

DOCUMENTER LES NOUVELLES
TENDANCES CULTURELLES ET
LINGUISTIQUES À L'ŒUVRE AU
SEIN DE LA FRANCOPHONIE



MOBILITÉ DES ARTISTES ET DE LEURS ŒUVRES

DISPOSITIF D'OBSERVATION DES DYNAMIQUES
CULTURELLES ET LINGUISTIQUES

Colloque d'Abidjan (Côte d'Ivoire) - mars 2018



ORGANISATION
INTERNATIONALE DE
la francophonie

Cet ouvrage a été réalisé par la Direction Langue française, culture et diversités

Directrice : **Youma Fall**

Spécialiste de programme : **Véronique Girard**

Ont contribué :

Didier Awadi

Musicien, rappeur, Sénégal.

Michel de Bock

Manager, Directeur Label Contre-jour, Belgique.

Cissoko Aboubacar Demba

Journaliste culturel, Sénégal.

Christophe Galent

Directeur Les Halles de Schaerbek, Belgique.

Yacouba Konaté

Directeur général du MASA, Côte d'Ivoire.

Tony Méné

Directeur, Association Scène d'ébène, Cameroun.

Cyril Noël

Chef de projet X-Ray label production, France.

Parfait Tabapsi

Fondateur et directeur du magazine «Mosaïques, Arts-Ideas-Africa», Cameroun.

Adama Traoré

Directeur artistique, Théâtre des Réalités, Mali.

Ousseynou Wade

Expert indépendant, politique culturelle et management artistique.

Conception graphique :

Abdoul Assane Diaby.

Remerciements à :

L'équipe de la DLFC.

La Direction du MASA et ses collaborateurs.

Marie Bellando-Mitjans, DCIF.

Mobilité des artistes et de leurs œuvres

ISBN : 978 92 9028 442 0

Comité d'orientation des
Dynamiques culturelles et linguistiques
Organisation internationale de la Francophonie
Direction Langue française, culture et diversités

Mobilité des artistes et de leurs œuvres

Colloque en marge du Marché des Arts
et des Spectacles d'Abidjan (MASA)

Côte d'Ivoire, 13 mars 2018

Sommaire

Avant-propos. Le MASA, l'adaptation réussie d'un modèle par <i>Youma Fall</i>	7
Présentation du colloque par <i>Ousseynou Wade</i>	11
Le MASA comme programme de mobilité par <i>Yacouba Konaté</i>	19
La formation et le marché local par <i>Adama Traoré</i>	25
Circulation des artistes par <i>Guy Marc Tony Mélé</i>	29
Environnement culturel : entre contextes économiques, propositions artistiques, attentes des publics par <i>Michel De Bock</i>	37
L'expérience du groupe malgache The Dizzy Brains par <i>Cyril Noël</i>	41
Créoliser la création culturelle par <i>Christophe Galent</i>	49
Pour conclure	56

TÉMOIGNAGES

Didier Awadi Propos <i>recueillis lors du colloque</i>	63
Wakeu Fogaing Propos <i>recueillis par Parfait Tabapsi</i>	65
Sahad Sarr Propos <i>recueillis par Aboubacar Demba Cissokho</i>	73
Le MASA, espace d'information et de communication	83
Recommandations par <i>Ousseynou Wade</i>	85
Éléments biographiques	87



Colloque - Mobilité des artistes et de leurs œuvres.

Avant-propos

Le MASA, l'adaptation réussie d'un modèle

Youma Fall

La mondialisation de la scène artistique se traduit aujourd'hui par une extension multiculturelle de l'offre entraînant une extension géographique des espaces de diffusion. Biennales, festivals se sont multipliés en Afrique comme partout ailleurs. Dans le contexte mondial, ces manifestations constituent des espaces de promotion et de diffusion, une forme de création dans une logique de marché.

L'analyse de la structure et du contexte de production de ces rencontres culturelles et de leurs réceptions ainsi que des effets qu'elles engendrent montre que dans le contexte africain elles remplissent des objectifs plus larges et plus complexes. En effet, alors que dans les pays du Nord, un événement culturel peut se limiter aux dispositifs communicationnels que sont les expositions, les projections de films et les spectacles, en Afrique, un tel événement est obligé de pallier les manques d'infrastructures de présentation, de formation, d'information ainsi que la pénurie de médiation éditoriale. Il constitue de ce fait une école qui forme à tous les métiers de la culture. Les acteurs apprennent les stratégies et techniques de communication et de promotion, la mise en espace des œuvres, la mise en scène des spectacles, en somme tous les nouveaux savoir-faire liés à la monstration et à la circulation des œuvres. Ces événements sont également des laboratoires de constitution et de développement d'une pensée endogène.

Ainsi, par rapport au monde extérieur, ces événements se donnent comme objectif de montrer le meilleur de la création de l'Afrique et de ce qui s'y conçoit en termes d'organisation.

L'observation des motivations et des logiques des acteurs montre qu'elles sont également diverses. Par-delà la volonté de s'inscrire dans le paysage artistique mondial et de constituer un marché, certains acteurs comme les États, mettent en avant la valorisation de l'image du territoire d'accueil, c'est le cas de la Côte d'Ivoire s'agissant du Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan (MASA). D'autres, créateurs ou producteurs, visent essentiellement la promotion de leurs œuvres. Et enfin, tous espèrent des retombées économiques.

D'un point de vue local, le MASA a aidé à faire émerger un marché et à générer un public fidèle, actif et attentif à la qualité des créations.

Pour les créateurs présents à Abidjan, le MASA peut constituer, et c'est son objectif premier, un espace de promotion de leur travail, de rencontres avec les professionnels des mondes de l'art ainsi que de confrontation et d'échange avec les artistes d'autres territoires en Afrique et ailleurs réunis le temps de l'événement. Comme tout événement culturel en Afrique, le MASA contribue également à informer les acteurs sur l'évolution du marché de l'art, des modes et des méthodes d'évaluation des valeurs et sur les systèmes de cotation des œuvres d'art.

Par ailleurs, le MASA permet aussi la création d'autres espaces de rencontres en Afrique. Des artistes réunis à Abidjan, sous l'impulsion de cet événement, réalisent des projets collectifs ou collaboratifs. L'Escale Bantoo et le Circuit Mandingue en sont de belles illustrations.

Ainsi, le MASA constitue un espace intermédiaire entre les scènes locales et le marché international de l'art, il a également réconcilié l'art avec la population africaine et accompagné la conquête des scènes internationales notamment francophones. Face à une mondialisation toujours plus menaçante, il œuvre, et c'est tout aussi important, pour une prise en compte effective de la contribution des créateurs africains au combat pour la diversité culturelle et pour faire de la culture un métier.

Pour la Francophonie, organisme co-fondateur de l'événement et qui se mobilise depuis toujours pour promouvoir la création d'un environnement favorable à l'affirmation d'un pluralisme culturel et à la valorisation des expressions de son espace, le MASA est un outil incontournable et un espace essentiel.

En effet, l'Organisation internationale de la Francophonie (OIF) se distingue des autres organisations par son engagement et son implication multiforme dans la promotion de ces diversités : sensibilisation et plaidoyer, mobilisation des réseaux francophones et de la société civile, réalisation d'outils d'aide à la décision, renforcement de capacités, appui à la création et à la célébration.

Dans le domaine culturel, elle accompagne les acteurs du Sud pour faire du secteur un vecteur et un instrument du développement durable. En plus du fonds d'aide à la création et la circulation des œuvres, elle a renforcé son soutien au spectacle vivant en tenant compte des mutations des industries culturelles et créatives et de l'apport de la culture à l'économie. Parmi les espaces de réception et de célébration de la culture que l'OIF soutient, le Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan (MASA) occupe une place privilégiée.

À l'heure où le numérique impacte profondément les modes de création, de consommation, de diffusion et de célébration, le domaine de la culture se trouve confronté à de nouveaux défis qu'il faut continuer à décrypter et à analyser pour mieux agir. C'est tout le sens de la création, en 2017, du dispositif d'observation des dynamiques culturelles et linguistiques qui vient s'inscrire en complémentarité avec l'Observatoire de la langue française de l'OIF. Avec le soutien d'un Comité d'orientation composé de professionnels de la culture et de chercheurs représentatifs de la diversité de la Francophonie, l'OIF peut ainsi aider à mieux appréhender les dynamiques dans divers territoires sous deux formes. L'une, spécifique, interroge des dynamiques singulières dans le monde des arts. L'autre plus globale et conceptuelle interroge la diversité dans les territoires, qu'elle soit culturelle ou linguistique.

La circulation des œuvres ainsi que la mobilité des artistes étant au cœur des préoccupations de l'OIF depuis ses origines, le Comité d'orientation a retenu le sujet parmi l'une de ses thématiques de travail et d'actions.

Dans ce cadre, l'OIF ne pouvait trouver meilleur cadre que la dixième édition du MASA, grand moment de rencontres et d'échanges permettant à des créateurs et des techniciens de se renouveler et de s'insérer davantage dans les circuits internationaux de diffusion, pour organiser ce colloque sur la mobilité des artistes et de leurs œuvres.

Réunissant des professionnels de la chaîne de valeur des arts du spectacle, le colloque a été l'occasion d'aborder et d'approfondir des thèmes en lien avec la formation des artistes, la production et la diffusion des œuvres, la facilitation de la circulation des créateurs et de leur mobilité en Afrique et dans le monde au regard des contraintes et des opportunités nouvelles.

Cette publication présente des interventions, des témoignages et le portrait de professionnels et d'artistes engagés qui s'interrogent sur les défis à relever pour qu'existent et voyagent la culture et la créativité dans les différents espaces du monde francophone.



Colloque - Mobilité des artistes et de leurs œuvres.

Présentation du colloque

Ousseynou Wade

La présence des artistes africains sur les scènes locales et internationales est souvent le résultat de divers facteurs tels que : la formation des acteurs dans toute la chaîne de production ; la disponibilité d'infrastructures de diffusion ; la mise en place d'instruments de soutien à la production ; l'institution de fonds d'appui à la diffusion ; la création d'un environnement juridique et fiscal apte à assurer aux productions culturelles protection et accès au marché tant local, régional qu'international. Il est tout aussi important de créer les conditions de rencontre et d'échange entre les acteurs de différentes régions dans une perspective d'enrichissement mutuel tout en veillant à la préservation de la diversité culturelle. Ainsi, la circulation des artistes et de leurs œuvres dans le domaine des arts vivants est une préoccupation essentielle pour les acteurs et devrait aussi interpeler les pouvoirs publics locaux comme centraux.

L'Organisation internationale de la Francophonie (OIF) s'est très tôt engagée à protéger la diversité culturelle et à assurer la promotion des expressions culturelles africaines à travers divers mécanismes. Cet engagement se manifeste pleinement via l'appui accordé aux grandes manifestations culturelles en Afrique comme le Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan. Il se manifeste également à travers l'appui à la mobilité des artistes, à la professionnalisation du secteur de la culture et à la structuration des entreprises culturelles.

Le marché des Arts du Spectacle d'Abidjan présente un cadre idéal pour engager une réflexion sur la mobilité des artistes, les dynamiques et les enjeux actuels dans le domaine des arts vivants. Il réunit dans un même espace des acteurs et des artistes de la scène africains et leurs homologues de tous les continents autour de différents événements qui leur donnent l'occasion de se faire connaître et d'échanger sur leurs pratiques, leurs expressions et leurs expériences. La présence active et massive d'un public hétérogène et international ajoute au dynamisme de l'évènement. L'OIF s'est saisi de cette opportunité pour inscrire ce colloque dans le programme des rencontres professionnelles et inviter sept professionnels de différents maillons de la chaîne de valeurs des arts de la scène à débattre, en public, sur le sujet.

LE JOURNAL

du

MARCHÉ DES ARTS DU SPECTACLE AFRICAÏN

Manu 2016

N° 1 du samedi 5
dimanche 6 mars 2016



Manu Dibango.

DIAGNOSTIC

Si les échanges enregistrés au cours du colloque permettent de noter une évolution positive des plateformes de diffusion dans les pays du Sud, au plan quantitatif, avec une mobilité Sud-Sud en progression relative, les productions et les acteurs restent confrontés à des contraintes diverses pour accéder aux plateformes de diffusion et aux marchés du Nord. Au titre de ces contraintes, il est permis de retenir :

- La formation parfois insuffisante et peu adaptée aux nouvelles réalités du secteur : elle ne prend pas toujours en compte la chaîne des métiers des différentes filières ; elle ne permet pas très souvent un véritable développement de compétences en raison d'une durée très limitée. Le nombre restreint de résidences organisées en Afrique ne favorise pas la professionnalisation dans les différents métiers du spectacle vivant.
- Le principe d'accès équitable, d'ouverture et d'équilibre prôné par la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, n'est pas encouragé par la politique de diffusion des plateformes internationales.
- Les procédures administratives pour l'obtention de visa ou de contrat de travail ne sont pas harmonisées dans les pays du Nord et constituent des limites difficiles à franchir pour les productions et les professionnels du Sud.
- Le financement de la culture sous ses différentes formes est largement revenu dans les échanges. Les moyens destinés à soutenir la création, la production et la diffusion culturelles sont très limités dans de nombreux pays du Sud. La coopération culturelle internationale connaît également de nouvelles orientations liées à des restrictions budgétaires, ce qui impacte directement le soutien à la création et à la circulation des artistes et de leurs œuvres.
- Le manque d'infrastructures locales de diffusion a également été évoqué.

Malgré le contexte décrit, le colloque a permis de noter l'existence, dans certains pays du Sud, de structures de formations et de modalités de soutien

à la culture qui tiennent compte des besoins et des réalités, tout en restant en phase avec les exigences du milieu sur le plan international.

Des offres de stages de professionnalisation sont aussi développées à l'initiative de l'Organisation internationale de la Francophonie. C'est ainsi, par exemple, que les Halles de Schaerbeek, en partenariat avec l'OIF recevront en stage la lauréate du prix Ismaël Diaby du jeune technicien, prix décerné à l'occasion de l'édition 2018 du MASA. Rappelons que le MASA a contribué de façon significative à la formation de nombreux techniciens des arts de la scène dans la sous-région. Les bénéficiaires de ces formations participent aujourd'hui activement à la diffusion de spectacles vivants.

La mise en place de réseaux dans différentes régions du continent comme le Circuit Mandingue en Afrique de l'Ouest, et la Scène d'Ébène ou encore Escale Bantoo en Afrique centrale permet des échanges d'expériences, des accompagnements pour le développement de carrières, des renforcements de capacités et des mutualisations de ressources à encourager et à soutenir. Elle permet en outre la circulation des artistes et de leurs œuvres, circulation élargie à d'autres régions ou par d'autres diffuseurs du continent dont la présence au MASA avait comme motivation déclarée la sélection de groupes pour leur programmation respective.

Les participants au colloque considèrent que la recherche de financement ne doit pas altérer la qualité de la production artistique.

Le cadre de la Tunisie qui fait figure d'exemple en matière de soutien à la mobilité des artistes a été évoqué. En effet, dans ce pays la mobilité a été identifiée comme l'un des nouveaux axes de la politique culturelle.

La participation des collectivités locales dans le financement de la circulation des artistes et de leurs œuvres a été jugée globalement très insuffisante, voire inexistante. Face à une telle situation, des exemples de financement alternatif ont été partagés par la structure Blon Ba au Mali et Scène d'Ébène du Cameroun. Le fonds de garantie aux industries culturelles mis en place par l'OIF en Tunisie, au Maroc et au Togo pour l'Afrique de l'Ouest a été notamment évoqué par les participants.



Compagnie Joseph Aka (Ghana-Côte d'Ivoire).

ENJEUX

Les retombées économiques de la culture passent naturellement par la circulation d'œuvres de qualité, porteuses d'identité, de valeurs et de sens. Sous ce rapport, il est important de se garder de deux phénomènes, le repli identitaire et l'uniformisation, qui ne militent pas en faveur du dialogue des cultures.

Le numérique, enjeu important à notre époque, mérite une attention particulière. En effet, la circulation des œuvres emprunte de plus en plus ce canal qui soulève aussi bien la question de la propriété intellectuelle que celle de l'économie de la culture. On comprend dès lors l'appel des intervenants du colloque à l'endroit des pouvoirs publics pour l'instauration d'une taxe sur les opérateurs de téléphonie mobile destinée à la constitution d'un fonds à la circulation des artistes et de leurs œuvres.

Par ailleurs, l'accès aux marchés aussi bien du Sud que du Nord passe par la simplification des conditions de délivrance des visas. L'exemple du groupe musical Dizzi Brains montre combien les nouvelles dispositions mises en place par la France avec l'instauration du visa « longue durée » pour les artistes du Sud participent à un échange culturel équitable.

Le dynamisme de certains réseaux et diffuseurs en Afrique mérite d'être communiqué afin de créer des synergies et permettre une programmation sur différents événements de spectacles sélectionnés après concertation.

Enfin, les programmes mis en place par l'Organisation internationale de la Francophonie et d'autres partenaires constituent d'excellents instruments pour une meilleure structuration du secteur des arts de la scène, et une ouverture sur le marché local et international.



Cirque Mandingue Guinée Conakry.

Le MASA comme programme de mobilité

Courts circuits, longs détours

Yacouba Konaté

CONVERGENCES

Jean-Louis Roy, Alimata Salambéré, Marc Desponds ici présents, et avec eux, Jean-Marc Grenier, Jacques Deck, Manu Yablaith Thomas et toutes les figures du grand commencement du Marché des Arts du Spectacle Africain¹ (MASA), placent la question de la mobilité au tableau des principaux défis liés au contexte des années 1990. Il s'agissait de réunir dans un lieu approprié, une part significative de la foisonnante création africaine, à l'intention des diffuseurs des pays du Nord en général et des pays de l'espace francophone : France, Wallonie-Bruxelles, Suisse, Québec. Les arts de la scène ne sont plus seulement des programmes de distraction des publics ou de promotion des identités locales, mais des rencontres internationales, des manifestations à visée moderne ouvertes sur le national et l'international. Le MASA active une dimension exportatrice avec, à la clé, une clientèle spécialisée.

Le MASA est aussi un lieu de transmission où les artistes apprennent les uns des autres. Dans le cadre plus formel des ateliers de formation, des stages pratiques et des échanges d'expériences sont programmés. Le MASA organise ainsi l'emboîtement de plusieurs champs de convergences : celle des groupes artistiques des pays du Sud ; celle des directeurs de festivals du Nord ; celle de l'ensemble de ces deux groupes d'acteurs culturels. À ces trois premières convergences, s'ajoute une quatrième. Dans la dynamique de la manifestation, les professionnels des arts de la scène à pied d'œuvre sur le continent, créent la *Transafricaine des Arts* : un cadre de concertation et de collaboration dont les connexions restent partiellement actives.

1. Depuis 2018, le MASA est devenu le Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan.

De par les espaces d'expression qu'il offre aux artistes, et de par les opportunités de découvertes qu'il présente aux diffuseurs, le MASA a joué un rôle dans la construction des carrières des artistes et des groupes qui participent aux éditions avec la légitime fierté du travailleur dont le mérite est reconnu par un jury de professionnels et présenté à un parterre de décideurs internationaux. Présentée en 1999, *Kaïdara*, la pièce de théâtre du Groupe *Imako Tèatri* alors basé en Côte d'Ivoire a tourné dans le monde entier et totalisait en 2001, plus de 300 représentations. En 2014, à la faveur du MASA, *Rue Princesse*, une chorégraphie de Massidi, a signé quelques 50 contrats pour des spectacles en Europe et en Afrique. Au MASA 2018, *Attis*, le groupe musical de jeunes filles venu d'Haïti, a signé 18 contrats avec des producteurs du Canada, des États-Unis et d'Afrique. Les troupes ne voyagent pas seulement pour des tournées. Les résidences de création leur offrent l'occasion de se poser et de produire sur place en synergie avec la scène locale. Tournent également derrière les feux de la rampe, les techniciens son et lumière. Au début, des ingénieurs du son, il n'en existait guère dans la région. C'est l'un des motifs de fierté du MASA d'avoir contribué à donner corps au plan régional à cette profession, au fil des éditions.

Dans la dynamique de ces échanges, les festivals construisent entre eux des réseaux, des circuits. *Circuit Mandingue* associe le *Festival sur le Niger* de Ségou, *Les Nuits Atypiques* de Koudougou, *Abidjan Festival* et le MASA dans un échange de programmes et la gestion partagée d'une sono. Le MASA est également en partenariat avec les *Journées Musicales* et les *Journées Théâtrales de Carthage* pour lesquelles il agit comme conseil au chapitre de la programmation. Plus que jamais, dans le contexte de l'effondrement du marché du CD, la survie des groupes passe par la vitalité des circuits qui, les inscrivant dans des programmes suivis aux échelles de la sous-région, de la région et du global, leur donneront des raisons de vivre et de travailler dans une proximité vécue avec leurs familles et leurs sources d'inspiration. Sans l'expectative du retour, la mobilité perd de sa puissance et de sa pertinence

De par la configuration de son *Comité Artistique International*, le MASA favorise des discussions et des échanges réguliers entre directeurs de festivals d'Afrique, d'Europe et d'Amérique, d'une part, responsables d'institutions culturelles (*Africalia-Belgique*, *Conseil des Arts du Canada*) d'autre part. Les collaborations qui se nouent alors portent autant sur la mobilité des troupes que sur les programmes de formation et les stratégies de création. Les artistes d'aujourd'hui gagnent à investir leur patrimoine, à se l'approprier notamment comme source d'inspiration. Ils gagnent tout autant à suivre les lignes de pertinence qui passent d'une discipline à l'autre, favorisant

le chevauchement des conventions et des traditions durcies dans l'oubli du jaillissement originel qui leur a donné sens. La mobilité excite le besoin de renouvellement qui se nourrit entre autres, de l'attention au milieu, au contexte et aux hommes qui l'animent.

LE CONTEXTE HISTORIQUE

La première édition du MASA intervient en mars 1993. En Afrique francophone, depuis déjà trois ans, la fin du parti unique est annoncée quoique son grand corps malade bouge encore. C'est le temps du renouvellement des titres de légitimité des leaders politiques. C'est la saison des conférences nationales. Un peu partout, les pères de la nation ou ceux qui lui ressemblent, sont soumis à la question du pluralisme politique et de la démocratie électorale. La violence extrême que soulèvent les vents du changement au Congo puis au Togo, court-circuite les projets d'organisation de la première édition du MASA. Comme Kinshasa en 1991, en 1992, Lomé naguère plus calme, compte elle aussi ses morts. Coup sur coup, l'Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT), le promoteur principal du MASA, doit renoncer à ces destinations annoncées. C'est alors qu'Abidjan entre en scène et offre les garanties sécuritaires, politiques et logistiques indispensables pour la réussite d'une manifestation d'envergure internationale.

La décennie 1980-1990 coïncide avec l'essor de la *world-music* : une fusion des musiques traditionnelles d'Afrique et du monde entier avec des sonorités jazz, rock et funk. Après le succès phénoménal de *Soul Makossa*, le verso du 45 tours de l'hymne de la Coupe Africaine des Nations du Football en 1972 qui a lieu au Cameroun. De Yaoundé, Manu Dibango s'installe à Abidjan de 1973 à 1977 avant de partir pour Paris en 1978. Dans toute l'Europe, à partir de 1980, les concerts de Fela Ransome Kuti, Mory Kanté, Kassa'v, Salif Keïta, Kanté Manfila, Alpha Bondy, les Frères Touré Kunda, Papa Wemba, King Sunny Adé, Youssou N'Dour, etc. trouvent des publics de plus en plus nombreux et enthousiastes. De nouvelles salles s'ouvrent pour l'Afro-soul. En 1988, Mory Kanté avec l'album de « Yéké-Yéké », une chanson du début de 1980 remixée, enlève un disque d'or en France et se classe premier au hit-parade pan-européen établi par Billboard, un magazine musical qui fait alors autorité. La problématique des droits de l'homme est en bonne place dans l'agenda de la communauté dite internationale et *Human Rights Watch*, SOS Racisme, mènent des campagnes ouvertes contre le régime de l'Apartheid en Afrique du Sud, avec Nelson Mandela comme figure emblématique de cette lutte.

Ce contexte général d'ouverture est contrarié par le durcissement des politiques européennes de l'immigration. L'instauration de la carte de séjour au milieu des années 1970, puis la généralisation de l'obligation des visas d'entrée en Europe en septembre 1980, freinent les allers-retours entre l'Afrique et l'Europe. Il apparaît plus commode de s'installer en Europe. Mory Kanté et Salif Keïta, qui avaient déjà vécu et travaillé à Abidjan, s'installent à Paris en 1984. Le début des années 1990 est également marqué en France et en Europe par l'avènement des radios libres et une nouvelle floraison des festivals en Europe et en Afrique. Les directeurs de festivals sont désormais des opérateurs culturels décisifs d'autant plus que l'avènement du numérique et des CD active une baisse progressive des ventes en magasin.

FÊTE ET FESTIVAL

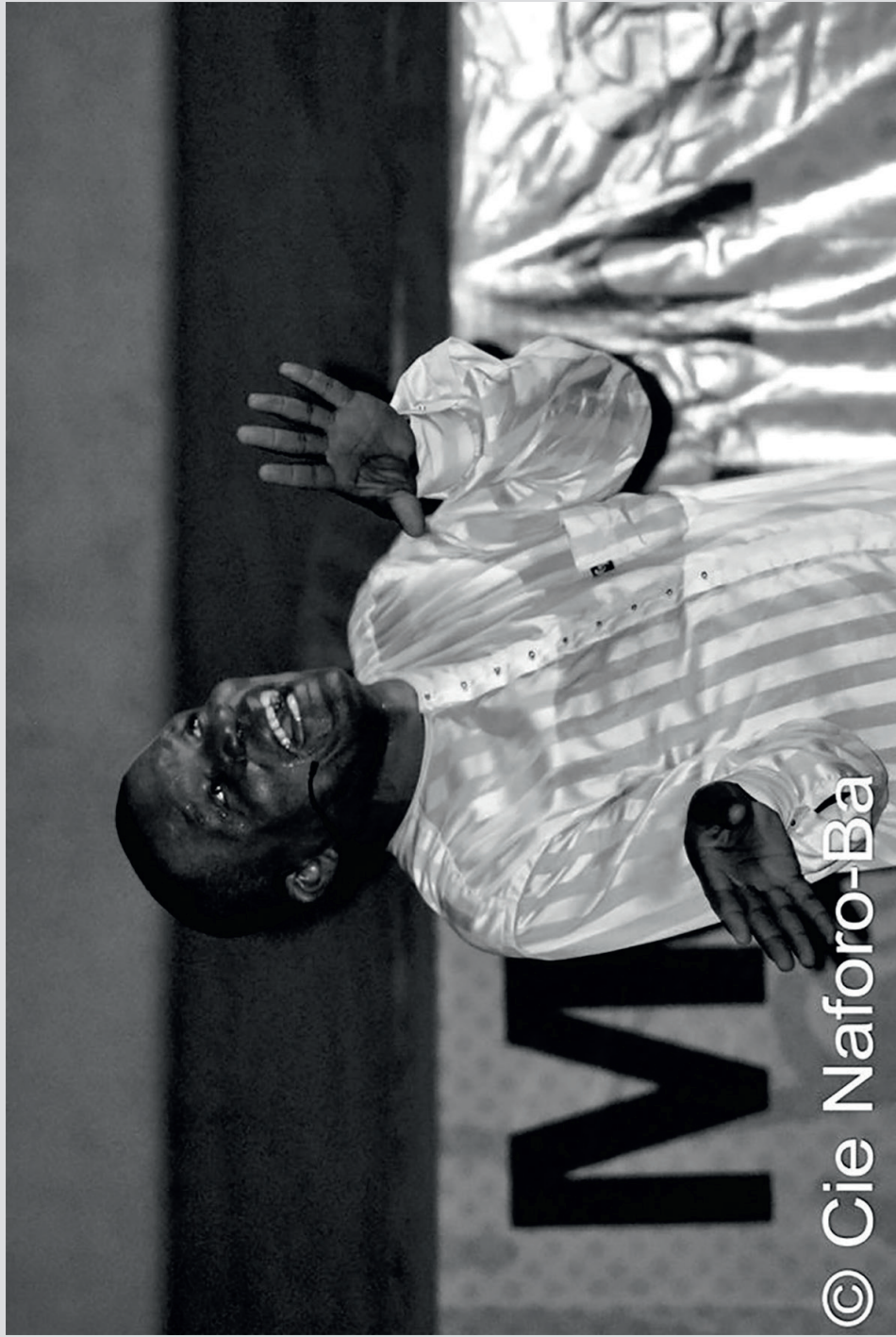
Le MASA est un programme de développement culturel qui ouvre un champ d'invention spécifique. Ce n'est pas une fête, mais un marché et un festival. Ni rite de passage, ni célébration religieuse ou coutumière. La fête est une célébration d'un événement autour duquel gravitent des activités artistiques. La musique, la danse illustrent les festivités. Le festival de musique, de danse, est spécifique en ce que l'événement central, c'est le spectacle lui-même. Le spectacle devient l'objet et le cœur de l'événement. Il est l'événement, le motif principal de la rencontre et l'objet mis en scène et mis en marché pour un large public dont les couches sont locales, nationales et internationales. La sonorisation, la création des décors participent du processus d'autonomisation du spectacle dont la visée se concentre sur l'excellence esthétique. À l'instar du domaine des arts plastiques où les masques ont été dépouillés de leurs oripeaux, pour être présentés selon des conditions d'apparition qui ont à voir avec l'idée de l'art pour l'art, le festival décontextualise les productions pour en maximaliser la scénarisation, la chorégraphie, bref pour en faire des spectacles. Par conséquent, en tant qu'option pour la mise en scène décontextualisée du patrimoine et sa réinvention pour des publics plus larges, le MASA ne se fonde pas tant sur les identités locales que sur les traits de culture cosmopolites qui vont à la rencontre du monde. C'est un lieu d'assomption de la multiculturalité et de la diversité culturelle. C'est le creuset d'une catégorie nouvelle d'acteurs culturels qui créent une famille artistique internationale.

Le MASA est un marché du spectacle. Le renouvellement de son audience internationale repose sur le contexte de naissance de nombreux festivals.

À l'évidence, il existe désormais en Afrique et dans le monde, un marché des festivals. Toutefois, dans l'invention du quotidien, la vie et la survie des troupes dépendent de la culture et des traditions de fêtes en Afrique. Les week-ends, à Kinshasa, à Dakar, comme à Abidjan, les artistes qui tiennent le haut de l'affiche prennent des engagements pour trois, quatre prestations, parfois dans des villes différentes. Le marché des spectacles de marionnettes est saisi de la même frénésie lors des fêtes de fin d'année. Les groupes en vue recrutent des artistes pour honorer leurs multiples engagements. La durabilité de ce type de mobilité interne dépendra en partie de l'efficacité des circuits régionaux et internationaux qui se mettent en place et de leur capacité de survie dans un environnement d'échanges et de collaborations multidirectionnels.

Au mois de novembre 2017, je me retrouve à Rabat au festival *Visa for Music* au titre du MASA. À notre stand, je reçois la visite du responsable du Groupe *Africa United*, un groupe musical du Maroc, retenu dans la sélection officielle du MASA 2016. Il me dit : on viendra au prochain MASA parce que notre participation en mars 2016 nous a été très propice. Brahim El Mazned, le Directeur de *Visa for Music* nous a découverts à Abidjan et il nous a inscrits dans sa programmation de novembre 2016. De même les organisateurs d'*Abidjan Reggae Festival* nous ont retenus et nous sommes retournés en Côte d'Ivoire en avril 2016, juste quelques semaines après le MASA.

Cette histoire a une suite qui résonne comme son verso. En novembre 2017, je reçois au stand du MASA à *Visa for Music*, toujours à Rabat, un jeune homme qui m'explique que depuis deux ans, il a intégré l'équipe de production de *Visa for Music*. Ce jeune ivoirien, professeur à l'Institut des Arts à Abidjan, m'était complètement inconnu. S'il est bon à l'extérieur, pourquoi ne serait-il pas bon à la maison ? Depuis lors, le jeune homme a intégré l'équipe opérationnelle du MASA. Le détour par Rabat, le détour par le terrain, m'aura permis d'effectuer un arrêt sur image pour découvrir le visage et le savoir-faire d'un collaborateur qui à la maison, à Abidjan, restait perdu dans la pile des dossiers classés sans suite. On sait que la culture rapproche les peuples, on oublie parfois que ce rapprochement est également interne, endogène. Les rencontres décisives ne sont pas toujours des dialogues directs. Parfois, elles arrivent par des détours qui permettent aux voisins de sortir des créneaux de la gestion quotidienne, pour raccourcir les distances et les circuits de la communication entre eux, se parler, mieux se connaître, quitte à découvrir leurs discordances. Pour les acteurs culturels, la mobilité n'est pas seulement un privilège, c'est une condition d'exercice des métiers de la culture et une prime pour les meilleurs. Le succès est un accélérateur de la mobilité autant que la mobilité est un moteur de la notoriété.



© Cie Naforo-Ba

Compagnie Naforo-Ba (Côte d'Ivoire).

La formation et le marché local

Adama Traoré

RAPPEL HISTORIQUE

Le théâtre conventionnel a été introduit en Afrique occidentale française par la colonisation à partir des années 1940. C'est dire que nous avons connu le théâtre en tant que consommateur. Et c'est vraisemblablement à partir des années 1980 que nous commencerons à jeter des regards dans les coulisses pour étudier les mécanismes du « monstre »!

Un petit raccourci sur l'évolution du théâtre nous permet de segmenter cette histoire en quatre décades :

1940-1950 : c'est le temps du **théâtre de la décalcomanie** qui imite les auteurs classiques européens comme Molière, Racine, etc.

1950-1960 : apparaît le **théâtre de la Négritude**, réplique à la tabula rasa des européocentristes. Les rois africains ne sont pas des roitelets. Il s'agit d'un moment fort de ce mouvement de revalorisation du fait d'être noir, marqué par ces grands poètes-écrivains qu'étaient Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas qui nous ont laissé des pièces historiques.

1970-1980 : cette période marque la rupture entre le créateur et l'homme de pouvoir, ce qui, avec la censure, pousse vers des recherches et des formes de ce que l'on appelle le **théâtre des rituels**.

1980-1990 : cette décennie introduit le **théâtre d'intervention sociale**.

Les Indépendances obtenues, les États jacobins veulent tout faire : les formations nationales sont créées et financées ; elles représentent le pays ; là où cela fut possible, des écoles d'art sont ouvertes. Cependant, la formation en art dramatique se résume à la formation du comédien. Cela correspond à la vision de la gestion folklorique de la culture qui est dictée par les politiques culturelles.

Avec les Programmes d'Ajustement Structurels des institutions de Bretton Wood (Banque Mondiale, FMI), les sortants de ces écoles ne sont plus recrutés dans les fonctions publiques ; les troupes professionnelles indépendantes surgissent concomitamment avec la naissance des festivals en Afrique de l'ouest à partir des années 1990.

La demande de formation est très forte.

ESPACES, MÉTIERS ET FORMATIONS

Depuis les travaux de Gordon Graig et d'Adolphe Appia, l'utilisation du son et de la lumière apporte de la valeur ajoutée à une création. La définition de la mise en scène devient la somme de l'écriture scénique et de l'écriture littéraire. Cette réalité constitue le fondement de l'industrie culturelle ; pour assoir une industrie il faut développer toute la chaîne des métiers. Et les métiers du théâtre sont nombreux. Nous pouvons les classer dans trois grandes familles :

- Les métiers de la création.
- Les métiers techniques.
- Les métiers de l'administration.

Comme dans une usine, chacun, au niveau de son atelier, doit apporter sa part de technicité dans la fabrique du produit.

Dans la sous-région, aucune école, aucun lieu ne donne de formation dans ces trois domaines.

Le métier d'écriture est loin d'être évident dans une société où le collectif l'emporte sur l'individu. Il n'est par ailleurs pas facile de s'arrêter devant une page blanche quand on est harcelé par la recherche du pain quotidien.

Dans les siècles passés, les écrivains avaient des boudoirs où chez une grande dame ils lisaient leur texte devant leurs pairs. Aujourd'hui il y a des résidences d'écriture, mais toutes sont en Europe. Quelques expériences, difficilement, se passent à Ouagadougou lors des Récréâtrales, à Grand-Bassam quand les chantiers pour femme se tiennent et à Parakou avec Germes de pensées qui vient de lancer SEMIS, sa première édition. Il n'est un secret pour personne que le renouveau de l'esthétique théâtrale passe par l'écriture.

La scénographie a elle aussi pris une dimension importante. Ces dernières années, le métier de scénographe s'est imposé dans le théâtre, remplaçant souvent celui de metteur en scène. Le scénographe organise l'espace, là où l'on parle, là où selon son rang on écoute. Le théâtre conventionnel tel que nous l'avons reçu ici est frappé de sénilité précoce à cause de la scène à l'italienne qui impose la relation frontale public /acteur. Traditionnellement nous évoluons dans l'espace sphérique, espace que l'on retrouve un peu partout, contrairement aux salles à l'italienne qui ne sont que dans quelques villes moyennes. Le développement d'un marché local ne se fera que si nous intégrons cette réalité.

Loin de nous l'idée de réduire la formation à l'écriture et à la scénographie. Comme nous l'avons écrit plus haut, la formation ne doit pas s'arrêter à des créations en salle, elle doit toucher les différents domaines cités précédemment. Le théâtre de plein air ou de rue occupe aujourd'hui une place non négligeable dans l'économie du spectacle vivant. Et nous sommes ici dans des pays où l'aménagement territorial est insuffisant, où le manque de salles de spectacle adaptées et équipées se fait sentir. **L'espace en tant que lieu de création et de formation** apparaît ainsi comme un enjeu majeur.

LES CONDITIONS POUR CRÉER UN MARCHÉ LOCAL

Longtemps les créateurs d'ici ont été distraits ; les créations se faisaient à l'Institut français à destination d'un public occidental. Les artistes étaient plus connus à Limoges que dans nos pays ; on pouvait les apercevoir à la télévision. Mais quid du développement d'un marché local ? Il reste à construire et sa création nécessite la prise en compte et l'agencement de nombreux éléments. Il convient tout d'abord de s'appuyer sur un réseau de professionnels de la diffusion qui organisent un circuit de diffusion. Cela nécessite également la collaboration de tous les métiers : création – techniques – administration. L'implication des collectivités territoriales s'avère primordiale, les acteurs non étatiques à eux seuls ne pouvant pas construire ce marché. Dans un contexte de décentralisation, ces collectivités conçoivent des programmes de développement à la base où la dimension de la culture doit être soulignée. L'État doit aussi jouer sa partition à travers une législation qui protège les droits. Ceux qui ont signé et ratifié la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles devraient s'en inspirer pour la mise en place de politiques culturelles. En effet, cette convention reconnaît le droit souverain de chaque État à mettre en place sa politique et différents articles abordent la coopération internationale. Une politique culturelle conforme à l'esprit de la Convention et qui reconnaît aux artistes un statut fiscal plus que social, favorise l'éclosion et la consolidation du marché local, le statut fiscal permettant aux structures de production de sortir de l'informel. Une fois ces structures agréées, des résidences d'écritures et des stages de réalisation pourront se déployer. Ces fabriques favoriseront la création, la formation et la diffusion.

Et c'est manifestement de tels lieux dont nous avons besoin pour le développement des arts vivants.



Compagnie Les pieds dans la mare, Côte d'Ivoire.

Circulation des artistes

Structuration, synergie et autonomie pour désenclaver l'Afrique centrale

Guy Marc Tony Méné

Il y a dix ans, aborder la question de la circulation des artistes du spectacle vivant en Afrique centrale aurait immédiatement entraîné le sujet sur l'insuffisance des financements des festivals et le retard des versements des fonds alloués par les partenaires du Nord. On aurait alors parlé de réseau d'opérateurs culturels à créer, d'harmonisation des dates des événements pour booster la diffusion des spectacles. On aurait discuté de la nécessaire complémentarité entre les festivals et le réseau des établissements culturels français dans la sous-région. Mais, ça, c'était avant !

Parce qu'avant, il y avait des festivals internationaux en Afrique centrale par dizaine, et des Espaces culturels privés vivants à Brazzaville, Kinshasa, Ndjamena et Bangui. Artistes et Opérateurs culturels y circulaient et des courtes formations y étaient offertes par dizaine tous les ans. Avant, il y avait ce petit marché du spectacle qui, quoiqu'embryonnaire et très précaire, permettait de faire circuler tous les ans des centaines de spectacles et d'acteurs culturels de tous les coins du monde. Malheureusement, la crise économique est passée par là. Les Centres culturels français (CCF) sont devenus les Instituts français avec moins d'argent sur l'accompagnement des artistes. Les budgets des programmes d'aide au développement culturel des pays du Sud ont considérablement fondu lorsqu'ils n'ont pas disparu, emportant avec eux ces plateformes qui compensaient le déficit de salle de spectacles. *Trop tributaire de la subvention, les projets structurants de notre sous-région ont pratiquement tous mis la clé sous le paillason.*

Aujourd'hui donc, parler de la circulation des artistes en Afrique centrale c'est ressortir les calepins des forums des années 1990, à l'époque où naissaient les programmes d'appui au développement de la circulation internationale des artistes africains... Il faut quasiment tout reconstruire. Heureusement, nous avons l'avantage de pouvoir tirer les leçons des efforts fournis, de l'argent dépensé, des succès mais, surtout, des échecs du *premier essai* pour bâtir

quelque chose de durable, des projets dont l'existence et la pérennité ne devront plus s'adosser aux humeurs des subventions des organismes de la coopération bilatérale et multilatérale.

Comment l'Afrique centrale a-t-elle fait pour perdre en moins de 10 ans, la quasi-totalité de ses festivals internationaux ? Qu'est-ce qui n'a pas marché ?

Beaucoup trop de choses. Mais, à notre avis, les plus importantes sont certainement :

- Le déficit de formation de certains maillons essentiels de la chaîne de production artistique (les accompagnateurs de talents et les porteurs de projets culturels).
- Le soutien à une production artistique dont les esthétiques et les contraintes de diffusion ne prennent plus en compte les publics locaux et les réalités de l'environnement où naissent les créations.
- Le refus des États de notre sous-région à créer un environnement administratif, juridique et fiscal qui permettrait au secteur culturel de participer de façon concrète au développement économique de nos pays et, partant, à une meilleure considération des métiers de la création et de la production artistique.
- Des programmes d'appui de la coopération culturelle internationale trop longtemps figés, qui ne se sont pas toujours adaptés aux contraintes de leurs bénéficiaires africains, etc.

Parlons par exemple de la formation. Aux artistes et opérateurs culturels de notre génération on a juste appris à monter des dossiers de financements de l'Organisation internationale de la Francophonie (OIF) et de l'Association française d'action artistique (AFAA) et presque jamais à concevoir et conduire un projet qui pourrait se passer de subvention. Pourtant, il était évident, et il le demeure d'ailleurs toujours, que les acteurs culturels de l'Afrique subsaharienne francophone sont pratiquement tous des passionnés sans aucune formation au montage et à la gestion des projets culturels. À coup de perdiem, on nous a incités à participer à des courts stages et ateliers de formation, au point que le perdiem est devenu la raison de notre présence à la formation. Aujourd'hui encore, tout le monde cherche à se former... à condition qu'il y ait un perdiem ou un voyage à l'étranger.

Déficit de formation d'une part, mais surtout désengagement des États d'autre part. Car pendant que l'argent affluait des guichets de la coopération, nos États se désengageaient progressivement de la promotion et du développement culturel pour d'autres secteurs dit prioritaires : la santé, l'éducation, la défense, la vente des matières premières et la construction de

fortunes privées... On a ainsi laissé les activités de la chaîne de production artistique se développer dans l'informel et les artistes se battre tout seuls contre le piratage de leurs œuvres. Comble de cynisme, on nous explique que ce secteur d'activité n'est pas économiquement rentable en Afrique. Comment mesure-t-on l'impact économique d'un secteur qu'on laisse volontairement se développer dans l'informel ?

Paradoxalement, drogués par la subvention, nous, acteurs culturels, mettons une féroce énergie à ne demander que des aides financières, plutôt que d'exiger de nos États un cadre administratif et juridique qui nous permettrait d'être reconnus comme des contribuables à part entière. Est-ce ce rapport avec l'institution qui a transformé les ministères en charge de la culture d'Afrique centrale en régie de spectacle abritant un vaste programme de lutte contre la pauvreté dans le milieu artistique ? Est-ce que ce n'est pas cette façon de ne toujours aborder les problèmes du développement culturel de l'Afrique centrale qu'à travers le prisme de la subvention qui a figé certains programmes d'appui au développement durant ces 30 dernières années ?

Nous devrions peut-être nous inspirer de ce type d'interrogations pour pouvoir reconstruire quelque chose de durable dans notre sous-région.

C'est, de toute façon, ce qui a nourri la conception de notre programme *Escale Bantoo* dont le but est de participer plus efficacement à la structuration de la filière musicale d'Afrique centrale et partant, au développement de la circulation de spectacles dans la sous-région.

Escale Bantoo se décline ainsi en trois axes :

- Un plan d'appui à la structuration des projets à travers lequel nous aidons les jeunes artistes et opérateurs culturels à mieux construire leurs initiatives, qu'elles soient de création ou d'actions culturelles, à les encourager à fédérer les moyens et les énergies autour d'actions qui bénéficient à tous et à chacun.
- Un salon international des voix de Fame dont le but est de faciliter l'accès aux jeunes chanteuses d'Afrique centrale à une scène internationale qui ne sait plus ce qui se fait dans notre sous-région.
- Une scène itinérante qui permet d'assurer la présence et la visibilité des spectacles de la nouvelle scène musicale d'Afrique centrale sur des manifestations plus importantes que les quelques salons et festivals internationaux qui nous restent.

STRUCTURATION

Nous avons intégré un *plan d'appui à la structuration des projets* dans notre programme parce que nous avons constaté que beaucoup de jeunes porteurs de projets culturels de chez nous essayent, malheureusement encore, comme leurs aînés que nous sommes, d'utiliser la vieille méthode qui consistait à mettre en forme ses idées à travers les cases à remplir des formulaires des programmes de financement. Il nous a semblé impératif d'aider ces jeunes à avoir un autre rapport avec la subvention qui doit rester ce qu'elle est réellement, un instrument d'accompagnement et non la fondation de leurs initiatives. Aujourd'hui, il ne s'agit plus simplement de réfléchir sur l'accès à la subvention ou d'une scène, mais davantage à creuser dans ce qu'ils ont envie de faire, à mieux définir pourquoi ils veulent le faire, comment, avec qui et quand? Une méthodologie de conception et de conduite de projet pourtant vieille comme le monde.

Les jeunes managers, administrateurs de compagnies théâtrales et chorégraphiques et opérateurs culturels ont un rôle important à jouer dans la construction d'un marché du spectacle dynamique en Afrique. Mais ils ne parviendront jamais à des initiatives solides et pérennes sans formation. Il ne s'agit surtout pas de recommencer avec ces sessions d'information de 5 à 10 jours qui faisaient office de formation par le passé. L'immersion trois à cinq mois dans l'organisation de grands festivals, l'administration des théâtres, Centres culturels, Agences de booking, Maisons de production, seront à plusieurs titres plus efficaces pour compenser l'absence de centres de formation professionnelle.

Pour s'inscrire dans la durée, leurs projets doivent s'imprégner des expériences d'autres territoires, de la rencontre avec des acteurs d'autres régions du monde, de la notoriété de certains acteurs de la filière. C'est dans cette perspective qu'est né le *Salon international des voix de Fame* de l'Escale Bantoo, dont la première édition s'est déroulée à Douala au Cameroun en mars 2017 et la deuxième du 23 au 26 mai 2018. L'ambition de ce projet est d'offrir aux jeunes acteurs de la filière musicale d'Afrique centrale un espace de rencontres, d'échanges avec les plus grands, un lieu de diffusion pour faire connaître les productions aux professionnels de la filière musicale internationale.

Mais, ce projet étant encore embryonnaire, nous essayons de faciliter leur présence sur des manifestations plus importantes. Depuis deux ans, le Marché des arts du spectacle d'Abidjan (MASA) et le Salon international de la musique « Visa For Music » soutiennent notre démarche en nous offrant



Compagnie les murmures de la forge (Burkina Faso).

des conditions exceptionnelles qui permettent une plus large représentation des acteurs culturels d'Afrique centrale sur ces deux importants marchés et salons du continent. Il faut signaler que cette large présence résulte aussi d'un travail en synergie avec les artistes et de nombreuses jeunes structures culturelles de différents pays de la sous-région.

LA SYNERGIE

En effet, aujourd'hui plus qu'hier, la précarité nous oblige à la synergie des moyens, des expériences et des réseaux de relations. La démarche s'est souvent avérée un peu plus compliquée en Afrique centrale qu'ailleurs parce qu'en chaque Bantou, il y a un roitelet qui sommeille... Mais, au-delà de cette spécificité bantoue, la mise en réseau des acteurs culturels en Afrique centrale s'est très souvent soldée par des échecs parce que nous n'avons pas toujours pris en compte la nécessité de nous associer à des gens qui ont les mêmes intérêts, la même envie, les mêmes objectifs. Nos projets dégagent souvent le sentiment que nous poursuivons les mêmes objectifs, mais ce n'est pas toujours le cas, notamment parce que plusieurs d'entre eux ont été conçus entre les cases à remplir des formulaires de demande de financement.

De nouvelles scènes naissent à côté des anciennes qui ont résisté aux sauts d'humeurs des subventions. Nous pensons notamment au Festival *Nsangu Ndji Ndji* de Pointe-Noire, au *Kolazier* du Cameroun, au Festival *Ndjam VI* de Ndjamena, au Festival *Toseka* et *Ça se passe à Kin* de Kinshasa, *Mantsine* sur scène de Brazzaville, etc. L'urgence consiste aujourd'hui à consolider ces projets qui ont résisté en fédérant autour d'eux toutes les initiatives émergentes qui veulent s'inscrire dans la durée. Nous devons aussi imaginer plus que jamais un cadre de collaboration plus cohérent avec les établissements culturels des pays occidentaux, en nous appuyant davantage sur la complémentarité. D'un côté, nous ne pouvons pas continuer à tout attendre des autres. De l'autre, nos initiatives, aussi modestes soient-elles, doivent être considérées comme des apports à peu de frais dans l'offre artistique globale des établissements culturels de nos amis et un atout important pour accroître la fréquentation de ces lieux.

Les jeunes opérateurs de la filière musicale ont l'avantage de s'être construits en dehors des aides publiques du Nord. Les fédérer dans des initiatives qui profitent à tous est beaucoup plus aisé. La présence de la scène itinérante de l'Escale Bantoo à cette édition du MASA est le premier résultat d'une action collective entre des artistes, des managers et de jeunes

opérateurs culturels qui ne se connaissaient même pas il y a un an. En effet, la scène, les hôtels, la restauration et le déplacement local étant assurés par notre partenaire le MASA, nous avons choisi la synergie pour trouver des billets d'avion que nos gouvernements ne pouvaient pas nous offrir.

L'AUTONOMIE FINANCIÈRE

On ne peut évidemment pas parler de la circulation des artistes sans penser à l'épineux problème que représentent ces billets d'avion qui sont pratiquement impossibles à amortir. Nous pensons qu'il y a d'autres possibilités de financements à la mobilité des artistes en dehors de l'hypothétique soutien de nos états et les indispensables guichets de la coopération bilatérale et multilatérale.

Nous avons ainsi intégré dans notre démarche une réflexion sur les financements alternatifs de la culture, notamment le financement participatif (*crowdfunding*), sur lequel nous nous appuyons depuis deux ans en imaginant des concepts adaptés aux réalités de notre contexte, celui où la carte bancaire est encore une affaire de nanti... Cette orientation nous oblige à aborder avec les artistes la nécessité d'intégrer dans leurs productions les exigences de l'environnement international tout en restant très proche de celles de nos publics et des réalités de notre territoire de travail. Je le disais plus haut, en Afrique centrale, la création contemporaine s'est coupée des publics locaux parce que les créateurs se sont davantage concentrés à répondre aux exigences des marchés du Nord d'où proviennent les financements. Nous devons reconstruire la relation entre ces créateurs et les publics africains pour pouvoir créer des ressources financières locales.

« Sur la route du Masa » et « On the road to Visa For Music », sont des opérations de recherche de fonds basées sur le financement participatif, qui nous ont permis d'obtenir le soutien des parents, amis et autres mécènes, pour assurer la présence de plusieurs jeunes acteurs culturels du Cameroun, du Congo, du Gabon, de RDC et du Tchad au MASA 2016 et 2018, et aux deux dernières éditions de « Visa For Music ». Cette expérience nous a confortés dans l'idée qu'il est possible de se lancer dans la création d'un fonds de mobilité qui serait financé par des institutions publiques, mais surtout des entreprises, des mécènes et même « monsieur tout le monde ». Nous réfléchissons actuellement à des contreparties qui pourraient susciter l'implication des uns et des autres et aux méthodes à mettre en œuvre pour collecter ces fonds. Nous avons amorcé avec les responsables du fonds

de mobilités marocain Afrikayna, des discussions sur la façon dont nous pourrions profiter de leurs expertises et de leurs expériences dans la gestion d'un fonds de mobilité pour les artistes d'Afrique centrale. Nous espérons que d'ici 2019-2020, c'est ce fonds qui nous permettra de vous retrouver ici, avec encore plus de jeunes acteurs culturels d'Afrique centrale.



Stéphane Guertin, artiste (Canada).

Environnement culturel : entre contextes économiques, propositions artistiques, attentes des publics

Michel De Bock

« Pouvez-vous nous garantir que votre artiste émergent du Mali remplira notre salle? »

« Qu'allez-vous faire et prendre en charge pour la promotion du spectacle prévu dans notre salle? »

Ces questions constituent le quotidien des promoteurs et producteurs du Sud à la conquête de la scène internationale ou en confrontation avec la porte étroite.

En effet, il existe une marge réelle entre la prétendue démocratisation des scènes artistiques et la réalité du terrain. La cause est généralement économique. La valeur d'exposition qui fait référence à la valeur marchande prime bien souvent sur la valeur d'usage.

RÉALITÉS ÉCONOMIQUES

Le concept libéral de rentabilité de toutes les formes d'espaces dédiés à l'art, introduit dans la Culture, permet de justifier la diminution des subventions et oblige la présentation d'œuvres, au sens large, à être « rentables », donc à s'autofinancer. Ce mode de fonctionnement a pour conséquence malheureuse de réduire considérablement l'accès aux lieux de diffusion à ceux qui ne peuvent assurer une occupation économique correcte d'une salle.

Cette situation ne peut être dissociée du contexte de la plupart des pays, qui ont aujourd'hui moins de ressources pour des raisons diverses notamment la délocalisation du travail et des sièges des multinationales. L'environnement mondial caractérisé par la montée du terrorisme a engendré une politique du tout sécuritaire dont le coût est important. La tendance est à la diminution progressive des financements de la Culture au sens large. Référence est ici faite aux coupes dramatiques dans les budgets des divers ministères de la Culture, quelles que soient les attributions qui y sont rattachées.



Fanie Fayar, artiste-chanteuse congolaise, médaille d'or des 8^e jeux de la Francophonie.

Les créateurs, les porteurs de projets et les lieux de diffusion sont ainsi directement confrontés à la réduction de leur subvention qui touche en priorité les montants dédiés à la programmation artistique et aux frais de fonctionnement des espaces de diffusion (location et entretien de bâtiments, personnel qui y travaille, achats de consommables). Une subvention réduite de trente pour cent aura donc un impact considérable sur la diffusion des œuvres (théâtre, danse, musique, expositions, etc.).

Face au contexte économique mondial les pays se lancent dans une recherche effrénée de fonds. Aussi, certains qui avaient par le passé une marge de tolérance appréciable sur le plan fiscal ont accentué la pression. Ce facteur complique la situation de l'artiste étranger considéré comme travailleur. Il induit des charges additionnelles dans les budgets des tournées mais aussi des formalités administratives de plus en plus contraignantes.

Ces éléments quelque peu négatifs, renseignent sur la nécessité de prendre en compte les ressources alternatives, le partenariat public-privé et aussi les diverses possibilités intéressantes de financement communautaire (crowd-funding), qui nécessitent cependant un important travail de formation et d'accompagnement.

PROPOSITION ARTISTIQUE

La révolution numérique a facilité la création et la production des œuvres. Des solutions logicielles accessibles financièrement, comme *Logic Pro* ou même *ProTools* (la référence dans le domaine), permettent d'éviter les lourds investissements en studio dans le domaine de la création musicale. Cet exemple peut être transposé dans les différents domaines de la création. De même, Internet est un gain de temps extraordinaire grâce à l'accès à des formations techniques et aux documentations spécifiques.

Nous assistons par conséquent à une explosion de propositions dans tous les domaines de la création artistique, ce qui est globalement positif. Dans le même temps, notre public-cible a aussi accès à une information pléthorique et peut faire son marché en temps réel sur les divers supports en sa possession (téléphone intelligent, tablette, ordinateur). Mais cette explosion de la création et de contenus disponibles a aussi pour corollaire une augmentation importante de la concurrence pour accéder aux divers circuits et espaces de diffusion tels que le MASA. Le spectacle vivant, la vente des produits artistiques comme les CD, la peinture, la photo, la sculpture rencontrent, en effet, de nombreuses difficultés pour accéder au marché international de l'art.

Ces constats permettent de mettre l'accent sur la problématique de la diffusion en lien avec la qualité des œuvres et d'interroger leur réception dans l'espace public.

En effet, dans un monde aussi concurrentiel, nul ne peut se permettre de faire l'impasse sur l'exigence de qualité (qui va de soi) et la nécessité d'apporter le plus grand soin aux contenus afin de faciliter leur promotion.

De même, devant le foisonnement des propositions artistiques, il convient de s'interroger sur la valeur ajoutée d'une œuvre et de ne pas céder à la tentation de suivre un courant artistique qui devient rapidement trop exploité au risque d'essuyer un échec. À leur échelle, les consommateurs finaux affinent, eux aussi leurs connaissances et deviennent plus *exigeants*.

En réponse à ces questions, le positionnement choisi sera bien entendu personnel et en fonction des objectifs, des convictions et des principes de tout un chacun. Le risque étant une perte d'identité de l'œuvre à l'autel du *buzz* médiatique. L'importance des différents médias est tellement grande aujourd'hui pour exister (toujours ces fameux *buzz*), pour se faire remarquer qu'il est essentiel de penser et d'organiser sa communication au moment de la création. Souvent, par faute de temps et de moyens, beaucoup ne font que du copier-coller de l'argumentaire produit. Savoir quelle histoire raconter pour promouvoir une œuvre rentre dans le processus de création et constitue un élément essentiel pour exister dans la bataille médiatique et se pérenniser.

Enfin, il convient ici d'évoquer l'importance de se concerter et de mutualiser des événements, notamment les nombreux festivals qui existent que ce soit en Afrique centrale (*Amani* à Goma, *Kigali Up*, *Bayimba* en Ouganda) ou en Afrique de l'Ouest (MASA, Fitheb, Fest'Art...). Trop souvent la difficulté des coûts de transport est une entrave aux désirs des programmeurs. Aussi est-il bon de travailler sur la mutualisation de certains de ces coûts en adaptant les calendriers de chacun et en aménageant les dates des festivals. Le coût des billets d'avion serait plus facilement amorti, les artistes apprécieraient et comprendraient l'intérêt, d'avoir deux ou trois prestations tout en adaptant le montant du cachet artistique. Les festivals naissant au Burkina Faso auraient peut-être ainsi intérêt à s'entendre avec le Festival sur le Niger à Segou et les initiatives au Sénégal.

Il faut, donc, pour accompagner la mobilité du créateur et la circulation de l'œuvre, faire preuve d'imagination et continuer à se battre pour que des espaces de célébration tels que le MASA, où les rencontres artistiques et techniques tissent des réseaux et des liens, poursuivent leur travail remarquable en faveur de la diffusion du spectacle vivant.

L'expérience du groupe malgache The Dizzy Brains

Cyril Noël

Mon intervention dans le cadre du colloque sur la circulation des artistes lors du MASA a pour but de partager notre expérience de la mobilité avec le groupe The Dizzy Brains, originaire de Madagascar. Ceci afin d'illustrer le traitement en France de la circulation internationale d'un groupe africain, avec les problématiques et les opportunités qui s'y rattachent.

PRÉSENTATION DU PROJET ARTISTIQUE

The Dizzy Brains est un groupe de rock garage, comme ils sont nombreux dans le monde, à l'exception de Madagascar, lieu de naissance du quatuor, pays qui connaît d'importants problèmes de pauvreté et de corruption. Fondé par deux frères, Eddy au chant et Mahefa à la basse, le groupe lutte contre l'injustice, le manque de possibilités et la restriction de la liberté dans la vie quotidienne du peuple malgache. Ils font figure d'opposition dans leur pays : une jeunesse malgache qui essaye de s'en sortir en remettant en question le système politique en place et qui s'autorise l'espoir d'un changement. Leurs influences viennent des groupes de la génération de leurs parents (The Sonics, The Kinks, The Vines, Jacqueline Taïeb...). Ils ont même repris « Les Cactus » de Jacques Dutronc, dans une version pour le moins épineuse, qui a retenu l'attention du public à Madagascar comme en France et constitue à ce titre un bel exemple de dialogue des cultures au sein de ce vaste espace ouvert sur le monde qu'est la Francophonie.

Par bien des aspects, c'est un groupe qui ne laisse pas indifférent, auprès duquel nous avons tout de suite eu envie de nous engager. D'abord parce que leur musique est brute, puissante, et qu'elle défend un propos, une prise de position politique qu'ils clament haut et fort. Elle est imprégnée d'un contexte où la tension et l'urgence de la jeunesse se mêlent au poids d'un métissage revendiqué. Ensuite, parce que leurs performances portées par l'incroyable présence scénique du chanteur marquent invariablement les esprits.

Le point de départ de la carrière du groupe en France a été leur passage aux TransMusicales de Rennes en décembre 2015, pour leur premier

concert en dehors de Madagascar. Avec le début de notre collaboration, les quatre membres du groupe ont pu se professionnaliser progressivement et commencer à vivre de leur musique. The Dizzy Brains ont ensuite sorti leur premier album « Out of the Cage » en mai 2016 sous notre label X-Ray Production, en collaboration avec le label malgache Libertalia-Music Records.

Le groupe est soutenu par le dispositif RFI Talent qui accompagne sur la durée l'émergence d'artistes venus du monde entier. Au titre de ce partenariat, Radio France International est co-éditeur de The Dizzy Brains et participe ainsi, dans le cadre de sa mission de défense de la Francophonie, à la promotion de ses œuvres. En outre, les partenaires institutionnels ont depuis le début été désireux de soutenir le projet. Ainsi avons-nous obtenu le soutien financier d'organismes tels que la Société des Producteurs Phonographiques Français (SPPF), le Centre national de la chanson, des variétés et du jazz (CNV), le Fonds pour la Création Musicale (FCM), la Spedidam, l'Adami, la SACEM, le Bureau Export et l'OIF. Certains programmes accompagnant plus spécifiquement la mobilité internationale, d'autres la production de la tournée.

En 2016 et 2017, le groupe a sillonné les routes françaises mais aussi internationales effectuant près d'une centaine de dates. Au cours de ces deux années de tournée, il s'est produit sur des scènes prestigieuses tels que le Printemps de Bourges, le MaMa Festival, la Fiesta des Suds, les Solidays... La tournée a aussi été marquée par des déplacements à l'international notamment en Belgique pour le festival Ezperanzah, à la Réunion pour le Iomma et le Sakifo, au Québec pour le Festival d'été de Québec et Les Nuits d'Afrique de Montréal, en Corée du Sud pour le ZandariFesta *via* l'Institut Français de Séoul, au Maroc avec le Visa For Music... L'espace territorial de la Francophonie a ainsi marqué les débuts de l'internationalisation du groupe. En 2018, The Dizzy Brains ont effectué leur première tournée en terrain non francophone avec l'Allemagne, les Pays-Bas et l'Europe de l'Est, ce qui constitue à nos yeux un nouveau palier dans leur développement international. Ils ont également enregistré leur nouvel album, sorti à l'automne, puis sont repartis pour une nouvelle tournée française fin 2018/début 2019.

Dès le départ, nous avons adopté une logique de développement à long terme en maintenant un niveau d'investissement important pour faire exister le projet et le faire évoluer en France, à Madagascar et plus généralement à l'international. Nous le constatons depuis le début de notre collaboration : partout où le groupe joue, il parvient à capter l'attention du public mais aussi des professionnels. Les deux premières tournées que nous avons montées ne sont pas excédentaires mais elles constituent un pari sur l'avenir

qui s'inscrit dans une stratégie de développement à long terme, en prenant le temps de la construction.

Avant toute chose, il faut croire au projet, à son potentiel artistique, à sa capacité à fédérer, à aller à la rencontre d'un public réceptif, par-delà les frontières. The Dizzy Brains utilisent l'incroyable pouvoir fédérateur de la musique rock pour faire passer leur message, faire connaître leur culture et leur pays, sensibiliser les gens aux problèmes auxquels la population malgache, et particulièrement la jeunesse, est confrontée au quotidien. Certes, la France a joué un rôle important dans le développement de leur carrière, mais The Dizzy Brains est avant tout un groupe de rock à vocation internationale, de par sa musique mais surtout sa rage communicative, son envie de faire bouger les choses, d'insuffler une vague de changement.

Pour que The Dizzy Brains puissent circuler, aller jouer leur musique ici et là, nous avons dû faire face à la contrainte des visas en effectuant de nombreuses démarches administratives, sans pour autant que cela n'ait constitué de barrières au développement de leur carrière. L'envie, la motivation, l'intime conviction de l'immense potentiel de ce groupe ne nous ont jamais quittés. Nous n'avions pas de compétences spécifiques en la matière, nous nous sommes formés sur le tas, faisant ainsi l'expérience de la mobilité internationale d'un groupe originaire de Madagascar.

RETOUR SUR LES DÉMARCHES ADMINISTRATIVES EFFECTUÉES

La problématique de l'obtention des visas nécessaires constitue depuis le début un enjeu déterminant dans le développement de la carrière du groupe. Nous l'avons vu plus haut, ce dernier passe en grande partie par sa circulation à l'international. Plusieurs salons, tels que le Visa For Music au Maroc ou le Zandari en Corée du Sud, nous ont permis de franchir des paliers de développement. Il a donc fallu effectuer toutes les démarches nécessaires, se renseigner, s'y prendre à temps, s'adresser aux bons interlocuteurs, fournir les éléments demandés, faire preuve de réactivité, de souplesse, voire même d'inventivité!

Nous avons commencé par effectuer des demandes de visas pour des concerts uniques : les TransMusicales de Rennes et le Printemps de Bourges. Il s'agissait du visa de court séjour (d'une durée inférieure à 90 jours) portant la mention « Profession Artistique et Culturelle ». Puis, pour la tournée 2016, nous avons obtenu ce même visa mais dans sa version longue durée (pour 8 mois de mai à décembre). Pour demander ces visas, nous devons

obtenir l'aval de la Direction régionale des entreprises, de la concurrence, de la consommation, du travail et de l'emploi (Direccte), organe régional de l'inspection du travail, sous la forme d'une autorisation provisoire de travail (APT).

Cette étape était une des plus techniques du point de vue administratif et se devait d'être anticipée au mieux. C'est là une dimension délicate à évaluer car il faut à la fois anticiper et dans le même temps attendre d'avoir eu les confirmations nécessaires pour pouvoir se projeter réellement sur les dates de la tournée. Les informations étaient difficiles à collecter et, une fois le dossier déposé, l'attente de l'avis de la Direccte constituait une source d'incertitude importante puisqu'elle n'était que le pré-requis à la demande de visa en elle-même, déposée auprès du Consulat Général de France à Madagascar. L'obtention de l'APT venait donc transformer un parcours administratif déjà complexe en véritable « casse-tête » pour les artistes et leurs employeurs. De plus, cette demande de visa qui n'était valable que pour une année, aurait dû être réitérée à chaque nouvelle tournée.

C'est à ce stade qu'est intervenu un fait déterminant pour la circulation de The Dizzy Brains avec l'évolution de la loi relative aux droits des étrangers en France et la création du « Passeport Talent » né de la fusion des titres de séjour « Compétences & Talents » et « Profession Artistique & Culturelle ». Entrée en vigueur en novembre 2016, cette nouvelle loi dont l'un des objectifs est d'améliorer l'attractivité de la France et la mobilité internationale a constitué une réelle avancée pour toutes celles et ceux qui œuvrent au quotidien à faire émerger et développer des artistes étrangers en France, en simplifiant grandement la procédure d'obtention du visa en supprimant notamment l'étape de l'APT.

Nous avons ainsi pu bénéficier de cette nouvelle loi en obtenant en mai 2017 un titre de séjour d'une durée de quatre ans pour les quatre membres du groupe. L'obtention de ce titre de séjour constitue, à plusieurs titres, une avancée très importante dans notre collaboration. D'abord, parce que le fait de travailler sur un horizon de quatre ans nous permet de déployer sereinement notre stratégie de développement et d'investissement à moyen terme, avec la France comme point d'ancrage. Ensuite, parce que l'obtention d'un titre de séjour en France permet au groupe de circuler librement dans l'ensemble de l'espace Schengen, sa mobilité étant ainsi grandement facilitée à l'intérieur de l'Union Européenne.

Pour effectuer les démarches nécessaires à l'obtention du « Passeport Talent » nous avons pu compter sur le précieux soutien du réseau Zone Franche. Le travail effectué par Zone Franche est inestimable pour la circulation

des artistes, que ce soit au niveau de son intervention et de ses préconisations dans le débat parlementaire, que de sa capacité à mutualiser le savoir-faire administratif de ses membres, à apporter des conseils aux opérateurs culturels et à débloquer des situations compliquées par le biais de son Comité Visas. Nous avons également bénéficié de l'avis très favorable de l'Institut Français de Madagascar qui a appuyé notre demande auprès du Consulat et ainsi facilité l'obtention de ce fameux « Passeport Talent ».

Le titre de séjour, en ouvrant les droits à la sécurité sociale et au régime de l'intermittence, permet en outre de consolider la professionnalisation des artistes, avec un nécessaire accompagnement administratif par le producteur. Dans le cas de The Dizzy Brains, cette dimension a pris une importance toute particulière dans la mesure où l'un des musiciens a rencontré en 2017 de graves problèmes de santé qui ont pu être pris en charge, lui permettant ainsi de se soigner et de reprendre son activité normalement.

Avec la France comme point d'ancrage et le « Passeport Talent » en poche, nous avons pu effectuer les démarches de visa court séjour nécessaires pour se rendre dans les différentes destinations internationales visitées lors de la tournée (Canada, Maroc, Royaume-Uni, Corée du Sud), et ce directement depuis la France, sans avoir à repasser par le Consulat du pays d'origine.

À ce propos, soulignons qu'il est indispensable de travailler en étroite collaboration avec une personne de référence dans le pays d'origine pour accompagner le groupe au moment de faire les démarches en lien avec le consulat du pays de destination. En l'occurrence, c'est le régisseur qui a assuré le relais avec l'Institut Français de Madagascar, d'une part, et le Consulat de France, d'autre part, au moment de la demande du « Passeport Talent ». Sans son aide précieuse et l'instauration de ce binôme Madagascar-France, nous aurions très certainement eu beaucoup de difficultés à obtenir ce visa.

LES CONTRAINTES LIÉES À LA CIRCULATION DU GROUPE

Durant ces deux années de tournée et pour arriver à la situation relativement « confortable » où nous en sommes, les contraintes administratives rencontrées ont été nombreuses. En premier lieu, le manque d'information sur les procédures à entamer (notamment les APT) constitue une véritable barrière à l'entrée au moment de se lancer dans cette expérience. Ceci doublé de l'extrême difficulté voire de l'impossibilité à joindre les administrations auxquelles l'on doit s'adresser.

C'est à ce niveau que l'activité de conseil de réseaux tels que Zone Franche est indispensable pour accompagner les acteurs de la filière dans l'aventure de la mobilité internationale des artistes. Avant de travailler avec The Dizzy Brains, nous étions totalement néophytes en la matière. Nous avons pu acquérir les compétences administratives nécessaires par la pratique, en allant chercher l'information sur les sites des administrations, en mobilisant un réseau, en apprenant à anticiper les demandes, en faisant preuve de réactivité et d'adaptabilité.

Une autre difficulté que nous avons dû surmonter tient au décalage temporel qu'il y a eu entre l'entrée en vigueur de la nouvelle loi mettant en place le « Passeport Talent », son évaluation dans les consulats et son application effective dans les administrations françaises. Faisant partie des tous premiers groupes à bénéficier de ce nouveau visa, nous sommes en quelque sorte allés « au-devant » de l'application de cette nouvelle loi. Par exemple, lorsque nous avons présenté un contrat d'engagement d'artiste propre à la profession pour justifier de la durée du visa demandée, nous sortions complètement du cadre conventionnel que l'administration avait l'habitude de traiter. Malgré tout, nous avons obtenu le visa « Passeport Talent » sur la base de ce contrat spécifique et pour une durée équivalente.

Ces difficultés prennent en grande partie leur source dans la non-appréciation du statut d'artiste comme un cas particulier par les administrations. La circulation des artistes soulève toujours de nombreuses problématiques pour les différents acteurs de la filière et encore beaucoup trop de tournées, de résidences, de projets artistiques d'échange interculturels ne voient pas le jour ou sont tout simplement annulés à cause de regrettables barrières administratives. En tant qu'opérateur culturel faisant circuler des artistes à l'international, il faut toujours se préparer à l'éventualité de reporter ou même d'annuler une ou plusieurs dates. C'est une réalité et il est à ce titre fortement préférable de travailler avec des options modifiables, en particulier sur les billets d'avion.

Pour maintenir et encourager une diversité culturelle plus que jamais nécessaire dans un contexte de mondialisation où le risque d'uniformisation est bien réel, il y aurait fort à gagner à réserver un traitement des demandes de visas spécialement adapté au statut d'artiste ainsi qu'aux usages professionnels propres à la filière culturelle. La libre circulation des artistes constitue en ce sens une condition essentielle au dialogue interculturel, à l'ouverture au monde, au respect de l'autre, à la tolérance et à la solidarité. Même si des avancées ont rendu possibles des expériences comme celle que nous vivons en ce moment avec The Dizzy Brains, nous devons tendre à une harmonisation encore plus poussée des législations pour que les artistes et leurs

œuvres puissent mieux circuler à travers le monde. Valoriser et promouvoir la diversité culturelle, notamment par l'axe de la mobilité des artistes à travers le monde, est primordial pour célébrer la créativité dans toute sa diversité. On peut ici faire l'analogie avec les biens culturels qui, au titre de l'exception culturelle, bénéficient d'un statut spécial par rapport aux autres biens marchands présents sur le marché. De la même manière, il faudrait que les artistes puissent bénéficier d'un statut spécial pour pouvoir circuler plus facilement d'un pays à l'autre.

LE PARTAGE D'EXPÉRIENCE COMME VECTEUR D'INSPIRATION POUR D'AUTRES PROJETS

En conclusion, gardons à l'esprit que tout part de la qualité intrinsèque du projet artistique mais aussi de l'engagement des opérateurs qui le défendent. Ce projet doit être structuré, accompagné et professionnalisant pour les artistes avec un apport financier de la part du producteur. La circulation internationale des artistes et de leurs œuvres constitue une formidable opportunité de développement de carrière, de structuration, de professionnalisation mais aussi et surtout de dialogues interculturels par-delà les frontières.

Il est cependant important de bien évaluer les déplacements à l'international. Souvent coûteux, il faut que ceux-ci s'inscrivent dans une stratégie globale et qu'ils laissent entrevoir des opportunités de nouer des relations ou de trouver de nouveaux partenaires.

Notre collaboration avec The Dizzy Brains s'inscrit dans un contexte favorable, d'une part, grâce à la politique culturelle française traditionnellement tournée vers la diversité et, d'autre part, grâce aux réseaux qui structurent la Francophonie. En outre, les différentes subventions à la mobilité permettent une prise de risque plus importante en termes d'investissement.

Au final, bien que notre expérience de la circulation internationale des artistes avec The Dizzy Brains fasse en grande partie référence à la France et que les contraintes et les opportunités liées à la mobilité varient nécessairement d'une région du monde à l'autre, nous espérons qu'elle pourra inspirer d'autres projets artistiques dans leur circulation, indépendamment de leur pays d'origine et des territoires vers lesquels ils souhaitent s'exporter. La mobilité des artistes implique certes des contraintes mais surtout beaucoup d'opportunités. L'engagement, la persévérance, la passion, la détermination, mais aussi l'audace sont autant de valeurs que les opérateurs culturels peuvent mettre au profit de la circulation des artistes et de leurs œuvres.



Moona, artiste-chanteuse sénégalaise, médaille d'argent des 8^e Jeux de la francophonie d'Abijan (Côte d'Ivoire).

Créoliser la création culturelle

Christophe Galent

À travers Édouard Glissant, j'en appelle à votre bienveillance : autorisez-moi à donner à la question de la mobilité des artistes sa nécessaire ampleur - son ampleur poétique.

Je ne suis ni poète, ni artiste ; je dirige une institution culturelle. Je ne crée pas d'œuvres. Je les achète à des artistes pour les vendre à des publics cibles, moyennant la prise en compte d'un cahier des charges économique et socio-culturel négocié avec des pouvoirs financeurs, publics ou privés. Mais ce n'est qu'une partie de mon métier. Sa part la plus importante consiste à agir sur les dispositifs culturels et les paramètres matériels qui conditionnent les créations. Car aucune œuvre ne surgit, ne rencontre un public, n'influence une culture hors des paramètres matériels et des dispositifs culturels qui rendent sa gestation possible. Je parle des conditions de production et de diffusion, mais aussi des matrices et cadres imaginaires où les créations artistiques prennent germe, et qu'elles nourrissent.

Je ne crée aucune œuvre, mais je travaille à déplacer les dispositifs et les paramètres qui rendent les œuvres possibles, à les transformer pour créer les conditions de naissance d'œuvres non seulement nouvelles, mais différentes. Susceptibles d'engendrer des cultures différentes ou, moins directement, des perceptions nouvelles de nos cultures.

Donner à la question de la circulation des artistes son ampleur poétique, c'est envisager la fabrication des dispositifs de mobilité dans la perspective d'une mise en mouvement des imaginaires et des cultures, et pas seulement dans le but de faciliter le commerce – même au sens noble - des œuvres.

Quelques actions portées par les Halles et nos partenaires rendront mes propos plus tangibles.

TRANSFERT D'EXPÉRIENCE, PLUTÔT QUE TRANSFERT DE COMPÉTENCE : UN DISPOSITIF DE CO-FORMATION COLLECTIVE

Nous avons apporté plusieurs années de suite un soutien technique à un festival du Nord de l'Afrique. Les dates changeaient totalement chaque année.

Nous étions appelés au dernier moment. Mes techniciens passaient dix jours sur place, de l'aube à la nuit. Nous n'avons jamais formé un seul technicien local, et l'impréparation technique du festival ne s'est jamais améliorée. Nous avons servi de roue de secours pour que le festival se tienne. Aucun transfert de compétence, aucune réciprocité. J'ai mis fin à cette fausse coopération, stérile.

Que serait une coopération technique féconde ? Au MASA, nos techniciens arrivent en amont du festival. Ils rencontrent pour une session de trois jours les techniciens, issus de toute l'Afrique, qui accompagnent les compagnies ou travaillent sur les lieux du MASA. Nous ne formons à aucune spécialité technique : les techniciens inscrits à ces sessions ont déjà une formation ciblée, et doivent de toute façon travailler toute l'année avec des matériels différents, ou moins fournis et plus anciens que ceux qu'ils trouvent ici. La session consiste en un dialogue et un partage d'expérience autour des spectacles présentés au festival : comment modifier ce plan de feu ou cette fiche son, quel matériel est substituable, etc. C'est un workshop participatif lié aux cas concrets de la programmation du festival.

Nous animons cet atelier de travail, nous ne faisons pas de cours magistral. L'échange se fait de pair à pair, pas de maître à apprenti. Sans doute mon équipe a monté davantage de spectacles techniquement complexes, pluridisciplinaires, que ses confrères africains. Mais ce vécu n'est pas approprié aux réalités africaines où les problèmes sont de nature différente. Mes techniciens ne peuvent donc mobiliser leur expérience que comme un fonds dans lequel puiser une comparaison pour pointer un problème ou résoudre une situation donnée, et pas comme un modèle insurpassable vers lequel chacun devrait tendre. Les solutions à un problème précis, dans le contexte local du MASA, sont trouvées par l'ensemble des techniciens présents, dans le partage mutuel d'un savoir collectif que mes techniciens ne sauraient détenir.

Ce type d'atelier technique collectif, sur cas concrets, est indispensable à la mobilité des œuvres d'Afrique – et de tout autre continent. Et l'Afrique n'est pas un bloc uniforme : d'un pays à l'autre, les infrastructures, les conditions de présentation, le rapport au public est différent. La formation technique spécialisée ne saurait donc suffire, il leur faut faire preuve d'une capacité d'adaptation considérable. Il est moins important de spécialiser à outrance la formation des techniciens que d'enrichir leur expérience en les mettant au contact de formes artistiques les plus diverses possibles, et sur des terrains inusuels.

Transfert d'expériences plurielles, plutôt que transfert de compétences spécialisées. L'OIF, le MASA et Les Halles ont inventé un dispositif pilote. Grâce au prix Ismaël Diaby, un technicien présent au MASA passe trois

mois aux Halles. Il participe, sans se concentrer sur sa spécialité technique, à l'ensemble de l'activité des Halles, qui va de l'événementiel aux grands formats de danse et de cirque, en passant par des temps plus atypiques, que je décrirai dans un instant. Ce technicien n'est pas en formation : il est **en résidence**. Ce terme n'est pas anodin. Le dispositif est en effet calqué sur les bourses de résidence d'auteur, qu'il transpose dans le champ technique. C'est important à double titre. D'abord parce que ce technicien, au fait des réalités africaines, acquiert l'expérience des réalités européennes. À terme, l'ensemble des techniciens passés par ce dispositif pilote pourront se substituer aux techniciens des Halles pour animer des ateliers collectifs du MASA ou d'autres structures ; c'est donc un partenariat structurant et fécond.

Il faut remercier Madame Youma Fall et le Professeur Konaté pour cette innovation.

C'est important, surtout parce que le dispositif applique le système de la bourse d'auteur à un bénéficiaire qui n'est pas reconnu comme créateur. Or, je crois que pour inventer des dispositifs de circulation artistique pertinents, nous devons sortir d'une représentation au fond très occidentale et très datée, qui rabat la figure de l'artiste sur celle de l'auteur solitaire dont jaillit l'œuvre pure et inconditionnée. Nos dispositifs de soutien à la mobilité comme à la création demeurent adressés à des individus artistes, accompagnés isolément. J'insiste *a contrario* sur l'importance cruciale de la co-formation collective.

APPROPRIER LES CONDITIONS CONCRÈTES DE LA CRÉATION EN TERRITOIRES DISSEMBLABLES : UN DISPOSITIF DE CO-CRÉATION CROISÉE

Les Halles savent produire des artistes africains, sur des thématiques africaines, et avec une première en Afrique. La dernière création de Serge-Aimé Coulibaly, *Kalakuta Republik*, remplit tous ces critères. C'est un immense succès : des dizaines de représentations dans tous les grands festivals et les grandes scènes... d'Europe ! En Afrique le spectacle n'existe quasiment pas. Techniquement et économiquement, sans doute n'y est-il pas suffisamment adressé.

Car d'un continent à l'autre, d'un pays à l'autre - au sein même de l'Europe, de l'Amérique, de l'Asie - les conditions techniques, le rapport au public, les types de financement, les délais de prises de décision, le substrat culturel sont très disparates.

À partir de là, deux options se présentent :

- Choisir de travailler seulement avec ses semblables institutionnels. Cela conduit à créer des circuits spécialisés. Donc réduits. Certains peuvent toutefois suffire à une forme d'économie culturelle. Il y aurait alors circulation artistique, mais aucun dialogue pragmatique des cultures.
- Choisir de chercher à créer les conditions de ce dialogue pragmatique. Mais on se heurte alors au problème de la création de spectacles adaptés à des terrains économiques, techniques et culturels disparates.

Pour apprivoiser cette difficulté, les Halles ont lancé des programmes de résidences et de co-crétions croisées avec des villes d'un autre continent. Nous l'avons fait avec Hong-Kong, nous le faisons avec Marrakech. Le principe est triple :

- Une vingtaine de jeunes artistes de disciplines multiples doivent travailler ensemble : soit par paire liant un artiste de chaque pays, soit en les laissant définir ensemble un projet, soit en imposant un thème convoquant les imaginaires de chacun.
- Les artistes partent en résidence dans le pays partenaire et le processus de création ne débute pas avant ces résidences.
- Les artistes sont contraint de créer des formes qui doivent être présentées en même temps, et identiquement dans les deux pays.

Si nous ne faisons appel qu'à un ou deux artistes, ils trouveraient vite un espace conforme à leurs habitudes et éviteraient de se confronter à la réalité du terrain. À Hong Kong, les théâtres sont petits mais bien équipés ; créer un spectacle sur une petite scène et le transporter à Bruxelles ne pose aucun problème. Les deux ou trois scènes de Marrakech suffiraient aussi. Mais quand vingt artistes créent dix à quinze projets pluridisciplinaires qui doivent être présentés ensemble dans deux espaces urbains aux rapports perturbants, les créateurs ne peuvent s'en remettre à leurs habitudes. Leurs routines sont désamorcées par le dispositif même ; chacun est obligé de se confronter vraiment aux conditions de l'autre. C'est pourquoi la création naît de la résidence croisée et n'y préexiste pas.

Cela engendre des formes atypiques, mais elles constituent le noyau de projets ultérieurs capables de rayonner sur des territoires aux conditions totalement différentes. Le travail avec Hong Kong a d'abord abouti à dix formes de quinze à vingt minutes dont sont issues ensuite plusieurs créations qui tournent désormais à Macao, en Corée du Sud, au Japon aussi bien qu'en Belgique. Du travail avec Marrakech naîtront quinze projets. Nous savons déjà que plusieurs pourront



Patéo, créateur de mode, Côte d'Ivoire.

être diffusés sur les deux aires régionales, sans requérir des conditions de présentation typiquement occidentales ou typiquement marocaines.

Ces œuvres ne rencontreront pas le succès de *Kalakuta Republik* mais j'y attache davantage d'importance. Le processus qui les engendre fait un pas vers la résolution de ces questions complexes qui nouent formation et circulation des artistes, et rencontre entre des œuvres, des publics et des imaginaires ancrés dans des réalités économiques et culturelles dissemblables.

QU'AVONS-NOUS EN PARTAGE ? UN DISPOSITIF DE MISE EN QUESTION INTERCULTUREL

Le pas suivant, plus expérimental, vise à créer les conditions d'émergence de transversalités narratives et dramaturgiques multiculturelles.

Nous avons réuni aux Halles en avril 2017, pour la deuxième année consécutive, 60 étudiants d'écoles artistiques, 17 jeunes artistes, 15 universitaires, penseurs et intervenants pendant deux semaines. Soit plus de 90 personnes issues de 6 pays, dont 14 Marocains, ainsi que 10 Burkinabés et Rwandais dont la venue est financée par Africalia, dans le cadre d'un volet de coopération Nord-Sud dans lequel s'impliquent Les Halles. Théâtre, danse, cirque, performance : toutes les pratiques des arts de la scène sont présentes, mais également le cinéma, les arts plastiques, le numérique et même le design textile. Les étudiants ont latitude de montrer chaque soir des propositions artistiques conçues le jour même, sans finalité pédagogique ou de production, sans obligation non plus de rester dans son champ disciplinaire. Mais le public est présent chaque soir et tout est gratuit. Cela déclenche un « work in progress » gigantesque - moins un laboratoire qu'un grand campement improvisé : tout le monde déjeune et dîne ensemble, public compris, et il est même possible de dormir et d'habiter aux Halles. L'ensemble s'articule autour d'un thème : la démocratie l'année dernière, le sacré cette année.

Quel est l'effet de ce dispositif? D'abord, les étudiants se rassemblent instinctivement par groupes culturels. Ils se présentent aux autres groupes en fonction d'horizons d'attente présupposés. Les Européens se conforment à une idée de leur rôle vis-à-vis des problèmes de l'Afrique, et les Africains ont vite fait de se mouler dans le leur. En début d'assemblée, nous avons ainsi droit à des propositions pleines de bonnes intentions, mais assez niaises; symétriquement, à des parodies supposés iconoclastes et drôles, de discours politiques africains pilotés par Sarkozy et la Françafrique.

Le groupe commence donc à créer en se conformant à l'image qu'il suppose devoir tendre à l'autre. Mais en deux jours ces positions volent en éclat : impossible de se répéter pendant deux semaines quand des intervenants de haute volée ouvrent chaque jour aux étudiants des horizons inattendus sur le thème exploré, et que du public est présent. Les propositions basées sur l'horizon d'attente de l'autre dévoilent leur pauvreté et se désagrègent, renvoyant chacun à la question de sa singularité d'artiste et d'individu.

Relever le défi de cette singularité oblige chacun à puiser hors du prêt-à-jouer, dans son expérience culturelle la plus propre : celle de son parcours à travers une condition culturelle, et pas celle d'une culture en général. S'ouvrent des moments de tension personnelle, entre perte des repères (plus de discours qui me disent d'avance que faire) et recherche d'authenticité (qu'ai-je vraiment à dire, d'où est-ce que je parle, à qui, pourquoi?). Tensions, aussi, entre les groupes culturels : plus moyen d'échapper au fait que tous ne vivent pas du même côté de l'histoire, de la puissance économique et politique, et ainsi de suite. Mais alors : qu'avons-nous en partage? Cette question frappe les étudiants d'autant plus qu'ils ont tous la même vocation d'artiste et que, perversité supplémentaire, dans l'assemblée d'avril nous les envoyons dans toute la ville, au contact des gens, des non-artistes, des indifférents à l'art.

Qu'avons-nous en partage? Je prétends que les dispositifs de mobilité artistique doivent être construits pour entraîner collectivement les artistes à affronter cette question, à la creuser entre eux et avec les populations, et non pas pour la dissiper dans le noble horizon de l'art, ou la supposer réglée du fait même de l'existence de dispositifs administratifs de circulation culturelle.

Tant que les étudiants ne font pas face à cette question, leurs propositions sont techniquement bien faites, mais lisses. Lorsqu'ils ne peuvent plus éviter cette question, ils sont contraints d'assumer leurs différences et les tensions de leurs identités en relation. Aussitôt, des propositions magnifiques jaillissent. Le projet sur les migrants et les squats, si mal entamé, repris par tout un collectif a débouché sur une présentation sidérante dont je sens encore l'émotion. Mêlant cinéma et plateau, direct et différé, documentaire et fiction, amateurs et « professionnels », cette proposition inventait la forme nécessaire à son contenu, sans égard pour les bienséances disciplinaires ou idéologiques. Je pourrai citer une dizaine d'autres réussites impliquant toutes des groupes composites.

Le dispositif a fait naître des noyaux narratifs et des embryons formels qui créaient du commun sans effacer les singularités, les tensions, les conflits. Qui balayaient les clichés et les modes de présentation convenus et ouvraient l'espoir de nouvelles formes culturelles, au sens fort du terme.

Pour conclure

Nous vivons des temps difficiles, gros de menaces. Par gros temps, les dispositifs de circulation artistique ne peuvent se contenter de favoriser une affable tolérance entre les cultures, ou l'expansion économique des industries créatives. Nous devons assumer une ambition plus haute : créer de nouvelles formes culturelles, les formes de nouvelles cultures.

Si j'en crois les expériences que nous avons menées, les dispositifs de mobilité mettent en mouvements imaginaires et cultures à condition d'être :

- adressés à des *collectifs disparates* du point de vue culturel et disciplinaire,
- réunis pour *produire ensemble* dans des espaces concrets dissemblables,
- dans un horizon créateur *assigné par une question commune*.

Ne nous contentons pas de dispositifs individuels, ou spécialisés par filière, ou exploitant des similarités de terrain ou de cultures. Visons au contraire la créolisation des dispositifs de mobilité.

Prendre le terme de Glissant n'est pas qu'un artifice rhétorique. Le dispositif de circulation artistique, de mise en mouvement des imaginaires et des cultures que j'appelle à concrétiser, c'est bien celui que le penseur et poète dénommait créolisation :

« La créolisation, c'est un métissage d'arts, ou de langages qui produit de l'inattendu. C'est une façon de se transformer de façon continue sans se perdre. C'est un espace où la dispersion permet de se rassembler, où les chocs de culture, la disharmonie, le désordre, l'interférence deviennent créateurs. C'est la création d'une culture ouverte et inextricable, qui bouscule l'uniformisation par les grandes centrales médiatiques et artistiques. »

Espérons-en un renouvellement des contenus et des formes. Les projets sur les migrants ou relatifs au néo ou post-colonialisme sont légion, et légittimes. Mais je crains qu'à nous focaliser sur eux, nous rations des glissements tectoniques cruciaux pour notre avenir.

La Chine possède le port d'Athènes, absorbe des centaines de milliers d'hectares cultivables en Afrique, rachète des empires industriels et de service en Europe, en Amérique ; les nouvelles routes de la soie traversent nos continents. Je n'ai connaissance d'aucun projet qui brasse cette matière et ces enjeux.

Les printemps arabes, le mouvement citoyen au Burkina-Faso, le mouvement étudiant au Canada, les occupations citoyennes en France, en Espagne, au Portugal, sont quasi-synchrones, impliquent la même génération qui

utilise les mêmes nouvelles technologies et réseaux sociaux, et tous peinent à trouver un second souffle. Quels artistes s'en sont emparés ?

Il y a matière à des sagas entières plus qu'à des spectacles solitaires. Rêvons à des collectifs rassemblant sociologues, économistes, historiens, penseurs, artistes de toutes les disciplines et de plusieurs continents ; rêvons à des séries d'un nouveau type, avec des créations de plateaux là où il y a des plateaux, des web-séries, là où Internet est plus pertinent, des interventions urbaines, des débats, des chansons, un emmêlement rhizomatique de documentaires et de fictions, organisés en arborescences numériques, et partout accessibles par ce biais.

Je dois interrompre ici mon rêve de ces œuvres polymères qui renouvelleraient l'économie de nos cultures et leurs chemins de convergence. Au reste, à nous qui ne sommes pas artistes, revient la responsabilité de créer les conditions de naissance de ces œuvres, pas d'en donner le programme. Soutenus par des politiques stratégiques et visionnaires, de grands festivals fédérateurs comme le MASA, le lancement d'un réseau de capitales africaines de la culture, d'autres lieux ou festivals dédiés aux francophonies pourraient être les chevilles ouvrières de tels dispositifs de mise en mouvement culturel. Faire davantage, cela n'est pas en notre pouvoir : la création artistique est du ressort des artistes, pas du nôtre. Mais si nous voulons échapper aux hégémonies financières et politiques tout en affirmant des cultures-mondes différenciées plutôt que des cultures-enclos monocolors – si vaste puisse être l'enclos –, nous avons le devoir de ne pas tenter moins.

TÉMOIGNAGES



Didier Awadi.

Didier Awadi

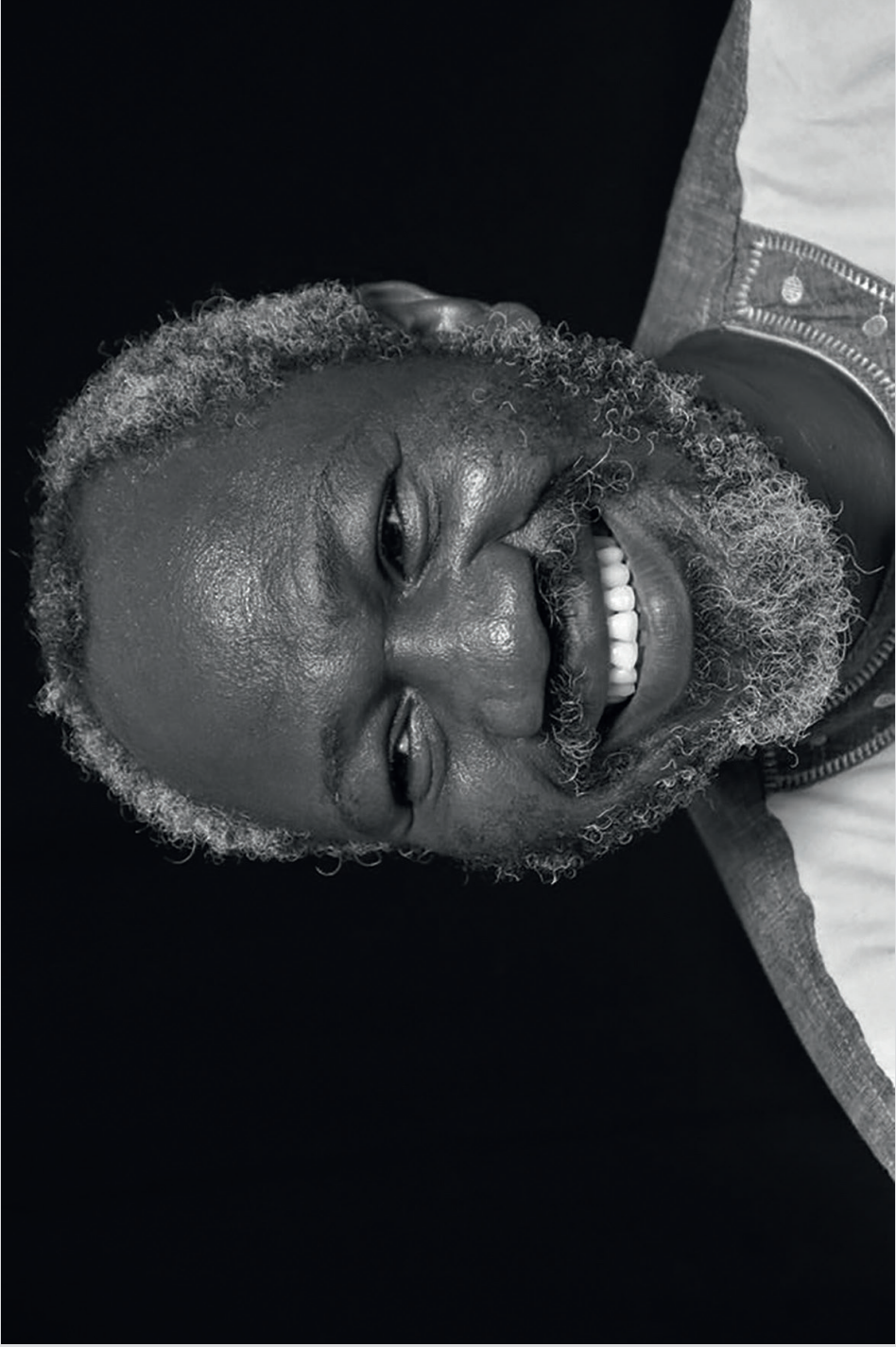
« Nous ne serons plus des mendiants »

Propos recueillis lors du colloque

Aujourd'hui, tous les contenus phonographiques, audiovisuels et cinématographiques peuvent aller directement de chez soi, de son ordinateur, aux consommateurs. Nous, les artistes, n'avons pas bien saisi qu'au bout du processus, il y a la téléphonie qui nous vole d'abord, qui nous exploite ensuite. Nous sommes prêts à nous donner à elle car très souvent nous ne comprenons pas tous les mécanismes qui la régissent. Aujourd'hui, tout passe par là. Un spectacle est capté? C'est du contenu, c'est du « business ». Vous faites de la musique? C'est votre produit qui va tout droit dans la main du consommateur.

Il faut bien comprendre que tout va finir sur des téléphones. Nous passerons bientôt à la 5G. La culture du streaming n'est pas encore bien implantée chez nous, en Afrique, mais elle va arriver très rapidement. Le marché du disque, mort en Europe, est reparti grâce au streaming. Il y a un potentiel énorme pour nous artistes africains. Nous devons prendre les devants, nous devons contrôler tout cela. Nous ne serons plus des mendiants. Ce que je dis est très important : il faut une stratégie et parler d'une seule voix.

Aujourd'hui, avec quelques amis, je suis dans la logique de dire que lorsque la téléphonie arrive dans nos pays, nous devons imposer les règles du jeu. Nous avons besoin d'un soutien et d'un appui politique pour fixer un cadre juridique et fiscal légal. Ils ont pillé nos répertoires pendant des années? D'accord. Remettons tout à zéro et imposons-leur de mettre sur la table un pourcentage de leur chiffre d'affaires qui sera destiné à la création et à la mobilité des artistes. L'État et la communauté artistique seront gagnants. Il faut prendre des décisions politiques comme cela s'est fait pour la copie privée, c'est important pour la survie des artistes. Nous devons nous poser les bonnes questions. Même si elles ne sont pas simples, car parler d'argent n'est jamais simple, le partenariat avec l'autre, c'est gagnant-gagnant, pas à sens unique. À la fin de la journée, il faut que l'on gagne sa vie, pas que nous soyons des mendiants.



Wakeu Fogaing.

Wakeu Fogaing

« *Je suis le médecin des âmes perturbées
par le chagrin et le découragement* »

Propos recueillis par Parfait Tabapsi

Depuis plus d'un quart de siècle, il pratique le théâtre. Depuis une ville secondaire du Cameroun où son talent irradie le pays et l'international. Dans l'entretien ci-contre, il revient sur un parcours riche en textes dramatiques, en jeux et direction d'acteurs, en mises en scène et en promotion culturelle. Il donne également les clés d'une réussite qui fait de lui l'un des acteurs-clé de la scène artistique camerounaise et africaine. La question de la mobilité est aussi au menu, avec des propositions concrètes pouvant permettre à ses pairs d'avoir une résonance plus importante aussi bien au Cameroun qu'en Afrique.

PARFAIT TABAPSI : Si l'on vous demande qui est Wakeu Fogaing, que direz-vous ?

WAKEU FOGAING : Wakeu Fogaing est une résistance artistique ; un médecin de la transgression des moeurs ; un peintre des scènes qui dérangent. Wakeu, c'est le chercheur de l'expression qui dit tout. Et je crois qu'il cherche toujours cette expression.

PARFAIT TABAPSI : Vous êtes dans la créativité et l'artistique depuis plus d'un quart de siècle. Dites-nous ce qui vous y a amené ? Comment arrivez-vous au théâtre ?

WAKEU FOGAING : Je suis arrivé au théâtre par le rêve de vaincre ma timidité, et surtout pour devenir un personnage différent de moi qui avais très peur de mon père. En classe de troisième, mon professeur de français nous a fait lire « Les femmes savantes » de Molière en distribuant les personnages aux élèves. Le sort a voulu que je lise le personnage de Chrisale, très timide et indécis en présence de sa femme. Je me suis senti très proche du conflit interne que vivait ce personnage et j'ai compris que par le théâtre on pouvait

se redéfinir, on pouvait vivre un état contraire à la réalité et devenir fort en interprétant. La même semaine, je suis allé m'inscrire au club théâtre du collège.

PARFAIT TABAPSI : Et dès lors, comment cela s'est passé entre vos devoirs d'écolier et cette passion naissante ?

WAKEU FOGAING : Le théâtre m'a libéré au collège Saint Thomas d'Aquin de Bafoussam en fortifiant ma mémoire et ma capacité de rétention. Je me suis tellement cultivé à la créativité que je suis devenu auteur. J'ai commencé à construire mes propres personnages, à leur donner un caractère, un destin et une façon de penser. En construisant leur environnement, j'ai pu y introduire ma façon de peindre le sens des choses.

PARFAIT TABAPSI : Et à la maison, les parents ont-ils d'emblée adhéré à votre projet ?

WAKEU FOGAING : A la maison, c'était dur pour mon père de voir que je trouvais le divertissement par le théâtre, qu'il considérait comme l'art du ridicule. Mon père, qui avait toujours rêvé de me voir dans l'armée nationale, n'a pas du tout bien pris les choses quand, en 1988, je lui ai fait savoir que c'était avec le théâtre que je voulais construire ma vie. J'ai cependant pu apaiser sa colère en prenant un poste à la mairie de Bafoussam. C'est finalement en octobre 1998 que je quitte la mairie pour devenir professionnel. À ce moment-là, ma maturité m'a permis de gagner le combat de mon choix devant tout le monde.

PARFAIT TABAPSI : Vous êtes l'une des valeurs sûres du théâtre au Cameroun. Pour vous, être comédien qu'est-ce à dire ?

WAKEU FOGAING : Être comédien pour Wakeu Fogaing c'est être un bâtisseur fort de la conscience populaire. C'est être à tout moment le médecin des âmes perturbées par le chagrin et le découragement. C'est surtout être le constructeur d'un miroir de visualisation critique de notre société. Je suis devenu comédien pour donner de la respiration à de la parole qui ne respire pas. Pour construire des histoires qui ponctuent l'histoire. Pour être l'interprète des tragédies du temps et des victoires de notre combat permanent. Pour montrer à la jeunesse qu'on peut devenir ce qu'on veut par l'entraînement et la formation.

PARFAIT TABAPSI : En plus de monter sur les planches, vous avez embrassé le métier de metteur en scène et avez créé une compagnie à Bafoussam, à 300 km de la capitale Yaoundé, depuis novembre 1993. Quelle en étaient à la fois la raison et les motivations ?

WAKEU FOGAING : Je suis parti de Bafoussam en juin 1992 pour aller à Yaoundé m'inscrire aux ateliers d'Alabado théâtre créés et tenus par François Bingono Bingono [un ancien du Théâtre universitaire qui a fait parler de lui jusque hors des frontières nationales camerounaises, NDLR]. J'avais une réelle envie de comprendre le jeu d'acteur, la mise en scène et surtout les bonnes techniques d'écriture dramatique puisque j'écrivais déjà. Pendant mon séjour à Yaoundé, j'ai vu de très bons spectacles lors des Rencontres théâtrales internationales du Cameroun-RETIC [un festival de théâtre organisé et dirigé par Ambroise Mbia, NDLR]. La qualité artistique de ces spectacles venus de partout m'a fait me réinterroger sur la position de Bafoussam à l'arrière-pays qui ne voyait et ne verrait peut-être jamais ces genres de spectacles bien conçus et généreusement interprétés. À la fin de ma formation, j'ai préféré retourner à Bafoussam pour construire des spectacles de cette exigence artistique et les jouer devant le public de l'arrière-pays. Voilà mes réelles motivations.

PARFAIT TABAPSI : Après votre formation, vous vous installez donc à Bafoussam pour de bon. En quoi Bafoussam à cette époque vous semblait une terre pouvant porter le théâtre ?

WAKEU FOGAING : Je suis revenu à Bafoussam après ma formation pour construire en terre vierge une œuvre qui parle à cette ville. Je voulais que Bafoussam regarde l'engagement d'une création de qualité, de plusieurs créations de qualité. Avec la compagnie Feugham que j'ai mise en place dans la foulée, nous avons atteint cet objectif. Mais notre ville reste sans âme artistique pour n'avoir pas su accompagner notre travail. Les autorités de la ville n'ont jamais su à quoi ça sert de faire du théâtre.

PARFAIT TABAPSI : Depuis 25 ans, quelles sont les difficultés que vous avez rencontrées ainsi que les victoires que vous avez remportées depuis Bafoussam ?

WAKEU FOGAING : Pendant 25 ans, notre rêve est resté le même : voir un jour dans notre cité la construction d'un théâtre avec les normes techniques professionnelles. La plus grosse des difficultés c'est de trouver où jouer



Compagnie Mandingue (Niger).

un spectacle après sa création. Nous jouons dans des endroits de fortune, dans le jardin des personnalités et ça fragilise sans cesse la fixation de l'œuvre créée. Nous n'avons pas pu convaincre assez de jeunes de s'engager avec nous. Les lieux de spectacles n'étant pas fixes, il est très difficile de fidéliser un public. Pour les victoires, nous sommes devenus avec le temps un vrai laboratoire de l'art de la parole dans la région. Un mécène (D' Tengang) nous a aménagé un site qui compte désormais à Bafoussam : L'espace Tengang. Nous y recevons chaque jour des jeunes qui ont envie de se mettre à l'art. Et sans retenue, nous partageons nos expériences. Nous avons surtout montré qu'un travail fait à Bafoussam peut prendre l'avion pour d'autres lieux. C'est pourquoi d'ailleurs notre devise « l'arbre pour s'élever à la conquête du soleil doit s'enfoncer ferme dans la terre nourricière » prend tout son sens.

PARFAIT TABAPSI : Vos pièces, parce que vous êtes aussi auteur dramatique, sont montées au Cameroun et à l'étranger. Qu'est-ce qui guide votre écriture ?

WAKEU FOGAING : Le théâtre étant la représentation de la vie sur scène, il faut bien pour la scène écrire des fables et des pièces qui vont permettre aux interprètes de se faire comprendre. J'écris pour vomir mon malaise, pour manipuler mes personnages autour d'un objectif divertissant. J'écris surtout pour me donner le devoir de ne pas me taire et ne pas taire mon point de vue sur la vie et la politique de ma cité et de mon pays. J'écris pour refaire un monde à moi, pour créer un espace où je m'invente à travers les personnages. Et la seule chose qui me guide c'est de rester vraisemblable.

PARFAIT TABAPSI : Sur quels projets travaillez-vous en ce moment et comment entrevoyez-vous l'avenir du théâtre au Cameroun ?

WAKEU FOGAING : Je travaille en ce moment sur l'écriture des scénarios. Le cinéma étant le filleul du théâtre, ma maturité et mon expérience à exercer dans la dramaturgie me conduisent directement au cinéma. J'ai réalisé un long-métrage en 2016 [« Le revers de la haine », adapté de sa pièce éponyme, NDLR] et je compte en réaliser un autre d'ici fin 2018. Le théâtre camerounais est en train de muter pour s'adapter à l'environnement caduc d'aujourd'hui. Même dans les mariages et les deuils, on recevra du théâtre très contemporain. Comme le théâtre fonctionne actuellement en sous-marin, le moment est en route pour une sortie de l'eau presque révolutionnaire.

PARFAIT TABAPSI : Le voyage fait partie de votre quotidien d'artiste. Commençons ce chapitre par les voyages à l'intérieur du pays. Quel en est souvent le déclencheur ? Des festivals, des soirées privées, de la formation ?

WAKEU FOGAING : Le théâtre m'a permis de mieux connaître mon pays en y faisant des tournées. J'ai fait plusieurs tournées dans le réseau des alliances françaises et centres culturels français ; j'ai plusieurs fois participé à des événements nationaux d'importance comme le Festival national des arts et de la culture (FENAC), etc.

Je suis sorti du pays pour la première fois en octobre 1998 pour le Festival international de théâtre et de marionnette (FITMO) de Ouagadougou au Burkina Faso avec « Souïmanga », un texte de Kouam Tawa. Après, c'était Pointe-Noire au Congo, Cotonou au Bénin, etc. L'Europe n'arrive qu'en 2001 à Saint-Brieuc en Bretagne.

PARFAIT TABAPSI : Lors de ces déplacements, comment se gère la logistique autour ? Je parle là du transport, de l'hébergement/restauration et du défraiement ?

WAKEU FOGAING : Ce sont toujours les structures qui nous invitent qui nous prennent en charge. Je suis allé sur tous les continents mais je n'ai jamais acheté un billet d'avion.

PARFAIT TABAPSI : Votre traitement dès lors est-il du même ordre que celui d'un collègue venu de l'étranger ?

WAKEU FOGAING : J'ai toujours travaillé avec des gens qui respectent et la dignité et la qualité du confort des artistes. Mon traitement a toujours été des plus élogieux.

PARFAIT TABAPSI : S'il vous fallait faire des propositions pour améliorer la mobilité, que diriez-vous ?

WAKEU FOGAING : La mobilité dans le monde du spectacle est devenue très aléatoire parce que la subvention des structures d'accueil a considérablement baissé depuis longtemps. Le cachet pour un spectacle est devenu très bas. Au Cameroun, dans les Instituts français, pour un spectacle qui était autrefois pris au moins à 750 €, aujourd'hui c'est à peine si on nous propose 150 €

quand on ne vous suggère pas de prendre 70 pour cent des recettes tout simplement. Les restrictions budgétaires des théâtres en Europe font en sorte qu'on n'engage plus des artistes étrangers puisque, en plus de leur voyage, il faut les loger et les défrayer, avant de payer les salaires. Ce qui augmente considérablement le budget de création. L'économie des spectacles doit se développer dans notre pays ; dans chaque pays pour permettre une dynamique de circulation bénéfique à la création.

PARFAIT TABAPSI : Que mettez-vous dans la terminologie « économie des spectacles » ?

WAKEU FOGAING : Le théâtre participant indispensablement au développement humain du peuple d'une nation, c'est de la responsabilité de l'État d'offrir à sa population des espaces d'accueil des spectacles, et même de subventionner la création et la tournée nationale des meilleures œuvres. C'est une politique d'ensemble à mettre en place en commençant par le livre et la lecture, l'obligation des structures d'éducation à voir des spectacles avec les élèves, la récompense des acteurs du monde artistique et l'organisation des compétitions pour subventionner les créateurs lauréats. Sans salles et sans conservatoires structurés et ambitieux, nous prendrons du retard et nos artistes ne participeront pas de façon compétitive au rendez-vous du donner et du recevoir. Voilà pourquoi je parle d'une économie du spectacle. La meilleure création du pays peut se vendre à l'extérieur. Quand nous allons prester ailleurs, nous revenons avec des devises.

PARFAIT TABAPSI : Et pour la mobilité à l'international, avez-vous des idées ?

WAKEU FOGAING : La sollicitation au niveau international dérive de l'exigence de la qualité sur le plan national. C'est comme le sport : quand une discipline sportive n'a pas de lieux d'expression et de compétition sur le plan national, il est impossible à l'équipe nationale d'avoir des trophées à l'international. Nous sommes dans un système où le succès national se vend cher à l'extérieur. Mais il est important déjà de créer des structures d'expression artistiques pour juger de la qualité de nos créations et leur impact sur le public. Quand un créateur étranger veut engager un interprète au Cameroun, il se bat pour savoir ce qu'il y a de meilleur. Il ne peut choisir que parmi les meilleurs. Et s'il ne trouve pas de la valeur parmi ceux qu'on propose, il se tournera vers un autre pays. Il n'a pas de sentiment. L'artiste doit travailler dur pour avoir de la valeur et le baromètre

de cette valeur c'est le public et le cadre d'expression. L'un ne saurait marcher sans l'autre.

PARFAIT TABAPSI : Quand vous regardez le paysage des arts au Cameroun, qu'est-ce qu'il vous dit ?

WAKEU FOGAING : Les besoins de la culture selon moi sont d'abord infrastructurels. Puisqu'aucune structure sur le plan local ne met en valeur la création artistique qui rend la culture commercialisable. Les instituts des beaux-arts ont été créés pour former des acteurs d'expressions artistiques diverses mais aucun lieu n'existe encore pour recevoir dans les normes professionnelles leurs œuvres pour une éventuelle commercialisation, voire même pour l'industrialisation. Pas de salles pour les expositions et ventes des œuvres plastiques, pas de salles pour les concerts de musique, pas de salle de théâtre pour les spectacles dramatiques (théâtre et danse contemporaine), pas de salle de cinéma...

PARFAIT TABAPSI : Qu'est-ce qui, pour vous, explique cela ?

WAKEU FOGAING : On a toujours confondu art et culture. À la place de l'art en général, on parle de culture. Ce n'est pas la même chose. La plupart des festivals des villages sont des festivals de la culture où quelques artistes porteurs de cette culture sont invités pour le côté festif. Ces festivals peuvent stimuler le tourisme et rendre le Cameroun agréable sur certains points, mais ils n'apportent rien à la valeur marchande de la culture que l'originalité artistique a toujours portée. C'est l'artistique qui va à la conquête du monde, qui va chercher les devises. Et sans espace de préparation locale comme des salles subventionnées par les pouvoirs publics ou les localités décentralisées dans toutes les villes de plus de 50 000 habitants, l'art ne peut pas devenir un produit de valeur exportable. Aucun élu ou opérateur économique n'est encore conscient de la masse monétaire que l'art brasse véritablement. L'État ne prend pas encore en compte le rôle primordial de l'art dans le développement humain de sa population. C'est pourquoi même au niveau national, il n'y a pas encore des espaces dignes de célébration et d'élévation de l'art comme trésor de développement. Cannes, à travers son festival éponyme en France, est devenue la ville mondiale du cinéma ; un projet de la ville et surtout d'un maire. Avignon, en France, est le centre du théâtre mondial grâce à son festival. C'était la volonté d'un maire. Angoulême, toujours en France, est devenue la destination internationale de la bande dessinée ; l'œuvre d'un maire. Montréal, au Canada, est devenue grâce à son festival « Juste

Pour Rire » la capitale mondiale de l'humour. La ville de Ouagadougou, au Burkina Faso, est devenue une destination incontournable du cinéma par le Fespaco, et du théâtre par les Récréâtrales. Marrakech, au Maroc, est devenu une destination de l'art grâce au maire. Carthage, en Tunisie, est depuis une trentaine d'années un laboratoire conséquent du théâtre en Afrique. Dakar est devenu le lieu de rencontre par excellence de l'art plastique et de la danse contemporaine. Parce que des infrastructures y ont été construites pour donner de la valeur ajoutée à l'œuvre des artistes. Pourtant, il suffit juste de petites salles de spectacle dans tous les quartiers de la ville, et un projet structurant pour que la ville fonde sa pitance sur la valeur ajoutée des expressions artistiques.



Sahad Sarr.

Sahad Sarr

« *Le voyage change le regard
que les autres peuvent porter sur vous* »

Propos recueillis par Aboubacar Demba Cissokho

Sahad Sarr est, depuis bientôt dix ans, l'un des artistes importants de la scène musicale sénégalaise travaillant avec son groupe, le Nataal Patchwork, à tirer profit de diverses influences artistiques et de la richesse du patrimoine culturel du Sénégal et de la sous-région de l'Afrique de l'Ouest. Né à Dakar, Sahad est le leader du projet « Sahad et le Nataal Patchwork ». Sahad qui signifie « la moisson » en sérère, sa langue maternelle, Nataal, la photo de portrait en wolof, la plus importante langue de communication au Sénégal, et Patchwork, le mélange, le melting-pot. Ça fait plus de huit ans que ce projet a été inventé, alors que lui et ses amis étaient à l'université. Et c'est en 2010 qu'il a été structuré officiellement, même si les jeunes musiciens avaient commencé à travailler avant cela. Depuis cette date, ils ont commencé à jouer dans la ville de Dakar, et dans les autres régions du Sénégal. Ils ont aussi effectué beaucoup de tournées internationales dans divers pays, principalement en Afrique et en Europe. Ils ont réalisé un EP de cinq titres en 2015. Deux ans plus tard, le groupe sort son premier album intitulé « Jiw » (La graine, en wolof). Sahad et ses collègues sont encore dans la promotion de cet album. Rencontré à quelques jours de sa participation, à Nairobi (Kenya), à ACCES, un événement panafricain d'échanges et de découverte de nouveaux talents destiné aux acteurs de l'industrie musicale, organisé par la plateforme Music In Africa, Sahad Sarr parle dans cet entretien de ses origines familiales, de son parcours, des influences de son groupe, de l'esthétique qu'il essaie, avec ses amis, de rendre visible, et de son expérience de la mobilité. « Nous faisons notre petit bonhomme de chemin », dit-il.

ABOUBACAR DEMBA : Sahad Sarr, quelles sont vos origines ?

SAHAD SARR : Je suis né à Dakar, parce que mes parents habitaient et travaillaient à Dakar. Mais nos origines sont dans les îles du Saloum, à Niodior, au centre du Sénégal. Nous sommes des sérères Niominka. Nous venons

de l'ancien royaume du Gaabu (entre la Guinée-Bissau, le Sénégal et la Gambie). C'est au déclin de ce royaume que des Mandingues originaires de cette région, ont migré vers le centre du Sénégal et se sont mélangés aux lamanes (propriétaires terriens) du Sine. J'ai acquis ma sensibilité artistique et culturelle de ces origines et de mes parents, qui m'ont transmis leur amour des arts et de la culture. Mon père et ma mère étaient des personnes ouvertes à la culture, à la musique, à toutes les expressions artistiques en général. Dans toute notre famille, nous avons été éduqués dans cet environnement culturel du terroir et panafricaniste. Nous ne remercierons jamais assez nos parents de nous avoir offert ce terreau à partir duquel nous nous exprimons aujourd'hui. À part nos expériences personnelles, c'est eux qui sont à la base de tout ce que nous faisons et créons. C'est eux qui ont fait que nous avons un socle solide et une implication pour tout ce qui concerne notre continent en général.

ABOUBACAR DEMBA : Quel est votre parcours personnel ?

SAHAD SARR : J'ai eu un parcours normal. J'ai été dans de très bonnes écoles, j'ai passé mon baccalauréat à Dakar. Je suis allé à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, où j'ai fait une année en Sciences politiques et juridiques avant d'intégrer une université privée franco-sénégalaise pour passer une licence en marketing, communication et gestion de projet. L'envie de faire de la musique ayant pris le dessus, je suis allé développer mes projets personnels dans ce domaine. Mais avant, j'ai fait trois à quatre ans de théâtre professionnel. Nous avons remporté à deux reprises le prix du meilleur spectacle avec la troupe du lycée Lamine-Guèye, dans le cadre d'un concours interscolaire. En tant que comédien principal de la troupe, j'ai acquis une expérience dans le domaine des arts scéniques (théâtre, poésie, slam...). Au début, je jouais de la musique par pur plaisir, par passion. Mais au fil des années, la passion de la musique a pris le dessus et j'ai viré vers cet art.

ABOUBACAR DEMBA : Quel est votre parcours dans ce domaine précis de la musique ?

SAHAD SARR : Je me rappelle que lorsqu'on était au lycée, on jouait de petits concerts en trio. Arrivé à l'université, j'ai formé un groupe avec six musiciens. À l'époque, on avait l'habitude de jouer pour le plaisir. On allait dans les lieux de répétitions sans pour autant donner des concerts. Je me rappelle que notre premier concert s'est fait par l'entremise d'un programmeur qui était venu nous voir au studio. Il nous a dit que nous étions

des musiciens professionnels. Nous lui avons dit que nous ne faisons de la musique que par pure passion et que nous aimions jouer. Il nous a alors demandé si cela nous intéresserait de jouer le même jour au « Just 4 U » (un club de Dakar situé en face de l'Université Cheikh Anta Diop, où des prestations ont régulièrement lieu). Nous lui avons dit oui. C'était notre première prestation. Nous étions en 2010. Pour nous, la musique n'était pas un moyen de gagner de l'argent, de vivre. On était dans une démarche artistique : revisiter un répertoire que le grand public n'écoutait plus ou écoutait peu. On aimait jouer du Xalam II (groupe sénégalais très populaire dans les années 1970 et 80), du Fela, du Salif Keita, ou des genres comme le jazz, etc. Ça nous intéressait de faire une musique de recherche à partir de ces influences. Notre parcours à Dakar était très difficile au début. On a fait presque tous les petits restaurants et les bars de la ville. On nous payait entre 1 500 et 8 000 francs CFA par soirée. On se partageait la somme et on rentrait à la maison à pied. On était heureux d'assouvir cette passion pour la musique. Au fil des années, beaucoup de choses se sont passées. On a joué au Festival de Lompoul, dans la région de Louga, au Sénégal (avril 2015), au Festival des Vieilles Pirogues, à Saly, sur la Petite Côte sénégalais (décembre 2016). Petit à petit, nous nous sommes fait notre réseau au Sénégal. La musique est alors devenue notre métier.

ABOUBACAR DEMBA : Vous avez parlé du Xalam II, de Fela ou encore de Salif Keita. Quelle est l'esthétique que vous essayez de valoriser à travers les différentes influences que vous avez reçues ?

SAHAD SARR : On s'est rendu compte que depuis la fin des années 1990, il n'y a pas eu, au Sénégal – le pays que nous connaissons le mieux – de renouvellement de la scène artistique en termes de valorisation de notre patrimoine culturel propre. Dans les années 1960, 70, 80, 90, on avait une scène très riche, avec l'Orchestra Baobab, Xalam II, Baaba Maal et le Daande Leñol, le Super Diamono, Youssou N'Dour et son groupe, le Super Etoile, Cheikh Lô... On parlait beaucoup du Sénégal. Mais à partir du milieu des années 1990, on a commencé à stagner, à ne plus créer de courants nouveaux ou d'esthétiques nouvelles. Et un fossé s'est créé entre cette génération de musiciens et celle des jeunes, la nôtre, née dans les années 1970 et 80. Nous nous sommes dit que le rythme du mbàllax, popularisé notamment par Youssou N'Dour à partir du début des années 1980, ne représentait pas le Sénégal dans sa diversité culturelle. Nous avions des influences du Xalam II, des Touré Kunda, des groupes qui offraient un répertoire assez large et représentatif de la diversité

socioculturelle de notre pays. Ces groupes montraient qu'il n'y avait pas que la région de Dakar et la communauté wolof. Ils montraient que le Sénégal, c'est aussi les Sérères au centre, les Peuls au nord, les Diolas, Mandingues, Soninkés, au sud, à l'est et au sud-est, entre autres groupes socioculturels ayant un patrimoine pouvant être valorisé et exposé. Nous qui avons eu ces influences, pensions qu'à côté du mbàllax, nous pouvions faire prévaloir ces mélodies, harmonies et rythmes venus d'autres terroirs et communautés de notre pays. Et on est arrivés aujourd'hui à faire ce que nous appelons afro-fusion.

ABOUBACAR DEMBA : Qu'est-ce que vous apportez de nouveau dans vos créations et qui définit cette tendance issue de vos différentes influences ?

SAHAD SARR : Ce qui a été important et déterminant chez moi, c'est que, avec des musiciens, j'ai passé des années à aller au Mali, au Burkina Faso, au Bénin, au Ghana, rien que pour effectuer des recherches. On restait jusqu'à six mois pour comprendre les autres rythmes de l'Afrique de l'Ouest, notre sous-région. Une fois qu'on a acquis ces influences faites d'Afrobeat, de High-life, notamment, nous les avons mêlées à ce que nous avons chez nous et à ce qui nous vient d'ailleurs (funk, jazz...). Il s'agissait pour nous, et il s'agit toujours, de trouver un équilibre entre l'enracinement dans nos valeurs et notre patrimoine, et l'ouverture à des apports enrichissants, comme le prônait le poète-président Léopold Sédar Senghor. Ce qui fait que nous avons une musique kaléidoscopique. En nous entendant jouer, on ressent l'influence de musiques d'Afrique de l'Ouest et d'Afrique centrale, mixées à la musique venue d'Europe, d'Amérique et d'ailleurs. Mais les recherches continuent. Il y a encore énormément de pistes à explorer. C'est ça qui est hyper important. Chaque fois que nous voyageons, nous avons d'autres expériences. On voit de nouvelles choses, de nouvelles musiques, de nouveaux musiciens qui ont une autre manière de s'exprimer.

ABOUBACAR DEMBA : Quelle est, justement, votre expérience de ces voyages, de cette mobilité ?

SAHAD SARR : On en a une forte expérience, parce qu'en voyageant, on ressent que le continent africain est encore grandement méconnu. On se rend compte que la culture de notre continent est méconnue. On voit que l'information qui est véhiculée sur notre continent est inexacte ou incomplète. La plupart des publics que nous rencontrons ne connaissent pas l'Afrique, ne connaissent pas sa culture, sa musique, sa peinture, son théâtre, etc. Quand on nous

voit arriver, on pense que nous allons jouer avec des percussions africaines. Dans notre formation, il n'y a pas de percussions africaines. Il y a des clichés sur l'Afrique et les Africains. Il nous est arrivé des situations où, dans les aéroports, nous ne nous sommes pas entendus avec la sécurité. On nous a fouillé, on nous a fait rater des vols, parce que nous sommes des Africains noirs, avec notre look, des rastas, etc. Les autres musiciens invités aux mêmes festivals passaient avec leurs instruments sans pour autant avoir les mêmes problèmes que nous. Ce sont des situations que nous vivons tout le temps. Nous nous rendons compte qu'en sortant du continent, nous sommes tout le temps en train de nous battre pour nous faire accepter. Dans un festival, la manière dont on prend soin d'un groupe européen n'est pas la même que celle pour un groupe africain. Déjà, à l'accueil, un groupe européen est très vite mis dans les conditions idoines avec une voiture, alors que pour nous, il faut pousser et parfois crier pour que l'on nous entende. Ce sont des expériences qu'on a vécues, en Europe, aux États-Unis, partout. Tout juste parce que nous venons d'Afrique et que les gens ont des clichés sur les Africains, noirs surtout. Les gens pensent que les Africains ne sont pas intelligents, que leur musique est faite avec la percussion pour amuser la galerie. Ils ne connaissent pas notre histoire, notre philosophie, notre culture. Et lorsqu'on parle avec un certain niveau intellectuel dans l'expression de nos points de vue, on nous dit : « Vous êtes spéciaux ». Cela veut dire que nous ne sommes pas comme les autres Africains. C'est un cliché qui a la vie dure. C'est ça le problème avec la mobilité. Il y a constamment des soucis avec les billets d'avion pour se rendre dans les salons ou les festivals. On nous paie la moitié, et pour le reste on se débrouille... Il arrive que moi, en tant que producteur, je mette de l'argent pour payer la moitié des billets d'avion de notre groupe. On est tout le temps confrontés à ces problèmes qui sont des réalités dans le monde de la musique.

ABOUBACAR DEMBA : Mais il n'y a quand même pas que ces clichés et ces problèmes ?

SAHAD SARR : Non, il n'y a pas que ça, heureusement. Il y a quelque chose de positif à la mobilité. On a eu la chance de jouer dans de grands festivals où ils ont tout payé pour qu'on vienne jouer. Mais pour la majeure partie, à notre niveau, c'est beaucoup plus de problèmes que de points positifs. On est très heureux de rencontrer des professionnels de la musique partout dans le monde, mais pour les rencontrer, il faut se battre. Ce n'est pas facile d'y arriver. Pour notre part, nous essayons de tirer des leçons positives

de nos différentes expériences. C'est ça qui fait notre identité aujourd'hui. Ce sont les expériences qu'on a vécues à travers les voyages. Le voyage est révélateur, il est formateur. Le voyage change le regard que les autres peuvent porter sur vous. Cela, on en remercie le Seigneur, parce qu'il y a beaucoup d'artistes qui n'ont pas eu les opportunités que nous avons eues et que nous continuons d'avoir.

ABOUBACAR DEMBA : Quelles sont ces opportunités ?

SAHAD SARR : A nos retours de voyages, nous voyons plus clair. Nous avons d'autres influences. Nous avons de nouvelles expériences, et nous mettons tout cela dans notre projet pour le traduire en musique. Cette mobilité continue de nous former et de nous forger une personnalité. Sur le plan social, on est habitué à ne voir que les femmes s'occuper de tâches ménagères. C'est intéressant d'observer que, parfois, arrivés en Europe, des musiciens qui ont cette culture sont contraints d'entrer dans la cuisine pour se faire à manger. Ça crée des responsabilités auxquelles ils ne sont pas forcément habitués chez eux. Ça, c'est l'une des expériences positives, même pour nos musiciens qui n'étaient pas assez ouverts sur ce plan. Les voyages les ont formés, parce que dans une société différente de celle de notre pays d'origine, nous sommes obligés de nous adapter. À l'étranger, en Europe notamment, il y a un grand choc culturel concernant les manières de s'organiser, la place et la position de la femme dans la société... Il faut donc se livrer à une introspection. C'est intéressant de noter cette évolution dans la manière de voir des musiciens.

ABOUBACAR DEMBA : Sur plan strictement artistique, qu'apprend-on des voyages, de la mobilité, et qui peut servir pour le développement de la carrière d'un artiste ou d'un groupe ?

SAHAD SARR : Sur ce plan, on apprend comment les festivals en Europe sont excessivement bien organisés, comment d'importants moyens sont mis dans la culture, la promotion des expressions artistiques, la construction d'infrastructures et l'organisation de manifestations dédiées... Ça nous fait réfléchir parce que chez nous, au Sénégal, la culture ne bénéficie pas d'une telle attention et d'une telle organisation. Il n'y a même pas besoin d'aller en Europe pour voir la différence. Ici, en Afrique - au Maroc ou en Tunisie - il est intéressant de voir comment les pouvoirs publics, les associations, les mouvements, les producteurs et promoteurs font tout pour assurer la visibilité de leurs artistes en général. Ici,

au Sénégal, l'artiste c'est encore celui qui n'a rien à faire, celui qui ne vaut rien, celui qui a raté sa vie et qui fait de la musique pour s'amuser.

ABOUBACAR DEMBA : De votre expérience de la mobilité, vous avez relevé des difficultés. Qu'est-ce qu'il faudrait, à votre avis, pour qu'il y ait moins de problèmes et qu'on aille vers une valorisation de la mobilité ?

SAHAD SARR : Disons que c'est à plusieurs niveaux. C'est déjà au niveau de la mobilité elle-même. Quand les artistes n'ont pas les moyens de partir dans un salon, un festival, une foire, les gens, sachant que vous ne pouvez pas subvenir à vos besoins dans ces rassemblements ou réunions, mettent naturellement un jugement sur vous. Il y a déjà un fossé qui se crée. On n'est pas au même niveau d'information, on n'a pas les mêmes moyens, on ne reçoit pas les mêmes subventions, on n'a pas les mêmes formations. J'insiste sur la formation, parce qu'il y a énormément d'artistes africains qui partent à ces rencontres et racontent n'importe quoi, n'ont pas le bagage requis pour parler de certaines questions. Les gens font la différence entre un journaliste et un animateur, entre un producteur et un éditeur, un promoteur et un manager, etc. Quand on n'est pas bien formé et qu'on prend la parole dans ces manifestations, la position que l'on prend, les déclarations que l'on fait et les actes que l'on pose, rejaillissent sur l'image de tout un pays. La formation fait imposer un respect, pour que les organisateurs de festivals ou de salons qui nous invitent, puissent alléger les conditions de participation à des personnes adéquates pour nous représenter. Je vois des personnes n'ayant aucune maîtrise de leur art ou de ce qu'ils peuvent dire, qui vont à des festivals. Il y avait beaucoup de trafics d'influence et cela doit changer. Les gens ont besoin de nos intellectuels, de nos artistes et de nos acteurs culturels. C'est à nous de connaître notre valeur et de nous imposer. Parce qu'on a des choses à apporter au reste du monde. On n'est pas là juste pour amuser la galerie. On a énormément de choses à donner.

Le MASA, espace d'information et de communication

Quels que soient le plaisir et la jouissance que peut procurer la création d'une œuvre, la finalité pour tout créateur est que son œuvre soit vue et appréciée.

Pour ce faire, la création artistique de l'Afrique a besoin d'être communiquée, présentée au monde. Tous les supports, notamment numériques, sont nécessaires et doivent être utilisés. Ces différents supports d'information et de communication ainsi que la critique peuvent servir à restituer le travail de l'artiste, à le resituer afin de le réconcilier avec son public et de l'aider à conquérir le marché de l'art.



Stéphane Guertin a dit
"des paroles de forgeron".



Mikéa chante l'exil et le mal du pays.



Maaté Kéita de l'ensemble Kotéba
sur la scène de l'Institut Français.



Les spectatrices, même les plus célèbres se sont défoulées.

Kyekeyku (Ghana) L'afrobeat nouveau

Un sourire charmant. Un style jeune et envoûtant. Kyekeyku apporte un plus à la musique ghanéenne.



Pas facile, quand on est programmé à une certaine heure, de passer bien plus tard que prévu. Comment appréhender le public, un public fatigué d'avoir attendu en cette soirée du mercredi 9 mars que les balances des différents artistes se produisant soient faites. Pas facile également de constater que ce même public ne danse pas quand on chante alors que la musique est entraînante. Mais ne pas danser veut-il dire que le public n'a pas apprécié ? Il y a une musique qui se danse et une musique qui s'écoute.

La musique du jeune – et permettez-moi de rajouter charmant – artiste ghanéen Kyekeyku n'a pas laissé indifférents les présents, même si les gens n'ont pas dansé ou peu dansé. Le public a préféré écouter et

se laisser envahir par les sons de ce Ghana frontalier à la Côte d'Ivoire. Kyekeyku a su interpréter différents sons. Même s'il puise sa source dans de grands noms comme, entre autres, Fela Kuti et Gilberto Gil, il n'en reste pas moins que «Kyekeyku», pour les intimes, ne s'en laisse pas conter quand il joue de la guitare. On a l'impression que son instrument fait partie intégrante de son être, de son âme, comme s'il était greffé à son corps.

Kyekeyku refuse de se catégoriser dans un seul style musical et préfère de loin un mélange coloré de différents sons. Palmwine (que l'on peut qualifier de folk ghanéen) se mélange à la Highlife (un son tirant son origine des musiques d'églises, des fanfares militaires, du jazz, et du calypso, et des rythmes de la côte comme le «osala»), au flamenco, et à l'afrobeat. Et pour rester dans la mode du moment, l'on peut écrire que Kyekeyku, un jeune qui aura un brillant avenir, est l'afrobeat nouveau.

**Z. HARBAOUI
(TUNISIE)**

Marema (Sénégal) Une femme qui s'affaire !

Découvertes RFI 2014, Marema est une femme qui s'affaire : entre chanter, jouer de la guitare et danser, elle a de quoi faire. Et elle connaît son affaire. Pour elle, pas besoin de faire dans le mbalax à 100 %. C'est une femme de son temps qui sait mélanger sa musique pour donner plus de rythmiques à la musique «galsène».

Marema mène son affaire dont elle tient bien les rênes. Elle sait guider le public sur ses sentiers à elle. Il le suit sans rechigner tellement que cela lui plaît. D'autant plus que l'artiste est belle.

Alors, Marema s'en donne à cœur-joie, grattant encore et toujours sa guitare. C'est une «Femme d'affaires» qui sait y faire.



Z. H.

Kyekeyku, journal du MASA, n° 7, 12-13 mars 2016.

Jenifer Solidade Sur les pas de la morna et la coladeira

Le MASA est, certes, un marché, mais il permet, également, de faire des découvertes. Ainsi, la musique capverdienne n'est pas morte avec le décès de la grande Cesaria Evora, la Diva aux pieds nus. Non, la musique capverdienne continue avec des artistes tels que Jenifer Solidade...



Jenifer Solidade, un nom à retenir pour tous ceux qui aiment la musique capverdienne. Cette femme à la voix plus que généreuse a une bonne expérience puisqu'elle a accompagné de grands artistes capverdiens. Elle forgera sa voix dans les clubs de cet archipel de l'océan atlantique où elle acquerra une renommée grâce à une reprise personnelle de «Hit the Road Jack». Mais pour le MASA, oubliée la chanson de Ray Charles ! L'artiste a interprété des morceaux personnels dont, pour certains, elle a écrit les textes, laissant la composition à des personnes comme Hernani Almeida, et, pour un, le texte et la musique. C'est avec cette chanson, intitulée, «Sfa na tempo» qu'elle a entamé son mini concert, avant d'interpréter d'autres chansons comme «Boca de Filiza».

Jenifer Solidade ne s'est pas cadrée sur un seul genre musical. Elle a opté pour montrer, pendant le temps qui lui était imparti, à la salle Ernesto Djédjé-Lougah François, des genres bien distincts comme la morna et la coladeira, et un style mélange coladeira, le zouk et d'autres de sons. Petites recherches sur la morna et la coladeira, pour

dormir un peu plus cultivés.

D'après ce que nous avons trouvé, la morna est née au milieu du XIXe siècle à Boa Vista. Elle est chantée pour la «partida» (le départ), d'ou ses tonalités nostalgiques et plaintives. La coladeira, elle, apparaît dans les années 1930 à São Vicente. La coladeira est considérée comme une «version accélérée et dansante de la morna. En rupture avec les thèmes mélodramatiques de la morna, les paroles abordent avec dérision et sarcasme des sujets modernes et d'actualité».

Alors, attention celle qui a remporté le prix Best Female Voice of Music Awards du Cap-Vert ne chante pas en portugais, mais en créole capverdien, autant pour nous ! Et c'est en créole capverdien qu'elle chante les femmes, le quotidien au Cap-Vert, les personnes qui colportent des commérages, etc. Elle est accompagnée de quatre jeunes musiciens dont un petit qui jouait du cavaquinho, un instrument à quatre cordes pincées ; une sorte de mini, mais vraiment mini guitare pour une grande chanteuse...

**Zouhour HARBAOUI
(TUNISIE)**

Jenifer Solidade, journal du MASA, n° 7, 12-13 mars 2016.



Ouverture du Masa 2014

P Square, Magic System assurent le show mais...

Le Marché des arts du spectacle africain (Masa) annoncé à grand renfort publicitaire a ouvert ses portes samedi dernier au stade Félix Houphouët Boigny en présence du secrétaire général de la Francophonie, du Premier ministre ivoirien Daniel Kablan Duncan et de la marraine Henriette Dagri Diabaté, grande chancelière de l'ordre national.



Le groupe Magic system a assuré le show (PH : DR)

Extrait du quotidien *Le jour*, « Magic system ».



Compagnie Ivoire marionnette.

Recommandations

Ousseynou Wade

Le colloque avait pour objectif de proposer des recommandations afin de garantir aux artistes un environnement propice à l'imagination et à la création et à une meilleure diffusion et circulation de leurs œuvres. Suite aux interventions des experts invités et aux échanges avec le public présent, le colloque recommande :

Au niveau des États membres

- Mettre en place ou renforcer les institutions de formation dans les métiers des arts du spectacle.
- Créer des infrastructures pour la production et la diffusion.
- Instituer un fonds d'appui à la mobilité des artistes et de leurs œuvres. Un tel fonds peut être alimenté, entre autres, par les taxes à appliquer sur les opérateurs de téléphonie mobile.
- Définir un cadre réglementaire prenant en compte les droits d'auteurs et les droits voisins.
- Encourager et accompagner les projets de collaboration Nord-Sud et Sud-Sud.
- Encourager dans le même esprit l'organisation de résidences de création.

Au niveau des collectivités locales

- Définir et mettre en place des politiques culturelles locales.
- Prendre des dispositions permettant d'accorder à la culture en général plus d'attention et de moyens.
- Aménager des infrastructures de proximité pour encourager l'accès et la participation culturelle et le dialogue des cultures.
- Créer un fonds local pour la mobilité des artistes et de leurs œuvres.

Au niveau des professionnels du Sud

- Améliorer les capacités de gestion et d'encadrement des groupes.
- Développer à l'échelle locale des possibilités de financements alternatifs et marchands.
- Attacher une attention particulière à l'adaptabilité des productions, leur disponibilité et leur accessibilité pour en assurer la rentabilité.

- Faire valoir son métier et ses œuvres.
- Créer des réseaux et renforcer la collaboration entre leurs membres.

Aux institutions régionales et sous régionales

- Créer des espaces de célébration de la culture.
- Favoriser la création d'entreprises culturelles et créatives
- Accompagner la structuration des filières des industries créatives.
- Faciliter l'accès au financement.
- Former les acteurs des différentes filières.
- Promouvoir et faciliter la circulation des acteurs et de leurs œuvres.

À l'Organisation internationale de la Francophonie

- Sensibiliser les États membres pour faciliter l'octroi de visa aux acteurs culturels.
- Poursuivre :
 - les programmes de renforcement des capacités des acteurs du Sud ;
 - le programme de soutien à la mobilité des artistes et des professionnels du Sud ;
 - l'accompagnement de la structuration et le développement d'entreprises créatives ;
 - les collaborations entre professionnels du Nord et du Sud pour des coproductions et des actions de diffusion de spectacles vivants dans les deux sens ;
 - l'action de développement de formations dans les métiers de la culture.

Éléments biographiques



DIDIER AWADI : figure de proue du rap sénégalais et africain, Didier Awadi s'est fait connaître au sein du groupe Positive Black Soul (PBS) fondé le 11 août 1989 avec Duggy Tee avant de se lancer dans une carrière solo. Lauréat du « Prix RFI Musiques du Monde » en octobre 2003, puis du « Tamani d'Or du Meilleur rappeur africain » l'année suivante au Mali, il a signé plusieurs albums personnels. Décoré par le Sénégal et la France « Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres », il a collaboré avec des artistes comme Tiken Jah Fakoly et s'est fait connaître par son engagement altermondialiste.



MICHEL DE BOCK : d'origine belge, il est initialement concepteur d'éclairage pour des artistes tels que Maurane, Zap Mama, Khadja Nin, Ensemble Koteba Abidjan, Meiway, Geoffrey Oryema... En 1992, il est présent en tant que formateur des régisseurs du 1^{er} MASA où il assure la conception lumière pour le volet « Musique » et la coordination de la logistique (son et lumière). Il est ensuite membre du comité artistique international (2003 et 2014). Il a accompagné de nombreux artistes en tant que manager et producteur tel qu'Habib Koité, Tambour de Brazza, Gangbé Brass Band, Dobet Gnahoré, Afel Bocoum, Aly Keita, Driss El Maloumi, Kareyce Fotso.



ABOUBACAR DEMBA CISSOKHO : journaliste sénégalais spécialisé en Arts et Culture, il travaille depuis 2001 à l'Agence de Presse sénégalaise (APS), à Dakar où il réside. Il couvre l'actualité culturelle nationale et pose, dans ses écrits, une critique de la production artistique des créateurs d'Afrique et d'ailleurs. Il est souvent l'envoyé spécial de l'agence dans les festivals, rencontres littéraires, cinématographiques et autres biennales. Autant d'activités journalistiques et de rendez-vous honorés qui lui ont permis d'acquérir une

solide expérience dans la critique de la production artistique des créateurs d'Afrique et d'ailleurs. Depuis juin 2015, il anime le blog *Le Grenier de Kibili* (legrenierdekibili.wordpress.com).



CHRISTOPHE GALENT : il dirige aujourd'hui les Halles de Schaerbeek, l'une des plus importantes scènes de Bruxelles, dont il a développé les capacités de production : plus de 130 dates en tournée signées directement sur 2018. Membre du Comité Artistique International du MASA, il est engagé aux côtés du festival et de l'OIF dans un soutien à la formation technique en Afrique. Partenaire du volet Nord-Sud d'Africalia, les Halles soutiennent par ailleurs de nombreux jeunes artistes de plusieurs pays d'Afrique à travers différents projets atypiques, dont « L'assemblée d'avril », ou « Bruxelles-Marrakech, regards croisés sur le sacré », dans une recherche constante de ressourcement et de renouvellement des formes.



YACOUBA KONATÉ : professeur de philosophie à l'université de Cocody d'Abidjan, il est également écrivain et critique d'art, membre du Conseil scientifique de l'Académie des Sciences, de la Culture et des Arts d'Afrique et des diasporas. En tant que consultant en développement culturel, il a assuré le conseil artistique de divers projets de la Fondation Jean-Paul Blanchère. Directeur de cabinet au ministère ivoirien de la Culture et de la Francophonie en 2000, il a aussi dirigé l'Institut national supérieur des Arts et de l'action culturelle d'Abidjan. Il a été Président de l'Association Internationale des Critiques d'Art (2009-2011) et Commissaire Général de la biennale de Dakar en 2006. Auteur de nombreux ouvrages scientifiques et culturels, il est actuellement le Directeur général du MASA et membre du Comité d'orientation du dispositif d'observation des dynamiques culturelles et linguistiques de l'OIF.



TONY MÉFÉ : directeur de l'association Scène d'Ébène au Cameroun, Tony Méfé est actif dans le domaine des arts de la scène depuis plus de quinze ans. Il a initié et il coordonne le projet Escale Bantoo dont le but est de développer la présence des jeunes de groupes d'Afrique centrale sur la scène internationale. Également formateur, il anime des ateliers dans une dizaine de pays africains.

Il a été membre du Jury international des 8^e Jeux de la Francophonie et siège au Comité artistique international du MASA.



CYRIL NOËL : après deux années chez Wagram Music, il rejoint le label indépendant X-Ray Production fin 2015 en tant que chef de projet label & publishing à Paris. X-Ray Production est un label indépendant français avec pour activités la production d'artistes, la promotion, l'organisation de tournées et d'événements, ainsi que la gestion des droits d'auteur *via* sa société d'édition XRP. Dans le cadre de sa mission, Cyril Noël accompagne également le développement à l'export des artistes d'un point de vue administratif, ce qui l'a amené à intervenir dans le champ de la mobilité internationale des artistes, en particulier avec le groupe *The Dizzy Brains* originaire de Madagascar.



PARFAIT TABAPSI : journaliste culturel indépendant camerounais, il a fondé et dirige le magazine mensuel « Mosaïques, Arts-Ideas-Africa » qui paraît au Cameroun depuis décembre 2010 dont l'ambition est de donner un discours de l'intérieur du continent sur les arts, idées et cultures d'Afrique et de ses diasporas. Également membre fondateur et président de la Cameroon Art critics (CAMAC), l'association des journalistes culturels et critiques d'art du Cameroun, il souhaite mettre en place un réseau de journalistes culturels africains.



ADAMA TRAORÉ : comédien, metteur en scène, acteur culturel, il est l'auteur de plusieurs publications et est très engagé dans la valorisation de la diversité et la promotion de la paix. De 2001 à 2005 il est mandaté par l'OIF pour siéger en tant qu'expert au sein de la Commission Internationale du Théâtre Francophone (CITF). Il a créé en 1994 l'Association culturelle Acte SEPT (Sensibilisation Education et Promotion Théâtrale) qui a initié le Festival du Théâtre des Réalités à Bamako dont il assure la direction artistique depuis sa création. Il est commissaire artistique du MASA.



OUSSEYNOU WADE : ancien fonctionnaire du Ministère de la Culture du Sénégal, il occupe les fonctions de Secrétaire général de la Biennale des Arts de Dakar de novembre 2000 à mars 2013. Il comptabilise six éditions de Dak'Art, la conception et l'édition de six numéros d'une revue de critique d'art en Afrique : « AFRIK'ARTS ». En 2005, il est membre du jury de la Biennale de Venise. Il a été responsable du village de la Francophonie à l'occasion du Sommet de Dakar de 2014. Depuis fin 2014, Monsieur Wade est un expert indépendant en politique culturelle et en management artistique.

Mise en page : Élisabeth Gutton

Achévé d'imprimer

L'Organisation internationale de la Francophonie (OIF) est une institution fondée sur le partage d'une langue, le français, et de valeurs communes. Elle rassemble à ce jour 84 États et gouvernements dont cinquante-huit membres et vingt-six observateurs. Le Rapport sur la langue française établit à 274 millions le nombre de locuteurs de français.

Présente sur les cinq continents, l'OIF mène des actions politiques et de coopération dans les domaines prioritaires la langue française et la diversité culturelle et linguistique; la paix, la démocratie et les droits de l'homme; l'éducation et la formation; le développement durable la solidarité. Dans l'ensemble de ses actions, l'OIF accorde une attention particulière aux jeunes et aux femmes ainsi qu'à l'accès aux technologies de l'information et de la communication.

58 États et gouvernements membres

De plein droit

• Albanie • Andorre • Arménie • Belgique • Bénin • Bulgarie • Burkina Faso • Burundi • Cabo Verde • Cambodge • Cameroun • Canada • Canada/Nouveau-Brunswick • Canada/Québec • Centrafrique • Comores • Congo • Congo (RD) • Côte d'Ivoire • Djibouti • Dominique • Égypte • ERY de Macédoine • France • Gabon • Grèce • Guinée • Guinée-Bissau • Guinée équatoriale • Haïti • Laos • Liban • Luxembourg • Madagascar • Mali • Maroc • Maurice • Mauritanie • Moldavie • Monaco • Niger • Roumanie • Rwanda • Sainte-Lucie • Sao Tomé-et-Principe • Sénégal • Seychelles • Suisse • Tchad • Togo • Tunisie • Vanuatu • Vietnam • Wallonie-Bruxelles (Fédération)

Associés

• Chypre • Émirats arabes unis • France/Nouvelle-Calédonie • Ghana • Kosovo • Qatar • Serbie

26 observateurs

• Argentine • Gambie • Monténégro • Autriche • Géorgie • Mozambique • Bosnie-Herzégovine • Hongrie • Pologne • Canada/Ontario • Irlande • Slovaquie • Corée du Sud • Lettonie • Slovénie • Costa Rica • Lituanie • Tchèque (République) • Croatie • Louisiane • Thaïlande • Dominicaine (République) • Malte • Ukraine • Estonie • Mexique • Uruguay

La mobilité des artistes est au cœur des préoccupations de l'Organisation internationale de la Francophonie qui a développé, depuis ses origines, de nombreux instruments d'aide à la circulation des artistes. Malgré des résultats appréciables ici et là, cette question reste toujours d'actualité, la production et la diffusion artistiques étant confrontées de nos jours à de nouveaux enjeux : des supports en constante évolution, la présence significative du numérique comme moyen de création et de promotion, des environnements qui imposent la prise en compte de la diversité des expressions tout autant que la qualité des produits proposés.

Le dispositif d'observation des dynamiques culturelles et linguistiques de l'Organisation internationale de la Francophonie, conscient de l'importance du sujet, a organisé un colloque sur la mobilité des artistes et de leurs œuvres à l'occasion de la dixième édition du Marché des Arts du spectacle d'Abidjan.

Cette publication présente les interventions, les témoignages et le portrait de professionnels et d'artistes engagés qui s'interrogent sur les défis à relever et luttent au quotidien pour qu'existent et voyagent la culture et la créativité dans les différents espaces du monde francophone.

Organisation internationale de la Francophonie
Direction « Langue française, culture et diversité »
19-21, avenue Bosquet – 75007 Paris – France
Tél. : +33 (0)1 44 37 33 00
www.francophonie.org

