

La Biennale artistique et culturelle du Mali : la mise en scène d'une culture nationale, de l'indépendance à aujourd'hui

ELINA DJEBBARI
ethnomusicologue

La mise en festival des musiques et des danses est un phénomène en croissance depuis ces dernières décennies, que ce soit en Afrique ou ailleurs dans le monde. Cependant, cette « conséquence culturelle de la globalisation¹ » ne procède pas partout des mêmes mécanismes historiques, politiques et sociologiques. Le cas de la Biennale artistique et culturelle du Mali permet d'aborder de nombreuses questions touchant à la mise en scène globalisante de pratiques musicales et chorégraphiques « traditionnelles », enchâssées dans des processus de patrimonialisation et de construction d'une identité nationale.

La Biennale artistique et culturelle du Mali est un événement d'envergure nationale soutenu par le gouvernement, dont l'histoire est concomitante de celle de la République du Mali, indépendante en 1960. Issue des premières Semaines nationales de la jeunesse mises en place sous Modibo Keita dès 1962, la biennale² a pris naissance sous le régime de Moussa Traoré en 1970. Elles ont été interrompues à la chute de la dictature en 1991 et n'ont véritablement repris sous l'appellation Biennale artistique et culturelle et dans leur forme actuelle qu'en 2003, après une tentative en 2001 sous le nom de Semaine nationale des arts et de la culture (SNAC). Depuis 2005, la biennale accompagne la politique de décentralisation mise en place par le gouvernement à partir de 1991. Elle est en effet délocalisée dans différentes villes du pays au lieu d'être organisée dans la capitale Bamako, comme c'était le cas auparavant.

Par sa riche histoire, la biennale a permis l'éclosion des grands noms de la scène musicale malienne nationale et internationale (Ali Farka Touré, Oumou Sangaré, Nahawa Doumbia...) tout en imprégnant en profondeur les représentations des générations d'artistes qui y ont participé. À travers l'étude de

1. Appadurai Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005 [1996].

2. Ces biennales sont aussi sportives de 1970 à 1978, puis les activités sportives et artistiques se déroulent en alternance de 1979 à 1984 avant d'être à nouveau réunies en 1986 et 1988. Depuis 2003, la biennale est seulement « artistique et culturelle ».

cette institution, il s'agit d'observer comment les musiques et les danses des « traditions » locales sont exploitées dans le sens de la construction d'une identité culturelle nationale; comment la volonté de respecter la « diversité culturelle » se heurte au format des épreuves de ce concours artistique qui met en concurrence l'ensemble des populations maliennes; et comment les politiques culturelles maliennes entendent faire de ce festival d'État un moteur du développement, un facteur de paix et de cohésion sociale, ainsi qu'une plate-forme artistique à destination des programmateurs étrangers.

L'organisation de la Biennale artistique et culturelle : la volonté de créer une culture nationale

À l'image de nombreux États-nations africains nouvellement indépendants, le Mali s'est tourné vers ses ressources culturelles, en particulier les musiques et les danses, pour construire son identité nationale. La valorisation de ces ressources a entraîné la création de formations artistiques comme l'Ensemble instrumental et le Ballet national. Un demi-siècle plus tard, l'accent est toujours mis sur ces pratiques artistiques, associées dans les discours aux notions de « tradition », « patrimoine » et « authenticité ».

Concrètement, la biennale, « qui est à la fois une action artistique et une opération politique³ », est un festival mettant en compétition pendant dix jours toutes les régions du pays⁴. Différentes phases de sélection précèdent la phase nationale. Les plus petites unités administratives concourent d'abord lors de la phase locale (compétitions inter-quartiers ou inter-villages), puis les artistes promus se rencontrent lors de la phase régionale (inter-cercles ou inter-communes). Les artistes distingués par ce système sélectif (musiciens, danseurs, acteurs) constituent ensuite neuf troupes régionales⁵, chacune composée d'une centaine de membres, qui se rencontrent au niveau national lors de la biennale proprement dite. La biennale concerne donc près d'un millier de personnes, en ne comptant que les troupes artistiques. Soumises à l'appréciation d'un jury composé de neuf membres choisis parmi les personnalités importantes du milieu artistique et culturel malien, les troupes doivent s'illustrer dans huit épreuves artistiques: orchestre moderne, ensemble instrumental traditionnel, solo de chant, chœur, pièce de théâtre, exposition d'objets d'art, danse traditionnelle

3. Éloi Ficquet, Lorraine Gallimardet, « On ne peut nier longtemps l'art nègre », *Gradhiva*, 10, 2009, p. 139.

4. Le Mali est divisé en neuf régions administratives: Kayes, Koulikoro, Sikasso, Ségou, Mopti, Tombouctou, Gao, Kidal et le district de Bamako.

5. Depuis la biennale 2005, la troupe des Maliens de l'extérieur (les Maliens de France) participe également à cette manifestation, mais hors-compétition. Il s'agit ici de réaffirmer les liens du pays avec sa diaspora, et pour celle-ci de revendiquer son appartenance à la culture malienne malgré l'éloignement géographique.

et ballet à thème. Les intitulés de ces disciplines montrent l'importance accordée à la musique et à la danse, considérées comme des produits culturels représentatifs des populations maliennes depuis l'indépendance et mis en valeur au sein des formations nationales.

La biennale a en effet pour vocation de mobiliser l'ensemble de la population autour des ressources culturelles du Mali, considérées comme une véritable richesse, dans le but de promouvoir le patrimoine national en même temps que la créativité artistique. Elle dispose d'un règlement officiel qui détaille les modalités des épreuves. Celui de la dernière biennale, qui s'est tenue à Sikasso en 2010, y mentionne ainsi les objectifs généraux :

- renforcer l'unité nationale et la cohésion sociale ;
- créer l'émulation entre groupes artistiques ;
- préserver l'identité et la diversité culturelle ;
- revivifier l'art traditionnel et soutenir la création ;
- détecter les talents et assurer leur promotion ;
- contribuer au plein épanouissement de la jeunesse dans le domaine des arts et de la culture ;
- contribuer à la préservation et à la promotion du patrimoine culturel national.

Ces objectifs sont similaires à ceux qui ont accompagné la mise en place des premières Semaines nationales de la jeunesse en 1962⁶. La biennale est donc l'héritière de cet événement lié à l'acquisition de l'indépendance du Mali où il s'agissait de mettre en scène le patrimoine culturel malien et d'en faire un vecteur de la construction identitaire nationale. Aujourd'hui encore, elle lie, du moins dans les discours, les notions de patrimoine, de création artistique et de construction identitaire. Il est en effet stipulé dans le règlement des dernières éditions que « les œuvres présentées dans le cadre de la Biennale artistique et culturelle font partie du patrimoine national⁷ ».

Nourrie d'un imaginaire fort, la biennale est investie de différentes valeurs comme celle d'être un « facteur de cohésion sociale » permettant le « brassage des populations », grâce notamment à la légendaire *jatiguyia* malienne, « l'hospitalité ». Ce discours vise à affirmer le rôle important joué par ces institutions dans la construction de l'identité nationale, liée à de hautes valeurs culturelles que la nation entière partagerait de façon réjouissante et communautaire. De plus, comme le précise Andrew Apter, les valeurs « traditionnelles » liées aux pratiques musicales et chorégraphiques mises en scène lors de la biennale prennent alors une dimension nationale :

6. Sada Samake, *Mémoire de la jeunesse malienne*, Bamako, Togouna Édition, t. 1, 2008.

7. Cet aspect rend d'ailleurs problématique la question de la protection des droits d'auteurs, les concepteurs des numéros devant accepter d'abandonner leurs droits à l'État.

« Detached from the grass roots, filtered through the states, and relocated within a unifying typology, their “traditional” value was ultimately converted into the value of national “tradition”⁸. »

En filigrane, apparaissent également les notions de développement économique et de diversité culturelle.

À l'heure où l'intégrité territoriale du Mali a été très fragilisée, la construction identitaire du pays, façonnée pendant un demi-siècle, est plus que jamais remise en cause⁹, la construction identitaire du pays façonnée pendant un demi-siècle est plus que jamais remise en cause. Là encore, la biennale reflète bien ces enjeux. L'analyse des palmarès et des contenus des épreuves conduit à dresser un panorama précis des différentes stratégies politiques concernant la construction identitaire nationale, de l'indépendance à aujourd'hui. À l'issue des épreuves, un classement général, un classement par discipline et un certain nombre de distinctions individuelles (meilleur danseur, meilleur musicien, meilleur comédien...) sont proclamés et de nombreux prix distribués (essentiellement constitués de sommes d'argent). Au vu du palmarès des dernières éditions, on voit comment celui-ci ne dépend pas seulement de la qualité artistique des prestations mais témoigne aussi de dynamiques identitaires oppositionnelles et/ou intégratrices. Alors que les troupes des régions méridionales du pays ont longtemps occupé les premières places des classements, reflétant l'édification d'une identité nationale malienne favorisant les cultures Malinké-Bambara¹⁰, les dernières éditions de la biennale ont mis en avant les régions du nord comme Gao, Tombouctou et Kidal. En 2008 par exemple, Gao et Tombouctou remportaient respectivement les première et troisième places du classement général. Ces troupes obtiennent désormais un certain nombre de bonnes notes et de prix. Même si cet aspect est tu dans les

8. Andrew Apter, *The Pan-African Nation: Oil and the Spectacle of Culture in Nigeria*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2005, p. 113. Traduction : « Détachée du contexte d'origine, filtrée par les États, et replacée dans une typologie unifiance, leur valeur “traditionnelle” a finalement été transformée en la valeur d'une tradition “nationale” ».

9. Un coup d'État militaire perpétré le 22 mars 2012 a renversé le gouvernement d'Amadou Toumani Touré, qui achevait son deuxième mandat présidentiel. Profitant de la débâcle militaire, des groupes islamistes liés à Aqmi et des groupes Touaregs réunis au sein du MNLA (Mouvement national pour la Libération de l'Azawad) prirent très rapidement les principales villes du Nord-Mali. Le MNLA a proclamé l'indépendance du territoire de l'Azawad le 6 avril 2012, contrôlé par la suite par des groupes islamistes imposant la charia aux populations. L'intervention militaire française débutée en janvier 2013 a permis la reconquête des régions du nord et la tenue des récentes élections présidentielles (juillet 2013). Malgré la signature d'un protocole de paix, l'intégration du nord à l'unité politique malienne repose sur un équilibre précaire.

10. Dorothea E. Schulz, *Perpetuating the Politics of Praise: Jeli Singers, Radios, and Political Mediation in Mali*, Cologne, Köppe, 2001.

discours officiels, les acteurs de la biennale déplorent cette stratégie politique¹¹ qui crée d'ailleurs des tensions au sein des troupes moins favorisées. Cela est d'autant plus prégnant au niveau de la région de Bamako, très longtemps première sur les podiums. Bien que le professionnalisme de Bamako ait longtemps servi de modèle aux autres régions, les jurys ont fait de Bamako le parent pauvre des dernières éditions. Ni Kayes en 2008, ni Sikasso en 2010 n'auront permis à Bamako de décrocher un prix dans la catégorie « ballet » (leur épreuve-phare) et de monter sur le podium.

Les acteurs concernés à Bamako accusent le politique d'être à l'origine de leur éviction du classement général. Ainsi s'en indignait par exemple Moussa Mariko, directeur de la division des Arts et Lettres au sein de la direction régionale de la Jeunesse, des Sports, des Arts et de la Culture du district de Bamako :

« Quand on voit que Bamako n'a même pas été classé dans les trois premiers ! Mais si ça c'est pas la politique alors c'est quoi ? Mais oui, mais c'est politique, c'est à cause du nord ! Comment on peut dire que Bamako n'est pas bon alors que ceux qui sont primés, c'est parce qu'ils ont fait comme Bamako ? Mais ça tout le monde le sait, les gens l'ont reconnu et nous ont félicités pour notre travail. C'est comme dans les rapports des jurés, ils n'expliquent pas vraiment leurs avis, c'est parce qu'ils ne peuvent pas dire ce que tout le monde sait. Et après, ils vont parler d'égalité des chances, bla bla bla, mais tout ça c'est politique. Nous on peut comprendre, même si ça énerve, mais les jeunes, là, ça les décourage... » (entretien, Bamako, 6 septembre 2010.)

D'autres acteurs culturels s'accordent plutôt à dire que Bamako se repose trop sur ses acquis depuis quelques années sans voir que les autres régions évoluent et peuvent désormais la concurrencer.

Cette manifestation s'avère ainsi propice à la mise en œuvre de mesures symboliques visant à favoriser le nord et à encourager le développement artistique des autres régions. Dans cette optique, la décentralisation des biennales apparaît comme un vecteur de changement du monopole artistique longtemps localisé à Bamako. Cette mise en valeur confère ainsi une reconnaissance aux populations septentrionales longtemps écartées de la construction nationale, même si cela n'a, bien sûr, pas suffi à juguler les revendications des mouvements indépendantistes dont l'actualité s'est fait écho.

11. Les populations septentrionales, notamment les Touaregs, ont été marginalisées depuis l'indépendance et ce n'est qu'en 1992 qu'a été signé un pacte de réconciliation nationale visant l'intégration des Touaregs à l'État malien, tout en leur accordant un statut particulier. Implicitement, ce texte reconnaissait la marginalisation de ces populations et la façon dont elles ont été négligées par le pouvoir central, vis-à-vis des aspects culturels, économiques, technologiques, d'infrastructures routières, etc., provoquant des séries de révoltes. Les palmarès des biennales s'inscrivent dans la lignée de cette logique d'intégration nationale.

La mise en scène de la culture : diversité ou uniformité ?

Mobilisées par les politiques culturelles maliennes, les musiques et les danses présentées lors de la biennale doivent tout à la fois célébrer le patrimoine national, exalter la diversité culturelle et encourager la création artistique contemporaine. L'exposition de la diversité culturelle malienne s'inscrit clairement dans la lignée des organisations internationales qui, comme l'Unesco, encouragent sa promotion. Cependant, la manière dont cette diversité est mise en scène procède d'un certain nombre de règles locales, celles du règlement officiel de la biennale, associées à des représentations implicites depuis longtemps agissantes dans la mise en scène des populations maliennes. La spectacularisation des musiques et des danses dites « traditionnelles¹² » depuis l'indépendance est le résultat de processus conjoints liant patrimonialisation des pratiques, essentialisation des populations et réification des concepts de « cultures » et d'« ethnies¹³ ». Le contexte de la biennale relève d'une « invention de la tradition¹⁴ » où les pièces créées pour les épreuves, revendiquées comme relevant de la « tradition », ont pourtant subi de nombreuses transformations, notamment pour s'intégrer aux paramètres de la scène moderne occidentale.

Les différentes régions ont ainsi tendance à autoformater leurs expressions culturelles pour correspondre à certains critères d'appréciation. Les expressions culturelles « exhibées » lors de la biennale doivent être attractives pour obtenir une place visible au niveau national, tout en garantissant une certaine « authenticité ». Dans le même temps, elles doivent être représentatives de ce qu'un Touareg ou un Dogon est supposé être, dans une vision très culturaliste et ethnicisante des populations, héritée notamment des travaux ethnologiques en vigueur au moment des Indépendances. La biennale constitue, à ce titre, un exemple emblématique d'un processus historique de « mise en culture », d'essentialisation et de réification des différentes populations maliennes

12. Au sujet des différentes sources d'influences ayant joué un rôle dans la spectacularisation des musiques et des danses maliennes, avant et après l'indépendance, voir Elina Djebbari, « Musique, patrimoine, identité : le Ballet national du Mali », dans M. Desroches, M.-H. Pichette, C. Dauphin, G.E. Smith, *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2011.

13. Jean-Loup Amselle, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001 ; Jean-Loup Amselle et Elikia M'Bokolo, *Au cœur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Paris, La Découverte, 1999 ; Philippe Poutignat, Jocelyne Streiff-Fénart, *Théories de l'ethnicité. Suivi de Les groupes ethniques et leurs frontières*, Paris, PUF, 2008 [1995] ; Marco Martiniello, *L'ethnicité dans les sciences sociales contemporaines*, Paris, PUF, 1995.

14. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *L'invention de la tradition*, Paris, Éd. Amsterdam, 2006 [1983].

catégorisées comme « ethnies¹⁵ ». L'ambiguïté et le paradoxe font définitivement partie de cette entreprise de promotion de la diversité culturelle, trouvant ici un écho dans les questions analysées par les anthropologues à propos de la protection du patrimoine culturel immatériel mise en place par l'Unesco¹⁶. La forme des épreuves et leur formatage tendent inévitablement vers une uniformisation des pratiques¹⁷, et ce d'autant plus dans le cadre d'une compétition qui met en concurrence les expressions musicales et chorégraphiques des différentes régions du pays. Comment une pratique culturelle peut-elle être exposée sans être transformée par des normes de présentation? En effet, le format des épreuves induit une adaptation des musiques et des danses, conçues comme représentatives des spécificités culturelles des différentes régions maliennes. Les pratiques musicales et chorégraphiques « traditionnelles » sont investies de valeurs aptes à défendre la diversité culturelle malienne alors que, dans le même temps, elles sont soumises à des normes de mise en scène standardisées, et sont modelées, recomposées pour s'adapter à ce contexte particulier. Cette standardisation apparaît comme un obstacle à la réalisation des objectifs de la biennale en termes de valorisation de la diversité culturelle. Il s'agit là d'un enjeu important qui n'est pas le seul paradoxe, mais plus largement, celui de la représentation et de l'adaptation d'expressions culturelles locales à un contexte scénique globalisé¹⁸, la particularité de la biennale résidant dans le fait que les spectacles doivent répondre aux attentes d'un public essentiellement local et permettre de créer et/ou consolider le sentiment d'appartenance nationale, tout en articulant « l'unité dans la diversité » selon les mots de Léopold Sédar Senghor¹⁹. Adrienne Kaeppler rapporte le même type de discours et de contradictions inhérentes à ce type de manifestation au sujet du troisième South Pacific Festival of Arts qui s'est tenu en Papouasie-Nouvelle Guinée en 1980. Tout comme la biennale, ce festival mêle le politique à l'artistique autour de valeurs identitaires, en mettant l'accent sur l'utilisation d'un patrimoine et de traditions pour favoriser la création contemporaine, selon des normes

15. Au sujet de la déconstruction de la notion d'ethnie, nous renvoyons à l'ouvrage de Jean-Loup Amselle et Elikia M'Bokolo, *Au cœur de l'ethnie...*, *op. cit.*

16. Chiara Bortolotto (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011.

17. En 2005, le jury de la biennale – qui eut lieu à Ségou – dénonçait ce principe sous le nom de « mimétisme culturel » et recommandait de privilégier « l'exception culturelle » (Rapport du jury de la biennale de 2005, p. 47-48). Cette dernière expression doit, bien entendu, être analysée à l'aune du contexte contemporain globalisé des politiques culturelles et du positionnement « protectionniste » de la France.

18. Laurent Aubert, *La musique de l'autre, les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg, 2001; Mahalia Lassibille, « Les danses WoDaaBe entre spectacles touristiques et scènes internationales: les coulisses d'une migration chorégraphique », *Autrepart*, 40, 2006/4, p. 113-129.

19. *Présence Africaine*, 1956, p. 61.

de présentation qui entraînent la transformation des performances²⁰. Sarah Andrieu observe le même phénomène au Burkina-Faso, pour la Semaine nationale de la culture (SNC) :

« Le procès de spectacularisation encadré par l'État a entraîné une standardisation des pratiques appelées "danse traditionnelle". Ce sont en effet les mêmes modes scénographiques et souvent les mêmes mouvements que l'on retrouve dans les spectacles des différentes troupes. Ainsi, si la spectacularisation a, au départ, été pensée comme une source d'innovation et de créativité, elle s'est soldée par une certaine homogénéisation des prestations allant parfois jusqu'au formatage des pièces chorégraphiques²¹. »

Pour un certain nombre de disciplines de la biennale, comme pour l'épreuve de danse traditionnelle, l'un des critères les plus importants pour espérer obtenir une bonne note est le critère d'« authenticité », qui concerne les costumes, les pas de danse et le répertoire musical. Cependant, les rapports des jurys de la biennale expriment souvent dans leurs critiques le caractère monotone de la prestation, induit par le manque de variété des pas. Aussi, pour espérer obtenir une bonne note du jury, les troupes devraient introduire des variations qui n'existent pas dans le contexte performantiel de la danse représentée et s'écarter ainsi de « l'authenticité du terroir²² ». Cette épreuve est d'ailleurs remise en cause après chaque biennale notamment parce qu'elle « favorise considérablement certaines régions par rapport à d'autres, compte tenu de leur pauvreté en la matière et [qu'elle] ne présente aucune créativité²³ ». L'ambiguïté et le paradoxe font définitivement partie de cette entreprise de promotion de la diversité culturelle, où la volonté de l'exalter se heurte à la forme des épreuves, leur formatage tendant inévitablement vers une uniformisation des pratiques.

20. Adrienne Kaeppler, « Pacific Festivals and Ethnic Identity », dans Alessandro Falassi, *Time out of Time: Essays on the Festival*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1987.

21. Sarah Andrieu, *Le spectacle des traditions. Analyse anthropologique du processus de spectacularisation des danses au Burkina Faso*, doctorat en anthropologie sous la dir. de Bruno Martinelli, université Aix-Marseille, 2009, p. 187. D'autres chercheurs font un constat similaire : Georgiana Gore au Nigéria (« Dance in Nigeria: The Case for a National Company », *The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 4, n° 2, 1986, p. 54-64, ici p. 58), Kelly Askew en Tanzanie (*Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 288), Christine Guillebaud en Inde (« Les conditions de "mise en culture" des performances religieuses au Kerala », dans *Art, sacré et religion: transferts, connexions, échanges*, actes du colloque des 16-17 octobre 2009, Abbaye de Royaumont/EHESS. Communication en ligne : www.royaumont.com/.../transcription_colloque_Dmoi_2009.pdf.

22. *Rapport général de la Biennale artistique et culturelle du Mali*, Secrétariat permanent de la biennale et Commission nationale d'organisation, Ministère de la Culture, Bamako, 2005, p. 49.

23. *Rapport de la Biennale artistique et culturelle du Mali*, Secrétariat permanent de la biennale, DNAC, Bamako, 2003.

Outre ces problématiques liées à la représentation des populations sous l'angle de leurs « cultures » musicales et chorégraphiques, la biennale entend également faire de la culture un moteur du développement.

La biennale: faire de la culture un facteur du développement

À travers la biennale, la culture est investie politiquement comme un facteur du développement économique et social du pays, articulé autour des valeurs et traditions maliennes. À cet égard, elle répond aux attentes des politiques culturelles maliennes²⁴, mais aussi à celles mises en place à l'échelle globale, dans le cadre des objectifs du Millénaire pour le développement définis par l'ONU²⁵. Depuis 2005, la biennale est délocalisée dans les différentes régions du Mali afin de favoriser la politique de décentralisation du pays (mise en place à partir de 1991): en 2005, elle avait lieu à Ségou, la deuxième ville du pays, en 2008, la biennale prenait place à Kayes, en 2010 à Sikasso et en 2012, elle était prévue à Mopti, mais les troubles politico-militaires ont contraint à l'annuler. Pour l'ensemble de ces villes, l'organisation de la biennale est considérée comme une occasion de développer la ville et la région, à l'instar des villes accueillant les Jeux olympiques. Plus particulièrement, la biennale permet de développer les infrastructures culturelles et touristiques du pays en équipant notamment les villes de salles de spectacle adaptées (construction de la salle Massa Makan Diabaté à Kayes pour l'édition de 2008, rénovation de la salle Lamissa Bengaly à Sikasso pour celle de 2010).

Le budget de cette manifestation est principalement alloué par l'État mais aujourd'hui, les régions et les villes concernées doivent aussi contribuer à son financement. Des fonds privés et l'aide financière d'organisations internationales complètent son budget dont la gestion peut créer des tensions entre les différents partenaires politiques et économiques (mairie, gouvernorat, ministères...). La ville doit également s'acquitter de certains travaux (assainissements, réfection des routes...) et prévoir en nombre les possibilités d'hébergement pour abriter l'ensemble des équipes: troupes, journalistes, officiels, mais aussi spectateurs. Ce problème est sérieux dans la mesure où la volonté d'attirer les touristes se heurte à la pénurie d'infrastructures hôtelières. De plus, cet événement doit trouver sa place parmi d'autres festivals maliens (festival au Désert, festival sur le Niger...) qui ont, eux aussi, bénéficié de la politique

24. Le projet de document-cadre de politique culturelle établi par le ministère de la Culture du Mali entend réellement « faire de la politique culturelle un programme de développement à part entière » (Document-cadre version 2 du 18 août 2011, p. 9).

25. Nous renvoyons à ce sujet au Rapport du Millénaire publié en 2000 par l'ancien secrétaire général de l'ONU Kofi Annan.

de décentralisation visant à favoriser le développement et l'autonomie économique des régions²⁶.

D'un point de vue pédagogique, la biennale peut être considérée comme une école nationale de formation artistique²⁷ puisque la plupart des artistes maliens reconnus internationalement en sont issus. Aujourd'hui, de nombreux jeunes artistes considèrent toujours cet événement comme un possible tremplin pour le développement de leur carrière artistique. Depuis quelques années, elle se veut aussi un lieu de formation technique pour les acteurs de l'industrie culturelle. Dans la mesure où cette manifestation est pensée comme une plate-forme à destination des producteurs étrangers (Africains et Occidentaux), les spectacles cherchent à s'adapter à une scène artistique globalisée. À cet effet, chaque troupe a été réduite numériquement – mais leur effectif demeure très important –, et les techniques de mise en scène ont été développées (notamment les sons et lumières). Dès 2003, cet objectif d'internationalisation est spécifié dans le rapport de la biennale :

« À terme, la biennale devra s'ouvrir aux marchés sous-régionaux et régionaux (comme le MASA [Marché des arts du spectacle africain]). Les productions, mieux cernées, structurées et relevées en qualité, feront l'objet d'enregistrement, d'exploitation. Les troupes aux tailles plus réalistes pourront effectuer des sorties et le temps des représentations sera revu²⁸. »

Cet objectif d'ouverture vers l'étranger entraîne le développement de la professionnalisation des acteurs du monde du spectacle malien qui est, jusqu'à présent, assurée en grande partie par les programmes de coopération internationale²⁹. Ce processus conduit à l'adoption de normes internationales liées à la mise en scène et à la production de spectacle. Cette nouvelle normalisation est censée favoriser l'exportation et l'exploitation des compétences locales et des pièces montées pour la biennale dans d'autres contextes, festivals ou événements culturels, en Afrique ou ailleurs.

Les politiques de développement ne sont pas seulement économiques mais aussi sociales. L'un des objectifs de la biennale est de représenter un espace

26. Anne Doquet, « Festivals touristiques et expressions identitaires au Mali », *Africultures*, 73, 2008, consultable en ligne : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=7580>.

27. Younoussa Touré, *La Biennale artistique et culturelle du Mali (1962-1988): socio-anthropologie d'une action de politique culturelle africaine*, thèse de doctorat en sociologie sous la dir. de J.-P. Olivier de Sardan, EHESS, 1996.

28. *Rapport de la Biennale artistique et culturelle du Mali*, Secrétariat permanent de la biennale, DNAC, Bamako, 2003, p. 11.

29. À Sikasso en 2010, c'est la coopération espagnole qui a organisé des sessions de formation en techniques des sons et lumières.

de cohésion sociale, favorisant le « brassage des populations », et le discours tend à réaffirmer la capacité des pratiques performatives à véhiculer des messages sociaux. Les thèmes représentés sur scène par le théâtre, la musique ou la danse, peuvent ainsi contenir des critiques politiques et sociales (à l'encontre de la corruption et du clientélisme notamment) ou transmettre des messages de sensibilisation. Un certain nombre d'ONG subventionnent par exemple les troupes qui abordent le thème du sida ou de l'excision. La biennale, en tant que lieu de regroupement et d'encadrement d'une partie de la jeunesse malienne, représente en effet un espace de diffusion de messages, notamment dans le domaine de la santé publique (prévention du sida, usage de drogues...), mais aussi d'autres problèmes sociaux (éducation, sécurité routière...). Elle apparaît ainsi comme le support médiatique d'un ensemble de thèmes sociopolitiques qui doivent donner à réfléchir aussi bien aux artistes qui les mettent en scène qu'aux populations et aux membres de l'élite politique qui les reçoivent.

*

Pour conclure, la Biennale artistique et culturelle du Mali est à la fois un vestige de l'indépendance et un exemple de réalisation d'une politique contemporaine de la culture dans un pays ouest-africain, organisé en partenariat avec les organisations internationales. Cette manifestation, qui semble bien relever de la catégorie festival, se situe dans un double positionnement, participant d'une part à une économie globale des biens culturels, et d'autre part, au développement de ressources locales, à l'échelle des États récemment décentralisés. La création de structures culturelles permettant la professionnalisation des acteurs de ce secteur et le développement d'un certain nombre d'infrastructures dans les régions doivent permettre à la culture de représenter une ressource économique pour le développement du pays. La biennale montre toutes les ambiguïtés dont procède la construction d'un imaginaire collectif à partir de la mise en spectacle de l'unité nationale malienne. Elle reflète ainsi plus de cinquante ans d'histoire du Mali depuis son accession à l'indépendance, et son avenir est plus que jamais lié à celui du pays. Cette construction identitaire s'avère pétrie de tensions, entre diversité régionale et entité nationale, entre les aspirations des régions et celles de l'État, et l'on voit que les entreprises de formatage et de standardisation des pratiques artistiques se formulent à différentes échelles. Cet événement, à l'instar de bien d'autres, est un espace performatif où se révèlent les enjeux des négociations identitaires, passées et actuelles, locales et globales. De cette façon, la biennale confirme le rôle que jouent les festivals dans l'arène politique en montrant comment les pratiques culturelles contribuent à la configuration des identités, et – dans le même temps et par un effet retour – comment les pratiques culturelles sont utilisées à des fins de mobilisation identitaire.

