



Présentation des *background papers* du Campus.

**La coopération culturelle entre l'Afrique et l'Europe dans un monde globalisé :
courants et défis**

**Élaboré et présenté par M. Yacouba Konaté
Université de Cocody, Abidjan, Côte d'Ivoire.**

Maputo, 22 juin 2009

1. Flux et mobilité

La mondialisation a accéléré les processus de regroupements régionaux. Certes, ni l'Union Africaine, ni les organisations régionales africaines, n'ont démontré leurs capacités à être des interlocuteurs privilégiés de l'Europe qui elle s'est donné les moyens d'une politique communautaire. Les Etats africains négocient en détail. Tant et si bien que l'Afrique désigne ici, à la fois ces organisations régionales en construction que les Etats africains membres des ACP, cadre privilégié de la coopération entre l'Europe et l'Afrique. Parce que l'Afrique est un continent et non un pays, nous n'avons pas su rendre justice à chaque situation nationale dans la richesse de ses expressions culturelles ; et nous avons avancé à la pointe des expériences de notre environnement immédiat. Europe s'entend ici comme la Communauté européenne d'alors et l'Union Européenne d'aujourd'hui, mais aussi l'Allemagne, l'Espagne, la France, la Grande Bretagne. En conséquence, la coopération entre l'Europe et l'Afrique implique la coopération multilatérale et bilatérale entre les pays d'Europe et d'Afrique. Elle implique des aménagements en cours entre l'Union Africaine et l'Europe, y compris les axes de coopération spécifiques entre les organisations régionales (SADEC, CEDEAO, UDEAC, UEMOA, etc.) et l'Union Européenne. Cette coopération au sens général est relativement ancienne. Elle s'inscrit dans la tradition de relations internationales plus ou moins violentes, dont le commerce triangulaire, la colonisation, l'impérialisme, la mondialisation représentent des moments.

L'Afrique et l'Europe ont en partage une histoire mêlée : celle des Européens en Afrique et des Africains en Europe. Sur le long terme des relations ont ainsi contribué à la recomposition des identités, établi des routes, des filières, des réseaux tout en informant des pratiques. Autant dire que les relations entre l'Afrique et l'Europe sont anciennes. Elles endossent le solde des relations internationales plus ou moins violentes, dont le commerce triangulaire, la colonisation, l'impérialisme, la mondialisation représentent des moments. Toutefois, c'est seulement en 1986, dans le cadre de la convention de Lomé 3, que la culture a été explicitement reconnue comme un domaine de coopération entre l'Union Européenne et les Etats Afrique, Caraïbes et Pacifique. Dès lors les interventions de l'Europe ont impliqué des domaines variées qui ont concerné aussi bien l'édition de livre que la construction de structures ou le financement de grandes manifestations culturelles. A partir de 1990, un recentrage s'amorce et qui aboutit à privilégier l'approche projet et à soutenir à titre principal, le renforcement des capacités du secteur culturel.

Quoique récente, la coopération culturelle entre l'Afrique et l'Europe a sédimenté de nombreux acquis, formalisé des modèles plus ou moins opératoires, ouvert des perspectives, aussi bien au plan des politiques publiques qu'au plan des opérateurs culturels. Réduite à sa dimension culturelle récente, la coopération Afrique-Europe renvoie aussi bien aux programmes de l'Union Européenne en tant que communauté d'Etats, qu'à l'action culturelle des Etats, via des opérateurs techniques dont le British Council, Africalia, Acerca, Hivos, Danida, le Centre culturel espagnol, l'Agence de coopération Culturelle et Technique, le Goethe Institut et on en passe. Pour leur part des institutions comme Casa de Africa ou Centro Atlantico de Arte moderno à Las Palmas, la maison des Francophonie de Limoges, Haus der Kultur der Welt, pour ne citer que quelques unes, ont joué et jouent des rôles qui dans la moyenne durée, ont contribué à changer le regard de l'Europe sur l'Afrique. A ce travail, s'ajoute aujourd'hui, l'engagement de plusieurs associations dont un nombre de plus en plus grand, animées par des éléments des nouvelles diasporas. Les diasporas offrent aux cultures de nouveaux territoires. Les diasporas européennes en Afrique ont été et sont pour l'essentiel le public et la clientèle des Centres culturels français, des British Council et des Instituts Goethe. Aujourd'hui, les diasporas africaines en Europe, notamment les diasporas maliennes, congolaises et ivoiriennes sont devenues une clientèle substantielle pour les produits culturels de leur pays d'origine. En Allemagne, l'association Afrikamera est devenue depuis 3 ans le principal diffuseur du film africain en général et des films primés par le Fespaco en particulier. Ces données confirment que la globalisation implique la déterritorialisation comme son corollaire. Même à limiter, la relecture des axes de la coopération culturelle entre l'Afrique et l'Europe à sa phase la plus récente, notamment la séquence historique ouverte par la globalisation, il est impossible de dresser un bilan de cette coopération sans donner dans des omissions et injustices aussi impardonnables les unes que les autres. En lieu et place d'un répertoire qui serait terriblement fastidieux et incurablement incomplet, il est peut-être plus judicieux d'opter pour une approche modestement synthétique.

Le procès de la mondialisation peut se décliner de plusieurs manières. Qu'on la caractérise par l'implosion démographique comme l'annonçait Einstein ou par l'explosion génétique comme le fait Paul Virilio qui par ailleurs branche génétique et simultanéité, la mondialisation au plan économique a surtout accéléré la virtualisation des choses et de l'argent, les flux des capitaux et des marchandises, en soumettant à caducité les frontières de l'Etat-nation. La simultanéité de ces nouvelles technologies va bien plus vite que les locomotives du XIXe et les trains à grande vitesse ou les jets du XXIe. Le néo-libéralisme en devient

l'idéologie dominante des nations. Les Etats africains sont priés de se retirer des entreprises nationales et de privatiser. Ils le font à tour de bras au profit de multi-nationales qui achètent et achètent. Après les années 1980 qui affichèrent la faillite des Etats surendettés et en cessation de paiement, le début des années 1990, expose la ruine inexorable du secteur privé. L'arrivée de la grande Chine sur le marché, ne semble pas s'améliorer. Déferlant sur les pays africains, les produits bas de gamme de l'industrie chinoise ont provoqué la faillite des principales entreprises locales. Couplée avec l'entrée économique de la Chine dans l'économie-monde, le développement général des nouvelles technologies dans le contexte général de paupérisation des populations africains, et la disparition tendancielle des classes moyennes, a provoqué une série de **dérégulations** proches de l'accident intégral en ce sens qu'un système de dérégulations qui s'est enclenché en chaîne. Initiés au départ pour parer au plus pressé, les solutions improvisées, sont progressivement passées du statut du provisoire à celui d'une organisation systémique. Aujourd'hui, elles semblent avoir statut de norme, dans des secteurs avancés de la création comme la musique et le cinéma.

Les maigres acquis des années 1980 se trouvent hypothéqués tour à tour et ensemble par le boom démographique, la situation de non-emploi qui perdure, les ouvertures au pluralisme politique sans volonté démocratique, les rebellions ouvertes ou larvées.... Ces phénomènes qui portent des risques de fragmentation des nations, amorcent des processus de recomposition à l'échelle nationale et régionale en ce qu'ils contribuent à aggraver les inégalités entre les nations, les classes, et les régions. Les profusions des guerres domestiques en Afrique a pratiquement détruit l'essor des classes moyennes, tout en renforçant la faille entre les pauvres qui ne prennent dans le meilleur des cas qu'un repas par jour et les nantis qui restent comparables en tout point à ceux des pays du Nord. Cet effondrement est partie prenante de la crise du public, si l'on en croit, Frédéric Massin, directeur des Cinémas Babemba à Bamako. Le défi, c'est de conjurer la montée en puissance des nouveaux fondamentalismes qui ne sont pas seulement religieux mais également politiques au sens où dans les pays pauvres en général et dans les pays africains en particulier, « l'Etat-nation s'est progressivement réduit à la fiction de son ethnos comme la dernière ressource culturelle sur laquelle il puisse exercer sa complète domination¹. »

Pendant ce temps, les pays du Nord se barricadent derrière des politiques de visas qui se durcissent en des frontières qui ferment le chemin du retour aux immigrés clandestins, et celui de l'aller pour les candidats à l'immigration. La masse de ceux-ci gonflent irrémédiablement. Ainsi donc, la liberté d'aller et de venir dont bénéficient les capitaux et les marchandises, dans un mouvement général, ne concerne pas les hommes, en tout cas, pas tous les hommes. L'envers du décor du monde sans frontière virtuellement ouvert par le téléphone portable, les antennes paraboliques, internet, c'est la réalité des forteresses et des murs de l'exclusion.

Notre démarche part de l'hypothèse d'une discipline paradigmatique. A partir de la détermination des principaux courants qui figurent le stade actuel de la coopération, il s'agira de repérer les défis auxquels les opérateurs culturels se trouvent confrontés. A partir de ce cas spécifique, quelles sont les réponses originales expérimentées dans d'autres domaines et qu'induisent-elles sur l'avenir de la coopération culturelle entendue comme une mise en commun des ressources matérielles et humaines, au service du développement et de la solidarité internationale ?

2. Le cinéma comme paradigme : contradictions structurelles

S'il s'agissait d'élire la meilleure vitrine de la créativité africaine, la force des choses aurait imposé la musique. Et pour cause. « Toutes les musiques les plus populaires de la planète en ce début du XXI^e siècle, au seuil de la mondialisation sont d'origine africaine : du blues au slam, du gospel au rap, du jazz au funk, du « son » Afro-cubain à la salsa, etc². » Faisant le lien avec la tradition autant qu'elle fait le pont avec l'international, la musique est un art populaire qui expose les versants positif et négatif de la globalisation. Des musiciens africains donnent des concerts au Japon, aux Usa, sans parler des places de Londres, Paris ou Lisbonne qui sont devenues la résidence principale de nombreux artistes originaires

¹ Arjun Appadurai, Géographie de la colère. La violence à l'âge de la globalisation, trad. De l'Anglais par Françoise Bouillot, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2006, p. 42.

² Gerard Arnaud, « Economie des musiques africaines : un terrible paradoxe » in *Les cultures africaines sont-elles à vendre ?*, *Africultures* n°69, janv-mars 2007, Ed. L'harmattan, Paris, 2007, p. 59

d'Afrique. Leurs œuvres sont piratées en Chine et déversées sur le continent. En Afrique, des artistes du Tchad, descendent au Nigeria, se présentent comme béninois, s'auto-piratent, retournent vendre leur CD au prix du marché, sachant que les Nigériens s'occuperont bien du Bénin.

Indéniablement, le champ de la musique présente un champ riche d'expériences à étudier comme des leçons de choses. Cependant, nous ne choisirons pas la musique mais le cinéma. Deux considérations majeures ont déterminé le choix du cinéma comme paradigme de la coopération culturelle entre l'Afrique et l'Europe. Sa situation n'est plus seulement critique, mais tragique, après avoir été admirable. C'est presque banal de parler aujourd'hui des salles de cinéma fermées puis rachetées par des églises nouvelles. En termes de valeur absolue, le secteur du cinéma a absorbé plus de subventions de la coopération que tous les autres. Les chiffres sont éloquentes. Sur les 156 millions d'Euros consacrés par l'Union Européenne à la coopération culturelle du 6^e au 9^e FED, c'est-à-dire entre 1985 et 2007, l'appui au cinéma et à l'audio-visuel représente 25 millions d'Euros, soit 20 % des financements. 163 films ACP ont été soutenus entre 1992 et 2004, notamment au plan de la production. 90 % des longs métrages produits en Afrique ont bénéficié d'un tel soutien. Les fonds nationaux du 7^{ème} FED (1992-1997) ont permis de cofinancer près d'une cinquantaine de films dont 16 au Mali, 8 en Côte d'Ivoire, 6 au Burkina, 5 au Tchad, 5 en Guinée, 3 au Sénégal... L'union Européenne intervient également dans la diffusion, notamment dans le budget du Festival Panafricain de Cinéma de Ouagadougou. Dans le même domaine, les différents fonds européens de développement ont permis la production de documentaires, la constitution de l'Union des Entrepreneurs de Cinéma d'Afrique de l'Ouest, une étude sur la circulation de l'image au sein de l'UEMOA, un programme de formation au numérique et de recyclage des radios et télévisions d'Afrique de l'Ouest, le Cinéma Numérique Ambulant au Niger, au Bénin et au Mali...

L'implication des pouvoirs publics et des opérateurs d'Europe a ainsi contribué à compenser la faiblesse des politiques nationales et la rareté des financements de la culture en général et du cinéma en particulier. Apparaissant sur le marché au milieu de la décennie 1970, les films ainsi produits ont intégré les circuits de distribution existant qui, pour l'essentiel, étaient des succursales des firmes européennes : Asecna, Comacico... Le retrait de ces firmes au moment où le système devient moins lucratif, suite à la crise économique du début des années 1980, ouvre une phase de perte de publics et de salles, ponctuée par la disparition des exploitants et des distributeurs. Certes, les Etats ont tenté de réagir et de relever le défi, créant en Afrique occidentale par exemple le Consortium Interafricain de Distribution du Cinéma. Mais la faiblesse de coordination des politiques nationales elles-mêmes peu énergiques dans leur volonté de développement du marché, la complaisance à l'égard de la fraude, n'ont pas permis de reconstruire les circuits, de rentabiliser les salles et les films. Au contraire, une dérégulation des cadres institutionnels de l'action culturelle, s'est enclenchée, ouvrant des boulevards à l'informel qui selon plusieurs études représente 76 % de l'économie africaine.

Nollywood au Nigeria a bien tenté de reconstruire un cinéma local. On estime à 300 millions son chiffre d'affaires annuel, avec à la clé, 300 000 emplois ! Mais l'ordre n'est pas sorti du chaos. Pas encore. Les 35 films qu'elle produit par semaine, pour atteindre 1770 films en 2008, sont surexposés à la merci de la piraterie, le jour même de leur sortie. La fermeture des salles qui a créé les conditions du boom de la vidéo au Ghana et surtout au Nigeria, limite l'essor de l'industrie audio-visuelle. Et il apparaît que la salle de cinéma n'est pas juste un écran, mais un espace de rencontres et d'intimité qui exprime l'aspiration à une certaine qualité de vie. Aller au cinéma est une démarche esthétiquement motivée. Se retrouver dans une salle obscure, c'est mettre le quotidien entre parenthèses, tout en s'ouvrant à l'aventure d'un autre monde qui redonne tous ses droits à l'imagination. C'est une quête d'émotions qui réécrit le spectateur dans la sphère sociale, là où le lecteur de CD ou de DVD, réinscrit dans la « privacy ». Idéalement.

A la pratique, les choses s'avèrent plus complexes. A défaut de la « soft-privacy » dont le cinéma et la télévision propagent les modèles, les « damnés de la terre », s'offrent la « hard-privacy » sous les commodités d'un lecteur de VCD made in China, acheté à 20 Euros, un VCD piraté revenu à 1 euro. Les moins pauvres peuvent s'offrir une antenne parabolique pour 200 Euros. Des prix de plus en plus raisonnables sont affichés par des bouquets satellitaires plus prestigieux, comme Canal Horizons, qui, il faut le remarquer, diffuse plus de films africains que les télévisions nationales prises une à une. Au surplus, la crédibilité et la visibilité de ces chaînes à péage étant supérieure, les bouquets satellitaires ne sont pas seulement les plus grands diffuseurs mais aussi les plus grands réservoirs de spectateurs. Des diffuseurs plus discrets mais non moins présents méritent d'être signalés : les chaînes d'hôtels intercontinentaux dont Sofitel, les compagnies aériennes comme Air France... Avec ce type de recompositions, c'est tout le dispositif de la télévision comme appareil idéologique d'Etat pour parler comme Jean-Louis Althusser, qui

s'érode. La notion de globalisation inscrit un espace géo-politique dont les racines nationales, sont travaillées par la déterritorialisation.

Il reste qu'au plan de la production du cinéma, la coopération entre l'Europe et l'Afrique a pris l'envergure d'un cadre a priori. En effet, l'appui de l'Europe et de l'Union Européenne fait partie des conditions de possibilité du cinéma africain. A la différence de la musique de variétés qui n'entre dans l'aura des échanges mondiaux qu'à la faveur de la *world-music* au début des années 1980, le cinéma africain fut dès le départ structuré par une présence massive de l'Europe dans les budgets. Cette massivité a des conséquences sur les contenus. « Cette aide au coup par coup, attribuée par des commissions qui étudient les scénarios, a subventionné des films sans se poser la question de leur marché. En l'absence de structures de diffusion appropriées en Afrique, le critère de réussite tendait à être leur présence dans les grands festivals internationaux³. » Olivier Barlet note également que la tendance des films produits par des réalisateurs africains, à jouer systématiquement la carte intellectualiste du cinéma d'auteur, s'est éloigné du public qui lui raffole de films populaires. Pour ce type de films, l'offre reste faible, alors qu'il existe cependant un immense marché. L'effectivité du marché suppose la rencontre dans l'espace et le temps d'une offre et d'une demande. Ce n'est donc pas les publics qui font défection, mais plutôt le marché ou plutôt l'incapacité des opérateurs publics et privés, à construire des marchés. Et à défaut, de marché, le cinéma africain se déporte vers les festivals pour y négocier ses conditions de survie.

Considérant que la grande majorité des festivals qui programment des films d'Afrique, ont lieu en Europe et en Amérique, on peut dire que la répartition des tâches entre la production qui en général se donne l'Afrique pour cadre, et la post-production qui encore aujourd'hui, a tendance à se déporter dans les laboratoires d'Europe, se boucle sur une autre contradiction structurelle : tourné en Afrique, montée en Europe, le film d'Afrique est surtout vu, discuté et rentabilisé dans les pays du Nord. En définitive, le cinéma ne sort pas du cercle vicieux de la logique néo-coloniale propre à l'exploitation des matières premières africaines. Les projets sélectionnés par des commissions artistiques basées en Europe et composées principalement de professionnels européens, puis financés par des fonds européens. Réalisés en Afrique, ils sont post-produits en Europe.

Ce n'est pas seulement le cinéma africain qui est soupçonné d'être un cinéma de festival, c'est aussi le théâtre tandis que l'art contemporain pour sa part, serait un art de biennales. Insidieusement, le vecteur de la réception se retourne pour précéder et formater l'offre en fonction des attentes des festivals et de leur public. Cette contrainte n'est pas toute négative. Les festivals sont des foyers d'expériences de mélanges intenses entre le connu et l'inconnu pour des publics différents de celui des salles. Les festivals sont devenus des conditions de production et de reproduction essentielle pour la survie professionnelle des artistes. En France, sur les 126 000 musiciens inscrits à la SACEM, on estime à seulement 2000 le nombre de ceux qui vivent du CD. Le reste vit essentiellement des concerts et des festivals. La crise du CD a conduit les fonds d'investissement et les maisons de disques à acheter des festivals pour vendre à la fois des places et des CD. La crise des moyens de production mécanique et l'essor des nouvelles technologies de l'information ont coïncidé avec l'accroissement et la complexification du **domaine des services**. Festivals, play-back sur les plateaux de télévision ou en boîte de nuit, prestation sur les scènes, animation des mariages et des baptêmes représentent quelques 90 % des ressources des musiciens. Cette proportion peut être montée à 95 % pour le théâtre et la danse. Plus que jamais, les arts de la scène se présentent comme des arts de la performance.

Au niveau mondial, les industries culturelles constituent un secteur en très forte croissance : elles occupent la 5^{ème} place dans la liste des secteurs les plus porteurs, après les services financiers, les technologies de l'information, la pharmacie et la biotechnologie, et le tourisme. Dans les pays de l'OCDE, elles emploient entre 3 et 5% de la population active⁴. Elles représentent déjà plus de 7% du produit brut global et pourraient atteindre près de 10% dans les années à venir⁵. Dans les pays ACP, les études chiffrées sur la contribution des industries culturelles à l'économie sont assez rares. En Afrique du Sud, elles auraient procuré 3% du PNB en 1998 ; et si l'industrie du cinéma continue à croître avec son dynamisme actuel, ce

³ Olivier Barlet, «Cinéma : un public sans marché», in *Africultures* n°69, op. cit, p. 76.

⁴ *Keys to Successful Cultural Enterprise Development in Developing Countries*, page 7.

⁵ Source UNESCO.

taux pourrait dépasser 10% dans les 15 prochaines années⁶. En Jamaïque, les revenus bruts liés aux industries de loisirs, principalement la musique, auraient représenté en 2000 environ 10% du PNB⁷. En Côte d'Ivoire, au Mali et au Sénégal, la musique serait le 3^{ème} secteur dans l'ordre des contributions à l'économie nationale⁸. Or, ces chiffres ne semblent donner qu'un pâle reflet de la réalité car ils n'intègrent pas les données du secteur informel et de la piraterie. Ce qui est certain, c'est que la contribution des industries culturelles au développement économique des ACP pourrait être bien plus importante qu'elle ne l'est actuellement.

Revenons à notre modèle pour en relever les lignes de force qui l'élaborent comme une figure des conditions de survie de plusieurs grands groupes de disciplines artistiques. Tendus vers les festivals internationaux au risque de donner dans l'extraversion de ses formes et contenus, mal protégés par la législation dans un contexte d'impunité, le cinéma africain est surexposé à la piraterie. Le spectre de l'extraversion plane sur bien d'autres disciplines. On l'a vu rôder autour de la danse contemporaine et aussi dans les salles d'exposition d'art contemporain : des formes d'expression nées dans les centres culturels de la coopération internationale (Centre culturel Français, Institut Goethe), qui en ont fait monter le prestige et l'importance et le répertoire à coups de subventions, de stages, workshops et de festivals aussi bien à l'échelle locale que régionale et internationale. Toutefois, rappelons-nous les mots de la chanson de Maxime Le Forestier⁹ : « On choisit pas ses parents / On choisit pas sa famille / On choisit pas non plus / Les trottoirs de Manille, de Paris ou d'Alger / pour apprendre à marcher ». Des lors, pourquoi avoir honte d'être né dans un centre culturel français ?

Les centres culturels de la coopération internationale ont fonctionné comme des instances de mises à jour des courants, des styles et des connaissances. Sans leur contribution, il y a fort à parier que la voix de l'Afrique dans la conjoncture historique de la globalisation, ne serait pas à la hauteur de ses ambitions. Les créateurs d'Afrique gagnent à mettre leurs connaissances à jour pour participer aux débats contemporains et y énoncer à haute et intelligible voix leurs propositions. Les professionnels de la danse contemporaine ou de l'art contemporain ne sont pas des décadents mais des artistes qui ont le souci de s'exprimer dans les langages de leur époque.

3. Défis

Le principal défi à relever dans la coopération culturelle entre l'Afrique et l'Europe, consiste à instaurer des rapports de partenariat régis par l'équité et le respect mutuel. Mais pour démonter cet attelage du cavalier et du cheval qui perdure dans les mentalités à côté des actions volontaristes qui sont aussi des nouveaux foyers d'expérimentation de la solidarité, il ne faut pas que ce soit toujours les mêmes qui paient, tandis que l'autre partie prenante joue toujours les indigents. Les Etats africains pourraient démontrer leur intérêt pour la coopération culturelle en se donnant les moyens d'une participation effective aux financements des budgets. Cela pourrait commencer comme il en a été question lors de la conférence des ministres de la culture de la CEDEAO à Dakar en 2004, par une cotisation annuelle qui alimenterait un fonds de financement des principales manifestations de la sous-région et du continent. Aussi longtemps que les Etats ne démontreront pas, chèque à l'appui, leur intérêt pour le développement culturel, il sera difficile de reformer les structures mentales et économiques et équilibrer la division internationale du travail entre l'Europe et l'Afrique.

L'une des faiblesses principales du système de l'art tel qu'il prévaut dans plusieurs pays d'Afrique, tient à la question du marché. Inexistant ou mal structuré, il est évanescent aussi bien pour le cinéaste que pour l'écrivain. C'est en cela que cette question prend l'envergure d'un défi. Dans l'instruction de cette question, on aurait tort de toiser de haut le public des expatriés, qui dans les galeries, aussi bien que dans les villages touristiques, fait ses emplettes d'art d'aéroport. « Nous sommes tous des artistes d'aéroport », aime à dire Tapfuma Gutsa, l'une des figures de proue de la sculpture contemporaine au Zimbabwe et en Afrique. Non, il ne faut pas bannir l'art d'aéroport, ni les bazars touristiques. Il faut plutôt les doubler de

⁶ *Les industries culturelles des pays du Sud: enjeux du projet de Convention Internationale sur la Diversité Culturelle*, page 5.

⁷ *Mapping the Creative Industries - the Experience of Jamaica*, p. 10

⁸ *Keys to Successful Cultural Enterprise Development in Developing Countries*, p. 7

⁹ *Le Forestier Maxime Ne Quelque Part*, Éditions Coïncidences, 1987.

marchés efficaces, étudiés et mis en route, selon la logique économique propre à chaque secteur culturel. C'est le rôle des politiques culturelles d'identifier ce type de problèmes et d'y apporter les solutions idoines. Faute d'un tel cadre d'action, les initiatives de coopération vont au devant du saupoudrage ou du coup. Les effets structurants de leurs interventions, dureront aussi longtemps que les financements seront appliqués pour disparaître avec la fin de l'assistance technique. Il ne s'agit pas d'impliquer l'Europe à la conception des politiques nationales. Il s'agit plutôt de constituer progressivement les politiques culturelles des états d'Afrique, en cadre de référence de la coopération culturelle. Ces politiques culturelles seront jugées, entre autres, à leur capacité, à répondre à la demande sociale de loisirs de populations qui ne peuvent payer que quelques centimes d'Euros pour voir un film, et qui dans le même temps, veulent voir les films qui comptent et toucher les acteurs les plus célèbres du pays, de la sous-région et du monde.

En Europe, l'élargissement de l'accès des couches populaires à la culture a bénéficié de plusieurs facteurs dont les conquêtes du mouvement social, la réduction du temps de travail et l'augmentation de celui des loisirs, les progrès de l'éducation, l'accroissement de l'espérance de vie dans les pays du nord, les succès des politiques de décentralisation, l'inscription de la culture dans la politique puis dans l'économie politique, etc. La télévision et la radio ont apporté dans la cuisine et dans la chambre à coucher, le théâtre, le music hall. Ensuite, les salles de spectacles et les musées se sont progressivement ouverts au grand public. Et, par des stratégies de collecte de fonds ouverts au partenariat entre les secteurs public et privé, des mesures d'incitation fiscales, et surtout par le boom des festivals locaux, régionaux ou internationaux, l'offre culturelle s'est élargie et les musées ont happé au passage, les pêcheurs à la ligne, les jardiniers du dimanche, les bricoleurs et autres esthètes de l'oisiveté active. L'Afrique prend sa part dans ce mouvement. En témoigne la vogue des festivals. Toutes disciplines confondues, on en dénombre plus de 200 au Mali.

Il reste que dans l'échelle des loisirs, après la soirée-foot, vient une bonne bière dans un « maquis », c'est-à-dire un bar populaire. Justement, il n'y a pas de bar sans musique. Au surplus, le bar peut être une scène non pas systématiquement pour des musiques pourries, ou des artistes qui veulent casser leur voix contre la fumée des cigarettes, mais aussi pour des artistes qui prennent sur eux de faire le pont entre le connu et l'inconnu. Le défi réel reste de convaincre les gens modestes, que la culture dans ses formes réputées hautes les concerne. Faute de quoi, à l'instar de l'homme de la campagne dépeint par Kafka, ils resteront devant la porte des spectacles conçus pour eux, et exclusivement pour eux, sans jamais franchir le pas. L'élargissement de l'accès à la culture, passe par une mise en confiance des publics. Parfois, les hommes osent entrer ensemble dans des lieux où jamais chacun d'eux n'aurait mis les pieds.

L'Europe par la visibilité qu'elle donne régulièrement aux artistes africains en Europe démontre chaque jour son intérêt pour ce secteur. Toutefois les modalités de cette mise en valeur sont de plus en plus préoccupantes. La pratique de la commission de l'UE de confier la mise en œuvre de ses programmes et projets à des entités disposant dans leur compte bancaire d'au moins la moitié des budgets à mettre en œuvre, a confiné la quasi-totalité des compétences africaines dans des rôles de comparses et de nègres de service, y compris en Afrique. Quant aux Etats Africains, ils tardent à démontrer l'importance qu'ils accordent à ses créateurs et à ses hommes de culture. Victime constante de l'application calamiteuse du power-sharing, la culture est souvent confiée à des hommes politiques qui disposent du ministère de la culture comme d'un butin de guerre. Passe encore un ministre de la culture inapte à distinguer les arts vivants des arts visuels ; mais lorsqu'un ou une analphabète est propulsée à la présidence du Bureau des droits d'auteurs, lorsqu'un directeur général d'institut des Arts n'avait jamais mis les pieds dans une galerie d'art avant sa nomination, qui sauvera les meubles ? La faiblesse en matière de conception se redouble souvent d'une indigence des capacités de négociations des responsables qui peinent à comprendre l'approche projet, préoccupés qu'ils sont à des remakes improbables du Festival des Arts Nègres de Dakar 1966, du Festival Panafricain d'Alger 1969, du Festac de Lagos 1977. Par ailleurs, les financements publics restent faibles. Tant et si bien, que le budget du Psic en Côte d'Ivoire, au Sénégal ou en Guinée, fait pâlir d'envie la tutelle.

Joseph Ki Zerbo remarquait : « On parle de fuite des cerveaux mais personne ne fait attention à l'hémorragie des cerveaux qui a lieu, chaque fois que nos enfants regardent des images étrangères. » Par le cinéma, la télé, au quotidien, des flots d'images se déversent sur l'Afrique et que les habitants consomment parfois sans modération. Cette préoccupation a elle seule présente l'envergure d'un défi politique et esthétique. Il ne s'agit pas seulement de produire des images en quantité mais aussi en qualité. Il s'agit de reprendre le pouvoir sur notre propre imaginaire, de façon à ne plus rêver les rêves des autres, mais à nous raconter à nous-mêmes nos propres récits, nos propres romans.

Juin 2009