

Rémy Rousseau

Rémy Rousseau prépare une thèse de
Doctorat en histoire de l'art à
l'Université Panthéon-Sorbonne à Paris.
E-mail: remy.rousseau1@libertysurf.fr

L'émergence de l' « artiste » au Burkina Faso

L'émergence de l' « artiste » au Burkina Faso

L'art contemporain ne trouve d'acteurs au Burkina Faso que depuis une vingtaine d'années. Le gouvernement révolutionnaire de Thomas Sankara est le premier à offrir aux artistes un cadre de promotion et de perfectionnement technique. Dans les années 1980, les SNC (Semaines Nationales de la Culture), le FESPACO (Festival Panafricain de Cinéma de Ouagadougou) ou encore le SIAO (Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou) sont les projets majeurs qui ont permis aux artistes d'être identifiés et de s'initier à de nouvelles techniques artistiques. Toutefois, la mission assignée aux créateurs par le gouvernement de Sankara, de participer au projet révolutionnaire, ne laissait que peu de place à l'innovation artistique et à la liberté d'expression des plasticiens burkinabé. Au début des années 1990, de nouveaux événements voient le jour. Ils présentent enfin aux créateurs la pratique artistique sous la forme d'un exercice davantage conditionné par l'inspiration personnelle et la maîtrise des techniques artistiques. Le symposium de sculpture sur granit de Laongo, le PIAMET (initiés par deux artistes burkinabé reconnus) ou encore les *Ovag'Art* (organisés par le CCF de Ouagadougou) ont ainsi offert aux jeunes créateurs burkinabé la possibilité de se confronter aux techniques de leurs collègues d'Afrique et du reste du monde. Cependant, aucun espace permanent n'a depuis été dédié à la formation et à l'exposition des artistes burkinabé, exception faite d'une fondation, *Olorun*. Ce manque pose des problèmes évidents aux créateurs, qui risquent de s'inscrire dans un circuit où les impératifs commerciaux semblent, trop souvent, dominer la recherche plastique. **Mots clés:** artiste contemporain, plasticien, enseignement artistique.

Pendant la seconde moitié du 20^{ème} siècle certains pays africains ont vu naître des écoles et des mouvements artistiques contemporains de la « pluie des Indépendances » des années 1960. Les centres urbains émergents ont alors véhiculé de nouveaux codes visuels et ont introduit une idée de la pratique artistique inédite jusqu'alors dans de nombreux pays africains. Pour ne citer qu'elles, les écoles de Poto-Poto au Congo, d'Oshogbo et de Zaria au Nigeria ou encore l'école Négro-Caraïbes de Côte d'Ivoire formaient déjà des artistes de renom en devenir. L'art contemporain du Burkina Faso en revanche est très récent – il n'émerge que depuis une quinzaine d'années – et ses protagonistes commencent seulement, depuis ce début de millénaire, à pointer dans les rencontres internationales d'art contemporain. Quelles sont les origines et quelles sont les étapes de l'élaboration de l'artiste au Burkina Faso ? C'est ce que nous nous proposons d'analyser dans cette étude. Une telle entreprise, pour sa clarté, ne peut s'exempter de définitions. L'« artiste » qui nous intéresse est celui qui, assim-

ilant le concept d' « art pour l'art » importé par la colonisation, fut invité à s'inclure dans sa création et à transposer l'émotion ou l'intérêt de la pratique artistique non plus seulement dans la communication d'un message (religieux, symbolique, social) ou de sa représentation mais dans l'acte créateur. Le propos de l'artiste réside alors dans ce qu'il implique de sa personne ou de sa personnalité au moment même de la fabrication de l'image ; l'émotion contenue dans l'image ne vient plus de son aspect mais de ce qui reste de l'expérience du créateur au moment de la composition.

L'émergence tardive de l'art contemporain au Burkina Faso

Nous allons voir comment les époques coloniale, prérévolutionnaire et révolutionnaire ont amené les Burkinabè à se responsabiliser et à s'individualiser, phénomènes que nous considérons comme indispensables à l'émergence de la figure de l'artiste individu telle que nous l'avons définie.

Il semble qu'avant la Révolution de 1983 (prise de pouvoir par Thomas Sankara), les Burkinabè, subissant les conséquences de la politique coloniale, aient appris à prendre en charge par eux-mêmes, sans médiateur politique ou centralisé, la vie de leur pays, culturelle et politique. Il ne nous est pas possible d'envisager ici tous les phénomènes induits par la colonisation française et leurs répercussions sur les mentalités voltaïques qui nous semblent être à la source de la constitution d'une identité voltaïque. Cependant, qu'il s'agisse de la position géographique de ce pays, du régime que l'administration coloniale entendait faire observer aux Voltaïques (déplacements de main d'œuvre et travaux forcés) ou encore de la fragilité des frontières mêmes de la Haute-Volta (elles furent tout bonnement supprimées entre 1932 et 1947 pour faciliter le déplacement d'ouvriers entre les colonies), ces conditions ont eu au moins le mérite de consolider la capacité de résistance et de solidarité dans la lutte, tant au sein de l'élite burkinabè que dans le reste de la population. Effectivement, les Burkinabè surent, lorsque la situation ne leur convenait pas, se faire entendre des autorités et réussirent même à jouer un rôle considérable dans l'accession au pouvoir ou la destitution des régimes qui se sont succédé (en 1966 contre le Président Maurice Yaméogo et lorsque le président suivant, Lamizana Sangoulé, décida, fin 1975, sur les conseils de ses pairs Eyadema du Togo et Mobutu du Zaïre, la création d'un parti unique, le Mouvement du Renouveau National, ce fut une grève générale les 17 et 18 décembre 1975 qui paralysa la vie économique et sociale sur tout le territoire et qui tua ce projet « dans l'œuf »). Si nous insistons tant sur ces épisodes, c'est que nous tenons, avant d'aborder le domaine des arts et de la culture en particulier, à rendre compte de l'implication et de la responsabilité de chaque Burkinabè ou ex-Voltaïque dans la vie politique de son pays, attitude de conscientisation collective qui marquera également de son empreinte la vie culturelle.

Pendant la décennie de 1960 à 1970, la sphère culturelle est marquée par l'absence quasi-totale des pouvoirs publics sur ce terrain. Elle est alors animée par de très nombreuses associations privées, scolaires et universitaires, ethniques et enfin intellectuelles : l'« Association Voltaïque pour la Culture Africaine » (ACVA) née en 1963, organise des conférences publiques, publie à partir de 1965 une revue, *Voies d'Afrique*, et apporte son soutien à des troupes de théâtre. Une autre association est née en 1966, le « Cercle d'Activités Littéraires et Artistiques de Haute-Volta » (CALAHV) et peut, à travers ses activités diverses, être considérée comme le substitut du Ministère de la Culture. Cette dernière jouera un rôle considérable dans la promotion et la recherche artistique en Haute-Volta en organisant des émissions culturelles à la radio, des conférences publiques, des manifestations culturelles avec des tournées à l'extérieur du pays ainsi que de grands concours littéraires et artistiques. Il convient de signaler le caractère nationaliste et panafricain qui anime l'organisation des activités de ces associations. La volonté affichée en effet par ces associations de réunir les Africains autour d'une culture réhabilitée et propre au continent noir, semble fortement encouragée par les notions consécutives des indépendances de « panafricanisme » et de « négritude », prônées au Ghana par Kwamé N'Krumah au Sénégal par Léopold Sédar Senghor.

Initié par ces premiers présidents africains, ce processus de changements des mentalités et de prise en charge de la culture africaine par ses fils, alors enorgueillis par leur appartenance au Continent africain, se trouve illustré par une série d'événements survenus au cours des décennies 1960-1970 et qui va faire réagir le gouvernement voltaïque quant à son absence totale sur le terrain de la culture : la création de l'Organisation de l'Unité Africaine en 1963, le Festival des Arts Nègres à Dakar en 1966, le Festival Panafricain d'Alger en 1969 ou encore la création de l'Institut Culturel Africain en 1971.

C'est dans ce contexte que les autorités voltaïques décident la création d'un département de la Culture, à l'origine rattaché au Ministère de l'Éducation nationale. Ces nouvelles structures étatiques étaient censées prendre en charge les manifestations culturelles et autres initiatives mises en place par la société civile qui ne semble pas avoir toujours vu d'un très bon œil le fait d'être dépossédée de certaines de ses fonctions sur le terrain culturel.

Entre encouragement et censure : la Révolution sankariste (1983-1987)

Au lendemain de la Révolution, le principal souci des dirigeants a été de préciser le rôle et la place de la culture dans le processus révolutionnaire. A cet effet le Discours d'Orientation Politique (DOP) du Comité National de la Révolution (CNR) du 2 octobre 1983 a permis à Thomas Sankara de définir le triple caractère de la Révolution Démocratique Populaire : nationale, révolutionnaire et populaire. Le DOP prenait

place dans un véritable projet de société élaboré par les nouveaux militaires au pouvoir et assignait les citoyens à participer à l'élaboration de cette nouvelle société. Si ce discours restait évasif sur les conditions qu'il allait réunir pour encourager les artistes, soit la mise en place « des conditions propices à l'éclosion d'une culture nouvelle », il était en revanche très précis sur la marche à suivre : les écrivains sont invités à « mettre leur plume au service de la Révolution », les musiciens « à chanter le passé glorieux [du] Peuple », mais aussi « son avenir radieux et prometteur » et de manière générale tout artiste doit « savoir décrire la réalité » (Thomas Sankara cité dans Otayek 1996 : 82-83).¹ Ainsi les artistes sont à l'avant-garde de la lutte du peuple burkinabè pour l'édification de la nouvelle société imaginée par le régime révolutionnaire. Ils sont alors encouragés à s'inspirer du patrimoine national pour créer afin de conscientiser et d'éduquer le peuple, une tâche qui leur est dévolue et qui également développée lors du Séminaire National sur la Culture qui s'est tenu du 22 au 28 avril 1984 à Matourkou dont le thème était « Voies et moyens pour la promotion d'une culture nationale ».

La culture et les arts burkinabè vont instantanément prendre une place considérable dans la politique du CNR comme outils du changement de mentalité suscité par la revalorisation du patrimoine culturel et la promotion artistique, et comme outils de mobilisation populaire. Les objectifs de cette politique étaient le renforcement de l'identité nationale de la communauté burkinabè et la capacité d'affirmer cette identité par le rejet de l'aliénation culturelle et mentale, soit la colonisation. Les Semaines Nationales de la Culture (SNC) organisées par le CNR dès son arrivée au pouvoir offrirent alors aux artistes l'occasion de se confronter les uns aux autres et de s'enrichir des différentes pratiques artistiques traditionnelles présentes au Burkina Faso. S'il était question de préserver les traditions et d'encourager les expressions modernes, tout en améliorant la qualité des prestations et productions, le souci restait clairement d'entretenir des outils susceptibles de servir dignement et justement les causes et objectifs de la Révolution. Pour les concours organisés dans le cadre de cette manifestation, les thèmes abordés par les plasticiens résidaient donc naturellement dans les grands mots d'ordre de la Révolution au point qu'un journaliste nota du point de vue du thème : « un patriotisme avec l'appel à l'unité nationale et à la construction du pays ». Et ce même journaliste de poursuivre « à ce niveau, l'artiste se fait le propagandiste des mots d'ordre du CNR ».² Cependant, en instaurant le principe rotatif de cette rencontre, l'organisation des SNC a permis de doter beaucoup de provinces des infrastructures culturelles que son accueil exigeait.

Malgré tout, la Révolution apporta sans aucune ambiguïté une ouverture aux techniques modernes et aux nouveaux modes d'expression. Nombre d'artistes, en effet, furent envoyés en Europe à cette époque pour apprendre de nouvelles techniques. Les commandes officielles de sculptures monumentales que le CNR a passées aux artistes dans le souci d'affirmer et de marquer les grandes avancées dues à la

Révolution, permirent par exemple à Ali Nikiema, Siriki Ky, Guy Compaoré et Tassiré Guiré de s'initier à la technique de la fonte monumentale en Italie au milieu des années 1980. Ces artistes restent encore aujourd'hui des références en matière de sculpture burkinabè. Il semble également que des rencontres aient été organisées entre les deux centres de bronziers de Ouagadougou et de Bobo-Dioulasso dans le but de confronter les styles et techniques propres à ces deux « écoles ». De grandes campagnes de sensibilisation furent aussi lancées sous la Révolution. Elles s'illustraient sous la forme de grands panneaux également placés sur les plus grands carrefours de Ouagadougou. Le plus sollicité à ce niveau fut certainement Kou Lougué. Il s'agissait pour lui de traiter, sur des surfaces qui pouvaient aller jusqu'à 2 mètres sur 5, de thèmes divers censés encourager les Burkinabè à s'adapter, pour leur bien, aux nouveautés que la Révolution mettait à leur disposition : transports aériens, transports en commun, nouveaux styles d'habitats... Au niveau de l'enseignement, le régime révolutionnaire a relancé ce que l'on appelle « les activités récréatives » dans le milieu scolaire (proposant aux élèves de pratiquer différentes disciplines artistiques) et, avec l'aide de la Coopération Cubaine, ouvrit en septembre 1985 l'« Académie Populaire des Arts ». Il était possible d'y suivre un enseignement en art plastique, en musique, en danse et en théâtre. Il semble que l'enseignement y ait été dispensé de manière très orientée vers l'apprentissage du dessin académique qui prônait un réalisme objectif cher à toute période révolutionnaire. Il n'était pas question de toucher à toutes les techniques disponibles en Afrique et de faire des élèves des artistes conscients du potentiel d'expression de la création artistique mais, encore une fois, de créer des artistes susceptibles de servir le régime en place. Il convient aussi de saluer une dernière initiative du CNR que fut le Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou (SIAO). Cette manifestation n'ayant jamais primé que des œuvres artisanales, soit utilitaires, nous ne nous attarderons pas sur son organisation et ses objectifs et nous contenterons de préciser qu'il s'agit d'une exposition-foire internationale qui, en effet, a le mérite de présenter aux Burkinabè les créations artisanales internationales. Quant au niveau administratif, le département de la Culture a poursuivi son nomadisme, le Bureau Burkinabè des Droits d'Auteur fut mis en place en 1985 et en 1986, la création de l'Institut des Peuples Noirs élargit la quête identitaire à la Diaspora.

Si la Révolution a apporté aux artistes un soutien institutionnalisé à l'expression propice à l'expansion de la production artistique au Burkina Faso, en revanche, elle ne nous semble pas avoir favorisé la création libre : la sollicitation idéologique et l'emploi de la main de l'artiste comme promoteur d'un projet politique n'ont pas encouragé sa libération. Même si la plume n'était pas exactement au service de l'épée, la main n'était plus l'outil d'une communauté de croyances et de pratiques, mais celui d'un projet de société qui lui était imposé et qu'elle était censée valoriser, au détriment malheureusement de ses aspirations personnelles.

Les débuts d'un cadre d'expression au Burkina Faso : le CCF initie *Ouag'Art*

Guy Maurette arrive à la direction du Centre Culturel Français (CCF) de Ouagadougou en septembre 1991. Dès son arrivée, il fixe très clairement dans les rapports d'activités du centre ses objectifs : faire du CCF un lieu de confrontation des langages et des esthétiques, et d'aide à l'émergence des talents burkinabè. Dans ce sens, il a initié dès 1992 toutes sortes de rencontres musicales, artisanales et artistiques, dont les *Ouag'Art*, dans le but de palier ce qui pour lui ressemblait à une quasi absence de créateurs et de plasticiens au Burkina Faso. Les raisons qui motivent la présentation dans ce texte des *Ouag'Art* sont multiples : d'une part l'immense majorité des artistes plasticiens aujourd'hui identifiés au Burkina Faso est issue de ces rencontres, d'autre part *Ouag'Art* fut le seul lieu de formation exclusivement orienté vers la création artistique contemporaine ou personnelle qui vit le jour dans ce pays, et enfin, la lucidité dont témoignent les organisateurs de cette manifestation quant aux besoins propres aux artistes, spécifiquement africains, et la manière dont ils y ont répondu, point par point, tout au long des cinq éditions de 1993 à 1998 nous paraissent remarquables.

Au point de vue technique, les stages de sculpture (assurés à plusieurs reprises par Henri-George Vidal, sculpteur français) ont permis aux élèves de découvrir le travail de modelage d'après nature ainsi que nombre de matériaux accessibles sur place comme le papier, le carton, le plâtre, les tissus, les métaux soudés et forgés. Une grande partie du stage était également consacrée à l'approche du dessin de modèles vivants, ce qui a contraint les stagiaires à se confronter à la difficulté du respect des proportions et de la représentation des volumes de l'anatomie humaine. En peinture, As M'Bengue (peintre sénégalais) s'est concentré avec ses apprentis artistes sur la perspective et le dessin de nature morte sans oublier la confection des châssis, la préparation de leurs toiles et la préparation des couleurs en fonction du choix des pigments. Pour les futurs designers, François Kiéné s'est attaché à parcourir avec ses élèves toutes les étapes qui jalonnent la réalisation de meubles ou d'objets, soit : l'étude des notions d'ergonomie, esquisses, dessins, croquis, maquettes (avec tests de résistance des matériaux) ; puis concernant la phase de conception : plan à l'échelle 1, choix des artisans qui réalisent le gros œuvre et enfin réalisation du prototype.

Ainsi, quelle que soit la discipline abordée, les stagiaires ont reçu une formation prenant en compte les diverses phases de la création artistique, du choix des pigments à l'entretien du matériel en passant par les règles de base de la mise en perspective, la représentation des volumes ou encore l'anatomie humaine. Aussi, nombre de matériaux différents ont été mis à leur disposition, pour leur permettre d'opérer un choix dans le cadre des références ainsi acquises. L'accent dans ces ateliers était résolument mis sur la liberté de l'artiste, et l'importance pour lui de se munir des outils (discipline, matériau, technique) les plus adaptés à sa « flamme créatrice », à son besoin d'expression par cette pratique de l'art. Nous arrivons donc au deuxième cara-

ctère de l'artiste que les *Ouag'Art* ont développé, soit sa personnalité propre, sa culture et l'intérêt qu'il a d'y puiser les raisons de son acte créateur, ce que Henri-Georges Vidal a appelé dans ses stages la rencontre entre « l'humain et l'artiste » (Vidal 1993 : 3).

En effet, Henri-Georges Vidal a centré le premier stage de sculpture sur le thème de « l'humain et l'artiste ». Il semble que ce thème ait été retenu pour le stage de sculpture, selon Henri-Georges Vidal, au regard « de l'importance de la représentation de l'humain dans la statuaire en général et africaine en particulier », et celui-ci de poursuivre, qu'à la suite de visites dans les ateliers à la rencontre d'artistes burkinabè, il « apparaît que les principales carences dans la formation des jeunes est le manque d'enracinement dans leur culture et la méconnaissance des oeuvres du patrimoine » (Vidal 1993 : 3). Le but clairement explicité étant de sensibiliser les jeunes Burkinabè aux richesses de leur propre culture, une bonne partie des journées se déroulait à la bibliothèque du CCF pour mener des recherches sur leur propre culture et la statuaire africaine. Durant ces étapes de la formation, Henri-Georges Vidal les renseignait sur les représentations du corps et son interprétation dans les différentes civilisations et à diverses époques, les déformations de l'anatomie, la symbolisation de certaines parties du corps, leur accentuation ou occultation et bien sûr leur signification. François Kiéné avait dans ce sens invité ses élèves, dès la première édition, à étudier leurs propre culture, histoire et traditions et ce par rapport à l'appartenance ethnique de chacun des stagiaires. As M'Bengue, pour qui son rôle était « d'amener ces artistes à s'imprégner des nouvelles exigences de la peinture contemporaine, de cultiver la personnalité de chacun » (M'Bengue 1994 : 18), a travaillé avec eux sur la symbolique des couleurs, leur signification propre et leur potentiel d'évocation tout en insistant sur la symbolique traditionnelle.

Enfin, un autre aspect positif qu'il convient de signaler est que dès la première édition, les organisateurs ont pris le parti d'adresser la manifestation d'une part aux artisans locaux désireux de sortir du marché artisanal mais aussi, d'autre part, au public local, burkinabè et expatriés confondus, afin d'assurer aux artistes à la fin de leur formation une demande et un marché. Des « expositions sauvages » et des ventes furent organisées au CCF. Certains responsables des *Ouag'Art* ont également approché des entreprises d'exploitation de sites calcaires de la région de Bobo-Dioulasso et des géologues susceptibles de contribuer à rendre les matériaux plus accessibles aux élèves et ce de manière pérenne. L'objectif était également d'ouvrir d'autres débouchés en partenariat avec des industriels, manifestement très intéressés par les formes nouvelles que pouvaient prendre leur activité. En intégrant la pratique artistique à un réseau commercial d'ores et déjà institué, on tentait donc de faciliter sa propre expansion commerciale.

Il semble donc que les éditions de *Ouag'Art* aient réellement contribué à conférer une certaine autonomie aux artistes du Burkina Faso, et ce grâce aux réponses techniques, conceptuelles et économiques qu'elles ont apportées successivement aux

besoins propres aux élèves africains : les lacunes que les organisateurs avaient identifiées et autour desquelles ils ont conçu les *Ouag'Art*.³ Le but poursuivi par les animateurs professionnels était de mettre à la disposition des créateurs le maximum de pratiques artistiques : ceux-ci ont alors pris conscience du potentiel et des solutions plastiques et techniques que chacune offre, et ont pu en conséquence sélectionner, par choix et non par dépit ou inexpérience, la technique qui servait le mieux leur besoin d'expression. Le travail de recherche sur les cultures d'origine des artistes stagiaires et sur leurs modes d'expressions traditionnelles a peu à peu amené les élèves à s'impliquer dans la création et à s'initier à la relation qui peut s'instaurer entre l'« artiste individu » et sa culture, ses sensibilités propres, le monde qui l'entoure et par rapport auquel il est en droit, par l'intermédiaire de sa création, de se positionner, de réagir. Ce processus d'individualisation et de responsabilisation de l'« artiste individu » semble avoir eu pour objectif et résultat de justifier la pratique artistique que les jeunes créateurs découvraient, non plus par rapport à une demande, une sollicitation idéologique ou pécuniaire, mais seulement par rapport aux spécificités de l'art, de ses techniques – de l'outil en passant par la valeur des couleurs et la symbolique d'une forme – et à la personnalité propre à l'artiste. On reconnaît dans ces démarches la volonté de donner une certaine autonomie aux artistes, d'accréditer la création plastique par ce qui la distingue des autres pratiques (traditionnelles, artisanales, commerciales), et par ce qui la caractérise en tant qu'expression trouvant l'origine de son existence dans le patrimoine certes culturel, mais aussi « intime, personnel ».

Un cadre d'expression restreint et orienté

A la sortie des premières éditions *Ouag'Art*, les artistes avaient été initiés pour la première fois au Burkina Faso à une forme de création plastique « libre ». Mais l'administration gouvernementale burkinabè n'avait alors rien à proposer aux artistes leur permettant de poursuivre le processus engagé par le CCF. Voici donc quelques institutions ou ateliers qui ont récupéré ces créateurs ou qui étaient toujours à leur disposition. Nous allons tenter, dans la mesure du possible, d'en dégager les avantages ainsi que les inconvénients en nous référant aux divers constats dressés au contact de leur « produits » ou « résultats », soit des artistes et de leurs œuvres.

Le CNAA et la fondation Olorun

Le Centre National d'Artisanat d'Art (CNAA), à l'origine, est une initiative d'un groupe de jeunes bronziers alors installés au bord du barrage de Ouagadougou dans le quartier de Niongsin, quartier développé à partir de l'arrivée des bronziers au Burkina Faso à la fin du 19^{ème} siècle. Ce centre fut créé en 1967 sous l'impulsion de la Coopération Française comme cadre de formation de perfectionnement et de promotion profes-

sionnelle des artistes et artisans. Les directeurs ont dénombré soixante artistes travaillant au CNAA au début des années 1990 et cent treize en 2000. Cela dit, il semble qu'il soit très difficile de les quantifier puisque aucun contrat ne relie le CNAA aux artistes qui y travaillent. La plupart des artistes semblent en effet être arrivés au CNAA par cooptation.

L'objectif premier assigné au centre était la formation des artistes plasticiens qui, une fois les connaissances acquises, doivent quitter le CNAA pour s'installer à leur propre compte. Mais la plupart des artistes sont restés au CNAA : certains y sont depuis sa création, d'autres depuis huit, dix, voire quinze ans. De plus, le contenu des formations jusqu'ici étant purement pratique, non formel, les stagiaires se confrontent à leurs camarades plus aguerris et se forment « sur le tas ». Aucun programme et aucun contenu pédagogique clair n'a été défini entre les maîtres d'ateliers et la direction. Ainsi se perpétue depuis maintenant plus de trente ans un apprentissage de type « traditionnel » où les rapports entre les artistes s'apparentent davantage à ceux qui existent entre « maîtres et apprentis » qu'à de réels échanges entre professeurs et élèves. Cette attitude est le reflet d'une politique approximative d'un Centre d'Artisanat d'Art sans l'autonomie qui permettrait la mise en place de formations théoriques et techniques, c'est-à-dire professionnelles, et qui soustrairait cette structure à la tendance dont tous l'accusent, d'amateurisme et à l'« ethnicité ». En effet, mon étude remonte à 2003 et il m'avait semblé selon les Rapports d'Activités du Ministère des Arts et de la Culture que le CNAA n'avait bénéficié d'aucun investissement depuis au moins trois ans. Autant dire que dans une telle situation, le Centre n'avait aucune possibilité d'initier quoique ce soit en termes de formation ou d'échanges artistiques qui pourraient offrir à ses artistes une ouverture et des confrontations indispensables à l'innovation et à la création artistique. Si l'immense majorité des plasticiens aujourd'hui identifiés au Burkina Faso ont reçu un apprentissage au CNAA dans quelque discipline que ce soit, ils n'ont pu malheureusement trouver jusqu'ici au CNAA qu'un foyer de production artisanale ne délivrant aucun diplôme reconnu par l'État qui leur permettrait pourtant une pratique professionnelle de l'art et leur assurerait à la sortie un statut d'artiste indépendant.

La fondation Olorun

Cette fondation est une Association de loi 1901 créée en 1993 et présidée par Christophe de Contenson qui tenait un maquis, *le 56*, durant les deux années précédentes dans le quartier Dapoya. Ce sont les employés du maquis qui se sont convertis en créateurs à l'ouverture d'*Olorun*. Ceux que Christophe de Contenson employait pour le fonctionnement de son bar ont eux-mêmes alimenté de leurs créations les premières expositions à la fondation.

Mais la fondation n'a réellement pris tout son sens qu'à l'issue de la première édition de *Ouag'Art* où les stagiaires ont reconnu en *Olorun* la seule structure perma-

nente vouée aux arts. Elle leur a fourni le matériel dont ils avaient besoin et un lieu de commercialisation puisque des expositions-ventes y étaient régulièrement organisées. Etant le seul espace palliant le manque de structure de formation et de diffusion entre deux éditions des *Ouag'Art*, la fondation *Olorun* a incontestablement contribué à rendre visibles les artistes burkinabè qui émergeaient au début des années 1990. Cette association s'est investie dans toutes sortes de programmes culturels et sociaux nationaux et internationaux qui ont permis à ses artistes de rencontrer d'autres créateurs tant au sein de la fondation au Burkina Faso qu'à l'étranger. Malgré ces aspects positifs, il semble cependant que les artistes d'*Olorun* n'aient jamais bénéficié de formation formelle et précise mise à part celle élaborée par Blaise Patrix lors de son intervention en 1995 dans le cadre d'un *Ouag'Art*. Les jeunes artistes s'inspirent donc des œuvres des membres plus aguerris, plus ou moins disposés à partager leurs techniques, et sont seulement invités à se frotter aux artistes professionnels de passage et à suivre les directives de ceux qui savent où se situe le « vrai marché ».

Dans le numéro 38 d'*Africultures*, Virginie Andriamirado signe un article intitulé « Fondation Olorun : quand création rime avec marketing ». La journaliste y rapporte les propos de Marie-Pierre de Contenson, la sœur du responsable de la fondation : « Même si la clientèle, d'abord exclusivement composée d'expatriés et de touristes, tend à se diversifier, les créateurs d'*Olorun* travaillent en direction de l'Occident, là où [...] se trouve "le vrai marché" [...] Au début, je leur expliquais les concepts des objets qui pouvaient plaire aux Occidentaux et à partir de là, ils réfléchissaient à ce qu'ils pouvaient faire avec les techniques et les matériaux locaux. Depuis, ils ont fait leur chemin, ils tiennent compte des tendances des marchés potentiels, mais ils les traduisent à leur façon et là se situe leur véritable créativité » (cité dans Andriamirado 2001 : 28). Pour les uns, issus d'une production artisanale à la hiérarchie écrasante, comme pour les autres, qui avaient approché la création personnelle lors des *Ouag'Art*, il est possible que le fait de se voir imposer un processus de création qui incluait, avant même d'avoir satisfait toute soif d'expression personnelle, une hypothétique demande, avec ses codes et ses règles à respecter ait inmanquablement pesé sur l'association qu'*Olorun* leur proposait. Il semble que si cette association n'est pas tout à fait parvenue à se substituer aux *Ouag'Art*, préférant le concept de cabinet de style à celui de foyer ou atelier artistique, ce soit du fait de la fonction même de cette fondation. A la fois hôtes d'artistes et agents, les responsables sont ainsi contraints, par le mode de fonctionnement de leur structure, d'orienter la production des artistes, sanctionnés systématiquement et régulièrement lors des expositions-ventes. Ce fonctionnement n'a pas pour effet de libérer les artistes mais les attache davantage à la fondation et à la création qu'elle seule a su identifier comme « rentable » et donc « à reproduire ». Il n'est évidemment pas question d'occulter l'impératif économique qui régit en premier lieu la création artistique au sens contemporain du terme. Dans un des pays les plus pauvres du monde, cette dimension est impérieuse. Mais il semble que se préoccuper

de leur diffusion avant de les munir des meilleurs moyens d'expression, avant de travailler avec eux pour que cette création soit susceptible de servir au mieux l'artiste africain, et burkinabè en l'occurrence, reste un calcul risqué. Présenter à un artisan la pratique artistique en terme d'expression personnelle doit l'encourager à acquérir et aiguiser le plus de procédés techniques possibles. En effet, ils lui permettront d'être, au fur et à mesure de ses recherches, de ses travaux, au plus proche de ce qui l'anime dans la création. En termes de démarche et d'évolution, d'élaboration et de progression, soit en quelque sorte de satisfaction procurée par la pratique de l'art, cette conscience du potentiel de l'art et donc de l'artiste lui-même me paraît primordiale et passe même avant tout le reste. Sinon, démunie, l'artiste burkinabè, tel que je l'ai parfois rencontré, s'expose à l'angoisse et à l'incertitude d'être seulement copié, malhonnête par rapport à ses pairs, à ses clients et à lui-même.

Au sujet de certains artistes passés entre ses murs, Christophe de Contenson m'a rendu compte de l'impact dévastateur que le succès rapidement atteint a eu sur eux, ou plutôt sur leurs travaux qui alors se « desséchaient » et en fait révélaient la vision qu'ils avaient de leur travail, qui était plus un moyen qu'une fin : « pour beaucoup une simple reconnaissance sociale ». Cette conduite débouche alors sur une vision réductrice de la création peu évolutive. Mais c'est justement le point d'analyse sur lequel nous devons revenir. Si l'analyse de Christophe de Contenson nous paraît juste, à propos de la compétition et du manque de dialogue et de circulation qui règnent dans la communauté artistique, cet état de faits tient peut-être à l'organisation d'*Olorun* et à la manière dont cette fondation a introduit la pratique artistique. Ce responsable dépeint surtout une création dirigée vers les attentes du client, répondant à la lettre aux exigences de l'Occidental et qui place du coup le créateur dans un mensonge permanent, masqué par un voile qu'il a su tisser pour le consommateur étranger. Mais le rapprochement des divergences d'objectifs qu'opposent la fondation *Olorun* aux stages de *Ouag'Art*, peut faire apparaître l'origine de ce positionnement de l'artiste sorti de la fondation privée et que Christophe de Contenson semble lui-même condamner.

Les initiatives d'artistes

Après cette présentation des événements et structures qui ont concerné les artistes plasticiens, leur formation ou leur promotion, il convient présentement de saluer les initiatives des créateurs eux-mêmes qui ont contribué à les fédérer, semble-t-il, autour d'une pratique de l'art qui leur était commune. Une liste exhaustive de ces projets serait fastidieuse et peu nécessaire : nous avons donc choisi d'en présenter trois, ceux qui nous paraissent les plus représentatifs et les plus importants.

Le symposium de sculpture sur granit de Laongo est un événement que le Burkina Faso compte depuis 1989 parmi ses rendez-vous artistiques grâce à la motivation

d'un sculpteur de renom dans ce pays, Siriki Ky. Situé à 35 km au Nord-Est de Ouagadougou dans la province d'Oubritenga, le symposium organisé de préférence en même temps que le FESPACO – il ramène tous les deux ans quantité d'étrangers dans le pays – répondait aussi parfaitement à l'impératif de « développement du tourisme culturel » (Kiethga 1989 : 37) auquel il devait contribuer. A l'origine, il s'agissait de réunir des artistes de tous les continents afin qu'ils puissent, sur le granit, confronter leurs techniques artistiques de sculpture ainsi que leurs démarches, et ce dans l'esprit d'une résidence d'artistes avec ce qu'elle a de plus bénéfique pour les participants. Le succès de cette initiative fut tel que dès la deuxième édition, un village artistique fut construit. Appelé Yambfaa, ce village devait permettre d'héberger les artistes à proximité des affleurements offerts par le site; son édification traduit également la volonté des autorités d'animer le site en permanence durant le symposium et donc d'en faire un véritable pôle touristique susceptible d'accueillir les étrangers durant toute la manifestation. Lors de mon passage en 2003, le symposium en était à sa sixième édition et comptait en ses murs plus d'une centaine de sculptures.

Bomavé Konaté s'est distingué à plusieurs reprises aux éditions de la SNC de 1984 à 1988. Descendant d'une famille de forgerons traditionnels, cet artiste fonde l'association Sini-Landa, qui signifie dans sa langue « pour le futur » pour, déclare-t-il, « reconstituer l'Afrique » (Konaté 1990). Sensible à la disparition des modes de vie traditionnels, au pillage des richesses ethnologiques, culturelles et artistiques, ainsi qu'à la désintégration des communautés face à un nouveau mode de vie calqué sur le mirage occidental, l'artiste se comporte en garant de la culture africaine et de sa conservation sur le continent noir. C'est donc dans le but de reconstruire le patrimoine africain avec la mise en place d'un moyen d'échanges interculturels que Bomavé Konaté initie en 1995 la première rencontre du Parc International des Arts Modernes et Traditionnels (PIAMET). Il s'agit d'une résidence réunissant des artistes de tous horizons (la première édition en octobre 1995 a réuni 58 artistes d'Autriche, de Chili, de France, d'Allemagne et du Burkina Faso) qui participent, par leurs travaux, à la construction de ce musée à ciel ouvert d'œuvres d'art traditionnel et contemporain. Les œuvres des Burkinabè et celles des Européens se sont également inscrites dans un projet d'échange et de confrontation entre les différentes pratiques artistiques où le rapport au sens et à la création est posé différemment : en effet, celle-ci semble avoir été appréhendée comme partie intégrante de la vie, pour l'artiste comme pour le visiteur ainsi que pour les locaux. Les créations artistiques ne sont donc pas restées cloîtrées dans l'enceinte du musée, puisque certaines étaient présentées à l'extérieur lors de véritables performances artistiques directement adressées à la population locale. Dans le même esprit de libération et de démocratisation de l'art, en 1998, Bomavé Konaté sculpte sur la place du marché un arbre mort en forme de personnage, caméra à la main et dont la lentille est remplacée par un miroir renvoyant aux marchands et clients les scènes de marchés dont ils sont les acteurs. Ces initiatives témoignent du

désir de l'artiste de communiquer aux autochtones une nouvelle vision de l'art telle qu'elle est pratiquée dans son PIAMET de Boromo, en plaçant les créations au sein du tissu rural et, plus largement, social.

L'Association Nationale des Professionnels des Arts Plastiques (ANAPAP) a été créée en octobre 2000 à Ouagadougou et est dirigée par un bureau exécutif renouvelé tous les trois ans. Cette association a été initialement financée à l'occasion de PSIC (Programme de Soutien aux Initiatives Culturelles) lancés en 2000 par l'Union Européenne pour tout projet culturel d'Afrique de l'Ouest. Dans les textes, les objectifs spécifiques de cette association sont d'assurer une formation artistique adéquate à ses membres, d'améliorer et de protéger la situation économique des artistes par un système de location-vente d'œuvre d'arts, d'aider à l'éveil et à l'éducation des populations à la « chose » artistique et de stimuler les échanges entre artistes nationaux et internationaux. La structure a ouvert également une banque d'œuvres et de données informatiques sur les artistes, d'ouvrages et de périodiques spécialisés (en vente et en la location), l'*Artothèque* dans le but d'informer le grand public ainsi que les étudiants et scolaires sur le domaine des arts plastiques. Le système de location-vente vise à encourager les ménages, les banques, ambassades, hôtels, agences, ONG, etc., à acquérir des œuvres d'art à moindre coût pour une période déterminée sur la base d'un contrat. Cette politique de l'association s'inscrit clairement dans une logique de jonction entre le monde des affaires et celui des arts plastiques afin d'assurer la subsistance de ses membres.

Ce rapide panorama des étapes qui nous semblent avoir jalonné le cheminement des créateurs burkinabè – de l'artiste traditionnel en passant par l'artisan jusqu'à l'artiste contemporain – ne peut évidemment pas rendre compte de toutes les manifestations propices à l'éclosion des jeunes talents qui ont vu et voient encore aujourd'hui le jour dans ce pays. Beaucoup d'entre elles semblent être restées ponctuelles et malheureusement orientées vers un commerce avant d'être à la disposition de la communauté artistique burkinabè. Il est pourtant dans l'intérêt des plasticiens de se former et de s'enrichir au contact des pratiques de leurs collègues tant burkinabè qu'étrangers. Sans ce cadre exclusivement réservé aux impératifs d'ordre techniques et conceptuels qui entourent le créateur tout au long de son parcours créatif, l'artiste burkinabè, et plus généralement africain, s'expose dangereusement à ne trouver sa place ni dans sa propre société, ni dans une histoire de l'art africain, mais seulement dans un marché répondant à des goûts étrangers, occidentaux.

Notes

1. Il s'agit du *Discours d'Orientation Politique* de Thomas Sankara datant du 2 octobre 1983 et retranscrit en partie dans *Le Burkina entre révolution et démocratie* (Otayek 1996 : 82-83).
2. « Exposition d'arts plastiques », source et auteur inconnus. Cet article m'a été fourni par Bakary Koné au Secrétariat Permanent de la SNC à Bobo-Dioulasso.

3. Je tente de rappeler ces réponses, mais à ce jour il n'existe aucune réponse définitive à la question de ce qu'il convient d'inculquer spécifiquement aux créateurs africains pris entre la tradition, l'ouverture à une histoire de l'art internationale et les impératifs économiques.

Bibliographie

- Andriamirado, Virginie. 2001. Fondation Olorun : quand création rime avec marketing. *Africultures* N° 38 : 102-103.
- Anonyme. N.d. Exposition d'arts plastiques. Document non publié.
- Centre Culturel Français Georges Méliès. 1999. Rapports d'activité du Centre Culturel Français Georges Méliès de Ouagadougou de 1987 à 1999. Ouagadougou. Document non publié.
- Fall, N'goné & Pivin, Jean-Loup. 2001. *Anthologie de l'art africain du XXème siècle*. Paris : Editions Revue Noire.
- Gaudibert, Pierre. 1994. *Art africain contemporain*. Paris : Cercle d'Art, collection "Diagonales".
- Guissou, Basile. 1995. *Burkina Faso, un espoir en Afrique*. Paris : L'Harmattan.
- Kamba, Rasmané. 1994. *Présentation générale du Centre National d'Artisanat d'Art*. Adressé au Ministère de la Culture, Secrétariat général courant.
- Kiethga, Jean-Baptiste & Kiendrebeogo Samuel. 1989. *Sympo Granit 89*. Ouagadougou : Imprimerie Nouvelle du Centre.
- Konaté, Bomavé. 1990. Interview personnelle non publiée. Ouagadougou (13 octobre).
- McEvelley, Thomas. 1999. *L'identité culturelle en crise, Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Ministère des Arts et de la Culture. 2000. Rapports d'activités du Ministère des Arts et de la Culture. Ouagadougou. Document non publié.
- _____. 2001a. Rapports d'activités du Ministère des Arts et de la Culture. Ouagadougou. Document non publié.
- _____. 2001b. *Livre Blanc sur la Culture*. Découvertes du Burkina, Ouagadougou.
- Otayek, René, Sawadogo, Filiga Michel, Guingane, Jean-Pierre (eds.). 1996. *Le Burkina entre révolution et démocratie (1983-1993)*. Paris : Karthala.
- Sankara, Thomas. 1996. Discours d'Orientation Politique. In René Otayek, Sawadogo, Filiga Michel & Guingané, Jean-Pierre (eds.). *Le Burkina entre révolution et démocratie (1983-1993)*. Paris : Editions Karthala, 82-83.
- Ströder-Bender, Jutta. 1995. *L'Art Contemporain dans les Pays du « Tiers-Monde »*. Paris : L'Harmattan.
- Tiendrébeogo, Prosper. 2000. *Dynamisation du CNAA – Bilan des activités et perspectives*, Ouagadougou, décembre.
- Yeye, Zakaria. 1993. *Ouag'Art 93, le rendez-vous des artistes plasticiens*. *Sidwaya* n° 2249 : 23-27.
- Vidal, Henri-Georges. *Report on Ouag'Art 93 Sculpture Workshop*. Ouagadougou. Document non publié.
- Vidal, Henri-Georges, Kiene, François, Patrice, Blaise, M'Bengue, As. 1994. Rapports des stages *Ouag'Art*. Ouagadougou. Document non publié.
- _____. 1995. Rapports des stages *Ouag'Art*. Ouagadougou. Document non publié.
- _____. 1996. Rapports des stages *Ouag'Art*. Ouagadougou. Document non publié.