulignées ont exclu le rôle central que joue la culture comme agent de développement. James Ferguson (1994) va même jusqu'à critiquer l'attitude apolitique du développement qui considère les institutions locales comme des structures neutres de services ou l'expression d'une idéologie d'intervention sans idéologie explicite.

"The people" tend to appear as an undifferentiated mass, a collection of "individual farmers" and "decision makers", a concept which reduces political and structural

causes of poverty to the level of individual "values", "attitudes" and "motivation". In this perspective, structural change is simply a matter of "educating" people, or even just convincing them to change their minds. [...] it is thus easy for it to arrive at the conclusion that "the people" are mistaken (Ibid., 178)

Toujours selon Ferguson (1994), cette attitude n'est pas naïve, mais due à un refus des agents de considérer les dynamiques politiques locales. Les gouvernements auxquels l'institution du développement s'adresse sont eux aussi régis par des systèmes de pensée, des stratégies et des motivations. En ce sens, il affirme que la droite politique du développement n'avait que pour objectif l'entrée du capitalisme en Afrique.

La complexité des situations et des relations derrière l'idée de *développement* a donné naissance à un potentiel de recherche important en sciences sociales. Les critiques dirigées vers les failles du capitalisme ont mobilisé les appuis aux alternatives sociales pour un processus de développement plus juste. Ainsi, dans la littérature subséquente, Escobar (2005) remarque que le champ du développement social s'accroît. Il reflète cet intérêt pour la démocratie et la participation. L'auteur parle de changements *macros*. D'ailleurs, Rist (1999) note l'influence du Rapport sur le Développement humain des Nations Unies de 1991 comme moteur à l'élargissement du concept du *développement* à ces rhétoriques. La littérature plus récente insiste sur les changements *micros* du quotidien, de l'autonomie et de l'identité des individus. (Escobar 2005)

Nous avons présenté jusqu'ici une synthèse de la trajectoire historique de la théorie du développement. Parce qu'il est toujours risqué d'en faire une revue arbitraire, une perspective épistémologique brève nous offre une autre perspective.

1.2.2 Analyses socio-anthropologiques du développement

Selon Cooper et Packard (2005), le développement a été une coopération et une méthode d'intervention institutionnelle. Il a permis d'organiser le système du développement et l'aide internationale. Ainsi, sa structuration a évincé la croyance en

l'autorégulation économique et sociale des états de pauvreté. Selon Escobar (2005), le développement est une construction discursive et ethnocentriste. À titre de réponse à la pauvreté, il a été articulé comme un système de connaissances (institutionnalisation) et d'intervention (professionnalisation, expertise) dans lequel se sont ancrés des relations d'autorité et des mécanismes de pouvoir et de savoirs. Rist (1999) affirme que le développement est devenu un système de significations et de distinction, géré par des institutions autorisées. Les conceptions (évolutionniste individualiste et économique) ont érigé un registre de fonctions (normatives et instrumentales) dirigées vers l'espérance de meilleures conditions de vie. Il va jusqu'à affirmer que le développement n'existe qu'à travers les aspirations humaines, les actions qui les rendent légitimes et les institutions qui les gèrent. Il propose de considérer ce phénomène comme un élément de croyances sur la modernité et de mythes sur les autres sociétés (non occidentales), telle une religion. « The act of belief is performative, and if people must be made to believe, it is so that they can be made to act in a certain way. Indeed, the action determined by the belief is obligatory, and does not rest upon any choice. » (Ibid., 22) Enfin, chez Olivier De Sardan (1995), le développement s'étudie comme un phénomène social ou une forme du changement social. Son examen doit réduire les effets des idéologies, des préconstruits ou préjugés. Ainsi, il définit son approche comme « l'étude empirique multidimensionnelle de groupes sociaux contemporains et de leurs interactions, dans une perspective diachronique, et combinant l'analyse des pratiques et celle des représentations. » (Ibid., 10)

Dans des termes pratiques, ce même auteur propose le concept de *configuration développementiste* pour parler du système institutionnel :

univers largement cosmopolite d'experts, de bureaucrates, de responsables d'ONG, de chercheurs, de techniciens, de chefs de projets, d'agents de terrain, qui vivent en quelque sorte du développement des autres, et mobilisent ou gèrent à cet effet des ressources matérielles et symboliques considérables. (Ibid., 7)

Cette configuration présente plusieurs dispositifs comme le projet ou la structure d'intervention qui détiennent des ressources, des opportunités, des contraintes et des jeux d'interactions (individuelles et organisationnelles). Il existe également des normes.

Le langage-développement est « l'univers langagier des institutions [et des autres opérateurs] de développement ». (Ibid., 165) L'auteur précise qu'au-delà d'un langage commun, persistent les différences synchroniques (écoles, idéologies) et diachroniques (modes dans les pratiques de développement).

Olivier de Sardan (1995) perçoit l'intervention sociale comme un processus dynamique et non pas une action déterministe. En faisant référence à une opération de diffusion d'un message sanitaire, il écrit : « Le récepteur ne reçoit pas passivement le sens, il le reconstruit, en fonction de contextes, de contraintes et de stratégies multiples. Autour d'un message s'opèrent des interactions et des négociations incessantes. » (Ibid., 20-21) Il parle alors de « faits de développement ». (Ibid., 10) Par conséquent, l'auteur croit que l'anthropologie du développement a le devoir de s'intéresser aux réalités des communautés locales et d'examiner les dispositifs extérieurs (qui incluent les actions des médiateurs et des courtiers du développement). Selon lui, bien des processus (de confrontation, d'accommodation, de compromis ou de rapports d'échange) sont absents de l'anthropologie classique. Aussi, le changement social et le développement possèdent des structures intermédiaires qu'il définit comme des réseaux (d'affinités, clientèles, professionnelles, sociales, familiales, etc.). Ainsi, il considère l'idée d'un carrefour des processus et des interactions et un espace de rencontre entre le micro et le macro. Enfin, la socio-anthropologie du développement reconnaît l'existence de sens derrière les pratiques populaires et la méfiance des populations à l'égard des idéologies²⁰, des théories générales ou des innovations institutionnelles. En somme, les faits de développement ne sont pas ahistoriques, c'est pourquoi il faut se pencher sur leurs mutations.

²⁰ Précisons à cet égard la place du populisme dans le développement et les sciences sociales. Olivier de Sardan définit deux registres. Le premier repose sur la sémantique du misérabilisme et du compassionnel. On le retrouve particulièrement dans les récits narratifs comme le témoignage. Le second repose sur une rhétorique de dénonciation qui valorise les thèmes de résistance. Les deux registres peuvent interagir. Aussi, l'auteur distingue un populisme idéologique (soutien enthousiaste au peuple, idéalisation du peuple, production de stéréotypes) et un populisme méthodologique (reconnaissance des particularités et de l'autonomie du peuple, cueillette des pratiques et analyse des représentations). Il critique le populisme idéologique qui se cache parfois derrière le populisme méthodologique. (1995)

[L]e passé culturel de l’Afrique n’est jamais historicisé par les culturalistes. C’est un passé sans histoire, un passé indéterminé, un passé sans périodisation, « un passé essentialisé ». C’est là un autre de ces signes qui ne trompent pas par lesquels se reconnaît une idéologie, fût-elle scientifique. Bien évidemment, il ne saurait être question de récuser toute influence du passé sur le présent, bien au contraire! L’histoire est une dimension incontournable du présent. (Olivier de Sardan 1995, 422)

1.2.3 Développement critique de l’histoire

Mamadou Diawara (2010) présente une lecture critique pertinente de la temporalité pour ce mémoire, à l’égard du rôle et des actions des disciplines que sont l’histoire, l’anthropologie et les études de développement. Selon l’auteur, les historiens se concentrent sur l’étude du passé au détriment du rôle qu’ils peuvent jouer dans l’étude des enjeux contemporains. De leur côté, les spécialistes du développement s’intéressent à l’action dans une doctrine du futur au détriment des connaissances locales et de la mémoire du passé. Or, pour l’auteur, le temps ne se perçoit pas en trois temporalités distinctes (passé, présent, futur). Diawara souhaite que l’anthropologie ait recours à l’histoire pour considérer le passé et traduire les dynamiques sociales qui conduisent le futur. Dans ce cadre, les savoirs locaux ne doivent pas être des attributs au développement. Plutôt, ce dernier doit reposer sur ces premiers.

Selon l’auteur, l’histoire démontre que le développement en tant que concept s’enracine dans la rencontre entre l’Afrique (particulièrement francophone) et l’Europe²¹. Le développement est une transformation de la mission civilisatrice que la France s’est donnée dans les politiques de valorisation des territoires coloniaux. Cela présente trois nuances importantes. D’abord, l’Afrique possède une histoire bien avant cette rencontre. Ensuite, la rencontre, parfois contestée parfois désirée, possède aussi son histoire plus lointaine que la notion de développement. Enfin, il ne faut pas oublier les

²¹ Pour Paula Ebron (2002), la culture est concomitante aux dynamiques géopolitiques et économiques mondiales. Celles-ci ont façonné l’Histoire et les représentations sur l’Afrique. Ainsi, la performance de l’Afrique est une interconnexion de représentations co-produites entre plusieurs acteurs comme les ONG et les musiciens, historiens, touristes, anthropologues, etc.

expériences locales de la France dans leurs idéologies, ni la conduite de leurs actions à l'étranger, ni la lecture occidentale française dans les disciplines comme l'histoire.

Pour illustrer le propos avec un exemple lié à la musique, nous nous intéresserons au cas des changements sociaux chez le griot mande²² avec l'idée de la surface sociale de Diawara (1996). Dans l'aire mandingue²³, les couches sociales sont liées entre elles. Par exemple, une couche noble est liée à une autre couche d'artisan (comme les griots). Ces derniers dédient les expressions orales aux premiers. Le premier changement majeur tient de la rencontre avec les Blancs. D'abord, la colonisation française a déconstruit ce lien social et a établi de nouveaux rapports entre les griots et les nouveaux riches. Les nouvelles élites représentaient « une classe tampon entre eux Blancs et la masse des indigènes ». (Guingané 1977, 41-42) Après, avec les Indépendances, Diawara (1996) note que les griots cherchèrent de nouvelles sources de mécénat pour préserver la fonction traditionnelle. Par la suite, l'urbanisation et les mouvements migratoires font de la ville un nouveau lieu de patronage et de définition des identités. Les nouvelles catégories de patrons sont formées de bureaucrates ou de commerçants influents. À cette époque, l'État véhicule une association entre musicien et voyou. Cette représentation découle de la dépréciation de la pratique musicale chez les fonctionnaires. (Kaboret et Kaboré 2004)

Le deuxième changement important est la révolution des médias contribue à développer le paysage médiatique du Burkina Faso. (Diawara 1996) Elle multiplie les circuits de diffusion des textes oraux. Pour Diawara, il s'agit « [d']un défi direct à la fonction ancestrale. L'interférence de la radio, de la télévision et du magnétophone

²² Les griots appartiennent aux castes détentrices de la culture orale et des artefacts légitimes pour l'histoire sociale (récits épiques, poèmes et chansons) (Ebron 2002) L'importance du rôle tient à la reproduction sociale. Leur travail consiste à composer et à diffuser des textes pour leur patron, telle l'aristocratie guerrière, sous la sanction sociale. Les événements traditionnels se déroulent toujours en leur présence. (Kaboret et Kaboré 2004, Diawara 1996) Ce sont les baptêmes ou cérémonie de nomination de l'enfant, les rituels ou initiations, le mariage et les funérailles. (Ebron 2002) Kaboré caractérise leurs chants comme des musiques savantes, en raison du langage spécifique : il n'est compris que par les initiés. (1993b)

²³ L'aire mandingue fait référence à l'histoire africaine de Soundiata Keïta et à la géographie précoloniale. L'empire mandingue couvrait le territoire aujourd'hui délimité par plusieurs pays tel le Mali dont il est le berceau, le Sénégal, la Guinée, la Côte d'Ivoire, le Burkina Faso, etc.

dans le champ de la récréation est aussi un défi. » (Ibid., 606) Il qualifie les nouvelles relations de patronage dans l'ère médiatique comme « éphémères » en raison des travaux « ponctuels ». (Ibid., 602)

On assiste lentement, mais sûrement, à un glissement d'identité professionnelle chez les hommes et chez les femmes. [...] On n'est plus griot, on est artiste. Le terme français, cher aux musiciens qui l'utilisent même s'ils ne parlent que leur propre langue, confère à la profession ses lettres de noblesse. (Ibid., 600)

Enfin, le troisième changement influant sur la surface sociale mande est la révolution numérique qui inclut les nouvelles technologies de l'information et de la communication. Diawara parle d'une rupture sociale où la tradition musicale n'est plus un lien héréditaire, voire d'un mépris des normes ancestrales. Les effets de la mondialisation sur les courants musicaux sont également soulevés dans la production et la reproduction des normes ancestrales, panafricaines et occidentales. L'artiste se réfère désormais aux circuits des arts et spectacles. « [M]ais ce processus a ses limites. N'est pas loué qui le veut; ne devient pas compositeur médiatisé qui le souhaite. Le critère de la chevalerie et de la noblesse n'est plus de mise, mais celui de l'argent et de la puissance demeure. » (Ibid., 608)

En somme, Diawara (2010) vient à la défense d'une perspective du temps qui considère le passé (et la mémoire historique) dans les actions du présent qui conduisent la recherche d'un futur. En ce sens, chacune des disciplines interpellées a pour défi de s'intéresser, selon leur expertise certes, à un nouveau rapport au temps. Que ce soit les historiens, les anthropologues ou encore les spécialistes en études ou en intervention de développement, chacun peut apprendre de l'autre afin de dépasser les limites de sa propre discipline. En ce sens, l'auteur évoque l'idée de la responsabilité à l'égard de l'histoire contemporaine de l'Afrique. Ainsi revient la question de l'éthique.

C'est dans cet esprit que s'inscrit le choix de centrer ce premier chapitre sur une revue théorique des idées de *culture et développement*. Celle-ci contribue à jeter les bases pour comprendre la profondeur historique du phénomène à l'étude. La trajectoire de la notion de *culture* démontre une fragmentation de son utilisation, soutenue par une

conception élargie de la culture aux systèmes de sens et aux processus sociaux. La culture s'est vue attribuer un potentiel symbolique, instrumental ou performatif. Elle s'est aussi rapprochée de la notion de *développement* à la suite des mouvements de décolonisation et des Indépendances. Cette dernière démontre comment la théorie du développement a évolué vers la question culturelle, autant dans l'économie que dans l'action sociale. Par la suite, la mondialisation a amplifié cette rencontre pour en devenant un levier puis un véritable pilier. Elle a soutenu la formation d'un capital pour la culture et a inscrit la question culturelle dans nos pratiques politiques. L'histoire des idées semble toutefois tenir le rôle d'une clé ignorée de comprendre plusieurs conflits qui émergent entre les différentes conceptions du rôle de la culture et de la place de celle-ci dans le développement.

Ainsi, performance et représentation sont les deux concepts qui traversent le cadre théorique. « The tension between representation and performance is essential to the process of making and remaking all that we can imagine as Africa. ». (Ebron 2002, 32) Ensemble, ils présentent une méthode de lecture des informations historiques. Selon Ebron (2002), l'Histoire est représentation, car elle s'est construite sur les représentations. Celles-ci sont mises en performance, puis négociées. L'idée de négociation est souvent utilisée pour exprimer un processus qui fait penser à la médiation. En ce sens, la performance devient l'espace de médiation. L'idée de médiation s'illustre aussi dans différentes formes d'expression artistiques et à différentes échelles. Elle est une phase de la production du sens entre l'objet et l'individu, dans des contextes de référence plurielle. Dans cet ordre d'idées, Olivier de Sardan (1995) définit le développement comme une opération de médiation. Il s'intéresse particulièrement à la médiation des savoirs technico-scientifiques et populaires. Il défend l'importance de connaître et de comprendre les savoirs populaires pour jouer le rôle de médiateur.

Nous avons maintenant les éléments théoriques nécessaires pour décortiquer le phénomène de la chanson de sensibilisation au Burkina Faso. Cependant, avant cela, nous allons nous pencher sur la méthodologie de cette recherche.

CHAPITRE 2 : MÉTHODOLOGIE

Avec ce chapitre, nous abordons le cadre de production des données de recherche qui ont servi à l'analyse de la problématique. Dans un premier temps, je présente les termes de l'étude de terrain, l'échantillon des artistes et des associations ainsi que l'approche utilisée pour le traitement de l'information. Je précise également certains concepts qui ont influencé la rédaction. Le recours à ce vocabulaire possède un ancrage théorique, mais celui-ci n'a volontairement pas été abordé au premier chapitre. Dans un deuxième temps, j'élabore quelques réflexions sur la méthode et le terrain dans la démarche anthropologique et en rapport à l'expérience vécue.

2.1 Présentation de l'étude de terrain

Le terrain de recherche a été réalisé entre le 30 août et le 15 décembre 2010 dans les deux principales villes²⁴ du Burkina Faso. Bobo-Dioulasso et Ouagadougou ont été choisies pour leur importance sociohistorique. Ouagadougou est le siège de l'empire précolonial Moaga et aujourd'hui la capitale politique et économique ainsi que le carrefour des industries culturelles. Bobo-Dioulasso est l'ancienne capitale économique et le berceau de la culture traditionnelle mandingue. Les contextes urbains sont des espaces de migrations, de styles de vie et de représentations sur le développement et la culture dans la mondialisation. La musique *moderne* s'inscrit dans ce contexte de consommation dont le marché est principalement urbain. Puisque la population se situe majoritairement en milieu rural, le marché en est d'autant plus réduit. (Kaboret et Kaboré 2004)

L'Institut Supérieur des Sciences des Populations (ISSP) de Ouagadougou a été mon institution d'accueil. Monsieur Jean-François Kobiané, enseignant, chercheur et

²⁴ Néanmoins, mes activités m'ont amenée à me déplacer dans des villes périphériques et à discuter des rapports avec le milieu rural.

directeur adjoint de l'Institut et Chef de l'Unité de Recherche, Population et Éducation, a été chargé de mon encadrement. Monsieur Kobiané a été rencontré précédemment à l'Université de Montréal, dans le cadre du séminaire en études africaines du Groupe interuniversitaire d'études et de recherches sur les sociétés africaines (GIERSA). Cet accueil a facilité la recherche dans certains milieux burkinabè (universitaires, publics et professionnels locaux) comme les structures de l'État. En effet, l'attache à une institution burkinabè a contribué à me personnaliser en tant qu'étranger et à diminuer la méfiance à l'égard d'une institution inconnue (Université de Montréal dans mon cas).

Rappelons que l'étude réalisée pour ce mémoire s'inscrit dans une temporalité segmentée. En effet, il s'agit de mon troisième séjour au Burkina Faso. Un premier voyage en 2008 (d'une durée de 4 mois) a été réalisé dans le cadre de mon baccalauréat pour le compte de mon projet vidéo documentaire *Échographie*. Un second passage en 2009 (d'une durée de 2 mois) a permis de vivre l'expérience du retour. J'y ai poursuivi ma démarche de vidéaste documentaire. Le terrain de l'automne 2010 s'inscrit donc comme rétroaction, consolidation et ouverture des horizons circonscrits au cours de ces premiers passages. En parallèle, j'ai consacré beaucoup d'effort à une démarche en anthropologie visuelle, toujours à titre indépendant. Bien que la recherche et le projet de film furent deux actions séparées, il me semble impératif de mentionner l'importance de la réalisation de l'un sur la démarche de l'autre²⁵.

Les terrains auront grandement contribué à la formation de mon expertise culturelle. « As you gain more experience, you will become conscious of more and more of your biases. As you bring at least some of them into awareness, you can describe them to others, show how they guided the kind of your work you did, and suggest alternatives». (Agar 1996, 49)

²⁵ Pour un projet doctoral qui poursuivrait le travail de ce mémoire, j'encourage fortement un axe en anthropologie visuelle. Il constitue un élément de recherche incontournable pour solidifier le travail ethnographique dans les pratiques culturelles contemporaines dans le cadre des études africaines urbaines.

2.2 Cueillette de données

La cueillette de donnée s'est articulée selon les groupes d'interlocuteurs, c'est-à-dire celui des artistes-musiciens et celui des associations locales oeuvrant pour le développement. Aussi, il s'est avéré nécessaire de visiter quelques structures ministérielles pour comprendre leur relation à l'État. Maintenant, nous allons détailler chacun de ces éléments de recherche.

2.2.1 Échantillon

Les interlocuteurs ont été sélectionnés par la méthode boule-de-neige, à partir des contacts établis lors des séjours précédents (2008-2009), du réseau de ceux-ci et des nouvelles rencontres en 2010. L'échantillon exhaustif a reposé sur les critères minimums suivants :

- Âge (adulte de plus de 18 ans)
- Lieu de naissance (différenciation des localités urbaines et rurales)
- Lieu de résidence (contexte urbain de Ouagadougou et Bobo-Dioulasso)
- Expérience associative par un projet musical

Bien que la question de la représentation des genres (rapport homme - femme) ait été un intérêt dans la préparation de la recherche, les réalités du terrain ont été différentes. La participation des hommes domine dans l'échantillon, car les milieux investigués sont surtout masculins. Les raisons pour lesquelles les femmes sont moins nombreuses sont multifactorielles. La complexité de ce sujet peut incarner à lui seul un projet de recherche. Du coup, il faut considérer cet échantillon comme un miroir des réalités culturelles auxquelles je me suis intéressée. Pour simplifier les orientations du mémoire, celui-ci évacue volontairement l'analyse des différences entre les réalités professionnelles des genres.

2.2.2 Présentations des projets observés

Dans le choix des milieux associatifs, l'axe de la santé a été choisi afin de faciliter l'observation d'un contexte général, c'est-à-dire l'approche de l'IEC/CCC.

Tableau récapitulatif des associations locales²⁶

Associations	Missions... au Burkina Faso
Association Solidaire Santé (ASS)	Réduire la pauvreté et de combattre la maladie VIH/SIDA et ses effets pour le bien-être des collectivités.
Association Santé Culture (ASC)	Réaliser des activités de sensibilisation sur des enjeux de développement par la valorisation des arts traditionnels.
Ensemble contre le VIH/SIDA (EV/S)	Lutter contre le VIH/SIDA, le paludisme et la tuberculose.
Santé Burkina (SB)	Promouvoir la santé et la jeunesse au Burkina Faso.
Sid'Arts (SA)	Prévenir l'infection aux IST/VIH/SIDA et la stigmatisation sociale par les arts.

Tableau récapitulatif des activités de sensibilisation utilisant la musique

(O = Ouagadougou, BD = Bobo-Dioulasso)

Asso.	Siège	Activités étudiées	Public cible	Niveau d'action
ASS	O	1. Soutien à la production musicale 2. Animation communautaire	Population générale et OEV ²⁷	1. Masse 2. Proximité
ASC	O	1. Animations sur la santé de la	Villages	1. Proximité

²⁶ Les noms réels des associations ont été changés par des pseudonymes pour respecter les règles d'éthique du processus de recherche.

²⁷ Enfants Orphelins et Vulnérables

		reproduction 2. Production d'outils audio	et zone non loties	2. Masse
EV/S	BD	Compétition locale	Jeunes	Proximité et masse
SB	O	Compétitions locales et nationales	Jeunes	Proximité et masse
SA	BD	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Anciens concours de musique ▪ Production de cassettes et de clips ▪ Atelier interactif 	Population générale et groupes vulnérables	De masse (1999-2003) à proximité (2004 à aujourd'hui)

2.2.3 Présentations des interlocuteurs principaux

Trois (3) associations ont été étudiées à Ouagadougou et deux (2) associations à Bobo-Dioulasso. Au sein de chacune, entre deux et cinq acteurs associatifs ont été rencontrés, pour un total de douze (12) interlocuteurs. Un acteur a collaboré à partir de Montréal, résidant au Canada depuis quelques années. Trois (3) projets d'associations connexes ont été découverts au cours du terrain, mais une démarche plus formelle n'a pas été entamée faute de temps. Sur le terrain, j'ai rapidement considéré la nécessité d'adapter ma volonté de retracer l'historique des projets associatifs au facteur individuel. « Si jamais, comme [ce leader associatif], l'association repose sur ses actions depuis le début, il est important de le mettre en perspective. » (Journal terrain du 30 août 2010)

De plus, parmi chaque association, un nombre oscillant entre un et cinq artistes solo ou formations artistiques ont été rencontrés, pour un total de seize (16). Plus précisément, il s'agit de vingt-six (26) individus qui ont participé au processus. En somme, les deux champs combinés totalisent trente-huit (38) interlocuteurs. À la prochaine page, vous trouverez un tableau récapitulatif de ce décompte.

Tableau récapitulatif des entretiens principaux

	CHAMP ASSOCIATIF					
<i>Lieu de résidence</i>	Ouagadougou		Bobo-Dioulasso		Autre	
<i>Nombre d'associations rencontrées</i>	3		2		-	
<i>Répartition homme/femme</i>	H	F	H	F	H	F
<i>Nombre d'interlocuteurs</i>	5	0	7	1	-	-
<i>Total : 5 associations, 13 interlocuteurs</i>						
	CHAMP MUSICAL					
<i>Lieu de résidence</i> <i>* Ouahigouya, Gorum-Gorum, Gaoua</i>	Ouagadougou		Bobo-Dioulasso		Autre *	
<i>Nombre de formations rencontrées</i>	6		6		3	
<i>Répartition homme/femme</i>	H	F	H	F	H	F
<i>Nombre d'interlocuteurs</i>	5	2	11	0	6	0
<i>Total : 15 formations, 24 artistes</i>						

2.2.4 Présentations des structures ministérielles

Durant le terrain de recherche, il s'est avéré nécessaire de visiter les structures ministérielles de l'État Burkinabé qui *ont* ou *auraient* un rôle à jouer dans la réalisation des projets investis. Quatre ministères m'ont intéressée en ce sens : celui de la culture, de la santé, de l'éducation et la Présidence du Faso. J'ai été référée vers des directions spécifiques afin de rencontrer l'administration appropriée.

- La Direction générale des arts (DGA) du Ministère de la Culture;
- La Direction de la Santé de la Famille (DSF) et la Direction de l'Hygiène Publique et de l'Éducation à la Santé (DHPES) du Ministère de la Santé;
- La Direction des Enseignements des Arts, Cultures et Environnements (DEACE) et la Direction de l'Éducation en matière de population et de citoyenneté (DEMPC), deux structures de la Direction générale des enseignements spécifiques (DGES) du Ministère de l'Éducation;
- Le Conseil National de Lutte contre le Sida et les Infections Sexuellement Transmissibles (SP/CNLS-IST) et PROMACO, rattachés à la Présidence du Faso.

2.2.5 Canevas des entretiens semi-dirigés

L'entretien semi-dirigé a été préparé pour orienter la discussion tout en laissant le plus d'espace à l'interlocuteur pour s'exprimer. Ainsi, le canevas a donné lieu à différentes discussions spécifiques à l'expérience de l'individu. Comme l'explique Olivier de Sardan, l'entretien de type « conversation » est une stratégie propre à l'enquêteur en anthropologie qui vise à réduire l'effet d'un interrogatoire et à faciliter une situation de dialogue et d'écoute. Les enjeux demeurent le cadre métacommunicationnel (intersubjectivité) et le contrôle de l'entrevue (négociation des intérêts de chacun). (1995b) Marcus et Fischer affirment que l'idée du dialogue est importante pour les anthropologues. La pratique engagée analyse la communication comme un processus interculturel. (1986) « It is a two-way and two dimensional exchange, interpretative processes being necessary both for communication internally within a cultural system and externally between systems of meaning » (Ibid., 30 dans Lassiter 2005, 66) Agar (1996) met quant à lui en évidence l'interférence culturelle dans la discussion de l'anthropologue avec les individus participant à la recherche.

These two areas – eye contact and question-asking – are behaviourally minor but powerful in their effects on the relationship between ethnographer and informant. Your own culture does not only influence you at this level, it can also guide your interest toward different topics at the expense of others. » (Ibid., 46)

Dans un premier temps, mon canevas abordait la situation civile, la famille, le parcours scolaire et l'école de la vie ainsi que les migrations. Le but était de dresser un portrait biographique. Dans un deuxième temps, les conversations ont été orientées sur les projets de sensibilisation par la musique avec les éléments suivants :

Canevas d'entretien des projets d'action culturelle	
Acteur associatif	Artiste-musicien
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Historique associatif +intégration individuelle ▪ Historique et concepts des projets musicaux et projets annexes 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Rencontre avec l'association (qui, quand, quoi, comment, pourquoi) ▪ Perception de l'activité vécue et postactivité

<ul style="list-style-type: none"> ▪ Relations avec le milieu artistique et les médiateurs (apports, difficultés) ▪ Discussions sur l'art, la musique et le développement 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Les ambitions, les espoirs ▪ Discussions sur la musique, leur démarche artistique, l'artiste et l'industrie de la musique
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Les entretiens informels ont été des conversations spontanées ou des prospections pour préciser des éléments contextuels ou expérientiels. Selon mes questionnements, les interlocuteurs se sont livrés à des témoignages ou à des explications dans une conversation où nous avons partagé nos réflexions.

Dans le cas spécifique des visites ministérielles, quatre questions ont constitué un canevas de base. La conversation a ensuite été orientée selon les réponses et les précisions nécessaires.

- Y a-t-il une direction plus précise qui gère ces projets (de sensibilisation)?
- Quelles sont les dispositions (politiques/administratives) du ministère pour ces projets musicaux?
- Quelles sont les procédures ou les dispositions du travail avec le milieu associatif?
- Y a-t-il des rapports, des documents de réflexion ou d'autres écrits publics qu'il me serait possible de consulter?

2.3 Production, traitement et analyse des informations

Comment décrire la complexité (les origines, les négociations et les impacts) de la rencontre entre deux milieux distincts? Comment traduire un espace de rencontre par son historique et ses petites histoires? Comment favoriser une rétrospective, une rétroaction ainsi qu'une projection? La démarche anthropologique permet de considérer le passé de l'individu comme une source de repères par rapport à son présent et son futur. Afin de construire une description des champs impliqués dans la rencontre et d'identifier les enjeux pertinents, l'approche biographique a été choisie comme cadre

de production des informations. L'outil du récit de vie permet de comprendre les processus d'individualisation et de professionnalisation. Sarah Andrieu (2009) démontre comment le récit de vie permet d'opérationnaliser le concept de trajectoire de professionnalisation d'un artiste-entrepreneur au Burkina Faso.

Dans son ouvrage *Naître et mourir au Zaïre* (1993), Bogumil Jewsiewicki s'intéresse à la petite bourgeoisie à l'époque coloniale du Congo-Zaïre. Il définit son projet de recherche comme « un projet d'histoire socioculturelle [pour lequel] le récit de vie y a été perçu comme l'équivalent d'un document d'archives. » (Ibid., 4). L'auteur reconnaît les zones d'ambiguïté du récit, mais l'intègre comme un « ensemble de discours non savants sur le soi ». (Ibid., 5 :6) Jewsiewicki apprécie le récit de vie comme modèle de communication et de négociation sociale particulièrement riche. Il est abordable à tout interlocuteur qui le percevra comme un cadre de parole régi par les mêmes normes sociales que l'espace public africain, entre domination et appropriation du monde. Dès lors, le récit regroupe un ensemble de représentations issues de phénomènes sociaux adjacents qui se reproduisent, se créent et/ou se modifient à travers le dialogue. « Si le récit de vie est explicite, le savoir combine l'implicite et l'explicite, un peu à la manière d'un proverbe dont la pleine signification ne peut être saisie que dans le contexte où il est proféré. » (Ibid., 11) C'est pourquoi le chercheur doit être attentif à la parole dans le récit de vie comme un discours de représentations.

Les réflexions de Christine Jourdan (2008) sur la production d'un récit de vie se sont avérées pertinentes pour comprendre l'expérience intersubjective vécue sur le terrain de recherche. Les débats sur la véracité de l'information recueillie prennent alors un tout autre sens. En effet, Jourdan considère le récit de vie comme le produit de la rencontre entre le chercheur et son interlocuteur. En cernant l'espace comme un « communication event of the narrative type » (Ibid., 1), l'auteur considère les interactions et les dynamiques socioculturelles dans le dialogue comme contexte de la relation. Dès lors, le processus d'objectivation est particulier, car le dialogue présente une construction du soi et une transformation du soi par la rencontre. (Ibid.) « [E]vent set in the past, they are likely to be affected by temporality, recall, memory recasting in the light of further

development and choice. » (Ibid., 3) En somme, considérant le récit de vie comme un produit discursif issu d'un espace d'interactions intersubjectives, il y a lieu d'accepter que les récits puissent varier dans le temps et selon la représentation projetée dans le contexte de l'objectivation.

Weaving her life history, Resina constructed herself in the past that allowed her to create herself in the present [...] As with any type of anthropological data, life histories are partial representations and interpretations of a real world that exists independently of how we create it. (Ibid., 15)

La vision de Jourdan me rappelle la proposition de Paula Ebron (2002) selon qui il faut considérer l'entretien comme un espace de performance (du soi, de l'identité) pour le chercheur et le narrateur. Pour illustrer cette dynamique, elle se réfère au concept de *biomythographie* d'Audrey Lordre (1982) pour définir « the act of merging history, biography, and myth in creating an identity. » (Ebron 2002., 139) Ce concept s'applique bien au rôle du djely²⁸ quand on reconnaît que son action professionnelle et artistique est une performance narrative autour des individus. Selon Ebron, la notion éclaire les motivations du djely qui se cachent derrière son discours. La biomythographie n'est pas un mensonge ou une fiction, mais un processus de sélection de faits pour construire le récit narratif, une narration du soi, en relation avec l'autre. Le problème que j'ai ressenti à réutiliser ce concept dans ce cadre ethnographique est la perception péjorative qui se dégage de son utilisation hors contexte. Avec Jourdan (2008), les processus de construction et de représentation du soi dans un espace d'intersubjectivité répondent aux interactions naturelles d'un espace de socialisation. La vision de cet auteur permet aussi considérer les limites de l'approche biographique :

Les données rétrospectives biographiques comportent des limites en plus du *problème de mémoire* [...] il y a celui de la sélectivité. [...] Malgré ces limites, l'analyse biographique présente des avantages du point de vue de l'explication des phénomènes sociaux. En effet, le *temps* est une dimension importante dans ces analyses, ce qui permet de tenir compte de l'*ordre temporel (time order)* des processus à l'étude et de s'approcher quelque peu (du fait du principe de l'*antériorité*) de l'analyse *causale*. (IPEC 2007, 8-9)

²⁸ *Djely* et *griot* sont deux termes de référence pour la même caste sociale africaine. (Voir note de page #21)

La temporalité soulignée renforce la position méthodologique exprimée par Marie-Nathalie Leblanc (2007) qui promeut l'approche biographique qualitative par l'idée de la trajectoire de vie. Cet angle méthodologique permet d'intégrer plusieurs outils comme les entrevues formelles, semi-dirigées et informelles ainsi que les différentes situations narratives à partir de situations d'observation. Dans le cadre de la trajectoire de vie, le récit de vie se complexifie, mais répond peut-être davantage aux besoins des anthropologues de s'intéresser aux dimensions multiples des parcours (professionnel, résidentiel, etc.). C'est une organisation chronologique de l'analyse de l'expérience de vie du narrateur.

Comme méthode proposée pour un projet de plus grande envergure, la somme des idées de ces auteurs est inspirante. J'aurais bien voulu travailler sur la temporalité de mes récits de vie, mais le cadre de ce projet limitait l'action. Je suis donc consciente qu'il faut chercher à aller au-delà d'un simple récit de vie. Par conséquent, ma démarche est telle une photographie prise au sens de l'espace de rencontre de Jourdan. D'autre part, dans ce projet de recherche, si le récit de vie et les trajectoires de vie sont intéressants en soi, l'objectif était de les considérer comme des outils d'information pour nous éclairer sur deux dimensions de la culture : la production culturelle et l'histoire culturelle. En somme, la méthodologie a été structurée pour faciliter cette analyse thématique et discursive.

Pour résumer, avec la somme des itinéraires des artistes, l'objectif était de dresser un portrait des trajectoires professionnelles (dans le cas spécifique de la musique) dans le milieu urbain au Burkina Faso. Avec celle des acteurs associatifs, j'ai voulu dresser un profil professionnel selon l'expertise culturelle. Avec l'historique des projets de sensibilisation, j'ai souhaité établir un portrait des pratiques musicales liées à l'approche l'IEC/Santé. Enfin, le but recherché était de mettre en lumière la rencontre et ses impacts sur le cheminement professionnel dans le cas de l'artiste et dans l'évolution de la structure dans le cas de l'association.

2.3.1 Précisions sur le vocabulaire de rédaction

Dans la rédaction de ce mémoire, l'analyse du milieu des artistes-musiciens sera référée par la terminologie du *champ de la musique* et celui des acteurs associatifs par celle du *champ associatif*. Dans la rencontre entre ceux-ci, différents champs représentent des intermédiaires de la collaboration. Pour les besoins de ce mémoire, ces derniers seront rassemblés dans une appellation commune et générale, soit le *champ des médiateurs*. Enfin, j'utiliserai l'idée de *champ d'action* comme terme de référence pour exprimer les réalités concrètes (action étudiée sur le terrain), encadrées par la notion issue de la théorie générale.

Quand le concept de champ est abordé, l'auteur Pierre Bourdieu s'impose. Dans mon chapitre théorique, j'ai choisi de ne pas investir sa théorie générale pour me consacrer à un autre dessein. Or, ses travaux ont eu une importance majeure dans mon processus de rédaction. Aussi, ils nous permettent de bénéficier d'une terminologie complémentaire pour situer les modalités de la pratique étudiée. C'est pourquoi ici je souhaite revenir sur un vocabulaire utilisé tout le long de ce mémoire comme un outil méthodologique.

Pierre Bourdieu (1984) qualifie l'espace social comme multidimensionnel en raison de la présence de plusieurs champs autonomes et interdépendants. Dans le cadre du champ, la position représente un système d'information sur l'individu (appelé agent) et est définie par les capitaux de ce dernier. D'abord, le capital social est une forme de pouvoir dans les relations sociales. Ensuite, le capital économique est une capacité de générer des revenus (tel un moteur économique). Enfin, le capital culturel est lié à l'habitus et représente le pouvoir d'intégration. Pour paraphraser Bourdieu (1980), l'habitus est un ensemble de prédispositions qui produisent et organisent les schèmes de représentations et de perception. Ces schèmes influencent les actions et favorisent la reproduction sociale. Toutefois, les prédispositions sont des potentialités objectives dans un contexte historique et social, c'est-à-dire que l'expérience individuelle s'harmonise à l'habitus commun. L'agent possède donc sa trajectoire individuelle.

Le champ (Bourdieu 1984) est également déterminé par des luttes (entre des agents dominants et dominés) pour la définition de la *réalité* et des rapports de force (déterminés par les capitaux et la position des agents). La structuration du champ s'exerce autour du droit d'entrée. Appelée frontière, ce droit est déterminé par des règles internes (ex. : les compétences) qui assurent au champ son degré d'institutionnalisation et de professionnalisation. Les agents subissent la pression de ces normes, mais deviennent aussi des acteurs de pression sur la frontière. Finalement, les agents peuvent atteindre une reconnaissance externe (connaissance et reconnaissance publique) et interne (reconnaissance des pairs et prestige).

Dans la conceptualisation du développement, Olivier de Sardan (1995) présente l'idée de l'arène qui s'apparente à celle du champ. Nous ne ferons pas l'inventaire des ressemblances et des différences entre les deux concepts, mais emprunterons pour le propos la présentation des quatre stratégies dans l'arène politique d'Olivier de Sardan. D'abord, la stratégie d'implantation représente l'individu qui, situé à l'extérieur de l'arène, cherche à y entrer. Celle de l'ascension interne situe l'acteur dans la position initiale du dominé. La stratégie de consolidation illustre la position de l'acteur dominant dans l'arène. Enfin, celle de l'ascension externe présente la sortie de l'acteur de l'arène.

En somme, les théories de Bourdieu sur la pratique et l'espace social dont le champ aide à comprendre l'articulation entre l'espace social, les institutions, le langage, le marché et le système de positions. Ces interactions aident à révéler les processus de l'action. Son ouvrage sur la genèse de l'art (1992) a été un ouvrage important dans mes travaux préparatoires lors de l'année de scolarité.

2.4 Démarche anthropologique

Le *terrain* en anthropologie est au cœur de la démarche ethnographique. Olivier de Sardan (1995b) s'est intéressé à la place du chercheur dans cette démarche. D'abord, soulignons la temporalité. Plus long est le séjour du chercheur sur son terrain, plus l'intégration à son milieu permet de diminuer les biais résiduels à sa présence. Aussi, la familiarisation sera plus pointilleuse. L'imprégnation est un outil méthodologique indirect, car elle contribue à former la capacité d'interpréter les données et facilite la formation d'une « intuition culturelle » qui permet au chercheur de replonger dans son milieu le temps du traitement des données et de la rédaction.

2.4.1 Les outils de recherche dans l'étude de terrain

Les outils anthropologiques liés à l'opérationnalisation de la présence sur le terrain ont été l'observation participante et le journal de terrain. Les entretiens informels, semi-formels et la cueillette matérielle ont constitué les autres outils de recherche. Voici une brève description des principes de chacun d'eux dans le contexte spécifique de production des informations de mon terrain.

a) L'observation participante

L'observation participante permet de choisir des interlocuteurs pertinents, et de donner aux entretiens avec eux un tour plus conversationnel. Les entretiens in situ sont des formes particulières d'interaction et contribuent aussi à l'insertion du chercheur dans la culture locale. Les procédés de recension passent pour une part par du discours (et donc de l'entretien), pour une autre part par du visuel (et donc de l'observation). Les sources écrites locales restent attachées aux acteurs et aux événements locaux, et recourent la vie quotidienne à laquelle le chercheur participe comme les entretiens qu'il sollicite. (Olivier de Sardan 1995b, 12)

Elle facilite la compréhension des projets étudiés (en matière d'action par la musique), des réalités locales et de la vie quotidienne des acteurs. Pour le compte des projets de sensibilisation, j'ai assisté à des manifestations, des compétitions et diverses activités

organisées ou vécues par les associations. J'ai aussi participé à une tournée associative. Durant mes observations, j'ai accordé une attention particulière à la disposition des lieux et à la gestion technique, la durée, la programmation de la compétition, l'animation, les réactions du public et d'autres variantes du contexte.

Pour le champ de la musique, j'ai suivi plusieurs artistes dans les activités quotidiennes, visité leur domicile, les lieux de travail (création-production-promotion) et de socialisation (grin, maquis, etc). D'autres contextes culturels ont été incontournables pour entrer dans le milieu artistique (festivals internationaux burkinabè, veillée hommage, etc.). Ce fut aussi le cas pour intégrer celui du développement (cérémonies, interventions, etc.). Les situations d'observation et les visites des milieux ont permis de m'imprégner des réalités et de prendre conscience de certains facteurs qui nuancent ou complexifient les théories ou les discussions subséquentes. Tout ce qui n'est pas ou ne peut pas être dit peut, en revanche, être vu ou déduit. L'immersion permet aussi d'acquérir le langage du terrain : les expressions et les variantes linguistiques expriment des représentations particulières au contexte local.

Selon Olivier de Sardan (1995b), la présence de l'observateur dans l'action influence celle-ci. Alors, le chercheur doit considérer son interaction avec la population étudiée dans son analyse du terrain. Durant le terrain, j'ai questionné plusieurs interlocuteurs sur les réactions à ma présence, ce qui m'a prouvé la nécessité de réfléchir à mon tour sur la question. L'absence de contacts personnalisés n'empêche pas la communication. Les gens répondent à notre requête parce que, dans la philosophie burkinabè, on ne sait jamais ce que demain peut apporter. Toutefois, quand on ne connaît pas l'autre, des appréhensions limitent la parole. Beaucoup de détails, importants pour les anthropologues, peuvent être recueillis grâce à la confiance acquise par le temps réservé pour apprendre à se connaître. Bref, la relation interculturelle dans la production et l'interprétation des informations a été une préoccupation durant tout mon séjour, mais aussi au cours de la rédaction.

b) Le *journal de terrain* consiste à inscrire dans un cahier les démarches de recherche, la description de situations d'observations, la vulgarisation de l'expérimentation, le vécu pertinent du quotidien, les réflexions et les analyses partielles. Le journal de terrain est aussi appelé *carnet de bord* par Olivier de Sardan (Ibid.). Il a pour but de :

transformer les interactions pertinentes en données, c'est-à-dire d'en organiser la trace, la description, le souvenir [...] [afin] que ces interactions soient significativement dépendantes du rôle assigné à l'anthropologue dans le jeu local ou qu'elles ne le soient guère. [...] [En tant qu'] outil professionnel de base. C'est le lieu où s'opère la conversion de l'observation participante en données ultérieurement traitables. (Ibid., 6)

L'auteur invite à ne pas confondre sa démarche avec le *journal intime*, bien qu'il y ait à mon avis un peu d'intime dans le journal de terrain. L'implication et la prise de conscience de celle-ci permettent de laisser des traces à la fois biographiques et méthodologiques du contexte de la participation et de l'expérience. Cela favorise la production et l'interprétation des informations. Ce sont les idées qui émergent dans une conjonction d'événements qui demeurent souvent les orientations principales de la rédaction du mémoire. L'accès à ce journal a été d'un apport important pour la rédaction.

c) Les *entretiens informels* sont des discussions avec la population (dans les taxis, les rues ou les rencontres amicales) et des personnes-ressources qui gravitent autour des interlocuteurs principaux. Ces échanges contribuent à orienter, comprendre, valider ou enrichir une dimension du projet de recherche. Par exemple, discuter avec un spectateur dans une manifestation socioartistique permet de poser quelques questions sur les facteurs de sa présence et de son écoute. La discussion informelle peut déclencher une réflexion sur une dimension du projet qui sera abordée après coup dans un entretien semi-formel.

d) Les *entretiens semi-formels* représentent les rendez-vous officiels, planifiés pour recueillir les récits de vie auprès des interlocuteurs principaux. Nous convenons d'une heure et d'un lieu pour que je puisse présenter mon projet et recueillir le récit. Les entretiens ont pris une formule de conversation guidée. Tel que mentionné plus tôt, le

canevas a été préparé pour orienter la discussion, mais aussi laisser l'espace au fil de la conversation et adapter les questions aux réponses particulières de l'interlocuteur.

e) La présence sur le terrain favorise l'accès à des documents d'information sur différents supports comme des produits artistiques et culturels, des publications gouvernementales, des ouvrages locaux, des travaux respectifs aux interlocuteurs, etc. Par exemple, un article de presse peut permettre d'étudier comment les acteurs des médias abordent l'action culturelle. Aussi, la cueillette est gérée par le principe de pertinence pour le milieu d'observation. Par exemple, un document d'information peut être incontournable pour la gestion des interventions du milieu associatif. Bref, la considération de ces matériaux se définit ou prend sens parfois grâce à l'immersion.

2.4.2 Mes outils culturels dans les rencontres

One way to understand ethnographic research, [Dennison Nash] argues, is to understand how the ethnographer adapts to the stranger role. As a stranger, he is cut loose from his former significant others. He has a strong sense of increased possibilities, and is overwhelmed by perceptual chaos. (Agar 1996, 50)

Deux outils ont permis la prise de contact ou ont renforcé celle-ci avec plusieurs interlocuteurs, principalement les artistes-musiciens auprès de qui j'ai gagné un statut d'artiste. D'abord, je transportais le DVD de mon film documentaire « Échographie » (2008). Mes démarches de documentariste indépendante, continues depuis mon premier passage, constituent une partie de mon identité pour le milieu. Aussi, j'ai apporté mon violon et mon répertoire de musique traditionnelle québécoise.

[L]e film devient une carte de visite, la collation²⁹ une marque de respect culturel envers leurs traditions et le violon un outil de rencontre et de légitimation de mes intérêts artistiques. Combinés, les trois me situent. [L'artiste] l'a d'ailleurs avoué en soirée : s'il n'avait pas vu mon violon, il allait dire : Ah! Voilà une nassara [une Blanche] qu[on] m'envoie. » (Journal terrain du 27 octobre 2010)

²⁹ Terme local utilisé pour définir la tradition d'offrir la noix de cola.

Par ailleurs, je constate que mon statut a été plus flou pour le milieu associatif. L'incertitude à l'égard de mon rôle peut expliquer les difficultés d'investigation dans ce champ d'action. Aussi, notons que l'étude d'un projet de développement est plus exigeante et complexe qu'une biographie individuelle.

2.4.3 Les limites de la recherche

Tout terrain est imparfait. Nous rencontrons des obstacles dans le travail, mais aussi dans le quotidien. Néanmoins, ce sont aussi avec ces limites que l'on peut évaluer le cadre de production des connaissances. Aussi, elles favorisent une réflexion critique sur la démarche de recherche. Celle-ci est salutaire en tant que chercheur. En effet, la recherche est tout aussi intéressante à concevoir que les informations qui en résultent. L'un ne va pas sans l'autre. J'aborderai les limites de la langue de travail sur le terrain, du contexte interculturel et du calendrier du terrain.

La connaissance du français dans les contextes urbains, professionnels (associations) et économiques (artistes) ont facilité l'étude de terrain. L'immersion a aussi permis d'acquérir un français adapté aux expressions locales. L'accent de l'étranger est ainsi mieux compris et ce dernier semble acquérir une certaine légitimité avec l'utilisation de certains proverbes selon les milieux. L'importance de la culture orale se fait ainsi ressentir.

Je reconnais néanmoins que tous les interlocuteurs (formels et informels) n'ont peut-être pas toujours réussi à détailler leur pensée autant que si nous avions discuté dans leur première langue. Les principales langues dans les villes étudiées sont le mooré et le dioula. Ce sont par les rencontres avec le milieu de la musique dite *traditionnelle* que j'ai constaté cette barrière.

[J]e constate après ma troisième visite que je ne pourrai pas obtenir avec [cet artiste] ce que j'ai gagné avec les autres. [L'artiste] n'a pas été capable de mener un bilan de sa vie, ni même par mes questions. En ce sens, je n'ai pas réussi à

recueillir un itinéraire de vie. Je vais devoir travailler à résumer ce que je connais [de cet artiste] par mes observations, les dires et mes recherches. » (Journal de terrain du 19 octobre 2010)

Une situation de traduction a été tentée pour permettre à un artiste traditionnel de s'exprimer. Toutefois, le traducteur, un maçon de métier, ne s'est pas présenté le jour du rendez-vous en raison d'un contrat de travail. Cette situation rappelle la priorité de la survie économique sur la participation à une recherche non rémunérée. L'expérience, même si elle a été interrompue³⁰, m'a laissé entrevoir les enjeux en ce sens.

La deuxième limite rassemble les enjeux d'un terrain en contexte interculturel. Quels sont les apports et les limites d'un terrain qui se déroule en situation où le chercheur est une minorité visible? Il m'apparaît également nécessaire de mentionner mon statut de femme dans des milieux principalement masculins.

Parce que [il y a] une personne inconnue [...] On ne sait pas à qui on a affaire. Mais déjà, je pense que, bon, dans le car, tu nous expliquais un peu, tes objectifs, et puis voilà quoi. Maintenant, on te considère comme une amie. [...] n'importe qui qui rencontre une nouvelle personne, c'est comme ça. C'est normal je pense. C'est naturel. [...] Moi, je causais avec les Blanches, mais c'était la première fois que je cause avec une Blanche comme ça pour rigoler beaucoup quoi. Parce que moi je me méfiais toujours des Blanches quoi, des nassaras. (Jeune artiste chanteur ouagalais dans la vingtaine, 2010)

Cette condition de l'étranger transporte dans les conversations un ensemble de représentations locales sur les Blancs et sur les femmes blanches. Parfois avantageuse, parfois désavantageuse, cette position n'est pas sans influence. Dans le journal de terrain du 30 août, je note que « mon propre réseau me donne du capital pour rencontrer les gens et améliorer le niveau de rencontre en me permettant d'être légitime. » Je complète le 8 septembre en soulignant :

Rencontrer les gens au Burkina, ce sont des opérations de charme. Autant, quand ils discutent avec toi pour obtenir gain à leurs intérêts, autant on joue nous aussi de nos charmes pour obtenir de l'information, la plus sincère possible. On ne sait jamais réellement qui obtient le plus. L'important est d'être satisfait de l'échange.

³⁰ Une reprise de l'entretien n'a pas pu être envisagée, car je quittais la ville dans la même journée. Cet échec a permis de valider l'importance d'accorder du temps à la relation avant d'engager l'entretien. Bref, j'ai compris qu'il valait mieux ne pas débiter le processus si je jugeais que le calendrier ne permettrait pas d'investir dans la rencontre avant la recherche.

Enfin, le calendrier a présenté certaines limites. Le terrain s'est déroulé entre septembre et décembre, mais sa disponibilité a été tout autre. Des événements burkinabè et ouest africains ont effrité le temps d'entretien. D'un autre côté, ils ont multiplié les cadres d'observation. Les événements se sont déroulés dans plusieurs villes, bien que majoritairement à Ouagadougou et Bobo-Dioulasso. Selon la date, ma position et celle de mes interlocuteurs, plusieurs déplacements ont été nécessaires.

Du 31 octobre au 21 novembre 2010 se sont tenues les élections présidentielles du Burkina Faso. Durant celles-ci, la fonction publique n'est pas disponible : tout le monde travaille à la campagne. Aussi, les périodes préélectorale et postélectorale entraînent un ralentissement des travaux des associations. Pour m'assurer de pouvoir explorer certaines structures de l'État, mon séjour à Ouagadougou s'est prolongé.

Quelques fêtes importantes ont engagé des préparatifs pour les célébrations : fin des vacances scolaires, la tabaski (fête religieuse musulmane du mouton), la fête du cinquantenaire d'Indépendance, la fête de Noël chez les Chrétiens et celle de la fin d'année. Notons aussi l'affluence d'événements culturels locaux, nationaux et internationaux : Semaine Nationale de la Culture (SNC), Nuits Atypiques, le Salon International de l'artisanat de Ouagadougou (SIAO), le Salon international du tourisme et de l'hôtellerie de Ouagadougou (SITHO), Récréatras, etc. Plusieurs ont déplacé leur calendrier habituel pour profiter d'une thématique soulignant le cinquantième anniversaire de l'Indépendance. Quelques activités privées ont aussi enrichi ma démarche : le lancement d'un centre culturel (Kafieldjo) issu d'une initiative locale privée et le Forum des Artistes et des Intellectuels tenu en novembre à Ouagadougou par le collectif panafricain Le Cartel.

Dans ce contexte, le milieu musical a été très sollicité, plus qu'à l'habitude. C'est le temps pour eux de remplir les coffres : il y a du travail et de la demande! La situation m'a amené à prolonger mon séjour à Ouagadougou, ce qui reflète deux réalités internes au pays : les lieux des pouvoirs de l'État et des industries culturelles y sont centralisés. Tout comme les artistes, ma mobilité professionnelle m'a parfois conduite et retenue dans la capitale. Demeurer en province est un tout autre combat. Du côté associatif, le

ralentissement causé par les élections et les fêtes ont ensuite provoqué une accélération du rythme afin de compléter le calendrier des activités avant la fin de l'année. En effet, après cette date, les bilans des activités doivent être produits pour les partenaires. Ainsi, la gestion des temps d'entretien pour rencontrer les acteurs a exigé de jongler avec les changements de programme et de lieux puis de faire preuve de patience et de compréhension.

En ce sens, la période active de travail fut de septembre à novembre. Heureusement, ma connaissance du terrain m'a permis d'être active dès mon arrivée. Dans le cas contraire, mon temps de recherche aurait été considérablement réduit. En fin de séjour, je considère l'impact des effets psychologiques et physiques de la préparation au départ sur la capacité ou la difficulté à conduire les travaux de recherche.

Dans ce chapitre, j'ai détaillé la méthodologie de recherche pour le travail ethnographique. J'ai aussi insisté sur la démarche anthropologique, considérant qu'elle teinte considérablement le travail final, mais aussi l'expérience globale de ma formation aux études supérieures.

Dans le prochain chapitre, je présente le parcours des politiques culturelles du Burkina Faso. Il transpose les trajectoires des idées abordées dans le contexte théorique (chapitre 1) à l'histoire géopolitique du pays étudié. *Culture et développement* se sont rejoints dans les idées, mais voyons les difficultés politiques d'en faire de même.

CHAPITRE 3 : CONTEXTE HISTORIQUE DES POLITIQUES CULTURELLES AU BURKINA FASO³¹

Afin de mieux percevoir l'héritage sur lequel repose la rencontre entre les champs des artistes-musiciens et des associations locales, ce chapitre a pour objectif de présenter une trajectoire historique et politique pour la culture au Burkina Faso. À cet égard, les politiques culturelles occupent une place majeure pour comprendre la relation entre État, marché et culture. Deux constats permettent d'établir les liens entre les contextes historiques et théoriques abordés dans ce mémoire.

Premièrement, les politiques culturelles n'arrivent pas en Haute-Volta avec l'Indépendance. Elles prennent racines dans la rencontre de l'Autre dans un contexte colonial et dans un rapport comparatif qui bouleversera l'appropriation de la question culturelle. C'est pourquoi nous nous intéresserons à la France, afin de comprendre comment les affaires culturelles intérieures et extérieures (dynamiques coloniales et postcoloniales) ont influencé la trajectoire de la culture dans la configuration de l'État burkinabé. De ce point de vue, les politiques culturelles sont empreintes des mouvements de distanciation et de rapprochement des chefs d'État à l'égard de l'Occident. (Dominguez 1992) Bref, toute politique culturelle nationale s'explique par son interaction avec les relations internationales. D'ailleurs, dans sa vision du développement culturel, Mahamoudou Ouédraogo écrivait que :

[I]l est tout à fait intéressant de s'inspirer de l'exception culturelle française pour travailler à doter nos cultures et nos arts d'un cadre juridique et structurel clair et précis à même de protéger efficacement les œuvres d'art et les différentes formes des arts du spectacle. Il est de notre devoir de positionner la culture dans une dynamique industrielle capable de générer des fonds et de constituer en conséquence une activité économique rentable et performante. (2000, 96)

Deuxièmement, les dynamiques entre culture et éducation sont importantes pour comprendre le rapport entre culture et développement. Les mouvements de rupture et

³¹ Le nom colonial (la Haute-Volta) a été maintenu jusqu'en 1983. Dans le cadre de sa révolution culturelle et populaire, Thomas Sankara donne le nom de Burkina Faso.

d'association relèvent des idéologies rattachées à la notion de culture, mais illustrent surtout les décisions politiques qui marquent l'héritage des interventions d'aujourd'hui.

Ce chapitre se divise en quatre sections. D'abord, nous examinons la gestion du territoire voltaïque et l'acculturation par les arts sous l'administration coloniale. Par la suite, nous nous penchons sur l'histoire française puis sur l'histoire du pays étudié. Il sera possible de constater comment la trajectoire de la culture est empreinte des bouleversements politiques et des nouvelles associations conceptuelles (communication, économie, mondialisation...). De plus, une attention particulière est accordée à la musique et à la vie associative, les grands thèmes de ce mémoire.

3.1 Les arts et la culture dans la colonie française de la Haute-Volta et en France (entre 1900 et 1945)

En 1904, le projet colonial français rattache le territoire du Burkina Faso d'aujourd'hui au Haut-Sénégal-Niger de l'Afrique Occidentale Française (AOF). En 1919, la colonie porte le nom de la Haute-Volta. À la lecture de différents auteurs (André 2007, Guingagné 1977, Jukpor 1982), nous pouvons conclure que l'enseignement, la culture, les arts et les médias ont été utilisés pour la promotion des idéologies et la légitimation du projet colonial. Toutefois, avant d'explorer ces stratégies, précisons l'idée d'exception culturelle, influente sur les actions culturelles françaises.

L'exception culturelle s'est développée en France comme une croyance dans la culture universelle (et civilisatrice) de la langue universelle. Dans ce cadre, l'État est chargé de sa diffusion et de sa protection par rapport au « danger de la concurrence ». (Lafon 2001, 159) Avec la Révolution française, la langue française change de statut « parce que, précisément, elle est langue du message et se confond même avec celui-ci. » (Ibid., 167-168) Elle devient après une langue officielle dans les sciences et un support des valeurs de progrès à l'époque des Lumières. À travers les liens étroits avec l'Église, la France prône la légitimité de son universalisme. Aux termes des mouvements

sociaux aboutissant à la Déclaration des droits de l'Homme en 1789, la langue française devient sacrée. (Ibid.)

[I]l s'agit d'abord d'assurer le rayonnement culturel de la France, en assumant une tradition messianique. La France est la patrie des valeurs universelles de la démocratie et des droits de l'homme, et sa langue et sa culture en sont les vecteurs. Le public ciblé est celui des élites qu'il s'agit d'instruire en français autant que possible. (Picard 2004, 317)

Picard (2004) note la création de la diplomatie culturelle par l'État français. C'est la période de la III^e République. Ce concept s'inscrit dans les objectifs de la direction politique du ministère des Affaires Étrangères, du service des écoles et des oeuvres³². Cette structure gère également l'enseignement de la langue française, la création, la gestion et le financement de la culture (manifestations), la diffusion des œuvres françaises et l'administration des centres culturels français à l'étranger. Il demeure difficile de comprendre toutes les articulations entre les politiques artistiques et étrangères qui ont pu jouer dans la relation entre la France et ses colonies. Néanmoins, pour notre propos, retenons que la vision de la légitimité de la langue et de la culture française s'inscrit dans les actions culturelles intérieures et extérieures. Dans la gestion des colonies, elle se traduit dans les stratégies de promotion du projet colonial.

Par exemple, les écoles coloniales jouent un rôle dans l'acculturation et la formation des élites *indigènes* capables de communiquer avec les dirigeants. La transmission des codes de l'élite lettrée passe par l'éviction des langues locales (André 2007), mais aussi par le vêtement, les normes d'hygiène et de table ainsi que les activités parascolaires. (Guignagé 1977) Deux écoles tiennent un rôle historique sur le territoire ouest-africain : L'École Primaire Supérieure en Côte d'Ivoire (fondée en 1911) et l'École William Ponty au Sénégal (établie en 1915). (Ibid.) Cette dernière est particulièrement connue pour l'essor du théâtre d'expression française dans les années 1930. Si le théâtre sert les desseins assimilationnistes du colonisateur, les Africains utiliseront

³²Des services sont créés pour gérer les politiques institutionnelles comme le Service des Œuvres Françaises à l'Étranger en 1920. Des associations jouissent d'un statut public, telle L'Association française d'action artistique (AFAA) - aussi désignée comme Association française d'expansion et d'échanges artistiques. Elle siège dans des locaux de l'Éducation nationale (Picard 2004)

parfois ce même cadre comme espace de résistance en intégrant des thèmes et des formes d'expression locales (danses, proverbes). (Jukpor 1982)

Le film est aussi utilisé par l'administration française pour défendre la légitimité du projet colonial chez les Africains et influencer les volontaires européens pour travailler dans les colonies (cadres, militaires, commerçants, etc.) (Tabsoba 2003) Chez les missionnaires³³, le film contribue au projet d'évangélisation. Il devient un outil d'éducation catholique et médicale et aussi un objet de divertissement. (Benon 2003)

En 1932, l'étendue trop importante de la colonie de la Haute-Volta force une division nouvelle pour mieux asseoir le pouvoir colonial. En raison des faibles ressources de la colonie, celle-ci est démantelée pour valoriser les autres territoires de l'AOF. (Lejal 2002) Sont construites seulement des infrastructures de base et de désenclavement (Benon 2003), car la situation géographique voltaïque permettait le développement d'axes commerciaux et de transport dans la bande soudano-sahélienne africaine. (Lejal 2002) Le « code de l'indigénat » définit les travaux forcés. D'après celui-ci, la population voltaïque est envoyée comme main d'œuvre dans les plantations de café en Côte d'Ivoire, de cacao en Office du Niger au Soudan ou encore dans l'armée (éparpillée en France, Afrique, Asie). (Guingané 1988) Aussi, la pauvreté, liée à la crise économique et la Première Guerre mondiale, influence aussi les migrations vers les zones d'urbanisation. (Kaboré 1993b)

Dans l'Entre-deux-guerres, la France est marquée par un changement de culture politique. L'arrivée du Front populaire (1936 à 1940) a un effet incontestable sur l'action culturelle intérieure et extérieure. (Ory 1994, Poirrier 2009, Thuriot 2009) L'intervention publique pour la gestion des arts remplace le libéralisme³⁴ de la III^e République qui s'opposait à la conception culturelle des États-Unis (loisirs de masse).

³³ Les Pères Blancs arrivent très tôt, probablement autour de 1901, suivant l'arrivée colonisatrice. (Benon 2003) Les missionnaires catholiques s'impliquent dans la culture locale (langue, valeurs), l'instruction, l'action sociale et l'hygiène. Ils cherchent à se distinguer de l'administration coloniale dure pour favoriser leurs objectifs idéologiques. (André 2007)

³⁴ Le Front populaire appuie particulièrement les théâtres et les opéras nationaux et dessine les préoccupations d'un soutien aux arts moins rentables comme l'art lyrique. (Thuriot 2009)

(Fumaroli 1992) Dans ce contexte, les jalons de la démocratisation culturelle sont posés et les fondements de la future politique culturelle française s'articulent autour des classes sociales. (Thuriot 2009) La culture s'inscrit aussi dans une conception de la nation et de l'éducation populaire. (Ibid.) En un mot, cette période contribue à façonner une génération française par le biais des mouvements jeunesse (Françoise Tétard dans Vincent 2011) que les fondateurs³⁵ du futur regroupement français d'associations d'éducation populaire Peuple et Culture (PEC) incarneront. (Ibid.) En matière de politique coloniale, le Front populaire propose une orientation socio-économique que Jean Clauzel qualifie d'« humanisme colonial » (1989, 27). Il cherche à améliorer les conditions matérielles et sociales des masses, s'intéresse à la lutte contre la faim et à l'intervention médicale. Ne sont toutefois pas remises en cause l'économie et l'administration coloniales. (Ibid.)

En France, si les projets d'éducation populaire dessinés se concrétisent de façon clandestine durant la Seconde Guerre mondiale et la Résistance française, ils s'associent à l'État avec la Libération (Tétard dans Vincent 2011) avec le Général Charles de Gaulle. Marie-Bénédict Vincent (2011) s'est intéressée au PEC qui, dans ce contexte, incarne une réponse historique aux besoins de démocratisation de la société française. Toutefois, « la démocratisation n'est pas uniquement un processus institutionnel : elle ne va pas sans le façonnement d'un homme démocratique, conscient de ses responsabilités, ce qui suppose une éducation du peuple citoyen. » (Ibid., 8) Les objectifs des militants sont de construire une culture populaire qui s'inscrit dans les problèmes existentiels, de la conjuguer à l'action politique et de développer l'éducation populaire. Ses principales préoccupations sont l'animation culturelle des zones rurales et les idéologies démocratiques. Le réseau d'action s'étend à différents milieux sociaux dont les maisons de jeunes et de la culture et les centres d'éducation ouvrière.

Le cas des ciné-clubs (apparus dans les années 1920 en France) illustre une mobilisation particulière pour la rééducation contre le fascisme et le nazisme. (Granger

³⁵ Joffre Dumazedier (1915-2002), Paul Lengrand (1910-2003), Bénigno Cacérés (1916-1991) et Joseph Rovin (1918-2004). (Vincent 2011)

2008, Vincent 2011) Le cinéma devient un instrument culturel pour des causeries et des débats.

Le souci d'« émancipation du peuple » par le film supplante le travail de promotion du cinéma comme art, en vigueur dans l'entre-deux-guerres (et même bien plus tardivement dans les milieux « cinéphiles » qui joignent les activités critique et académique). Du coup, ce qui se joue dans les ciné-clubs, en ces années de guerre froide³⁶, prend un tour résolument politique. (Granger 2008)

Dans les affaires étrangères, l'Empire colonial français devient l'Union française en 1945³⁷. La loi-cadre du 23 juin 1946 présente des propositions réformant les relations entre l'empire français et les colonies, une étape clé vers l'Indépendance des colonies. (Lafon 2001) La constitution du 27 octobre 1946 établit la IV^e République française. En 1947, la colonie de la Haute-Volta retrouve les frontières de 1919. (Benon 2003) Le contexte associatif illustre une augmentation du nombre d'associations, phénomène allant de pair avec l'octroi de droits (tel le droit d'association). Les dispositions politiques permettent l'émergence des syndicats. Les associations de développement se consacrent aux ressortissants (ethniques). (Diawara 1996) Du côté de la musique, celle-ci illustre la formation d'une nouvelle société urbaine qui mélange Européens et fonctionnaires nationaux³⁸. C'est aussi dans ce contexte culturel mondial et local qu'apparaissent les Centres Culturels Français de l'AOF en Haute-Volta à partir de 1953. (Guingané 1977)

[S]e rendant compte que les élites, formées dans un tel contexte [assimilationniste], sont des déracinés qui risquent de ne pas pouvoir [...] jouer le rôle auquel ils les destinaient [à être une classe tampon entre eux Blancs et la masse des indigènes), les colonisateurs permirent à ces « Noirs-Blancs » de se retremper légèrement dans la culture traditionnelle. (Ibid., 41)

Le 4 octobre 1958, l'Union française devient la Communauté française. (Lafon 2001) Les proclamations d'Indépendance des colonies africaines se succéderont. De façon de

³⁶ Dans les années 1950, les ciné-clubs deviennent également des espaces de contre-culture, à l'écart de la culture de masse. (Granger 2008)

³⁷ En matière de culture, le Service des Œuvres françaises à l'étranger devient la Direction générale des relations culturelles en 1945. Cette transformation survient pour réaffirmer le rôle de la France dans le monde et prioriser l'intervention publique. (Picard 2004, Lafon 2001)

³⁸ La musique d'inspiration française, la mobilité des fonctionnaires, l'arrivée des instruments modernes, l'émergence des nouvelles techniques d'enregistrement et de médias (radio) créent ce brassage culturel. Toutefois, la majorité de la population perpétue les musiques traditionnelles. (Kaboré et Kaboret 2004)

plus en plus marquée, la gestion de la culture et des arts dans la configuration de l'État sera tributaire de la vie politique. En France, la prise de conscience du rôle de l'État en matière d'affaires culturelles croît avec l'arrivée d'André Malraux, une figure emblématique des transformations politiques et du rayonnement international de la France. (Poirrier 2004). En Haute-Volta, les mouvements de décolonisation et l'assistancialisme français du premier régime indépendant invitent à regarder le mouvement du milieu associatif.

3.2 Les zones d'héritage (Malraux et Mai 68) et les nouvelles perspectives pour la culture en France

« La période 1935-1958 est bien un moment charnière dans la prise de conscience par les contemporains de la nécessaire présence de l'État dans les questions culturelles. » (Poirrier 2004, 304) En 1959, André Malraux prend en charge la création et la gestion du ministère des Affaires culturelles³⁹. Suivant les progrès démocratiques en politique et en économie, la culture incarne la prochaine étape vers la création d'un bien commun. (Gaudibert 1977) Malraux travaille sur un État Providence par des principes de démocratisation culturelle, de conditions sociales et d'unification populaire. Cette approche moteur-régulation est influencée par la logique moderniste du Général de Gaulle. (Ibid.) Selon Philippe Urfalino (1996), l'héritage des actions de Malraux représente néanmoins trois importantes ruptures : l'action culturelle de l'État passe de l'éducation populaire à l'excellence (rupture idéologique), ce qui influence la catégorisation des professionnels (rupture artistique) et transforme l'appareil de l'État (rupture administrative).

³⁹ « [II] a pour mission de rendre accessibles les oeuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des oeuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent. » (Décret du 24 juillet 1959 dans Poirrier 2004, 4)

Selon Philippe Poirrier (2004), une distinction est à faire entre la philosophie promue par Malraux et la doctrine de la démocratisation établie par l'administration. Au départ, Malraux adhère à la proximité entre art et éducation nationale et populaire dans l'action culturelle en tentant de rapatrier les associations concernées dans son ministère. Toutefois, le Protocole d'accord de mai 1959 divise officiellement les associations⁴⁰. (Urfalino 1996, Poirrier 2004) Malraux tente une nouvelle répartition lors du budget de 1960, mais le Premier ministre s'y oppose. (Picard 2004) Il « se heurte à forte partie dans une France qui soumet avant tout son action culturelle extérieure aux impératifs de sa diplomatie ». (Ibid., 319) Entre 1960 et 1963, la majorité des associations sont de retour au Commissariat à la Jeunesse et aux Sports. (Urfalino 1996) Les Maisons de la Culture deviennent une autre illustration des ruptures. Pensées dans la mouvance du Front populaire pour réunir amateurs et professionnels comme un idéal de la démocratisation et d'éducation artistique, elles deviennent le lieu de l'excellence. (Ibid.) Les Maisons de la Culture étaient présentées comme les nouvelles cathédrales et la culture se présentait comme l'opium moderne du peuple. (Gaudibert 1977) La catégorisation du milieu professionnel exclut, tranquillement, mais sûrement, les amateurs et les associations d'éducation populaire. (Urfalino 1996) En somme, les dynamiques d'alliance, de rupture et d'institutionnalisation entre art, culture, loisir et éducation reflètent les premiers balbutiements d'une politique culturelle divisée entre la culture savante et populaire. (Gaudibert 1977)

Les préoccupations de Malraux résident aussi dans l'administration culturelle et les mouvements de décolonisation. (Poirrier 2004) La première tournée de Malraux à l'automne 1958 débute en Asie. Dans les années suivantes, il voyage en Europe, dans les Amériques et en Afrique. Selon Picard, Malraux tient une vision holistique de la culture en matière de territoire. Il « aspire donc tout naturellement à être à la fois le ministre de la Culture en France et à l'étranger. » (2004, 315)⁴¹ La priorité accordée à

⁴⁰ Le Protocole répartit les associations en trois catégories : (1) les associations rattachées au ministre des Affaires Culturelles, (2) les associations rattachées au Haut Commissariat à la Jeunesse et aux Sports et (3) les associations exigeant la participation des deux structures. (Urfalino 1996)

⁴¹ Le Québec s'inscrit dans ce courant. Georges-Émile Lapalme crée le ministère des Affaires Culturelles au Québec en 1961, deux ans après André Malraux en France.

la langue française est toujours majeure. Toutefois, l'idée de la francophonie se positionne contre la montée de l'anglais. (Chaubet 2009) Dans la dimension administrative, le Ministère des Affaires Culturelles vient modifier – non sans difficulté en raison des enjeux financiers – le partage des compétences, jusqu'alors divisées entre Affaires étrangères et Éducation nationale. (Picard 2004)

La deuxième zone d'héritage, Mai 68, repose sur les discours critiques de la démocratisation culturelle. Selon Urfalino (1996), après avoir été associée à l'accessibilité par une conception physique et verticale d'un lieu désigné, la démocratisation devient brusquement une croyance, voire un mythe. Ainsi, la professionnalisation du milieu, le nouveau rapport à la création et l'impact des Maisons de la Culture ont contribué à façonner la nature de Mai 68. Selon Foulon (2004), la sociologie – tels les travaux de Pierre Bourdieu – ont alimenté les discours critiques des opposants en déconstruisant l'utopie de la culture⁴². En somme, Mai 68 déstabilise alors la lancée du Ministère des Affaires Culturelles, et ce, dans un contexte d'évolution de la culture de masse et de consommation. En insistant sur la diffusion de l'art des élites (Poirrier 2004), Malraux rejetait le mercantilisme de la culture et des loisirs. Le divertissement était pour lui une forme d'aliénation. (Urfalino 1996) Ainsi, les politiques post-68 illustrent un passage du refus de l'économie à une exploitation de son potentiel. (Ibid.) Parallèlement, les droits culturels se précisent à l'UNESCO comme droits de l'homme. (Gaudibert, 1977)

Les années 1970 marquent une période d'instabilité politique en raison de la gestion de l'échec de la démocratisation culturelle. Elles ouvriront avec Jacques Duhamel sur le développement culturel. (Poirrier 2004) Selon Urfalino (1996), cette idée réconcilie la conception de la culture avec la fonction pédagogique.

Si la démocratisation de la culture reste présente, son concept est infléchi par deux approches nouvelles : l'acception anthropologique de la notion remplace l'acception universelle de la « haute culture » ; la reconnaissance de la diversité des voies pour atteindre la démocratisation remplace la nécessité du choc esthétique. L'État conserve un rôle éminent : il doit faciliter la diffusion culturelle et refuser les procédés de l'économie de marché. (Ibid., 308)

⁴² Voir à ce sujet le texte des idéologies implicites et explicites de Gaudibert (1977).

Toutefois, certains mécanismes politiques et administratifs subsistent. (Ibid.) Dès 1974, dans un mouvement des forces libérales, l'État amorce un désengagement dans le financement de la culture. Ainsi, la transition vers les industries culturelles s'opère dans un contexte de débats sur les pouvoirs publics et la vision politique à l'égard de la culture. (Poirrier 2009)

La décennie rend d'autant plus importante l'ère du vitalisme culturel de Jack Lang, caractérisée par le réinvestissement en culture dès 1982. Elle marque aussi un retour à certaines philosophies de Malraux comme le patrimoine, l'enseignement, et le développement. En revanche, le caractère vertical de l'idéologie de la démocratisation donne lieu à celle de la démocratie culturelle, plus horizontale. (Ibid.) Elle suppose que tout individu a une culture, qu'il a le droit de faire reconnaître, de partager et de raffiner. (Gaudibert 1977) Les industries culturelles et la culture de masse prennent une place importante dans les institutions et la politique nationales. D'autre part, la médiation culturelle se professionnalise dans les réseaux institutionnels et universitaires; l'éducation artistique-scolaire se développe avec les ministères de la Culture et de l'Éducation nationale; et la décentralisation culturelle s'articule tranquillement par le partenariat. « [L]'administration centrale [...] se présente de plus en plus avec un double visage : d'une part, un ministère des artistes, des institutions et des professions artistiques, d'autre part, un ministère des industries culturelles. » (Poirrier 2004, 309) Quant à l'exception culturelle française de la mission diplomatique, elle prend la nomination de la diversité culturelle en 1993, signe d'un passage de la France à la mondialisation. (Tronquoy 2009) Elle est désormais transformée en une règle internationale – gérée par l'UNESCO – soutenant divers enjeux, aussi variés que le patrimoine, l'éducation et l'économie. (Chaubet 2009)

Nous verrons maintenant la trajectoire de la culture dans son contexte politique au Burkina Faso. Pour faire référence à l'apport théorique de Dominguez (1992), il est intéressant de constater comment le *culturalisme sociétal* burkinabé se développe et se positionne à l'égard du *culturalisme global* du modèle français.

3.3 De la Haute Volta au Burkina Faso⁴³

3.3.1 La période de 1960 à 1966

En raison de la préservation des liens d'assistance de la France au premier régime voltaïque indépendant de Maurice Yaméogo, Babou Eric Benon (2003) critique la continuité idéologique de l'héritage colonial. Les unités mobiles diffusant les films coloniaux illustrent ce lien d'assistance dans le contexte de la théorie de la modernisation. (Larkin 2008) Le centre de production en cinéma de la Haute-Volta est fondé grâce au soutien du Ministère français de la coopération. La direction est assurée par un ressortissant français, Serge Ricci, tandis que les Burkinabè assument un rôle de main-d'œuvre exécutante. L'exploitation et la distribution sont assurées par deux sociétés françaises, la SECMA et la COMACICO. (Tabsoba 2003)

En matière de structures culturelles nationales, l'effort de l'État se limite aux tentatives de réanimation des Centres Culturels en des Maisons des Jeunes et de la Culture. (Guingané 1977) Toutefois, les animateurs se sont dispersés dans les circuits ethniques, scolaires et intellectuels nationaliste et panafricaniste. Le contexte associatif devient donc le principal moteur de la vitalité culturelle et artistique⁴⁴. (Ibid.) Dans le champ musical, un passage timide se réalise entre l'interprétation des musiques occidentales coloniales et la scène nationale. Les compositions originales se basent sur une valorisation des langues nationales, des rythmes et des danses ethniques. Certaines stratégies populaires remplacent les paroles d'une chanson populaire existante par une langue locale. D'autres misent sur la composition dans une architecture musicale étrangère. (Kaboret et Kaboré 2004)

⁴³ Pour faciliter la compréhension du contexte historique, un tableau de la chronologie politique et culturelle de la Haute-Volta/Burkina Faso est disponible en annexe.

⁴⁴ Deux structures associatives marquent le paysage voltaïque. L'Association Voltaïque pour la Culture (AVCA) est fondée en 1973. Elle repose sur des orientations panafricaines, populaires et intellectuelles sur l'art. Le Cercle d'Activités Littéraires et Artistiques de Haute-Volta (CALAHV) est fondé en 1966 pour promouvoir localement et à l'étranger les jeunes talents et le développement des expressions artistiques locales. (Ibid.)

3.3.2 De 1966 à 1977

En 1966, le Lieutenant-colonel Sangoulé Laminaza impose un État d'exception avec un régime militaro-civil. L'attention dirigée vers les difficultés économiques affecte les organisations associatives artistiques et culturelles. (Benon 2003, Guingané 1977) L'action politique des associations professionnelles (tels les syndicats) s'articule comme contre-pouvoir. Sans doute pour éviter une ethnicisation de la population, le nombre d'associations de développement est en baisse. (Diawara 1996)

La période 1970 à 1974 marque un autre gouvernement provisoire sous Laminaza. À partir de 1971 survient un réveil ou une prise de conscience du rôle de l'État en matière de culture. (Benon 2003, Guingané 1977) Toutefois, c'est avec la Deuxième République (1974-1977) que Laminaza dessine un programme culturel basé sur les valeurs traditionnelles. La Direction des affaires culturelles doit promouvoir les dimensions « dynamique et authentique ». (Triandé Toumani dans Guingané 1977, 45) Une administration culturelle s'organise progressivement, mais demeure instable en raison de la dispersion des structures publiques⁴⁵ et du changement fréquent du ministère de rattachement. (Ibid.)

Rattachement de la culture dans les ministères voltaïques sous Laminaza

1971	Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture
1972	Création de la Direction des Arts, des Lettres et du Patrimoine culturel
1974	Ministère de la Jeunesse et des Sports → Direction des affaires culturelles.
1976-1978	Ministère de l'Éducation Nationale → Direction générale de la Culture → Direction générale des Affaires culturelles

D'autre part, la décennie illustre les trajectoires différentes que prennent la gestion publique en cinéma, les initiatives privées en théâtre et l'autonomie relative de la

⁴⁵ Par exemple, le cinéma et l'imprimerie sont rattachés au Ministère des finances tandis que la radio, la télévision et la presse écrite sont sous la direction du Ministère de l'information. (Guingané 1977)

musique. Au début des années 1970, un conflit survient entre les sociétés françaises et l'administration voltaïque pour le cinéma. Il en résulte la création d'une structure nationale rattachée au Ministère de l'économie. Suit aussi l'institutionnalisation d'une initiative privée, le FESPACO, qui est aujourd'hui un événement d'envergure internationale. (Tapsoba 2003) En théâtre, le registre socio-éducatif s'organise en milieu rural⁴⁶. Il influence aussi le genre populaire qui se base sur des thèmes et des conventions africaines. En ville, le théâtre est plus politique ou élitiste, héritage de William Ponty. En général, la vitalité du théâtre demeure liée au milieu scolaire et s'amplifie avec les milieux associatifs, privés et religieux. (Guingané 1988) Dans le secteur de la musique, les circuits *traditionnels* persistent. Les pratiques musicales *modernes* demeurent amateurs. Les musiciens sont généralement des fonctionnaires regroupés dans des orchestres. Les jeunes artistes à la guitare ont la cote de la popularité. (Kaboret et Kaboré 2004) Cette période est importante pour la mobilité panafricaine, la qualité de la création musicale et la reconnaissance du professionnalisme des artistes-musiciens voltaïques. (Kaboré 2009) Toutefois, le pays accuse déjà un retard technique comparativement à l'industrie ivoirienne. (Djiga 2002) Par la suite, l'arrivée des médias de masse, particulièrement la radio, est incontournable pour expliquer le développement de l'industrie musicale. (Kaboret et Kaboré 2004)

Dans la sphère associative, les grandes sécheresses de 1973 stimulent les mouvements de solidarité du secteur associatif culturel. (Guingané 1977) Autrement, la décennie s'ouvre sur des relations faibles, voire tendues avec les structures publiques. Les deux associations principales, l'ACVA et le CALAH, disparaissent au terme de conflits (politiques et individuels) et de difficultés financières en l'absence du soutien de l'État. (Ibid.) Les associations de développement cernent l'idée de *développement* et commencent à faire l'objet de luttes de pouvoir. (Diawara 1996)

⁴⁶ En 1970, un programme gouvernemental de promotion de l'agriculture stimule les premières troupes de théâtre rural qui se produisent durant des manifestations. « Le théâtre apparut comme le moyen d'amener les paysans eux-mêmes à s'interroger sur leurs mœurs. » (Guingané 1988, 366) L'effervescence diminue avec la fin du programme en 1978, mais le mouvement du théâtre forum demeure. (Ibid.)

3.3.3 De 1977 à 1987

Le Gouvernement du Renouveau National de Laminaza (1977-1980) se forme à la suite de conflits parlementaires. Lorsque le Gouvernement militaire provisoire a instauré en 1970 un système parlementaire, il présentait « une certaine neutralité [...] entre les différentes formations politiques ». (Jaffré 1987, 20) Selon Jaffré (Ibid.), l'armée assurait une certaine unité nationale malgré l'instabilité politique. Donc, l'adhésion de Laminaza au Rassemblement Démocratique Africain (RDA), qui le fait monter au grade de Général, vient modifier la perception de cette neutralité. Un coup d'État le remplace en 1980 : le colonel Saye Zerbo installe un régime militaro-civil par la création du Comité militaire de redressement pour le progrès national (CMRPN). Zerbo occupe la Présidence jusqu'en 1982, période durant laquelle les adeptes et non adeptes marxistes diviseront le CMRPN⁴⁷. Selon l'auteur, cette période marque « la fin de l'unité de l'armée derrière son chef et l'apparition au grand jour de clans opposés en son sein, souvent liés à des formations politiques. » (Ibid., 21)

Force de constater que la répression et les détournements de fonds minent l'appui au régime de Zerbo. Le 8 septembre 1981, Thomas Sankara accepte un poste de Secrétaire d'État à l'Information. Selon Diallo, sa nomination avait pour but de récupérer le noyau marxiste au sein du CMRPN. (Diallo 2003) En avril 1982, il démissionne avec Blaise Compaoré et Henri Zongo à ses côtés. Il est détenu; les deux autres sont déportés. (Ibid.) Le courant marxiste reprend le pouvoir avec le Comité du Salut du peuple (CSP) et le commandant Jean-Baptiste Ouédraogo. Sankara devient Premier ministre en janvier 1983. De nouvelles tensions autour du courant marxiste déclenchent encore une crise politique. Sankara prend maintenant le pouvoir le 4 août 1983.

Tout compte fait, la culture ne peut que subir les conséquences de cette instabilité politique. Celle-ci se poursuit sous le régime de Sankara.

⁴⁷ Thomas Sankara, Blaise Compaoré, Jean-Baptiste Lingani et Henri Zongo représentent une cellule marxiste. (Diallo 2003)

Rattachement de la culture de Laminaza à Zerbo

1976-1978	Ministère de l'Éducation Nationale → Direction générale de la Culture → Direction générale des Affaires culturelles
1980	Ministère de l'Éducation nationale (et de la Culture) → Ministère de la Jeunesse, des Sports (et des Arts)
1982	Présidence de la République (Secrétariat chargé des Arts et de la Culture) → Ministère de l'Éducation nationale (Direction générale des affaires culturelles)

Rattachement de la culture dans les ministères voltaïques sous Sankara :

1984	Ministère de l'Information → Direction générale des Affaires culturelles
1985	La Direction générale des Affaires culturelles est retirée
1986	Création du premier Ministère de la Culture
1987	Ministère de l'Information (Secrétariat à la Culture)

En revanche, la Révolution culturelle de Sankara marque un changement dans le statut et la visibilité de la culture. (Spiesse 2003) Le chef d'État accorde à la culture une orientation (Guingané 1977) : elle doit être un « facteur de transformation ». (Benon 2003, 1957)

Benon (Ibid.) explique le rejet de l'héritage colonial et néocolonial par Sankara, qui lui attribuant les problèmes de développement (politique et économique) du pays⁴⁸. Ainsi, changer le nom colonial du pays pour le Burkina Faso, signifiant la terre des hommes intègres, est un exemple éclatant. Le chef d'État rejette également les emprises féodales ou ethniques sur la culture. La stratégie globale de résistance culturelle promeut la nation, la démocratie et le peuple. « Produisons, consommons burkinabè » est le mot d'ordre et son expression. (Jaffré 2007) La Révolution tente de réorienter le mouvement associatif autour du modèle coopératif au détriment du syndicalisme. Les

⁴⁸ Dans son discours au Sommet de la francophonie à Paris le 17 février 1986, Sankara se prononce sur la question du français. Selon lui, elle ne doit plus incarner la langue des colonisateurs ni une alphabétisation aliénante, mais une langue de communication et de solidarité avec d'autres peuples. (Jaffré 2007)

associations de développement participent aux débats politiques et à différentes campagnes populaires. (Diawara 1996)

Dans cette perspective, les expressions artistiques sont des moteurs de mobilisation et de changement. Les expressions populaires, les arts monumentaux et le spectacle sont encouragés. En musique, il soutient la création et l'équipement de grands ensembles (Benon 2003) et d'orchestres provinciaux amateurs (militaires, paramilitaires, d'enfants et des jeunes, de femmes) pour chanter la Révolution. (Kaboré et Kaboret 2004) Il crée aussi des grandes manifestations nationales et des infrastructures publiques comme la Semaine Nationale de la Culture (SNC). Toutes les organisations sankaristes incluent des travaux de réflexions culturelles. (Benon 2003) Sankara mobilise donc les artistes dans un processus de création au service du projet national, ce qui engendre certaines critiques. Par exemple, « le Discours d'orientation politique [a] eu pour effet de transformer beaucoup d'artistes en griots qui se croyaient obligés de chanter les dirigeants de la révolution. » (Guingané 1996, 85) Kaboré et Kaboret (2004) notent aussi des tensions entre l'économie de la représentation et de la répétition. Les orchestres indépendants connaissent des difficultés à donner des spectacles en raison des mesures populaires (couvre-feu, prix d'entrée réduit, etc.), ce qui favorise l'utilisation de cassettes pour l'ambiance musicale dans les bars.

Les divisions politiques et les contestations des comités de la Révolution minent « la base sociale » et l'autorité de Sankara. (Diallo 1997, 208) Après quelques échecs pour réunifier les acteurs, Thomas Sankara et plusieurs compagnons sont tués le 15 octobre 1987 dans un contexte de crise. (Ibid.) Le Front Populaire – regroupant plusieurs groupes communistes et non marxistes – prend le pouvoir aux côtés de Capitaine Blaise Compaoré. Celui-ci instaure un nouvel État d'exception pour guider une rectification politique et culturelle de la Révolution. Selon Filiga Michel Sawadogo (1997), la rectification sonne comme un mouvement politique de réconciliation. Il se démarque de la gauche forte de Sankara avec une ouverture au libéralisme.

Rectifier, c'était donc accommoder orthodoxie et pragmatisme, discours révolutionnaire et pratique contre-révolutionnaire, ce qui suppose une capacité, une habileté à marier les contraires. C'était, en bref, de donner à la révolution burkinabè

sa fonction instrumentale originelle qui consistait à renouveler la domination bureaucratique en ouvrant l'accès de l'appareil d'accumulation aux cadets sociaux et s'en tenir à cette rotation des élites. (Ibid., 287)

3.4 Culture et développement au Burkina Faso : de 1990 à aujourd'hui

Blaise Compaoré instaure l'État de droit et le multipartisme en 1991 avec la Quatrième République. (Diallo 1997) Un référendum sur la constitution ouvre à nouveau la porte aux institutions internationales que Sankara avait chassées. Sont aussi signés les Programmes d'Ajustement Structurel (PAS) avec la Banque mondiale et le FMI qui font la promotion de la *bonne gouvernance*. (Lewandowski 2007) Du même coup, la décentralisation est encouragée vers la société civile. En dépit des vocations démocratiques, c'est surtout l'économie libérale qui s'implante en concordance avec les politiques internationales. (Ibid.) L'ouverture démocratique prônée favorise néanmoins la multiplication des associations et une « culture du développement ». (Chauveau 1994) Diawara (1996) la définit comme l'ensemble des pratiques et des stratégies locales en vue de bénéficier des ressources qui y transitent. Le nombre d'associations de développement explose.

En matière de culture, le programme de Compaoré mise sur l'identité, cherchant un nouvel équilibre entre la diversité culturelle et l'unité nationale. Andrieu (1997) parle de particularisme culturel et d'un retour aux traditions ethniques et coutumières. La gestion culturelle se stabilise dans un seul ministère dont les nominations illustrent les nouvelles tendances mondiales. La multiplication des médias, des nouveaux supports de consommation et la révolution numérique sont plusieurs facteurs qui diversifient le registre d'actions de la culture⁴⁹. (Kaboré et Kaboret 2004)

⁴⁹ Dans le cas de la musique, Kaboré et Kaboret notent que ces changements facilitent la circulation des musiques étrangères popularisées (et urbaines comme le hip hop). Ils remarquent néanmoins que les artistes reviennent aussi s'inspirer dans les rythmes du terroir. Aussi, les actions musicales s'inscrivent dans une nouvelle configuration du développement et dans l'économie de marché. L'arrivée d'une génération musicale jeune tranche avec les pionniers. Le moment et la façon dont ils entrent sur la scène musicale l'illustrent. S'implantent

Rattachement de la culture dans les ministères voltaïques sous Compaoré

1992	Ministère de la Communication et de la Culture
2000	Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme

Mahamoudou Ouédraogo devient Ministre de la Communication et de la Culture en 1996 et le demeure jusqu'en 2005. C'est le premier homme politique à y faire la plus longue carrière. Autant chez les auteurs que sur le terrain, j'ai constaté l'attachement populaire et la reconnaissance de son leadership. Son mandat est important pour le décollage de l'industrie musicale⁵⁰, un secteur jusqu'alors peu financé par l'État. (Kaboré et Kaboret 2004) « Rarement ministre aura marqué aussi positivement son domaine de compétence, ses collaborateurs, ses confrères, le public et l'extérieur. » (Le Faso 2006)

Ouédraogo publie le premier programme officiel pour la culture⁵¹ et engage le chantier⁵² de la Politique Culturelle Nationale qu'il mènera jusqu'à son adoption le 29 juin 2005⁵³. Selon Andrieu (2009), quatre fondements présentent les conceptions sous-jacentes à cette politique nationale. Le premier est un *collage-brassage* de pratiques culturelles pour soutenir les identités locales dans un contexte de mondialisation. Le second est la perception des industries culturelles comme moteur économique pour le tourisme, la consommation et la marchandisation des biens ou des produits culturels.

les compétitions musicales, les émissions sur la scène musicale, les manifestations musicales, etc. La décennie permet une participation accrue du privé. (2004)

⁵⁰ Le soutien à la production des cassettes, la promotion dans la grille horaire de la télévision et de la radio nationales, la création de projets nationaux (l'orchestre national, les Grands Prix), la formation et la création d'outils juridiques sont quelques initiatives pour ce secteur. (Ibid.)

⁵¹ Annoncé dans l'ouvrage *Prolégomènes pour l'action au sein du ministère de la Communication et de la Culture* (1997).

⁵² Le Forum sur la politique culturelle nationale se tient les 29 et 30 mai 1997 à Bobo-Dioulasso. Il en résulte le *Livre blanc sur la culture*. (Kaboré et Kaboret 2004)

⁵³ Elle s'inspire de plusieurs instruments et protocoles internationaux ainsi que de plusieurs projets de lois soumis dans les bilans d'événements nationaux (séminaires, journées, forums, ateliers) tenus entre 1974 et 2002. Elle se constitue de onze divisions : (1) orientations générales, (2) organisation et gestion de l'action culturelle, (3) inventaire, conservation et valorisation du patrimoine culturel, (4) soutien à la création, (5) éducation et formation artistiques et culturelles, (6) promotion culturelle, (7) financement de la culture, (8) environnement juridique, (9) recherche, (10) langues nationales et (11) la coopération culturelle. (Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme 2005)

Le troisième est l'adhésion aux orientations et aux valeurs soutenues par des organisations internationales comme la convention sur la diversité culturelle de l'UNESCO. Le quatrième fondement est le développement participatif qui s'entretient par le bassin important des ONG. Kaboré et Kaboret (2004) notent d'ailleurs qu'un nouveau champ thématique apparaît en musique, lié à des fléaux comme le sida.

De ce fait, les orientations politiques offrent un espace d'action à l'entrepreneuriat culturel. Selon Andrieu (2009), deux discours sont dominants et créent une aura philanthropique à l'entreprise culturelle. Le premier est le principe du « sauvetage culturel » (Ibid., 2). Il fait la promotion de la culture comme une bouée et un moteur de développement pour un petit pays. Le deuxième fait référence à l'ethnographie ici réalisée, soit les projets de sensibilisation au sein de l'institution du développement.

3.5 Introduction à la lutte contre le VIH/SIDA

Pour élaborer cet entrepreneuriat social et culturel, nous allons aborder la lutte du VIH/SIDA dans le contexte du développement. Pour cela, nous allons revenir aux premières étapes de la théorie, en axant notre propos sur la notion de communication. Entre 1950 et 1960, où le développement se résume essentiellement aux facteurs économiques, les nouveaux médias de masse deviennent des outils de diffusion pour une communication verticale entre les organisations de l'époque et les bénéficiaires de leurs projets de développement⁵⁴. (Bessette 2004, Froge 2005)

Le paradigme de la dépendance entraîne un examen de la diffusion de l'information et sa restructuration. (Froge 2005) L'expression *communication pour le développement* apparaît avec Nora Quebral⁵⁵ dans les années 1970 aux Philippines dans un contexte de

⁵⁴ Par exemple, la théorie de la diffusion d'Everett Rogers (1962) implique un public sujet, une innovation et un média. Elle prône la modernisation comme un mode de diffusion des innovations dans les pays au mode de vie traditionnel. (Froge 2005)

⁵⁵ Bessette introduit aussi le cas de Erskine Childer dans la défense du terme « development support communication » au PNUD. (2004)

recherches environnementales. Toutefois, elle s'enracine dans un autre dessein, soit l'amélioration des conditions de vie de quartiers populaires ou de personnes vivant dans la pauvreté. (Bessette 2004) Par la suite, *La pédagogie des opprimés* (1973) de Paulo Freire se rapproche du politique avec la critique sociale. Il propose une vision populiste de la communication avec le concept de *conscientisation*. (Froge 2005) Cette approche communautaire soutient aussi la réhabilitation des cultures. (Bessette 2004)

La littérature récente et transversale sur le développement porte sur le social, le culturel et/ou l'artistique. (Escobar 2005) Jusqu'aux années 1990, l'anthropologie de la mondialisation s'intéresse beaucoup au média, mais peu à la médiation. (Mazzarella 2004) Mazzarella (Ibid.) critique cette ignorance par le déni : la médiation contrevient à l'idée selon laquelle le capitalisme sert les intérêts des consommateurs et non des organisations. La relation entre mondialisation et médiation a permis de renouveler l'anthropologie avec la question sociale et le système de représentations de la culture. Du même coup, la recherche sociale et l'intervention dans le développement impliquent un savoir et des connaissances sur la population et la gestion socioculturelle. (Escobar 2005) Elle permet de mieux comprendre l'instauration de la rhétorique de la participation, de la communication participative ou de la communication pour le développement dans les nouvelles approches. (Froge 2005)

Vers 1986-1987 (entre la fin de la Révolution et le début de la Rectification au Burkina Faso), les pays africains reconnaissent officiellement la pandémie du VIH/SIDA. (Nguyen 2010) Le positionnement politique ouvre une dynamique de combat sanitaire à l'égard d'un virus encore incompris et accablé de mythes d'origine. Les autorités médicales orientent l'information sur les facteurs biologiques, épidémiologiques et médico-techniques de la transmission et des milieux à risque. En l'absence de traitement, les approches valables pour la prévention étaient le recours à la peur, le fait biomédical et la communication verticale. (Acteur associatif bobolais, 2010) Les médias jouent un rôle d'intervention passif dans le discours critique en diffusant le double discours de l'époque : médico-biologique des instances locales⁵⁶ et médico-

⁵⁶ Ce dernier trouve aussi des relais dans les milieux associatifs foisonnants et les ONG. (Ibid.)

moral de l'Église⁵⁷. (Desclaux 1996)

[Le] discours [de l'Église] n'est cependant pas dénué de connotations, et rend les individus responsables de leur contamination par leur recours à des pratiques qui, lorsqu'elles ne relèvent pas de la sexualité, sont présentées comme archaïques [...] ou souterraines, voire illégitimes. La quasi-totalité des institutions engagées dans la communication sur le sida considère la contamination comme la séquence de comportements des individus. (Ibid., 271)

La deuxième moitié des années 1990 priorise la prise en charge⁵⁸ dans la lutte. Cette nouvelle orientation entraîne un déplacement des flux financiers et modifie le paysage associatif. Plusieurs associations migrent de la prévention à la prise en charge. Une nouvelle conception de la santé globale⁵⁹ remplace aussi les approches verticales en matière de communication par une approche interactive sur le changement de comportement. Aujourd'hui, dans un contexte où les fonds pour la lutte contre le VIH/SIDA sont réduits, les associations cherchent de nouvelles ouvertures pour leur financement. La lutte s'est transformée en intégrant le combat contre les co-infections (tuberculose, paludisme) et les nouvelles conceptions sanitaires dans l'éducation (la santé sexuelle ou celle de la reproduction).

Depuis 2005, les interventions en matière de sensibilisation et de prévention en santé au Burkina Faso sont encadrées par les orientations internationales et la politique nationale en matière d'IEC/Santé. La Politique nationale d'Information (I), d'Éducation (E) et de Communication (C) pour la santé découle de la Politique Sanitaire Nationale (PSN) (2000) et du Plan National de Développement Sanitaire (PNDS) (2001 à 2010). Le cahier de charge Normes & Protocoles vise à harmoniser les efforts des différents acteurs locaux. Dans ce cadre, le Ministère considère des nouvelles stratégies complémentaires comme le plaidoyer, la mobilisation sociale, le marketing social, la

⁵⁷ « Mon livret SIDA » (1993) du Père F. Sedgo est publié en français et en dioula.

⁵⁸ Voir *The Republic of Therapy* (2010) de Vinh-Kim Nguyen et l'article du même auteur: « Sida, ONG et la politique du témoignage en Afrique de l'Ouest » (2002) publié dans *Anthropologie et Sociétés*, 26: 1.

⁵⁹ Considérant que l'individu interagit avec son environnement, l'intervention inclut la dimension culturelle. Voir les conférences sur la population et le développement de Mexico (1984), du Caire (1994) et de Beijing (1995) Aussi, les révisions à partir de 2000 du Cadre Stratégique de Lutte contre la Pauvreté (CSLP) au Burkina Faso.

participation communautaire et, en ce qui nous concerne, la communication pour le changement de comportement (CCC).

L'IEC représente une convergence des concepts d'éducation à la santé⁶⁰, de promotion de la santé⁶¹ et de communication pour le développement. (Ministère de la Santé BF 2005) Nous ne ferons pas ici l'historique des mesures d'éducation sanitaire qui nous permettent de cerner les actions de la communauté internationale pour élargir le concept de la *santé* à une définition globale. Notons toutefois que les mutations internes ont entraîné des changements conceptuels et méthodologiques en éducation à la santé. Sur la scène internationale, un programme d'éducation à la santé est produit en 1948 par l'Association Américaine de Santé Publique. Il s'enracine dans la publicité sanitaire du début du XX^e siècle et l'éducation communautaire dans l'Entre-deux-guerres. En 1971, le terme d'Éducation à la santé est promu par l'Union Internationale des Éducateurs Sanitaires. L'IEC naît en 1988 lors du 13^e sommet mondial sur la promotion et l'éducation pour la santé à Houston aux États-Unis. (Ibid.) L'UNESCO définit l'IEC comme un « processus d'apprentissage par lequel des individus et communautés adoptent volontairement et maintiennent des comportements bénéfiques à leur santé. » (Politique nationale d'Information, d'Éducation et de Communication 2005, 18) L'Organisation Mondiale de la Santé (OMS) précise sa définition par une planification des processus de sensibilisation, attentive aux dimensions de transmission et d'appropriation de l'information. (Ibid.) Cette nuance est présente dans la Politique nationale burkinabè. Considérant que seule l'information ne peut réussir à modifier une problématique sanitaire, il faut maintenant se questionner sur le *comment* amener un changement de comportement. (Ministère de la Santé BF 2005)

En terminant, la contextualisation de la lutte contre le VIH/SIDA met en évidence la pression des enjeux en communication sociale sur les politiques culturelles. Par l'évolution des pratiques, on comprend mieux les dynamiques entre culture, éducation

⁶⁰ Considérée comme une discipline spécifique, la *santé* dépasse dans ce cadre l'éducation sanitaire. La littérature en la matière est vaste.

⁶¹ Concept promu lors de la Première Conférence internationale sur la promotion de la santé à Ottawa (Canada) en 1986.

et développement. Wolton (2003) remarque que les révolutions historiques en communication ont insisté sur les dimensions techniques (ex. : diffusion avec la radio, le village global avec l'Internet) et économiques (industries culturelles) en oubliant la dimension culturelle. En ce sens, les élites ont sous-estimé la capacité des individus à organiser l'information reçue. Par la suite, dans les années 1980, le marketing du traditionnel comme source de revenu génère une industrie du tourisme et de la consommation dans le marché international (Ebron 2002), soutenue par les médias de masse, les industries culturelles et les sociétés de loisirs. Le rapport *tradition-modernité* apporte un axe de légitimation aux professions artistiques ou culturelles qui tentent une autre lecture de l'héritage colonial. (Andrieu 2007) D'autre part, la lutte contre le VIH/SIDA illustre comment les modèles idéologiques sont passés d'une relation verticale (cadre de masse) à horizontale (logiques participatives et médias légers). La dimension culturelle s'inscrit comme une tendance forte dans la réappropriation de la communication. Bref, sont valorisées les pratiques de médiation qui créent de la pression sur la politique culturelle.

Dans ce chapitre, les trois trajectoires historiques abordées permettent de présenter l'articulation des politiques culturelles comme une trame sociopolitique interférant avec le phénomène de la chanson de sensibilisation. Nous avons vu que la trajectoire des politiques culturelles a été dessinée par les idéologies de la sphère politique. D'abord, nous avons visité l'histoire de l'action culturelle intérieure et extérieure de la France afin de comprendre ses rapports et ses influences avec le pays à l'étude. Ensuite, nous avons exploré les liens entre la chronologie politique et la gestion de la culture au Burkina Faso. D'abord en Haute-Volta, les dynamiques nationales ont régi la gestion croissante de la culture comme un positionnement à l'égard de l'Occident. L'épisode de Sankara se démarque en ce sens. Ensuite, le Burkina Faso s'est positionné sur ses particularités internes sur la scène locale et sur son identité nationale à l'égard des orientations mondiales. Maintenant, la mondialisation a contribué à rapprocher la culture de nouvelles conceptions dans le développement culturel qui rappellent les tensions entre arts et éducation. De plus, la valorisation de l'entrepreneuriat contribue également à complexifier les pratiques.

CHAPITRE 4 : DESCRIPTION DES CHAMPS D'ACTION

Pour donner une suite ethnographique aux précédents chapitres, nous verrons maintenant comment s'exerce la collaboration étudiée. Rappelons qu'il s'agit de la rencontre entre les artiste-musiciens et les associations qui utilisent la musique dans le développement, et ce, dans le contexte urbain et actuel du Burkina Faso.

Dans ce chapitre, nous présentons un portrait de la situation interne de chacun des champs impliqués dans la rencontre. En dépeignant d'abord les réalités respectives des artistes-musiciens et des associations locales comme champs autonomes, le but est de faciliter la compréhension des tenants de la collaboration. Le champ des médiateurs incarne un bassin de ressources potentielles. Ainsi, ils sont présentés par la façon dont ils interviennent dans la rencontre principale.

4.1 Champ des artistes-musiciens

À partir des quinze récits de vie des artistes ou des formations qui ont croisé le parcours des associations étudiées, des éléments communs entre les trajectoires personnelles permettent de réaliser un portrait sommaire des conditions actuelles de la profession. Les particularités illustrent la diversité des *débrouilles* (Tissot 2007⁶²), caractéristique d'un milieu sans parcours très formalisé. Il est toutefois possible d'identifier des obstacles récurrents qui éclaireront plus tard les conditions et les motivations sous-jacentes à la rencontre avec le milieu associatif.

La situation des jeunes est dominante dans la synthèse réalisée, en raison d'un nombre d'interlocuteurs plus grands pour cette tranche d'âge. La plupart des artistes sont nés

⁶² Dans son mémoire intitulé « Entre survie et débrouille: vécus et perceptions des jeunes citadins sur le marché du travail au Burkina Faso » (2007), Tissot étudie la débrouillardise dans le milieu informel (couture, mécanique...). Elle n'aborde pas les affaires culturelles.

dans les grandes villes étudiées ou des petites villes secondaires⁶³. Ils migrent vers les grandes villes pour les études supérieures, pour multiplier les occasions en musique ou améliorer les conditions dans la chaîne de création. Chez les artistes nés au village, la migration urbaine répond souvent à la nécessité de trouver du travail, rejoindre une parenté ou un artiste aîné à titre d'apprenti. Les interlocuteurs habitant à l'extérieur de Ouagadougou ou de Bobo-Dioulasso témoignent de la nécessité d'y voyager régulièrement. De ce fait, la majorité des interlocuteurs y vivent présentement. Aussi, la majorité des acteurs ne sont pas griots. En somme, le portrait ici réalisé porte une attention particulière à la situation des artistes en herbe, particulièrement les jeunes, en quête d'ascension sociale dans l'industrie. La participation d'interlocuteurs issus d'un contexte traditionnel permet d'y ajouter des éléments de comparaison.

L'apprentissage du métier

Le milieu scolaire et les événements culturels sont deux espaces de découverte, d'expérimentation et de rencontre déterminants dans le choix d'un avenir artistique chez les jeunes. Les interlocuteurs concernés ont tous mentionné le rôle des kermesses scolaires, des activités artistiques ou culturelles de leur maître d'école, d'événements locaux majeurs comme Top Vacances Cultures et Fitini Show et les autres concours (principalement en rap). D'autres ont mentionné l'effet de la scolarisation sur les intérêts pour la musique *moderne* (comme le reggae) ou les capacités de création (composition, vocabulaire...). Envisager une carrière est un des impacts (mais non le seul) du contexte d'initiation à la pratique artistique qu'offrent ces milieux scolaires.

Les styles de vie urbains présentent des espaces d'apprentissage différents de la transmission des savoirs traditionnels au village. Les jeunes non griots apprennent par mimétisme, telle une écoute active. Une première stratégie présente une appropriation des musiques entendues, que ce soit l'assimilation de l'écriture (les paroles, messages : ce qui est raconté ou comment c'est dit) ou le décodage des rythmes (dimension

⁶³ Aussi, beaucoup d'artistes sont nés en Côte d'Ivoire et/ou y ont vécu une partie de leur enfance. Leurs expériences de la musique dans le contexte ivoirien colorent leur perception de la situation burkinabé.

esthétique) comme des nouvelles sources d'inspiration. Par conséquent, la culture musicale s'enracine dans les courants qui traversent les moyens de consommation ou les espaces d'accès à la musique⁶⁴. L'apprentissage des instruments pour ceux qui ne sont pas impliqués dans la transmission traditionnelle des castes tient des techniques autodidactes, de l'accompagnement par amitié ou de la formation dans une école privée (ce qui exige une situation socioéconomique confortable). Encore faut-il d'abord posséder un instrument! Si plusieurs souhaitent apprendre à jouer la guitare, la majorité n'y a pas accès. Cela explique sans doute qu'on retrouve surtout les jeunes dans la pratique de la chanson⁶⁵.

Les jeunes accordent une valeur importante au parrainage générationnel (les *koros* et les *petits*) pour apprendre, acquérir de l'expérience et percer dans l'industrie. En revanche, plusieurs critiquent la compétition dans l'industrie, car elle brise ces liens. De plus, lorsqu'un parent proche a baigné dans la musique, son expérience incarne des inspirations. Certains veulent poursuivre dans les traces du parent et bénéficient de leurs conseils. D'autres reconnaissent une part d'influence forte sur leur cheminement actuel. « [D]epuis tout petit, je partais, je les voyais chanter et, [pour] finir, moi aussi... tu vois non? Je suis rentré dedans quoi! » (Artiste-chanteur de 23 ans, 2010) D'autres mentionnent avoir été témoins d'activités musicales à un âge où cela ne les intéressait pas. En revanche, les souvenirs figurent dans leur récit biographique.

Les débats familiaux et générationnels

Il n'y a encore pas si longtemps, être artiste n'était pas une vocation socialement acceptée. Ces choix entraînaient un ostracisme familial. La profession demeure ambiguë en raison de la rareté des figures de réussite. (Andrieu 2009, 12) Par conséquent, les jeunes artistes sont entraînés dans un débat intergénérationnel avec la

⁶⁴ Oger Kaboré s'inquiète de l'impact de la naissance en ville des jeunes, car elle réduit ou enlève l'attache à un village où se vivent et se transmettent les rythmes traditionnels. (1993b)

⁶⁵ On constate en s'intéressant au texte le mélange des langues ethniques et internationales. Les choix linguistiques influencent la structure de la chanson, car on retrouve souvent une répétition interne du message. Ce phénomène pallie la situation d'alphabétisation (de la population locale), valorise les langues nationales et agrandit l'espace de marché.

parenté sur les représentations de l'artiste. C'est le poids des traditions qui est souvent au cœur de ce débat. Par exemple, du fait que le petit-fils descende d'une tradition de chefferie, il n'a pas le droit de faire de la musique. La perception des jeunes face à cette tradition est porteuse d'une culture d'individualisation.

[C]'est pas la même époque han! Le monde évolue! [...] c'est quelque chose que moi j'ai adopté. J'ai aimé ça comme ça. Et c'est naturel. Je veux le faire. Et même si moi j'étais roi, j'allais chanter. *rires* Voilà. Donc, c'est leur réalité. Aujourd'hui aussi, c'est notre réalité. [...] Je pense qu'il faut prendre le côté positif des traditions. [...] C'est-à-dire, il faut aimer pousser les gens dans ce qu'ils aiment faire. Et non dire [...] [que] la tradition aimerait que tu sois comme ça, donc il faut faire ça. Il faut pas du tout imposer à quelqu'un la conduite à tenir. Il faut le laisser... Ce qu'il aime, il va faire ça... de la plus belle manière possible dans le monde. (Jeune rappeur de 22 ans, 2010)

Dans le même ordre d'idées, la situation socioéconomique de l'individu et de sa famille place dès le départ les conditions de ce premier pour se lancer dans une carrière musicale. Elle influence les capacités financières pour s'autoproduction ou encore la capacité de la famille à accepter ou à soutenir ce choix de vie. Si certaines familles affichent un libéralisme en acceptant que leurs enfants évoluent aussi dans ce secteur d'activités, d'autres sont réticents ou inquiets que l'avenir de leur progéniture soit précaire. Au cœur de ce débat, on retrouve aussi la représentation du *bon* métier et la capacité de l'enfant d'aider la famille une fois adulte. Elle véhicule un conflit entre scolarisation et profession musicale, où la première est sacrifiée dans un emploi dans lequel les parents sentent que leur enfant sera exploité. Présentement, le métier de la musique et la scolarisation sont deux cheminements qui se concilient difficilement.

Si à 10 jours du BAC vient une tournée internationale ou à 10 jours du BAC moi je vais aller une compétition avec mes deux amis... je vais laisser le BAC! Je vais laisser le BAC! Parce que, honnêtement dit, moi j'aime ce que je fais. J'aime la musique! (Jeune artiste de 21 ans, 2010)

Pour les jeunes interlocuteurs, la musique n'est pas suffisamment bien considérée comme une entreprise dans laquelle les gens peuvent et veulent investir. La dévalorisation de la carrière musicale comme un travail de vagabond, apparaît aux artistes comme une barrière à l'obtention des paramètres ou des conditions à réunir pour établir leur carrière. « [B]eaucoup de gens pensent que la musique, c'est pour les bons à rien. Les gens qui n'ont rien à foutre. Qui ont fait des échecs scolaires. » (Acteur

associatif, 2010) La majorité des perceptions négatives reçues affecte le statut du rappeur chez les jeunes. « [O]n dit qu'être menuisier, c'est mieux que d'être rappeur parce que bon, tu vas croupir dans la misère. [...] On dit que ce sont des gars qui ne connaissent rien, [qui ne] valent rien. » (Jeune rappeur de 18 ans, 2010) En revanche beaucoup ne s'associent pas à ces représentations négatives et témoignent d'un ressentiment face à la négligence et la discrimination qu'ils doivent combattre pour se sentir acceptés. La musique du *gangsta* rap ou du rap *hardcore* véhicule une image du rappeur que la société n'accepte pas. Toutefois, parce que le phénomène du hip-hop attire tant la jeunesse, il faut s'y intéresser. Les artistes des plus jeunes générations avec qui j'ai discuté ont tous débuté dans le rap en raison d'une attirance pour ce mouvement jeunesse rassembleur. Plusieurs ont souligné avoir aimé rapidement le code vestimentaire. Le style musical tend à changer lorsqu'ils apprennent un instrument. Le slam commence aussi à changer la création de ceux qui se disent des rappers.

Le double message (positif et négatif) que portent les représentations de l'artiste sur son statut social est aussi filtré par le paysage médiatique. (voir Schultz 2006) Ce système devient le jury du succès et de l'échec de l'artiste dans un contexte contemporain. Les artistes ressentent la pression dans leur quotidien et dans la gestion de la carrière. Certains témoignent d'une tension entre l'image de richesse et les conditions précaires.

En somme, la pratique de la musique demeure liée à l'époque, mais les perceptions voyagent dans le temps. La situation et l'expérience de la musique à l'Indépendance, durant les Programmes d'Ajustement Structurel (PAS) et dans la mondialisation témoignent d'une expérience (normative et symbolique) différente du monde. « [L]a musique [a] évolué par rapport aux années passées [...] la musique fait vivre les gens, plus qu'à notre temps. [...] vers les 1969 jusqu'[aux] années 80, la musique ne valait rien. C'est dans un événement et puis c'est tout. » (Artiste début cinquantaine, 2010) D'autres rappellent les changements importants dans la sphère de la musique depuis les Indépendances, telle la carte d'identité professionnelle. Pour eux, les jeunes ne comprennent pas tout ce que celle-ci représente pour les aînés en matière d'acquis.

Néanmoins, ils se rejoignent quelque peu dans la perception du rôle que peut jouer l'artiste en Afrique. « (C)'est lui qui véhicule le message. Puisque, la musique étant l'art de combiner les sons pour les rendre un peu plus bon... audibles, quoi. [...] le musicien [...] c'est un communicateur en quelque sorte. » (Jeune artiste dans la vingtaine, 2010) « C'est contribuer à l'épanouissement d'autrui, à travers ce que tu fais. Que ce soit couturier, n'importe quel genre d'artiste, pour moi être artiste, c'est apporter son savoir ». (Artiste de 34 ans, 2010) « Nous sommes la parole des *sans voix*. » (Artiste-musicien dans la trentaine, 2010)

L'économie musique

L'économie de la musique a grandement changé. Les artistes traditionnels classent leur travail en deux catégories : les devoirs traditionnels et la scène. Cette dernière devient plus complexe pour ceux qui évoluent dans une troupe, car la précarité de leur condition de vie ne peut qu'augmenter. Les artistes traditionnels qui pratiquent leur art dans un espace de spectacularisation des pratiques ancestrales sont aux prises avec la professionnalisation du milieu. À ce propos, un interlocuteur note qu'un jeune artiste peut accepter un cachet de 15 000 CFA pour jouer en présonorisation⁶⁶ (le playback), mais l'artiste traditionnel qui gère une troupe de plus de dix personnes ne peut pas accepter une telle somme. Le cachet sert à la prise en charge de membres en matière de santé, de logement, de nourriture, etc. Bref, la pratique traditionnelle est gérée comme une famille contrairement aux jeunes artistes qui évoluent beaucoup en solo. L'économie de la culture complexifie dès lors la pratique des artistes traditionnels qui les rendent vulnérables à la pauvreté.

Chez les jeunes artistes non associés à une caste traditionnelle, le passage de la pratique de la musique à la scène musicale est une grande préoccupation. « [J]e trouve que c'est

⁶⁶ Une performance de l'artiste en *playback*, c'est une interprétation sur une musique pré-enregistrée. Les dynamiques de cette pratique illustrent les difficultés de production et de promotion. Il y a d'abord le problème du matériel de sonorisation (coût et qualité) pour jouer en *live*. En ce sens, le playback permet d'éviter « l'humiliation » technique pour les artistes et assurent la qualité d'écoute du message à passer. Il y a ensuite la difficulté à négocier un *gumbo* (salaire) suffisant pour payer des musiciens instrumentistes.

difficile. Comment faire? Comment faire? Est-ce que je pourrai? Ma famille n'est pas riche. Qui va me financer? Qui va me faire ceci? Qui va me faire cela?» (Artiste-musicien de 29 ans, 2010)

Il faut faire violence sur soi-même, mettre de l'argent de côté pour pouvoir venir faire ça ici, les dépenser ici... ça c'est déjà aussi un grand sacrifice. Voilà. Et [il y a] des moments aussi où il faut se plier sur soi-même pour aller voir des gens... Demander de l'aide... Chose qui n'est pas facile! [...] Si tu n'es même pas sûr que la personne peut t'en apporter. (Rappeur de 26 ans, 2010)

La légitimité du statut d'artiste s'acquiert avec la mise en marché d'un produit. Ainsi, la quête professionnelle des jeunes artistes repose majoritaire sur la production d'une maquette afin d'accéder aux performances formelles, majoritairement en playback. Les jeunes courent après les manifestations, car il est important d'être le plus visible possible pour se faire découvrir. Une prestation sert aussi à gagner un *gumbo* (salaire) pour répondre à ses besoins de base et investir dans les projets artistiques. Cependant, les occasions peuvent être rares et elles se présentent surtout à Ouagadougou. De plus, enregistrer sa musique comme matériel est une forme de garantie du droit d'auteur. En effet, plusieurs s'inquiètent du vol de leur oeuvre non enregistrée. À certains égards, la première difficulté est l'accessibilité (coût) aux studios d'enregistrement. Avec la multiplication des studios maison (*home studios*), la seconde difficulté est la qualité de la production et de l'expertise de l'arrangeur. Les « vrais » studios sont plutôt rares. Avec le matériel musical, l'artiste travaille à une maquette d'album. D'autre part, le téléphone mobile facilite la consommation par chanson. Bien qu'elle entraîne et facilite la piraterie, cette pratique répond souvent à un contexte de pauvreté. Plusieurs artistes burkinabè sans album sur le marché ont aussi été découverts grâce à ce mode de partage.

Les pressions influencent la recherche musicale (c'est-à-dire la création), la production (qualité du travail studio) et la promotion (valorisation des albums qui se limitent souvent à un ou deux succès). « La musique... Une carrière musicale, c'est pas une course de vitesse! Faut pas te précipiter pour faire... pour compter des nombres d'albums. [...] On écoute rarement, on oublie. Il faut arriver à déposer des oeuvres d'art! » (Artiste-musicien de 29 ans, 2010) L'impact du playback est, à cet égard,

important. La culture du travail en est modifiée⁶⁷, tant au plan de la création (discipline), de la production (rôle de l'arrangeur) que de la promotion (discipline des répétitions). La frontière pour entrer dans le champ de la musique est plus flexible, c'est-à-dire qu'être un bon musicien ou un bon chanteur n'est plus forcément un droit de passage. Dans son studio, l'arrangeur peut programmer les instruments et corriger les harmonies vocales. Il devient quasiment plus important de savoir danser. L'impact de cette habilité se voit dans l'appréciation de la performance par la foule. Il faut savoir danser, bouger d'abord, puis savoir créer des pas (une chorégraphie) qui permettent aux gens de relier un son à un artiste. Le public s'approprie la chanson en la mettant en performance. Par conséquent, l'importance de la danse dans l'industrie *moderne* devance parfois la recherche musicale.

Les relations sociales

À l'échelle locale, les artistes ont dénoncé deux situations. D'abord, il y a la culture de la méfiance et des rivalités au sein du milieu. « [C]'est un business où les gens se doublent beaucoup dedans! Voilà. Parce qu'on ne voit qu'une seule chose, notre argent! » (Artiste-musicien de 29 ans, 2010) Ensuite, il y a la difficulté à entrer dans l'espace réservé du milieu de l'industrie. « [L]e showbiz burkinabé, c'est un cercle fermé. Tu vois non? Et quand tu n'es pas... tu n'as pas eu quelqu'un qui est dans ce cercle-là, tu peux pas entrer. C'est compliqué. » (Jeune rappeur de 22 ans, 2010) Aussi, plusieurs critiques ont été faites envers les mentalités internes par les artistes sur eux-mêmes. « Il y a les artistes et les artistes » : j'ai entendu souvent cette formule dans le milieu pour faire la distinction entre le vrai et le faux artiste. Le *vrai* est celui qui croit réellement en la musique et travaille en conséquence pour bâtir sa carrière. Il s'investit. Le faux, c'est celui qui fait de la musique pour des motivations superficielles, comme l'argent ou la séduction.

⁶⁷ À l'arrivée du nouveau millénaire, Kaboré et Kaboret notent trois phénomènes précis : le désintéressement de la jeunesse face à l'apprentissage des instruments, l'impatience d'atteindre le statut de célébrité et la difficulté à rentabiliser les orchestres. (2004)

À l'échelle des relations internationales, la carrière à l'étranger est perçue comme un facteur de légitimité artistique dans l'opinion publique locale. C'est pourquoi une relation professionnelle avec les étrangers est espérée. Par contre, la recherche d'un tel contact est avant tout axée sur le financement du travail d'artiste à différentes étapes de la chaîne de création. Certains interlocuteurs mettent un parallèle ce discours avec leur perception des pays étrangers :

[S]i l'État était capable, on allait pas demander han, à mon avis. C'est vrai qui font du mieux qui peuvent mais c'est pas toujours évident. Mais je pense que les autres [pays] prennent plus la musique au sérieux que ceux d'ici au fait. Ils comprennent que la musique, c'est pas n'importe quoi, c'est tout un travail! Donc, il faut toute une équipe... Voilà... Il sait que ça contribue au développement de leur pays (Artiste-musicien dans la trentaine, 2010)

Pour terminer, les changements sociaux issus de la mondialisation influencent la constitution des nouvelles pratiques musicales dans la société burkinabè. Ces dernières côtoient maintenant au quotidien les normes ancestrales. C'est pourquoi le langage d'usage décrit la *tradition* et la *modernité* comme deux systèmes (de principes et de pratiques) qui tantôt s'entrechoquent tantôt se réconcilient. En dépit de leur statut d'artistes *traditionnels* et *modernes*, le contexte global de l'économie politique de la musique affecte l'ensemble des artistes-musiciens dont les conditions de vie sont précaires. De ce fait, ils cherchent les moyens de se tailler une place dans l'économie culturelle et ce, en maintenant une perception du rôle social de leur pratique.

4.2 Champ des associations locales

Dans cette section, nous présentons d'abord une synthèse socioprofessionnelle des itinéraires individuels des acteurs associatifs. Durant les entretiens, le temps réservé à la dimension biographique de la personne avait pour principal objectif de centrer l'échange sur la dimension expérientielle. Aussi, cela permettait de guider le sens de l'entrée dans l'association, cerner les mandats dans le projet et de révéler la place de la culture dans la vie personnelle. Bien qu'aucun chemin ne soit identique, l'ensemble dresse un portrait de ceux qui travaillent avec les artistes-musiciens. Notons que les

interlocuteurs associatifs présentent un écart d'âge moins grand entre eux que ceux du champ des artistes. Par la suite, nous verrons les discours et les représentations qui traversent les projets musicaux des associations rencontrées.

En premier lieu, les itinéraires individuels présentent des carrières et des modes d'engagement. En effet, la distinction entre salarié et bénévole (avec ou sans *motivation* financière) demeure la première caractéristique de la place de l'association dans la vie de l'acteur. Certains acteurs sont passés par le système d'éducation (études universitaires en Lettres modernes, sociologie, psychologie, arts, communications⁶⁸) avant de parfaire leurs compétences sur le terrain. D'autres ont quitté l'école à différents moments, principalement en raison de difficultés financières de la famille. Dès lors, ils ont évolué par débrouillardise sur le terrain (culturel ou sanitaire). Certains ont été accueillis par un projet associatif dans lequel ils ont été formés. Ils y ont poursuivi leur carrière. Enfin, les aînés ou les personnes issues d'une caste (comme les griots) ont profité des savoirs des contextes traditionnels pour exercer des choix professionnels dans une situation contemporaine et urbaine. Bref, le parcours scolaire est un référent important pour la trajectoire de l'individu dans le champ associatif.

En deuxième lieu, la majorité des acteurs ont cumulé plusieurs expériences dans différentes associations ou organisations. Le secteur associatif devient aussi un espace d'entrepreneuriat dans lequel plusieurs acteurs ont fondé un ou des projets. Plusieurs ont mentionné la lutte contre le VIH/SIDA comme conjoncture associative ou préoccupation professionnelle. Certains de ceux qui menaient des activités artistiques se sont engagés dans la mission sociale par l'art. Les mouvements de la jeunesse, le Service National Populaire (SERNAPO) durant la Révolution burkinabè ou le fait d'être touché de près par la maladie sont des cadres qui ont influencé la trajectoire professionnelle.

⁶⁸ La communication pour le développement est une option à l'Université de Ouagadougou, dans lequel il est possible de se consacrer spécifiquement à la santé.

En troisième lieu, la majorité des acteurs ont baigné jeunes dans certaines pratiques socioculturelles et artistiques (théâtre, musique) en dehors de l'école. Un acteur raconte que, la culture n'avait pas à l'époque la place actuelle dans les établissements scolaires : « [L]'école, ce n'est pas la culture », affirme-t-il pour illustrer la vision d'hier. Le sport y avait une certaine place, mais les expressions culturelles (récitations, chant et théâtre) ne figuraient que dans les fêtes scolaires. D'autres acteurs ont entretenu une réflexion sur la culture et ses ressources pour le développement national. Ils se sont dit influencés par les courants du panafricanisme et la place majeure de la littérature à l'époque de Senghor⁶⁹. Enfin, la fréquentation de milieux artistiques, d'institutions culturelles et d'hommes de culture a joué un rôle favorable. Par exemple, c'est en fréquentant un espace culturel qu'un acteur a rencontré les personnes qui l'ont conduit à développer de petites initiatives à la source de la création de son association. En somme, les intérêts et les expériences ont permis de créer des réseaux professionnels. En se référant à l'histoire, on constate comment l'articulation graduelle des affaires culturelles au pays rend distincte leur trajectoire de celle des jeunes artistes que nous avons abordés.

Regardons maintenant les dynamiques du champ d'action des associations en matière de développement culturel. La vision d'un développement ancré dans la culture (dimension anthropologique) et dans l'éducation populaire par les arts traverse la totalité des associations rencontrées. À sa façon, chacune tente d'apporter un soutien à la culture (identité, mœurs, etc.), aux arts (création, démocratisation, valorisation, etc.), à l'économie de la musique (production, industries culturelles, etc.) et aux artistes é.localaux (carrière, situation sociale, etc.). Aussi, les acteurs témoignent de la volonté de contribuer à un mouvement populaire qui concorde avec les objectifs de la mission de l'association. Par exemple, l'association qui veut soutenir le développement des jeunes encourage le hip hop au lieu de le dénigrer. Celle qui travaille à l'insertion économique

⁶⁹ « [E]n ce qui concerne la lutte pour le développement, les luttes politiques, tout ça, c'est à travers la littérature qu'on voyait, disons... c'est... les grands hommes, ceux qui arrivaient à promouvoir le changement, le développement, ceux qui étaient vraiment les grandes figures. Donc, nous, on a baigné dans... Être médecin bon, c'était pas aussi vu que être un écrivain. » (Acteur associatif bobolais, 2010)

consacre beaucoup d'efforts à l'employabilité de l'artiste. Cette représentation du développement est ancrée dans une dimension politique.

[P]our moi, toute stratégie de développement qui ne prend pas en compte nos valeurs culturelles est vouée à l'échec parce que ce sont des choses qui ne s'adaptent pas à nos réalités. C'est des choses qui ne s'adaptent pas aux normes communautaires. (Leader associatif dans la trentaine, 2010)

Dans le cadre d'une action culturelle liée à la Politique nationale d'IEC/Santé, les projets musicaux s'imposent selon deux principales logiques.

Premièrement, les associations portent un discours socio-anthropologique par le souci de la culture dans le quotidien. Les acteurs articulent aussi leur discours sur le contexte global qui affecte l'intervention sur le comportement.

Puisque dans leur quotidien, [les jeunes] ne sont pas dans une situation académique! Ils sont dans une situation de jeu, de plaisir. Alors, donc, utilisant le divertissement pour leur faire passer des messages. [...] on vient comme des gens qui font la morale, fait ça, ne faites pas ça. Au nom de quoi? Est-ce que, même ce qu'on leur dit de faire ou de ne pas faire, est-ce que, quand ils se retrouvent dans leur contexte, est-ce que ça suffit pour le faire? [...] En relation avec ce que les jeunes désirent, [...] leur santé, [...] leur avenir, et c'est ça la vraie façon de concevoir des stratégies de développement [...] [qui] prennent en compte les aspects socioculturels! (Leader associatif dans la trentaine, 2010)

Ajoutons que les associations souhaitent bénéficier des traditions musicales, relativement à leur capacité de mobilisation et leur fonction d'acte de langage.

Deuxièmement, les associations justifient les efforts investis dans la musique par une logique de l'innovation.

[O]n nous propose des activités... théâtre forum, cinéma débat, causerie. Trois. Tu vois? [...] [Il y a] pas d'ouverture sur autre chose! C'est ça qui fait... et ils ont des montants standards pour ça. Donc, ça fait que quand on leur propose les activités artistiques et tout, ils trouvent que c'est cher. Donc, c'est ça le problème. Et ils veulent satisfaire le maximum d'associations. (Acteur associatif, 2010)

En 1996, l'idée de solliciter des chansonniers traditionnels pour la lutte contre le VIH/SIDA a été portée par le Centre National d'Éducation à la Santé. Dix chansonniers ont été formés et payés à créer des chansons en langue vernaculaire. « [Il y] avait personne qui faisait ça! » (Acteur associatif ouagalais) En 1998, PROMACO engage

des griottes regroupées dans une association pour sensibiliser les localités. Cette stratégie sera reprise l'année suivante dans d'autres régions. (Shadeï 2003)

Les associations cherchent à s'imposer dans le contexte économique du développement. Elles affirment qu'il faut être créatif et proposer des nouveaux projets face aux bailleurs de fonds. Un projet peut être soumis à plusieurs reprises, mais il risque tôt ou tard de ne plus intéresser. En matière de musique, plusieurs acteurs ont souligné la complexité technique de l'innovation : il faut des professionnels (besoins en formation) et du financement (besoins financiers). Aussi, le cadre administratif du projet doit s'inscrire dans les logiques des pratiques de développement pour être reconnu.

[O]n nous a dit même et... vous ne pourrez pas prendre un travail bien fait, bien géré, sans être associé. Donc, tu vois? C'est maintenant que j'ai regroupé moi mes gens là et dit comme ça, on a fait AG. On a fait AG. Et on a dit à tout le monde. On a préparé notre association. On a créé. [...] en ce moment, on travaillait déjà. [...] si ça devient grand comme ça, la mission va changer. Ça va dépasser mes compétences... (Leader associatif début cinquantaine, 2010)

Plusieurs acteurs associatifs rencontrés (de manière informelle ou non) confirment que les relations internationales se sont complexifiées. Les nouvelles politiques burkinabè fonctionnent par la contractualisation des activités. Bref, les opérations passent par des contrats et des appels d'offres qui exigent la capacité de préparer un dossier. L'expérience de l'association joue également sur la décision. Aussi, le rôle des médias n'est pas sans importance dans l'opinion publique locale et internationale. Les partenariats et les contrats possibles se présentent à trois échelles. À l'échelle locale, l'association figure comme une initiative en cours d'articulation ou un organe de décentralisation de l'action nationale. À l'échelle nationale, l'État travaille principalement par des animations ponctuelles, des manifestations et des contrats octroyés à un intermédiaire (telle une association). À l'échelle internationale, l'appel d'offres passe désormais par le biais du ministère approprié. Les justificatifs financiers sont plus complexes avec l'État, note un interlocuteur. Aussi, il est impératif de maîtriser le langage, les modalités et les plates-formes du monde du développement pour participer à ses opérations économiques. L'éducation pour la santé recèle

également son lot de termes et de politiques. Les connaître facilite la capacité des associations de valoriser leurs projets.

Tout compte fait, je perçois un secteur formel et informel dans le monde du développement, qui se distingue selon l'officialisation administrative (récépissé), le statut du travail, la maîtrise du langage et des normes des échanges en matière de coopération et le réseau des partenaires. Le réseau formel regroupe les associations partageant la culture du développement. Elles ont un réseau de partenaires nationaux et internationaux qui illustre bien souvent un statut d'action acquis dans le pays. Le réseau informel donne plus dans la *débrouille*, le communautarisme ou le savoir local, en marge de la culture du développement. Je placerais ici toutes les associations artistiques créées par plusieurs artistes, surtout traditionnels, qui offrent un parrainage des enfants. Elles demeurent actives sur un territoire très localisé. Les difficultés de financement ont été maintes fois abordées au cours des entretiens. Enfin, le réseau semi-formel représente une formule associative traditionnelle qui a toutefois réussi à entrer dans le circuit formalisé.

Dans cet espace où les acteurs locaux et étrangers orientent le développement, il y a lieu de penser à des luttes idéologiques, des rapports de force économique et des conditions d'opération. La question de l'État s'avère ici de plus en plus pertinente pour comprendre la relation du champ associatif avec la gestion des affaires nationales et des relations internationales. Aussi, le champ associatif s'est professionnalisé tout autant que le champ de la musique. Les bouleversements historiques sur les surfaces sociales, les moyens technologiques et les exigences en scolarisation présentent encore des sources de conflits entre les systèmes occidentaux et africains.

Pour terminer, nous allons aborder la présentation du champ des médiateurs. Cependant, cette description se distingue des deux précédentes puisqu'elle est axée sur son interaction avec les champs des artistes-musiciens et des associations.

4.3 Champ des médiateurs

Le premier médiateur est l'État, par le biais des ministères, des directions spécifiques et des institutions publiques. Le second regroupe l'ensemble des médias de masse, c'est-à-dire les structures et les acteurs. Le troisième inclut les industries culturelles (particulièrement celle de la musique) et médiatiques. Elles regroupent les structures formelles et informelles ainsi que les différents acteurs (producteurs, promoteurs, managers, arrangeurs, etc.) professionnels et amateurs. Finalement, le quatrième médiateur serait les partenaires privés comme les commanditaires locaux ou les organisations internationales (UNESCO, CultureFrances, ONG, etc.). Par conséquent, la médiation cernée ici couvre plusieurs acteurs et structures sociales aptes à participer au processus de la rencontre. Nous ne dépeindrons pas les réalités spécifiques de chacun. En raison de son rôle périphérique à la collaboration, le champ des médiateurs sera présenté dans le but de décrire les quatre formes de soutien les plus souvent identifiées : technique, financier, matériel et moral.

À première vue, le principal médiateur technique, c'est l'État. On le nomme comme partenaire dans le contenu de l'action culturelle (enjeux sanitaires). Les structures ministérielles peuvent appuyer les projets dans l'accès aux connaissances et aux mesures de concertation (nationales, internationales) sur la santé. Par exemple, la Direction de la Santé de la Famille (DSF) réalise des études et propose des orientations publiques sur la planification familiale, l'accouchement assisté et les soins après l'avortement. L'État œuvre aussi à l'harmonisation des axes d'intervention par les politiques d'IEC/Santé. La stratégie de communication est gérée par la Direction de l'Hygiène Publique et de l'Éducation à la Santé (DHPES). Projet de Marketing social des Condoms (PROMACO) est la structure dédiée pour la communication dans la lutte VIH/SIDA.

Le soutien financier est sans aucun doute la forme de soutien génératrice du plus grand nombre de discussions avec les acteurs associatifs. Plusieurs circuits de financement sont investis en même temps. Parce que les fonds publics s'avèrent difficiles à recevoir,

d'autant plus qu'ils sont limités, les associations cherchent à solidifier et à pérenniser la structure financière des projets. Ils sollicitent avec difficulté la participation de mécènes, de commanditaires privés et du circuit de la coopération internationale.

[C]'est pas la musique en fait. Mais c'est l'activité en tant que telle, ils ne perçoivent pas tout de suite... les résultats immédiats [...] c'est pour aller faire du bruit... [...] Ça fait que souvent, ils vont sponsoriser des activités qui n'ont pas d'effet. Ça passe zéro quoi. Et [il y a] des activités à côté, qui sont rapporteurs d'espoir pour la jeunesse. (Acteur associatif de 47 ans, 2010)

[Y]a pas de mécénat! Voilà. C'est-à-dire que l'administré ou l'ONG se retrouve en train de demander à la même société privée ou sponsor de les aider. Donc, c'est compliqué. Donc, on est obligé de faire recours à la solidarité internationale pour pouvoir faire ce genre d'activités là [...] dans des pays où il y a du mécénat, on peut trouver des sponsors privés pour vous accompagner (Leader associatif ouagalais, 2010)

Puis, il y a une réflexion critique sur l'expertise des médiateurs à l'égard des projets de développement avec musique. « [L]es techniciens disons dans le domaine de la lutte contre le VIH, de toutes les façons, ils ne connaissent pas tout ce qui est derrière une œuvre produite, une oeuvre de création. Donc, ça, ça peut faire un petit problème. » (Acteur associatif bobolais, 2010)

En ce qui concerne le soutien matériel, il se présente comme un appui par des biens ou des services. Par exemple, la logistique des manifestations est exigeante. Elle nécessite des partenariats pour organiser l'espace de performance (camion, podium, sonorisation, chaises...) ou la gestion humaine (eau, nourriture...). Aussi, les associations cherchent à répondre aux espoirs des artistes dans la matérialisation et la diffusion des œuvres qu'elles ne peuvent pas toujours satisfaire (accès au studio d'enregistrement, création d'un clip, activités de promotion des produits, scènes et concerts). Certains acteurs aspirent au circuit international afin que les œuvres engendrent des sources de revenus.

Les médias peuvent aussi contribuer en offrant un canal de communication pour le projet ou la production⁷⁰. Les organes de radio, presse et télévision sont très sollicités

⁷⁰ D'autres stratégies sont combinées pour la promotion comme les circuits de santé et les structures de concertation, les réseaux personnels et sociaux, le cellulaire, le *grin*, etc.

pour la diffusion de publicités et de reportages. Ils sont déterminants dans la création du capital symbolique, mais difficiles à impliquer.

[Sans eux,] il manquerait d'abord la visibilité de la campagne. Ça, c'est un. Il manquerait également un support de communication [...] les radios FM sont très écoutés par les jeunes, les radios au niveau local sont très bien écoutés, également la presse écrite qui passe des messages qui permettent aux jeunes qui n'ont pas pu avoir les médias, de les feuilleter. Et [il y a] Internet, Fasonet publie des choses à travers les sites d'information. [...] [L]e problème majeur c'est que très souvent, il faut avoir un partenaire et de l'argent pour les médias. [...] Au Burkina Faso, tu es obligé de payer... cher... pour qu'ils viennent couvrir ton activité. L'activité a beau être pertinente, si [il y a] pas une contribution... (Acteur associatif ouagalais, 2010)

Finalement, le soutien moral est symbolique : il accorde une *valeur* au projet, une reconnaissance des actions et/ou permet de rejoindre certaines clientèles. Avec une relation morale, des opportunités imprévues peuvent se présenter et contribuer à l'avancement des projets. Le soutien moral se traduit aussi par des titres de *parrainage* ou de *marrainage* des événements. Il peut également rendre légitime un projet auprès d'un milieu, des autorités et de d'autres médiateurs sociaux ou économiques.

Tout bien considéré, les discussions s'opèrent le plus souvent entre les associations et les médiateurs. En matière de projet de sensibilisation, les premiers sont les intermédiaires entre les partenaires possibles et les artistes. Alors, il faut sensibiliser les médiateurs à leur rôle dans les causes sociales ou encourager politiquement les partenariats. En revanche, des membres des réseaux personnels des artistes peuvent s'impliquer comme médiateurs suivant leur participation. Ou encore, une connaissance du milieu artistique des artistes peut s'avérer avantageuse pour comprendre certaines dimensions du milieu de l'économie culturelle.

Pour résumer, nous avons décrit les relations avec les médiateurs de manière à présenter ceux-ci comme des champs d'influence sur la relation. Il faut reconnaître toutefois que chaque situation de médiation est pourvue de processus complexes. Par exemple, Meintjes considère que les producteurs de l'industrie musicale sud-africaine détiennent une position particulière dans la marchandisation, car ils se trouvent en position intermédiaire entre les musiciens (garants de la qualité esthétique) et les

promoteurs (garants de la fonction commerciale ou économique). (2003) En somme, en dépit des limites d'un mémoire à élargir le propos à ces considérations, il faut considérer qu'une structure ou un acteur médiateur n'est pas neutre dans la relation avec l'acteur de la collaboration concernée.

Dans le prochain chapitre, nous abordons enfin la problématique de recherche telle que formulée en introduction. Comment décrire la rencontre actuelle entre les économies de la musique et du développement (associations locales) dans le contexte urbain de l'État moderne du Burkina Faso?

CHAPITRE 5 : DESCRIPTION DE LA RENCONTRE

La rencontre présente plusieurs types de projets collaboratifs. En effet, la musique comme action culturelle n'est pas une pratique harmonisée sur le terrain. Par conséquent, il s'avère important de présenter ces projets avant d'avancer une analyse de leurs enjeux. À partir de ces descriptions, nous synthétiserons les modalités de la collaboration dans le contexte burkinabé. Enfin, nous problématiserons la chanson de sensibilisation elle-même et nous nous pencherons sur l'importance du contexte de la performance ou de la consommation.

5.1 Types de projets collaboratifs

Quatre formules sont dégagées des expériences : les manifestations compétitives, les participations (symboliques, actives) dans un contexte de performance, les produits matériels et l'entrepreneuriat ou l'intrapreneuriat socioartistique. Chacune présente une gestion différente de la musique, mais une conception commune de sa fonction sociale.

a) Les manifestations compétitives

Il s'agit ici de concours de talent ou de plateaux d'expression. L'artiste-musicien ou la formation musicale va créer une œuvre respectant le thème imposé du concours afin de remporter un titre et/ou un prix. Ces manifestations rejoignent en majorité les jeunes talents ou praticiens amateurs qui ne sont pas considérés comme des artistes professionnels. Les ambitions de ceux-ci seront donc variées : se faire voir par le public, s'exprimer devant leurs pairs ou encore se faire découvrir par un producteur. Pour l'association, présenter des jeunes qui s'adressent à des pairs est une stratégie de légitimité de parole basée sur le débat interne à une génération, aussi tournée vers les relations intergénérationnelles. La culture du hip-hop est considérée par les associations

qui reconnaissent la popularité du genre auprès des jeunes. En somme, ici, l'artiste est un candidat et l'acteur associatif joue le rôle d'un promoteur.

Après la compétition, les lauréats espèrent que l'association les appuie dans leur carrière. Deux situations peuvent dès lors être définies, bien qu'il ne s'agisse pas d'une classification immuable. La première est le cas de l'association qui accompagne l'artiste. Ce suivi peut se traduire par une continuation dans la chaîne de la création, comme l'enregistrement de la chanson gagnante pour la maquette de l'artiste ou pour un album (solo de l'artiste ou compilation de l'association). S'offrent aussi des opportunités de performances locales dans des contextes sociaux (journées de sensibilisation, tournées associatives) ou économiques (podiums artistiques). Le soutien varie selon les moyens et les aspirations des associations. Le second cas est celui de l'association qui n'accompagne pas l'artiste. Le lauréat peut obtenir la visibilité qui suit son titre dans le champ médiateur, mais il n'y a pas de relations professionnelles avec l'association, à l'exception d'un soutien moral peut-être. Chacun peut prétendre à la révélation : pour le premier, c'est d'avoir *été révélé comme artiste* et, pour le second, c'est d'avoir *révélé l'artiste*.

b) Les participations (symboliques, actives) dans un contexte de performance

Les participations symboliques sont les différentes prestations des artistes confirmés, des vedettes nationales ou locales du moment, invités à participer à une manifestation de l'association. C'est une *tête d'affiche*. Cette formule a été observée chez toutes les associations qui misent sur le leadership et la popularité de l'artiste. Sa cote de popularité assure une mobilisation populaire qui servira les objectifs de diffusion du message de sensibilisation. En ce sens, l'artiste-musicien a une autorité sur le public cible de l'association. Il démontre son appui à la cause, sans nécessairement s'impliquer en dehors du podium. Une chanson thématique peut servir le propos dans ce même contexte. D'autres mesures participatives sont envisagées pour rehausser cet apport symbolique comme des nominations (titres de parrains, marraines, porte-paroles ou ambassadeurs de bonne volonté) et des actes occasionnels de plaidoyers.

[Il faut] [c]hoisir les artistes qui plaisent aux jeunes, les artistes avec qui tu pourrais échanger pour avoir des messages positifs liés à la campagne. [...] Quand il est leader d'opinion, quand il s'adresse à son fan club, ou bien à ses mélomanes, quand il est écouté, on les utilise comme des personnes ressources pour passer le message. (Acteur associatif oualagais, 2010)

L'artiste peut collaborer comme contractuel (engagement avec un cachet d'artiste), partenaire (contrat moral avec un cachet réduit) ou artiste dit engagé⁷¹ (implication personnelle sans cachet garanti). Ici, l'acteur associatif prend un rôle de promoteur culturel auprès du public et de promoteur social auprès des artistes.

Une participation active s'illustre dans une conception d'une intervention musicale interactive qui implique davantage l'artiste et le public par la nature de leur relation. Cette formule cherche à renforcer le rôle symbolique de l'artiste en misant sur la complicité et la proximité avec le public. Dans ce processus de sensibilisation, l'artiste tient aussi le rôle d'animateur pour lequel il doit être formé. « [C]'est pas pour venir faire un concert seulement puis partir. C'est pour venir faire un débat autour de ce que les musiciens vont vous dire. » (Acteur associatif de 35 ans, 2010)

[L]'artiste, comme il est formé, il peut répondre aux questions. Il peut encore encourager les populations, les galvaniser, les sensibiliser, à la cause vraiment, pour dire que, pour que les gens prennent conscience que la maladie est là et qu'il faut en tout cas prendre des précautions. C'était vraiment des échanges directs avec le public qui ne se faisaient pas avant. (Acteur associatif bobolais, 2010)

c) Les produits matériels

Ici, l'artiste et l'association travaillent ensemble dans la chaîne de création complète, c'est-à-dire jusqu'à la promotion sur le marché de consommation. Les collaborations sont souvent issues d'une relation personnelle, mais elles peuvent s'engager autour de la cause. La chanson peut être une commande qu'une association adresse à un artiste pour leurs projets ou une proposition de l'artiste à l'association en vue d'entamer une relation de production. Dans le premier cas, notons les cas du bénévole dans l'association qui fait de la musique ou d'un lauréat d'un concours organisé par

⁷¹ Nous reviendrons plus tard sur cette notion de l'*engagement* qui traverse cette rencontre.

l'association. Dans le second cas, considérons le cas d'un artiste qui propose à une association de financer la production d'une chanson dont le thème rejoint leur mission. La réalisation d'un clip est aussi recherchée. Si la musique a la capacité de circuler plus facilement que le cinéma, elle n'illustre pas le fléau (ex : le VIH/SIDA) autant que l'image. Ainsi, le vidéoclip renforce la communication orale et visuelle.

La production traduit un investissement de l'association en vue de plusieurs utilisations subséquentes possibles. Par exemple, faire circuler le produit réalisé dans le paysage médiatique : « [L]es œuvres qu'on a enregistrées, de certains artistes, [il y a] des œuvres qu'on a données aux radios. [Il y a] des artistes qu'on a invités à des émissions. [Il y a] des artistes qu'on a fait jouer dans d'autres espaces, d'autres plateaux d'animation. » (Acteur associatif bobolais, 2010) Encore, la création peut soutenir la promotion de l'association :

[T]u vas trouver la musique de [l'artiste] ou les photos [de l'association] au moment où les films jouent... mais ça, ça fait découvrir beaucoup! [...] L'œuvre sert également à structurer les espaces de sensibilisation. [...] [Ç]a sera un support de sensibilisation, sur le terrain. [...] même les associations... lors de leurs interventions sur le terrain, ils peuvent mettre la cassette et puis sensibiliser. (Acteur associatif bobolais, 2010)

Enfin, notons qu'à travers l'investissement dans un produit qui se commercialise dans l'espace des industries culturelles, l'association vise sa rentabilité pour chacun des partis impliqués.

[Q]uand on va produire l'album et qu'on va le vendre, [il y a] une partie de l'argent qui va repartir à [nous] et [il y a] une partie de l'argent qui va repartir à [l'artiste]. [...] quand [l'artiste] allait dans des concerts ou des choses de ce genre, c'est, en fait, tout ce qui est aspect spectacle, personnel, c'est lui qui s'en occupait. Et ça, ça lui revenait. Maintenant, nous, ce qui nous revenait, c'était la vente des cassettes. (Acteur associatif ouagalais, 2010)

Cette formule est courante pour une chanson, mais rare (bien qu'existante) pour la réalisation d'un album complet. Il arrive qu'une association soutienne la production d'un album en devenant le mécène. Certaines conditions s'appliquent à la relation de travail comme le traitement par l'artiste de certains thèmes chers à l'association. Selon un leader associatif ouagalais (2010), avant, ajouter une chanson sur le VIH/SIDA se faisait au dernier moment et c'était « chanté assez rapidement ». Maintenant, l'idée est

d'encourager l'artiste dans la création complète en soutenant une création adéquate sur la cause. Dans ce contexte, la carrière de l'artiste peut être gérée à l'extérieur ou à l'intérieur de l'association. Elle peut aussi être cogérée. Tout dépend du statut de l'artiste et de son économie personnalisée (voir chapitre 6). Ici, l'acteur associatif prend un rôle de producteur.

d) L'entrepreneuriat ou l'intrapreneuriat socioartistique

Certains artistes fondent des associations ayant des missions sociales, culturelles et/ou artistiques tournées volontairement vers des actions sociales ou de développement. Les entrepreneurs réalisent des contrats ou des performances pour le compte d'une ONG internationale, de l'État ou d'une structure privée et locale pour réaliser une œuvre ou une campagne. Après la période de consultation avec le partenaire, l'association met en oeuvre le projet et s'assure de sa gestion avec les localités. Lors de mon séjour terrain, une association avait le mandat d'une campagne de consultation prénatale dans plusieurs localités rurales, co-financée par l'État et une organisation internationale. D'autres artistes créent des projets autonomes à l'intérieur de structures associatives de développement pour offrir une expérience ou une démarche socioartistique. Ont été observés des ateliers artistiques donnés à la clientèle d'une association, à titre d'accompagnement et d'épanouissement à certaines situations de vulnérabilité.

Dans cette formule, l'artiste et l'association sont des partenaires. Toutefois, l'entrepreneur et l'intrapreneur n'affichent pas les mêmes mandats ou ne connaissent pas les mêmes réalités de gestion. Néanmoins, tous les deux doivent faire preuve de débrouillardise et de compétences supplémentaires à leur expertise artistique.

e) Notes sur l'arène internationale

Au-delà de mon ethnographie du milieu local, le terrain de recherche a révélé que le recours à l'art musical est aussi un outil pour les organisations internationales. Au cours de mes entretiens, les organisations suivantes ont été nommées comme ayant réalisé ou réalisant actuellement des projets de clips vidéo : Programme africain de lutte contre l'onchocercose-Organisation Mondiale de la Santé (OMS), Oxfam et Plan International et Amnistie internationale Burkina. Il est possible aussi d'écouter plusieurs autres chansons et/ou de visionner plusieurs vidéoclips produits par des ONG dans d'autres pays du monde⁷². Bref, la collaboration entre les praticiens de la musique et les praticiens du développement n'est pas un phénomène rare ni localisé. Selon les discussions engagées, la stratégie de masse semble la plus courante avec l'enregistrement d'une chanson et la production du vidéoclip⁷³ diffusés par les médias dont Internet. Selon l'expérience d'un acteur de studio, plusieurs ONG possèdent leur budget de communication. Elles engagent une structure de production qui trouve l'artiste et réalise la commande.

Ce mémoire ne cherche pas à éclairer l'expérience collaborative entre ONG internationales et associations locales pour différentes raisons qui feraient office de nouvelles hypothèses. Par ailleurs, la rencontre que j'observe n'est pas sans liens avec ma problématique. En effet, considérant que les organisations internationales n'ont pas les mêmes réalités économiques ni les mêmes ancrages dans la culture, nous pouvons poser la question suivante : quel impact leurs pratiques ont-elles sur le rapport entre l'artiste et l'association locale?

⁷² Tremblement de terre 2010 d'Haïti : « Ensemble rebâtir Haïti » de Mike Coriolan. Produit par Oxfam Québec.

⁷³ « Donner la vie » des artistes Smockey, Baz Bill, Khanzai, Djata, Rovanne, Cendrine et Eudoxie. Produit par Amnistie Internationale et Save The Children. Réalisé par Manivelles Productions. [<http://www.youtube.com/watch?v=IKfvtfVmJEM>]

5.2 Modalités de la collaboration

Les quatre types de collaboration observés entre les artistes-musiciens et les associations locales révèlent des modalités communes dans l'analyse de la collaboration : les approches et les canaux de communication, les contextes d'action et les statuts d'artistes.

Deux approches : de masse et de proximité

Le vocabulaire d'intervention des acteurs associatifs présentent deux approches principales. La première regroupe les stratégies de masse de communication sociale ou de marketing social. Celles-ci prennent racine dans l'industrie culturelle et dans le paysage médiatique pour assurer la transmission du message musical de sensibilisation. La deuxième regroupe les stratégies de proximité. Ces dernières s'inscrivent dans un mode d'intervention communautaire auprès d'un groupe restreint et ciblé. Elle appelle à des principes de participation, d'interaction et d'échange direct avec le public. Toutefois, cette distinction ne m'apparaît pas comme une frontière étanche, car la réalité quotidienne (court terme) et historique (long terme) illustre des passages de l'un à l'autre dans le plan d'action ou les orientations.

Deux types de canaux : traditionnels et modernes

Le Ministère de la Santé du Burkina Faso (2005) établit une distinction entre les médias traditionnels et modernes dans les canaux de communication de l'IEC/Santé. Les canaux traditionnels sont des individus (les griots, les crieurs publics) ou des espaces de rassemblements populaires (marchés, cabarets) et de cérémonies traditionnelles. Les canaux modernes sont les stratégies de communication de masse (paysage médiatique), interpersonnelle (entretien, théâtre forum) et institutionnelle (lettres, décrets).⁷⁴

⁷⁴ Cela fait sens avec les deux échelles identifiées par Bessette (2004) et Froge (2005) dans l'évolution des modèles de communication dans le développement : les médias de masse comme approche macro et la communication communautaire comme approche micro.

Dans le contexte observé, les canaux traditionnels et les stratégies de proximité vont sensiblement de pair. Les canaux modernes et l'approche de masse pourraient sonner de même, mais ce n'est pas nécessairement le cas. Le théâtre forum est à la fois un canal moderne et une stratégie de proximité. La musique, canal à la fois traditionnel et moderne, devient une stratégie de masse ou de proximité selon le contexte de sensibilisation défini.

Deux contextes culturels : milieux urbains et ruraux

Ceux qui viennent sur les lieux-là [urbains], c'est des gens qui comprennent déjà là. Quelqu'un qui peut prendre son vélo au village et venir au centre-ville pour écouter quelque chose [...] Alors que pour nous là, c'est très très local [...] nous sommes obligés de forcer pour aller au village profondément. [...] même à 5 km, on entend la musique. Forcément, il faut que vous partiez. [...] le vrai village là, ça ne dépasse pas ça 5 km. [...] Et puis ils sont très contents parce qu'ils ont eu une troupe qui [est] venue chez eux-mêmes. (Artiste-entrepreneur, 2010)

Les contextes ruraux et urbains sont en interrelation dans le développement de l'État burkinabé : les problématiques en santé sont alors généralement semblables. En revanche, les réalités de l'action culturelle en matière de préparation culturelle, de gestion administrative et de logistique matérielle sont suffisamment distinctes pour les présenter comme deux contextes culturels. Cette distinction peut en effet influencer le succès d'une intervention.

Prenons en exemple l'organisation d'une campagne : les interventions en ville et en province ne requièrent pas la même préparation. Dans un village, il y a deux acteurs clés : l'infirmier et le chef au village. L'association fait donc directement affaire avec l'infirmier, mais il doit saluer le chef à son arrivée. Dans une ville, l'administration est plus complexe. L'infirmier ne peut pas, à lui seul, mobiliser toutes les autorités et la population. Ainsi, l'association travaille avec un groupe d'acteurs (conseillers à la mairie, chefs coutumiers, personnel de santé, etc.).

Les réalités rurales sont différentes jusque dans la préparation du quotidien. Par exemple, une association témoigne qu'elle doit préparer ses repas en ville pour

bénéficiaire d'une facture justificatrice des dépenses à l'intention des bailleurs de fonds. En ville, les justifications de dépenses sont plus faciles à obtenir. Dans des zones très reculées, ces preuves sont inexistantes. L'association traite avec les chefs-lieux (mairie, commissariat, gendarmerie) des localités rurales pour les ordres de mission, les pièces justificatives (ex : de logement) et toute autre autorisation.

Les préparations culturelles sont aussi relatives aux traditions locales.

Je vais assister. Tout à coup, vous allez voir le chef qui va courber pour venir même. Y reste devant nous et on joue. [...] Parce que quand le chef est là, les femmes ne veulent pas poser des questions. [...] Comme, c'est leur patron qui est là. Bon, même les enfants des fois là [...] Donc, je dis au chef, vous pouvez rentrer. Devant le chef même... puisque le chef veut écouter. Non, vous avez le droit de poser des questions. Parlez. Vous avez... mais y sont là... je trouve que c'est un peu gênant pour eux quoi. (Artiste-entrepreneur, 2010)

D'après l'expérience d'un autre acteur associatif, le bailleur ne voulait pas financer la collation (noix de cola) parce que le geste entre dans le symbolique ou encore parce que l'achat ne peut être justifié avec une facture. Or, pour l'acteur, il faut respecter les coutumes au risque de porter atteinte à l'intervention et même à leur réputation.

Deux statuts d'artistes : en herbe et confirmés

Un artiste est un artiste mais, dans la chaîne de création, tous les artistes n'ont pas les mêmes conditions. Ici, deux statuts traduisent un accès à une nature de la collaboration plus qu'à une autre, une gestion différente de celle-ci par l'association et un pan de stratégies professionnelles. Les artistes en herbe (jeunes artistes, amateurs et semi-professionnels) sont ceux qui participent aux compétitions, aux collaborations dans la production et aux mesures participatives plus exigeantes. Les artistes confirmés représentent l'ensemble des artistes qui ont des albums sur le marché. Une échelle de légitimité selon leur cote de popularité les place dans des positions d'artistes incontournables auprès du groupe que l'on souhaite rejoindre. On les retrouve alors plus dans les participations symboliques, à différentes échelles d'action.

5.3 Activer le potentiel d'action de la musique⁷⁵

Tia De Nora (2000) présente trois dimensions au potentiel d'action de la musique : un contenu, un médium référent et une circonstance de consommation. Nous allons nous pencher sur cette proposition en abordant la chanson de sensibilisation comme contenu (dont la musique comme médium) et comme contexte comme circonstance.

5.3.1 La chanson de sensibilisation

« " N'écoutez pas la musique en tant que telle, mais les paroles dans la musique. " Donc, quand les gens se concentrent, écoutez, généralement, ils font surtout tout ce que l'artiste a dit dans la chanson. » (Acteur associatif de 35 ans, 2010) Lorsque plusieurs acteurs ont fait allusion à une association appropriée entre paroles-rythmes, j'ai constaté qu'une distinction était nécessaire. Pour les associations, le contenu chanté est la préoccupation dominante. Toutefois, l'importance des choix esthétiques pour la musique révèle plusieurs représentations quant à son registre d'action.

L'acte de langage dans le texte de la chanson ramène au rôle fondamental de la parole éducative, conscientisante et historique des griots. La conception du changement de comportement par la musique y prend forcément racine dans un contexte qui, toutefois, rassemble autant les castes ancestrales que les nouveaux praticiens. Si la musique joue un rôle mobilisateur, l'intervention passe par l'opération sémantique de la parole. La particularité de la chanson à texte a été mentionnée par des artistes pour qualifier leur démarche d'écriture autour du message.

[L]es textes nous importent plus que la chanson même. [...] Le message que l'artiste va donner nous importe plus que la musique elle-même. [...] On prend le temps d'écouter, ça nous touche plus. Et si c'était la musique seulement, je pense que c'était pas la peine de le faire. (Acteur associatif ouagalais, 2010)

L'importance de l'esthétisme musical pose de nouveau la question de l'effet de la

⁷⁵ En annexe, je présente une synthèse des fonctions de la musique selon Tia De Nora (2000) et une analyse centrée sur ma problématique de recherche.

musique sur les mœurs. Les interlocuteurs ont exprimé une grande sensibilité à l'égard du *pouvoir* de la musique par lequel ils justifient son recours. « [C]omme on le dit, la musique adoucit les mœurs, la musique se trouve partout, tu vois? Et, la musique a quelque chose... ça permet aux gens d'oublier leurs soucis et tout, ça fait danser. » (Acteur associatif de 34 ans, 2010) Ici, la musique est considérée comme un langage aussi important que le texte.

Une tension existe toutefois entre la culture du *show* et la culture de la parole. On dit que « le Burkinabé, c'est quelqu'un qui aime le show. Voilà. Donc. *rires* [...] on ne peut pas aller chez lui dire que non les grossesses non désirées c'est quoi quoi quoi... On l'attire. De telle manière qu'il va garder le conseil dans sa tête ». (Artiste-musicien dans la vingtaine, 2010) Dans les manifestations burkinabè, qu'elles soient liées ou non à un contexte de sensibilisation, il y a beaucoup d'ambiance facile qui met en scène les danseurs et DJ. En revanche, elle correspond mal à la relation-conseil selon certains :

[J]e pense pas que le message passe bien dans une chanson dansante. [...] Une chanson toute calme, que les gens prennent la peine d'écouter... et écouter les paroles. Mais, dans le concept africain, c'est beaucoup plus le rythme qui intéresse les gens, plus que le contenu. [...] je pense que, à quelque part, c'est ça qui crée un déphasage entre... c'est ça... entre la manière dont tu veux te faire comprendre, tu es sérieux, tu interpelles les gens... on ne conseille pas les gens en s'amusant. [...] (Acteur associatif de 34 ans, 2010)

C'est pourquoi le rap présente des caractéristiques appréciées des associations. L'intérêt des jeunes pour ce genre préserve le caractère ludique d'un événement culturel et respecte l'intérêt des associations pour le *message*.

[Q]uand tu chantes et que tu vois que les gens sont tous transis, restés à te fixer, à t'écouter, à te regarder chanter, en tout cas, tu ne peux pas douter que le message ne passe pas... à travers le rythme que nous chantons. Par exemple, tu vois que, notre son là [son rap], tu ne peux pas trop bouger. Tu es obligé de... d'écouter souvent, et le refrain, ça tique. [...] Bon, une musique de sensibilisation qui est tranquille, je me dis que c'est ce qui fonctionne le plus. Parce que quand il fait danser, celui que tu veux sensibiliser, [...] il se laisse aller et oublie le thème... En fait, il écoute plus la mélodie que le message qui sort. (Rappeur de 25 ans, 2010)

Le public accueillerait l'expérience de la réception par la valeur esthétique d'abord et par le texte ensuite. Les représentations populaires des genres musicaux indiquent que

certains correspondent mieux à une fonction qu'à une autre et à un milieu plus qu'à un autre. Certains artistes présentent les musiques *traditionnelles* comme un genre pour faire des éloges ou pour passer des messages comme un devoir de société. Les musiques *modernes* sont plus souvent une référence à la danse et à l'ambiance. En ce sens, la musique dite *tradi-moderne* cherche à adapter des caractéristiques ou des esthétiques traditionnelles à une orchestration moderne ou à un contexte contemporain. L'esthétisme doit-il être un appui à l'acte de langage? Un prétexte festif pour mobiliser? Quelle sensibilité a l'artiste à cet égard dans son processus de création? Quelles sont les conditions de réception d'une œuvre qui véhicule un message de sensibilisation?

Aussi, la chanson de sensibilisation prend sens dans la dimension expérientielle. « [Il y a] un échange! Les personnes vivant avec le VIH, quand on les voit danser, ça nous rend heureux! Quand on les voit s'épanouir, ce sont nos frères, ce sont nos sœurs. Nos parents... c'est des gens qu'on les côtoie. » (Acteur associatif, 2010) Les entretiens révèlent donc l'importance accordée à la dimension relationnelle (échanges, interactions, intimité, complicité, etc.). Chez Tia de Nora (2000), le principe relationnel de la musique s'exprime dans la création des espaces de performance ou des opportunités de consommation. La dimension symbolique s'enracine dans la stratégie de socialisation par laquelle la musique devient le site de la production de la connaissance ou du sens. « C'est bien, mais ça doit être accompagné. Comme il y en a beaucoup, il faut un contexte de sensibilisation. Si c'est la musique pour la musique, on perd de l'information. » (Acteur associatif, 2010)

5.3.2 Le contexte de performance : à la rencontre du public

Souvent utilisée comme un prétexte à l'action, la musique devient une ressource pour la création d'espaces sociaux : elle les crée et les structure. La performance publique ou l'écoute privée sont deux cadres possibles de diffusion, d'appropriation et de

consommation de la culture. Pour les illustrer, nous prendrons l'exemple de deux types de collaboration décrits plus tôt : les manifestations et le matériel musical.

Les manifestations (compétitions et participations symboliques) font appel à des circonstances de performance plus formelles comme le concert. Elles représentent surtout des espaces de promotion⁷⁶. Les entretiens avec les artistes ont permis de mettre en évidence l'importance d'un espace⁷⁷ pour la promotion de l'œuvre de sensibilisation qui permet une acceptation des interventions, qu'elles soient ludiques ou non. Pour ces artistes, une manifestation simple ou de sensibilisation, c'est la même prestation artistique dans laquelle ils ne peuvent toutefois pas *faire* la même chose.

Les kermesses [scolaires] ici, c'est pas fameux d'aller parler de sida. Ici les gars, quand ils se réunissent, c'est pour entendre quelque chose... de bougeant quoi! [...] Donc, si tu te permets de parler de sida, ils réagissent mal han. [...] sur les podiums de trucs... de sida... c'est facile de sensibiliser parce que [il y] aura plus de 100 à 200 têtes donc c'est facile de passer le message là-bas [...] dans les écoles là, les élèves ... [...] n'attendent que le show. (Jeune rappeur de 17 ans, 2010)

Autrement, l'offre de l'action culturelle et sa réception peuvent ne pas concorder.

S'ils étaient venus pour ça, [il y a] pas de problèmes. [...] Mais [s'ils] sont venus pour une manifestation et que tu viens, tu parles de d'autres choses, les gens, [ils] vont pas... beaucoup t'accueillir. [...] et puis ça dépend des publics [...] à chaque ville, la réaction des publics était différente. (Jeune rappeur de 18 ans, 2010)

Bref, l'action culturelle doit présenter son but social. Pour cet acteur associatif, il faut investir un lieu approprié à ses objectifs. Il voudrait bien « jouer [l'œuvre] par exemple dans les bars ou dans des fêtes ou quelque chose de ce genre [...] [ce sont] les endroits où on peut toucher le plus grand nombre de personnes... [...] mais [...] ça fait pas bouger *rires* ». (Acteur associatif de 34 ans, 2010) Si la musique peut générer un confort ou une ambiance dynamique, elle peut aussi produire l'effet inverse si elle n'est pas appropriée. (De Nora 2000) La circonstance adéquate à une performance de sensibilisation s'avère essentielle à la réunion des objectifs et des bons publics.

⁷⁶ Le playback n'est pas sans effet sur l'utilisation de la musique par les associations. S'il facilite la logistique, il empêche l'improvisation et l'interaction dans la structure de la chanson.

⁷⁷ Le contexte a été l'objet de réflexion par le groupe Shadeï : la composition de l'audience, la réception et le lieu de présentation du concert sont déterminants. Aussi, il faut se questionner sur les perceptions populaires du lieu et la clientèle ciblée. (2002)

Par ailleurs, les acteurs associatifs ont permis de prendre conscience des risques de mobilisation trompeuse ou de l'affluence dans le cadre d'un événement (performance, compétition). Dans le premier cas, si la population s'attend à *faire le show*, mais trouve en revanche un animateur qui lance un débat sur la santé. « Ils vont dire : 'Ah! Nous, on est pas venu pour ça. On est venu pour voir la prestation des artistes.' » (Acteur associatif de 35 ans, 2010) Dans le deuxième cas, en l'absence d'un podium ou d'une sonorisation adéquate, la foule peut devenir dangereuse. « [S]i les gens sont beaucoup, tout le monde veut s'approcher voir, donc souvent [il y a] des bousculades. » (Acteur associatif de 35 ans, 2010) D'autres préoccupations sur la sécurité s'ajoutent : le lieu, l'heure de fin du concert et les déplacements de la foule.

Le kiosque d'information est apprécié pour faciliter l'accès à l'information, l'échange et la distribution de matériels entre les passants et les intervenants. Aussi, j'ai observé beaucoup de jeunes dans la foule réaliser des captations vidéos avec leur téléphone. Les gens se montrent les vidéos entre eux et font des partages par voie sans fil ou par ordinateur. Pour certains, c'est d'abord un souvenir. Toutefois, il peut contribuer à la promotion et à la popularité des artistes et des messages. Plusieurs artistes burkinabè sans album sur le marché étaient déjà très connus grâce au partage par le cellulaire.

[L]'audience semble principalement composée de jeunes, ayant 25 ans comme âge moyen. Ceci renforce l'idée que la musique est un bon outil de mobilisation et d'éducation pour la jeunesse. Pour optimiser la prévention au sein de cette population, il est donc essentiel de s'assurer de [leur] participation [...] à la conception et à la mise en oeuvre du plan stratégique (Shadeï 2003, 17)

La téléphonie mobile nous permet d'aborder maintenant les produits matériels. Ces derniers font appel à des circonstances d'écoute plus large comme les pratiques de consommation dans le paysage médiatique. Celles-ci passent par les médias (radio, télévision...) et/ou un matériel d'écoute (téléphone cellulaire, système de son, lecteur mp3...). Cette circonstance traduit une autre réalité dans la transmission du message vers les publics cibles. En ce sens, la consommation est liée aux rouages des industries culturelles pour faire la promotion du produit comme un bien culturel. La promotion (de l'artiste ou de l'œuvre) exige un travail de mise en valeur. Il faut s'interroger sur la volonté des médiateurs de diffuser une chanson de sensibilisation qui peut ne pas être

dansante (donc rentable pour une radio privée). « Cette méconnaissance est liée à l'absence, jusqu'alors, d'une politique de promotion/marketing et de vulgarisation des outils qui sont produits » (Shadeï 2004, 17). Il faut aussi considérer le contexte multidimensionnel de la pauvreté de la population. Est-elle capable d'acheter un album de musique? L'achat peut-il créer de la stigmatisation? Dans un contexte de consommation, la capacité financière ou matérielle demeure une préoccupation pour l'accès à l'information ou au produit culturel de sensibilisation.

Dans la description respective des champs d'action (chapitre 5), plusieurs réalités ont été dépeintes pour illustrer les forces et les obstacles qui pourraient conditionner la rencontre. Dans ce chapitre, nous avons présenté une description des collaborations, relevé les principales modalités de celles-ci et présenté les enjeux spécifiques à la chanson (comme processus de création-production) et au contexte (comme processus de promotion, de consommation et de participation).

Dans le prochain chapitre, nous analyserons les processus de médiation et les enjeux des négociations. Quelles sont les stratégies des artistes-musiciens qui entrent dans le circuit associatif et des acteurs associatifs qui investissent dans la musique? Quels sont les enjeux qui émanent des interactions entre la musique et le développement dans le contexte de l'IEC/CCC?

CHAPITRE 6 : ANALYSE DE LA RENCONTRE

L'analyse se présente en deux temps. D'abord, les descriptions des champs d'action et des collaborations ont mis en évidence la multiplicité de facteurs qui influencent le parcours des artistes-musiciens et des associations. Ceux-ci présentent des stratégies professionnelles propres à chaque groupe. En portant un regard sur les motivations de chacun, nous nous intéressons aux processus de médiation qu'engendre la collaboration et aux enjeux qui l'influencent. Dans un deuxième temps, nous proposons une façon de concevoir la rencontre en la rattachant aux contextes de ce mémoire comme réponses préliminaires à la problématique de cette recherche.

6.1 Les stratégies inhérentes aux champs d'action principaux

Avant de détailler un portrait pour chaque champ autonome, voici un tableau résumant les principales stratégies perçues, selon cinq facteurs de motivation.

Synthèse des stratégies dans la rencontre par champ d'action		
Acteurs	Aristes-musiciens	Associations et acteurs
<i>Axes</i>		
<i>Technique</i>	<ul style="list-style-type: none">▪ Acquérir de l'expérience professionnelle;▪ Développer des savoirs sociosanitaires.	<ul style="list-style-type: none">▪ Bénéficier des savoirs musicaux et artistiques;▪ Profiter des connaissances des industries culturelles.
<i>Matériel</i>	<ul style="list-style-type: none">▪ Accès aux espaces et aux technologies de l'industrie.	<ul style="list-style-type: none">▪ Créer des outils de sensibilisation originaux.
<i>Social</i>	<ul style="list-style-type: none">▪ Relations de patronage;▪ Promotion et visibilité (capital symbolique).	<ul style="list-style-type: none">▪ Contact dans le milieu artistique;▪ Être associé à un mouvement social ou artistique.

<i>Financier</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Investissement indirect dans la carrière; ▪ Retombées économiques. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Innovation dans les dépôts de projets de développement.
<i>Idéologique</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Rôle social; ▪ Entrepreneuriat culturel. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Développement culturel et social.

6.1.1 Stratégies des acteurs-musiciens

Les projets associatifs offrent aux artistes-musiciens des opportunités dans la chaîne de création. Ils apparaissent particulièrement comme des sources d'employabilité (rémunération, visibilité), de professionnalisation (expériences de travail et formations professionnelles) et d'engagement (participation à une cause noble, se sentir utile). En revanche, les motivations diffèrent entre les artistes-musiciens selon leur statut, leur conception de l'action et leur vulnérabilité socioéconomique. Elles nous interpellent sur les réalités économiques et sociales des industries culturelles et du travail de l'artiste.

Les artistes confirmés n'ont pas un besoin d'ascension mais, en revanche, ils ont besoin de maintenir et de justifier leur position morale. S'engager dans un projet associatif peut aussi apporter un capital symbolique et politique. En affirmant sa solidarité, la vedette joue un rôle économique et social. Aussi, certaines associations organisent des tournées qu'un artiste seul ne pourrait assumer. Par le marketing social, l'artiste peut bénéficier d'espaces de promotion ou de visibilité pour influencer son marché local et même ouvrir des portes aux circuits internationaux.

Certaines collaborations sont impossibles, c'est-à-dire qu'elles ne feraient pas sens dans le contexte. Par exemple, une vedette nationale ou internationale ne voudra pas compétitionner dans un concours de jeunes talents. Aussi, certains cachets sont hors de prix pour un budget associatif. Le concert payant est un concept qui s'inscrit dans un contexte purement ancré dans l'industrie de la musique. Les cachets peuvent atteindre

200 000 CFA⁷⁸. Dans le cas d'une action associative, le cachet de l'artiste s'inscrit dans l'économie interne de celle-ci. Les conceptions de l'action et de la culture, entre showbizz et social, influencent le niveau d'engagement de l'artiste.

Les collaborations apparaissent pour les artistes issus de la culture traditionnelle comme un devoir ou responsabilité sociale à l'égard de la population. Les artistes sans manager peuvent y percevoir un autre circuit de production, qui opère sur la base d'un échange de services ou d'un travail. Les artistes en herbe – rappelons qu'il s'agit du groupe des jeunes artistes, amateurs ou les artistes-praticiens – en quête d'ascension sociale s'orientent vers le milieu associatif comme étant un lieu de soutien moral et un terrain de professionnalisation dans l'espoir de lancer leur carrière.

Considérant l'importance de la maquette dans le rouage économique des performances ou de l'album dans la reconnaissance du statut de l'artiste, les projets développés dans l'espace associatif sont promoteurs. « Je cherchais un producteur. Je me suis dit mais... si je participe à ce concours, ça va avoir une certaine visibilité sur moi. [...] quand il y a des compétitions, il y a des producteurs qui sont là pour voir des artistes, pour pouvoir les sélectionner, les produire. » (Jeune artiste, 2010) D'autres collaborations pallient l'absence de promoteurs en créant des podiums et des tournées dans des secteurs peu visités. « On peut faire des mois... 5... 7 mois... sans mettre un podium. [...] Donc, c'est à travers ça que l'on a l'occasion de nous exprimer sur scène... montrer ce qu'on sait faire. » (Jeune rappeur de 22 ans, 2010) Plusieurs ont mentionné que l'esprit de fraternité tissé dans une tournée a facilité les démarches de promotion de chacun par la suite. La relation répond aussi à un besoin de fierté.

[O]n est déjà connu dans les 4 coins du Burkina Faso... avant même la sortie de l'album. On acquiert encore plus d'expérience, à force de tourner dans les régions. Et puis ça renoue encore plus de confiance quoi [...] Du coup, on vous prend par exemple encore plus au sérieux. Ça fait quelque chose de se sentir un peu dans la cour des grands. (Artiste-musicien dans la vingtaine, 2010)

Les associations accordent une valeur à l'expression artistique et soutiennent la visibilité des œuvres. On retrouve un appui moral indéniable à la culture. Elles sont aussi plus réceptives au rap, contribuant à valoriser cette culture jeunesse. « [L]es gens

⁷⁸ Environ 410\$ CAN, selon le taux nominal de change 0,0021 (en date du 20 juillet 2011).

se disent : ‘Ah le rap! C’est des voyous, c’est de...’ [...] [Ce sont] des préjugés! Moi je pense plutôt que [...] le public devrait se pencher sur les messages qu’ils ont à véhiculer. » (Acteur associatif, 2010)

En dépit d’une politique culturelle adoptée en 2005, son application terrain demeure ambiguë. « Je peux dire que la structure culturelle là. Cette histoire de Ministère de la Culture là. [...] Voilà! Si, si en réalité, tu n’es pas un artiste connu là, tu peux pas profiter de ça. » (Jeune rappeur de 22 ans, 2010) Un autre interlocuteur a affirmé que les associations *recupèrent* des talents.

En somme, le fonctionnement interne des associations devient un cadre de facilitation ou d’obstacles pour l’artiste qui cherche à évoluer en son sein. Si la collaboration a changé la situation de certains artistes, pour d’autres, ce ne fut qu’un travail comme un autre ou parfois une expérience qui s’est achevée par des déceptions. En somme, c’est par l’expérimentation du milieu que les jeunes artistes relativisent les possibilités et les limites du soutien des associations à leur carrière. De ces faits, des profils d’artistes se démarquent selon les intérêts marqués par les dimensions économiques, politiques ou socioéducatives de la culture musicale. Les mobilités sociale et musicale des musiciens peuvent s’expliquer à partir de leurs conditions et de leurs aspirations. (White 2008)

6.1.2 Stratégies des associations

Les associations sont à la recherche de projets innovateurs pour travailler à une certaine ascension dans les circuits du développement. D’une part, il faut déployer de nouvelles stratégies pour obtenir une multiplicité de soutiens de la part des médiateurs et des développeurs. Il faut se différencier des autres. D’autre part, il faut trouver de nouveaux moyens pour mobiliser ses groupes cibles comme les jeunes. Pour réussir, ils recherchent des agents créateurs pour mettre en musique les messages qu’elles prônent dans leur action. La sensibilité de l’artiste est recherchée alors comme une ressource créative pour l’action associative. En somme, les projets musicaux sont l’expression de

la vision du développement des acteurs associatifs. Les associations témoignent d'une fierté de proposer un cadre de sensibilisation qui intègre les valeurs de la culture, des arts et de la jeunesse. Dans une situation où l'éducation, la formation et l'emploi sont précaires, des prétentions à l'insertion socioéconomique sont aussi affichées.

La musique est un outil de mobilisation rapide, massif et flexible, grâce à son esthétique et sa capacité à investir plusieurs espaces de consommation et d'écoute. « Quand on dit la musique, ça attire déjà les gens. Oui. Quand on dit un musicien doit venir chanter, vous voyez déjà les gens sont prêts à payer ticket et allez voir. » (Acteur associatif, 2010)

[S]i c'est la musique, la personne est obligée de s'arrêter d'abord, à cause de la mélodie. Et, en s'arrêtant, forcément, il va comprendre ce qu'on dit dans la chanson [...] et quelques phrases... peut suffire. Voilà. Je me dis que c'est là où la musique a beaucoup d'effets quoi, que les autres. [...] la musique est écoutée un peu partout. [...] alors que le théâtre, il faut d'abord se déplacer et [il y a] des heures. Voilà. C'est pas tout le monde qui s'intéresse. (Artiste-musicien dans la trentaine, 2010)

Bref, comme véhicule plus perceptible, plus répandu et plus discret, la musique est plus intrusive. Aussi, des références à la tradition soulignent le sens du bruit des cultures africaines : « [G]énéralement, en Afrique, on entend bim bim, les gens s'approchent. Et, il faut faire le vacarme pour que les gens donnent l'information. » (Acteur associatif, 2010) Pour plusieurs interlocuteurs, une manifestation ou une compétition est un prétexte pour installer une stratégie de communication et mobiliser les acteurs (politiques, économiques, santé) autour de la localité et de la cause.

L'artiste, comme figure emblématique de cet univers musical, devient un agent légitime par lequel l'association souhaite passer son message. « [L]'artiste, c'est une idole! [...] Parce que les jeunes adorent la musique, il faut utiliser la musique comme médium de communication! » (Acteur associatif fin trentaine, 2010) À ce titre, l'artiste devient un agent de changement. « Le potentiel, c'est que ça porte! Tu vois... si Flobby parle de la non discrimination vivant avec le VIH, ça va toucher à peu près 6 ou 10 millions de Burkinabè! Est-ce que tu vois? » (Acteur associatif dans la fin trentaine, 2010) La perception des artistes par les associations est un mélange des représentations

populaires⁷⁹ et des registres d'action : modèle, référence, bibliothèque, idole, porte-parole, flambeau, « la voix des sans voix », gens de parole(s), premier intervenant, etc. « Les scientifiques seront des travailleurs de l'ombre qui donnent le matériel aux artistes, bon qui vont transmettre ça à leur public! [...] les artistes deviennent la façade de ce que nous sommes en train de faire! » (Acteur associatif, 2010) Dans certains cas, il peut être le seul à avoir un droit de parole dans la relation-conseil. « Nous sommes venus vous expliquer comment le Sida. Non. Ils jettent même des cailloux. [...] une fois là, ils ont blessé une femme là. Maintenant, si c'est [l'artiste] qui chante. Ils [ne] disent rien. Ils sont là. Ils écoutent. » (Artiste-entrepreneur, 2010)

Enfin, plusieurs acteurs au sein des milieux associatifs ont laissé percevoir l'espoir que l'artiste qu'ils soutiennent développe une carrière qui lui permette de jouer à son tour le rôle de leader économique pour eux ou la société. Il y a un espoir de retour sur l'investissement. « Les artistes aussi doivent comprendre que [...] demain c'est eux qui appuient les associations. [...] si toi tu perces comme Alpha Blondy, toi seul tu peux t'occuper du financement [de l'association]! » (Acteur associatif ouagalais, 2010)

Nous, on souhaite que ces artistes-là puissent quand même apporter leur vis-à-vis de la population, vis-à-vis de l'économie! On a vu des artistes qui ont fait des grands investissements! Quand on prend Ali Farka Touré, paix à son âme, qui a été vraiment hors même de l'activité musicale, qui a construit même plus de 150 000, 250 000 hectares de riz! Dans son village natal, grâce à la musique! Qui a construit des barrages pour qu'on puisse faire de l'irrigation. C'est ça, c'est ce genre d'artiste on souhaite! (Acteur associatif bobolais, 2010)

Toutefois, plusieurs interlocuteurs notent que plus la popularité de l'artiste devient importante, plus il est difficile de trouver une entente sur la nature de la participation et sur le cachet. « [Ç]a dépend de la philosophie de ces artistes. Parce que y'en a qui se disent qu'ils sont grands maintenant. Ils peuvent pas faire des petits petits trucs. [...] ils deviennent chers du même coup et inaccessibles aussi. » (Acteur associatif bobolais, 2010) Si le capital symbolique de l'artiste est favorable à l'intervention, l'ensemble des préjugés à l'égard des artistes et des genres musicaux peut aussi déteindre sur l'action.

⁷⁹ Pype présente la célébrité comme un phénomène « culturally grounded and [which] derive their status and reputation from the society in which their celebrity status is perceived. » (2009, 542)

Selon Ève Lamoureux (2009), les associations considèrent d'abord l'art pour sensibiliser sur un enjeu, déclencher la réflexion ou désamorcer le contexte. Ensuite, elles recherchent l'effcience de la fonction poétique de l'art qui s'accompagne de la création de sens. Puis, elles tentent de créer une expérience qui stimule la dimension émotionnelle de l'individu face à un vécu. Ainsi, c'est une idéologie situationniste. Aussi, le discours artistique permet de créer et de prolonger des espaces sociaux par la rencontre et l'interaction.

Les conditions matérielles et financières demeurent le principal combat des associations pour réaliser leurs projets. La légitimité ou la réputation des projets est à construire et à préserver. Le défi est l'établissement d'une valeur marchande, d'une valeur artistique et d'une valeur éducative (IEC). La participation d'une tête d'affiche donne rapidement une valeur aux partenaires privés tandis que la participation des artistes en herbe exige plus d'efforts pour attirer l'implication financière des partenaires⁸⁰. Par ailleurs, il est plus facile de travailler avec ceux-ci. « [L]'activité que nous faisons, c'est pour quoi? [...] c'est pour la population ou bien c'est pour les partenaires? Ça, c'est très important. [...] C'est indépendamment de l'argent. Il faut qu'on donne de la valeur à l'activité! (Acteur associatif de 47 ans, 2010)

Jusqu'à quel point l'artiste se demande-t-il si le groupe communautaire vers lequel le porte sa trajectoire partage ce besoin d'art, ou ce besoin de collaboration créatrice, et s'interroge-t-il sur ce qui le conduit *personnellement* et non pas seulement *professionnellement* vers la « communauté » et vers *cette* communauté en particulier? (Lachapelle 2005, 30)

Lachapelle invite à reconnaître la part de stratégies individuelles et professionnelles dans l'implication de l'artiste. Nous proposons ce questionnement pour tous nos acteurs. Ici, il ne s'agit pas d'une analyse morale. En revanche, la rencontre crée un phénomène social autour de la communication sociale, du développement et de l'économie. Pour faire écho à Mamadou Diawara (1996), nous la caractériserons par une nouvelle relation de patronage que nous appellerons *la surface du développement*.

⁸⁰ Nous verrons que cette distinction du statut s'avèrera importante dans le processus de création (relativement à l'acquisition du savoir en santé), de production et de promotion (*gumbo*) et de participation (niveau d'engagement, calendrier).

Nous verrons comment les notions d'expertise culturelle et d'engagement s'articulent dans ce contexte. La moralité s'y inscrit comme un vecteur de critique sociale.

6.2 La surface du développement : une nouvelle relation de patronage

L'important bassin d'associations locales et d'ONG, la diversité des enjeux de développement ainsi que les approches socioculturelles et participatives de l'IEC/Santé ont ouvert la voie à de nouveaux clients pour les artistes. En tant que nouveaux patrons, les acteurs associatifs et/ou les associations⁸¹ sont devenus des *pseudoproducteurs* ou des *pseudopromoteurs* pour les artistes en quête de nouvelles opportunités pour jouer leur rôle social et pour générer les revenus nécessaires à leur vie quotidienne et à leurs activités de création. « Nous, on a créé, pour vous faire réfléchir, pour vous faire échanger, donc il faut nous payer. C'est dans ça nous aussi on mange. Il faut nous aider à prester. » (Rappeur de 25 ans, 2010) L'identité sociale du griot s'est transformée en une identité professionnelle d'artiste-musicien. (Diawara 1996) En passant d'un statut de passe-temps à celui de travail, cette identité a vécu de grandes transformations au cours du XX^e siècle. (Kaboret et Kaboré 2004)

Le rapport de patronage, au-delà de ses fonctions sociales, repose sur des fondements économiques. En somme, la surface du développement ouvre également sur l'économie personnalisée⁸² de l'artiste-musicien. Ce concept de Paula Ebron (2002) représente le réseau des liens structurés (structures de dépendance) entre les artistes et/ou griots et les patrons. La configuration du réseau définit les contraintes et les possibilités de l'artiste tandis que les liens personnalisés influencent les dynamiques d'autorité. La notoriété de l'un peut favorablement influencer celle de l'autre; tout comme le réseau de l'un peut s'avérer un atout pour l'autre pour circuler dans le paysage médiatique, se

⁸¹ Considérons la distinction entre l'institution et les acteurs. Je ne me suis pas penchée sur les rapports traditionnels (relations entre castes, noms de famille, circuits familiaux, etc.).

⁸² Le but de l'économie personnalisée est l'expansion des connexions personnelles, pour profiter d'opportunités de différents circuits culturels et à différentes échelles géographiques. Elles proviennent du réseau du bienfaiteur (ou le mécène, patron, etc.). (Ebron 2002)

construire un capital symbolique et rencontrer des partenaires financiers nationaux et internationaux. Dans une relation de patronage, le rapport de dépendance et d'autonomie exerce une pression sur chaque acteur. « Vous savez un artiste, c'est comme une jeune go⁸³. [...] *sourire* Si tu tiens à ton artiste, si tu tiens à ta chérie, ne la laisse pas trop se balader seule quoi. *rires* » (Rappeur de 32 ans, 2010) C'est l'économie personnalisée qui détermine les affiliations, ce qui laisse amplement la place aux artistes de demander assistance aux associations et de changer de relations si un autre circuit répond mieux à leur quête. La relation de production suit un principe similaire. Le lauréat ou l'artiste créateur devient, pour l'association, *leur* artiste.

La relation illustre un paradoxe entre deux traditions culturelles : les dispositifs traditionnels de patronage et les dispositions occidentales des politiques culturelles et de développement. Outre la relation traditionnelle entre le *patron* et l'artiste, c'est l'analyse des rapports entre les économies culturelles et l'économie interne du milieu associatif qui s'impose. Cette dernière est étroitement liée aux configurations de flux monétaires du développement. Prenons l'exemple de la négociation du *gumbo* (la valeur financière de la collaboration), un processus sensible en raison des limites minimales de l'artiste (qui souvent vit dans une situation de précarité) et maximales de l'association (qui a un budget). Deux difficultés se présentent. D'un côté, le statut du jeune artiste et de l'artiste confirmé n'a pas la même valeur dans la négociation économique; de l'autre, les axes de sensibilisation dans les luttes en santé viennent avec des budgets qui ne correspondent pas aux rouages du milieu artistique. D'une part, l'association doit convaincre les financeurs des raisons d'être du salaire. « [L]'artiste ne peut pas venir jouer gratuitement! Il a une œuvre! Et son œuvre doit lui permettre de vivre! Donc, c'est une industrie! » (Acteur associatif de 35 ans, 2010) D'autre part, cette même association doit négocier le caractère de l'événement auprès de l'artiste. « On n'est pas dans les projets culturels. Voilà. On est dans la lutte contre le VIH. Donc, les cachets qu'on a pour les artistes, c'est les cachets dans la lutte contre le VIH. » (Acteur associatif bobolais, 2010) Bref, l'artiste est invité à un contrat social plutôt qu'à un contrat économique. Le concept de *motivation* demeure une ressource

⁸³ Expression locale désignant la jeune fille.

économique plus flexible à la négociation entre l'acteur et l'artiste. « Si tu appelles quelqu'un et que tu lui dis : viens, on va travailler, mais je n'ai rien pour toi [...] il va partir. » (Acteur associatif de 35 ans, 2010)

Le but annoncé des projets associatifs est double. D'abord, il s'agit de mobiliser la jeunesse sur les questions de santé. Ensuite, c'est d'aider et de promouvoir les artistes et la culture burkinabè. Pour les artistes en herbe rencontrés, ce but doit considérer une démarche à plus long terme au risque de créer des malentendus. « C'est un problème de promotion qui se pose. Il ne suffit pas seulement de déceler un talent, de lui faire une maquette ou de le faire enregistrer mais, ça ne suffit pas seulement à l'artiste en question! [...] il faut le promouvoir même ». (Artiste musicien de 21 ans, 2010) Les associations sont conscientes de cette responsabilité, mais la pression se heurte aux difficultés (1) d'assurer un accompagnement à la carrière et/ou à la formation de leurs artistes et (2) de donner une vie à l'œuvre créée à travers les circuits du paysage médiatique ou du développement. Ainsi s'expliquent la volonté et la nécessité de rechercher des partenariats. « [S]i les jeunes font l'effort de créer des œuvres et qu'après ces œuvres ne sont pas valorisées, qu'on ne les accompagne pas à terme, ils vont se décourager. Et les gens diront que l'on vient mais après, quelle est la suite? » (Acteur associatif dans la fin trentaine, 2010)

Du coup, les enjeux en matière de financement de la culture – manque de structures d'appui financier, matériel et juridique pour la culture – sont déportés au sein du milieu associatif. La relation d'échange devient un espace de négociation entre les ressources créatives de l'artiste (œuvre ou performance), le budget de l'association pour son projet (soutien ou *gumbo*) et les ressources des médiateurs (types de soutien). Les médiateurs deviennent des moteurs à l'action culturelle. Ils permettront d'assurer la chaîne de la création selon les possibilités et les limites de l'association et de l'artiste. Pour les activer toutefois, certains plaidoyers s'avèrent préalables. Le premier défend la culture comme axe de développement social et économique. Le second soutient le sérieux du travail artistique des actions musicales pour la santé et le développement.

Sont critiquées la gestion financière du développement en matière de projets culturels et la notion d'évaluation d'impact des bailleurs. Il est pertinent de mentionner ici deux des enjeux soulevés dans un rapport récent d'activités d'une association étudiée. Premièrement, la répétition des performances permet de vérifier et consolider le changement de comportement. Cela s'exécute par le nombre d'interventions dans un milieu déterminé dans le temps. Deuxièmement, la pérennité est renforcée en laissant des traces après l'intervention dans le milieu où l'action s'est déroulée, que ce soit le matériel de sensibilisation ou des outils d'information. (Octobre 2010) Pour certains, ces critiques illustrent le manque de volonté politique. « [C]'est toujours que, ils n'ont pas assez d'argent parce que les sociétés ici préfèrent les manifestations politiques que de subventionner une organisation jeunesse qui fait une activité culturelle! » (Leader associatif dans la fin trentaine, 2010) « L'activité culturelle doit être désormais perçue comme un travail sérieux et économiquement rentable au même titre que les autres activités. (cf. projet de statut de l'artiste). » (Kaboré 2008, 12)

La position de l'association s'avère centrale dans la négociation. Elle doit assurer la gestion des risques entre l'offre faite aux artistes et la demande adressée aux médiateurs. « [D]ans notre projet, on peut dire le premier [lauréat/artiste] on donne 100 000 CFA⁸⁴. Au bout de l'objectif, on a pas ça! qu'est-ce qui faut faire? Il faut réaménager ton budget! Avec encore des aides, en pensant que d'autres vont peut-être réagir d'ici là. » (Interlocuteur, 2010) Un autre interlocuteur témoigne de la mauvaise qualité d'un des projets qui a entraîné des pertes. « [V]ous savez aujourd'hui, le défi majeur, c'est de travailler dans un service public et en même temps générer des revenus. Générer des revenus, ça demande à ce qu'on puisse payer des factures. » (Acteur associatif, 2010) Si les actions de théâtre forum sont financées par projet, il s'avère que ce n'est pas le cas pour la musique. Les associations se débrouillent à leur façon.

[C]'était un projet qui n'avait pas de financement en tant que tel. Peut-être à travers d'autres activités génératrices de revenus [...] si vous fassiez une mauvaise utilisation de cet argent-là, [l'artiste] est nul part, [...] [et l'activité dont les revenus ont été utilisés] est là sans argent... Tu vois? (Acteur associatif de 34 ans, 2010)

⁸⁴ 205\$ CAN selon le taux nominal de change de 0,0021 (en date du 20 juillet 2011).

Dans le cas de la lutte contre le VIH/SIDA, les représentations populaires créent des obstacles. Aux yeux des associations, la période du financement généreux est révolue à l'égard d'activités de masse. Cette transformation historique du cadre économique du développement ne semble pas claire dans le milieu extérieur. Cela complique alors les négociations avec des artistes et des médiateurs, car certains cherchent à en bénéficier comme à l'époque. C'est ce qu'un interlocuteur a appelé la « bonne mauvaise publicité » de l'association dans l'espace social.

[Q]uand je dis la bonne-mauvaise, c'est quand même la publicité, elle est là. Elle a été faite. Les gens voient que oui, [il y a]... les actions de lutte contre le VIH/SIDA qui sont menées, qui sont des choses bien, mais maintenant quelque part aussi, [il y a] la mauvaise... [il y a] le second tranchant, qui revient vers les associations parce qu'ils ne peuvent pas demander le soutien des gens parce que les gens se disent que l'association de lutte contre le VIH/SIDA ont l'argent. Donc, ça fait que tout est surfacturé quand c'est une association. (Acteur associatif ouagalais, 2010)

Ces pressions se heurtent aussi au cadre de la mission. Pour cet acteur, il faut trouver l'équilibre entre l'art et le développement : il ne faut pas être trop artistique (ne pas dévier trop de la mission) ou ne pas être trop sida (garder l'intérêt des artistes). L'objectif de l'association demeure influencé par un certain processus de distinction.

[On] est là sous des casquettes un peu bizarres... C'est-à-dire que [ce n'est] pas totalement culturel, bon, [ce n'est] pas totalement de la recherche... Et disons comment, [ce n'est] pas totalement culturel, [ce n'est] pas... c'est la lutte contre le VIH. On a cette casquette-là culturelle, mais c'est de la pseudo culture quelque part. Est-ce vous voyez? Donc, ou si tu embrasses carrément l'aspect culturel, on va dire [ça ne respecte plus ta mission]! Si tu fais résolument VIH, qu'on se... bon, tu es avec les mêmes, les autres associations... (Acteur associatif, 2010)

Les politiques nationales de l'IEC/Santé ne permettent pas à l'association de remplir le rôle qu'elle joue en matière d'apport culturel à la société⁸⁵. Cet apport se traduit par les différents processus de création qu'ils engagent ou par l'offre dans le secteur des arts et spectacles. En contre-partie, un investissement considérable dans la dimension expressive de la culture rend difficile la reconnaissance de l'axe social. Or, ce travail de création demande une expertise.

⁸⁵ Si les acteurs notent la distance entre IEC et politiques culturelles, certains reconnaissent aussi la contribution indirecte de l'État. « [O]ui, ya des gaps mais ils font ce qu'ils peuvent. Parce qu'ils n'ont pas les moyens même techniquement eux-mêmes... [...] Quand on fait notre campagne là, la BBDA ne nous dérange pas. Ils ne demandent pas de payer les droits. Les droits d'animation tout ça. » (Acteur associatif, 2010)

Chez les associations, est souligné le caractère ardu du mandat en raison du manque d'expérience ou de compétences dans les « rouages » des industries culturelles. La professionnalisation de plusieurs projets est venue avec l'arrivée d'un ou de plusieurs acteur-s possédant l'expertise nécessaire. Bref, l'expertise devient un capital humain dans la gestion des pressions internes et externes du projet. Pour une chanson de sensibilisation, le besoin d'expertise est double: il y a la dimension de la santé (connaissances scientifiques) et la dimension artistique (savoirs esthétique et discursif).

« [L]'artiste est un être doté d'une structure mentale ainsi que d'un mode de pensée et d'expression particuliers, sources de sa créativité ». (Kaboret et Kaboré 2004, 117) Les collaborations illustrent un travail de médiation sur leur rôle dans une société en transformation⁸⁶. Elles reconnaissent et valorisent le statut de l'artiste et sa capacité de mobiliser, de divertir et d'éduquer, dans le contexte traditionnel des pratiques sociales et des nouvelles positions sociales. Toutefois, la chanson de sensibilisation exige plus. Artistes comme associatifs ont mentionné l'importance de connaître le sujet spécifique en santé afin de bien en parler. Ils parlent de responsabilité à l'égard du texte afin de ne pas diffuser de faux messages scientifiques.

Moi je pense que, sincèrement, ce qu'on a besoin aussi, c'est une formation quoi. [...] là vous allez voir que, avec les années à venir [...] [il y aura] des bons messages. Quand tu es formé, quand tu sais beaucoup de choses sur la maladie comme ça, tu peux bien t'exprimer. Et c'est comme ton propre terrain quoi! Personne ne peut te dérouter. (Jeune artiste bobolais, 2010)

Présentement, plusieurs compétitions ou manifestations réalisent une surveillance en procédant à un dépôt de textes qu'un jury valide. Toutefois, cette procédure n'est pas toujours claire ou est appliquée trop rapidement. Elle suscite de la méfiance chez les artistes pour qui le droit de regard implique un risque pour le droit d'auteur (vol du texte par exemple). D'autre part, il s'avère difficile d'obtenir un appui financier pour la formation des artistes.

⁸⁶ L'artiste musicien a fait face à nombre de préjugés : être non éduqué, hédoniste, sans principe ou malhonnête, impulsif, frivole ou pauvre. Avec la professionnalisation, de nombreux artistes sont maintenant capables d'être indépendants et confortables. L'image de voyous ou de bons vivants persiste en raison des jugements sur le style de vie. (White 2008)

[J]e peux dire que c'est toujours le même problème du préjugé han. Voilà. Puisque les gens croient que [...] [les] artistes, là, c'est les gens qui n'ont rien à faire. Voilà. Donc, si on arrive à prendre des formateurs spécialisés dans le domaine... C'est vrai qu'on a reçu des formations, mais on ne voulait pas que ce soit nous toujours. Il faut qu'on implique d'autres gens, d'autres personnes. (Acteur associatif bobolais, 2010)

Le milieu associatif peut entraîner de nouvelles représentations de l'artiste-musicien, un métier parfois dévalorisé comme dans le cas du rap. En travaillant sur la professionnalisation des jeunes artistes ou en créant des contextes sociaux (plus que commerciaux) autour de ceux-ci, les associations cherchent à modifier les moeurs. Toutefois, une réflexion semble nécessaire sur la façon dont les artistes ou les partenaires veulent s'investir dans cette forme d'insertion sociale. Le commentaire d'un artiste soulève une critique du milieu en revanche à partir de la qualité de la recherche.

[L]es gens aussi n'ont pas la volonté d'aller chercher. Aller [au cyber], gaspiller mes 150 ou 200 francs au cyber pour aller chercher quelque chose sur le sida. Tout ce que je vais aller voir là-bas, je le connais. C'est faux! C'est faux! C'est archi-faux! Donc, les artistes ont un sérieux problème ici. Donc, quelque part, je les accuse. Quelque part, les organisateurs, je les accuse. Voilà. C'est comme il vient de dire...! Pour écrire un texte, il faut aller chercher. Il faut chercher au fond, au fond. Tu as un dico... tu fouilles, tu fouilles. Tu as un mot que tu veux, tu comprends pas, tu demandes à l'autre. Et la meilleure façon d'écrire ton texte sur le sida, il faut t'inspirer sur toi-même. Mets-toi dans la peau d'un malade et puis tu écris ton texte. C'est tout! Si tu ne peux pas écrire comme lui, tu cherches à voir un malade! Si tu le vois, tu vas t'inspirer tout de suite. Le mal qu'il a, tu vas le ressentir et tu le sens comme si c'était toi. (Rappeur de 30 ans, 2010)

6.2.4 La notion d'engagement chez l'acteur de la collaboration

Dans le milieu associatif, l'engagement se traduit dans la volonté d'insérer la musique dans la mission, la foi dans l'avenir de la musique locale et l'accompagnement au-delà du projet. « [J]e crois en ce que je suis en train de faire. C'est ma façon d'aider mon pays. C'est la façon d'aider mon milieu. C'est ma façon d'aider ma culture. » (Acteur associatif, 2010) Elle s'inscrit aussi dans la rigueur du travail de création et la qualité de l'œuvre en matière musicale, sociale et scientifique.

[Q]uand tu échanges avec les artistes, tu vois leurs difficultés. Tu vois réellement... [il y a] d'autres qui sont démunis, qui [n'ont] même pas de transport pour aller faire les répétitions. [...] tu quittes ici avec un instrument, tu n'as pas la motivation...

Quand on te voit jouer un peu, on dit : faut le laisser... lui c'est un bon à rien. Il va aller nulle part. Je pense que chacun a sa passion. Si j'ai préféré la musique, encouragez-moi dans la musique, quelles qu'en soit mes difficultés. Si c'est [ce que] j'ai envie d'être un membre d'une association, encouragez-moi! Dire que vraiment, ce que vous faites, c'est du bon boulot... (Acteur associatif, 2010)

Le milieu associatif peut alors paraître comme un circuit de sociabilité qui réconcilie les valeurs de la musique et les pratiques pour les artistes en mal du système du showbusiness. D'autre part, les discours des acteurs associatifs s'articulent comme un contre discours par rapport aux logiques marchandes de l'industrie. « [Les producteurs] ont besoin de quelque chose de plus dansant, avec beaucoup de tapage [...] des affaires plus comiques, mais quand ça vient en ce qui a trait aux changements de mentalités [...] c'est un sujet sérieux. » (Acteur associatif de 34 ans, 2010) La recherche de la qualité et la gestion interne des projets, face à la situation de l'économie culturelle musicale, seront d'autres signes témoins de l'engagement des associations dans la culture.

Nous regarderons davantage la notion d'engagement chez l'artiste, car elle interpelle autant leur situation que le discours du développement culturel qui implique l'artiste dans la critique sociale des mœurs et de la moralité. Le premier niveau d'engagement de l'artiste est sa collaboration. Si on veut dépasser ce constat, il y a l'engagement de l'artiste face à sa propre démarche. Par exemple, le discours est cohérent avec le genre de musique (esthétique de revendication ou de sensibilisation). Il y a ensuite la cohérence entre le but et l'action. Par exemple, l'artiste en herbe qui gagne un montant d'argent comme prix l'investit dans la gestion de sa carrière.

Un deuxième niveau est la promotion du message de sensibilisation dans les circonstances de performance et dans le milieu de l'artiste. « Parce que chaque fois après une prestation, ils incitent sur le port du condom, l'abstinence, c'est-à-dire qu'ils donnent des conseils aux jeunes qui sont là. » (Acteur associatif dans la fin trentaine, 2010) S'engager à passer le message signifie être présent et donner des conseils directs au public. Certains artistes vont jusqu'à partager la mission de l'association en participant activement.

[C]'est un plaisir pour moi de participer à la sensibilisation. [...] parce que les malades, c'est aussi nos fans! [...] ça fait partie de ma mission! Souvent, je joue. C'est sans cachet! Je vais! Souvent, l'association est un peu fauchée. Eh! Mais, ils veulent faire des activités. [...] Ce qu'ils gagnent, ils me donnent. On travaille ensemble. » (Artiste-musicien de 29 ans, 2010)

Dans les termes d'Ève Lamoureux (2009), la conception de la démarche artistique est d'abord relative à l'inspiration ou la création qui repose sur des préoccupations sociales et un discours orienté sur ses aspects. Ensuite, il y a une prétention plus forte aux stratégies relationnelles que formelles. Les objectifs sont surtout basés sur la création d'un espace artistique favorable à l'action, à la transmission d'un message et à la réception de celui-ci par un public participant.

Le troisième niveau représente la sensibilisation des artistes entre eux. C'est une attente du milieu associatif de voir leur appui gagner du terrain dans le milieu artistique, un appui qui respecte les limites financières du projet social et s'intéresse aux facteurs de qualité de l'oeuvre. Enfin, le quatrième niveau vise la sphère du quotidien de l'artiste. Dans le cas de maladies ou d'infections transmissibles, le milieu associatif s'attend aussi à ce que l'artiste fasse ce qu'il prêche⁸⁷.

[L]es artistes sont les premiers concernés à aller faire leur dépistage. [...] pour devenir un bon artiste, il faut te protéger! [...] tu rencontres beaucoup de monde. Surtout les jeunes filles burkinabè [...] Vous voyez? Ça, [il y a] un risque! Donc, si tu ne prends pas conscience de ça! ça devient difficile... (Acteur associatif, 2010)

Dès lors, la situation d'engagement rejoint le champ de la moralité. Mon sujet tel que cerné ne permet pas d'approfondir longuement cette notion, mais il faut reconnaître que les perceptions des artistes font beaucoup référence à la moralité publique.

⁸⁷ Selon Katrien Pype (2009), la célébrité est un cadre de redéfinition de l'individu dans l'espace social qui inclut trois dimensions : l'identité sociale, l'autorité morale et les valeurs communes. En ce sens, la réputation de l'artiste est une co-construction avec le public. L'auteur apporte ainsi une critique de ce discours sur les artistes où *faire = être*? « [People] assume that the soul [...] is always engaged in the performance, crossing boundaries between the supernatural and human worlds. » (Ibid., 548) Or, pour Pype, il s'agit d'une « poétique de la représentation » (ma trad., Ibid., 552). Pour l'artiste, la performance engage plusieurs stratégies de simulation, d'imitation et de mimétisme que nous ne détaillerons pas ici. En revanche, l'auteur propose la conception d'un continuum de la personnalité de l'artiste qui présente des stades d'altérité (co-production avec le public) et de performance du soi (être).

White (2007⁸⁸) s'est intéressé aux stratégies de succès des musiciens congolais avec le phénomène du *lupemba*. « "Je n'aime pas la musique d'untel parce qu'il est sorcier" montre que les évaluations esthétiques de la musique ne sont pas facilement séparées de la perception publique de l'artiste comme acteur moral. » (Ibid., 75) Bien que mon sujet ne s'intéresse pas à la sorcellerie ou n'explore pas la dimension mythique, il est possible de se référer à cette question. « L'utilisation de la sorcellerie dans une carrière d'artiste constitue-t-elle une forme d'individuation ou plutôt une stratégie de survie? » (Ibid., 62) Suivant le constat de cet auteur, ce n'est pas le phénomène lui-même qu'il faut étudier (la fonction de la sorcellerie dans le cas), mais le contexte historique dans lequel il s'inscrit.

Au cours de ce chapitre, j'ai tenté d'exposer mon regard sur les stratégies des artistes musiciens et des associations locales. La norme ancestrale du rôle du griot s'est élargie au rôle de l'artiste, déployée maintenant dans un contexte urbain et mondialisé dans lequel la popularité devient un paramètre de légitimité. La célébrité est quant à elle construite par le biais des industries culturelles et des médias. « [L]'ancienne norme n'a plus d'importance. Elle a été changée, adaptée. » (Diawara 1996, 602) Les normes répondent désormais aux phénomènes culturalisés dans un contexte d'insécurité du quotidien de la vie africaine. Selon Brian Larkins (2008), l'insécurité dans les sociétés africaines contemporaines est multidimensionnelle (économique, sociale, spirituelle), ce qui donne lieu à l'expérimentation. « To survive, they have to mobilize resources that might exist. Life in poverty becomes a constant state of experimentation, with no clear pattern for success. » (Ibid., 181)

⁸⁸ Voir aussi White 2008.

CONCLUSION

En Afrique, la pratique de la musique est toujours enracinée dans le rapport traditionnel aux étapes symboliques de la vie et aux activités quotidiennes. De nos jours, elle est aussi confrontée à l'émergence des industries culturelles et à la mondialisation. La culture, dans son sens très large, est désormais considérée comme une ressource. Ses différents circuits⁸⁹ illustrent une interaction constante entre le symbolique, le matériel et l'ordre social. (Ebron 2002) « [M]aterial *exchanges* localize; political *exchanges* internationalize; and symbolic *exchanges* globalize⁹⁰. » (Malcolm Waters 1995 : 9 dans Mazzarella 2004, 29) La culture est aussi confrontée au développement. (Diawara 1996)

Au Burkina Faso, avec les grandes luttes sociales contre la pauvreté et le VIH/SIDA dans la décennie de 1990, ont été cultivées les approches socioculturelles, communicationnelles et participatives. Du même coup, se sont multipliés les acteurs associatifs locaux. Dans cette mouvance, la relation *art-développement* s'est enracinée dans des préoccupations relatives à l'éducation populaire. On constate qu'aujourd'hui la professionnalisation des arts et l'importance grandissante des économies culturelles exercent des pressions sur les acteurs qui oeuvrent dans ce secteur de l'action sociale.

Avec ce projet de recherche, j'ai tenté de comprendre comment cet état de fait peut expliquer le phénomène socioartistique de la chanson de sensibilisation dans le contexte urbain de l'État moderne du Burkina Faso. Pour mener la recherche, trois sous-questions avaient été déterminées : Quels sont les facteurs historiques du développement de l'industrie musicale et du contexte associatif qui influencent la réalisation des projets? Quelles sont les stratégies des artistes-musiciens (et des jeunes talents) qui entrent dans le circuit associatif et des acteurs associatifs qui investissent

⁸⁹ Selon Birmingham Centre for the Study of Contemporary Culture (Ebron 2002)

⁹⁰ L'utilisation de l'italique par Waters vise à appuyer l'idée de la relation opportuniste entre mondialisation (en tant que système symbolique) et culture.

dans la musique? Quels sont les enjeux qui émanent des interactions entre la musique et le développement dans le contexte de l'IEC/CCC?

Pour cela, nous avons d'abord insisté sur le rôle de l'histoire. Au regard des trajectoires des idées sur la *culture* et le *développement*, le recours à la culture s'est inscrit dans une construction des relations internationales et d'un imaginaire national. Le contexte des politiques culturelles nous éclaire sur ce rapport au monde du Burkina Faso. En étudiant ensuite les économies de la musique et du développement⁹¹, j'ai cherché à mettre en lumière les liens entre les acteurs, les structures, les discours du développement et les pratiques artistiques. L'idée de la rencontre voulait traduire les interactions entre les conditions des pratiques et les stratégies professionnelles dans le processus de création des chansons de sensibilisation. Aussi, en inscrivant la rencontre dans le contexte des politiques de l'IEC/CCC, j'ai voulu interroger le phénomène dans un cadre politique existant pour l'éducation à la santé. En parallèle aux politiques culturelles, ces pratiques soulèvent à nouveau plusieurs questions sur l'encadrement de l'art pour le développement.

Maintenant, comment décrire cette rencontre? La chanson de sensibilisation apparaît alors comme une clé pour l'illustrer. Il faut reconnaître que la production esthétique et la performance sont au cœur du processus d'action. La chanson de sensibilisation devient alors un objet de médiation dans la chaîne de création, c'est-à-dire aussi la production, la promotion, la diffusion et la consommation. L'oeuvre est le produit d'une série de médiations; sa matérialisation entraîne une autre série de médiations. (Côté 1998) Selon Côté (Ibid.), la création permet une analyse *émique* (représentations qui se manifestent à travers le processus de création) et *étique* (contexte de production de l'oeuvre). Pour reprendre l'idée de Bourdieu (1982, 1992), il est impossible de comprendre une oeuvre sans l'analyse des conditions sociales de son activité humaine, en constante transformation, car elle est le média d'une intention organisée et le médium d'une Histoire. Comme nous avons pu le constater, l'économie musicale en

⁹¹ Rappelons qu'il s'agit particulièrement d'associations burkinabè de lutte contre le VIH-SIDA et/ou de promotion de la santé sexuelle ou de la reproduction.

Afrique présente ses propres paramètres, ses représentations et ses relations avec les autres. (Ebron 2002, Diawara 1996, Olivier de Sardan 2010) L'artiste et acteur culturel burkinabé Étienne Minoungou (2010) caractérise ainsi la trajectoire de la création artistique dans son pays : arts primitifs (héritage colonial), arts nationaux (Indépendance), arts marchandises (années 1980) et art-développement par la coopération internationale.

Par conséquent, la chanson de sensibilisation crée aussi un espace social de médiation, regroupant plusieurs acteurs, structures, processus et champs. Meintjes (2003) parle d'une métaphore d'une arène de médiation où se croisent plusieurs dynamiques de médiations. Par exemple, par son intermédiaire, on a questionné la place traditionnelle et le rôle contemporain du musicien dans la société burkinabè. La promotion des associations des fonctions socioéducatives et la gestion des obstacles socioéconomiques de la musique nous rappellent aussi les dynamiques historiques entre art, éducation et économie. On constate que, au-delà des références symboliques ou fonctionnelles de la musique, une chaîne de création complexifie le désir des associations de l'utiliser dans des projets à vocation sociale. Cette complexité semble dépasser la capacité de l'État à appliquer sa politique culturelle ou d'IEC/Santé.

Pour terminer, j'aimerais rappeler que mon objectif ne fut pas été de juger la qualité des projets étudiés ou de justifier quoi que ce soit en matière de développement culturel ou international. Autrement dit, j'ai tenté de me dégager d'une analyse morale, car elle émergerait d'une relation interculturelle. En revanche, il faut admettre qu'une analyse induit forcément des éléments qui nous poussent à évaluer le sujet de la recherche. Je ferai donc une distinction entre recherche qualitative et recherche ethnographique. La première méthode vise directement une application, à évaluer une intervention pour l'améliorer. Elle se pratique beaucoup dans le milieu associatif comme document de liaison avec les bailleurs de fonds. La seconde se rattache à des traditions intellectuelles au sein de la discipline anthropologique. Bien qu'il y ait des ressemblances entre les deux méthodes dans leur approche qualitative, la différence fondamentale tient sans doute au rôle du chercheur, *The Professional Stranger* selon Agar (1996).

Dans une réflexion sur sa méthodologie de recherche, Rachel Bélisle explique que son implication dans le milieu exigeait « beaucoup de vigilance et de confiance mutuelles car les tentations de glisser (ou gentiment de me pousser) vers la position d'intervenante ou de chercheur évaluative se sont manifestées régulièrement. » (2001, 62) Cette intervention pourrait être la mienne et me permet d'autant plus d'expliquer pourquoi j'ai souhaité me distancier d'un rôle d'expert-conseil. Je propose dès lors de considérer le caractère évaluatif comme des éléments collatéraux soumis maintenant à l'interprétation du lecteur. Dès lors, elles se présentent comme des pistes de réflexion.

« *À force de voyager, on trouve un compagnon.* » (Proverbe africain)

Dans le processus de recherche, je visais au départ à observer les règles internes de la chanson de sensibilisation dans l'optique d'une ethnographie de la réception. Ce sont toutefois les opérations complexes de la création et des médiations qui ont influencé ma rédaction. Par conséquent, la rencontre, en tant que carrefour de ces processus, relance en fin de parcours toute l'importance du terme *collaboration* que j'ai répété sans interroger.

Peut-on vraiment parler de *rencontre* ou de *collaboration*? Le besoin d'une réflexion théorique ouvre cette conclusion sur de nouvelles préoccupations. On peut s'intéresser à cette notion comme un sujet de recherche ou encore une méthode de travail. C'est le cas d'Eric Luke Lassiter (2005) qui soulève la complexité politique et éthique de l'ethnographie de la collaboration. Dans cet angle d'analyse, par la chanson de sensibilisation, on peut s'interroger autrement sur le processus d'intervention du développement local ou encore sur celui de la relation dans la chaîne de création. « Si nous voulons travailler pour changer le monde, et si nous croyons que le simple fait de travailler ensemble constitue une façon concrète de travailler vers cet objectif, nous sommes obligés de décortiquer la collaboration ». (White 2011, 17) En ce sens, un travail collaboratif met en évidence les relations de pouvoirs et d'autorité ainsi que les représentations. Face à l'inégalité d'une situation, des obstacles sont inévitables.

Ce mémoire constitue peut-être une première pierre pour cette réflexion à propos des pratiques musicales contemporaines en matière de sensibilisation ou de développement. Pour éclairer la situation burkinabè, nous avons soulevé particulièrement la question du patronage avec l'appui des études africaines. Je n'ai pas étudié les rapports traditionnels (relations entre castes, ethnies, familles, etc.). Or, l'idée de chefferie dans les relations de travail engage de nouvelles pistes de recherche importantes pour l'exercice de la collaboration dans un contexte africain.

[L]es projets d'ONG sont des espaces de rencontre de systèmes sociaux hétérogènes : logiques associatives et logiques familiales et « ethniques », sociétés fondées sur le « contrat » entre individus et sociétés fondées sur les alliances entre groupes, idéologie de l'optimum négociateur et idéologie du consensus ordonné par la hiérarchie, idéal de l'égalité et importance de la hiérarchie garante de l'ordre social, etc. Les ONG et leurs projets restent ainsi des espaces d'incertitudes vers de nouvelles configurations de société. (Lewandowski 2003, 152)

La musique est un puissant outil de mobilisation, parce qu'elle circule facilement et rejoint les gens. Il faut néanmoins reconnaître que dans l'intervention et les changements de comportements, il n'y a pas de formules magiques ni uniques. Le *pouvoir* de la musique doit être étudié à travers les processus qui font d'elle un phénomène et un produit social. (De Nora 2000)

Music is a referent (with varying degrees of conventional connotations, varying strengths of pre-established relations with non-musical matters) for clarifying the otherwise potentially polysemic character of non-musical phenomena (social circumstances, identities, moods and energy levels, for example). In this sense it is mythic[.] (Ibid., 44)

Dans un cadre de sensibilisation, la réception et l'appropriation passent par un accès à la musique, c'est-à-dire des acteurs, des espaces de performance et des médiums d'écoute. Deux portes s'ouvrent.

Est-ce qu'il faut que ça soit une industrie? Est-ce qu'il faut que ça soit une opportunité de création d'emplois? Est-ce qu'il faut qu'on essaie d'aller au-delà des questions de santé pour parler de d'autres questions qui intéressent les gens? C'est tout ça que nous voulons savoir pour nous permettre d'améliorer cette activité-là (Acteur associatif ouagalais, 2010)

Valeur marchande? Valeur artistique ou esthétique? Valeur éducative? Quelles seront les priorités dans le recours à la culture comme ressource ou encore dans l'utilisation de la musique dans l'exercice du développement? Choisira-t-on d'harmoniser les pratiques

musicales en IEC/Santé comme ce fût le cas avec le théâtre-forum? Quel modèle d'action sera privilégié et dans quel but ? Avec l'apport de la collaboration comme une méthode de travail entre les champs d'action, on peut réfléchir sur comment seront articulées, localement et dans les circuits institutionnalisés du développement, les expertises artistiques, culturelles et scientifiques dans les projets socioartistiques. Ou bien, l'action décentralisée dans la société civile, en réaction aux politiques régaliennes de l'État, aura-t-elle plutôt raison de la nécessité de la valeur marchande? Considérant l'impact des technologies de confession dans les années 1990 sur la transformation de la sensibilisation en produits de consommation dans une économie morale (Nguyen 2010), peut-on voir dans la pratique du développement de la musique un autre tournant économique et moral?

SOURCES DOCUMENTAIRES

AGAR, Michael. (1996) « Who Are You To Do This? ». In *The Professional Stranger: An Informal Introduction to Ethnography*. New York : Academic Press, 41-61.

ANDRÉ, Géraldine. (2007) « École, langues, cultures et développement ». *Cahiers d'études africaines*. [En ligne] No 186. <<http://etudesafricaines.revues.org/6960>>. Consulté le 29 avril 2011.

ANDRIEU, Sarah.

- (2007) « La mise en spectacle de l'identité nationale. Une analyse des politiques culturelles au Burkina Faso ». *Journal des anthropologues*, Hors série « Identités nationales d'État », 89-104.
- (2009) « Le métier d'entrepreneur culturel au Burkina Faso. Itinéraire et condition de la réussite d'un professionnel du spectacle vivant ». *Bulletin de l'APAD* : 29-30, 55-69.

BÉLISLE, Rachel. (2001) « Pratiques ethnographiques dans des sociétés lettrées : l'entrée sur le terrain et la recherche impliquée en milieux communautaires ». *Recherches qualitatives* : 22 : 55-71.

BENON, Babou Eric. (2003) « Panorama des politiques culturelles du Burkina Faso (1960-1991) ». In *Burkina Faso : cent ans d'histoire, 1895-1995, Tome 2*. Sous la dir. de Georges Y. Madinéma et Oumarou Nao., 1949-1962. Paris : Karthala - P.U.O.

BERNARD, Pierre. (1980) *Animateur socioculturel, une profession différence?* Paris : Les Éditions ESF, 30-41.

BESSETTE, Guy. (2004) « Introduction » et « Les rôles ». In *Communication et participation communautaire – Guide pratique de communication participative pour le*

développement, p.1-5, 7-26. Québec : Les Presses de l'Université Laval & Centre de recherches pour le développement international.

BLANCHARD, Jean-François. (2010) « Denys Cuche, La notion de culture dans les sciences sociales ». *Lectures. Les comptes rendus* [En ligne] <<http://lectures.revues.org/11110>>. Consulté le 10 juillet 2011.

BOURDIEU, Pierre.

- (1980) *Le sens pratique*. Paris : Éditions de Minuit, 87-109.
- (1984) « Espace social et genèse des "classes" ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 52/53, 3-12.
- (1992) *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Le Seuil.

CHAUBET, François. (Janvier-février 2009) « La diffusion de la culture française dans le monde ». IN *Les politiques culturelles*. Sous la dir. de Philippe Tronquoy. Cahiers français : 348. Paris : La documentation Française.

CHAUVEAU, Jean-Pierre. (1994) « Participation paysanne et populisme bureaucratique. Essai d'histoire et de sociologie de la culture du développement ». In *Les associations paysannes en Afrique*, sous la dir. de Jean-Pierre Jacob et Philippe Lavigne Delville, 25 à 60. Paris : KARTHALA.

CHEMINAT, Manon. (IUFM de Paris, SES) Fiche sur *La notion de culture dans les sciences sociales de Denys CUCHE*. Repères, La Découverte, 2001. [En ligne] <<http://micusif.wikispaces.com/Cheminat+Cuche>>. Consulté le 10 juillet 2011.

CLAUZEL, Jean. (2003) *La France d'outre-mer (1930-1960)*. Paris : KARTHALA .

COOPER, Frédérick et Randall Packard. (2005) « The History and Politics of Development Knowledge ». IN : *The Anthropology of Development and Globalization. From Classical Political Economy to Contemporary Neoliberalism*, sous la dir. de

Marc Edeleman et Angélique Haufierud, A., (eds), p. 126-140. Malden, MA, and Oxford : Basil Blackwell Publishing Ltd.

CÔTÉ, Gérald. (1990) *Processus de création et musique populaire. Un exemple de métissage à la québécoise*, Montréal : L'Harmattan : Logiques sociales.

CUCHE, Denys (2004) *La Notion de culture dans les sciences sociales*. La Découverte : Repères.

DE NORA, Tia. (2000) *Music in everyday life*. Royaume-Uni : Cambridge University Press.

DESCLAUX, Alice. (1996) « La recherche anthropologique peut-elle contribuer à la lutte contre la discrimination envers les personnes atteintes par le VIH? ». In *Anthropologie et Sida – Bilan et perspectives*. Sous la dir. de Jean Beoist et Alice Desclaux, 267 à 286. Paris : Karthala,

DIALLO, Hamidou. (1997) « Gauche marxiste et pouvoir militaire de 1983 à 1991 ». In *Le Burkina entre révolution et démocratie, 1983-1993 : ordre politique et changement social en Afrique subsaharienne*. Sous la dir. de René Otayek, Filiga Michel Sawadogo et Jean-Pierre Guingané, 299 à 297. Paris : Karthala.

DIAWARA, Mamadou.

- (1996) « Le griot mande à l'heure de la globalisation ». *Cahiers d'études africaines*, 36 :144, 591-612.
- (1997) « Mouvement associatif et transformations du champ politique ». In *Le Burkina entre révolution et démocratie, 1983-1993 : ordre politique et changement social en Afrique subsaharienne*. Sous la dir. de René Otayek, Filiga Michel Sawadogo et Jean-Pierre Guingané, 229 à 246. Homme et Société : Sciences économiques et politiques. Paris : Karthala.

- (2010) « Remembering the past, Reaching for the Future ». dans. IN *Historical Memory In Africa*. Sous la dir. de Mamadou Diawara, Bernard Lategan et Jörn Rüsen. 88 à 103. New York/Oxford : Berghahn Books.

DJIGA, Boureima (dir.) (2002) *Burkin'Arts*. OUAGADOUGOU : Fondation culture africaine et développement (FONCAD).

DOMINGUEZ, Virginia R. (1992) « Invoking Culture: The Messy Side of "Cultural Politics" ». *The South Atlantic Quarterly*, 91.1, 19-42.

DUBRESSON, Alain et Jean-Pierre Raison. (2003) « L'encadrement par le haut » : des complexes politico-économiques en questions. ». In *L'Afrique subsaharienne : une géographie du changement*, 11-45. Paris : Armand Colin.

EBRON, Paula E. (2002) *Performing Africa*, Princeton : Princeton University Press,

ESCOBAR, Arturo.

- (1995) « The problematization of poverty : the tale of three worlds and development ». In *Encountering Development. The Making and Unmaking the World*. Princeton, N. J. : Princeton University Press, 21-54.
- (2005) « Imagining a post-development era ». In : Edelman, M & Hauderud A., *The Anthropology of Development and Globalization. From Classical Political Economy to Contemporary Neoliberalism*, pp 341-351.

FEATHERSTONE, Mike. (1996) « Localism, Globalism, and Cultural Identity. In *Global/Local. Cultural Production and the Transnational Imaginary*, 46-77. Sous la dir. de Rob Wilson et Wimal Dissanayake, Durham : Duke University Press.

FERGUSON, James.

- (Septembre/Octobre 1994) « The anti-politics machine », *The Ecologist*, 24 : 5. [En ligne]

<http://www.colorado.edu/geography/class_homepages/geog_3682_f08/Articles/Ferguson%20-%20The%20Anti%20Politics%20Machine.pdf>. Consulté en juin 2011.

- (2005) « Anthropology and Its Evil Twin : ‘Development’ in the Constitution of a Discipline ». In : *The Anthropology of Development and Globalization. From Classical Political Economy to Contemporary Neoliberalism*, sous la dir. de Marc Edeleman et Angélique Hauserud, A., (eds), p. 150 à 175. Malden, MA, and Oxford : Basil Blackwell Publishing Ltd.

FOULON, Charles-Louis. (2004) « André Malraux et l’exercice du pouvoir ». In *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, 347 à 370. Paris : Éditions Complexe.

FROGER, Sébastien. (2005) *La communication participative communautaire au Sénégal*, Mémoire de Master Communication scientifique et technique, Université Stendhal Grenoble 3 – Institut de la communication et des médias. [En ligne] <http://www.memoireonline.com/02/09/1932/m_La-communication--participative-communautaire-au--Senegal.html>. Consulté en avril 2011.

FUMAROLI, Marc. (1992) *L’État culturel. Essai sur une religion moderne*. Paris : Livre De Poche.

GAUDIBERT, Pierre. (1977) « Avant-propos ». In *Action culturelle : intégration et/ou subversion*, Paris : Casterman, 7 à 46.

GEERTZ, Clifford. (1973) *The Interpretation of Cultures*. New York : Basic Books.

GILLET, Jean-Claude. (1995) *Animation et animateurs, le sens de l’action*. Paris : L’Harmattan, 175 à 194.

GRANGER, Christophe. (2008) « Petite histoire des ciné-clubs ». In *Le Réseau d’éducation populaire 93*. [En ligne] <<http://www.educationpopulaire93.fr/spip.php?article352>>. Consulté le 11 avril 2008.

GREFFE, Xavier et Sylvie Pflieger. (2009) *La politique culturelle en France*. Paris : La Documentation Française.

GUINGANÉ D., Jean Pierre⁹².

- (1977) « Le théâtre en Haute-Volta – structure – production – diffusion – public ». Thèse pour l'obtention du doctorat de 3^e cycle. Université de Bordeaux III Faculté des Lettres et des sciences humaines, 40-74 et 337-343.
- (1988) « Théâtre et développement au Burkina Faso ». In *Revue d'histoire du théâtre*, 40:4, 361 – 373.
- (1996) « Les politiques culturelles. Une esquisse de bilan (1960-1993) ». In *Le Burkina entre révolution et démocratie, 1983-1993 : ordre politique et changement social en Afrique subsaharienne*. Sous la direction de René Otayek, Filiga Michel Sawadogo et Jean-Pierre Guingané, 77-90. Homme et Société : Sciences économiques et politiques. Paris : Karthala,
- (2004) « Situation de l'enseignement du théâtre au Burkina Faso ». In UNESCO Culture. [En ligne] <http://portal.unesco.org/culture/fr/files/19599/10814373243_guingane.pdf/guingane.pdf>. Consulté le 3 août 2009.

HESMONDHALGH, David et Andy C. Pratt. (2005) « Cultural Industries and Cultural Policy ». In *International Journal of Cultural Policy*, 11 :1, 1-13.

HOBEN, Allan. (1982) « Anthropologist and Development », *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto : Annual Reviews Inc., 349-375.

JAFFRÉ, Bruno.

- (1987) *Les années Sankara : de la révolution à la rectification*. Paris : L'Harmattan.
- (2007) *Biographie de Thomas Sankara – La patrie ou la mort...*, Paris : l'Harmattan.

⁹² Pour rendre hommage à cet homme de lettres et de culture dont la contribution artistique et intellectuelle est majeure pour le Burkina Faso, je tiens à souligner dans ce mémoire son récent décès en date du 23 janvier 2011.

JEWSIEWICKI, Bogumil. (1993) « Présentation ». In *Naître et mourir au Zaïre. Récits de vie*. Paris : KARTHALA, 4-16.

JOURDAN, Christine. (2008) « Intersubjectivity and the making of Resina's life history. Ethnographic Fieldwork and the Co-Production of Knowledge ». Tiré du papier de « Resina's life histories. Papers in honor of Roger Keesing » (1997) *Canberra Anthropology* 20 (1and 2): 40-54.

JUKPOR, Ben. (1982) « Le rôle de l'École William Ponty dans le développement du théâtre ouest-africain francophone », *Présence Francophone. Revue Littéraire Sherbrooke*, Numéro : 24, 47 à 64

KABORÉ, Oger.

- (1993a) *Les oiseaux s'ébattent – Chansons enfantines au Burkina-Faso*, Paris : L'Harmattan.
- (1993b) « Les traditions musicales du Burkina » dans *Découverte du Burkina. Tome 1*. Ouagadougou: SEPIA – ADDB, 79-96.
- (2008) « Comment améliorer la contribution de la culture à la réduction de la pauvreté », Communication « Rencontres Professionnelles » des Nuits Atypiques de Koudougou, 15 pages.
- (2004) « La chanson moderne et le phénomène migratoire en Afrique de l'Ouest : le cas du Burkina Faso ». In *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*. Publication des actes du Symposium de Kinshasa (2003). Sous la dir. de Mukala Kadima-Nzuji et Alpha Noël Malonga, 263 à 282. Paris : FESPAM – L'Harmattan.

KABORET, Auguste Ferdinand et Oger Kaboré. (2004) *Histoire de la musique moderne au Burkina Faso - Genèse, évolution et perspectives*, Ouagadougou : Edipap International.

LACHAPELLE, Louise. (2005) « L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison ? ». In *Cahiers de l'action culturelle*, Vol. 4, no 1, 25 à 32.

LAFON, Jacques. (2001) *Itinéraires : de l'histoire du droit à la diplomatie culturelle et à l'histoire coloniale*. Publications de la Sorbonne.

LAMOUREUX, Ève. (2009) *Art et politique – Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal : Écosociété.

LAMOUREUX, Jocelyne. (1996)

- « Précisions sur le champ d'étude en animation culturelle : L'action culturelle », texte photocopie diffusé au module d'Animation et recherche culturelles dans le cadre d'une réforme de programme, 10 p.
- (Hiver 2011) Plan de cours de SOC-1014: Introduction à l'action et à l'animation culturelles, Département de sociologie. Université du Québec à Montréal.

LARKIN, Brian. (2008) « Extravagant Aesthetics : Instability and the Excessive World of Nigerian Film ». In *Signal and Noise : Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*, 168 à 216. Durham and London : Duke University Press.

LASSITER, Eric Luke. (2005) *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*. Chicago : University of Chicago Press.

LEBLANC, Marie Nathalie. (2007) « Society Imaniya and Young Muslim Women in Côte d'Ivoire ». In *Anthropologica*, 49: 1, 35-50. Consulté par Canadian Anthropology Society [En ligne] <<http://www.jstor.org/stable/25605331>> Consulté en mai 2011.

LEJAL, Frédéric. (2002) *Le Burkina Faso*. Paris : Karthala.

LENCLUD, Gérard. (1992) « Le grand partage ou la tentation ethnologique ». In *Vers une ethnologie du présent*. Sous la dir. de Althabe, Gérard et Daniel Fabre, Gérard Lenclud, 9 à 38. Paris : Editions MSH.

LEWANDOWSKI, Sophie. (2007) « Les compromis d'une ONG burkinabè entre politiques de « bonne gouvernance » et pouvoirs locaux », *Afrique contemporaine* (1 : 221), 131-152. [En ligne] <<http://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2007-1-page-131.htm>>. Consulté en 2010.

LEYS, Colin. (2005) : « The Rise and Fall of Development Theory. » In : *The Anthropology of Development and Globalization. From Classical Political Economy to Contemporary Neoliberalism*, sous la dir. de Marc Edeleman et Angélique Hauferud, A., (eds), p. 109-125. Malden, MA, and Oxford : Basil Blackwell Publishing Ltd.

MAZZARELLA, William. (2004) « Culture, Globalization, mediation ». In *Annual Reviews of Anthropology*, 33:345–67 [<http://anthro.annualreviews.org>]

MEINTJES, Louise. (2003) *Sound of Africa – Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham & London : Duke University Press, 335 p.

MINOUNGOU, Étienne. (2010) « Un regard critique sur la production culturelle africaine... » et « Les modalités de financement de la culture : contraintes de la liberté de l'artiste ». In *Coalition Africaine pour la Culture. Le Cartel*. [En ligne] <http://www.lecartel.net/index.php?option=com_content&view=article&id=84&Itemid=86>. Consulté en novembre 2010.

NGUYEN, Vinh-Kim. (2010) *The Republic of Therapy: Triage and Sovereignty in West Africa's Time of AIDS*. Durham and London : Duke University Press.

OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre.

- (1995) *Anthropologie et développement : Essai en socio-anthropologie du changement social*. Paris : Éditions Karthala, Hommes et Sociétés.
- (1995b) « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie ». In *Les terrains de l'enquête: 1*. [En ligne]

<<http://enquete.revues.org/document263.html?format=print>>. Consulté en janvier 2011.

- (2010) « Le culturalisme traditionaliste africaniste. Analyse d'une idéologie scientifique ». In *Cahiers d'Études africaines*, L (2-3-4), 198-199-200, 419-453. [En ligne] <<http://etudesafricaines.revues.org/14148>>. Consulté en juin 2011.

ORTNER, Sherry B. (1999) « Introduction ». In *The fate of "culture": Geertz and beyond*. University of California Press, 1 à 11.

ORY, Pascal. (1994) *La Belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire. 1935-1938*, Plon, Paris, p. 832-833.

OUÉDRAOGO, Mahamoudou. (2000) *Culture et Développement en Afrique*. Paris : Harmattan - Collection : Études Africaines.

PICARD, Emmanuelle. (2004) « André Malraux et le rayonnement culturel de la France à l'étranger ». In *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*. Sous la dir. de Charles-Louis Foulon, 315 à 322. Paris : Éditions Complexe.

POIRIER, Christian et Myrtille Roy-Valex. (2010) « L'économie créative : Bilan scientifique et analyse des indicateurs de la créativité. » *Rapport de recherche présenté à Patrimoine canadien - Groupe de recherche sur les politiques/Politique, gestion stratégique et secrétariat francophone*. Montréal : Centre Urbanisation Culture Société/Institut national de la recherche scientifique.

POIRRIER, Philippe.

- (2004) « La notion de politique culturelle en France ». In *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*. Sous la dir. de Charles-Louis ,, 303 à 314. Paris : Éditions Complexe.
- (2006) « L'empreinte du Front populaire sur les politiques culturelles (1955-2006) ». In *Le pain, la paix, la liberté. Expériences et territoires du Front populaire*. Sous la dir. de Xavier Vigna, Jean Vigreux et Serge Wolikow, 349-360. Paris : Éditions

sociales.

- (Janvier-février 2009) « Le ministère de la Culture, 1959-2009: quel bilan? Quelles orientations? ». In *Les politiques culturelles*. Sous la dir. de Philippe Tronquoy. Cahiers français : 348. Paris : La documentation Française.

PYPE, Katrien. (2009) « Media Celebrity, Charisma and Morality in Post-Mobutu Kinshasa ». *Journal of Southern African Studies*, 35:3, 541 à 555.

RAJOTTE, Charles. (Automne 2005) Plan du cours SOC 1014. *Introduction à l'action et à l'animation culturelle*, Université du Québec à Montréal, Département de sociologie.

RHÉAUME, Jacques. (1987) « Animation, culture et mouvements sociaux ». In Bélanger, Paul R., Benoît Lévesque et al. *Animation et Culture en mouvement – Fin ou début d'une époque ?*, 303 à 313. Québec : Presses de l'Université du Québec.

RIST, Gilbert. (1999) « Le développement, histoire d'une croyance occidentale ». Paris : Presses de Sciences Po.

SAWADOGO, Filiga Michel. (1997) « L'élaboration de la Constitution de la Quatrième République ». In *Le Burkina entre révolution et démocratie, 1983-1993 : ordre politique et changement social en Afrique subsaharienne*. Sous la direction de René Otayek, Filiga Michel Sawadogo et Jean-Pierre Guingané, 311 à 324. Homme et Société : Sciences économiques et politiques. Paris : Karthala,

SCHULZ, Dorothea E. (2006) « Mélodrames, désirs et discussions. Mass-médias et subjectivités dans le Mali urbain contemporain ». In Jean-François Werner. *Médias visuels et femmes en Afrique de l'Ouest*, 109 à 144. Paris : l'Harmattan.

SPIESSE, Emmanuel. (2003) « L'artiste et le pouvoir sous Sankara (1983-1987) ». In *Burkina Faso: cent ans d'histoire, 1895-1995, Tome 2*. Sous la dir. de Georges Y. Madinéga et Oumarou Nao, 2142-2162. Paris : Karthala - P.U.O.

TAPSOBA, Clément. (2003) « Histoire du cinéma au Burkina Faso ». In *Burkina Faso: cent ans d'histoire, 1895-1995, Tome 2*. Sous la dir. de Georges Y. Madinéga et Oumarou Nao, 2169 à 2195. Paris : Karthala - P.U.O.

TISSOT, Angèle. (2007) *Entre survie et débrouille : vécus et perceptions des jeunes citadins sur le marché du travail au Burkina Faso*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de Maître ès science (M. Sc.) en sociologie, Université de Montréal.

THURIOT, Fabrice. (2009) « Les aides au spectacle vivant ». In *Les politiques culturelles*. Sous la dir. de Philippe Tronquoy. Cahiers français : 348. Paris : La documentation Française.

URFALINO, Philippe. (1996) *L'Invention de la politique culturelle*. Paris : La Documentation française.

VINCENT, Marie-Bénédicte. (2011) « Démocratiser l'Allemagne de l'Ouest après 1945: une association française d'éducation populaire sur le terrain, Peuple et Culture », *Le Mouvement Social 1 (n° 234)* : 83-101. [En ligne] <<http://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2011-1-page-83.htm>>. Consulté en mai 2011.

WHITE, Bob W.

- (2006) « Pour un « lâcher prise » de la culture ». *Anthropologie et Sociétés* : 30 : 2: 7-25.
- (2007) « La quête du : rumeurs, réussite et malheur en République démocratique du Congo ». *Sociologie et sociétés*, 39: 2, 61-77.

- (2008) *Rumba Rules – The Politics of Dance Music in Mobutu’s Zaire*. Durham and London : Duke University Press.
- (2011) « Le pouvoir de la collaboration ». Dans Louise Lachapelle et Devora Neumark (éds.), *Collaboration et arts communautaires*, Levier/Engrenage Noir.

WOLTON, Dominique. (2003) « Introduction » et « Informer n'est pas communiquer ». In *L'autre mondialisation*. Champs sciences humaines : Flammarion, 11 à 44.

YÚDICE, George (2003) « *The Expediency of Culture* ». In *The expediency of Culture. Uses of Culture in the Global Era*. Durham and London : Duke University Press, 9 à 39.

AUTRES DOCUMENTS

Burkina Faso. Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme. 29 juin 2005. *Politique Culturelle du Burkina Faso*. Ouagadougou : Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme, 23 p.

Burkina Faso. Ministère de la Santé. 2005. *Normes & Protocoles en IEC/Santé*. Ouagadougou : Ministère de la Santé, 59 p.

Burkina Faso. Ministère de la Santé. Juillet 2005. *Politique nationale d'Information (I), d'Éducation (E) et de Communication (C) pour la santé*. Ouagadougou : Ministère de la Santé, 32 p.

« Charte d'Ottawa pour la promotion de la santé, 1986 » (2011) Organisation Mondiale de la Santé. [En ligne] <<http://www.euro.who.int/fr/who-we-are/policy-documents/ottawa-charter-for-health-promotion,-1986>>. Consulté en avril 2011.

Les députés, le vote de la loi, le Parlement français. (2011) *Assemblée Nationale* [En ligne] <<http://www.assemblee-nationale.fr/>>. Consulté en mai 2011.

Programme international pour l'abolition du travail des enfants (IPEC). (2007) *Les déterminants du travail et de la scolarisation des enfants, les enseignements des enquêtes biographiques du Burkina Faso et du Mali*. Genève : Bureau international du Travail, 39 pages.

Sciences de l'Homme Appliquées au Développement et à l'Évaluation des Interventions (SHADEÏ) et Centre Muraz

- (2003) « Musique et Cinéma contre le VIH/SIDA : Anthropologie critique du processus et des représentations de l'audience d'une campagne artistique de lutte contre le VIH/SIDA à Bobo-Dioulasso, Burkina Faso ». Feed-back d'une campagne de sensibilisation de l'association Sida Ka Taa. Édition 2002.
- (2004) « Musique et théâtre contre le VIH/SIDA : Analyse socio-anthropologique

d'un processus de contextualisation de la sensibilisation aux IST et au VIH/SIDA à Bobo-Dioulasso, Burkina Faso. » Édition 2003. Rapport final.

- (2004) « Feed-back d'une campagne de sensibilisation au VIH/SIDA par le Cinéma Débat Interactif dans la périphérie de la ville de Ouagadougou. » Burkina Faso. Rapport final.

Z. K. (11 janvier 2006) « La culture sans Mahamoudou Ouédraogo : La fin d'une époque? ». Journal *L'Observateur*. In *LeFaso.net*. [En ligne] <<http://www.lefaso.net/spip.php?article11800>>. Consulté en juin 2011.

ANNEXE

Chronologies politique et culturelle de l'État burkinabé

Chronologie politique

Périodes	Régimes	Chef d'État
1960 à 1966	Proclamation de l'Indépendance et Première République de Haute-Volta	Maurice YAMEOGO
1966 à novembre 1980	États d'exception, II ^e République et III ^e République	Sangoulé LAMIZANA
Novembre 1980 à novembre 1982	État d'exception (Comité Militaire De Redressement pour le Progrès National)	Saye ZERBO
Novembre 1982 à août 1983	État d'exception (Conseil du Salut du Peuple)	Jean-Baptiste OUÉDRAOGO
Août 1983 à octobre 1987	État d'exception (Conseil National de la Révolution)	Thomas SANKARA
Octobre 1987 à 1991	État d'exception (Front Populaire) et IV ^e République	Blaise COMPAORÉ

(Tableau élaboré à partir de Kaboré et Kaboret 2004, 232.)

Chronologie culturelle selon les décrets politiques

Périodes	Ministère	Ministre
1971	Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture	Charles TAMINI
1972	Création de la direction des Arts, des Lettres et du Patrimoine culturel	Id.
1974	Ministère de la Jeunesse et des Sports <i>(Direction des affaires culturelles)</i>	Félix TIENTARBOUM
1976	Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture	Ali LANKOUANDÉ

1977	Direction générale de la Culture → Direction générale des Affaires culturelles Ministre de l'Éducation Nationale	Oumaro DAO
1978	Éducation Nationale et de la Culture	Domba KONATÉ
1980	Éducation Nationale et de la Culture	Patoin Albert OUÉDRAOGO
1982 (CMRPN)	Secrétariat d'État chargé de la Culture	Daogo Jean-Pierre GUINGANÉ
1982 (CSP)	Éducation Nationale des Arts et de la Culture	Mardia EMMANUEL
1983	Éducation Nationale des Arts et de la Culture	Boureima ZOROMÉ
1983 (CNR)	Éducation Nationale des Arts et de la Culture	Emmanuel Mardia DADJOARI
1984	Ministère de l'Information et de la Culture	Wattamou LAMIEN
1985	Ministère de la Culture	Bernadette SANOU
1987	Ministère de la Culture	Alimata SALEMBÉRE
1987 (FP)	Ministère de l'Information et de la Culture Secrétaire d'État à la Culture	Serge Théophile BALIMA Alimata SALEMBÉRE
1989	Ministère de l'Information et de la Culture Secrétaire d'État à la Culture	Béatrice DAMIBA Alimata SALEMBÉRE
Juin 1991	Ministère de l'Information et de la Culture Ministre Délégué, Ministre délégué chargé de la Culture	Béatrice DAMIBA Jean-Marc DOMBA PALM et Heme BASSIÉ
Juillet 1991	Ministère de l'Information et de la Culture Secrétaire d'État à la Culture	Charles Salvi SOMÉ Auguste-Ferdinand

		KABORET
Février 1992	Ministère de l'Information et de la Culture Secrétaire d'État à la Culture	Cheick THIAM Martine BONOU
Juin 1992	Ministre de la Culture	Ouala KOUTIÉBOU
1994	Ministre de la Communication et de la Culture	Claude Nurukyor SOMDA
1997	<i>Id.</i>	Mahamoudou OUÉDRAOGO
1999	Ministère de la Culture et des Arts	<i>Id.</i>
2002	Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme	<i>Id.</i>

(Tableau élaboré à partir de Kaboré et Kaboret 2004, 225 à 229.

2007	<i>Id.</i>	Filippe SAWADOGO
2011	<i>Id.</i>	Baba HAMA

Informations complémentaires sur la sociologie de la musique et le musicien en Afrique de l'Ouest

Tia De Nora (2000) propose un registre d'action pour la musique que nous résumons dans le tableau ci-dessous. Elle identifie comme dimensions principales pour la musique l'idée du contenu, de mémoire, de référent d'associations et de circonstance de consommation. Dans la lignée de Durkheim et de Lévi-Strauss, De Nora s'intéresse surtout au fait et à la force du social. Dans la dimension individuelle ou la sphère privée, le matériel musical interagit avec l'identité et participe à forger sa subjectivité. La musique agit comme un stimulus ou un levier pour déclencher une opération sémantique. Cette classification inscrit aussi le contexte de réception dans les représentations de l'individu. Dans la dimension collective ou la sphère publique, la musique aide à organiser, réguler, reproduction ou maintenir des ambiances ou des pratiques sociales. Les activités de marketing et les manifestations sociales sont deux exemples de situations liées à un environnement sonore.

Les fonctions structurantes de la musique ⁹³	
un agent-artefact...	<i>Description de la fonction structurante</i>
... de réflexivité/subjectivité	sur les perceptions, des besoins, exigences, demandes, interactions, etc.
... d' identification	construction de l'identité, expression de la personnalité, trajectoire biographique, etc.
... de mémorisation	Construction, structuration et reconstitution de la mémoire et des artefacts interprétatifs, rétrospectifs et projectifs, etc.
... affectif	Relations sociales, familiales, amicales, romantiques, intimes, etc.
... d' information	Sur l'état, l'ambiance, le contexte de la circonstance ou de la relation, etc.
... thérapeutique	Concordance entre les perceptions et le sentiment de

⁹³ Tableau formé à partir De Nora (2000, 64-65).

	sécurité, etc.
... social	Construction de la dimension collective de l'environnement et de la mémoire, situation des relations sociales, appartenance, etc.
... d'entraînement ou de synchronisation	La médiation entre le corps et l'environnement, micromouvements (musculaires) et macromouvements (dances) , etc.
... de communication ou de médiation	Entre les générations, de l'imaginaire, etc.
... politique	Configuration entre connaissance et représentation de la réalité, etc.

Tentons d'inscrire cette question en imaginant une réponse appropriée au contexte du Burkina Faso avec Oger Kaboré (1993b). Les fonctions (*sociales, politiques et affectives*) des traditions musicales répondent à des préoccupations collectives sur le quotidien et l'expérience humaine. Elles sont transmises entre les générations. Les expressions musicales se sont inscrites dans une gestion du rythme et du langage. Le sens et l'importance de la parole permettent de comprendre le rôle de l'oralité dans l'éducation. (*Fonction de communication*) Le genre chanté est un répertoire populaire, car simple et fonctionnel. (*Fonction d'information*) Lié à la musique et la danse, il anime différentes activités quotidiennes et sociales. (*Fonction d'entraînement ou de synchronisation*).

Kaboré (Ibid.) définit quatre genres pour ce patrimoine traditionnel. Le premier regroupe les musiques sacrées ou rituelles entourant les traditions initiatiques, les rituels de la vie (naissance, funérailles) et de la santé (possession, guérison). (*Fonction thérapeutique*) Ensuite, il y a les musiques de divertissement. Elles sont liées aux événements et à l'animation comme organes importants des espaces de socialisation et de célébration. (*Multiplés fonctions possibles*) Le champ thématique est large pour ce répertoire joué tant par les griots que les amateurs : actualité, amours, vie et quotidien, morale, etc. Puis, il y a les musiques de travail qui accompagnent les travaux agricoles,

collectifs et manuels. (*Fonction d'entraînement ou de synchronisation*) Le champ thématique traite des valeurs (ex. : courage) et des symboles (ex. : fécondité). Enfin, le dernier genre est la musique de cour, spécifique à une organisation sociale ethnique. (*Fonction d'information*)

Kaboré s'est intéressé à l'éducation des enfants par la musique dans le contexte traditionnel. L'apprentissage du quotidien part du besoin des enfants dans un contexte de plaisir. Le développement et l'épanouissement sont d'ordre physique, psychomoteur, langagier, intellectuel, pédagogique, disciplinaire et/ou cathartique. (1993a) Par exemple, les chants de sensibilisation sur la sexualité prennent l'allure d'une philosophie de vie en matière de sexualité. Ils visent généralement à offrir aux jeunes des normes et à les avertir des dangers. Bref, « [i]l est difficile d'imaginer une activité importante sans le secours d'une musique appropriée ». (Kaboré 1993, 93)

À la fois garant de la mémoire collective et guide pour l'éveil des consciences, avant-gardiste et critique, le griot devait essuyer bien des préjugés en raison de l'appartenance à une caste. En revanche, comme maître de la parole et professionnel du chant, il est très populaire pour sa capacité à évoquer des sensations et des émotions qui soulèvent. Donc, son rôle était à la fois essentiel et méprisé. (Ibid., Kaboret et Kaboré 2004)

Par la suite, le métier a connu une diversification des rôles et des fonctions. L'auteur présente aussi chez les Mossè les bardes comme une autre catégorie de griots, voire des itinérants qui fournissent des éloges en échange d'argent. Kaboré (Ibid.) fait également mention de chanteur-teuses, d'auteur-compositeurs et d'interprètes amateurs ou professionnels qui donnent dans l'esthétique traditionnelle. Il les définit comme des grands maîtres de la parole et des créateurs ayant une sensibilité forte pour traduire les événements, sans toutefois jouer d'un instrument. Leur image ambiguë tient des préjugés sur la paresse : ils pratiquent la musique au lieu de réaliser les travaux qu'ils accompagnent.

