

sur l'interculturalisme

roads

croisements



on interculturalism

cross

sur l'interculturalisme

roads

croisements

Cette publication a été publiée par



IETM (Informal European Theatre Meeting)
Bruxelles, Mars 2003

éditeur

Mark Deputter

assistant éditorial

Cláudia Galhós

dessin graphique /videostills

(de l'installation vidéo "CCM")

Centro Comercial da Mouraria - Lisboa, 2002)

Luciana Fina, Moritz Elbert

traducteurs

José de Sá Varanda

traduction en portugais du français et du anglais
des textes de Germaine Acogny, Jasper Walgrave, Mark
Deputter, Souleymane Koly

Reginald Brown

traduction en anglais du portugais et français
des textes de Germaine Acogny, Souleymane Koly, Cláudia
Galhós

Wally Bourdet

traduction en français du portugais et anglais
des textes de Yusuf Mahmoud, Jasper Walgrave, Mark
Deputter, Souleymane Koly, Lene Thiesen, Cláudia Galhós

Vera Varanda

traduction en portugais du anglais des textes de
Yusuf Mahmoud, Lene Thiesen

sur l'interculturalisme

cross table



introduction

Mark Deputter

0.1

1 contributions thématiques

Le bonheur n'est pas pour demain
Un casse-tête

Mark Deputter

1.1

1.2

Souleymane Koly

1.7

2 portraits

Ziff / Festival des pays du Dhow
École des Sables
Shuttle 02
Dançar O Que É Nosso

Yusuf Mahmoud

2.1

2.2

Germaine Acogny

2.6

Lene Thiesen

2.10

Jasper Walgrave

2.15

3 rapports

Fragments de dialogues – Rapport du
5ème Rencontre Dançar Que É Nosso

Cláudia Galhós

3.1

3.2

sur l'interculturalisme

roads

introduction



Ce dossier a été réalisé à la demande de IETM (Informal European Theatre Meeting). Il a été conçu comme une base de réflexion pour la Rencontre Satellite sur "Collaboration Nord-Sud dans les arts du spectacle" qui se déroulera à Bruxelles du 12 au 15 mars 2003.

Ce document est donc une première base de travail, destinée à être enrichie de nouveaux textes. Il s'agit en effet pour l'IETM de continuer à développer cet ensemble de réflexions et d'informations Nord-Sud, en parallèle de l'organisation d'autres débats et rencontres autour de ce thème.

Du fait de la co-organisation de cette rencontre de Bruxelles avec Africalia, présentant une grande plate-forme de danse contemporaine africaine, nous avons choisi de centrer cette première étude sur la collaboration entre l'Europe et l'Afrique dans le domaine de la danse contemporaine. L'objectif est à l'avenir d'élargir cette réflexion à d'autres champs artistiques et d'autres régions du monde.

Ce document d'information Sud-Nord est composé de quatre rubriques :

1. Contributions thématiques. Ce premier dossier contient deux textes d'introduction sur la collaboration Nord-Sud, l'un du point de vue du Sud, l'autre du point de vue du Nord. Nous attendons vos réponses et commentaires ainsi que d'autres textes pouvant enrichir ce document.
2. Portraits. courtes présentations de projets, festivals, écoles d'art, compagnies, événements intéressants qui stimulent la

s u r l ' i n t e r c u l t u r a l i s m e

cross

introduction

collaboration Nord-Sud dans sa pratique quotidienne. Ici, nous en présentons quatre: Shuttle 02 (Danemark-Afrique du Sud), L'École des Sables (Sénégal), Festival du Dhow (Zanzibar), Dançar o que é nosso (Portugal / Cap-Vert / Mozambique / Brésil). Nous aimerions que d'autres portraits se suivent, créant ainsi une présentation intéressante de nombreuses initiatives Nord-Sud.

3. Rapports. Ce chapitre contient des rapports de diverses rencontres dédiées à l'échange Nord-Sud. Le rapport présenté ici est celui de la Rencontre Internationale qui a eu lieu à Lisbonne en juin 2002, qui est à l'origine de la prochaine Rencontre Satellite à Bruxelles.

4. Contacts. L'idée est que cela devienne une base de données flexible de toutes les organisations travaillant autour du thème Nord-Sud ou intéressées à entrer en contact avec "l'autre rive". Nous sommes partis de peu, avec une liste de contacts de toutes les personnes et les organisations invitées à la Rencontre Satellite de Bruxelles. Au fur et à mesure que cette base de données évoluera, il sera certainement nécessaire de la restructurer, dans son contenu et dans sa forme.

Nous espérons que la première édition de l'ensemble d'informations Sud-Nord inspirera et entraînera des discussions fertiles à Bruxelles et de futures collaborations.

Mary Ann De Vlieg | Coordinateur de Réseau, IETM

Mark Deputter | Directeur artistique, Danças Na Cidade

roads

contributions thématiques



l e b o n h e u r n ' e s t p a s p o u r d e m a i n

roads

m a r k d e p u t t e r



*Le bonheur n'est pas pour demain,
il n'est pas hypothétique,
il commence ici et maintenant.
À bas la violence, l'égoïsme,
et le désespoir, stop au pessimisme.
Redressons-nous.
La nature nous a donné
des choses extraordinaires.
Ce n'est pas encore fini, rien n'est décidé.
Profitons enfin des merveilles
de ce continent.*

*Intelligemment, à notre manière,
à notre propre rythme,
comme des hommes responsables fiers
de leur héritage.
Bâtissons le pays de nos enfants*

*et cessons de nous apitoyer sur
nous-mêmes.
L'Afrique c'est aussi la joie de vivre,
l'optimisme, la beauté, l'élégance,
la grâce, la poésie, la douceur, le soleil,
et la nature.
Soyons heureux d'être ses enfants
et luttons pour bâtir notre bonheur.*

Salif Keita, décembre 2001

Ce fut une heureuse coïncidence qui a attiré mon attention sur ce manifeste d'espoir du chanteur malien Salif Keita, juste deux jours avant d'écrire ce texte. J'allais commencer à écrire sur la collaboration artistique entre l'Europe

et l'Afrique et cela m'a aidé à réaliser à nouveau comment nous considérons facilement la valeur et la validité de notre connaissance, de notre argent, de nos modèles d'organisation, de nos productions artistiques comme des choses acquises. Tout comme aussi naturellement, nous assumons le rôle d'organiseurs du monde autour de nous, laissant aux autres le rôle de suivre et d'être dirigés. Non seulement nous assurons volontiers que ce qui est bon pour nous, l'est aussi pour les autres, nous nous convainquons aussi trop facilement qu'il est bienveillant d'imposer (parfois inconsciemment) nos modèles et nos convictions à celui avec

Le bonheur n'est pas pour demain

qui nous travaillons. Salif Keita, comme beaucoup d'autres artistes africains, revendique le droit des africains à créer leur propre avenir, "*à notre manière et à notre propre rythme*".

Dans une petite enquête organisée par l'IETM il n'y a pas longtemps, il a été demandé à des artistes et des organisations d'arts de toute l'Europe s'ils étaient intéressés de collaborer avec des partenaires africains. La réponse a été exceptionnellement enthousiaste: 74 membres du réseau ont répondu qu'ils collaboraient déjà avec des artistes et des organisations africains ou qu'ils étaient très intéressés de le faire dans un avenir proche. Lorsqu'on leur a demandé quels seraient, selon eux, les principaux obstacles et problèmes, une large majorité (75%) a désigné le manque d'information et de communication. Où peut-on voir du travail d'artistes africains? Quels sont les principaux festivals? Comment trouver le partenaire adéquat? Comment établir des contacts et les conserver? Beaucoup de personnes (46%) se sont aussi plaintes des problèmes financiers: la difficulté de trouver des financements pour les projets, en Europe et en

Afrique, le prix élevé des billets d'avion, le nombre souvent grand de membres d'une compagnie, la fragmentation des sources de fonds, etc. Des problèmes structurels (16%) et politiques (12%) viennent ensuite: la bureaucratie, le point de vue utilitaire de l'art qui prévaut souvent dans le contexte africain, le manque d'infrastructure en Afrique, le manque de professionnalisme, l'instabilité politique, les problèmes de visa, la faible priorité attribuée à l'art par les gouvernements africains et la coopération internationale. Enfin, à peine 8% des réponses mentionnaient des différences de mentalité et d'attitudes culturelles ainsi que l'existence de partis pris des deux côtés.

Lorsqu'un groupe d'artistes et d'organiseurs de divers pays d'Afrique de l'Ouest que j'ai rencontré, il y a quelques semaines dans un séminaire, ont été confrontés avec ces faits et chiffres, ils ont réagi avec un calme surprenant. Presque tous avaient déjà vécu des expériences avec les coopérations et les fondations européennes et n'avaient pas obligatoirement une opinion positive d'elles. Significativement, l'ordre

d'importance des problèmes perçus était inverse. La principale critique se résumait à une seule chose: aussi longtemps que l'argent viendra du Nord, il sera extrêmement difficile de tisser des relations de travail égalitaires.

C'est principalement les institutions et les représentations officielles qui ont été accusées d'être insupportablement paternalistes: "Bien sûr que je comprends qu'ils veuillent savoir ce qu'on fait de leur argent", affirmait un des participants, "mais souvent la question du contrôle légitime est, délibérément ou pas, confondue avec un genre d'intervention et de pression très désagréables."

Trop souvent, les européens ont une idée précise de ce qu'ils veulent, même avant de venir rencontrer leurs collègues africains. "Ils ne viennent pas pour écouter", dit quelqu'un, "mais plutôt pour imposer leurs attentes à nos créateurs et organisateurs". Ou, comme l'a décrit un jeune chorégraphe mozambicain: "l'industrie touristique veut des danses traditionnelles dans les lobbies des hôtels, les programmeurs européens veulent de la danse africaine

contemporaine pour leurs festivals et les agences de coopération internationale nous paient pour faire des spectacles didactiques sur le SIDA ou la nécessité de voter aux prochaines élections. Et aussi longtemps que nous serons dépendants de leur argent, nous serons obligés de faire un peu de chaque chose pour survivre en tant qu'artistes."

"Il y a beaucoup de différences culturelles et de préjugés", comme l'a résumé quelqu'un, "et les gens devraient consacrer beaucoup plus de temps et de patience à se rencontrer. Il est dommage que très peu de gens soient préparés à investir leur temps et leur énergie. Ce qu'il faut, c'est des collaborations à long terme. Des choses qui aient une chance de durer, du moins pour un moment."

Le plus frappant, était le fait que les participants du séminaire assumaient facilement leur part de responsabilité dans ces problèmes d'inégalité. "S'ils nous traitent, ainsi que nos artistes, comme ils le font, c'est parce que nous les laissons faire. Les organisateurs africains assument trop facilement le rôle servile que leur attribuent presque automatiquement leurs partenaires

l e b o n h e u r n ' e s t p a s p o u r d e m a i n

européens. Les Africains doivent d'abord apprendre à se respecter eux-mêmes, ce qui peut se faire en gagnant de l'expérience et en devenant de bons professionnels." Quelqu'un d'autre a ajouté: "Nous avons aussi besoin de nous libérer de l'obsession que l'objectif le plus important à atteindre est de présenter ou représenter notre travail en Europe. Nous devons d'abord être des artistes ici en Afrique, pour notre public, avec nos sponsors, avec nos collègues. Si après nous pouvons aussi faire une tournée en Europe, c'est bien. Mais n'en faites pas votre première priorité."

Parmi les échos de ces réactions, voilà la déclaration faite par la chorégraphe et professeur de danse sénégalaise Germaine Acogny au cours de la Conférence de Lisbonne en novembre 1999: "La confrontation entre deux personnes ne peut être que positive si elle est basée sur le respect et la volonté de connaître et de comprendre les cultures de l'un et de l'autre. Si quelqu'un décide d'essayer d'imposer des choses, les problèmes vont inévitablement surgir. La colonisation nous a laissé dans un état d'épuisement et de vide extrêmes, mais maintenant les

Africains ont besoin d'apprendre à être fiers de ce qu'ils sont et d'où ils viennent, et à être prêts à dialoguer avec les autres sur un pied d'égalité. Ceci signifie que nous, Africains avons besoin de savoir, de découvrir et de décider ce que nous voulons. C'est notre responsabilité de nous prendre en charge. Et lorsque les européens viennent, il est important qu'ils ne viennent pas pour imposer, mais qu'ils prennent le temps d'écouter." (*Practices of Interculturalism*, Lisbonne, 2001)

Nous européens, sommes-nous prêts à écouter, à collaborer sans imposer? La question paraît faussement simple et les pièges sont nombreux, même pour les gens qui essaient d'être conscients et d'agir avec précaution et responsabilité. L'interférence européenne a une longue et triste histoire dans les parties les plus distantes du monde et des autres cultures. Il n'est pas illégitime de se demander si l'intérêt récent des artistes et organisations d'art européens pour les lointaines contrées du globe est authentique, ni si le désir de connaître mieux l'autre, pour comprendre sa situation et pour apprécier son art et sa culture, est réel. On dit souvent que la

mondialisation est un fait et que nous ne devrions pas laisser ce fait qu'aux politiciens et aux hommes d'affaire. L'argument paraît valable, mais ne sommes-nous pas en train d'exploiter le marché global à nos propres fins? Il faut reconnaître que c'est au moins en partie vrai. En fait, des nombreux problèmes qui surgissent dans les contacts et les collaborations inter-culturels sont le résultat immédiat d'ordres du jour conflictuels et du refus de réfléchir à nos actions jusqu'à leurs dernières conséquences.

Que penser des nombreux festivals et lieux de spectacles, par exemple, qui ont soudainement créé des Événements-Afrique spéciaux? Il est compréhensible que cela amène les programmeurs avertis à vouloir montrer à leur public les créations qui ont été faites dans d'autres parties du monde, mais prennent-ils le temps de voir ce qui se passe vraiment? Pour essayer de comprendre le contexte (culturel) des artistes qu'ils veulent présenter? Pour rencontrer vraiment les gens qu'ils invitent? Souvent, les spectacles sélectionnés sont ressentis comme en désaccord avec le reste du programme,

aussi sont-ils présentés dans un thème spécial *Afrique*. Ce sont peut-être des arguments de marketing valables, mais les conséquences peuvent être extrêmement négatives: un *Spécial Afrique* n'inclut pas, il exclut, il présente l'art africain comme une curiosité, comme une parenthèse dans le programme normal. Les artistes et leur travail ne sont pas considérés pour eux-mêmes, mais comme les représentants de quelque chose d'aussi abstrait et vague que l'Afrique (y compris, souvent, tous les clichés) empêchant leurs propositions artistiques d'être appréciées par rapport aux autres présentations du programme.

Dans la plupart des cas, ces compagnies africaines ne sont invitées que pour une visite. Il y a, bien sûr, des raisons pratiques: le voyage est cher, il est difficile de suivre régulièrement l'évolution des artistes en question et le lourd investissement d'amener une compagnie ne peut généralement être supporté que par des festivals. Évidemment cet état de choses exclut la création d'un véritable dialogue, à partir du moment où il n'y a pas le temps que quoi que ce soit se développe. En outre,

Le bonheur n'est pas pour demain

cette espèce de courte invitation crée d'énormes attentes, et souvent de profondes déceptions. Il n'est donc pas étonnant que de nombreux artistes en tirent la conclusion qu'ils vont être laissés tout seuls à leur retour dans leur pays et décident de rester en Europe. La manière dont le marché européen opère avec les artistes d'Afrique encourage l'émigration et entraîne souvent un tarissement artistique dans le pays.

Bien que les festivals et les tournées internationales aient leur rôle et leur importance, il est évident que pour construire des ponts entre différentes cultures, il faut un échange plus profond. Mais l'obtenir n'est pas sans difficultés. Si la relation entre le programmateur et la compagnie de théâtre ou de danse est relativement claire et simple, la situation se complique dans le contexte d'une collaboration plus élaborée. Quiconque veut poursuivre des projets d'union avec des organisations d'artistes des pays en voies de développement, découvrira vite qu'il est très difficile d'établir une relation sur un pied d'égalité quand les points de départ sont inégaux. Que l'on travaille ensemble sur des projets de

création, de formation ou d'échange, les questions tourneront obligatoirement autour de la compétence et de rapports de travail sains.

Annemie Vanackere du Rotterdamse Schowburg rapporte comment la coproduction à travers des barrières culturelles soulève exactement ces deux questions: "En tant que programmeur ou que producteur, nous essayons de trouver le chemin adéquat pour s'occuper des processus artistiques. Dans le cas de Saban Ol, je me suis demandé pourquoi j'étais plus réticente que de coutume pour interférer: d'une part, mon manque d'expérience de production interculturelle (comme si ce genre de productions avait besoin d'une approche différente - est-ce une supposition correcte?) et, d'autre part, la crainte irrationnelle que Saban interprète mon interférence comme du paternalisme (n'est-ce pas une supposition stérile?)." (*Practices of Interculturalism*, Lisbonne, 2001). Les interrogations et les doutes parlent d'eux-mêmes. En coproduisant des artistes d'autres contextes culturels, nous sommes fatalement partagés entre notre ignorance d'un contexte artistique

dont nous ne comprenons pas la complexité et l'expérience de notre propre marché, de notre propre public, de notre propre contexte. Si la discussion sur les choix des artistes est délicate, même entre producteurs et artistes qui travaillent ensemble depuis des années, elle devient vraiment risquée quand elle chevauche deux mondes différents. Qui décide ce qu'est la qualité? Un véritable dialogue est-il possible? Avons-nous les connaissances nécessaires pour dire quoi que ce soit sur le spectacle d'une autre culture différente? La discrimination positive est-elle une bonne raison pour assister le travail d'artistes appartenant à des minorités ethniques ou venant de pays économiquement pauvres? Ou cela conduit-il obligatoirement au paternalisme?

Les questions sur la compétence et le manque d'écoute, me rappellent une autre histoire. Il n'y a pas très longtemps, Souleymane Koly, le directeur de l'Ensemble Koteba de la Côte d'Ivoire, a fait mention "de la danse africaine dite contemporaine". Cela a éveillé ma curiosité: "Pourquoi 'dite'?" Ai-je demandé. "Je n'ai rien contre la

danse contemporaine", a-t-il répondu, "et je reconnais qu'il y a des choses intéressantes qui se passent dans cette branche, mais je suis aussi convaincu qu'il y a un gros potentiel de perdu. La danse africaine contemporaine que nous connaissons maintenant, n'est pas quelque chose qui a grandi à partir des racines et qui a été exploitée et inventée pendant des années, non, cela a été importé par les français. Il y a quelques années, l'AFAA a décidé que leur priorité pour l'Afrique serait le développement d'un milieu de danse contemporaine. À cette époque, une génération de jeunes s'essayaient vaguement à des formes de danse alternatives dans les rues d'Abidjan: danses locales, danses traditionnelles du désert, break-dance, vidéo-clips de MTV, capoeira... Les français n'en n'auraient rien su, car ils étaient en train de créer un concours de danse africaine contemporaine, avec une bonne (pour nous) récompense monétaire et un jury (presque) entièrement français. Nos jeunes danseurs ont vite compris ce qu'on attendait d'eux; ils ont laissé tomber ce qu'ils avaient commencé à travailler et ont commencé à découvrir cette nouvelle danse contemporaine qui

Le bonheur n'est pas pour demain

venait d'Europe. Je connais plusieurs d'entre eux qui ont commencé à copier des mouvements et des bouts de chorégraphie de cassettes vidéo qu'ils empruntaient au Centre Culturel Français. Je ne veux pas minimiser les efforts qui ont été faits et je peux voir, de mes propres yeux, que de bonnes choses sont en train de prendre forme, mais qui sait ce qui aurait pu être accompli si les choses s'étaient passées différemment? Peut-être, les fabricants de politique de l'AFAA auraient du prendre le temps de découvrir ce qui se passait déjà et de travailler à partir de là avec ces jeunes danseurs, en les formant et les encourageant. Pas avec des festivals et des prix mais plutôt avec patience et compréhension."

Peu importe à quel point on défende le développement la danse contemporaine en Afrique et qu'on soit favorable à l'idée de politiques proactives, la question se maintient: sommes-nous en train d'encourager la création d'une espèce de danse africaine contemporaine qui soit digestible pour le marché européen? Sommes-nous en train de perturber les choses par manque de connaissance, même avec la meilleure

des intentions? Sommes-nous en train de créer de nouvelles formes de dépendance - de notre argent, notre savoir, nos normes et goûts? C'est une discussion extrêmement difficile et on ne peut répondre à aucune question par un simple oui ou non.

Cela signifie-t-il que les européens devrait laisser l'Afrique seule? Je ne pense pas. Il est important de comprendre que les gens qui travaillent dans les arts dans ces pays, sont très conscients que l'art bouge à une échelle mondiale. Quand ils revendiquent l'autonomie, cela ne signifie pas qu'ils veulent être laissés isolés. Bien au contraire, les chorégraphes, les danseurs et les producteurs de toute l'Afrique veulent être informés et mener leur travail en dialogue avec ce qui se passe ailleurs. Évidemment, que la même chose est vraie en sens contraire. Si le but de l'échange culturel est d'enrichir notre vision du monde et d'élargir notre compréhension des autres et de nous-mêmes, il est crucial que nous ne nous fermions pas sur notre célèbre identité européenne. Il est important de reconnaître les talents où ils sont et il est certain que les danseurs et les

chorégraphes d'Afrique ont beaucoup à offrir. Le travail d'artistes tels que Salia Sanou, Seydou Boro, Vincent Mantsoe, Raiz di Polon, Boyzie Cekwana, Rary, George Khumalo, et beaucoup d'autres encore est là pour le prouver. Si on leur donne l'opportunité et le temps, les danseurs et chorégraphes d'Afrique auront une voix importante et deviendront une source d'inspiration pour toute la danse contemporaine, tout comme les musiciens le sont déjà en ce qui concerne la musique internationale.

Bien que les problèmes soient nombreux et que la collaboration avec des artistes d'autres cultures soulèvent de nombreuses questions et contradictions, nous ne pouvons pas nous abstenir d'essayer de créer des collaborations et des échanges significatifs. Nous n'éviterons certainement pas toutes les contradictions, nous ne résoudrons pas tous les problèmes et la distribution inégale de richesse et de pouvoir va continuer à déformer les relations que nous cherchons à réaliser au-delà du fossé existant. Mais il y a une possibilité et la solution, je pense, réside dans chacun de nous. Je crois fermement que des projets à petite échelle préparés

minutieusement aient la capacité de créer une alternative très puissante. La réponse enthousiaste de tant de membres de l'IETM est un signe d'espérance, pourvu que nous soyons prêts à être attentifs, et apprenions à écouter.

Mark Deputter
Lisboa, janvier 2003

u n c a s s e - t ê t e

roads

s o u l e y m a n e k o l y



Compter d'abord sur soi-même pour les uns, respect et humilité pour les autres.

Nous sommes en 1979. Cela fait à peine quatre ans que nous avons fondé l'*Ensemble Koteba d'Abidjan*. Après les quelques tâtonnements des premières années, nous venons avec "*Didi par-ci, Didi par là*" de trouver ce que va devenir notre voie, notre style. Depuis sa création, en mai 1978, à chacune de ses représentations, aussi bien à Abidjan qu'en province, le spectacle connaît un succès jamais démenti.

Un programmateur alors de passage en Côte d'Ivoire remarque l'œuvre et la recommande au Festival Mondial de Théâtre Universitaire de Nancy qui la retient pour son édition de 1980. Commence alors la course aux subventions pour la prise en charge des transports internationaux des trente membres de la Compagnie (comédiens, danseurs, musiciens).

D'un commun accord avec le Festival nous convenons d'adresser une demande aux services compétents de la Coopération Française qui, à leur tour, décident d'envoyer un "spécialiste" pour "apprécier" le spectacle avant de prendre une décision. "Le spécialiste" vient, voit et décrète qu'avant tout financement, il faut que d'autres "spécialistes", venus du Nord, réécrivent la pièce dans "un français plus accessible aux français de France", la "remettent en scène" et enfin, apprennent aux "jeunes et sympathiques acteurs à mieux articuler". Tout au plus nous accorde-t-il le bénéfice de la compétence et d'une certaine originalité dans les domaines de la musique et de la chorégraphie.

u n c a s s e - t ê t e

Notre spécialiste a tout faux! De fait, en fondant l'Ensemble Koteba d'Abidjan en 1974, nous avons décidé d'emblée de l'inscrire dans l'urbanité cosmopolite de la cité en pleine expansion qu'était alors Abidjan. Nous avons choisi de nous inspirer du genre traditionnel malien qu'est le Koteba, mélange de théâtre, de danse, de musique, de chant, d'humour et de dérision, pour être à la fois, témoin et expression de cette nouvelle culture en gestation dans les quartiers populaires. Culture de rencontre entre le Sahel et la forêt, entre musulmans, chrétiens et animistes, entre francophones, anglophones, arabophones, entre toutes les diversités ethniques. Elle s'est donc inventé une nouvelle langue pour communiquer, de nouvelles solidarités pour survivre, de nouveaux codes pour se reconnaître. Et bien entendu, cette culture "du quartier", ne s'embarrassait ni d'orthodoxie linguistique, ni d'aucun autre ordre!

Nous avons poliment et fermement refusé "l'assistance technique" des "experts super venus d'ailleurs". La subvention demandée nous a été refusée. Finalement sur l'intervention personnelle d'un ami, c'est la Présidence

de la République de Côte d'Ivoire qui prendra en charge la totalité des transports internationaux. "*Didi par-ci, Didi par-là*" et le Koteba d'Abidjan seront accueillis comme l'une des révélations du Festival et commencera alors pour la Compagnie le parcours international qu'on lui connaît jusqu'à ce jour.

Que dire? Que d'un côté, nous aurions peut-être dû épuiser toutes les possibilités de financement de chez nous avant de solliciter le "Nord"; et puis de l'autre côté, que le "Nord" aurait sans doute été plus fidèle à l'esprit de la coopération qu'elle prétend promouvoir s'il avait fait preuve de plus d'humilité et de respect de l'autre.

Précarité d'un côté, appel d'air de l'autre

Nous sommes en 1993. Le MASA (Marché des Arts et Spectacles Africain) tient sa première édition à Abidjan. Koteba présente "WARAMBA, OPÉRA MANDINGUE" qui avait été créé deux ans plus tôt au Théâtre Renaud-Barrault à Paris. C'est "le choc" (de leur propre aveu) pour des militants culturels afro-

américains venus là rechercher une autre Afrique, rechercher une expression, à la fois profondément africaine et en même temps hardiment contemporaine. Ils décident de tout mettre en œuvre pour faire découvrir "WARAMBA" à l'Amérique en général, et plus particulièrement à la communauté afro-américaine. Ça n'était pas une mince affaire car "WARAMBA" c'est un effectif de 40 personnes et 2 tonnes de matériel.

Dès 1994, ils font venir le spectacle pour 3 représentations dans le cadre de la préfiguration de l'environnement culturel des Jeux Olympiques d'Atlanta. À la suite de quoi, une tournée de présentation de 10 dates est programmée en 1999 dans le but de finaliser avec divers programmeurs pressentis une grande tournée nord américaine (USA, Canada) en 2001.

Les 3 premières représentations sont données au NJPAC (New Jersey Performing Art Center) avec un effectif de 33 personnes au lieu des 40 nécessaires, suite au rejet de 7 demandes de visa, dont celle de la chorégraphe de l'œuvre!

"WARAMBA" est plutôt bien accueilli aussi bien par le public que par la presse. De l'avis de nos partenaires, certains programmeurs confirment déjà leurs options pour 2001.

Comme à l'accoutumée les membres de la Compagnie sont régulièrement tenus informés de l'évolution de nos projets et, dans le cas d'espèce, des perspectives professionnelles qui s'offrent à nous. Cela n'empêche pas 8 membres du groupe (pas moins) de disparaître dans la nature avant la reprise de nos représentations au Majestic de Brooklyn. Après répétitions et en accord avec les autres lieux qui doivent nous accueillir, la tournée peut être menée à son terme. Au final ce sont 12 artistes qui choisiront de rester aux USA. Ce qui reste de la Compagnie rentre au pays meurtri et dans un complet désarroi pendant que s'annule pour nous, au moins s'agissant de "WARAMBA", toute perspective de tournée à court terme aux USA.

Et pourtant ce programme réunissait un ensemble de conditions qui auraient dû plutôt en faire une réussite:
- une proposition artistique qui répond

u n c a s s e - t ê t e

à une attente artistique et... "militante";
 - le respect scrupuleux de la proposition artistique, dans son "originalité";
 - un programme qui s'inscrit dans la durée pour préparer la "rencontre" et se donner les moyens de celle-ci;
 - des conditions de travail respectueuses des normes légales et officielles du pays d'accueil du Nord.

Mais il est un facteur qui handicapera encore longtemps les échanges entre opérateurs culturels du Nord et ceux du Sud, c'est la précarité des conditions de vie et de travail des seconds.

L'Ensemble Koteba d'Abidjan a toujours compté en son sein au moins 5 nationalités différentes, des Ivoiriens et des Africains originaires d'Afrique de l'Ouest. Ces derniers se répartissent entre ceux nés et vivant avec leur famille en Côte d'Ivoire et ceux qui ont déjà une expérience artistique dans leur pays d'origine et rejoignent Abidjan pour intégrer l'un des groupes de cette ville et "vivre autre chose".

De 1974 à 1994 (20 ans) nous avons fait des tournées de plusieurs mois et des résidences de près d'un an, sans jamais

connaître une défection d'un Ivoirien ou d'un Africain né et résident en Côte d'Ivoire. Nous connaissons la première en 1994 pendant que d'autres compagnies du pays enregistrerons les leurs dans la même période. Le phénomène ira en s'accélégrant pour atteindre le seuil intolérable que nous connaissons aujourd'hui. "L'appel d'air" que représente la différence de conditions de vie dans les pays du Nord par rapport à celles du Sud a toujours existé. Mais, Il y a encore une dizaine d'années il n'avait pas sur les Ivoiriens l'effet dévastateur qu'on lui connaît aujourd'hui. Dire que ces défections intempestives sont dues, en grande partie, à la dégradation constante et généralisée des conditions d'existence des populations et à la précarité des conditions particulières des artistes est une évidence. Résultat: méfiance des programmeurs et surtout frilosité et paranoïa des services consulaires.

Circuler librement. Condition sine qua non pour se rencontrer

Le rejet de la demande de visa de la chorégraphie de "WARAMBA" est assez

symptomatique de cet état de fait. De 1994 à 1999, cette dame avait régulièrement bénéficié de visas pour se rendre aux Etats Unis dans le cadre d'échanges professionnels organisés et soutenus par des institutions culturelles de grande notoriété. Visas, dont elle avait toujours scrupuleusement respecté les termes. En 1998, elle est co-chorégraphe d'une œuvre co-produite par Koteba et une compagnie new-yorkaise: co-chorégraphie co-signée par une chorégraphe ivoirienne et un chorégraphe américain, danseurs ivoirien et américains, résidence en Côte d'Ivoire, résidence et création aux USA. Au terme des représentations, deux Ivoiriens décident de rester aux USA. C'est l'argument que brandira en 1999 le Consulat des Etats-Unis pour refuser à la chorégraphe de "Waramba" le droit d'aller jouer dans le spectacle qu'elle avait contribué à créer et d'accompagner une compagnie dont elle reste une des responsables majeures.

Autre pays, autre compagnie. Celle-ci venait d'achever une longue résidence de création en coproduction avec une compagnie du Nord. Les deux équipes s'apprêtaient à aller présenter leur

œuvre dans un grand festival international quand la direction de la compagnie africaine a eu vent de la volonté de certains de ses membres de prendre la clef des champs. Les services de police et de l'immigration saisis, se disent incompetents. Les passeports des candidats à la fuite sont saisis par la direction de la compagnie. A l'aéroport, sur intervention d'associations de défense des droits humains, actionnées par les futurs utilisateurs des artistes indelicats, les passeports sont rendus.

La saison suivante, on prendra prétexte du fait que quelques uns de ces membres avaient décidé de rester à l'étranger dans les conditions que l'on sait, pour créer des problèmes à la compagnie lors d'une nouvelle demande de visa. Pendant qu'on nous rebat les oreilles de manière quasi incantatoire sur la nécessité l'échange, de rencontre, comment comprendre que les opérateurs du Sud soient constamment pénalisés dans leur possibilité de circulation par la faute de personnes ou groupe de personnes indelicates parfaitement identifiées (ou identifiables) au Nord.

u n c a s s e - t ê t e

Une autre pesanteur des échanges Nord-Sud

Une étudiante italienne en anthropologie culturelle veut vivre une immersion totale dans une compagnie africaine pendant au moins un an. Nous la recevons à Abidjan. Elle est hébergée, à sa demande, dans une famille où elle met un point d'honneur à participer à la vie commune de la famille comme les autres jeunes filles de son âge. En répétition, elle n'a de cesse de se mettre à ce qu'elle considère, comme étant sa place: une novice. Il n'empêche, les autres membres n'arriveront jamais à la prendre comme telle. Pour eux, elle reste la "blanche", celle qui "sait", celle qui "possède". Du coup les encadreurs ne lui enseigneront jamais avec le même engagement et la même sévérité que quand il s'agit d'un "novice" fraîchement débarqué du quartier; lors des sorties en groupe on attendra toujours d'elle qu'elle mette la main à la poche. Après des mises au point de la direction, des séances d'échanges au sein de la compagnie et avec le temps on a pu noter une certaine amélioration. Il faut cependant reconnaître qu'après 18 mois de vie commune et d'échanges

constants et parfois intenses elle restait encore pour beaucoup d'entre nous la "blanche qui sait et qui possède".

Comme quoi le poids du passé et des idées reçues est lourd...lourd!

Laisser aux premiers concernés initiative et parole

Enfin une dernière expérience pour confirmer, si besoin était, que bonne volonté, bonne foi et moyens financiers importants ne suffisent pas à garantir réussite et satisfaction partagée à des actions Nord-Sud. Il s'agit du programme "Pour une danse contemporaine africaine" initiée par la fondation française "Afrique en Création".

Ce programme reposait sur deux axes majeurs:

Le premier axe: une série d'actions de sensibilisation menée sur tout le continent par un chorégraphe africain vivant en France; actions qui s'articulaient autour de trois pôles - un atelier de danse, une exposition photos et une conférence - le tout reposant sur les réflexions théoriques personnelles du dit chorégraphe. Ceci ayant pour objet

d'impulser une nouvelle approche de la danse africaine sur le continent aux fins de faire émerger une "danse contemporaine africaine".

Le second axe était "Les Rencontres de la Création Chorégraphique d'Afrique et de l' Océan Indien", un concours dont le caractère de compétition et les dotations financières (plus de 33.000 euros à se partager entre trois lauréats) devaient être le levier essentiel d'émulation et d'incitation à la création. Ce programme, même s'il a connu une certaine évolution depuis son initiation au milieu des années 90, ne manque pas de soulever quelques questions d'évidence et de bon sens.

En vertu de quoi devrait-on décider ailleurs qu'il faut "Une danse contemporaine à l'Afrique"? Etait-il judicieux d'en confier la définition des bases théoriques à un seul individu, vivant hors du continent et, qui, de surcroît, n'avait pas encore donné à voir au public et la communauté artistique africaine et internationale d'œuvre de sa signature, laquelle aurait pu servir de référence en la matière? L'appellation "danse contemporaine" n'était-elle pas de nature à semer la

confusion dans un univers déjà en proie à des questionnements multiples pour établir les bases de sa propre identité? La Danse Contemporaine est un genre précis dans l'ensemble des courants de la danse, avec ses bases théoriques, conceptuelles, esthétiques; avec ses précurseurs, ses innovateurs, ses leaders, ses écoles; tout comme "Le Jazz", "Le Classique", "Le Moderne". Quand les initiateurs du programme parlent de "Danse Contemporaine Africaine", font-ils référence à ce genre ou bien veulent-ils simplement dire "danse africaine d'aujourd'hui"? S'il s'agit de la première option, on revient à la première question: était-il judicieux de tenter d'imposer ce genre de l'extérieur? Et puis encore, pourquoi celui-ci et pas un autre? Et s'il s'agit de la seconde, on peut rétorquer qu'elle se pratique déjà tous les jours au quotidien sur le terrain, avec ses courants, ses leaders, ses querelles, ses forces et ses faiblesses.

N'aurait-il pas été plus indiqué d'ouvrir un dialogue avec ceux qui en sont les animateurs pour identifier leurs besoins afin de mettre en œuvre, en accord avec eux, les actions de toute nature propres

u n c a s s e - t ê t e

à susciter développement, maturation, pérennisation et innovation?

Enfin, en initiant un tel programme avec un concours doté de prix aussi importants dans un milieu jeune, fragile et précaire ne risquait-on pas de:

- exacerber les rivalités dans un environnement déjà divisé?
- encourager la multiplication des créations (œuvres et compagnies) qui ne durent que le temps d'un concours?
- favoriser la prédominance d'une esthétique parce que "labellisée" par le jury du concours?
- conduire à l'abandon progressif par les jeunes des autres danses africaines toutes aussi respectables les unes que les autres: danse patrimoniale, danse dite créative, danse urbaine.

Échanges Nord-Sud, quelques constats, quelques pistes de réflexion

Les échanges culturels Nord-Sud ne peuvent échapper au poids du passé et des idées reçues. Ils sont, bien évidemment, tributaires des rapports de force qui règnent dans les relations internationales contemporaines.

Sinon, comment, par exemple, comprendre que "l'exception culturelle" pour laquelle l'Europe s'est battue avec bec et ongle face aux Etats-Unis cesse d'être un credo dès lors qu'on franchit les frontières du Sud?

Une voie pour, sinon y échapper, mais tout au moins réduire les effets de ces pesanteurs, c'est de s'efforcer de faire en sorte que les relations s'établissent en priorité entre citoyens, entre opérateurs non étatiques. Cela suppose des organisations citoyennes fortes et engagées.

Sur ce plan, les opérateurs du Sud ont le devoir urgent:

- de s'organiser pour devenir des forces d'interpellation et de proposition dans l'espace civil national en vue d'une prise en compte de leur spécificité par les Pouvoirs Publics;
- de lutter contre leur extraversion chronique et imaginer des solutions alternatives locales adaptées aux moyens et à l'évolution de leur société: compter d'abord sur soi-même avant de solliciter l'autre.

Ne dit-on pas que la main qui reçoit est toujours en dessous de celle qui donne?

Quant à ceux du Nord, ils doivent cesser de penser et de décider à la place de ceux du Sud, même si les financements viennent de chez eux. Et de ce point de vue, il serait souhaitable que, d'une manière ou d'une autre, le Sud apporte une contribution, aussi modeste soit-elle dans la prise en charge de tout projet d'échanges Nord-Sud.

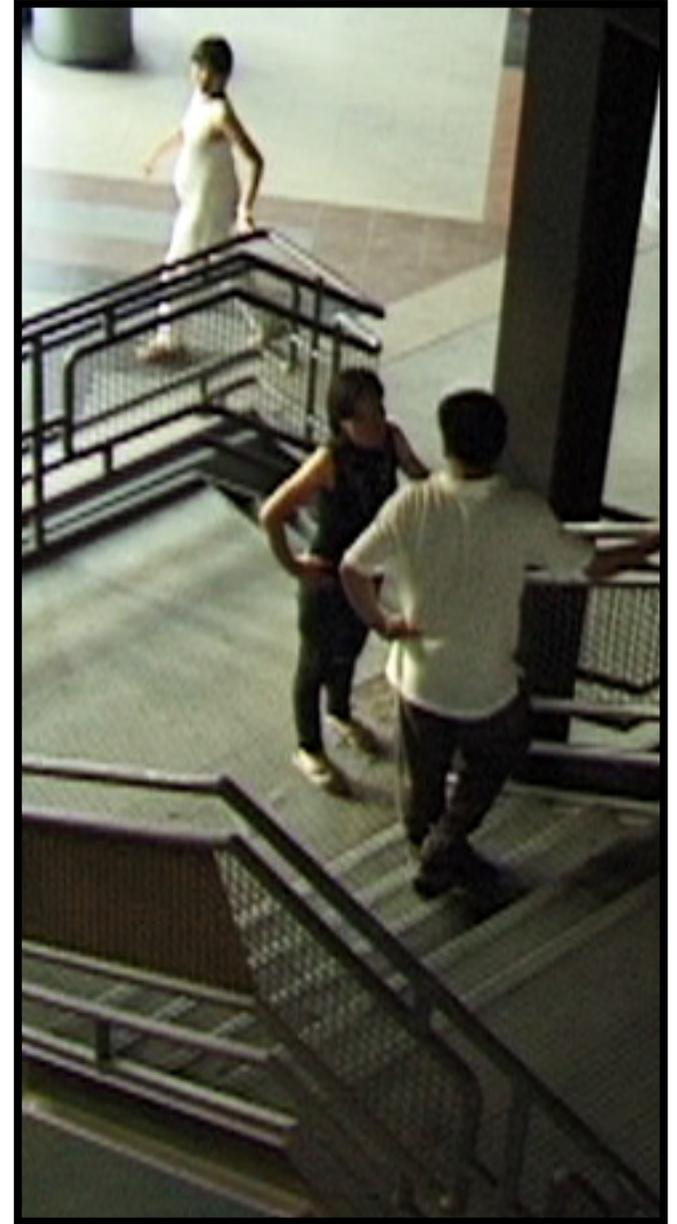
L'échange ne se décrète pas. Il naît d'une rencontre, suivie d'une envie, le tout devant s'inscrire dans la durée. Il exige respect et partage: ne pas attendre de l'autre ce qu'on voudrait qu'il nous donne, mais apprendre à recevoir de lui ce qu'il veut et est apte à nous donner.

Abidjan, Côte d'Ivoire
décembre 2002

Souleymane Koly,
directeur de
Ensemble Koteba de Abidjan.

cross

portraits



z i f f / f e s t i v a l d e s p a y s d h o w ¹

cross

y u s u f m a h m o u d



I. organisation /objectifs / activité

Le Festival International de Cinéma de Zanzibar (ZIFF) est une organisation non gouvernementale, apolitique et sans fins lucratives créée à Zanzibar, Tanzanie, en 1997. La mission du ZIFF est de *promouvoir internationalement et de développer le cinéma et d'autres industries culturelles importantes en tant qu'instruments de croissance économique et sociale dans la région, comme c'est le cas à Zanzibar*. La principale activité du ZIFF est le Festival annuel des pays *Dhow* qui est actuellement le plus grand événement culturel annuel de l'Afrique de l'Est, et l'un des huit plus grands festivals de l'Afrique sub-saharienne. Il se caractérise par un concours international de cinéma et de vidéo, de la musique, du théâtre, des arts du spectacle, des workshops, des séminaires, des conférences, d'autres arts similaires et des programmes culturels. Le programme du festival se déroule dans une série de lieux de rencontre près du bord de mer, à Stone Town, avec un Panorama *Village* qui étend le festival aux communautés rurales; un Panorama *Femmes* qui se centre sur les questions féminines et un Panorama *Enfants* qui prévoit la participation d'enfants et de jeunes.

Les principaux objectifs du programme de Musique et d'Arts du Spectacle de ce festival sont:

- *organiser* les événements du festival et d'autres concerts, rencontres, séminaires et workshops;

¹ Dhow: boutres typiques de l'Afrique de l'Est qui ont donné leur nom au festival (NT)

z i f f / f e s t i v a l d e s p a y s d h o w

- créer des opportunités pour les musiciens locaux, les techniciens et les travailleurs culturels et développer la musique et les industries artistiques de Zanzibar;
- permettre à tous les artistes des pays *Dhow* de présenter leurs divers travaux en célébration de leur héritage commun; offrir aux habitants de Zanzibar et de l'Afrique de l'Est une plate-forme rare pour écouter de la musique et voir des spectacles d'Afrique et de la région de l'Océan Indien - i.e. en rapport avec leur contexte culturel;
- améliorer l'éducation et la conscience culturelle du public en général par la pratique de la musique et d'activités artistiques et culturelles;
- développer des réseaux et encourager la solidarité avec d'autres festivals, promoteurs, organisations culturelles et institutions d'arts en Afrique, dans les pays *Dhow* et internationalement.

En juillet 2002, le 5ème Festival des pays *Dhow* a présenté 56 groupes de musiciens et d'artistes du spectacle, dont quarante musiciens, neuf groupes de théâtre et 5 de danse, 2 troupes d'acrobates et un conteur. Parmi eux, 20 étaient de Zanzibar, 20 de la Tanzanie

continentale, 4 du Kenya, 7 d'Egypte (Moyen Orient) et 5 d'autres zones, y compris d'Europe et de l'Inde.

Le Panorama *Village* a pour principal objectif de donner l'opportunité aux villageois d'avoir accès au Festival et d'y participer pleinement, dans le contexte du développement culturel, social et économique. Le programme travaille en étroite collaboration avec les responsables des communautés locales pour apporter les activités du festival à plus de 200.000 personnes dans de nombreux villages et agglomérations suburbaines dans les îles de Zanzibar d'Unguia et Pemba. Le Panorama *Femmes* vise à encourager la participation des femmes dans le cinéma, l'art, le théâtre et dans la société en général. Le Panorama *Enfants* présente un forum pour les enfants et les jeunes de la localité pour qu'ils participent au Festival, en s'éduquant et en éduquant la communauté et pour qu'ils révèlent leurs talents dans l'écriture, la représentation, les Beaux Arts et la musique.

Nous aimerions faire de Zanzibar un exemple. Zanzibar est une île qui

appartient à la République de la Tanzanie. C'est un état semi-autonome dans la République "Unie", avec son propre "Gouvernement Révolutionnaire", qui exerce un certain contrôle de ses affaires internes, y compris les questions d'immigration et l'éducation par exemple, mais pas sur les impôts ni sur la défense. Actuellement, nous avons une population qui s'accroît rapidement à Zanzibar avec plus de 60% de chômeurs. Les emplois qu'il y a, sont surtout dans la fonction publique (très mal payés et possibles que pour ceux qui sont pistonnés), travail saisonnier dans l'agriculture ou la pêche (très mal payés et considérés comme de bas étage) ou dans le tourisme et l'hôtellerie (légèrement mieux rémunérés, mais presque toujours en tant que travail servile). Le Festival annuel ZIFF a prouvé que la musique, les arts et la culture pouvaient apporter des bénéfices et des emplois, en donnant la parole et en promouvant l'auto-expression tout comme en travaillant que les gens peuvent y mettre leur cœur et leur âme. Toutefois, ceci n'est que pour quelques semaines par an et ces personnes doivent trouver d'autres moyens de gratter pour vivre. Actuellement, il

n'y a toujours pas beaucoup de travail pendant le reste de l'année (sauf par exemple pour les célébrations du Eid² et du Nouvel An) pour les artistes locaux, bien que, récemment, nous ayons assisté à une augmentation d'intérêt comme par exemple de la part des hôteliers les plus éclairés qui promeuvent de temps en temps des groupes d'artistes locaux.

Aussi, les jeunes de Zanzibar regardent-ils Dar Es Salaam, de l'autre côté de la mer où depuis deux ans, le rap swahili et le hip hop ont apporté du succès à quelques jeunes artistes et même les générations plus âgées sont en train de réaliser qu'être musicien ne conduisait pas forcément à une impasse! Des participants au récent séminaire de l'OCRE à Durban ont affirmé que "la plus grande ressource de l'Afrique est la culture de son peuple" Mais peu d'artistes arrivent à gagner leur vie en Afrique de l'Est à cause de la piraterie croissante et à défaut de connaissance professionnelle ou d'aide de la part de l'état ou des secteurs privés.

² Eid: fête de la fin du Ramadam (NT)

z i f f / f e s t i v a l d e s p a y s d h o w

II. financement / organisation / Structure

Le budget annuel du festival des pays *Dhow* est d'environ € 300.000, dont environ € 50.000 sont attribués à la musique et aux arts du spectacle (y compris les coûts des vols et de l'équipement technique). Une des priorités du ZIFF est de maintenir le festival accessible aux personnes de la région, dont le revenu quotidien est peu supérieur à un euro, c'est pourquoi le prix du billet est de 50 centimes pour les résidents et de € 3 pour les visiteurs, avec beaucoup de spectacles, séminaires et workshops gratuits.

Les principales sources de fonds de l'organisation viennent de fondations privées (Fondation Ford, Fondation Prince Claus), de gouvernements étrangers (Suisse, Danemark, Finlande, Suède) et d'agences internationales (HIVOS, UNICEF). Quelques financements proviennent des subventions du secteur communal, mais jusqu'ici les revenus de ce secteur continuent à être assez limités. Le ZIFF ne reçoit aucun fond des gouvernements de Zanzibar ou de la Tanzanie. Ils n'ont, soit disant, rien à

donner, si ce n'est des tampons et quelques aides pour que les choses se passent bien (comme par exemple les transports, l'immigration, le protocole).

Le fait que la plupart des subventions proviennent de la coopération et de fondations étrangères influence le festival. Ils aiment subventionner les activités des femmes/enfants/village ainsi que par exemple des activités orientées sur l'éducation sur le HIV/SIDA. Il est très difficile d'obtenir des subventions pour des programmes artistiques et/ou l'agenda du festival de film de promotion, la musique et les arts d'Afrique et de la région *Dhow*, pour ainsi dire.

III. Points forts/réussites

Les points forts et les réussites de ZIFF sont:

- Le très fort intérêt et la popularité du festival au sein de la population locale; le festival attire tous les secteurs de la population locale; parmi les environ 5.000 personnes qui sont là chaque jour, plus de 80% sont de la population locale qui participe avec enthousiasme;
- L'engagement du personnel;
- Un concept unique promouvant le cinéma, la musique et les arts d'Afrique et de la région de l'Océan Indien;

- La renommé et l'identité de l'emplacement de Zanzibar et le symbolisme du *Dhow*.

Un autre aspect concerne la possibilité de résoudre le problème de la division politique et d'unir les personnes. Les deux dernières élections à Zanzibar, en 1995 et en 2000, ont été les premières élections pluripartistes et elles ont été gagnées les deux fois par Chama cha Mapinduzi, qui gouverne aussi le pays continental. Le Front Civique Uni (CUF), le principal parti de l'opposition, a disputé les résultats de ces deux élections, qui étaient, paraît-il, truquées. Ceci a provoqué de nombreuses disputes politiques et quelques éruptions de violence. Le Festival a cherché activement à inclure des personnes des "deux bords", qui ont toujours participé à l'esprit du festival.

Autres aspects positifs:

- Développement économique pour Zanzibar, bénéficiant l'industrie hôtelière, les restaurants et les bars, les vendeurs d'artisanat, les vendeurs ambulants, les commerçants, les artistes, les chauffeurs, les guides, les réparateurs et la majorité des personnes

qui vivent autour de Stone Town;

- Renom international pour les musiciens locaux et les artistes du spectacle dont beaucoup, grâce au ZIFF, ont été invités à représenter dans d'autres festivals en Afrique et en Europe (Zimbabwe, Afrique du Sud, Kenya, Comores, Côte d'Ivoire, Allemagne, Pays Bas, Royaume Uni);
- La demande de musique tanzanienne et de films Swahili s'est énormément accrue;
- De nombreux artistes se servent du festival comme un forum pour éduquer et conscientiser les gens sur la santé ou des questions sociales, par exemple;
- Motivation des musiciens locaux et des artistes du spectacles pour aspirer à de meilleurs niveaux artistiques - en gagnant de nouvelles idées pour la création musicale, la représentation scénique et la chorégraphie ainsi qu'en étant un catalyseur pour de nouvelles collaborations artistiques croisées.

Un aspect important est le fait que cela accroît le sens de l'identité culturelle, la fierté de la richesse des talents artistiques locaux et la valeur des coutumes locales. Il est perçu que le Festival des pays *Dhow* devrait refléter les diverses traditions et expressions qui font que la culture Swahili de l'Afrique

z i f f / f e s t i v a l d e s p a y s d h o w

de l'Est et les cultures de la région de l'Océan Indien soient un tout. Le boutre (Dhow) est donc un symbole irrésistible pour les gens de cette région. C'est le symbole des migrations et des voyages avec une signification sociale et personnelle pour les personnes de diverses communautés et cultures.

IV. Fragilités / problèmes

Les fragilités et les problèmes que nous avons décelés dans le Festival ZIFF sont:

- *Équipement*: manque de disponibilité locale en ce qui concerne le son, l'éclairage et autre équipement technique de qualité; manque d'équipement personnel et grosses dépenses d'argent en location de matériel chaque année;
- *Administration et gestion*: les membres du Conseil d'Administration sont très peu expérimentés en gestion de festival d'arts et l'engagement personnel des administrateurs varie entre des tentatives constantes de micro-gestion et de désintéressement presque total; manque de consensus au sein de la direction et de la gestion;
- *Compétences de gestion*: manque de stratégie, de direction de stratégie et de centralisation; manque de compétences

professionnelles dans le recueil de fonds monétaires; manque de moyens pour régler efficacement l'organisation et la réussite; faiblesses dans la prise de décision et le contrôle financier;

- *Finances*: contrainte d'exercer des activités qui cherchent des objectifs externes (ex: donneur); réception tardive des fonds monétaires de donateurs; manque de soutien juridique, ex: application des droits d'auteur internationaux.
- *Réseau*: manque de coopération régionale entre les artistes et les travailleurs culturels.

Il semble que cela illustre que, bien que ZIFF ait vraiment l'intention d'inclure surtout des habitants de Zanzibar dans les membres du Conseil d'Administration, dans son personnel administratif et de gestion, ces mêmes personnes n'ont qu'un peu de l'expérience nécessaire pour comprendre ce qui est réellement indispensable pour conduire, de nos jours, un festival international d'arts de cette taille. Je pense vraiment que les problèmes référés ci-dessus sont très spécifiques du stade de développement de l'organisation et peuvent être résolus avec le temps, avec une formation plus dirigée, mais aussi plus orientée sur

l'éventuelle nécessité pour les directeurs/gestionnaires d'une importante expérience internationale.

Des défis supplémentaires pour élaborer des réseaux et des circuits de tournée sont affrontés par les agents culturels en Afrique et les pays en voie de développement. Sous cet angle, il y a des difficultés et des défis pour certaines questions: manque de gestion et de services de circuits touristiques; langage et communication; manque de qualité de l'équipement de son et d'éclairage; différences d'expectatives entre public/artiste/espace; visas et paperasserie; coûts des transports.

V. Projets pour l'avenir

Nos projets pour l'avenir incluent:

- Investir dans notre propre équipement, économisant ainsi les coûts de location et gagnant une source de revenus tout au long de l'année;
- Faire en sorte que Zanzibar accueille un second festival annuel d'arts (centré sur la musique) en février;
- Installer un institut audiovisuel à Zanzibar;
- Agrandir la base de fonds monétaires,

y compris du monde des affaires; et de financements à long terme plus sûrs;

- Développement du Conseil d'Administration et recrutement d'un comité international de consultants;
- Fournir plus de formation pour le personnel, les artistes locaux, les agents culturels et les techniciens et promouvoir des échanges pour le personnel du festival pour améliorer les compétences (ex: administratives, de marketing et techniques);
- Mettre en place une coopération et un partenariat inter-régional et intra-régional pour encourager les échanges culturels entre les artistes de Zanzibar et ceux des autres parties de l'Afrique, de l'Europe et de la région de l'Océan Indien; organiser un réseau régional d'Afrique de l'Est de promoteurs et de circuits de tournée (nos partenaires pourraient être par exemple les promoteurs et les espaces de musique et d'arts, les stations de radio, les studios d'enregistrement, les compagnies de disques et les distributeurs de musique, les musiciens et les artistes, les éducateurs, ainsi que les organisations et les personnes influentes).

Yusuf Mahmoud

é c o l e d e s a b l e

cross

g e r m a i n e a c o g n y



L'Ecole des sables, qu'est-ce que c'est ? D'abord c'est un mini village aux couleurs de la terre, sur un site africain incomparable, au bord d'une lagune que visitent les oiseaux du vent. Mais c'est aussi une structure solide qui peu à peu est sortie de terre et continue sa progression inévitable vers ce qu'elle sera, à force : le point de ralliement majeur de la danse contemporaine africaine.

Essayons de faire en économie de mots, puisque l'espace écrit nous semble limité. De faire savoir quels sont les objectifs du projet. Essayons de les énumérer de façon ordonnée :

- Stimuler et soutenir le développement d'une nouvelle Danse Africaine qui sera Danse Africaine *Contemporaine* ;
- Améliorer le statut et les conditions de travail et de vie des professionnels de la danse en Afrique;
- Stimuler la demande et aider à la création de nouveaux emplois, afin de permettre aux danseurs chorégraphes africains de *mieux* vivre de leur Art ou d'*en vivre* tout court ;
- Intéresser avec une image résolument différente de la danse africaine, un nouveau public, surtout parmi les jeunes de ce continent ;
- Aider les compagnies africaines à accéder au monde international de la danse.

Et, si nous essayons de nous étendre un peu dans les détails du précédent énuméré qui peut sembler encore trop résumé. Il s'agit de faire accéder, à chaque stage de formation, une trentaine de danseurs et de chorégraphes africains à une formation technique complète. Il s'agit de leur permettre d'amplifier leur langage corporel d'un vocabulaire gestuel plus varié et différent, afin

é c o l e d e s a b l e

d'exacerber leurs futures créations chorégraphiques jusqu'à total enrichissement.

Il s'agit de créer une confrontation entre la technique d'origine et l'enseignement d'une danse africaine contemporaine et occidentale, afin de leur faire découvrir leur potentialité créatrice, ou de la libérer plus entièrement.

Il s'agit de rétablir un lien fort avec la danse traditionnelle, cet élément de base, indispensable à une création chorégraphique contemporaine originale et enracinée dans le temps. *Lier la mémoire du passé à la foi de l'an qui vient.*

Il s'agit également de ne pas perdre de vue les stagiaires (formation continue) et de leur donner des techniques pédagogiques d'enseignement, afin qu'ils puissent transmettre leurs nouvelles acquisitions aux danseurs de leurs compagnies respectives.

L'École des Sables de Toubab Dialaw: Un centre international au Sénégal pour la formation à la danse contemporaine africaine. Direction artistique : Germaine

Acogny / Direction administrative : Helmut Vogt.

Depuis le début des années 90, de multiples initiatives ont contribué au développement de la danse contemporaine africaine s'inscrivant dans une dynamique de plus en plus remarquée par le monde de la danse. C'est ainsi que les Rencontres Chorégraphiques initiées et organisées par Afrique en Créations depuis 1995, le concours de Radio-France Internationale, le MASA d'Abidjan (Marché des Arts et des Spectacles Africains) sont devenus de grands rendez-vous sur l'agenda des professionnels et des amateurs de la création chorégraphique en Afrique. Il convient d'y ajouter les grands stages internationaux comme celui du Festival Montpellier Danse, ou celui des Semaines de la Danse à Vienne, en Autriche, qui ont offert des bourses d'étude à quelques-uns des danseurs africains les plus talentueux.

Chorégraphes français et européens, parmi lesquels Mathilde Monnier, Bernardo Montet, Claude Brumachon ou Jean-François Duroure, pour ne citer

qu'eux, ont donné à plusieurs danseurs africains la chance de s'intégrer à des projets de grande envergure, leur permettant ainsi de se confronter à d'autres réalités et de découvrir de nouvelles méthodes de travail plus exigeantes, plus professionnelles.

Parmi toutes ces initiatives et actions plus ou moins ponctuelles, plutôt dirigées vers la scène, L'École des Sables occupe une place tout à fait exceptionnelle en accueillant périodiquement sur le sol africain des danseurs et des chorégraphes soigneusement sélectionnés parmi les meilleures compagnies du continent africain.

Quatre stages de formation professionnelle, de trois mois chacun, ont été organisés à l'École des Sables en 1998, 1999, 2001 et 2002. Au total, 108 danseurs originaires de 19 pays africains ont bénéficié d'une formation technique de haut niveau, dispensée par des professeurs africains et occidentaux de renommée internationale, dans laquelle le travail d'atelier chorégraphique, l'improvisation et le jeu théâtral venaient compléter avantageusement l'enseignement de la danse traditionnelle et celui de la danse contemporaine.

Nous avons, à l'issue du premier stage de formation de 1998, créé une compagnie de danse contemporaine. Sa première création : *Le Coq est mort*, une chorégraphie de Avi Kaïser et Susane Linke, pour une rencontre entre la création contemporaine allemande et africaine. La deuxième création de la compagnie sera une rencontre entre le Butô et la danse africaine, sur le génocide au Rwanda : une chorégraphie de Kota Yamasuki et de Germaine Acogny.

A travers ces stages qui constituent des moments forts et privilégiés pour chacun des participants, l'objectif de Germaine Acogny et de ses maîtres de stage est, bien sûr, de dynamiser la création chorégraphique africaine mais aussi de donner confiance aux jeunes chorégraphes pour qu'ils sachent relever les défis qui les attendent. Il s'agit en outre d'aider les compagnies africaines à se professionnaliser et de les amener à toucher un public plus large, notamment en recherchant la meilleure façon d'associer les jeunes générations africaines à leur démarche artistique.

é c o l e d e s a b l e

Encouragés par cette expérience, la plupart des stagiaires, plus motivée que jamais, rentrent dans leurs pays avec le souci de transmettre leur nouveau savoir, suscitant ainsi de nouvelles initiatives et traçant des perspectives encourageantes pour les jeunes danseurs chorégraphes qui cherchent à sortir de leur isolement.

Le programme du cinquième stage, qui se tiendra de février à avril 2003, a été conçu en collaboration avec DasArts, une section de l'Ecole des Beaux-Arts d'Amsterdam, et se caractérise par sa dimension multidisciplinaire: douze étudiants venus d'Amsterdam, originaires de différents pays et exerçant leurs talents dans plusieurs disciplines artistiques vont se confronter durant 9 semaines avec douze danseurs chorégraphes africains pour travailler, échanger et créer. L'objectif de cette expérience originale est de cultiver de nouvelles approches artistiques à un très haut niveau professionnel pour faire jaillir de nouvelles sources d'inspiration.

Les stages de 2004 et 2005 sont déjà en préparation. Celui de 2004 mettra

l'accent sur les danses traditionnelles et sur le rassemblement à Toubab Dialaw de quelques-uns des plus grands représentants de cette expression majeure de la culture africaine. Celui de 2005 s'attachera à souligner l'importance des diasporas africaines et leur influence sur la création d'aujourd'hui.

Ajoutons que des stages pourront être organisés en direction des danseurs amateurs. Et, également, pourquoi ne pas s'ouvrir au tourisme culturel.

Financement

La totalité du projet est estimée à 1.110.000 €, se décomposant comme suit:

- Autofinancement: 330.000 €
- Arts International Etats-Unis : 200.000 €
- Union Européenne : 465.000 €
- Coopération Française : 50.000 €
- Ambassade de Suisse: 18.000 €
- Ambassade d'Allemagne : 6.000 €
- Dons privés : 41.000 €

Nous remercions pour leur apport financier à la formation:

l'AFAA (Association Française d'Action Artistique), programme Afrique en Créations; Le CND (Centre National de la Danse), Paris; L'APEFE (Association pour la Promotion de la Formation et de l'Education à l'Etranger), Belgique; La Communauté Française de Belgique; L'Union Européenne; Le Festival Africalia, Belgique; La Fondation Prince Claus, Pays Bas; Jean et Claire-Lise Coppin, Suisse; Le Gouvernement du Mali; Le Gouvernement du Sénégal; Dance United Grande Bretagne; Le Goethe Institut ; L'UNESCO; La Coopération Française ; La Fondation Ford; La Loterie Nationale du Sénégal ; Nestlé Sénégal; Les Ambassades de France et les Centres culturels français de N'Djaména (Tchad), Accra (Ghana), Lomé (Togo), Harare (Zimbabwe), Praia (Cap-Vert), Kinshasa (République Démocratique du Congo), Libreville (Gabon).

Analyse des forces et faiblesses du projet

Bien évidemment, comme pour tout ce qu'on construit, il existe, en face des certitudes, des fractions de doute qu'on sera amené à effacer avec le temps. Mais, nous sommes sûrs que le positif

domine comme domine l'espoir. Par exemple, bénéficiant d'une grande diversité de partenaires actifs, en Afrique, en Europe, aux Etats-Unis, ou ailleurs, il faut reconnaître que cela présente un lien puissant dont la danse africaine ne peut que profiter. Ce lien phare ne connaît pas de frontière entre les compagnies de danses, les organismes de danse à travers le monde, et même entre les danseurs eux-mêmes qui volent de leurs propres ailes.

Le Centre est un lien entre toutes les infrastructures, qu'il s'agisse de logements, de salles de danses et de répétitions, de restauration, de conférences, et autres. Ce qui peut permettre une grande autonomie de gestion appelée à accentuer de mieux en mieux la rentabilisation des lieux, et par ce moyen, aspirer à ne pas toujours dépendre des éventuelles subventions.

S'il faut évoquer quelques faiblesses, elles sont actuelles. Celle par exemple signalée plus haut, qui est de dépendre encore exclusivement des subventions. De n'avoir pas encore réussi à élaborer un programme de projets et activités qui donneraient une vision plus claire de

é c o l e d e s a b l e

l'équilibre financier très important à trouver. Nous avons comme au début des problèmes majeurs, par exemple de ne pas pouvoir obtenir, faute de financement lourds, l'adduction d'eau, d'électricité, sur le site que nous avons choisi. Jusqu'ici, les organismes contactés n'avaient pas le droit d'investir dans le domaine de la construction.

Nous avons également rencontré, au début, des difficultés sur les moyens de communication pour rentrer plus aisément en contact avec des danseurs et faire connaître les projets mis en place.

Les danseurs, en Afrique, n'ont absolument pas de possibilités financières pour entreprendre leur formation. Et les gouvernements n'y sont pas encore à même de reconnaître l'importance d'une formation sérieuse dans le domaine de la danse.

Le futur

Ce qu'il faut vraiment envisager pour l'avenir, ce serait d'ouvrir de plus en plus le centre aux danseurs d'autres origines,

et d'autres horizons ; de faire de ce site actuel un espace de rencontres, une manière de fédération qui pourrait regrouper tous les futurs espaces qui s'engageraient sur ce modèle ; de faire venir des danseurs du monde entier ; d'initier des projets entre les danseurs d'Afrique et d'ailleurs, et d'établir des échanges fructueux ; de réunir un jour les enfants du monde entier et de les faire danser ensemble ; d'arriver à collaborer avec d'autres centres de formation existant ailleurs ; d'installer les danses traditionnelles africaines dans les programmes scolaires du Sénégal, depuis les primaires, et d'en faire connaître aux enfants, au moins un peu plus que les rudiments, afin de sauvegarder les liens entre la culture et la tradition.

On peut aussi vraiment réfléchir à une certaine formation pour les danseurs non professionnels par des stages pour les amateurs de la danse. Et, il y en a. Leur proposer des perspectives d'ouverture, des rencontres avec des frères qui en font leur métier et qui leur montreront un horizon insoupçonné. Et surtout, on peut envisager de sortir la danse pratiquée partout où le tourisme

est roi, de sa quotidienne banalité, en donnant à cette forme de tourisme commercial des allures un peu plus culturelles. Nous pensons que ce serait un sérieux apport aux activités touristiques du pays et une chance de la tirer souvent hors d'une certaine pauvreté, pour ne pas dire médiocrité, en tout cas, dans le domaine dansé qui est proposé aux visiteurs.

Germaine Acogny
Direction artistique de l'École de Sable

s h u t t l e 0 2

cross

l e n e t h i e s e n



Le Shuttle¹ 02 a été une continuation danoise du Shuttle 99, un échange culturel à grande échelle entre cinq pays nordiques et l'Afrique du Sud, amorcé par le Conseil Nordique des Ministres qui s'est déroulé pendant une période de deux ans 1998-99. Ce programme en réseau a si bien réussi qu'il a engendré une série d'échanges et de programmes de développement à long terme. Le gouvernement danois a décidé en juillet 2001 de poursuivre cette initiative avec un programme Shuttle 02 centré sur la danse, la musique et l'administration artistique.

Les projets Shuttle étaient essentiellement un mode différent de concevoir des programmes internationaux de développement culturel, fondés sur le principe de l'échange et l'intérêt mutuel pour la culture de chacun comme prémisses. Le Shuttle 02 a été une sorte d'échange culturel structuré où les participants partageaient ce en quoi ils étaient les meilleurs et où les collaborations étaient basées sur les intérêts communs.

Les Objectifs

L'objectif principal était d'une part, de soutenir et de développer les ressources humaines dans le processus créatif tout en contribuant au développement de la danse et de la musique en tant que secteurs d'art dans la société et la culture contemporaine

¹ Va et vient (NT)

s h u t t l e 0 2

sud-africaine. En outre, en faisant de l'échange le point central, on espérait établir des contacts durables entre individus et sociétés au Sud et au Nord.

Le point de départ a été la réalité actuelle des arts du spectacle en Afrique du Sud et au Danemark, maximisant et soutenant ainsi les réseaux existants dans les deux pays. En développant la danse et la musique - non seulement en tant que forme d'art, mais aussi en tant que secteurs comprenant des approches pédagogiques, administratives et techniques - on visait à assurer des répercussions sociales plus amples et à contribuer au développement d'une société sud-africaine stable où les arts ont un rôle important à jouer.

Le Modèle Shuttle a suivi une double stratégie: d'une part, se centrer spécialement sur les nécessités spécifiques des artistes et des agents culturels en créant des programmes d'échange à la mesure des institutions et des individus sélectionnés. D'autre part, le Shuttle a contribué à la création de plates-formes, de terrains neutres, comme des séminaires et des discussions avec de l'espace pour la

réflexion et le travail en réseau. Ceci a créé une synergie qui a assuré l'influence du secteur à long terme.

Le modèle Shuttle peut être décrit comme un concept de réseau orienté sur un procédé qui a permis aux programmes de se développer naturellement et d'inclure des individus et des institutions avec ses propres idées et ressources, créant ainsi une structure de programmes soutenable et flexible pour le projet, c'est à dire que le procédé est devenu le mécanisme guide.

Le Shuttle 02 a fonctionné au sein de réseaux existants dans le secteur de l'art, développant ainsi une collaboration avec les principaux agents d'une communauté à différents niveaux, comprenant des institutions officielles, des agences de soutien, des artistes indépendants et des structures artistiques et même des groupes communautaires.

La structure financière et organisationnelle du projet

Le Centre Danois pour la Culture et le Développement (DCCD) à Copenhague a été l'organisateur formel du Shuttle 02,

sous la responsabilité du Ministre Danois des Affaires Étrangères qui, en collaboration avec le DCCD et le Secrétariat International des Relations Culturelles a fondé tout le projet. J'ai été nommé chef du projet et j'ai travaillé indépendamment en tant que coordinateur et administrateur de tous les projets, alors que les partenaires individuels étaient responsables de leurs propres projets. La coordination globale comprenait le développement de projets, la définition de budgets, la formulation de contrats, l'obtention de fonds supplémentaires, le contrôle financier et la supervision de toute l'information continue et les opérations pratiques. Les projets se sont déroulés à Johannesburg, à Durban, Dans la ville du Cap, à Copenhague et à Aarhus. Le coordinateur du projet s'est déplacé trois fois en Afrique du Sud à des points stratégiques durant le programme, sans compter avec la visite initiale de recherche de quatre mois avant le début du projet.

Le gouvernement danois a investi € 153 000 dans le Shuttle 02. Environ 35% (€ 53 000) ont été attribués pour couvrir les frais de communication et

d'administration. Avec les € 100 000 restants attribués au projet; plus environ € 66 000 qui devraient être encore obtenus, un total de € 166 000 a été attribué aux projets individuels. Étant donné qu'il y a environ 20 projets, cela fait € 8 000 de subvention pour chaque projet, aussi le Shuttle 02 est-il un projet peu onéreux.

Partenaires dans le Sud et dans le Nord

Un grand nombre de partenaire a participé au projet : 33 en Afrique du Sud et 18 au Danemark, avec autant de récepteurs que d'initiateurs. Parmi les partenaires, il y avait en Afrique du Sud: Moving into Dance Mophantong, Jomba! Contemporary Dance Experience, Centre d' Arts Créatifs, Université de Natal, Cultural Helpdesk, Pansa (Performing Arts Network in South Africa), FNB Vita Umbrella, Fantastic Flying Fish, Jazzart Dance Theatre, Festival de Musique Awesome Africa, Association Sud-Africaine de Roadies (ASRA), Bat Center et encore un grand nombre de professionnels individuels. Et au Danemark: École de Danse Moderne, MBT Danseteater, Association

s h u t t l e 0 2

Danse dans l'Éducation, Lene Ostergaard Co., New Danish Danse Theatre, Forum Nordique pour la Recherche de la Danse, Conservatoire de Musique Rythmique, Festival Roskilde, Aarhus Technical College, diverses écoles et encore toute une série de professionnels individuels.

Projets et Activités

Le Shuttle 02 a développé un total de 20 projets dans 8 secteurs principaux, avec la danse comme secteur fondamental et la musique comme secteur secondaire:

1. La Danse dans l'Éducation dans les écoles et dans les communautés,
2. Histoire de la Danse et du Patrimoine Culturel,
3. Échanges chorégraphiques et formation,
4. Soutien de la danse individuelle et des projets de musique,
5. Formation musicale et jeunes professionnels,
6. Design d'éclairage,
7. Échange de formation de son et de production,
8. Administration artistique.

Quelques exemples du projet du Shuttle 02

Séminaire de Danse Africaine. Un projet sur l'analyse et la codification de la danse africaine avec des références au

Curriculum de la Danse Africaine. La responsabilité du séminaire a été donnée à un groupe central ainsi qu'à des spécialistes de 3 danses traditionnelles (Zoulou, Xhosa, Tswana), qui ont attiré des éducateurs, des danseurs et des étudiants de 5 régions. Le séminaire, le tout premier en Afrique du Sud, a été une marque pour la danse traditionnelle sud-africaine que le National Arts Council a promis de développer dès lors.

Danse dans les Écoles. Deux professeurs sud-africains de Moving Into Dance ont enseigné 'Edudance' dans les écoles danoises et dans les Écoles Supérieures d'Éducation de Copenhague et Aarhus. Le projet a été la continuation des échanges antérieurs entre professeurs sud-africains d'Edudance et les écoles au Danemark, promus en 1999 par le Shuttle.

Projet de Recherche sur la Danse. Un projet en 3 phases pour le développement de techniques de recherche dans le domaine de l'histoire de la danse. 14 chercheurs de 4 régions, avec des niveaux d'expérience différents et 2 des pays nordiques y ont participé.

Le projet a bien réussi à identifier les ressources de la danse, à promouvoir le dialogue sur différents modes de recueil et de sélection d'information et à ouvrir de nouvelles opportunités pour la recherche sur l'histoire de la danse. Le séminaire a débouché sur une publication et il va être poursuivi.

Stages Chorégraphique au Danemark.

Deux jeunes étudiants diplômés d'Afrique du Sud de Durban ont suivi un stage pendant 3 mois à l'École d'Art Moderne, au Danemark, avec une formation quotidienne centrée sur la danse contemporaine.

MBT Dance Teater en Afrique du Sud.

Marie Brolin-Tani collabore avec des artistes sud-africains depuis 1996, et elle a laissé une marque indélébile dans le théâtre danse sud-africain. Son « Loving Othello », avec des danseurs sud-africains dans les rôles principaux a été représenté au State Theatre de Pretoria. Marie Brolin-Tani, actuellement directrice du Skanes Dansteater à Malmoe, a 4 danseurs sud-africains dans sa compagnie; elle poursuit sa collaboration avec le théâtre danse sud-africain.

Dance Desk. Une petite unité d'administration a été installée dans Cuhede (Cultural Helpdesk) à Newton, Johannesburg. Le Dance Desk a monté et développé quatre compagnies de danse contemporaine dans l'objectif à long terme de contribuer à leur indépendance économique. Un administrateur en part time ainsi qu'un certain nombre de consultants et deux stagiaires en administration ont été attachés au projet. Le Dance Desk a fonctionné provisoirement pendant un an, mais il va continuer avec de nouveaux fonds.

Designers d'Éclairage Danois en Afrique du Sud.

Trois projets ont été développés, dont deux avec des compagnies de danse sud-africaines spécifiques et un troisième avec le Dance Umbrella Festival, à Johannesburg. Ces collaborations seront probablement menées indépendamment.

Projet de Formation Musicale au Bat Centre, à Durban.

8 jeunes musiciens ont été sélectionnés pour suivre 3 cours de formation continue organisés par des professeurs de musique sud-africains et danois du Conservatoire de Musique

s h u t t l e 0 2

Rythmique (CMR). 2 des musiciens ont été invités à un stage de 6 mois au CMR de Copenhague en 2003. Grâce à ses programmes dans le Shuttle, le CMR a reçu une subvention du gouvernement de 3 ans pour collaboration avec des musiciens sud-africains.

Stages de Son et de Production au Festival Roskilde. Comme les trois dernières années, 4 stagiaires du SARA (Association Sud Africaine De Roadies) ont été invités à des stages de formation continue de deux semaines au Festival de Musique de Roskilde. Le Directeur du SARA a été invité à développer ses discussions avec des Instituts techniques au Danemark afin d'assurer une formation à long terme avec des partenaires au Danemark.

Points forts et points faibles du Shuttle

Points forts

- Modèle de financement et de coûts réels viable, vu que les partenaires concernés investissent leurs propres ressources.
- Un grand nombre de petits projets au lieu de peu de projets plus grands

assurent la flexibilité et un climat informel et non hiérarchisé, ainsi qu'un dialogue direct entre ceux qui les donnent et ceux qui les reçoivent.

- Chaque secteur a fait un abordage sur divers fronts, de l'art de 'haut niveau' aux projets de communauté. Ce qui a assuré; aussi bien la création de synergie que le travail en réseau entre les secteurs, tout en faisant naître la conscience du Shuttle 02.

- Les récepteurs ont également été donneurs dans différents projets; cette interdépendance a brisé le modèle statique donneur/récepteur.

- L'importance de l'engagement personnel a permis des collaborations à long terme et des relations d'amitié mutuelle.

- Bien que ce soit le Nord qui ait fourni la plupart de l'argent, cela a tout de même été un échange en collaboration.

- Une organisation décentralisée et comprenant plusieurs partenaires a assuré transparence et responsabilité.

Points faibles

- Il a fallu une grande quantité de coordination et de gestion du projet surtout dans les phases initiales.

- Les programmes doivent se poursuivre durant au moins 3 ans pour qu'ils soient soutenables et à long terme.

- En raison des restrictions budgétaires, il n'y a pas eu un coordinateur général local en Afrique du Sud, ce qui a encore plus accru la pression sur l'organisation du projet.

- Le manque de capacité d'accueil dans les deux pays a causé des déceptions.

- Un plus grand engagement actif au niveau gouvernemental (de la part du Danemark) pourrait permettre plus de résultats à long terme.

- La situation politique de l'Afrique du Sud a entraîné certaines difficultés dans l'établissement d'un encadrement neutre en Afrique du Sud.

Principaux problèmes rencontrés

Les principaux problèmes ressentis ont été spécifiques des pays en cause. En ce qui concerne le Danemark, ce fut le manque de connaissance sur le fonctionnement de l'Afrique du Sud et de ses artistes. Ceci est le reflet du manque relatif de contact entre le Nord et le Sud dans le contexte général des arts. En Afrique du Sud, le principal problème fut d'assurer une structure

ouverte, sans intérêts de secteurs, ni personnels, ni ethniques où la formation pourrait être librement partagée. Ceci reflète non seulement le passé de l'Afrique du Sud mais aussi la réalité actuelle où la compétition et la lutte interne pour la survie sont des tâches quotidiennes. En troisième lieu, la tâche (en tant que projet indépendant) d'assurer une collaboration formelle et un engagement au niveau gouvernemental est extrêmement lourde.

Principaux avantages

Permettez-moi de citer Adrienne Sichel, la principale journaliste sud-africaine dans le domaine des arts du spectacle: ... En tant que séquence du Shuttle 99, ce sous-produit stratégiquement chronométré a fonctionné comme starter des relations et des partenariats, ainsi que comme une couveuse pour les idées et les stratégies concrètes (...) Lorsqu'ils sont évalués, les projets, les statistiques et les faits sont mesurables. Ce sont les intangibles qui sont d'accès plus difficile. Ces moments incommensurables de conflit créatif, ces miracles de révélation et

s h u t t l e 0 2

d'auto-découverte sur les scènes, pendant les répétitions, dans les studios, au sein du public, aux tables de conférence, pendant les pauses-café, dans les courriers électroniques (...). Étant donné la logistique, et la portée des divers modules qui fonctionnent dans une ambiance culturelle turbulente, le Shuttle 02 a laissé un résultat résistant et une aide vitale pour les aspects du développement culturel. Des besoins spécifiques ont été identifiés, de nouvelles amitiés se sont forgées, des liens existants entre les continents se sont consolidés et de nouvelles collaborations se sont initiées.
(Du Rapport du Shuttle 02)

Plans pour l'avenir

Sur le plan individuel: Plusieurs projets seront poursuivis par leurs partenaires respectifs avec ses propres ressources et fonds ad hoc.

Sur le plan des donateurs: Le Centre Danois pour la Culture et le Développement (DCCD) a engagé des discussions avec des coordinateurs de projet sélectionnés en Afrique du Sud afin d'assurer l'avenir d'un certain nombre de projets.

Sur le plan global: Les projets du Shuttle peuvent être considérés comme un projet pilote que nous espérons voir inclus dans la stratégie de Culture et Développement Danoise, récemment adoptée, qui accentue l'importance de la dimension culturelle dans toute l'aide externe.

De mon côté, j'aimerais ajouter que ces quatre années d'expériences du Shuttle prouvent que, même avec un budget très réduit, on peut beaucoup faire. J'espère que cette expérience contribue à persuader le gouvernement danois que le modèle d'échange culturel du Shuttle est non seulement viable mais aussi possible et que ce modèle devrait être développé et adapté à un nombre considérable de différents secteurs et situations.

Rapport Shuttle 02

Un rapport complet sur le Shuttle 02 peut être sollicité à:
Lene Thiesen, lene.thiesen@ic24.net,
tel: +44 17 22 34 01 24 ou DCCD,
info@dccd.dk, tel: +45 33 17 97 00

Lene Thiesen,
Salisbury- Royaume Uni, janvier 2003

d a n ç a r o q u e é n o s s o

cross

j a s p e r w a l g r a v e



Dança O Que É Nosso (Danser ce qui est à Nous) est un programme d'échanges à long terme, qui a été commencé en 1998 par *Danças na Cidade*, association sans fins lucratives. Son but est de stimuler les collaborations et les échanges entre artistes et organisateurs travaillant dans la branche de la danse, d'Europe, d'Afrique et d'Amérique Latine, et de créer ainsi de nouvelles possibilités de coopération entre le Nord et le Sud. Depuis sa création, *Dança O Que É Nosso* a d'abord recherché à établir une collaboration avec les communautés de danse des pays lusophones dans le monde - l'Angola, le Brésil, le Cap Vert, le Mozambique et le Portugal - mais toujours dans un contexte international plus large. Les principaux buts sont:

1. Promouvoir l'échange inter-culturel à long terme;
2. Aider à créer les bases pour le développement d'une communauté artistique africaine tournée vers la création d'art contemporain, dans un contexte international;
3. Stimuler un développement soutenable par la professionnalisation de la danse.

Lignes d'action

Pour atteindre ces objectifs, *Dança O Que É Nosso*, suit une stratégie intégrée. Bien que la situation varie beaucoup selon le pays où nous travaillons, il faut distinguer quatre principaux champs d'action:

1. Formation

Depuis 1998, sept stages artistiques ont été créés au Cap Vert et quatre à Maputo, Mozambique, comptant environ 25

d a n ç a r o q u e é n o s s o

artistes/professeurs portugais, 15 étrangers et des centaines de participants. Au Cap Vert, ces stages ont été organisés en étroite coopération avec la compagnie de danse *Raiz di Polon*; à Maputo, un partenariat a été établi avec la Compagnie Nationale de Chant et Danse, *CulturArte*, la Maison de la Culture du Alto Maé et L'École Nationale de Danse.

Les artistes et les professionnels de l'art du spectacle passent deux ou trois semaines dans ces stages pour travailler intensément avec la communauté artistique locale. Chaque stage a entre trois et six formations, surtout de danse contemporaine, mais aussi de production, marketing, musique, éclairage, etc. Nous cherchons à créer une continuité et à donner une plus large vision de la danse contemporaine en faisant des offres régulières de formations données par différents professeurs. Bien que ces stages soient courts, ils ont, cependant, un fort impact sur les communautés locales qui ont peu d'opportunités d'avoir des informations de l'étranger. Cette information est analysée, travaillée et utilisée intensément au sein des groupes

de danse locaux, longtemps encore après que les professeurs soient rentrés chez eux.

2.Échange

Dançar O Que É Nosso comprend un certain nombre d'activités destinées à créer un échange interculturel. Une fois par an, un certain nombre de danseurs du monde entier (avec un effort spécial pour les participants africains) sont invités à se rencontrer à Lisbonne pour la Rencontre Internationale. Ces rencontres durent généralement trois ou quatre semaines et offrent un grand espace de collaboration, débats, initiatives de formation et présentations informelles, dans un contexte véritablement multiculturel. En août 2003, une rencontre de ce genre aura lieu pour la quatrième fois. À d'autres moments, les rencontres de *Dançar O Que É Nosso* sont orientées vers des producteurs professionnels et des programmeurs de danse du Nord et du Sud pour discuter des thèmes communs et échanger des idées. Une conférence internationale s'est tenue en novembre 1999 (rapportée dans la publication "*Practices of Interculturalism*", Ed. Mark

Deputter, Lisbonne, 2001) et un plus petit séminaire en juin 2002.

Enfin, l'échange est aussi promu par la présentation de spectacles. Ainsi, *Danças na Cidade* a organisé une petite tournée de six compagnies portugaises à Rio de Janeiro et São Paulo en automne 2000, des présentations de spectacles de Vera Mantero et António Tavares au Cap Vert, et de Thomas Hauer à Maputo. Inversement, *Danças na Cidade* a amené des artistes du Sud (Cap Vert, Madagascar, Mozambique, Afrique du Sud, Brésil, Indonésie, Burkina Faso,...) à Lisbonne pour danser dans ses propres festivals et au Centro Cultural de Belém.

3.Création

Dançar O Que É Nosso a stimulé le processus de création artistique contemporaine dans le Sud avec une politique continue de commandes et de coproductions. En quatre ans à peine, cet effort a permis à *Raiz di Polon* de créer quatre pièces et à son collègue capverdien António Tavares trois. En 2001, *Danças na Cidade* a joint ses efforts à ceux de la Compagnie Nationale de Chant et Danse du Mozambique pour réaliser "Maputo",

un programme comprenant deux créations du chorégraphe mozambicain Augusto Cuvilas et une création du portugais Francisco Camacho. L'année dernière, *Danças na Cidade* et le centre d'arts du Mozambique *CulturArte* ont organisé le projet international de danse "Alma Txina", en collaboration avec le réseau européen *Départs* et le festival belge *Africalia*. Le projet combinait des activités de formation pour toute la communauté de danse et la création de cinq petites chorégraphies avec un groupe sélectionné de 16 danseurs et 2 musiciens. Le projet *Dançar O Que É Nosso* assure non seulement le processus de création lui-même, mais aussi la tournée internationale. "Maputo" a été représenté à Maputo, Lisbonne, Porto, Viseu, Harare, Tokio et Tanzanie et "Alma Txina" à Maputo, Lisbonne, Porto, Viseu, Hambourg et Bruxelles. António Tavares et la compagnie *Raiz di Polon* présentent régulièrement leur travail au Cap Vert, en Europe et dans le reste du monde (Portugal, Belgique, Pays-Bas, Allemagne, Croatie, Roumanie, Royaume Uni, Madagascar, Sénégal, Brésil, Mozambique...).

d a n ç a r o q u e é n o s s o

4. Professionnalisation

La professionnalisation est avant tout une question de création de structures de travail et d'emplois. La situation de la plupart des compagnies africaines est précaire. Grâce à une politique de commandes et d'insertion de spectacles sur le marché international, un flux considérable de revenus a été créé pour les compagnies adhérentes. Lorsque c'est possible, nous aidons aussi nos partenaires à convaincre leurs autorités et les agences de coopération internationale de l'importance de leur travail.

Plus encore, nous offrons notre aide pour construire/rénover des infrastructures et pour l'acquisition de matériel nécessaire. En peu de temps, des progrès ont été constatés avec la *Casa Padjá* à Praia, Cap Vert, qui a récemment été reconnue comme centre pour la communauté de danse locale. À Maputo, *Culturarte* va ouvrir un petit centre de développement de la danse au cours de l'année 2003, avec les infrastructures nécessaires (bureau, studio de danse, bibliothèque, salle de vidéo, salle de classe. etc) et une petite équipe de collaborateurs.

Points forts et points faibles

Les points forts et les points faibles de *Dança O Que É Nosso* sont, de diverses manières, liés à ses traits les plus caractéristiques.

1. En premier lieu, *Dança O Que É Nosso* est un programme indépendant et non gouvernemental. Ceci a de grands avantages en termes de flexibilité, de communication et de compréhension. Comme nous décidons librement nos politiques, il y a une véritable prise de décision commune entre les partenaires qui est beaucoup plus difficile à obtenir quand elle est négociée avec des institutions gouvernementales. Après avoir défini nos stratégies et nos programmes, nous cherchons des fonds monétaires au Portugal, dans les pays partenaires, l'Union Européenne, les ambassades, les agences de coopération internationale, les fondations etc. La recherche de fonds est une responsabilité partagée.

Mais être indépendant crée aussi des fragilités et la base financière de notre travail est toujours précaire. Les artistes et les organisations culturelles

portugaises travaillent dans des conditions de plus en plus difficiles chez eux et l'échange international est très peu subventionné, même si la coopération culturelle entre les autres pays lusophones est supposée être une priorité. Ceci est encore plus net pour nos partenaires au Cap Vert, au Mozambique et au Brésil, vu que leur gouvernement n'a que peu ou pas du tout d'argent pour la culture. Toutefois, des efforts de recherche de fonds monétaires doivent inclure des douzaines d'agences, d'institutions et de fondations. Ces derniers cinq ans, *Dança O Que É Nosso* a dû se contenter d'une succession de subventions de petits projets ce qui a beaucoup difficile sa programmation.

2. *Dança O Que É Nosso* est un programme à échelle réduite et à long terme. Il se centre sur un nombre limité de partenaires et de localités sur une longue période de temps, pour assurer une efficacité et un impact durable. Il s'agit d'un des plus grands avantages des projets et cela permet un véritable partenariat. *Raiz di Polon* a eu le temps de transformer un groupe de danseurs mal organisé en une compagnie

professionnelle de danse et un producteur de spectacles et de cours de danse efficace. *CulturArte* va ouvrir le premier centre chorégraphique indépendant à Maputo qui va fonctionner en autonomie comme support pour les danseurs indépendants locaux. En restant petit et en prenant le temps de grandir, *Dança O Que É Nosso* a réussi à créer une étroite collaboration entre partenaires stables qui, pensons-nous, est la meilleure garantie pour créer une continuation durable.

Mais le fait que le nombre de personnes avec qui nous collaborons directement soit limité peut aussi créer une impression de favoritisme et entraîner des déceptions. Nous commençons à sentir que les choses sont en train d'évoluer trop lentement et avec de trop longs intervalles. Le fait que *Danças na Cidade* et ses partenaires fonctionnent à une petite échelle et que les fonds soient limités, ne semble pas permettre que les choses soient autrement dans un avenir proche.

3. *Dança O Que É Nosso* est avant tout un projet artistique. Les avantages sont

d a n ç a r o q u e é n o s s o

évidents: le programme a des objectifs fermement définis, il s'insère dans un réseau très élaboré de contacts et de partenariats informels, dans le Nord et dans le Sud, et il crée un grand espace de travail sur des matières très importantes concernant la création artistique et la collaboration interculturelle. En tant que tel, il a de fortes chances de générer d'intéressants résultats artistiques, le seul point fort qui peut assurer une continuité à long terme.

En même temps, nous sentons que nous pouvons apprendre beaucoup de choses de l'expérience des O.N.G travaillant en coopération et développement. Profiter des connaissances accumulées des O.N.G en ce qui concerne les possibilités de fonds monétaires, l'organisation sociale, la planification économique, etc est une mission importante pour 2003.

Enfin , où devons nous aller?

Une courte esquisse de nos attentes et de nos désirs pour l'avenir, en suivant les principales lignes d'action:

1. Comme programme de formation

- Il faut qu'il y ait progressivement de

plus en plus d'initiatives de formation et de bases régulières.

- Il est important d'**élargir le programme** et de développer une collaboration régionale plus forte avec les partenaires africains afin de profiter pleinement de l'expérience qui existe déjà.

- Pour atteindre l'objectif d'une communauté professionnelle de danse, il faut **former les futurs professeurs** de danse dans tous les domaines cités. Nous aimerions installer un système de subventions pour faciliter l'accès à une meilleure éducation et à des opportunités de formation.

2. Comme motivation pour la création

- Les **commandes** et les **coproductions** sont un bon moyen de stimuler la création artistique. Il serait bon de trouver des partenaires avec des capacités économiques pour jouer ce rôle.

- La possibilité de faire des **tournées internationales** peut encore être accrue, non seulement dans le Nord, mais aussi sur le continent africain.

3. Comme programme d'échange

- La continuation des **rencontres** est une

contribution importante. Nous aimerions pouvoir co-organiser ces rencontres aussi dans les pays de nos partenaires.

- Nous voulons aussi soutenir la **présentation** de spectacles internationaux dans ces pays, tout en continuant à amener des spectacles africains en Europe.

- Nous participons à la construction d'un **réseau** informel euro-africain pour stimuler l'échange entre des organisations de danse des deux continents.

4. Comme véhicule de développement socio-culturel

- Il faut obtenir de l'aide pour créer des mécanismes d'**aide structurale** pour la danse et les arts du spectacle avec des sponsors locaux permanents.

- La communauté de la danse a besoin de s'organiser pour définir ses objectifs et lutter pour ses revendications en tant que **classe professionnelle**.

- Il faut obtenir et améliorer des **infrastructures** pour la danse.

Jasper Walgrave

roads

rapports



5^{ème} rencontre dançar o que é nosso

roads

cláudia galhós



Fragments de dialogues – Rapport de la 5ème Rencontre Dançar o Que é Nosso

Pendant deux jours, en juin 2002, plus de vingt représentants d'organisations et/ou de compagnies de danse d'Afrique, d'Amérique et d'Europe se sont réunis à Lisbonne, au Théâtre Taborda, pour la 5ème Rencontre Dançar o Que é Nosso (qui s'est déroulée parallèlement au Festival Danças na Cidade). Le propos de cette rencontre était de réfléchir sur quatre thèmes centraux - "mobilité et tournée", "financement et finances", "information et communication" et "formation et échange"- traversés par une multitude d'autres questions qui leur sont associées. L'idée prédominante est celle du besoin d'une dynamique de collaboration à double sens, un véritable échange qui assume, comme point de départ, la reconnaissance de l'ignorance de tout ce que l'on veut connaître et la meilleure contribution possible au développement mutuel.

C'est un sentiment souvent exprimé dans des expressions comme: " nous avons besoin les uns des autres, l'Afrique a besoin de l'Europe et l'Europe a besoin de l'Afrique".

Les participants à cette rencontre ont été: Alida Neslo (Dasarts, Pays Bas), Ann Rosenthal (Mapp, USA), Boyzie Cekwana (Floating Outlift, Afrique du Sud), Dieter Jaenicke (Arhus Festival, Danemark), Dominique Thiangué (Africalia, Belgique), Emanuel Brandão (Raiz di Polon, Cap Vert), Georgina Thomson (Dance Umbrella, Afrique du Sud), Germaine Acogny (JANT-BI, Sénégal), Lenka Flory (Cie Déjà donné, République Tchèque, Italie), Lia Rodrigues (Panorama Rioarte, Brésil), Mark Deputter (Danças na Cidade, Portugal), Mary Ann de Vlieg (IETM, Europe), Nganti Towo (Festival Kaay Fecc, Sénégal), Opiyo Okach (Cie Opiyo Okach, Kenya), Panaíbra

5^{ème} rencontre dançaro que é nosso

Gabriel (Culturarte, Mozambique), Suzette Le Sueur (Dance Factory, Afrique du Sud), Theo van Rompay (P.A.R.T.S., Belgique), Vicky Geller (Africalia, Belgique), Virginie Dupray (Centre International de Danse, France).

Le rapport qui suit est le résumé que nous avons pu faire de la Rencontre, dont il faut souligner certains déséquilibres entre les questions énoncées, ce qui est dû aux mauvaises conditions d'enregistrement du son et donc de la difficulté de l'audition des enregistrements des conversations.

Formation

La formation inadéquate des professeurs qui, dans de nombreux cas, exercent avec une nette méconnaissance de l'activité artistique, est un des facteurs désignés comme responsable du mauvais niveau de l'enseignement de la danse. L'objectif est condamné à la base de ses intentions par le fait que "de nombreuses visions artistiques de la formation dans la danse et une grande partie de la politique de l'enseignement sont élaborées par des académiciens et non par des professionnels exerçant une

activité artistique dans ce domaine", comme il a été noté par le groupe de travail qui a discuté cette question.

Commençons par un panorama déficitaire en termes de qualification des professeurs. Il s'agit d'un contexte encore plus préoccupant si l'on considère un panorama idéal où la danse pourrait être intégrée dans l'enseignement primaire laïque, ce qui est le cas de très peu de pays, notamment dans le cas des pays africains, comme l'a souligné Germaine Acogny (JAN-BI), citant l'exemple concret du Sénégal: "Il est incompréhensible qu'il n'y ait pas de danse à l'école, il n'y a pas de tradition... s'il y en avait, chacun pourrait apprendre à danser à l'école et choisir après de devenir professionnel ou non. Il est très important que nous soyons les formateurs des formateurs."

Il est évident que la nécessité de garantir la qualification du professeur, combattant la tendance d'employer des formateurs trouvés à la va vite, qui assument la responsabilité de l'enseignement sans être dûment qualifiés. "Ce qui se passe en France

c'est que beaucoup de personnes d'Afrique, qui n'ont jamais dansé dans leur pays, y vont pour gagner de l'argent. Ce qu'elles enseignent n'est pas traditionnel, c'est un mélange. Les africains voient qu'il y a une mode en Europe et donnent de très mauvais cours." Theo van Rompay (P.A.R.T.S., Bruxelles, Belgique) qualifie la réalité de la prolifération d'écoles de flamenco ou de danse africaine de "supermarché de la danse".

Parmi les questions qui sont restées sans réponse, il y a celle de comment offrir aux étudiants de la qualité dans les expériences de formation. L'échange surgit en tant que proposition à considérer, même au niveau des professeurs, qui pourra apporter des améliorations significatives dans la qualité des formateurs. Une des idées avancées part de la proposition de collaboration entre différentes institutions de divers pays. Il y a l'hypothèse que P.A.R.T.S puisse se déplacer dans un pays africain pour donner et recevoir de la formation. Un autre projet est l'échange, à divers niveaux, entre DasArts (Pays Bas) et l'École des Sables (Sénégal).

Encore relativement à l'importance de l'échange qualifié dans le domaine de la formation, il y a beaucoup de préjugés à combattre et qui touchent la création artistique. Un exemple cité par Germaine Acogny, est en rapport avec le fait qu'il y ait une prédisposition pour s'intéresser à l'accueil de l'art provenant d'Europe ou des États-Unis au détriment de l'Afrique.

Germaine a vu cette tendance ne pas être suivie lorsqu'elle a été exceptionnellement invitée à créer au Brésil. C'est une expérience dont elle se souvient comme ayant été très positive et qui a contribué à l'intensification de l'intérêt sur ce qui se fait au Sénégal, mais qui n'a pas été suffisante pour donner suite à une collaboration plus régulière ou plus productive avec ce pays. Un autre préjugé à combattre est désigné par Suzette Le Sueur (Dance Factory, Johannesburg, Afrique du Sud) qui propose de regarder ce qui existe déjà au lieu de la perversion d'essayer de créer quelque chose, de soi disant nouveau, alors qu'en vérité il s'agit déjà d'une réalité qui n'a besoin que d'être constatée et travaillée pour devenir efficace. Un cas concret, d'après elle, est le fait qu'il existe déjà en Afrique des

5^{ème} rencontre dançar o que é nosso

professeurs, " ce qu'il faut c'est qu'ils commencent à être reconnus".

Emanuel Brandão, de la compagnie Raiz di Polon (Cap Vert), décrit une réalité de formation informelle au Cap Vert. "Tous les danseurs de la compagnie Raiz di Polon enseignent et font des workshops, aussi avec des danseurs de danse traditionnelle qui veulent apprendre la danse contemporaine. Ils donnent des cours informels où ils invitent des amis. Nous n'avons pas l'habitude de payer pour suivre des cours de danse. Dans les écoles laïques, il n'y a pas de danse, il y a de la gymnastique rythmique mais c'est plutôt pour les enfants. Les gens adorent la danse, mais c'est quelque chose qui existe naturellement...".

Mano Preto (comme Emanuel Brandão est connu dans le milieu de la danse) dit avoir appris le langage contemporain au Portugal avec des chorégraphes comme Clara Andermatt et avec Mónica Lapa, en participant à des projets comme Dançar o Que É Nosso. Mais en tant que créateur il a choisi de retourner au Cap Vert et il assiste à l'abandon du pays de la part d'artistes qui sont ses compatriotes. "Ces sept dernières

années, nous avons perdu de bons danseurs, quelques uns viennent en Europe, surtout au Portugal et finissent par ne pas retourner parce qu'ils n'ont pas de conditions au Cap Vert, parce qu'ils n'arrivent pas à y vivre de la danse."

Au Mozambique, selon David Abílio (Teatro África et Compagnie Nationale de Chant et Danse du Mozambique), le panorama est différent. Il y a une école nationale de danse et des écoles privées mais il y a encore beaucoup d'ignorance.

Danse contemporaine versus danse traditionnelle

Les préjugés (comme le goût des publics pour la danse traditionnelle africaine) peuvent provoquer des contraintes créatives. En Afrique, on sent que les personnes sont "coincées dans leur corps et dans leur tête", bien qu'il y en ait qui fassent un travail d'auteur, dans le contexte historique et géographique qui est le leur. Mais, même ceux-ci doivent affronter le lieu commun des personnes qui veulent voir un danseur africain interpréter de la danse traditionnelle: "En 1995, lors d'une

conférence à New York, le chorégraphe Boyzie Cekwana a utilisé le ballet classique pour dire ce qu'il voulait dire. Les américains étaient très surpris. Ils demandaient pourquoi, étant africain, il ne faisait pas de la danse africaine. Personne n'a le droit de dire aux chorégraphes d'Afrique du Sud ni ce qu'ils doivent faire ni comment ils doivent le faire. Si l'on regarde le long parcours de Boyzie, il est actuellement loin de la formation qu'il a reçue qui est passée par la danse africaine, par le ballet et la danse contemporaine. Mais cette formation lui a permis de réinventer la danse africaine."

Mais le regard que l'Afrique porte sur l'Europe n'est pas non plus sans préjugés. Dans ce sens-là, "il y a le souvenir de l'esclavage qui prend beaucoup de temps à s'effacer" et il y a les contextes qui changent les sens comme, par exemple, la notion complexe et subjective de danse contemporaine. Germaine Acogny défend que la danse qu'elle fait est reconnue en Afrique comme de la danse contemporaine mais qu'en Europe elle est considérée comme de la danse traditionnelle, ce qu'elle rejette. "Nous

sommes contemporains dans le temps, mais pas en ce qui concerne un style en ce moment. Ceci a toujours représenté, pour moi, la liberté dans la discipline. Il faut de la discipline, comme pour tout, mais ensuite tu es libre de faire ce que tu veux." Dans de nombreux pays africains, comme l'a référé Opiyo Okach (Compagnie Opiyo Okach, Kenya) se pose la question de la prédominance de la danse traditionnelle à des fins touristiques. "Ce que nous avons c'est de la danse traditionnelle. Quelque chose qui existe depuis des siècles mais qui se situe, aujourd'hui, dans un contexte différent... L'idée de créer un nouveau travail avec une nouvelle langage est une chose pour laquelle il n'y a pas d'espace. Si nous reproduisons de la danse traditionnelle et la présentons aux touristes, il y a un marché pour cela; si tu fais un travail créatif plus original, il n'y a pas de public ni de lieu pour le montrer."

Financement pour la survie

L'exemple de la Compagnie Nationale de Chant et de Danse (Mozambique)
David Abílio, directeur du Teatro África et de la Companhia Nacional de Canto e

5^{ème} rencontre dançar o que é nosso

Dança du Mozambique, défend une intervention de sa compagnie sous trois aspects, en tenant compte de la réalité de son pays: l'éducation civique, la danse traditionnelle et l'approche d'une pratique créative plus contemporaine.

Le marché international représente, pour la réalité de nombreuses compagnies africaines, la possibilité de viabiliser financièrement leur activité artistique. Même ainsi cela ne leur permet que de "survivre". L'argent provenant des billets du Teatro África, même à guichets fermés, ne suffit pas pour payer les frais et la loi du mécénat ne marche pas. Une fois les comptes faits, la Companhia Nacional de Canto e Dança du Mozambique est financée par trois sources principales: 25% du gouvernement, 25% des recettes (tournées et spectacles) et 50% de sponsors et d'organisations internationales. Parmi les sponsors, il y a la Fondation Ford des États-Unis, une organisation très active pour le soutien de la culture africaine, et aussi l'Union Européenne. David Abílio cite encore d'autres sources de financement, notamment des pays nordiques.

La Compagnie de David Abílio a établi une stratégie personnelle pour captiver les sponsors: "Nous avons un programme annuel, prêt en septembre de l'année antérieure à celle des activités, que nous envoyons aux sponsors qui choisissent le type d'initiative qu'ils sont intéressés à subventionner. L'année suivante, nous commençons à recevoir des réponses pour nous dire s'ils veulent subventionner la réception d'artistes, une nouvelle production ou de la formation. En termes de soutien d'organisations nationales, c'est ainsi que cela marche, ce n'est pas régulier." Dans le cas national, il cite aussi l'exemple de sponsors comme la Fondation Machel. Mais la Companhia Nacional de Canto e Dança du Mozambique est une exception, les danseurs reçoivent un salaire mensuel fixe, avec des contrats annuels, dans une situation de stabilité et de récompense financière au-dessus de la moyenne nationale dans un pays où "la plupart des compagnies ne sont pas professionnelles, ce sont des étudiants ou ce sont des personnes qui ont un travail dans un autre domaine et qui se dédient à la danse pendant leurs loisirs".

Au Mozambique, selon David Abílio, il n'y a pas de "structures professionnelles pour les artistes". La viabilisation financière de ces petites compagnies ne dépend pas du soutien d'organisations internationales qui exigent un degré de bureaucratie et de comptabilité élevé ainsi qu'un travail de professionnels spécialisés en économie. Dans le cas spécifique du Mozambique, il y a un Fond pour le Développement Culturel qui est appliqué à tous les arts, cette somme sert à financer le fonctionnement quotidien des structures et non pas à payer les danseurs et il est difficile d'y accéder.

L'expérience de la Raiz di Polon (Cap Vert)

Dans le cas de la Compagnie Raiz di Polon, du Cap Vert, la viabilité financière dépend des tournées et des co-productions. Bien qu'ayant son travail reconnu dans son pays (en 2001 elle a été nommée l'entité culturelle la plus importante, prix déjà attribué à Cesária Évora) Raiz di Polon ne reçoit aucune subvention du gouvernement. Manuel Brandão dit ne connaître l'existence d'aucun fond pour les arts, mais l'argent qu'il peut y avoir pour soutenir la culture n'est pas

attribué à la danse, il est plutôt canalisé vers d'autres domaines artistiques comme le théâtre et les arts plastiques. Au Cap Vert, la compagnie est considérée comme étant composée d'"étoiles", dit-il: "ils pensent que nous sommes riches parce que nous voyageons beaucoup, mais nous avons beaucoup de difficultés". La garantie que nous avons est une aide matérielle: on nous cède des salles de théâtre sans que la compagnie ait à payer pour les utiliser.

La compagnie Raiz di Polon organise son année en deux étapes. Une première de création et une seconde de tournée. Ce n'est qu'ainsi que nous pouvons garantir notre survie. Nos pièces ont été créées, ces deux dernières années, grâce à une opportunité de co-production provenant d'Europe, plus concrètement de Danças na Cidade.

Difficultés bureaucratiques

Un des problèmes des compagnies de danse africaines est la difficulté à élaborer des projets qui, en termes formels, correspondent aux exigences des organisations internationales qui puissent les soutenir. Aussi intéressantes que

5^{ème} rencontre dançar o que é nosso

soient les propositions, il y a la difficulté manifeste de remplir formellement les documents. Ce frein représente un coût de plus, qui est celui de l'embauche de personnes spécialisées pour concrétiser ces candidatures, sans savoir si l'aide sera concédée. Cette situation révèle la nécessité de faire des formulaires plus simples et qui soient en syntonie avec la réalité à laquelle ils sont destinés.

Un exemple de comment cette difficulté peut être contournée est donné par Mark Deputter (Danças na Cidade, Lisboa, Portugal) à propos d'une organisation des États-Unis, la Help Desk qui oriente les compagnies indépendantes dans leur gestion, au niveau de l'administration et de l'obtention de fonds, et qui est financée par l'argent des fondations. Mais la difficulté, désignée par un des participants de la discussion, est comment crée-t-on une structure de cette nature quand il n'existe même pas de fonds à gérer?

Changer les mentalités

Un des problèmes de la danse en Afrique est qu'elle soit considérée

comme un état naturel de l'africain, une réalité qui existe naturellement dans les rues, où l'on rencontre des personnes qui dansent et chantent...

C'est une perspective qui facilite la désresponsabilisation du gouvernement qui sent qu'il n'a pas besoin de subsidier quelque chose qui existe déjà naturellement. Ce contexte implique tout un travail au niveau du changement de mentalités, mais qui commence à se faire sentir, selon David Abilio. "De nouveaux groupes de jeunes commencent à surgir qui permettent d'affirmer que la danse est aussi une forme d'art. Pour ma génération, il faut encore que nous voyageons pour arriver à obtenir la reconnaissance de la danse en tant que forme d'art."

La profession de danseur est une nouvelle réalité qui doit encore être affirmée, il faut qu'elle trouve son encadrement légal qui, dans la plupart des cas, n'existe pas et qui doit être conquis de l'intérieur, par un développement interne. Une mentalité qui se heurte aussi au fait que l'importance de la danse contemporaine soit considérée comme insignifiante pour la culture nationale, et à la défense

constante de l'importance de la danse traditionnelle. C'est un discours des entités responsables qui repose sur la méconnaissance de ce qu'est la danse contemporaine et de ce qu'elle peut signifier.

Qu'il existe des publics avec une préférence pour la danse traditionnelle d'un pays qui est supposée être plus représentative de la culture et de la sensibilité et de l'appartenance à l'Afrique que la danse contemporaine n'est pas une tendance exclusive de l'Afrique, mais cette tendance s'impose en ce qui concerne la créativité des pays de ce continent. Ceci est un préjugé qui présuppose une "définition dangereuse" de ce que "doit être une danse d'un pays" et peut devenir plus grave encore quand les pays d'Afrique sont considérés comme un tout homogène, comme si chaque pays pouvait être confondu avec le continent, quand en fait, la diversité culturelle et géographique est une richesse qui reste à découvrir.

L'ignorance mutuelle

Les festivals africains de danse ne se connaissent pas assez entre eux. En ce

moment, commencent à surgir des initiatives dans le sens de promouvoir des rencontres pour une possible coordination et collaboration. Les théâtres d'Afrique sont également en train d'être motivés pour s'organiser stratégiquement pour pouvoir en venir à travailler ensemble. Cette perspective pourra permettre une plus grande capacité d'attirer les sponsors parce qu'elle leur permettra, lorsqu'ils investiront dans une création, de la voir circuler dans un plus grand nombre de salles et de villes. En ce moment, cette articulation n'existe pas encore mais cela peut être une proposition à développer, même en tenant compte des différentes sensibilités et des divers degrés de motivation pour la collaboration culturelle.

Communication et information

L'Internet peut être un véhicule fondamental de circulation d'information, comme c'est par exemple le cas du Centre National de Danse de Paris (qui présente un site dans le but d'en faire une des plus grandes bases de données de la danse dans le monde sans être exclusif de l'univers chorégraphique

5^{ème} rencontre dançar o que é nosso

français et qui considère un large public-cible qui n'est pas dédié qu'aux professionnels) ou le cas de groupes de discussions qui peuvent être créés via Internet, pour continuer des actions de formation, ou pour approfondir des discussions sur des thèmes spécifiques de danse ou encore pour colmater d'éventuelles absences physiques qui pourront participer à des initiatives et à des événements via Internet (comme c'est le cas du projet réalisé par Ghislaine Boddington, Shinkansen, Londres). Tout cet énorme potentiel se heurte à la méconnaissance de nouvelles technologies existant dans de nombreux pays africains, où les véhicules de communication sont freinés par cette difficulté ainsi que par la diversité de langues locales qui coexistent dans un même pays. L'information finit souvent par circuler par voie orale, encore plus pour les zones rurales, ce qui implique un grand investissement personnel dans le travail avec la communauté.

Financement et mobilité

La difficulté de faire une tournée au Brésil et en Amérique Latine commence

par le financement. Les compagnies doivent trouver de l'argent pour couvrir tous les coûts, au départ, parce que les recettes viennent à posteriori, de la vente des billets d'entrée. C'est un fait qui détermine au départ la courte espérance de vie d'une pièce en circulation dans le pays. Un des principaux sponsors de tournée au Brésil est Petrobrás (compagnie de pétrole).

En Afrique, une des difficultés identifiées par Georgine Thomson (Dance Umbrella, Johannesburg, Afrique du Sud) est l'inexistence de structures dans les compagnies qui permettent une communication efficace entre les agents de la danse, quelque chose d'apparemment si simple comme des bureaux qui fonctionnent quotidiennement avec fax et téléphones. Un manque qui ne permet pas l'échange d'informations ni l'établissement de relations de collaboration mutuelle, les contacts se perdant ainsi que les possibilités de concrétiser des projets désirés.

Dans le cas concret des pays africains de langue officielle française, comme le Burkina Faso où il est difficile de trouver

des espaces de travail et où les gouvernements n'ont pas d'argent pour subventionner les tournées, les aides viennent de la AFAA (Association Française d'Action Artistique) - qui est présente dans le programme "Afrique en Création" - et d'autres organisations françaises. Ce financement paie le voyage, ne couvre pas les frais de séjour ni la nourriture, mais subventionne les festivals. Ceux-ci, à leur tour, colmatent grâce à cette aide, le déficit financier pour la concrétisation de leurs programmes. La responsabilité de créer des opportunités de montrer les œuvres des créateurs africains retombent ainsi sur les festivals, sauf quelques cas exceptionnels de créateur ou de compagnie avec des conditions extraordinaires pour présenter leur travail. Il s'agit d'une réalité qui peut surprendre par le fait qu'elle maintient, d'une certaine façon, la dépendance d'une institution à un pays colonisateur, ce qui peut soulever la question de l'influence que ce facteur a ou peut avoir sur la production d'art.

Une autre question soulevée, en ce qui concerne l'aide aux tournées, est en rapport avec le fait que des instituts

étrangers, comme par exemple l'Institut Allemand (Goethe Institut) présents dans certains pays, comme par exemple le Brésil, soient motivés pour subventionner la présence dans ce pays d'un artiste allemand, mais trouvera plus difficilement la même disponibilité financière pour amener une compagnie brésilienne en Allemagne. La question qui se pose est comment obtenir les fonds d'organisations européennes pour travailler dans des projets dans des pays africains ou au Brésil. D'autres fondations mentionnées, dont la politique de subvention pourrait être éclaircie, sont les cas des Fondations Ford et Philip Morris. De toutes manières, la question du financement des tournées se heurte à la capacité financière de la compagnie elle-même, car les subventions n'atteignent jamais les 100% et il faut qu'ils aient eux-mêmes de l'argent à eux pour appliquer à la circulation.

Un autre problème qui se pose est le fait que quelques fondations ne soutiennent que le travail culturel qui ait un aspect social ou éducatif. Une nouvelle possibilité identifiée qui doit être éclaircie et qui peut permettre d'obtenir

5^{ème} rencontre dançar o que é nosso

de nouvelles sources de financement par une éventuelle reformulation du discours des projets, sans avoir obligatoirement à opérer un changement dans la nature des propositions des créateurs ou des organisations artistiques intéressées à solliciter ces fonds.

Une autre question soulevée prend pour exemple le cas de Bruxelles (Belgique) où les instituts étrangers ont créé un réseau - le Goethe, le Britannique et le Cervantes...- motivés par la présence de la Commission Européenne dans cette ville, ce qui abouti à la collaboration de ces organismes à quelques programmes. La question a été soulevée pour savoir s'il existait dans d'autres pays un réseau de collaboration semblable, mais il n'y a pas eu de réponse.

Le cas du Brésil

Le Brésil est un cas spécifique dans le contexte de la danse contemporaine. La diversité culturelle et l'immensité géographique du pays révèlent une réalité bien spéciale où il faut considérer deux panoramas distincts, comme le fait remarquer Lia Rodrigues (Panorama Rioarte, Rio de Janeiro): une qui se

réfère aux grands centres urbains, plus concrètement Rio de Janeiro et São Paulo, et une autre relative au reste du pays. "Le problème de la mobilité réside dans le fait que nous n'avons pas d'aide dans les villes du Nord et de l'intérieur pour présenter des œuvres, il est très difficile de rencontrer les interlocuteurs indiqués. Malgré cela, nous essayons de créer le début d'une espèce de réseau qui puisse en venir à permettre une circulation plus efficace et une plus grande capacité d'obtenir de l'argent, et qui englobe São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Brasília, Rio Grande do Norte et Fortaleza. Mais le pays est énorme. Je n'arrive à présenter ma compagnie que dans les villes proches de Rio de Janeiro, qui est une ville très positive envers ces questions, parce que nous avons le soutien de la municipalité". La question de la difficulté de circulation au Brésil vient de la difficulté à trouver de l'argent pour le faire, et lorsque cette question est résolue, la difficulté est alors de trouver des théâtres pour présenter les œuvres, pour diverses raisons, dont l'une est l'état dans lequel se trouvent les théâtres au Brésil.

Propositions de travail et/ou de réflexion:

- Le besoin de trouver des modèles de financement à divers niveaux qui puissent servir d'exemple;
- Trouver des personnes ayant une sensibilité et une connaissance spécifique des domaines qu'il faut développer;
- Exécuter un travail structuré et étendu sur les programmes et les systèmes de financement qui existent en rapport avec la mobilité, la coproduction, la coopération entre l'Europe et l'Afrique, en Afrique, et entre l'Afrique et l'Amérique du Sud;
- Créer un programme d'information et de formation sur la danse - qui puisse être fait sur Internet ou en vidéo ou livres - qui informe plus efficacement (il existe l'idée de créer une "valise d'information", avec des livres, des revues et des cassettes vidéo sur la danse);
- Créer un foyer effectif de coopération en commençant par un petit groupe de personnes pour mettre en place un modèle de soutien structurel à la danse en Afrique plus ouvert, sans autant d'impositions des idées des sponsors et

qui parte d'un réseau de soutien qui s'organise pour trouver des coproducteurs, réunir des fonds, des partenaires... Une des intentions manifestes est celle de créer un Fond Africain pour les Arts.

Cláudia Galhós

crossroads

IETM (Informal European Theatre Meeting) remercie:

La Communauté Européenne, programme "soutien aux organisations qui soutiennent la Culture Européenne"

Le Ministère de la Culture de la Communauté Flamande de la Belgique

Le Ministère de la Culture de la Communauté Française de la Belgique

Le Ministère de l'Education, Culture et Sciences des Pays Bas
Africalia, Belgique

Cette publication est associée à une série de rencontres entre professionnels des arts de la scène Africains et Européens, qui ont été – et continueront à être – organisées par plusieurs individus, organisations et institutions, donc, entre autres:

Danças na Cidade / Dançar O Que é Nosso,
Lisbonne, Novembre 1999 et Juin 2002

IETM / Africalia Satellite Meeting, Bruxelles,
12 – 15 Mars 2003

IETM Annual Plenary Meeting, Birmingham,
9 – 12 Octobre 2003

