

RÉALISATION D'UNE RECHERCHE-ACTION DE MESURE DE L'IMPACT DES PROJETS
CULTURELS SUR LE RENFORCEMENT DU LIEN SOCIAL DANS LE CADRE DU PROGRAMME



MAPA N°2020/DDCA/038

RAPPORT FINAL

MOZAMBIQUE RÉUNION

UNE RIVE & L'AUTRE, DANS LA DANSE

(Livrable 9)

Auteurs :

Lara DE SOUSA

Brigitte BAGNOL

Marc LESCAUDRON

Jun 2024



« L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. Il oblige donc l'artiste à ne pas s'isoler ; il le soumet à la vérité la plus humble et la plus universelle. Et celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent, apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous. »

Albert Camus, 1957,
Discours de réception du Prix Nobel de Littérature

RÉALISATION D'UNE RECHERCHE-ACTION DE MESURE DE L'IMPACT DES PROJETS
CULTURELS SUR LE RENFORCEMENT DU LIEN SOCIAL
DANS LE CADRE DU PROGRAMME « ACCÈS CULTURE »



MAPA N°2020/DDCA/038

RAPPORT FINAL

MOZAMBIQUE - RÉUNION

UNE RIVE & L'AUTRE, DANS LA DANSE

(Livable 9)



SOMMAIRE

LISTE DES SIGLES ET ACRONYMES 6

TABLE DES ILLUSTRATIONS ET TABLEAUX..... 7

EXPOSÉ DU CONTEXTE DE L'ÉTUDE..... 9

1. Un accompagnement de la mesure d'impact des projets culturels sur le lien social 9
 - 1.1. Le programme « Accès culture » 9
 - 1.2. La recherche-action de mesure de l'impact des projets culturels10
2. Le projet Mozambique- Réunion. Une rive & l'autre, dans la danse.....12
 - 2.1. Le contexte 12
 - 2.2. Les porteurs et porteuses de projet 13
 - 2.3. Les objectifs, résultats attendus et activités 15

CADRES MÉTHODOLOGIQUE ET CONCEPTUEL17

1. La définition de la mesure d'impact du projet Mozambique- Réunion. Une rive & l'autre, dans la danse sur le lien social au Mozambique : cadres conceptuels 18
 - 1.1. Cadres de référence multipays..... 18
 - 1.2. Cadres conceptuels et contexte d'intervention : pauvreté et lien social au Mozambique 19
 - 1.3. Le concept de lien social et ses déclinaisons..... 21

- 1.4 Hiérarchisation et priorisation des objectifs du projet..... 23

2. La méthodologie de mesure d'impact24
 - 2.1. Les outils mobilisés.....24
3. La collecte de données sur le terrain.....25

LES EFFETS OBSERVÉS 26

1. L'inscription du projet dans un contexte porteur de sens pour le lien social et la médiation culturelle27
 - 1.1. La danse au Mozambique pendant la période coloniale.....27
 - 1.2. La danse au Mozambique après l'indépendance 28
 - 1.3. L'inscription de la danse moderne dans cette histoire 28
 - 1.4.La professionnalisation des industries culturelles et créatives32
2. Les activités réalisées dans le cadre du projet Mozambique - Réunion. Une rive & l'autre, dans la danse.....36
 - 2.1. Résidences techniques croisées en 2021, 2022, 202336
 - 2.2. Danses partagées 37
 - 2.3. Mémoires chorégraphiques – traces audiovisuelles40
3. Le degré d'atteinte des indicateurs d'impact..... 41
4. Professionnalisation.....45
 - 4.1. Les compétences artistiques partagées avec l'île de la Réunion : un renforcement mutuel45

4.2. Des compétences techniques en illumination et une professionnalisation	46
4.3. Les femmes impliquées malgré les barrières : une lutte acharnée.....	48
4.4. Un écosystème mozambicain des ICC encore fragile	51
5. Les publics éloignés	52
5.1. La population pauvre et la danse.....	52
5.2. La population aisée de « la ville de ciment » est le public privilégié du festival de danse.....	53
5.3. À La Réunion.....	55
6. Le lien social à soi, aux proches, à l'univers et aux autres lointains.....	55
6.1. Le lien à soi.....	55
6.2. Le lien aux autres proches : les groupes d'appartenances	57
6.3. Le lien avec les autres vivants et les non-vivants : les esprits, les animaux, la terre, le vent.....	59
6.4. Les liens avec les autres lointains	62
7. Amélioration du projet et recommandations prospectives.....	68
8. Conclusion.....	77
ANNEXES	79
1. Déroulé méthodologique de la mesure d'impact.....	80
2. Bibliographie	84
3. Liste des personnes rencontrées.....	89

LISTE DES SIGLES ET ACRO- NYMES

AFD : Agence Française de Développement

CCFM : Centre Culturel Franco-Mozambicain

CDCN : Centre de Développement Chorégraphique National

CNCD : Compagnie Nationale du Chant et de la Danse

CulturArte : Cultura e Arte em Movimento

FNDP : Festival National de Danse Populaire

ICC : Industries Culturelles et Créatives

IEP : Institut d'Études Politiques

IF : Institut Français

ODD : Objectifs de Développement Durable

OSC : Organisations de la Société Civile

TABLE DES ILLUSTRATIONS ET TABLEAUX

Figure 1 : Graphique sur les dimensions de la pauvreté développé par ATD Quart Monde et l'Université d'Oxford en Janvier 2019.....	21
Figure 2 : Programme de la 10 ^{ème} édition du Festival Kínáni.....	35
Encadré 1 : Manifestations culturelles nationales depuis l'indépendance	31
Encadré 2 : le partage d'expérience et de compétences entre les deux rives.....	46
Encadré 3 : Les effets des formations techniques sur la professionnalisation du secteur	47
Encadré 4 : Vagabundus et la place des femmes dans l'art vivant.....	49
Encadré 5 : Projet National « Voix Des Femmes » de Janeth Mulapha.....	50
Encadré 6 : Enjeux de genre dans les métiers techniques.....	50
Encadré 7 : Enjeux de genre dans la danse contemporaine	51
Encadré 8 : Les enjeux de l'élargissement des publics.....	54
Encadré 9 : le lien à soi des femmes confrontées à des discriminations intersectionnelles.....	56
Encadré 10 : Le Festival de Danse « Souffle océan Indien »	60
Encadré 11 : Une opportunité pour La Réunion de découverte de l'océan Indien	62
Encadré 12 : Un décalage identitaire entre le Mozambique et La Réunion qui s'enrichit mutuellement	63
Encadré 13 : Les Déplacés, un ancrage mozambicain qui renforce la profondeur historique du spectacle.....	64
Encadré 14 : Synopsis de « Deus nos acudi » de Pak Njamena	66
Encadré 15 : Réflexions des techniciens sur les forces et faiblesses de l'intervention	74
Encadré 16 : Réflexions des artistes sur les forces et faiblesses de l'intervention	76
Tableau 1 : Indicateurs d'impact.....	41
Tableau 2 : Forces, limites et recommandations.....	69

EXPOSÉ DU CONTEXTE DE L'ÉTUDE

ACCÈS CULTURE

1. UN ACCOMPAGNEMENT DE LA MESURE D'IMPACT DES PROJETS CULTURELS SUR LE LIEN SOCIAL

1.1. LE PROGRAMME « ACCÈS CULTURE »

Dans le cadre d'un **partenariat entre l'Agence Française de Développement (AFD)**, établissement public de mise en œuvre de la politique de la France en matière de développement et de solidarité internationale, **et l'Institut Français (IF)**, établissement public chargé de l'action culturelle extérieure de la France, **le programme « Accès Culture » 2020-2023 a vu le jour**. Écrit conjointement par les deux institutions, il est financé par l'AFD et mis en œuvre par l'IF.

Il a pour objet de soutenir des projets culturels en Afrique et dans l'océan Indien couvrant une soixantaine de pays, avec une priorisation sur **l'Afrique francophone**, en particulier sahélienne. Ces projets sont mis en œuvre par des **binômes, en Afrique et en France**, d'organisations de la société civile ou de gestionnaires d'équipements culturels ou de collectivités territoriales. Ces projets peuvent reposer sur les relais diasporiques entre les territoires et ont pour **finalité, en renforçant une offre culturelle de qualité auprès de populations qui en sont exclues** (population vulnérable, démunie ou en rupture sociale), **de contribuer au renforcement du lien social** dans les différents pays concernés. Ainsi apparaît le **rôle des Industries Culturelles et Créatives (ICC), dans la réalisation des Objectifs de Développement Durable (ODD)**.

Concrètement, ces objectifs sont poursuivis par la mise en place d'**appels à projets annuels et pluriannuels**, d'un **dispositif d'accompagnement** de ces projets et d'une **capitalisation des savoirs et d'expériences** en matière de lien social via l'action culturelle qui puissent permettre la sensibilisation quant à une meilleure intégration, pour les pouvoirs publics africains et français, de la dimension culturelle dans leurs démarches de développement social local.

La **recherche-action** visée par la présente prestation **s'intègre dans ce dispositif**.



1.2. LA RECHERCHE-ACTION DE MESURE DE L'IMPACT DES PROJETS CULTURELS

Afin de **nourrir l'Institut français, l'AFD et les acteurs culturels locaux dans leur plaidoyer** en faveur des politiques culturelles publiques comme garantes du lien social, la présente recherche-action vise à **mesurer l'impact des projets culturels sur le lien social**, à partir d'un échantillon de projets pluriannuels.

In fine, la recherche-action permet de cerner et d'analyser les **leviers d'inclusion du champ lien social au sein de projets culturels**. Les résultats de la recherche permettront

- à l'Institut français et à l'AFD de **construire et d'orienter de futurs programmes** d'appuis aux opérateurs, de **communiquer** auprès des bénéficiaires des projets, des partenaires et des décideur·es politiques ;
- aux opérateurs et opératrices culturels et culturelles de **valoriser les projets culturels** ayant un volet lien social et de construire des outils de communication et de plaidoyer adossés à des données et démarches scientifique et, à terme, à les **encourager à réaliser des projets culturels incluant un volet lien social** pour participer à l'atteinte des ODD.

Pour répondre à ces enjeux et objectifs, il a été acté de **mener une recherche-action sur des études de cas de projets pluriannuels**. Pour cela, il s'est agi de **mobiliser des experts et expertes en évaluation et mesure des effets et impacts** des projets de développement et des actions culturelles, **des chercheur·es en sciences sociales et des partenaires universitaires africain·es et français·es**.

Ensemble, ils et elles ont accompagné les équipes IF-AFD en charge du Programme dans **le suivi-évaluation du soutien de projets culturels et la mesure de l'impact de ces projets sur le lien social**.

Cet accompagnement s'est concrétisé par différentes actions :

- Dans un premier temps a été posé **un cadre méthodologique**, réfléchi de manière complémentaire et articulée avec **un doctorat en Sciences Sociales**, codirigé par le Laboratoire des Afriques dans le Monde de l'Institut d'Études Politiques (IEP) de Bordeaux et l'Université de Lausanne.
- Sur cette base, une **sélection de 3 études de cas** de projets pluriannuels **dans 3 pays distincts** a été validée collectivement **en Tunisie, au Mozambique et au Sénégal. Plusieurs catégories de critères** (géographique, linguistico-culturels, structuration d'indicateurs et de méthodes d'évaluation, intérêt artistique et potentiels d'impacts...) ont été discutées et prises en compte dans cette sélection (cf. annexe 1).

Le présent **Rapport final** porte sur le projet **Mozambique- Réunion. Une rive & l'autre, dans la danse** – Kínáni – Lalanbik.

Une **mission de terrain** a été réalisée en novembre 2021 autour de deux objectifs de **co-construire une méthodologie spécifique à chaque projet/étude de cas** et de questionner une **situation de référence (base line)** qui pourrait être comparée à la fin du projet avec une évaluation finale. Le cadre méthodologique retenu est présenté en annexe 1.

- Un **accompagnement** des porteurs et porteuses de projets été offert jusqu'à la fin de chaque projet, selon son rythme propre.
- À l'occasion d'une activité importante du projet **« Une rive & l'autre, dans la danse », dans la danse** en octobre 2022, une collecte de données spécifique a été conduite à **La Réunion** lors du Festival de danse « Souffle océan Indien ».
- Enfin, une **mission d'évaluation finale** a été réalisée en novembre 2023. Elle a permis de mesurer l'impact des activités récurrentes et ponctuelles du projet **« Une rive & l'autre, dans la danse »**, conformément aux indicateurs et outils collectivement définis

2. LE PROJET MOZAMBIQUE-RÉUNION. UNE RIVE & L'AUTRE, DANS LA DANSE

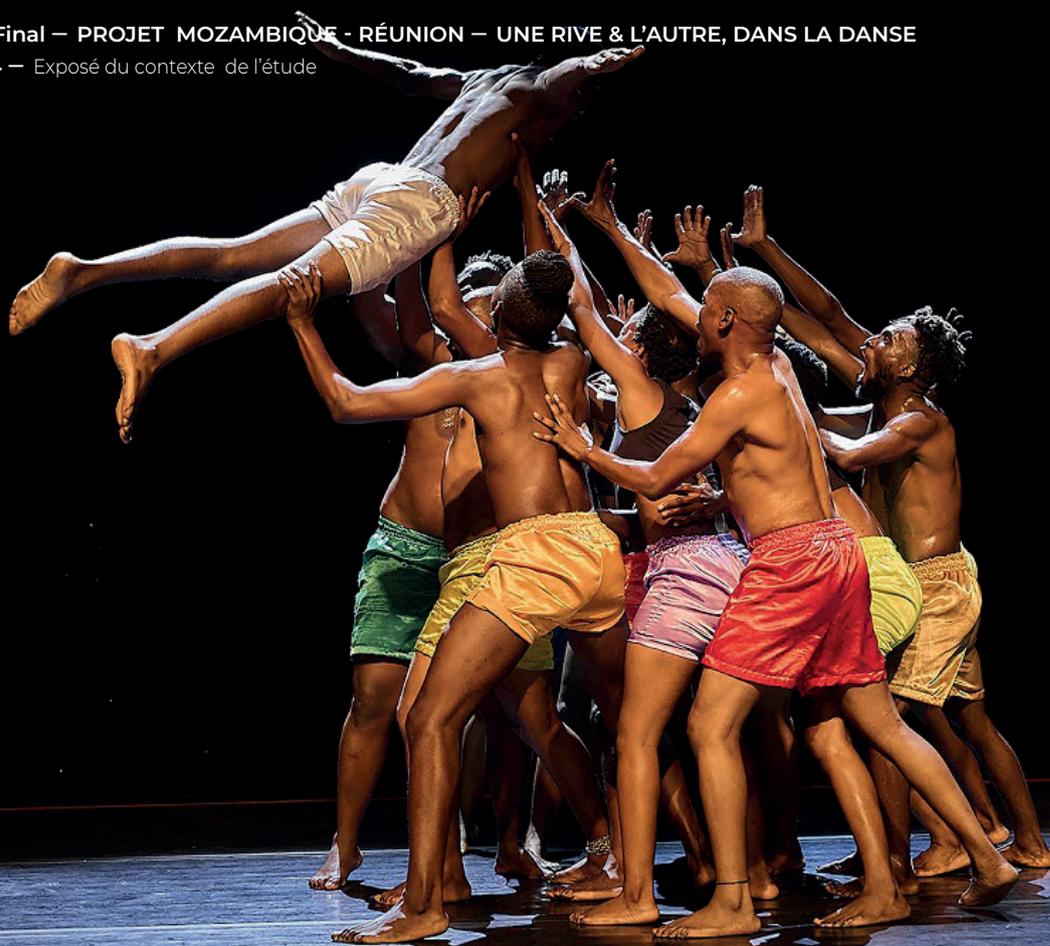
2.1. LE CONTEXTE

Lors de l'élaboration du projet, **l'analyse des besoins et enjeux** auxquels les porteurs et porteuses souhaitaient répondre a été définie de la manière suivante :

« Sous les Alizés, la danse a du souffle. Des terres du Mozambique jusqu'aux plaines de La Réunion, les hommes et les femmes dansent pour relier le monde, traverser ses épreuves et être ensemble. Ils et elles ont franchi depuis longtemps l'océan emportant avec eux ce précieux langage, qui peut-être ouvrirait là-bas la rencontre et le partage quand tout serait étranger, qui sans doute maintiendrait le souffle vital qui permet d'être là, soi-même relié à tous ces autres dans la compréhension du monde et de son mouvement.

Kínáni et Lalanbik sont deux organisations ancrées dans leur territoire, convaincues de la puissance de la culture sur l'organisation des hommes, sur leur capacité à grandir et à faire ensemble, sur leur volonté de paix. Kínáni et Lalanbik sont deux organisations convaincues de l'importance de relier les hommes et les territoires dans leur zone géographique proche autour de l'océan Indien. Kínáni et Lalanbik sont deux organisations ambitieuses convaincues de la capacité économique de la culture et des potentialités de développement de leurs actions menées ensemble. Elles se sont rencontrées avec ces convictions incarnées dans la pratique de la danse, dans le désir de mettre leurs forces en réseau, de partager leur marche, de créer et réaliser ensemble leurs actions, leur mouvement, de faire émerger la culture de l'océan Indien qui les relie. »¹

1 Document de projet « Une rive & l'autre, dans la danse »



2.2. LES PORTEURS ET PORTEUSES DE PROJET

2.2.1. Kínáni

L'association se définit elle-même comme ayant « deux facettes : Plateforme de promotion de la danse contemporaine, c'est une biennale internationale fondée en 2005, mais c'est aussi un acteur de la professionnalisation des jeunes chorégraphes africains à travers la mise en place de programmes de formation. En 10 ans, le Kínáni a trouvé une place parmi les grands événements de la danse contemporaine sur la scène internationale. Cette reconnaissance s'est encore renforcée lors de sa 6^e édition, par l'accueil à Maputo de réunions professionnelles de la 4^e édition de Danse l'Afrique Danse ! Kínáni est la preuve qu'il est possible de placer au centre de la scène de Maputo des projets de recherche, d'expérimentation et d'échange entre les continents. Géré et organisé par YODINE, géré par des jeunes concernés par l'évolution des arts, en particulier la danse. YODINE productions est une organisation mozambicaine qui chaque année, réalise et produit régulièrement des événements culturels depuis plus de 15 ans. »²

2 Idem.



2.2.2. Lalanbik

Créé en 2014, Lalanbik œuvre « au développement de la culture chorégraphique à La Réunion et dans l'océan Indien. Il est soutenu principalement par le ministère de la Culture-DAC Réunion, la Région et le Département Réunion. Il envisage une nouvelle implantation dans la ville de Saint-Pierre, partenaire de Maputo. Lalanbik a vocation à devenir un CDCN [centre de développement chorégraphique national]. Il agit principalement pour le soutien à la création chorégraphique, l'aide aux tournées, l'éducation artistique auprès des populations et la production audiovisuelle. Il développe en outre un espace Océan Indien sur numeridanse.tv (Maison de la Danse de Lyon). Il s'est engagé depuis fin 2019 dans la création d'une plateforme chorégraphique océan Indien- réseau M3R - avec ses partenaires de Maurice – Sagam, Madagascar – Mitsaka et Mozambique - Kínáni. »³

2.3. LES OBJECTIFS, RÉSULTATS ATTENDUS ET ACTIVITÉS

Dans la continuité d'expérimentations et projets précédents, les porteurs et porteuses de projet ont monté la présente initiative autour des **objectifs et activités présentés ci-dessous**.

2.3.1. Objectif

Le projet se fixe pour objectif de « **Relier dans les réalisations, relier dans la culture, relier dans la mémoire vivante sont les trois grands objectifs qui peuvent aussi s'exprimer comme suit.**

Un projet structurant pour des liens vivants dans le temps

Plutôt qu'envisagé comme actions ponctuelles ou événementielles, le projet de Kináni et Lalanbik se veut structurant sur le moyen et long terme : il s'agit au-delà et/ou grâce aux actions ponctuelles, d'ancrer des espaces de liens, des quasi méthodes de rencontres, des outils de travail en commun qui forge le lien. Le projet s'adresse bien sûr aux populations les moins dotées, les plus démunies de ces ressources qui permettent la circulation et donc l'échange et le lien. Circulation au plus proche de soi et circulation au plus loin : les deux aspects sont abordés dans la démarche, comme constitutifs intrinsèque du domaine de la culture.

Grandir et réaliser ensemble, outils de paix

En faisant ensemble, il s'agit de relier les hommes, les femmes et les territoires dans leur zone géographique proche autour de l'océan Indien, à travers l'émergence d'une culture partagée, la montée de l'interconnaissance et la valorisation collective dans la réalisation commune.

Faire grandir la capacité économique de la culture et ses potentialités de développement

Construire des outils qui permettront à terme outre une meilleure capacité des acteurs eux-mêmes, des conditions de circulation dans la zone océan Indien et au-delà.

Rendre visible le patrimoine chorégraphique Océan Indien, vivant

Le partage de la danse, sa transmission sont évidemment centrales dans le projet. Faire remonter les pratiques populaires est un des grands objectifs. »⁴

4 Idem.



2.3.2. Résultats attendus et activités

Pour atteindre son objectif, le projet s'appuie sur 3 axes déclinés autour des activités suivantes :

Résidences techniques croisées pour les jeunes en formation ou en quête d'un premier chemin professionnel

Pour le renforcement des compétences avec des visites d'échange des techniciens ou futurs techniciens mozambicains à La Réunion et des régisseurs réunionnais au Mozambique.

Danse partagée – ateliers dans les lieux d'habitation des populations afin de transmettre la danse et par la danse, afin également de faire remonter les pratiques populaires

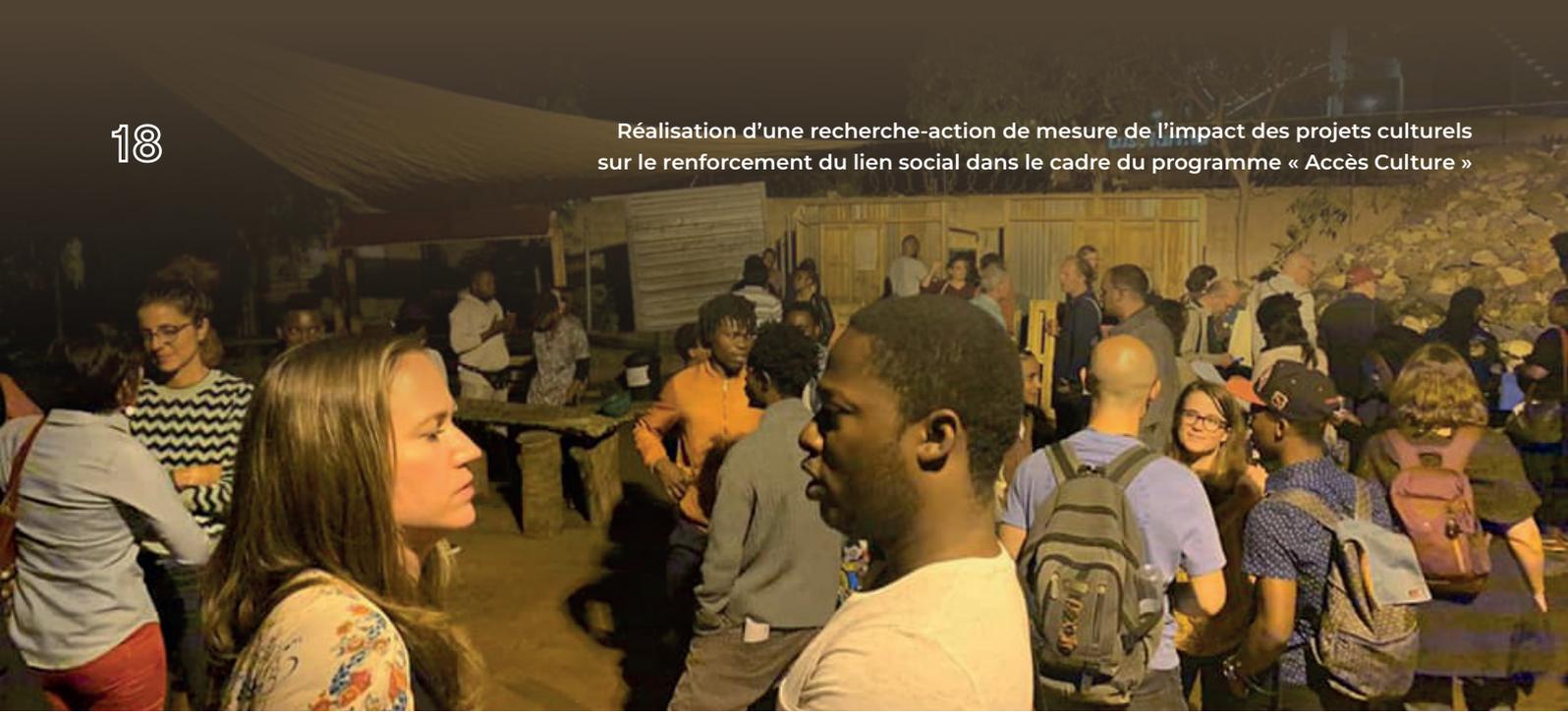
Moments de rencontre et de pratique autour des festivals et temps forts sur chacun des territoires autour de l'accueil d'un artiste chorégraphique sur chaque territoire : pendant la Semana da dança et Kínáni ainsi que pendant les temps forts Océan Indien Danse à La Réunion.

Mémoires chorégraphiques – traces audiovisuelles pour la circulation et le partage des pratiques et pour la constitution d'une documentation partageable au-delà de l'océan

Base de données documentaire pour le partage avec les populations et pour servir de base à de futurs développements, notamment permettre une intensification de la circulation des artistes.

CADRES MÉTHODO- LOGIQUE ET CONCEPTUEL





1. LA DÉFINITION DE LA MESURE D'IMPACT DU PROJET MOZAMBIQUE- RÉUNION. UNE RIVE & L'AUTRE, DANS LA DANSE SUR LE LIEN SOCIAL AU MOZAMBIQUE : CADRES CONCEPTUELS

1.1. CADRES DE RÉFÉRENCE MULTIPAYS

La **notion de culture** dans le programme « Accès Culture » est à comprendre dans le sens d'**activités culturelles ou activités de médiation culturelles**. Cela inscrit donc directement les projets du programme dans un **écosystème particulier propre aux Industries Culturelles et Créatives (ICC)**.

Le travail d'enquête de terrain, d'analyse et de réflexion avec les acteurs et actrices, réalisé par l'équipe du volet recherche-évaluation du programme, incarne les notions clés de : « **publics éloignés de l'offre culturelle** » et « **lien social** ». Ces **notions sont polysémiques** et nécessitent d'être **situées dans les contextes** où elles s'inscrivent.

Pour le programme « Accès Culture », les personnes ciblées par les projets sont « *des publics éloignés de l'offre culturelle pour des raisons sociales, économiques, géographiques, de genre ou encore de handicap.* » (cf. <https://www.pro.institutfrancais.com/fr/offre/accesculture>)

L'équipe de recherche-évaluation envisage le **lien social comme une notion plastique, hétérogène, dynamique** et non pas figée, qui se décline en fonction des réalités vécues par les différents projets dans leurs lieux de réalisation.

Sur cette base, nous proposons la typologie suivante des différentes dimensions du lien social comme :

- **le lien à soi (estime de soi, empowerment),**
- **aux autres proches (liens interpersonnels),**
- **à l'environnement (non-humains, territoire, etc.),**
- **à l'international.**

Le **lien social** est donc ici entendu comme un lien avec soi et avec les divers autres (proches et lointains, vivant et non vivant), **une interaction et un partage d'identités multiples et croisées**, la construction d'une **mémoire collective**, d'un **dialogue interculturel** dans des sociétés polyglottes et multi-confessionnelles, d'une **inclusion de tous et toutes**, notamment les jeunes et les femmes, et d'une **vie citoyenne active**. Dans cette perspective, **l'action culturelle** est conçue comme étant **au service des publics les plus éloignés** de l'offre culturelle (pour des raisons sociales, économiques, culturelles et/ou géographiques), grâce à une **dynamique de médiation culturelle** (sensibilisation et éducation artistique ; initiation à une pratique artistique ; mise en place de rencontres artistiques ; accès à des contenus culturels – spectacles, concerts- ; formation, etc....).

En outre, le programme « Accès Culture » a également pour objectif de **contribuer à la structuration et à la pérennisation de l'écosystème culturel africain**, au travers du soutien direct aux actions, du renforcement de compétences et de l'apprentissage offert aux acteurs et actrices du secteur culturel. Il s'agit ainsi d'une opportunité pour leur permettre de **développer leurs capacités à se saisir de l'enjeu social**, à travers l'élargissement des publics aux catégories « *éloignées de l'offre culturelle* », **et à peser sur la construction des politiques publiques**, culturelles et sociales, au travers du plaidoyer.

1.2. CADRES CONCEPTUELS ET CONTEXTE D'INTERVENTION : PAUVRETÉ ET LIEN SOCIAL AU MOZAMBIQUE

Dans ce contexte, l'équipe d'évaluation s'est donc appuyée sur deux cadres conceptuels, **pauvreté et lien social**, afin d'analyser les situations rencontrées au long de cette étude.

En effet, **les publics cibles de ce projet sont confrontés à une distanciation sociale** provoquée, de manière prépondérante par la pauvreté.

Pour analyser cette situation, l'équipe d'évaluation s'est adossée aux **travaux sociologiques** les plus récents en la matière (cf. Bibliographie en annexe 2). Les auteurs et auteures de l'étude sur la pauvreté (Bray et al. 2019) identifient **trois groupes de dimensions interdépendantes**, subdivisés en **9 facteurs centraux**, qui définissent la pauvreté et qui peuvent être modifiés par cinq facteurs distincts qui font varier l'intensité de la pauvreté.

Les **9 facteurs centraux** divisés en **trois groupes** sont les suivants :

Le cœur de l'expérience :

1. Dépossession du pouvoir d'agir,
2. Combat et résistance,
3. Souffrance dans le corps, l'esprit et le cœur ;

Dynamiques relationnelles :

4. Maltraitance institutionnelle,
5. Maltraitance sociale,
6. Contributions non reconnues ;

Privations :

7. Manque de travail décent,
8. Revenu insuffisant et précaire,
9. Privations matérielles et sociales.

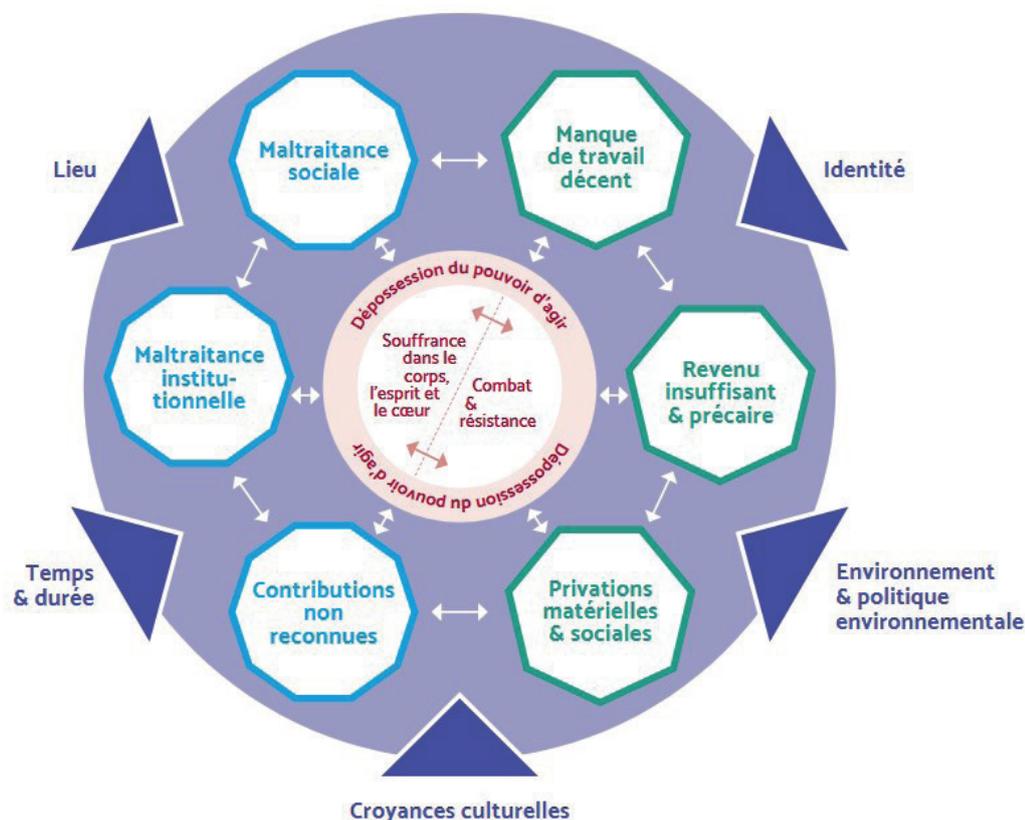
Ces **9 dimensions sont relationnelles** et expriment les différentes **formes de violences** souffertes ainsi que les **formes de lutte et de résistance** des personnes victimes de pauvreté. Ces dimensions sont influencées par d'autres facteurs plus liés aux contextes spécifiques

Cinq facteurs peuvent modifier les trois domaines ci-dessus :

1. l'identité (sexe, âge, groupe linguistique, etc.),
2. le temps et la durée,
3. le lieu,
4. l'environnement et la politique environnementale,
5. les croyances culturelles.

Ce cadre d'analyse nous permet d'identifier les aspects abordés dans les spectacles et dans les interviews et groupes focaux tout au long de l'étude en relation avec le cadre conceptuel.

Figure 1 : Graphique sur les dimensions de la pauvreté développé par ATD Quart Monde et l'Université d'Oxford en Janvier 2019.



Source : Bray et al. 2019.

1.3. LE CONCEPT DE LIEN SOCIAL ET SES DÉCLINAISONS

En ce qui concerne la **création du lien social par le spectacle vivant** nous adaptons la typologie du lien de Serge Paugam⁵.

1.3.3. Le lien à soi : le moi, le proche, le subjectif

L'expression artistique, intellectuelle, manuelle, physique impacte la relation à soi-même, l'estime de soi, le bien-être, l'épanouissement de la personne. Le travail du corps, l'expression par le corps, ou la fabrication d'objet, le dialogue et la réflexion peuvent contribuer à réduire certaines difficultés psychosociales, spécifique ment pour des publics isolés, privés d'affection, d'attention, traumatisés par des événements divers.

5 <http://ses.ens-lyon.fr/articles/serge-paugam-comment-penser-le-lien-social-et-la-solidarite-151169>

Paugam parle de « *liens de filiation* » entre parents et enfants, de pouvoir « *compter sur eux* » et de « *compter pour eux* » et évoque un lien émotionnel et affectif. Les artistes peuvent se substituer un peu à un ou des parents adultes, tissent des relations fortes, physiques, de grande proximité et, sur la durée, voient les enfants et les jeunes femmes (re)prendre confiance en eux et elles-mêmes, s'engageant, en venant régulièrement aux activités, dans une forme de routine qui leur permet de sortir de leur situation momentanément et parfois sur la durée.

1.3.4. Le lien aux autres proches : les groupes d'appartenances

Il s'agit de tisser du lien entre personnes/institutions visant à réduire les inégalités entre certains groupes/populations sur un territoire donné. Cela peut inclure l'accès à des biens et services ou au spectacle. Il s'agit du lien aux autres proches, l'intersubjectif, les liens entre communautés fédérées ou rassemblées. Il peut s'agir de la question de l'espace, notamment l'espace public, mais pas seulement. Il peut s'agir des liens créés entre les enfants, les adolescent·es et les équipes qui permettent aux sujets de **se faire confiance et de faire confiance aux autres et aux adultes.**

1.3.5. Le lien avec les autres vivants et les non vivants, les autres humains et non humains : les esprits, les animaux, la terre

Le lien avec les autres humains et non humains vivants ou non doivent être pris en considération pour le rôle qu'ils jouent dans **la construction de l'identité** et dans **la relation des individus avec le monde** qui les entoure. Ils sont aussi très importants dans le rêve, l'imaginaire, la cosmogonie et la cosmologie. Dans ce cadre, les spectacles avec des animaux, des personnages imaginaires et des esprits familiaux ou collectifs permettent aux individus de s'ancrer en eux-mêmes, dans un récit collectif et de créer du lien.

1.3.6. Le lien avec les autres lointains

Le lien aux autres lointains, inter territoires, inter continents, à une échelle plus large, renvoie à ce qui fait lien de manière plus épaisse dans la société, et qui a à voir avec **la question de la mémoire** (esclavage, colonialisme, guerre, etc.) ou encore **de la citoyenneté** (démocratie, participation, expression politique, etc.). Il s'agit de porter une certaine vision du lien social à une échelle plus large. La question que l'on se posera ici est de savoir si les spectacles ou la relation entre partenaires/institutions permettent de créer du lien avec des espaces lointains.

1.4. HIÉRARCHISATION ET PRIORISATION DES OBJECTIFS DU PROJET

Sur cette base conceptuelle, au cours de la mission de lancement en mars 2022, les porteurs et porteuses de projet ont pu échanger et **clarifier leurs visions du projet et de ses finalités**. Les principaux concepts ont été exposés et discutés, y compris dans leurs **acceptations différenciées entre les deux pays et les deux associations partenaires**. *In fine*, ces concepts ont été **priorisés** et les ateliers de co-construction ont permis de **hiérarchiser les objectifs d'effet et impact du projet sur les 4 dimensions** suivantes :

1. Niveau individuel :

- a. **Développer une qualité d'écoute chez les jeunes** en résidence artistique, développer des compétences techniques par la formation ;
- b. **Relation aux esprits et à la Nature** : intrinsèque au niveau individuel, elle s'exprime dans le travail sur la question des énergies [point d'attention : la culture traditionnelle spirituelle a été instrumentalisée par le passé et était devenue une obligation de tout travail artistique au Mozambique. Ce travers doit être évité aujourd'hui] ;
- c. **Urgence de vivre/gagner sa vie** : partagé entre les deux territoires mozambicains et réunionnais, bien que cela ne soit pas la même réalité de conditions de vie (Il convient de garder à l'esprit aussi la réalité coloniale qui perdure à La Réunion) ;

2. Niveau professionnel :

- d. **Opportunité de professionnalisation** de la danse contemporaine, pour faire de l'art un objet de travail capable de permettre aux artistes de gagner leur vie ;

3. Niveau collectif et politique

- e. **Place de l'art ?** Lien politique et lien populaire plutôt que lien social ? **Créer un espace où chacun peut prendre la parole/ où il peut être entendu/ soutenir la visibilité des gens et de leur parole** ;
- f. Le projet ne souhaite pas développer un travail sur un lien social préjugé/ plaqué (façon de voir d'en haut, venue de l'extérieur), mais souhaite promouvoir une **création reliée à la vie des gens** ;
- g. **Intervention sociale** : au cœur du travail de Kínáni, jeunes des communautés de Maputo pour faire une résidence artistique.

4. Niveau international

- h. **Réciprocité** : relie les organisations et les territoires (mais le partage des budgets n'est pas équitable : tout a été versé à Kínáni) ;
- i. **Créer un espace d'expression propre à l'Océan indien**.

2. LA MÉTHODOLOGIE DE MESURE D'IMPACT

À partir de ces différents concepts, l'étude est **qualitative, itérative et à forte dimension participative** fondée sur une approche institutionnelle et sensible au genre et aux personnes en situation de vulnérabilité. Afin de conduire ce processus évaluatif, tous les acteurs et actrices du projet ont été sollicités et mis à contribution sur la base systématique d'une **démarche participative et collective** et d'une **adaptation aux réalités et contraintes** des acteurs et actrices (cf. annexe 1 Déroulé méthodologique de la mesure d'impact).

En outre, la position d'externalité de l'équipe de recherche a permis de faire bénéficier les parties prenantes du projet d'un **regard neuf** sur leur action. L'évaluation constitue alors un élément à part entière **de la réflexion prospective collective**.

Enfin, une **triangulation de données** primaires et secondaires a été faite au travers des outils présentés ci-après.

2.1. LES OUTILS MOBILISÉS

L'ensemble de l'étude a été organisée à partir des cadres conceptuels sur la pauvreté et le lien social. Sur cette base, les outils ont permis de contribuer à l'analyse des effets et impacts du projet. Ces outils sont les suivants :

2.1.1. Analyse documentaire

Elle a permis de définir le **cadre général** de l'analyse, d'établir un certain nombre d'**hypothèses** pouvant être confrontées aux données qualitatives et d'apporter un **premier faisceau de réponses** aux questions évaluatives. L'analyse documentaire a touché l'analyse du matériel audio-visuel publié sur les réseaux sociaux et sur le net. L'analyse documentaire s'est intéressée également aux aspects relatifs à l'histoire de la danse au Mozambique, à son rôle dans la construction de la nation et dans l'inclusion sociale.

2.1.2. Entretiens individuels semi-directifs

Cette méthode a été utilisée avec les **personnes-ressources clés** du projet comme l'équipe de Kínáni et de Lalanbik (administrateurs, coordinatrices de projet, chorégraphes, techniciens et techniciennes). Il s'est agi de comprendre leur démarche, leur tentative de comprendre la situation des personnes à qui les spectacles sont adressés, leur appréciation des impacts, des limitations et des recommandations possibles.



Des **guides d'entretien ouverts** ont servi à conduire ces entretiens. Ils ont été élaborés sur la base des questions évaluatives présentées dans le cadre conceptuel et adaptés à chaque catégorie d'interlocuteur et interlocutrices.

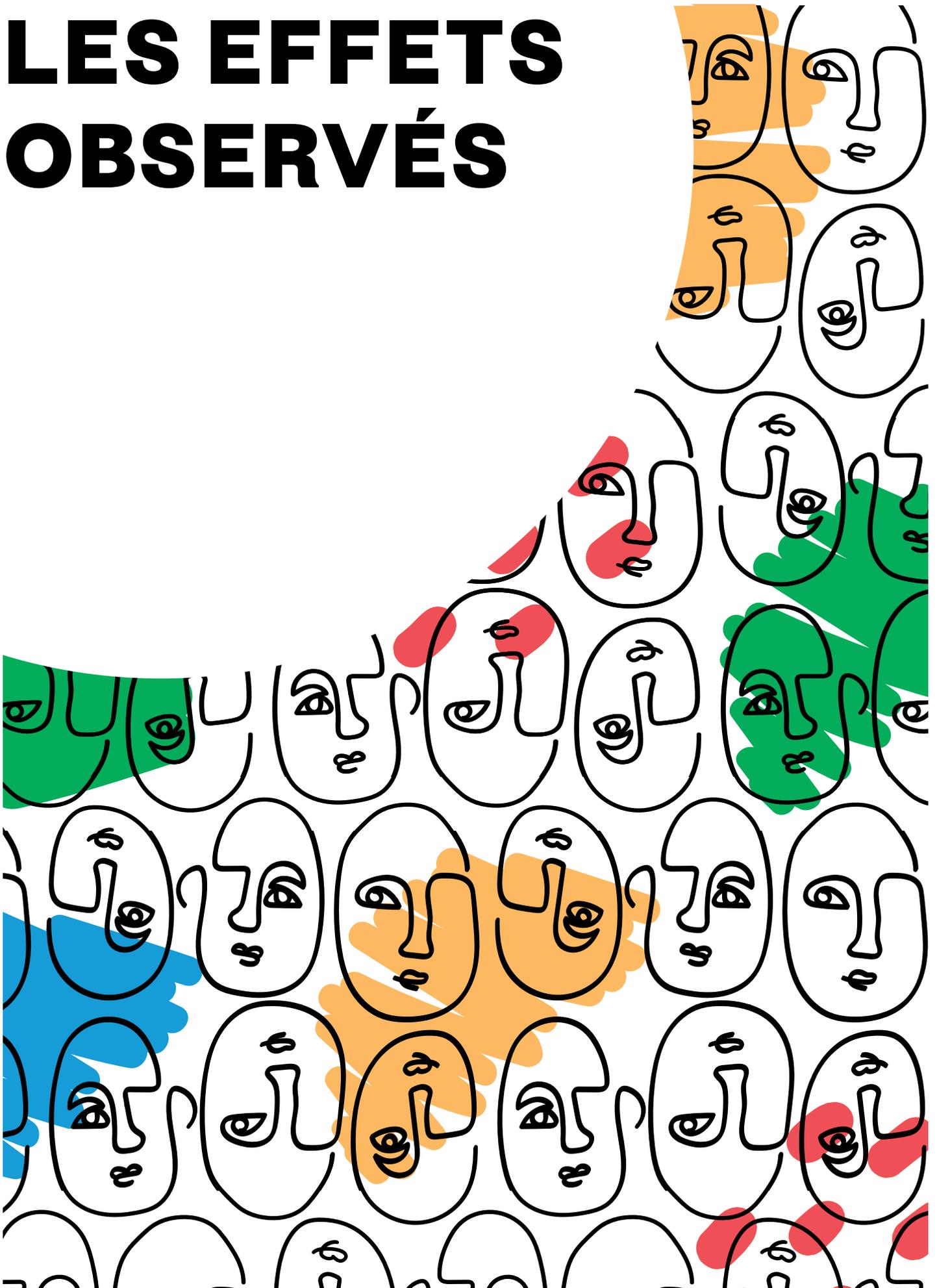
2.1.3. Accompagnement des spectacles/Observation

Le cadre dans lequel les spectacles ont lieu, la scénographie et la musique ont été observés et analysés durant les spectacles observés.

3. LA COLLECTE DE DONNÉES SUR LE TERRAIN

Au total, cinq observations de spectacles pendant les biennales Kínáni de la Danse de novembre 2021 et novembre 2023 ainsi que de spectacles à La Réunion pendant le festival « Souffle océan Indien » d'octobre 2022, un atelier collectif et 13 interviews individuelles ont été réalisés. Le tableau en annexe renseigne l'entendue des **observations et enquêtes réalisées** auprès des personnes concernées par cette évaluation.

LES EFFETS OBSERVÉS



1. L'INSCRIPTION DU PROJET DANS UN CONTEXTE PORTEUR DE SENS POUR LE LIEN SOCIAL ET LA MÉDIATION CULTURELLE

La danse comme art vivant est une source artistique très présente dans la vie quotidienne au Mozambique. Elle est liée au besoin de parler des phénomènes de la nature, des relations sociales, de l'histoire et du futur et de réaliser des rituels présentant différentes cosmologies. **La danse fait partie intégrante de ces rituels** et est un important moyen de communication pour obtenir la pluie, propitier une bonne chasse, évoquer la mort, la naissance, la guerre ou les pouvoirs de la nature (danses à caractère magico-religieux comme le *Nhau*, les danses guerrières comme le *Muthine* et le *Xigubo*, qui servaient à former techniquement et militairement les jeunes guerriers).

Compte tenu de son importance sociale, la danse est pratiquée collectivement par toute la communauté, et sa pratique est essentielle pour les hommes, les femmes, les jeunes, les enfants et les personnes âgées. La danse est aussi importante que les lois de la communauté, l'organisation du travail et d'autres normes de la société. **Même lorsqu'elle est ancrée dans une fonction sociale, la danse est un art** (David Abilio, 2021).

1.1. LA DANSE AU MOZAMBIQUE PENDANT LA PÉRIODE COLONIALE

Au Mozambique, avec l'avènement du colonialisme et du christianisme, une **philosophie du « mépris » des cultures africaine**, a commencé à être cultivée. La pratique de ce mépris a même pris des formes de répression fortes lorsque la coercition psychologique s'est avérée insuffisante. Cette répression a progressivement fait **disparaître certains modes de vie et d'organisation** des sociétés précoloniales et **certaines de leurs manifestations artistiques et culturelles**.

« Avec l'avènement du colonialisme (...) puis l'installation de l'Église catholique comme religion officielle, une philosophie du « mépris » des biens terrestres et des cultures indigènes a été cultivée. (...) À ce stade, les danses magico-religieuses comme le *Nhau* et les danses guerrières et spectaculaires comme le *Muthine* ont été sévèrement limitées » Abilio, 2021.

1.2. LA DANSE AU MOZAMBIQUE APRÈS L'INDÉPENDANCE

Après l'indépendance au Mozambique en 1975 et à l'instar de ce qui s'est passé pendant la **révolution culturelle** chinoise, des campagnes ont été lancées pour éradiquer les vestiges de toute forme d'exploitation et d'expression du passé (Bagnol, 2006). Le 1^{er} Festival National de Danse Populaire (FNDP) s'inscrit dans le cadre des orientations du 3^e Congrès de la FRELIMO et « *vise à mettre l'éducation à la portée et au service des larges masses et faire de la culture une arme importante d'éducation révolutionnaire pour notre peuple, un instrument fondamental dans la création de l'Homme Nouveau* » (GCO, 1978). Il s'agit de favoriser les échanges culturels entre les différentes régions du pays. L'union de tous et toutes les mozambicain-es est visée : « *hommes, femmes, enfants, jeunes, vieux, encadré-es autour des structures du Parti, de l'État, des Forces de Défense et de Sécurité* », faisant du 1^{er} FNDP non **pas un simple spectacle culturel, mais un grand évènement politique** qui devait contribuer au renforcement de l'unité nationale et du pouvoir populaire (GCO, 1978).

Selon les mots de la ministre de l'Éducation et de la Culture, Graça Machel, interviewée pour le film *Música, Moçambique!* à propos du festival : « *Le Festival de musique et de chanson traditionnelles que nous organisons fait partie des efforts de notre Parti pour renforcer notre propre identité, de notre personnalité mozambicaine, et aussi de faire des expériences individuelles des expériences collectives, de la communauté ; les expériences régionales, les manifestations culturelles régionales deviennent des manifestations culturelles de la nation mozambicaine et, par conséquent, consolident l'unité nationale* » Morais, 2022.

1.3. L'INSCRIPTION DE LA DANSE MODERNE DANS CETTE HISTOIRE

1.3.2. Création de la compagnie nationale de chant et de danse en 1979

Suite au succès de ce premier festival, la **Compagnie nationale du chant et de la danse** (CNCD) a été créée à Maputo en 1979 sous la direction de David Abilio. Elle comprenait des jeunes de différents secteurs de la vie économique et sociale du pays, venus des différentes régions, une mosaïque culturelle représentative de la diversité du pays. La CNCD a insufflé une **nouvelle vie aux traditions, en cherchant déjà l'équilibre et la cohésion avec des éléments contemporains**.

En 1987, Augusto Cuvilas, Pérola Jaime, Casimiro Nhussi et son frère, parmi d'autres danseurs du CNCD développent un **travail identique à celui de**



l'école Mudra Afrique⁶ créée en 1977 à Dakar par Leopold Sédar Senghor, Germaine Acogny et Maurice Béjart. Un genre de danse, capable d'être compris et apprécié par les personnes de toutes les cultures se développe. Sous la direction de David Abilio, avec des pièces où, au lieu d'intégrer des éléments traditionnels dans la technique moderne, ils et elles préfèrent que **les éléments du «moderne» soient intégrés dans la danse mozambicaine.**

David Abilio rencontre en 1996 l'Américaine Jawole Willa Jo Zollar qui viendra travailler à Maputo notamment avec la danseuse Maria Jose Goncalves, membre de la CNCD. Celle-ci s'est facilement adaptée aux sauts élastiques, bras tourbillonnants, jeu de jambes syncopé et complexité rythmique de la danse contemporaine américaine. Les **artistes s'approprient les techniques d'autres peuples du monde et les incorporent** dans leur performance, créant des œuvres véritablement locales, abordant **des thèmes typiquement mozambicains, mais aussi « universels ».**

6 <https://www.unesco.org/archives/multimedia/>
<https://revues.be/nouvelles-de-danse/149-printemps-2016/336-le-rayonnement-de-mudra-afrique-entretien-avec-germaine-acogny-la-fille-noire-de-bejart>

1.3.3. L'École Nationale de Danse

L'**école nationale de danse** est créée en 1982. La directrice, Maria Luisa Mugalela (ancienne danseuse du CNCD) y introduit **l'enseignement des techniques académiques**, enrichissant le vocabulaire de la danse mozambicaine. Sont formés les célèbres danseurs Joaquina Siquice, Maria José Sacur, Perola Jaime Matsinhe, Rosa Vasco, Maria José Gonçalves, Noé Manjate, feu Augusto Cuvilas et Maria Helena Pinto. Beaucoup sont encore actuellement actifs et actives en tant que professeurs et chorégraphes.

L'école introduit aussi la **danse inspirée d'Isadora Duncan**⁷, rompant avec tous les schémas de la danse classique bien connue, et proposant que la danse soit une émanation de l'âme. Elle exprime dans ses thèmes la vie de la société actuelle : la « danse contemporaine ».

1.3.4. Les Festivals de la Culture de 1978 à nos jours

Après la **première édition du Festival de la Culture** en 1978 jusqu'au début des années 1990, la **guerre au Mozambique** est intense et **la vie culturelle presque paralysée** (sauf les comportements de guerre ou de culte des armes). Les manifestations culturelles se situent uniquement dans les grandes villes et se résument dans la plupart des cas à la formation de groupes d'expression théâtrale, surtout à Maputo, Xai-Xai, Maxixe, Beira, Nampula, etc. (Macamo, 2004).

Néanmoins, la tenue de festivals culturels est toujours restée une stratégie centrale pour consolider l'unité nationale. Les festivals constituent des rituels institutionnalisés par les autorités politiques et culturelles qui marquent les saisons et les années et grâce auxquels les souvenirs s'inscrivent. La nation écrit son histoire par des représentations qui mettent en scène des pans de son histoire passée ou présente. Ces manifestations culturelles continuent à s'inspirer de l'expérience du FRELIMO dans les zones libérées pendant la guerre d'indépendance d'où la forte présence de propagande politique (Macamo, 2004).

Si les danses à la portée de tous sont des moyens de mobilisation des combattants et des masses populaires, leur contenu a changé et les chants diffusent de nouvelles valeurs. Ces festivals s'inscrivent dans d'autres rituels plus anciens qui jalonnent la vie sociale du pays. Mais ces **festivals permettent aussi aux groupes culturels, danseurs et musiciens de régulièrement pouvoir présenter leur travail et de se professionnaliser.** Les organisations nationales et internationales sponsorisent les événements et une **économie sociale et financière se met en place** sous une forme plus articulée et plus continue.

7 <https://www.tde.fr/isadora-duncan-biographie/>

Encadré 1 : Manifestations culturelles nationales depuis l'indépendance

Réaliser une chronologie exacte des manifestations s'est avéré un peu difficile, car les noms changent et les sources sont limitées. Néanmoins on peut signaler les évènements ci-dessous :

1978 : 1^{er} Festival National de Danse Populaire résultant de l'Offensive culturelle des classes populaires et de la Campagne nationale pour la préservation et la valorisation culturelle (1978-1982), (Morais, 2022)

1981 : premier Festival National de Chants et Musiques Traditionnelles s'est tenu aux Arènes de Maputo.

2002 : Festival National de la danse Populaire – Maputo.

2006 : Festival National de la Chanson et Musique traditionnelle – Pemba.

2008 : cinquième édition dans l'ordre des festivals à Xai-Xai., le festival devient pluridisciplinaire (la danse contemporaine incluse). La régularité des festivals devient biennale, obéissant au processus de rotation entre les provinces⁸.

2010 : VI^e Festival National de la Culture – Chimoio

2012 : VII^e Festival – Nampula.

2014 : VIII^e Festival – Inhambane, Unité dans la diversité : inspiration pour la construction de la citoyenneté Mozambicaine et du développement.

2016 : IX^e Festival National de la Culture – Beira, (dont l'hymne est écrit par l'écrivaine Mia Couto, interprété par Jorge Mamade) – « Célébrer la diversité culturelle, construire la paix et le développement, avec la musique légère et traditionnelle, la danse, le théâtre, la poésie, l'humour, le chant choral, la mode, le cinéma, le lancement de livres et de disques, les arts plastiques, la photographie, l'artisanat et les arts visuels.

En 2018, la X^e édition du festival national de la culture, sous le slogan « *culture promouvant les femmes, l'identité et le développement durable* », se déroule dans la province de Niassa. Cette édition a mis à l'honneur la force et le leadership féminins au Mozambique de la reine Habibi Achivangila, désignation donnée au successeur d'un leadership traditionnel associé à la résistance à l'esclavage et au colonialisme portugais⁹. Ballet écrit et mis en scène par la danseuse Pérola Jaime, il a réuni près de 1 500 spectateurs, enfants et adultes. Le *Nganda*, une danse traditionnelle typique de Niassa, a accompagné la majeure partie du spectacle qui a duré près de 45 minutes comme l'indique le Portail du Gouvernement de la Province de Niassa (2018).

2023 : Le XI^e festival national de la culture, visant à promouvoir et préserver les arts et la culture du Mozambique, a eu lieu dans la province de Maputo du 23 au 27 août 2023, organisé par le ministère de la Culture et du Tourisme et ayant comme devise « *Culture, la force de la nation vers le développement* ». Il inclut diverses expressions artistiques comme la peinture, l'artisanat, le cinéma, la chanson, la danse, la gastronomie mozambicaine la photographie, la mode, la littérature et le théâtre.

8 <https://journals.openedition.org/aa/9483?lang=en>

9 <https://www.niassa.gov.mz/por/Imprensa/Noticias/Niassa-e-palco-do-X-Festival-Nacional-de-Cultura>

La danse a évolué au cours des décennies et de **nouvelles formes de danses inspirées d'ailleurs, des fusions, des innovations** se sont produites. David Abilio commente : « *En effet, la culture suit le rythme de l'histoire, se façonne et se transforme en elle. Elle se constitue comme le plus grand et le plus riche patrimoine culturel que possède le peuple mozambicain, dont le métissage dépasse de loin la diversité ethnique elle-même. Depuis cette période, le développement de la danse populaire est notoire, parfois elle est créée de manière anonyme ou par une vague de mode. Ou elle peut être créée par un chorégraphe ou un artiste influent ou populaire* » Abilio, 2021.

1.4. LA PROFESSIONNALISATION DES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES

La danse contemporaine a été en partie encouragée par la France à travers les émissions « *Afrique en création* » et la vitalité des **Rencontres chorégraphiques de l'Afrique et de l'océan Indien**, festival de danse contemporaine, organisé et financé par la France et l'Union européenne, devenu le rendez-vous international d'un art en plein essor. En 2003, le Projeto Cuvilas¹⁰, du Mozambique, fut l'une des trois compagnies lauréates des 5^e Rencontres organisées à Tananarive.

Cette **nouvelle danse africaine représente désormais un secteur en pleine expansion**, elle a déjà de nombreux adeptes sur le continent africain et le Mozambique n'y échappe pas : Augusto Cuvilas (1971-2007), Maria Hélène Pinto, Panaíbra Gabriel Canda (Culturarte), Edna Jaime (CNCD) sont les précurseurs du genre à Maputo dans un monde d'artistes internationaux.

1.4.1. CulturArte : La première plateforme de danse contemporaine au Mozambique

Panaíbra Gabriel Canda fonde **CulturArte (Cultura e Arte em Movimento)** en 1998, un **espace de production pour la danse contemporaine au Mozambique**. Directeur artistique et chorégraphe, il promeut le développement de projets artistiques, d'ateliers et de pratiques pour les danseurs et chorégraphes du continent. Il monte à partir des années 2000 des spectacles associant danses et arts dramatiques (Maud de la Chapelle, 2012).

CulturArte organise en 2003 un séminaire avec la participation de chorégraphes du Burkina Faso, du Congo, d'Afrique du Sud et de Mozambicain-es comme Maria Hélène Pinto, afin de penser comment dynamiser la danse contemporaine dans un contexte local. Émerge ainsi l'idée de mener des formations semestrielles. Une quinzaine de jeunes sont formé-es en 2004, et l'année sui-

¹⁰ https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/11/17/pas-a-pas-la-danse-contemporaine-seduit-l-afrique_342244_1819218.html



vante, Panaíbra retrouve les jeunes formé-es pour faire le bilan, et ils et elles décident de monter ensemble un spectacle formé de créations courtes. Le projet aboutit à la **Plateforme de danse contemporaine**, présentée au Centre culturel franco-mozambicain-CCFM (2005). En 2007 la plateforme propose de nouveau une formation de six mois, et en 2009 elle deviendra la **Biennale de danse contemporaine Kínáni**, plus vaste, réunissant des artistes du Mozambique et de l'extérieur.

1.4.2. La création du projet Kínáni¹¹

Kínáni a deux visages : une **biennale internationale** et la **professionnalisation de jeunes chorégraphes** par la mise en place de programmes de formation dans le domaine de la danse contemporaine.

Quito Tembe directeur artistique de Kínáni est un comédien et danseur qui acquiert une large expérience dans la conception d'éclairage et de scénographie travaillant avec divers chorégraphes et compagnies de danse au CCFM et à l'étranger. Il crée sa structure de production (Yodine) en 2005. Cette entreprise de lumière pour le spectacle vivant permet de produire une partie du festival Kínáni. Au long des années, le festival Kínáni va s'inscrire dans la **psychogéographie des lieux alternatifs** au cœur de la ville de Maputo avec des **actions créatives dans des espaces originaux, diversifiant le public**, d'une édition à l'autre.

11 <https://princeclausfund.org/kinani>

Le CCFM a toujours joué un rôle très important dans le développement de la scène de la danse contemporaine à Maputo, à travers l'organisation de résidences d'artistes locaux et locales et d'événements réguliers sur la danse. En outre, depuis 2010, le ministère de la Culture, impulsé par Culturarte (Panaibra G. Canda) travaille sur la législation pour réguler les arts de la scène.

Cinq ans après son officialisation, **l'édition 2013 du festival Kínáni montre sa maturité, un grand dynamisme et la volonté de la danse contemporaine mozambicaine**. Des invité·es de divers pays sont présents : l'Afrique du Sud, la Belgique, Madagascar, le Portugal, le Sénégal et la Suisse, ainsi que des danseurs mozambicains de la diaspora, comme les chorégraphes et danseurs virtuoses Idio Chichava (France), Horacio Macuàcuà (basé en Espagne et qui a reçu le prix Danse l'Afrique Danse en 2010). Ce dernier, après avoir débuté par la *street dance* se forme ensuite à la danse traditionnelle et crée sa première pièce en 2006.

Le travail des artistes, Panaibra Canda, Maria Hélène Pinto (danseuse, chorégraphe qui fait partie des pionnières de la danse contemporaine au Mozambique), Katia Manjate (chorégraphe), Maria Tembe et Amelia Socovinho, Janeth Mulapha, Macario Tomé et Virgilio Sitole, Leia Mabasso, Domingos Bié, Janeth Mulapha, Pak Ndjamena a permis de **populariser la danse contemporaine**, motiver le public grâce à une **production artistique régulière**, et mobiliser d'autres disciplines comme la littérature, avec l'écrivain Luis Bernardo Honwana, ou la musique, entre autres.

En 2015, la 6^e édition du Festival de danse Kínáni¹² soutenu par le CCFM se déroule dans cinq espaces de la ville. Le festival accueille la quatrième plateforme régionale « *Danse l'Afrique Danse !* » permettant ainsi de voir les œuvres produites en résidence. L'année suivante, cette **programmation de danse panafricaine** s'est déplacée au festival Dialogue de Corps à Ouagadougou en Burkina Faso.

En 2016, le Festival Kínáni produit de **jeunes chorégraphes** ayant bénéficié d'une résidence de création « *Danse l'Afrique Danse* » avec un chorégraphe expérimenté.

La biennale de 2019 (8^e édition) pendant 7 jours de spectacles a regroupé **16 pays, 26 chorégraphes, 26 spectacles et 4 200 spectateurs**.

Après deux ans d'interruption en raison de la pandémie mondiale, la **9^e édition de Kínáni (2021)** a eu lieu dans un grand enthousiasme au vu de l'expérience du retour sur scène. Ce succès a été reconduit lors de la **10^e édition en 2023** avec une large participation internationale, comme l'indique sa programmation :

¹² <https://www.rfi.fr/com/20150922-danse-afrique-danse-festival-kinani-maputo-16-20-octobre-2015>

Figure 2 : Programme de la 10^e édition du Festival Kínáni



Si cette biennale est directement financée dans d'autres cadres que le projet « Une rive & l'autre, dans la danse », elle bénéficie toutefois de ses **effets croisés : renforcement de capacités des artistes et techniciens, résidences d'artistes et soutien à la création, opportunité de production et de diffusion des œuvres, visibilité et notoriété internationales pour les artistes et créatrices/créateurs participant-es.**

Ainsi, **Kínáni s'est imposé comme l'un des principaux événements de danse contemporaine sur la scène internationale africaine.** Et depuis l'indépendance, la production est devenue plus dense, en comparaison avec l'époque précédant les années 2000 pendant laquelle les créations se comptaient à peine sur les doigts d'une main. Pourtant, la danse contemporaine au Mozambique souffre encore d'un **manque d'aides financières, d'institutions et de structures ambitieuses.** Pour permettre sa popularisation, il conviendrait de multiplier les lieux de répétitions, faire évoluer et développer la formation, en préservant l'apport des danses traditionnelles, mêlant tradition et modernité.

2. LES ACTIVITÉS RÉALISÉES DANS LE CADRE DU PROJET MOZAMBIQUE - RÉUNION. UNE RIVE & L'AUTRE, DANS LA DANSE

2.1. RÉSIDENCES TECHNIQUES CROISÉES EN 2021, 2022, 2023

Pour le **renforcement des compétences des techniciens en illumination et scénographie**, des visites d'échange et de formation ont été réalisées. Cette collaboration entre le festival de danse Kínáni (Mozambique) et le festival Récréâtrales au Grand T. de Nantes (France) a aussi impliqué les techniciens du Burkina Fasso. L'objectif de ces formations était de :

- Compléter les bases techniques déjà enseignées par les festivals par des savoir-faire en son et en lumière.
- Renforcer la capacité à proposer des solutions techniques en réponse aux attentes des artistes.
- Affirmer un niveau d'exigence qui participe à la qualité de la réponse artistique.

La formation s'est réalisée en trois temps. **Le module 1** a été réalisé à **Nantes en Juin 2021** pendant le festival Récréâtrales au Grand T. Les techniciens mozambicains Mateus Nhamuche, Francisco Baloi et Damião Sarmento et trois Burkinabés ont participé pendant 4 semaines à cette session de formation. Celle-ci a été encadrée par le directeur technique Paulin Ouedraogo du Grand T. Afin de pouvoir participer à cette formation, les Mozambicains ont fait un **cours de Français au CCFM** au préalable.

Le module 2 s'est déroulé à **Ouagadougou en septembre 2022**. Néanmoins, il n'a pas pu être réalisé comme initialement prévu, car les formateurs français sont rentrés en France à cause du coup d'État militaire burkinabé et des tensions géopolitiques avec la France qu'il a entraînées. En conséquence, les trois Mozambicains sont restés seuls pendant trois mois encadrés par les techniciens burkinabés. Au lieu de faire un stage lumière, ils ont fait un **stage de scénographie**.

La venue de **4 techniciens d'illumination français** (trois de sexe masculin et une femme) pendant la **biennale africaine de la danse à Maputo en Novembre 2023** sur une période de trois semaines pour travailler avec Mateus, Francisco et Damião et les trois Burkinabés a constitué **le troisième module** de cet échange technique.

2.2. DANSES PARTAGÉES

Le projet a permis des **moments de rencontre et de pratique autour des festivals et des temps forts** sur chacun des territoires autour de **l'accueil d'un artiste chorégraphe**.

Pendant la « Semana da dança » et Kínáni

Stephan Bongarçon est venu présenter sa pièce « Déplacés » à Maputo le 26 Novembre 2023 dans le cadre de la Biennale de la Danse en Afrique.

Pendant les temps forts « Souffle océan Indien » à La Réunion

Du 17 novembre au 10 décembre 2020, le chorégraphe mozambicain Ídio Chichava a participé au festival de danse « Souffle océan Indien » à l'île de la Réunion. Le chorégraphe et danseur présenta un solo « Jungles » qui fait allusion à la terreur vécue par les résidents de la province de Cabo Delgado, au nord du Mozambique où une guerre s'est déclarée en 2017 et où le cyclone Idai a frappé en 2019. La pièce présente un être en errance et en souffrance.

Une série de représentations de la pièce intitulée « Jungles » a lieu sur les scènes de : Kerveguen à Saint-Pierre, Grammoun Lélé à Saint-Benoît dans le cadre de « It comes rapid » avec Les Bambous et Bisik et le Théâtre Valdimir Canter à Saint-Denis, à l'université.

Ídio Chichava, spectacle « Jungles », crédit photo SEM BRUNDU



Des ateliers pour la communauté des artistes chorégraphes, des amateurs aux professionnels, et pour un public scolaire ont été réalisés afin de partager des expériences et des techniques. Idio explique : « J'ai travaillé avec des établissements scolaires, du primaire (2 écoles) au secondaire (2 lycées et 2 vacations) et des professionnels (élèves policiers) et une école normale, pendant le travail de sensibilisation. (...) Pour comprendre l'univers créatif de la pièce. J'ai parlé du thème de Cabo Delgado. Chaque classe comptait entre 20 et 30 personnes. 8 classes de 20 ou 30 élèves donc un total d'environ 160 /240 élèves. J'ai fait un atelier avec l'université et les étudiants (20) dans leurs domaines animés par moi et une chorégraphe de l'île de la Réunion. J'ai aussi fait un atelier au conservatoire de danse de Saint-Pierre. Un chorégraphe de l'île de la Réunion et qui vit en France a fait un atelier avec Stela Matsombe » Une danseuse du spectacle « Vagabundus ».

SOUFFLE o.l #3
 AU THÉÂTRE
 DE PIERREFONDS
 SAINT-PIERRE

lalanbik
 DANSE
 TON
 OCÉAN !

16/09
 >> 10/11

Le chorégraphe **Idio Chichava** a présenté également son nouveau film « **Começa a ficar tarde** » réalisé par Ivan Barros¹³. Il explique : « L'idée initiale était de présenter 2 vidéos (« o ultimo berro e começa a ficar tarde » et un duo). Mais à cause du COVID-19, seuls un solo et une vidéo ont été présentés. C'est ma façon de contribuer, de faire savoir au monde ce qui se passe à Cabo Delgado ».

¹³ <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/comenca-ficar-tarde>

Du 14 Novembre au 15 novembre 2022 Idio Chichava et 13 personnes de sa troupe ont présenté le spectacle « Vagabundus »¹⁴ au Théâtre de Pierrefonds à Saint-Pierre dans le cadre de la 4^e édition du Festival « Souffle océan Indien ». La danse et les chants du répertoire musical mozambicain traditionnel et contemporain avec des motifs gospels et baroques sont ici mis en valeur. Inspiré par la guerre qui ravage actuellement le Nord du Mozambique dans la Province de Cabo Delgado où vivent des populations Macua e Makonde, le chorégraphe mozambicain montre les impacts de la migration et du déplacement de population¹⁵. Ces impacts s'inscrivent dans une longue Histoire, les Mozambicains ayant de nombreuses expériences de migrations : tout d'abord pendant l'esclavage (entre autres vers l'île de la Réunion), puis vers les mines de l'Afrique du Sud dès le XIX^e siècle, enfin à l'intérieur du pays et vers les pays limitrophes pendant la guerre pour l'indépendance et pendant la guerre civile qui s'en est suivie jusqu'en 1992. Les déplacements ne sont pas seulement en lien avec les guerres mais aussi avec les événements climatiques d'extrême violence qui ravagent régulièrement le pays depuis des décennies (sécheresse, inondations, cyclone).

Dans le cadre des échanges et collaborations entre le Mozambique et l'île de La Réunion, **le chorégraphe mozambicain Pak Njamena** a bénéficié d'une résidence d'artiste en 2021 qui lui a permis de monter un **spectacle en solo (« pièce en l'air »)**. L'année suivante, une **seconde résidence** lui a permis de collaborer avec le **chorégraphe réunionnais Eric Langué** dans l'écriture et la représentation du **spectacle de danse « Deus nos acudi »¹⁶**. Ce spectacle a été conçu et monté **à La Réunion en septembre 2022 et présenté au Festival « Souffle océan Indien »** en octobre de la même année. En outre, il a été présenté en vidéo au CCFM à Maputo lors de **la biennale de danse africaine de novembre 2023**.

Le danseur mozambicain **Nilegio Cossa, s'est rendu sur l'île de La Réunion en 2022** pour travailler avec le **chorégraphe réunionnais Stephen Bongarçon à Lalanbik et créer la pièce «Déplacés» présentée lors du festival Kínáni en novembre 2023**. « Déplacés » est une création sur l'histoire du peuple de l'archipel des Chagos qui furent chassés vers les Seychelles et l'île Maurice en 1972 par l'armée britannique, au moment de la décolonisation de l'île Maurice¹⁷.

Par ailleurs, à l'invitation du festival « Souffle océan Indien », la chorégraphe Janeth Mulapha s'est rendue à l'île de La Réunion avec la pièce 'Vozes' en octobre 2023¹⁸. Janeth a présenté la pièce les 27 et 28 octobre. Six personnes ont participé au voyage.

14 <https://lalanbik.re/agenda/archives>

<https://www.teat.re/programmation/danse/vagabundus/cie-converge.458.htm>

15 <https://www.facebook.com/Lalanbik/videos/235309069568461>

16 <https://www.youtube.com/watch?v=ifKxj0Fe5w>

17 <https://lalanbik.re/events/deplaces>

18 <https://www.ccfmoz.com/events/mes-da-mulher-danca-vozes-de-janeth-mulapha/>



2.3. MÉMOIRES CHORÉGRAPHIQUES – TRACES AUDIOVISUELLES

Lalanbik a un site internet et une vidéothèque qui documentent les écritures des Danses traditionnelles ou contemporaines. Lalanbik et Kínáni ont travaillé en partenariat pour **l'élargissement des publics** au travers de cet outil audiovisuel. En effet, avec la **production de documentaires** le partage à des groupes plus variés a été rendu possible. Ces documentaires sont les suivants :

« **Começa a ficar Tarde** » une production vidéo conçue par Idio Chichava a été filmée dans la déchèterie de Maputo en 2019. Il en résulte un vidéo de 14 minutes du réalisateur mozambicain Ivan Barros publié sur Numeridanse.tv¹⁹.

« **Ultimo Berro : corpo em Estado de Emergência** » est une performance dansée conçue par le chorégraphe mozambicain Idio Chichava et le réalisateur mozambicain Ivan Barros en 2020. Dans une situation extrêmement compliquée due au Covid-19 et à la guerre au Nord du Mozambique, la vidéo est le résultat d'un travail d'équipe entre danseur, vidéaste, musicien et écrivain afin de composer un document poétique sur la crise sanitaire et la vie dans l'incertitude et la précarité. Ce film a été présenté en avant-première pendant le Festival Gala-Gala²⁰, à Maputo. Au Brésil, le film a été présenté lors de la Black Awareness Week et au festival de danse Cena Contemporânea à Brasília le 9 décembre 2020.²¹

19 <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/comenca-ficar-tarde?s>

20 https://www.facebook.com/FestivalGalaGala/?locale=pt_BR

21 <https://opais.co.mz/by-idio-chichava-ultimo-berro-e-comeca-a-ficar-tarde-exibidos-no-brasil-e-nas-ilhas-reuniao/>

3. LE DEGRÉ D'ATTEINTE DES INDICATEURS D'IMPACT

Une **matrice de suivi-évaluation** a été élaborée au démarrage du projet, qui s'inscrit dans le cadre plus large des autres activités de Kínáni et Lalanbik.

Tableau 1 : Indicateurs d'impact

OBJECTIFS ET RÉSULTATS/ EFFETS	INDICATEURS	DONNÉES RECUEILLIES	SOURCE DE VÉRIFICATION
PROFESSIONNALISATION INDIVIDUELLE : Démarche : bottom up → un effet d'empowerment des individus à mesurer qualitativement			
Gagner des compétences techniques et artistiques	Nombre de personnes formées et de compétences acquises Progression d'amateurs et de jeunes professionnels émergents vers un statut de professionnel formel (contrats, statut de formateur...)	3 techniciens (hommes) de scénographie et illumination participent à la formation avec le festival Récrcâtrales au Grand T. de Nantes (France) et à Ougadougou (Burkina Faso) 3 chorégraphes mozambicains : Une chorégraphe femme (Janeth Mulapha) et deux chorégraphes hommes (Idio Chichava et Pak Njamena) ont participé à des résidences d'artiste et animé des workshops à la Réunion. 1 chorégraphe Réunionnais Stephen Bongarçon a présenté son spectacle et animé des workshops au Mozambique 1 danseur homme : Nilegio Cossa a participé à des résidences d'artiste et des workshops à la Réunion	Interviews individuels réalisés avec les chorégraphes et danseurs hommes et femmes et les techniciens hommes Rapports de stages Interviews individuels avec les formateurs et formatrices

OBJECTIFS ET RÉSULTATS/ EFFETS	INDICATEURS	DONNÉES RECUEILLIES	SOURCE DE VÉRIFICATION
1. PROFESSIONNALISATION INDIVIDUELLE : Démarche : bottom up → un effet d'empowerment des individus à mesurer qualitativement			
Gagner sa vie	Nombre de contrats signés	<p>Nombreuses opportunités permises comme mentionnées dans les interviews</p> <p>Intégration de deux artistes mozambicains dans des spectacles produits par Lalanbik :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nilegio : avec 1 mois et demi de résidence et 10 dates de tournée (pièce « Les Dépacés ») : effet de l'opportunité du réseau Océan indien et du projet « Accès Culture » • Pak : spectacle « pièce en l'air » lors de la résidence 2021, workshop et production de film (effet de la 1^{re} résidence 2021 financée par « Accès Culture »), spectacle « Deus nos acudi » présenté à La Réunion (Festival « Souffle océan Indien ») et Maputo (festival Kínáni/ vidéo) 	Interviews individuels réalisés avec les chorégraphes et danseurs hommes et femmes et les techniciens hommes

OBJECTIFS ET RÉSULTATS/ EFFETS	INDICATEURS	DONNÉES RECUEILLIES	SOURCE DE VÉRIFICATION
2. NIVEAU INTERNATIONAL : réseau, projets communs, gagner en visibilité			
Développement d'un réseau	Activités : partager des projets et des activités artistiques avec de nouveaux partenaires Zone géographique : Maurice, Madagascar, La Réunion, Mozambique, Mayotte, Afrique du Sud	Ateliers réalisés par Idio Chichava pour la communauté des artistes chorégraphiques, des amateurs aux professionnels, et pour un public scolaire à l'île de la Réunion Participation des chorégraphes mozambicains au festival « Souffle océan Indien » et des Réunionnais au festival Kínáni Autres opportunités créées avec les Comores (spectacle « Faction »)	Interviews individuels réalisés avec les chorégraphes et danseurs hommes et femmes et les techniciens hommes
Nouveaux projets communs Kínáni /Lalanbik	2 projets montés et réalisés	Eric Langué, un chorégraphe réunionnais, a aidé Pak Njamena dans sa pièce « Deus nos acudi » et l'a invité à faire partie d'une chorégraphie qui a été présentée au festival «Souffle Océan Indien» en 2022 Le danseur mozambicain Nilegio Cossa, s'est rendu sur l'île de La Réunion pour travailler avec le chorégraphe réunionnais Stephen Bongarçon à Lalanbik et a participé à la création de la pièce «Déplacés» présentée dans le festival Kínáni en novembre 2023	Interviews individuels réalisés avec les chorégraphes et danseurs hommes et femmes et les techniciens hommes

OBJECTIFS ET RÉSULTATS/ EFFETS	INDICATEURS	DONNÉES RECUEILLIES	SOURCE DE VÉRIFICATION
2. NIVEAU INTERNATIONAL : réseau, projets communs, gagner en visibilité			
Gagner en visibilité à l'international	<p>Visibilité des artistes au sein des plateformes Kínáni et Lalanbik</p> <p>Visibilité des plateformes sur la zone ciblée</p>	<ul style="list-style-type: none"> • « Começa a ficar Tarde » une production vidéo conçue par Idio Chichava vidéo de 14 minutes du réalisateur mozambicain Ivan Barros publié sur Numeridanse.tv • « Ultimo Berro : corpo em Estado de Emergência » du chorégraphe mozambicain Idio Chichava et le réalisateur mozambicain Ivan Barros en 2020. • Visibilité de la biennale de la danse 2021 et 2023 • Visibilité du festival « Souffle océan Indien » à La Réunion 	Interviews individuels réalisés avec les chorégraphes et danseurs hommes et femmes et les techniciens hommes

4. PROFESSIONNALISATION

4.1. LES COMPÉTENCES ARTISTIQUES PARTAGÉES AVEC L'ÎLE DE LA RÉUNION : UN RENFORCEMENT MUTUEL

Les artistes mozambicains qui se sont rendus à l'île de la Réunion et qui ont été interviewés (Pak, Idio, Nilegio et Janeth) ont tous quatre déclaré être revenus enrichis par cette expérience et avoir **gagné en estime de soi et confiance**, notamment au travers d'un positionnement de formateur·trice/animateur·trice lors des workshops ainsi que dans la reconnaissance de leur travail par les participant·es et le public, et avoir pu **améliorer leur travail** sur le spectacle sur lequel elle et ils travaillaient grâce au **partage avec leurs homologues réunionnais et internationaux** (Madagascar, Mayotte, Comores, France, Kenya, Afrique du Sud), à l'occasion du festival « Souffle océan Indien ». Cette **ouverture au monde est également une expérience formatrice**, riche de savoir-être et de savoir-faire.

Ces séjours en résidence d'artiste, participation à des workshops, présentation et création de spectacles au Mozambique et à l'international s'inscrivent dans des **parcours de long terme pour ces artistes** engagés depuis leur adolescence ou le début de leur vie d'adulte dans un **processus d'approfondissement et de professionnalisation**. Ces expériences à l'international renforcent, outre leurs compétences, également leur **légitimité et notoriété nationale** au travers d'**opportunités pour travailler avec des artistes reconnus** dans d'autres contextes. Les Festivals sont ainsi une occasion pour « *conquérir la confiance d'un chorégraphe international grâce à la qualité du travail* » que l'artiste met en œuvre. Un **effet démultiplicateur** est ainsi recherché, pour l'artiste individuellement du point de vue de sa carrière, comme pour la **notoriété collective de la danse mozambicaine**. Il est ainsi attendu que ces résidences d'artistes et Festivals croisés puissent produire un **effet d'entraînement sur de nouvelles résidences et de futurs festivals**.

Du point de vue de La Réunion, une large participation internationale, notamment mozambicaine, au Festival « Souffle océan Indien » est également un **signe de reconnaissance et de notoriété croissante** des spectacles et artistes invité·es. En outre, le partage d'expérience et la créativité artistique sont toujours un dialogue entre les artistes et les cultures. En ce sens, les résidences et workshops nourrissent tous et toutes les participant·es de part et d'autre de la rive de l'océan indien.

Enfin, les rencontres internationales lors de l'édition 2022 du festival ont également été une **occasion pour les participant-es de questionner ensemble leurs pratiques autour d'enjeux écologiques**. La similitude des contextes de spectacles montés et mis en œuvre avec des moyens techniques limités (économie insulaire, pays à moindres revenus) a ainsi conduit les participant-es à s'interroger autour de la question : « *la sobriété technique: peut-on en faire un atout ?* ». Il s'agissait ainsi de se demander si cette sobriété se faisait au détriment de la qualité des œuvres, et il conviendrait dès lors de chercher à compenser ces limites pour rejoindre un standard européen, ou au contraire, était-ce une opportunité à saisir pour réinventer un mode opératoire décroissant dans une perspective de développement durable ?

Encadré 2 : le partage d'expérience et de compétences entre les deux rives

Idio Chichava a réalisé deux voyages à l'île de la Réunion. Il exprime son sentiment en ces termes « *La chose " nice " fut de pouvoir réaliser cette médiation, ce dialogue et de pouvoir échanger, partager, travailler ensemble et voir les productions des autres. Voir la reconnaissance de l'impact de la danse sur les spectateurs et spectatrices aussi a été important pour moi. Le regard des spectateurs sur les Africains, sur les Mozambicains, sur l'Afrique a changé grâce à la danse, grâce à notre présence. »*

4.2. DES COMPÉTENCES TECHNIQUES EN ILLUMINATION ET UNE PROFESSIONNALISATION

Le **programme de formation à Nantes et Ouagadougou a permis de répondre au déficit de formation** dans le domaine des compétences techniques de la culture au Mozambique et de leur mise en pratique autour de structures expérimentées. Celles-ci les ont **nourris dans leur pratique** et leur ont permis de **découvrir des réalités diverses**. Au Burkina Faso, un exemple de théâtre « hors les murs » a notamment été une source d'inspiration pour adapter leurs pratiques dans le contexte mozambicain. Cette acquisition d'expérience est d'autant plus valorisée à Maputo que le secteur souffre cruellement de besoins en la matière : seulement trois techniciens en illumination tournent aujourd'hui sur l'ensemble des opérateurs culturels et seule la salle de spectacle du CCFM bénéficie d'une équipe technique formée et permanente.

Encadré 3 : Les effets des formations techniques sur la professionnalisation du secteur

Selon Francisco Baloi, après un **mois de formation sur la machinerie et la régie à Nantes**, les trois participants (lui-même, Mateus Nhamuche et Damião Sarmento) ont **été intégrés à la biennale de la danse Kínáni**. À titre individuel, il a pu travailler dans la pièce « Chovem Amores na Rua do Matador »²² des écrivains Mia Couto et José Eduardo Agualusa dont la première a eu lieu le 11 Novembre 2021 au Centre Culturel Universitaire de l'Université de Maputo. La pièce a aussi été présentée à la deuxième édition du Festival Gala Gala.

« À la fin de ma formation au Burkina, j'ai décidé de me consacrer à l'éclairage théâtral, car avant je n'étais pas vraiment fixé dans mon domaine de travail. La formation reçue s'est centrée sur la scénographie dans la mesure où les ressources en illumination sont limitées au Mozambique. Dès notre retour de la formation nous avons commencé à rendre des services gratuits et payés à Yodine et à Kínáni. Quand nous travaillions pour la semaine de la danse ou pour Kínáni ont été employé comme techniciens en formation et on n'était pas payé, mais quand on travaillait pour Yodine on était payé. J'ai commencé à être engagé directement par des troupes de théâtre, des salles, etc. Je travaille en free-lance (...). Maintenant je travaille dans le domaine de l'éclairage depuis près de 4 ans et ce travail représente plus ou moins 90 % de mes revenus. Je fais en moyenne trois spectacles par mois. Il y a une vingtaine d'éclairagistes – 90 % sont formés par Yodine – la plupart des techniciens formés travaillent maintenant dans la musique et la télévision, car c'est là qu'il y a le plus de travail. Dans les arts vivants, les difficultés sont nombreuses. L'un des problèmes est que les artistes ne conçoivent pas l'éclairage dans le processus artistique. Un autre problème est que le matériel d'illumination est très cher et les budgets sont très limités. »

²² <https://mbenga.co.mz/blog/2021/11/01/estreia-espectaculo-chovem-amores-na-rua-do-matador-de-mia-e-agualusa/>



Ce témoignage illustre un **impact fort sur le renforcement de compétences et la professionnalisation individuelle** des bénéficiaires du projet. D'après les entretiens menés, les effets de la formation se mesurent également dans le **dynamisme des propositions artistiques** qui ont lieu depuis lors. Toutefois, la structure du marché du travail des arts vivants au Mozambique rend **précaire** la monétarisation de ces compétences.

4.3. LES FEMMES IMPLIQUÉES MALGRÉ LES BARRIÈRES : UNE LUTTE ACHARNÉE

Dans le contexte mozambicain, comme dans de nombreux contextes où les structures familiales et sociales patriarcales prédominent, les **femmes sont confrontées à de multiples obstacles dans leurs aspirations professionnelles, en particulier dans le secteur artistique** où les modèles économiques demeurent très précaires. Ces multiples obstacles se cumulent : autorité extérieure d'un homme (père, frère ou mari), pression sociale sur le rôle des femmes et leur place dans la société (au foyer, près des enfants), discrimination sociale dans l'espace public (risques accrus de violences à caractère sexiste et sexuelle, dans l'espace public et sur les lieux de travail) en particulier sur des horaires nocturnes, précarité économique exacerbée, freins à l'accès à l'éducation et à la culture savante, etc.

Le projet a été mis en œuvre dans un tel contexte et les témoignages des femmes impliquées dans le projet abondent sur ces différentes contraintes vécues. Celles-ci expliquent la **faible représentativité des femmes à des postes de responsabilité dans le secteur culturel** et dans la danse en particulier. Néanmoins, des **initiatives notables pour bousculer ces situations sont relevées**, dans les contenus des spectacles proposés comme dans l'engagement de certaines artistes dans la danse contemporaine au Mozambique.

Encadré 4 : Vagabundus et la place des femmes dans l'art vivant

La compagnie d'Idio Chichava « Converge + » a créé un incubateur de nouveaux talents avec Janeth Mulapha. Idio explique : « Au début [de la pièce « Vagabundus »], je voulais la faire uniquement avec des femmes. Mais il y avait peu de femmes. Je n'ai fait que des présentations avec des danseurs hommes et femmes, mais comme j'essaie d'avoir plus de femmes, j'inclus progressivement plus de femmes dans la pièce. Les femmes sont ainsi passées de 4 à 6 au cours des spectacles. Je sais à quel point nous manquons de femmes. Même pour les compagnies de danse traditionnelle, il est difficile d'avoir des femmes. Nous manquons de femmes penseuses, des penseuses chorégraphiques. Il y aurait plus de diversité dans l'approche de la chorégraphie si nous avions un équilibre en termes de genre et la danse pourrait gagner davantage. Il y aurait plus de diversité. Les femmes mènent une lutte acharnée pour s'affirmer, pour s'imposer avec leurs propres chorégraphies.

Les difficultés sont d'ordre social : quelle est la place des femmes dans la société ? Et cette place dans la société nuit à la danse. On ne peut pas être professionnelle de la danse sans avoir des problèmes à la maison. Au milieu de la pièce, une femme a dit qu'elle ne pouvait plus venir parce que son mari l'en empêchait. Il y a une barrière dans la vision sociale des femmes, la famille, le couple sont des endroits où le rôle des femmes est conservateur.

Avec Vagabundus, nous voulons montrer que l'on peut exercer un métier dans la danse et avoir une vie. Il s'agit d'équilibrer le jeu. C'est notre combat pour la place des femmes dans l'art. Nous appuyons leur affirmation. Nous montrons que les femmes peuvent accepter la position de danseuse, de chorégraphe et faire des projets qui impliquent d'autres hommes et d'autres femmes. Judith Novela et Arminda Temesila sont dans cette position. Nous cherchons des corps pour le faire. Les femmes se sentent à la même place que les hommes. Nous voulons proposer dans la compagnie la même sécurité pour tous. C'est une famille, l'un protège l'autre. Il m'est arrivé un phénomène étrange à l'île de la Réunion Kínáni s'est occupée de tout. Il y avait un appartement pour les femmes à l'écart de l'appartement des hommes. Mais au bout d'un moment les femmes ont changé d'appartement et se sont rapprochées de nous. »

Encadré 5 : Projet National « Voix Des Femmes » de Janeth Mulapha

« Grâce à cette initiative, **nous contribuerons à l'affirmation des femmes par la formation et la professionnalisation dans le domaine de la danse, en ouvrant l'espace à de nouvelles formes d'emploi, en faisant prendre conscience aux femmes qu'il est possible de vivre de l'art, leur passion, et en transmettant cet héritage aux générations futures.** »

Il convient également de mentionner que **les représentations sociales conservatrices et les assignations de rôle par genre perdurent** fortement ancrées dans les mentalités. Ainsi, un chorégraphe mozambicain donne son opinion sur la participation des femmes dans l'univers de la danse : « **La danse contemporaine est un espace masculin – les danses traditionnelles sont un espace féminin.** Dans la formation, nous essayons de travailler avec des femmes – Janeth en est le reflet. Je pense que dans quelques années, nous aurons des femmes chorégraphes émergentes – elles ont beaucoup de potentiel. »

Ces **difficultés touchent les artistes comme les techniciennes** parmi lesquelles le nombre de femmes reste très faible.

Encadré 6 : Enjeux de genre dans les métiers techniques

Amosse Mahoche, régisseur du festival Kínáni parle des difficultés rencontrées par les femmes dans son domaine professionnel. « *Dans toute ma carrière d'éclairagiste, je n'ai rencontré qu'une seule professionnelle de l'éclairage, elle s'appelait India. La vie d'éclairagiste n'est pas facile. La société divise le travail de manière stéréotypée et laisse peu de place à chacun pour faire ce qu'il veut. C'est un environnement masculin – les femmes ont de nombreuses barrières – le travail est également très lourd et implacable. Actuellement, au Mozambique, aucune femme ne travaille dans le domaine technique de l'éclairage. Lorsque je me suis rendu en Afrique du Sud, j'ai travaillé avec une équipe technique composée de femmes et je me suis rendu compte que s'il y a des investissements, il est possible pour les femmes de travailler dans ce domaine. Ce n'est pas un manque de compétences, c'est un manque de possibilités et de stabilité.* »

Encadré 7 : Enjeux de genre dans la danse contemporaine

Pendant la conversation que nous avons eue avec Janeth, elle s'est ouverte sur les défis qu'elle a rencontrés en tant que femme :

« Nous avons tous commencé avec Culturarte la compagnie de Panai-bra Gabriel. C'est avec cette compagnie que nous avons remporté Dance Afrique Dance en France en 2006. Ensuite, nous avons commencé à faire des tournées dans tout le pays, puis en Afrique et en Amérique. En 2010, on a concouru à nouveau. C'était au Mali. Cette fois avec une pièce de Horacio Macuacua " Orobroy -stop " et on a encore une fois gagné le premier prix. Et nous avons eu une tournée mondiale. On était partis pour deux semaines et on est restés deux mois. J'étais enceinte d'un mois. Je n'ai rien dit à mes collègues. On était quatre en scène. J'étais dans une phase très fragile. C'était une pièce très lourde avec des chocs, des coups, à courir et à se pousser. Je me suis sentie mal pendant le concours. Mais je ne voulais rien dire. Sur scène il n'y avait pas d'homme ou de femmes. On y allait franchement. Si mes collègues avaient su, ils se seraient comportés différemment avec moi. Mais j'ai dû à un certain moment le dire et ils ont levé les bras au ciel. " Tu ne peux pas nous faire cela ", " Si on avait su, on aurait fait différemment ! " " On va chercher quelqu'un pour te substituer ! " La tournée en Afrique a été très lourde. Un changement de pays très rapide. Nous sommes tous les cinq sortis de notre zone de confort de l'Afrique australe et c'était très différent pour nous. J'ai vu la guerre pendant cette tournée, j'ai vu des colonnes militaires, avec des soldats dans le bus, nous avons vécu des choses, nous sommes tombés malades. J'ai été une guerrière pendant cette tournée. L'idée était de changer le spectacle à cause du fait que j'étais enceinte et j'ai dit " non, quand je sentirai qu'il faut le changer, je le dirai " ».

4.4. UN ÉCOSYSTÈME MOZAMBICAIN DES ICC ENCORE FRAGILE

D'un point de vue plus global, la question de la professionnalisation des artistes et technicien·nes au Mozambique s'inscrit dans un **environnement économique et politique qui présentent de nombreuses contraintes** :

- **Manque de formations** initiales et continues ;
- **Manque subséquent de compétences disponibles** et sur sollicitation des professionnels formés ;
- **Manque de moyens techniques et de salles** équipées et présentant des normes de sécurité pour l'accueil du public ;
- **Manque de soutiens financiers** publics et privés ;

- **Manque d'un public solvable suffisant** pour contribuer aux coûts de production.

Dans ces conditions, il est **difficile pour des structures privées de production de trouver un modèle économique viable et pérenne**. Les spectacles et troupes de danse fonctionnent donc sur projet et courent après les cachets ponctuels qu'il est possible de trouver, au Mozambique ou ailleurs. **La précarité et le manque de visibilité** à court ou moyen termes **fragilisent ainsi le secteur des ICC** et contribuent à encore plus fortement **exclure les femmes** sur qui le poids de la responsabilité sociale des familles (ou futures familles potentielles) repose de manière prépondérante.

Les **besoins prioritaires** aujourd'hui concernent la **structuration des équipes techniques** (manque de plateaux techniques aux normes), la **construction des modèles économiques viables** (hybride public/privé) pour les salles de spectacle et les compagnies ou sociétés de production, et le **renforcement de l'administration et des finances** (contrats, statuts de l'artiste) pour les professionnels en activité.

5. LES PUBLICS ÉLOIGNÉS

5.1. LA POPULATION PAUVRE ET LA DANSE

Après l'indépendance, la notion de pauvreté n'est pas évoquée dans les documents de la FRELIMO sur la danse. Ce qui est par contre valorisé c'est une **diversité de groupes avec leurs cultures et leurs traditions qui doivent se transformer en pouvoir populaire national égalitariste**. Il s'agissait de sortir de l'obscurantisme, du colonialisme, du capitalisme, de l'oppression de l'homme par l'homme et de créer une nouvelle nation, une nouvelle unité, une nouvelle société, de nouveaux rapports entre les êtres humains basés sur l'égalité et aussi la création d'êtres humains nouveaux. Les hommes et les femmes qui dansaient, chantaient et jouaient de la musique n'étaient plus vus comme des personnes partageant un répertoire culturel qui leur était propre, mais comme des artistes qui contribuaient à ce projet collectif.

Dans ce contexte, les individus et groupes qui participent aux différents événements culturels promus ont permis une **valorisation de leurs savoir-faire et pratiques**, un espace de sociabilité permettant de créer un **sentiment d'appartenance** ainsi que la **sensation d'un pouvoir d'agir**. Ce pouvoir d'agir est central dans le concept de pauvreté développé par Bray et al (2019). Il informe de **cœur de l'expérience de la pauvreté** et est présenté dans la post-indépendance comme l'expression de la victoire sur le colonialisme qui a per-

mis aux êtres humains de pouvoir d'un côté reprendre les rênes de leur vie et de l'autre côté pouvoir exprimer leur souffrance et leur combat contre le colonialisme. Les **festivals permettent au peuple de mettre en scène toutes les maltraitements et les privations** dont ils ont été victimes.

L'indépendance et le socialisme ont été conçus et présentés comme les instruments qui permettraient aux individus d'accéder au respect individuel et collectif, d'exercer leur pouvoir à tous les niveaux en accord avec le slogan « le pouvoir au peuple », à des revenus décents à travers le contrôle de l'État sur les ressources du pays. Mais, la guerre avec la RENAMO qui éclata peu après l'indépendance et les **luttres pour le pouvoir** mirent à mal ce projet. L'effondrement de ce projet socialiste est apparu clairement avec son centralisme, **le culte de la personnalité, les camps de rééducation, la répression des différentes formes d'expression culturelle**, la villagisation forcée, etc. À la fin des années 80, le Mozambique était exsangue, l'économie, essentiellement agricole, avait été détruite, et environ un tiers de la population était réfugiée dans les pays voisins. Avec la chute du mur de Berlin, en 1989, la fin des affrontements idéologiques entre les deux blocs a permis de mettre progressivement fin aux soutiens internationaux aux luttes fratricides mozambicaines. En 1992, la fin de la guerre au Mozambique précède de peu la fin de l'apartheid en 1994. Plus de 100 000 personnes avaient perdu la vie (Bagnol, 2018). Cette nouvelle page d'Histoire est aussi celle d'une expansion rapide dans le monde de la démocratie libérale et du capitalisme sauvage où le rêve de voir apparaître de nouvelles formes de production, de démocratie et de relations entre les êtres humains et avec la nature dans les pays libérés du colonialisme est devenu une utopie lointaine, voire irréaliste et discréditée par les doubles discours et pratiques totalitaires.

Du point de vue de la relation entre la pauvreté et la danse, la période historique des années 1970 aux années 1990 se caractérise donc par **des expressions artistiques qui ont toujours été maintenues et contrôlées** par l'État et la FRELIMO autour d'un **projet social et politique égalitariste, au service d'une élite politique**. En outre, les festivals de chant et de danse promus par la FRELIMO ont essentiellement un public urbain et les **populations rurales demeurent fortement éloignées de ces offres culturelles modernes**. Cette dernière réalité, dans un contexte de **fortes inégalités sociales**, a de plus perduré jusqu'à aujourd'hui.

5.2. LA POPULATION AISÉE DE « LA VILLE DE CIMENT » EST LE PUBLIC PRIVILÉGIÉ DU FESTIVAL DE DANSE

Le public actuel du festival de danse Kínáni est essentiellement un public du centre de la ville de Maputo, la zone appelée la « ville de ciment » en opposition à la « *cidade de caniço* », la ville de joncs, en référence aux maisons

construites en paille dans les quartiers suburbains de la capitale. Ce **public est relativement âgé** par rapport à moyenne d'âge de la population du Mozambique. Il s'agit essentiellement d'un **public éduqué, aisé, qui a voyagé, multi-culturel, polyglotte**, et composé de **beaucoup d'étrangers**.

Les appels à **élargir le public du festival** sont nombreux et viennent de différents bords, des techniciens interviewés, des artistes (hommes et femmes) des représentant-es des institutions. Mais, tous et toutes sont conscients des **limites financières et techniques** pour la réalisation d'un tel projet.

Ci-dessous sont repris les commentaires formulés, en relation à la nécessité d'ouvrir les spectacles à de nouveaux publics.

Encadré 8 : Les enjeux de l'élargissement des publics

- *« Il serait nécessaire d'étendre le champ d'action de Kínáni à d'autres provinces.*
- *La formation artistique devrait couvrir d'autres provinces – rompre le cycle et toucher un public plus large.*
- *Le développement communautaire serait important.*
- *Il serait important d'impliquer les élèves du secondaire, afin qu'ils puissent découvrir ce qu'est la danse contemporaine.*
- *Il serait important d'élargir le public – de s'ouvrir à davantage de groupes d'âge, à différents types de personnes, à différentes classes, à toutes sortes de personnes.*
- *Il serait important pour Kínáni de sortir de la ville, d'aller davantage dans les quartiers.*
- *Il serait important de sortir Kínáni de la capitale, de décentraliser la danse contemporaine. Si nous ne décentralisons pas, nous ne saurons jamais si les gens de la capitale aiment la danse contemporaine. Nous devrions aussi nous étendre à davantage d'espaces – les espaces alternatifs existants sont bons, mais la machinerie bureaucratique pour l'utilisation des espaces pour les arts est immense. C'est un obstacle majeur. »*

5.3. À LA RÉUNION

Lors des résidences d'artiste, des **ateliers scolaires** ont permis de **toucher un public élargi**. Lors du Festival « Souffle océan Indien », une **attention particulière sur ce point** s'est exprimée au travers de la programmation, **l'ouverture aux œuvres africaines appelle un public plus diversifié** qui ressemble plus à la population réunionnaise dans sa diversité. La **pratique du prix libre des spectacles** est également signe d'une volonté d'ouvrir socialement l'accès aux représentations. Des spectacles en matinée qui visaient les **publics scolaires** ont enfin permis de toucher un public socialement plus populaire.

6. LE LIEN SOCIAL À SOI, AUX PROCHES, À L'UNIVERS ET AUX AUTRES LOINTAINS

Les **liens qui unissent les personnes entre elles et les personnes avec leur environnement sont multiples** et tirent leur qualité et leur force des relations d'échange qui les unissent. Nous adaptons pour cette analyse la typologie du lien de Serge Paugam²³ mentionné dans la section sur la méthodologie de l'analyse d'impact.

6.1. LE LIEN À SOI

Par sa nature même, la danse offre un espace autocentré de **lien entre des capacités psychomotrices, entre un esprit et un corps, entre plusieurs corps** qui se répondent, entre **une habileté corporelle et une musicalité extérieure**, dans un jeu d'harmonie et de disharmonie. Au travers des spectacles, des formations de danse, le **projet a soutenu des effets directs sur le lien à soi** des danseurs et chorégraphes qui y ont participé. Ils ont ainsi pu connaître une **forme d'épanouissement artistique, corporel et psychique**, rapporté lors des entretiens et exprimé par leur art sur scène.

Cet effet est particulièrement bien illustré par la chorégraphe mozambicaine Janeth Mulapha qui nous parle de comment les femmes avec qui elle a monté son spectacle « Voies » (Voix) **prennent le contrôle sur leur corps et sur leur vie** et grâce à la danse sortent d'elles-mêmes, **sortent de leurs conditions de « femme » et acquièrent un pouvoir d'agir** qu'elles ne soupçonnaient même pas.

23 <http://ses.ens-lyon.fr/articles/serge-paugam-comment-penser-le-lien-social-et-la-solidarite-151169>



Janeth Mulapha

Encadré 9 : le lien à soi des femmes confrontées à des discriminations intersectionnelles

Janeth Mulapha parle de la genèse et du travail de conception collective du spectacle « Vozes » : « De Février à Avril 2022, j'ai commencé avec l'incubateur de recherche chorégraphique pour les femmes au CCFM parce que les cours de danse ouverts qu'Idio et moi avions l'habitude de donner étaient principalement destinés aux garçons. Comment commencer à travailler avec les femmes ? J'ai ouvert un cours juste pour les écouter. Et on parlait de tous les problèmes de femmes. De tous ces problèmes que l'on rencontre dans notre vie, des problèmes sur lesquels elles n'avaient jamais parlé avec personne. J'ai vu beaucoup de

femmes arriver, des femmes de théâtre, comme Lucrecia Paco (célèbre actrice mozambicaine), qui a besoin de ces lieux de corporalité pour enrichir son travail, des femmes de sport, et beaucoup de femmes qui n'avaient pas fait de danse. J'ai rassemblé plusieurs niveaux d'expérience de la danse. Mais c'était difficile de stabiliser le groupe et réaliser un vrai travail. Elles manquaient beaucoup aux répétitions. Elles n'étaient jamais toutes là. Je devais donc me répéter, mais il me semblait difficile d'évoluer. J'avais l'impression de ne pas avancer. Je leur demandais : pourquoi avez-vous manqué ? Et elles disaient : parce que je ne pouvais pas laisser les enfants seuls... parce que je suis tombée enceinte... parce que je devais cuisiner... Les problèmes d'assiduité n'ont jamais cessé. **Le fait qu'elles se battent pour aller danser est déjà de la violence.** Une fois que nous avons parlé de nos blessures comme par exemple de la violence obstétrique, du harcèlement, de l'espace pour être artiste, de violence financière, du mari qui veut que j'abandonne la danse, qui dit que c'est n'importe quoi la danse... Pour être ici [à danser], il faut donner quelque chose. Et c'est ce que cette pièce raconte et montre, la manière comme **les femmes souffrent et peuvent se libérer par la danse...**

Le directeur du CCFM nous a invitées à présenter la pièce en Septembre 2022 au Festival Gala-Gala. Au début, j'ai appelé quelques garçons pour faire un essai. Et la première de la pièce je l'ai faite avec des garçons. Je voyais que les femmes étaient très inquiètes, trois d'entre elles n'avaient jamais dansé et je leur ai dit « Vous pouvez le faire, vous pouvez ». Et c'est comme cela que l'on a commencé...

À la Réunion cela s'est bien passé. Le festival s'est ouvert avec des spectacles de femmes. Il y avait moi, Judith et Zoé de Madagascar. On en a beaucoup parlé dans la presse locale, car pour donner un espace aux femmes ce n'est pas facile. Toute la logistique a été faite par Lalanbik... Les problèmes des femmes sont multiples. Les interprètes féminines, quand nous étions à La Réunion elles passaient tout leur temps au téléphone. Et je les entendais. Elles disaient : " Le bébé, où est-il, que fait-il ? Qu'est-ce qu'il a mangé à midi ? ... ils ont volé l'étalage de vente de produits... J'ai laissé tout ce qu'il y avait dans le réfrigérateur et si tu vas dans le congélateur tu trouveras dans une boîte encore un peu de "... Elles étaient en train de gérer la vie quotidienne de leur ménage, de leurs enfants, de leurs activités économiques, le tout à distance... Mais on y est arrivé et cela s'est bien passé. Elles n'en revenaient pas elles-mêmes. »

6.2. LE LIEN AUX AUTRES PROCHES : LES GROUPES D'APPARTENANCES

Les spectacles mettent en scène et mettent à distance des situations extrêmes. Ils sont une représentation, une interprétation, une création à partir d'évènements actuels ou passés. Ils donnent à voir et donnent à parler sur ce qui préoccupe la société. Dans ce processus de **mise en partage d'une manière de voir la réalité**, dans l'échange qui se crée autour de cette mise en scène, le public analyse, revisite sa vision et partage avec d'autres spectateurs et spectatrices et ainsi produisent du sens et participent de la production d'une image, d'une perception, d'un ressenti. Cet échange, ces interprétations et commentaires échangés après les spectacles créent du **lien entre les personnes de différents milieux qui dialogues et partagent leurs points de vue.**

Le public mozambicain plus âgé qui assiste aux spectacles présentés dans le cadre du festival Kínáni de la danse connaît la guerre, connaît la violence. La génération née dans les années 60 a vécu toute sa vie dans la guerre. Le Mozambique vit dans la guerre de manière quasi ininterrompue depuis les années 1960. Officiellement, la guerre pour l'indépendance contre le Portugal a commencé le 25 septembre 1964 par une attaque contre le poste administratif de Chai dans la province de Cabo Delgado, et s'est terminée avec l'indépendance en 1975. Peu après la déclaration d'indépendance, la guerre avec la RENAMO s'est déroulée jusqu'en 1992 faisant plus d'une centaine de milliers de morts et de déplacés internes et externes et plongeant la population rurale et urbaine de tout le pays du Rovuma à Maputo (du Nord au Sud) dans **la terreur et la misère.**

En 2017 la guerre dans la province de Cabo Delgado a réouvert ce chapitre extrêmement douloureux de l'histoire du pays. L'histoire de l'art et des arts vivants accompagne ces événements. Qu'il s'agisse de la peinture, du théâtre, de la littérature ou de la danse, la violence et le désespoir sont toujours présents. La référence à Cabo Delgado et à la culture de cette région, aux combats de ces résident-es fait partie de l'identité mozambicaine.

À ces différents titres, **les spectacles présentés dans le cadre du projet participent de la résilience** de la société mozambicaine et de la **transmission de la mémoire et du ressenti** liés à ces dimensions extrêmes du passé et de l'actualité. Ils **participent ainsi à créer du lien aux autres proches entre artistes et entre artistes et spectateurs.**

Les spectateurs connaissent le langage de la danse et de la musique des différentes régions du pays, les mouvements et gestes, les rythmes des différentes danses traditionnelles, les expressions, les références musicales, sociales et historiques. Les danses, la musique, les masques et les costumes sont associés à des régions ou des groupes linguistiques, des cérémonies spécifiques, un genre, un groupe d'âge, une période historique, des événements remarquables, un animal, un esprit, une activité humaine. Ces **expressions culturelles for-**

ment l'identité personnelle des individus, l'identité subjective et leur sens d'appartenance à un groupe, une communauté. Cette communauté peut être limitée (le groupe linguistique ou régional), mais aussi très vaste (la nation, le continent) comme nous l'avons vu dans **les liens qui se créent entre le Mozambique et La Réunion.**

Ici aussi les spectacles montés et produits dans le cadre du projet jouent un **rôle direct dans l'activation de ces liens d'appartenance à une communauté plus large que soi.**

Enfin, **pour aller voir un spectacle les personnes accomplissent un rituel** (Lardellier, 2023). Qu'il s'agisse de prendre contact par SMS ou par téléphone, de se rencontrer avant ou après le spectacle pour papoter ou prendre un verre, faire la course aller ou retour en voiture régulièrement pour aller au CCFM ou dans d'autres centres culturels de la ville, ces **habitudes constituent des liens forts.** Il s'agit de relations entre personnes qui **partagent un même univers culturel.** Aller voir un spectacle ensemble constitue **un rituel qui met en scène ce lien et en même temps le réactive, le nourrit et participe du vivre ensemble et du partage.** Ce rituel est aussi un élément constitutif des échanges de dons et contre dons qui caractérisent les sociétés humaines (Mauss, 1954).



Œuvre du peintre mozambicain Malangatana

6.3. LE LIEN AVEC LES AUTRES VIVANTS ET LES NON-VIVANTS : LES ESPRITS, LES ANIMAUX, LA TERRE, LE VENT

Dans le projet « Une rive & l'autre, dans la danse », les **liens plus larges avec les autres vivants et non vivants ont été activés au travers des spectacles** proposés.

Ainsi, pour construire la chorégraphie « Vagabundus », Idio Chichava s'inspire du **rituel de danse du peuple Makonde** de la province de Cabo Delgado, qui par la **fusion de la danse et du chant soutient l'expression d'un corps global**. Selon Chichava, seul le corps qui danse et chante simultanément peut pleinement s'exprimer et exister **en synergie avec les autres**. Le chorégraphe considère ce corps global comme une condition humaine naturelle oubliée. L'impact explosif de la danse et des voix n'a pas besoin de décors, de costumes élaborés ou d'effets de lumière pour toucher le public.²⁴

Ce corps global comme l'appelle Idio c'est **le lien entre tous les êtres et les choses**. L'inscription de l'humain dans la nature est très présente dans les manières dont les groupes humains en Afrique australe pensent leur présence dans l'univers, leur cosmologie, cosmogonie et leurs rituels de santé (Bagnol, 2017). Les danses permettent aux individus de **s'inscrire dans les cycles lunaires et solaires, dans une lignée humaine et culturelle qui les enracine dans une identité individuelle, mais aussi territoriale**. Certaines danses sont encore liées à des cérémonies de rites d'initiation considérées comme de véritables écoles traditionnelles informelles. Mais la danse constitue une **expression vitale en soi**, indépendamment des besoins sociaux ou religieux.

Ce qui est conçu dans la science positiviste comme des champs de connaissances distincts (santé humaine, agriculture, environnement, religion) est intégré dans de nombreuses cultures africaines et des populations autochtones. Souvent **les individus ne se séparent pas des autres vivants et non vivants, des autres humains et non humains**. Tous et toutes sont interconnectés dans une conception qui préfigure l'approche « Une Santé » qui englobe la santé humaine, animale et de l'environnement en excluant toutefois la relation aux êtres spirituels. Souvent, les cultures, les langues, les croyances et les cosmogonies de certains groupes humains sont ancrées dans le lien avec la nature.

Dans la brève présentation ci-après du festival de danse « Souffle océan Indien » de l'île de la Réunion, la métaphore du souffle de la baleine, du souffle du vent et du souffle de vie des êtres humains et de tous les vivants est très puissante.

24 <https://lalanbik.re/events/vagabundus>

Encadré 10 : Le Festival de Danse « Souffle océan Indien. »²⁵

« De l'océan et du souffle, nous observons le mouvement, comme celui de la pensée et des nouveaux imaginaires, des découvertes à traverser, des gestes maillés dans la mémoire et le vivant. Danser l'océan comme danser l'univers des possibles désirs inexplorés, de la joie, des espoirs portés par la force créatrice immense du vivant. La danse dans le souffle, c'est l'air que l'on respire et qui nous anime, une inspiration à prendre ou à reprendre, le frémissement du vent, le jet d'expiration puissant de la baleine, le souffle du vivant. »

Nombreux sont les auteurs et autrices qui ont analysé **la place des rituels, des objets d'art, des expressions artistiques et leurs relations avec l'identité, l'échange, la métaphysique**. Les danses, les chants, les musiques, les objets contribuent et incarnent des rapports d'échanges, de réciprocités, de dons et contre dons, d'analogies, de métaphores, de correspondances entre les êtres humains et les autres êtres vivants (les animaux, les plantes, les éléments de l'environnement comme l'eau et la pluie, et les esprits). Les danses, les tambours, les objets, les masques, les costumes et les différentes formes d'art font vivre et mettent en scène cette relation. Bachir Souleymane Diagne (2019) dans « Léopold Sédar Senghor, L'art africain comme philosophie », met en évidence comment les arts africains constituent l'expression de l'ontologie de la vie.

La danse populaire associée avec la musique, les masques et les costumes est souvent liée aux rituels qui marquent les différents moments de la vie et du cycle des saisons donc de la vie végétale, des activités agricoles, de la chasse, la pêche. En réalisant ces danses, les hommes, les femmes et les personnes d'âge différents expriment leurs liens entre eux et avec les éléments naturels.

Les danses, les corps, les mimiques, les mouvements, les tambours, les rythmes, les sons, les voix, les mélodies, les vêtements et accessoires, les masques évoquent des animaux, des esprits bons et mauvais, des êtres mythiques, les astres et les êtres humains. Tous ces êtres vivants ou non sont liés par des relations complexes expliquées dans les chansons, les récits, les contes, les mythes, la cosmogonie et cosmologie. Des correspondances existent entre ces éléments humains et non humains. Une subjectivité est associée aux objets. **Vivants et non vivants composent le monde** et une philosophie, une ontologie qui les unit.

²⁵ <https://www.artsixmic.fr/2022-09-15-festival-danse-souffle-o-i-3-a-la-reunion-1599029-2/>

Les liens avec les autres humains et non humains vivants ou non jouent un rôle important dans la construction de l'identité et dans la relation des individus avec le monde qui les entoure. Ils sont aussi très importants dans le rêve, l'imaginaire, l'interprétation et le règlement des problèmes dans le cadre de la médecine locale. Les spectacles avec des animaux, des personnages imaginaires et des esprits familiaux ou collectifs permettent aux individus de **s'ancrer en eux-mêmes, dans un récit collectif et individuel et de créer du lien, du sens, du commun**. Dans le chapitre « Pour une diplomatie du vivant » Mbembe et Rioux (2022) parlant de la nouvelle conception de la santé, du soin et du développement, les auteurs écrivent : « *il s'agit donc d'une conception élargie du soin, de la santé et de la réparation. Il s'agit de contrer l'épuisement sous toutes ses formes et de compenser la destruction à la fois des corps et des esprits.* »

Dans cette perspective, la pièce « Jungles » de Idio Chichava se penche justement sur l'opposition entre culture et nature. Les auteurs et/ou autrices de la note sur le spectacle se questionnent : « *Cette séparation est-elle juste ? Ou n'induit-elle pas de fausses perspectives et une lecture biaisée du monde qui nous entoure ? Ce monde est-il unique ? Ou ne mériterait-il pas une possibilité d'être pluriel ? Le lien Homme/Nature semble toujours inscrit dans notre modèle de société dans une dimension conflictuelle. Nos Jungles s'évadent de cette logique duelle et inventent un plan de nature qui écorne et défusse nos a priori sur les autres formes du vivant. La matière dansée se courbe pour trouver d'autres arrangements, d'autres compositions qui multiplient les manières de vivre. Jungles diffuse une pluralité de mondes qu'il n'appartient à personne d'unifier.* »²⁶

Ce questionnement et les débats autour des **relations entre les êtres humains et la nature** a envahi les discussions dans tous les domaines de la santé, philosophie, sciences sociales, sciences environnementales surtout à la sortie de la pandémie de COVID-19. Alors que certains attribuent la responsabilité des changements climatiques aux êtres humains dans les années 1950s, d'autres l'attribuent au capitalisme²⁷ et font remonter le basculement dans les relations entre les êtres humains et la nature avec l'esclavage et la discrimination de la population racisée (Fernand, 2019). Les débats sur les responsabilités des pays aux revenus élevés et le fait qu'une grande partie des impacts négatifs se fait sentir sur les pays à revenus faibles et moyens fait rage²⁸. Cette discussion est extrêmement présente au Mozambique où en 2019 le cyclone Idai a ravagé le Nord du pays et particulièrement les provinces de Zambèze et de Cabo Delgado²⁹. **Les spectacles présentés dans le cadre du projet s'inscrivent dans ce débat plus large et contribuent à l'enrichir** de nouveaux points de vue.

26 <https://cultureklicreunion.re/rouge-reggae-idio-chichava-le-jeudi-26-novembre-a-la-salle-gramoun-lele/>

27 <https://jasonwmoore.com/wp-content/uploads/2017/08/Moore-The-Capitalocene-Part-I-published-JPS-2017.pdf>

28 <https://www.carbonbrief.org/analysis-which-countries-are-historically-responsible-for-climate-change/>

29 <http://www.unesco.org/new/fr/natural-sciences/priority-areas/gender-and-science/cross-cutting-issues/climate-change-and-gender-equality/>.

6.4. LES LIENS AVEC LES AUTRES LOINTAINS

Les liens individuels, collectifs et les liens des spectacles produits avec l'histoire, l'esclavage, la colonisation, la violence sont omniprésents, à fleur de peau, à fleur de corps, à fleur de pensée. Implicites ou en sous-texte, en sensations, en rythmes et en gestes. Les liens avec le passé font partie de cette identité subjective partagée ou non qui est **à l'origine du projet de Lalanbik « Souffle océan Indien » et s'inscrivent dans le dialogue avec le Mozambique permis par le projet « Une rive & l'autre, dans la danse ».**

6.4.1. Échanges avec l'île de la Réunion : des liens qui font du sens

Le projet a permis aux **participant-es des ateliers et résidences d'artistes des deux côtés de l'océan de construire des liens réciproques autour d'une identité partagée**, liée au continent africain comme à ses relations coloniales, de domination, de résistance et d'indépendance, avec l'Europe. Ces échanges et visites ont ainsi offert des **opportunités de discussion et de compréhension mutuelle**. Ils ont permis une ouverture à l'autre et à soi, autour d'une histoire partagée.

Encadré 11 : Une opportunité pour La Réunion de découverte de l'océan Indien

Idio Chichava, chorégraphe qui est allé deux fois en échange à l'Île de la Réunion en 2020 et 2022. De cette expérience importante, il tire quelques enseignements. *« Cette relation Mozambique/ île de la Réunion est très importante. C'était intéressant de voir comment le public recevait les propositions des Mozambicains. Le public était de bonne qualité. Il était vraiment en attente de cette relation. Il y avait eu Pack, puis Janeth et moi et ils étaient vraiment curieux de voir ce que l'on faisait. Beaucoup de mes interventions ont trait à la formation du public, qui dépend de la manière dont nous sommes nombreux à nous exposer et à montrer notre travail. Peu d'œuvres du Mozambique avaient été vues à la Réunion. Ils vivaient essentiellement sous l'influence métropolitaine, européenne et française. Je me suis rendu compte qu'ils ne savaient pas ce que nous faisons et j'ai voulu voir ce qu'ils comprenaient. Dans une situation où Lalanbik s'ouvrait à l'océan Indien, ils pouvaient maintenant voir des productions (...) du Mozambique, de Mayotte, du Kenya. Et vraiment, ce dernier voyage j'étais curieux de voir deux ans après mon premier voyage comment était le public et ce qu'était devenue la danse à la Réunion deux ans plus tard. J'écoutais le public et je voyais que le public m'attendait, ils attendaient Idio, et je me disais que le travail de Lalanbik avait un effet. Ce qui venait du Mozambique, de Mayotte, était fort. J'ai vu que le public était réceptif et que le Mozambique se portait très bien ... »*

Les individus n'ont pas la même conscience de cette identité partagée.

La situation actuelle de La Réunion et de sa relation coloniale avec la France, la composition cosmopolite de sa population, entre Afrique, Asie et Europe, ainsi que sa condition insulaire, isolée de ses voisins par un océan, sont autant d'éléments explicatifs d'une identité réunionnaise spécifique, tournée vers la France et peu connectée à l'Afrique et au Mozambique en particulier.

À l'inverse, comme l'indique l'extrait de l'interview avec Idio Chichava, les **artistes mozambicains s'inscrivent dans une Histoire de résistance à l'influence coloniale européenne et d'enracinement culturel sur le continent africain** fortement revendiqué. Ainsi, alors qu'Idio a, de par l'histoire de son pays, le Mozambique – qui a lutté pour son indépendance contre les Portugais par les armes et aux côtés de l'ANC pour libérer l'Afrique du Sud de l'apartheid – une claire conscience du rôle de l'esclavage et de la colonisation, il se retrouve dans un contexte, sur l'île de la Réunion, où certains de ses interlocuteurs et interlocutrices semblent attribuer à ce contexte un poids différent que lui-même attribue.

Encadré 12 : Un décalage identitaire entre le Mozambique et La Réunion qui s'enrichit mutuellement

Idio Chichava parle de son travail avec les écoliers et écolières pendant son séjour à l'île de la Réunion : « *J'ai eu six séances avec le même groupe d'enfants. Un jour, je leur ai demandé de choisir une chanson, ils ont choisi une chanson de Jacques Brel. Moi j'ai été surpris par ce choix. Je ne m'y attendais pas. Comment des enfants de l'île de La Réunion à qui on demande de choisir une musique vont citer Jacques Brel ? Et c'est là que je me suis rendu compte où j'étais et l'impact de la France sur ce territoire. Leur africanité, leur culture africaine avaient été effacées. Alors j'ai demandé aux enfants de jouer du Xigubo, avec leurs mains sur les tables et leurs souliers sur le sol, pour comprendre le lien entre la danse et la musique et l'influence de la danse et de la musique sur la création artistique. J'avais aussi un musicien mozambicain avec moi et je lui ai demandé de jouer le Xigubo avec nous. Et à ce moment-là les enfants ont applaudi... Oublions la musique de Jacques Brel et dansons sur cette musique. Et ils ont dit que nous aurions dû le faire tous les jours. Et là vraiment j'ai compris que cet échange était important pour eux. Que de nouvelles portes s'ouvraient. Cela m'a permis aussi une nouvelle compréhension des identités, des proximités, des colonialités, des relations entre le continent africain, le Mozambique, l'île de La Réunion et la France... Cette circulation entre nous est importante... » Idio Chivava continue : « *Le directeur de l'école était un jeune homme. Il était heureux de recevoir des Mozambicains. Il a dit que c'était très important que son école reçoive des Mozambicains pour ouvrir une fenêtre. Pour que les supérieurs se rendent compte que ce lien était sain et qu'il contribuera à dissiper certains malentendus sur le fait d'être ou non en Afrique.* »*



Déplacés. Photo : George Michel

Dans la même perspective, Nilegio Cossa, danseur mozambicain a été invité par le chorégraphe réunionnais Stephen Bongarçon pour participer à la pièce « Déplacés » sur l'histoire du peuple de l'archipel des Chagos qui furent chassés de leurs terres ancestrales et se trouvent aujourd'hui en exil sur d'autres îles. Cette collaboration s'inscrit dans des **liens avec les autres lointains et la profondeur historique de nos relations aux autres.**

Encadré 13 : Les Déplacés, un ancrage mozambicain qui renforce la profondeur historique du spectacle

Pourquoi Nilegio Cossa ?

Le son et la voix sont très importants dans Les Déplacés et Nilegio a une voix puissante qui surgit d'une expression du corps brute. Ses mouvements sont implantés dans le sol, par frappement des pieds par exemple, sa voix et ses cris accompagnés, des tambours résonnent. Nilegio est mozambicain, son territoire d'origine a une importance historique qui vient épaissir le propos de la pièce. Les ancêtres des populations de la zone océan Indien, notamment celles formées sur les îles Chagos, étaient aussi originaires du Mozambique, à l'instar des Mauriciens ou des Réunionnais. La présence de Nilegio apporte en ce sens, un enracinement des histoires et des corps. Stephen Bongarçon, Dossier de production

Dans l'encadré ci-dessus Stephen Bongarçon explique son choix pour Nilegio. L'histoire de l'esclavage, de la colonisation, des déplacements forcés est non seulement mise en scène, mais Stephen cherche à donner une **résonance de l'histoire dans le présent en réunifiant les descendants des esclaves et liant mozambicains et réunionnais dans la chorégraphie.**

6.4.2. Les liens avec l'histoire et avec les débats internationaux actuels

Il est intéressant de voir comment les spectacles des artistes mozambicains mettent en scène et sont infusés de leurs **préoccupations sociales et des débats internationaux actuels**. Ils s'inscrivent ainsi dans un vécu artistique et politique qui fait des artistes et des spectateurs et spectatrices les responsables de leur propre Histoire, rappelant la posture éthique et politique des chantres de la négritude et de la lutte contre la colonisation : « *J'étais tout à la fois responsable de mon corps, responsable de ma race, de mes ancêtres* » (Fanon, 1952).

Ainsi, un très grand nombre de spectacles présentés et développés au Mozambique et à l'île de La Réunion abordent le **sujet de la violence**. Les spectacles de danse et les vidéos de Ido Chichava « Vagabundos », « Jungle », « Começa a ficar tarde » (Il commence à être tard) ainsi que « Ultimo Berro : corpo em Estado de Emergência » (Le Dernier cri : Corps en état d'urgence), « Déplacés » de Stephen Bongarçon, Panaibra « Mentiras aplaudidas » (Mensonges applaudis) traitent tous de situation d'extrême violence. Le spectacle de Mai Juli « Sinais particulares »³⁰ (Signes particuliers) chorégraphe et danseuse mozambicaine présente l'impact d'un viol. Le spectacle de Janeth Mulapha « Vozes » (Voix) est le cri de femmes qui donnent une voix à leurs corps privés de liberté. **La violence de genre, la violence coloniale, la violence de la guerre, la violence de la pauvreté et de la faim, la violence à multiples facettes, à multiples niveaux**, l'accumulation de la violence venant de multiples côtés est présentée dans une grande partie des productions. La violence vient de tous les côtés. Un environnement agressif, un système économique agressif, une relation avec l'État agressive, des relations agressives entre les individus, des engrenages de violences quotidiennes, la micro-violence et la macro-violence se chevauchent dans des milliers de compositions possibles – telle est l'image du monde partagée au travers de la danse.

Au travers du traitement de la violence, les spectacles proposés dans le cadre du projet contribuent à tisser des **liens à soi et aux autres grâce au pouvoir cathartique de l'art, à sa capacité de guérison et de résilience physique et psychique** qu'il offre aux artistes comme aux spectateurs et spectatrices. La danse s'inscrit ici dans une **longue tradition africaine du soin et de l'attention à l'autre** (*care*), où les traditions africaines de guérison « *offrent des explications significatives de la maladie, la situant dans le cadre des relations de*

30 <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=CmXeOnZUslc>

parenté, des problèmes communautaires et de l'histoire locale, et alimentant l'espoir, ce qui explique en grande partie sa force ontologique » Bagnol, 2017.

Résonant avec la notion de santé et le rôle de l'art dans la santé humaine, le ministre d'État du Burkina Fasso, M. Bassolma Bazie, dans son allocution lors du débat général de la 78^e session de l'Assemblée générale des Nations Unies, commentant l'interdiction d'entrée en France des artistes sahéliens a déclaré : « *en décidant de l'interdiction des artistes du Burkina, du Mali et du Niger en France c'est une méconnaissance très grave de la portée culturelle en tant que moteur d'équilibre familial, communautaire, voire national. L'artiste est un médecin du psychique même à distance.* » Ces **soubresauts géopolitiques contemporains font écho à la longue Histoire coloniale qui relie la France et l'Afrique**, à ses effets sur les esprits et les corps encore aujourd'hui, et sur **le rôle des arts vivants pour réinterroger et transformer ces vécus dans une nouvelle relation à l'autre**. Le projet et les spectacles qu'ils proposent participent de ce mouvement.

La synopsis de Pak Njamena et le court extrait du texte du spectacle semblent faire référence au **questionnement du colonisé profondément blessé, malade de cette oppression coloniale qui nie son identité** et son existence même et qui le pousse à interminablement douter. « *Parce qu'il est une négation systématisée de l'autre, une décision forcenée de refuser à l'autre tout attribut d'humanité, le colonialisme accule le peuple dominé à se poser constamment la question : " Qui suis-je en réalité ? "* » Fanon, 2002.

Encadré 14 : Synopsis de « Deus nos acudi » de Pak Njamena

« En Afrique et dans le monde, la magie est perçue comme un moyen d'accéder au pouvoir, à travers les rituels des sectes ou simplement par la répétition de comportements. La tradition, que ce soit à travers l'oralité, les symboles, les manuscrits, les objets sacrés ou même les mouvements du corps, évoque l'ascendance de toute une société. Dans le monde contemporain, pour l'individu mondialisé, la différence raciale est ambivalente, car elle confère du pouvoir, mais aussi de la marginalité. Dans les moments où tout est noir et où nous ne voyons pas avec nos yeux, nous ressentons la vie dans un rêve profond d'angoisse et de douleur, mais lorsque nous nous réveillons, nous nous retrouvons dans le chaos et nous ne sommes qu'un corps dans le monde, transportant toute cette expérience dans nos bagages, même si c'est de manière inconsciente. La fiction se concrétise dans l'espace grâce à l'imagination de l'incarnation : l'image du corps en mouvement génère différents moments de doute, de choix et d'opinion. »

Pak Njamena demande pendant le spectacle : « **de quelle couleur est ma peau ? ... Noir, noir, noir. La vie n'est pas noire ou blanche, il y a des milliers de nuances entre les deux.** »



Par ailleurs, et dans la même veine, le spectacle de Gabriel Canda Panaibra « *Mentiras aplaudidas* » (mensonges applaudis) est extrêmement ambitieux. Il retrace l'évolution de l'humanité tout en **remettant en cause la véracité de cette histoire qui nous as été contée**. Panaibra nous demande de nous questionner sur les vérités assénées qui émanent de l'Occident. L'œuvre **remet en question les récits historiques et les idées de domination, de nationalité, d'appartenance culturelle et d'identité**. Selon de quel côté de l'histoire l'on se trouve, vainqueur ou vaincu, les récits diffèrent. Le spectacle alerte sur les fausses informations et les partis pris des récits historiques.

Il peut être pertinent de se demander **pourquoi danser la violence** ? Si on analyse les cérémonies de l'Afrique Australe liées au tambour (le *ngoma* qui donne aussi son nom à ces rituels) on observe que **les danses, chants, les musiques et les instruments de musiques ne sont pas des éléments de distraction, mais un phénomène social total** au sens de Marcel Mauss (1954). Le *ngoma*, est un rituel de guérison qui fait référence à la musique, aux chants et aux danses avec tambours, à la performance et au groupe d'interprètes. Ces danses sont des **institutions thérapeutiques liées à des processus de guérison des individus, mais aussi des groupes et de la société**. Une série de publications sur les tambours (*ngoma*) et les rituels de guérison³¹ explorent les différentes manières dont des sociétés africaines, par le biais de rituels et de sacrifices, **cherchent à transformer les individus et les groupes, à les guérir et à leur procurer du bien-être**. Les auteurs de *The Quest for Fruition Through Ngoma* (Dijk et al., 2000:7) proposent une définition du *ngoma* : « 1) le *ngoma* est une façon d'articuler et de commenter les processus de transition ou de transformation ; 2) il produit un certain type de pouvoir et d'autorité basés sur la revendication d'une association et d'une communication spécifiques avec le monde des esprits ; 3) ce pouvoir est incarné, exprimé et réalisé dans le rythme (tambours, chants, danses) ».

31 Voir *Ngoma, Discourses of Healing in Central and Southern Africa* (Janzen, 1992) ; *Weaving the Threads of Life the Khita Gyn-Eco-Logical Healing Cult Among the Yaka* (Devisch, 1993) ; *The Law of the Lifegivers* (Devisch et Brodeur, 1999) ; et *The Quest for Fruition through Ngoma* (Dijk et al., 2000).

Les rituels avec les danses, musiques et autres composantes contribuent **à renforcer et à régénérer les individus, en chassant l'agressivité et la destruction**. Le concept de guérison est conçu comme une « *reproduction sociale de la santé* » (Janzen, 1992) liant la santé aux croyances cosmologiques et aux pratiques rituelles. Selon la définition de Janzen : « *La reproduction sociale (...) fait référence au maintien d'un mode de vie et à l'engagement de ressources dans des relations de soutien, des institutions et des organisations qui maintiennent directement ou indirectement la santé* » (Janzen, 1992 : 153).

Cette violence vécue personnellement et de manières différentes par les artistes se réfère à **la violence de genre, violence économique, violence de l'histoire coloniale, de l'esclavage, du socialisme et des événements climatiques**. Et de fait, **les spectacles contribuent à la mise en commun de la souffrance pour soigner le psychique de la nation** comme le soulignait le ministre d'État du Burkina Fasso, M. Bassolma Bazie, comme dans les rituels du *ngoma*.

6.4.3. Un effet plus large sur la région de l'océan Indien

À l'occasion du festival « Souffle océan Indien » en octobre 2022, les participant·es et représentant·es des ICC présentes à La Réunion se sont rencontrées pour discuter de **l'intérêt mutuel de participer au réseau plateforme chorégraphique océan Indien, regroupant les institutions publiques et privées** impliquées dans la danse, le chant et la musique sur cette zone géographique. Le réseau regroupe des membres du Mozambique, de Madagascar, de l'île Maurice, de La Réunion, de Mayotte, des Comores ainsi que des partenaires métropolitains (Nantes, Dreux, Reims, Bordeaux, Marseille, Aix). Son objet est de concourir à une réflexion partagée, à une mutualisation de moyens et d'idées, de produire un discours partagé sur l'art et sa professionnalisation et de favoriser une structuration des ICC concernées.

Cette initiative illustre concrètement les **effets d'internationalisation et de construction de liens aux autres lointains** permis par le projet.

7. AMÉLIORATION DU PROJET ET RECOMMANDATIONS PROSPECTIVES

Une discussion sur **les points positifs et les marges de progression** des activités réalisées au cours des 3 années passées a été menée avec les bénéficiaires et participant·es des différentes activités du projet au Mozambique.

Tableau 2 : Forces, limites et recommandations

PROFESSIONNALISATION/ LIEN AVEC SOI	
FORCE	<ul style="list-style-type: none"> La formation en illumination nous permet de comprendre les arts comme une profession Il a apporté une logique de marché sur la scène Ce que nous faisons est plus qu'une expression artistique. Tout était très technologique, il y avait beaucoup de matériel de pointe (disons plutôt de matériel excédentaire) Nous avons beaucoup appris sur le son, la microphonie Ce type de gestion (défaillante) m'a permis d'apprendre beaucoup de choses que j'ai essayé d'éviter par la suite
LIMITES	<ul style="list-style-type: none"> Kínáni, Yodine, ont toujours un gros problème, qui s'est aggravé au fil du temps, à savoir le non-respect des contrats Ils ont de nombreuses failles dans leur gestion Il n'y a jamais eu d'exécution des contrats Ils ne savent pas gérer l'aspect administratif des choses Les paiements sont toujours effectués beaucoup plus tard. Il n'y a pas de contrats On est pris comme des personnes « en formation » La communication à ce sujet était toujours très précaire
RECOMMANDATIONS	<ul style="list-style-type: none"> Avoir des contrats clairs de professionnels L'aspect administratif de la plateforme doit être amélioré – plus de transparence Une meilleure communication sur l'embauche. Les honoraires n'ont pas augmenté Les artistes mozambicains sont sous-payés Il y a un sentiment de mécontentement Si nous vivons de ce que nous faisons, il doit y avoir plus de considération Les conditions doivent être les mêmes pour un artiste international que pour un chorégraphe mozambicain établi
INTERNATIONALISATION/ LIENS AVEC LES AUTRES LOINTAINS	
FORCE	<ul style="list-style-type: none"> La danse contemporaine est quelque chose de nouveau à Maputo Kínáni fait appel à des programmeurs internationaux qui choisissent des spectacles pour les internationaliser C'est une excellente occasion pour les jeunes artistes de s'internationaliser

INTERNATIONALISATION/ LIENS AVEC LES AUTRES LOINTAINS

LIMITES

- Le matériel d'éclairage est très obsolète ici – et ce qui est à jour est très cher, impossible à louer
- L'internationalisation est très limitée pour les techniciens en raison de la différence entre le matériel disponible à l'étranger et celui disponible ici

RECOMMANDATIONS

PROGRAMMATION DE LA BIENNALE

FORCE

LIMITES

- Il y a une limitation en termes de jugement
- Le processus de sélection est très limité

RECOMMANDATIONS

- La sélection doit être décentralisée
- Une équipe plus importante est nécessaire.

PRODUCTION DE LA BIENNALE

FORCE

PRODUCTION DE LA BIENNALE

LIMITES

- En termes de production, il y a un grand manque d'organisation
- manque de clarté dans les contrats ; interaction entre la plateforme et les centres culturels ; entre la plateforme et les professionnels
- on n'a pas d'information interne. On ne sait pas quand on va travailler et avec qui
- J'ai raté beaucoup d'opportunités d'emploi ces derniers mois à cause de leur manque d'organisation... Je sais que j'ai un engagement, que je dois remplir cette partie de mon travail en tant que diplômé... Mais personne ne me dit quoi que ce soit sur ce que je vais faire... Nous sommes à moins d'un mois maintenant

RECOMMANDATIONS

- Plus grande articulation
- Nécessité d'une équipe plus définie qui travaille tout au long de l'année
- Plus grand investissement dans la planification annuelle

FORMATION EN ILLUMINATION

FORCE

- Compréhension du langage conceptuel
- Ce type de formation résout beaucoup de problèmes – d'autant plus qu'il y a une grande pénurie de techniciens
- La formation améliore considérablement la qualité des spectacles conceptualisés – tant pour le théâtre que pour la danse
- La scène artistique avait besoin de cette élévation de la qualité du produit artistique

LIMITES

- Manque d'espace au sein de l'environnement artistique pour mettre en œuvre ce qui a été appris
- Peu d'espace créatif. On n'est pas inclus dans le concept
- Les artistes ne conçoivent pas l'éclairage dans le processus artistique

FORMATION EN ILLUMINATION

RECOMMANDATIONS

- Qu'il y ait une meilleure connaissance de la réalité artistique lors de la structuration du programme de formation
- Nécessité d'adapter les connaissances acquises à la réalité mozambicaine
- Les connaissances techniques à acquérir doivent être conçues en vue d'être mises en œuvre ici
- La formation devrait être plus pratique – avec un atelier d'expérimentation à Maputo – où on peut appliquer ce qu'on a appris
- Il faudrait davantage d'ateliers, dans différents domaines, tant techniques qu'artistiques, et davantage d'ateliers avec les professionnels qui arrivent ici pour monter des spectacles

PUBLICS ÉLOIGNÉS

FORCE

- Kínáni apporte un art sensible qui n'est pas largement accessible aux gens au Mozambique – il apporte une dynamique différente, et merci à tout le monde de répondre avec une grande technique
- Kínáni est une grande école, j'ai beaucoup appris

LIMITES

- Il n'y a pas de relation entre Kínáni et un public plus général
- Il y a beaucoup de gens à Maputo qui ne connaissent pas encore Kínáni

RECOMMANDATIONS

- Il serait nécessaire d'étendre le champ d'action de Kínáni à d'autres provinces
- La formation artistique devrait couvrir d'autres provinces et toucher un public plus large
- Le développement communautaire serait important
- Il serait important d'impliquer les élèves du secondaire, afin qu'ils puissent découvrir ce qu'est la danse contemporaine

KÍNÁNI

FORCE

- C'est un espace qui permet de sortir des sentiers battus.

KÍNÁNI

LIMITES

- La perspective d'internationalisation qu'apporte Kínáni
- Elle nous permet de comprendre les arts comme une profession – comme quelque chose de durable

RECOMMANDATIONS

- Il serait important d'élargir le public – de s'ouvrir à davantage de groupes d'âge, à différents types de personnes, à différentes classes, à toutes sortes de personnes
- Il serait important pour Kínáni de sortir de la ville, d'aller davantage dans les quartiers

ASPECTS DE GENRE

FORCE

LIMITES

- Aucune Femme qui a commencé comme technicienne n'est restée
- Une structure organisationnelle aussi compliquée n'aide pas les femmes à rester – les femmes ont besoin de clarté dans leurs projets... elles ont besoin de savoir sur quoi elles comptent
- Les femmes ne vivent pas de promesses – elles ont besoin de ce qu'il faut

RECOMMANDATIONS

Ces **forces et faiblesses peuvent être distinguées sur le plan de la formation technique** et sur celui de la **création et de la pratique artistique**.

Sur le premier plan, il ressort des entretiens que l'expérience d'échange avec des homologues d'autres pays a été très enrichissante et a permis une **valorisation des compétences** des techniciens impliqués. Avec le recul de formations antérieures, il est constaté que sur le long terme ces expériences produisent des **effets de professionnalisation et d'internationalisation avérés** pour les individus concernés. En termes de marges de progression, le secteur des ICC au Mozambique souffre d'une **trop faible reconnaissance des compétences techniques**, celles-ci étant considérées comme de la débrouillardise et du bricolage accessible à tout un chacun. En outre, il **manque un soutien public conséquent pour structurer le secteur** et lui permettre de se professionnaliser durablement. Enfin, le **manque de formations professionnalisantes** est unanimement reconnu.

Encadré 15 : Réflexions des techniciens sur les forces et faiblesses de l'intervention

Damião Sarmento explique son apprentissage en tant que technicien d'illumination en France et au Burkina Fasso avec les techniciens et techniciennes de Grand T. « *Au Burkina nous avons beaucoup, beaucoup appris. Ce voyage a été une leçon de vie – il a permis de voir les grandes différences entre les dynamiques des milieux artistiques – au Burkina, il y a très peu de concurrence sur le marché. Les artistes ont une grande unité entre eux – entre les techniciens... Au Mozambique, il n'y a pas de distinction entre scénographe et éclairagiste – au Burkina, on a appris que les choses sont séparées... Ici on a l'impression que les artistes ont peu de respect pour les techniciens – ils ont peu de connaissances aussi sur notre travail et ce que l'on peut faire... Depuis que j'ai suivi cette formation, les gens ont davantage confiance en moi en tant que technicien – je suis plus sollicité ; ils respectent davantage mon travail. J'ai l'impression que mon travail est de meilleure qualité. Mon niveau de travail en termes de qualité et quantité a beaucoup augmenté... Au Burkina, l'apprentissage de la scénographie a été incroyable, mais en même temps très dur. Les conditions étaient très difficiles d'un point de vue économique... Il y a également eu un grand choc culturel.* »

Amosse Mahoche, est régisseur du festival Kínáni il a commencé en 2004. Puis, pendant quelques années, il est assistant-technicien au théâtre Avenida. Sa première expérience dans un festival a eu lieu lorsque Yodine a organisé Aldeia Cultural, qui mettait l'accent sur le théâtre de rue. La formation qu'il a reçue est celle de Kínáni, en tant que plateforme. Il n'avait pas de formation spécifique, mais le fait de travailler à Kínáni année après année a eu un effet et a ouvert des portes sur le marché. Kínáni a été la

plateforme qui lui a permis de se faire connaître par d'autres artistes sur le circuit et au niveau international. Grâce à Kínáni, il a pu travailler en dehors du pays, en dehors du circuit Kínáni – il a commencé à s'internationaliser – JHB, Europe, Nigeria.

Amosse Mahoche explique : « *La formation des éclairagistes au Mozambique était faite par des techniciens qui venaient de l'extérieur – le centre culturel franco-mozambicain a joué un rôle clé dans ce domaine – la plateforme de danse a commencé comme ça... avec eux, car ils ont fait venir des professionnels qui a constitué un formidable espace d'échange d'expériences... Kínáni montre à l'ensemble de la communauté artistique qu'il est possible d'organiser un festival – qu'il faut oser. Mais il faudrait le rendre annuel afin que la communauté puisse s'agrandir... Le ministère de la Culture devrait jouer un rôle plus fort et plus porteur – il n'y a pas de soutien – comment construire un public sans soutien ? – Comment appeler les gens à venir voir sans soutien ?*

Nous devons réfléchir à la manière d'attirer l'attention sur ce type d'initiatives. Il ne sert à rien de dire le jour J que le ministère soutient l'initiative... Il faut vraiment la soutenir, avec ce que l'on peut et ce dont on est responsable. Les salles de cinéma n'ont pas les conditions pour les projections, et les quelques salles qui existent ne sont pas très ouvertes parce que les initiatives ne sont pas rentables. Il serait important de sortir Kínáni de la capitale, de décentraliser la danse contemporaine. Si nous ne décentralisons pas, nous ne saurons jamais si les gens de la capitale aiment la danse contemporaine. Nous devrions aussi nous étendre à davantage d'espaces – les espaces alternatifs existants sont bons, mais la machinerie bureaucratique pour l'utilisation des espaces pour les arts est immense. C'est un obstacle majeur. »

Amosse Mahoche continue : « *D'avantage de personnes doivent être formées et davantage de personnes doivent être activement impliquées – en particulier sur le plan technique. Il n'y a même pas 10 techniciens compétents – mais ce n'est pas suffisant, par exemple, pour un festival comme la Biennale africaine de la danse. La Biennale va être un grand défi pour nous tous... C'est beaucoup plus grand que ce dont nous sommes capables... Les programmeurs viennent du monde entier, les programmeurs s'attendent à voir des œuvres d'un niveau international – nous voulons faire un bon travail, malgré toutes les limitations. Nous voulons tous que le résultat soit l'internationalisation des spectacles mozambicains, afin que nous puissions apporter ce que nous faisons à d'autres endroits. »*

Sur le plan de la **création et de la pratique artistique**, il ressort avant tout la capacité du projet et de la biennale de la danse à donner de la **visibilité internationale aux artistes mozambicains**. Ces derniers constituent *in fine* les actrices et acteurs du projet comme ses principaux groupes cibles et bénéficiaires. En termes de marge de progression, il est constaté que les **enjeux d'accessibilité des spectacles pour des publics éloignés** de l'offre culturelle sont encore trop peu investis au Mozambique où les inégalités sociales sont particulièrement fortes. À La Réunion, les ateliers scolaires ont en partie permis de traiter cette question dans le cadre du projet. Le **manque de rigueur contractuelle et administrative, la précarisation** qu'elle entraîne pour les artistes et techniciens, en particulier les femmes, sont également relevés.

Encadré 16 : Réflexions des artistes sur les forces et faiblesses de l'intervention

Pack Njamema qui avec sa pièce « Deus nos acudi » a été invité au Festival « Souffle océan Indien » en 2022 explique : « *Nous sommes le visage de Kínáni – nous sommes ceux qui proposent... Tout le monde souhaite que le circuit de la danse se développe et chacun travaille dur pour y parvenir. Quito est très sollicité au niveau international lorsqu'il s'agit d'organiser des spectacles – il finit donc par choisir ce qu'il pense pouvoir entrer dans la société mozambicaine. Quito et Kínáni encouragent la formation de la nouvelle génération, mais ce sont les artistes qui investissent. Quito ne fait que donner des idées – les artistes les mettent en œuvre – nous partageons. Ce dans quoi nous investissons aujourd'hui en tant qu'artistes indépendants est le résultat du fait que Kínáni nous a mis sous les feux de la rampe. Kínáni met les artistes sous les feux de la rampe – à l'échelle internationale*

Kínáni fait parti d'un espace créatif qui éduque le public en permanence – cela commence par la formation de nouveaux danseurs et s'étend ensuite au reste du public... Il y a un travail qui se fait dans les quartiers – les espaces de la ville sont fermés aux gens. Le public étranger est toujours plus nombreux dans cet espace, mais il y a de plus en plus de Mozambicains qui sont curieux. Kínáni joue un rôle important – mais nous sommes Kínáni – sans nous, Kínáni n'existe pas. Le reste, nous le faisons ensemble... »

10. CONCLUSION

Les points forts du projet en termes d'impacts sont les suivants :

- **L'inscription de la danse contemporaine mozambicaine et réunionnaise dans un contexte porteur de sens pour le lien social et la médiation culturelle**
- **Des résidences techniques et artistiques croisées qui ont permis une production et une diffusion de spectacles originaux**
- **Une professionnalisation individuelle et collective des technicien.nes et artistes constatée**
- **Les femmes impliquées malgré les barrières : une lutte acharnée dans un écosystème mozambicain des ICC encore fragile**
- **Le lien social à soi, aux proches, à l'univers et aux autres lointains a été travaillé dans le processus de création, de production et de diffusion comme dans les contenus des spectacles :**
 - *Les spectacles mettent en scène et mettent à distance des situations extrêmes (pauvreté, exclusion, violence, exploitation, Histoire de l'esclavage, de la colonisation et de la guerre civile).*
 - *Les femmes prennent le contrôle sur leur corps et sur leur vie et grâce à la danse sortent d'elles-mêmes, sortent de leurs conditions de « femme » et acquièrent un pouvoir d'agir qu'elles ne soupçonnaient même pas.*
 - *Un effet plus large sur la région de l'océan Indien grâce au réseau plateforme chorégraphique océan Indien, regroupant les institutions publiques et privées impliquées dans la danse, le chant et la musique sur cette zone géographique.*

Résultats Obtenus

- 3 techniciens (hommes) de scénographie et illumination ont participé à une formation
- 3 chorégraphes (2 hommes et une femmes) mozambicains ont participé à des résidences d'artistes
- 1 chorégraphe Réunionnais (homme) a présenté son spectacle et animé des workshops au Mozambique
- 1 danseur (homme) a participé à des résidences d'artistes et des workshops à la Réunion

TÉMOIGNAGES DES PORTEURS DE PROJET

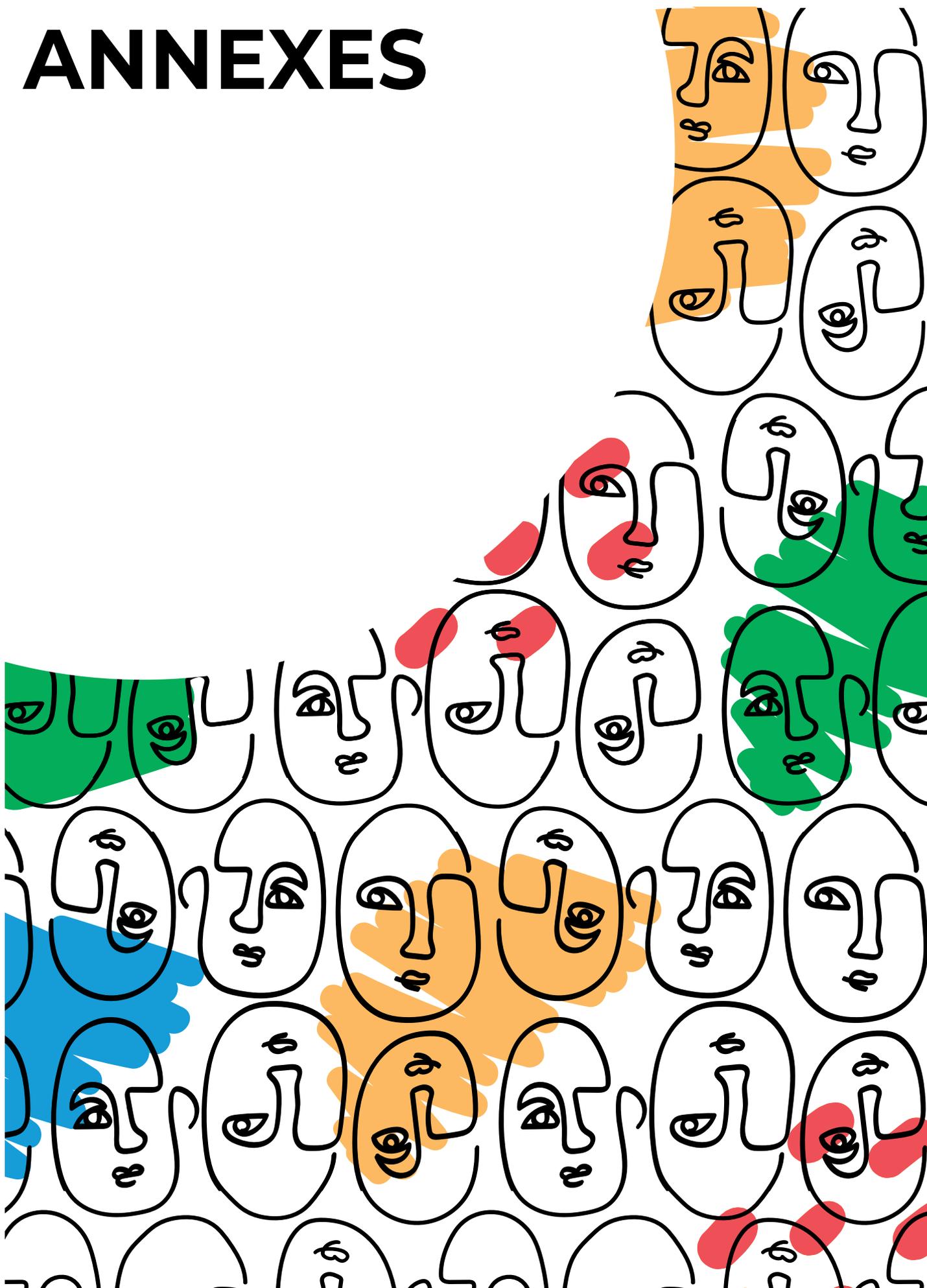
« En réunissant des artistes, des enfants et des communautés de différentes parties de l'océan Indien, le projet a tissé un réseau de collaboration et de compréhension, où la danse est devenue un langage commun pour explorer les identités partagées et les histoires de migration. »

« Combinant techniques chorégraphiques et récits locaux, le projet a favorisé un sentiment d'appartenance collective, où les participants ont trouvé dans l'art un moyen d'exprimer leurs expériences, transcendant les frontières géographiques et sociales. »

« Le dialogue interculturel encouragé par le projet a permis de redonner du sens aux questions historiques et actuelles par le biais de la danse, favorisant ainsi l'empathie et l'unité entre les différentes communautés. »

« Grâce à des ateliers chorégraphiques avec des enfants (l'avenir de la danse) et à la collaboration avec des artistes locaux et internationaux, le projet a renforcé les liens sociaux, favorisant une meilleure compréhension des questions de migration et des luttes historiques des communautés, contribuant ainsi à une réflexion collective sur l'identité et l'appartenance. »

ANNEXES



1. DÉROULÉ MÉTHODOLOGIQUE DE LA MESURE D'IMPACT

SÉLECTION DES ÉTUDES DE CAS DU VOLET RECHERCHE-ACTION

Au démarrage de la recherche-action, les études de cas ont fait l'objet d'une validation conjointe entre l'équipe de recherche, l'IF et l'AFD. Les projets retenus sont :

- **Sénégal : Woolu Yakaar : cirque et lien social** – Dakar/ Paris – SenCirk/ Clowns Sans Frontières (CSF) ;
- **Tunisie : N.E.F.T.I (Nouvel Espace de Fabrication Temporaire et Internationale)** – Tunis – Nefta – Marseille – Collectif El Warcha/ Le collectif, ETC ;
- Mozambique : **Mozambique- Réunion. Une rive & l'autre, dans la danse** – Kínáni – Lalanbik.

De cette manière, les études de cas permettent de **couvrir des aires culturelles diversifiées** :

- francophones et lusophones, arabophones, wolofophones et rangaphone (aire culturelle bantoue) ;
- en Afrique de l'Ouest sahélienne, au Maghreb et en Afrique Australe.

Elles permettent également d'étudier les pratiques et leurs effets d'**actions culturelles variées** (arts circassiens, architecture et design, danse) ciblant des **dimensions du lien social** différentes :

- Inclusion sociale des enfants et des jeunes vulnérables ;
- Renforcement du pouvoir d'agir et appropriation de l'espace public des jeunes ruraux ;
- Professionnalisation et renforcement de l'offre culturelle.

Enfin, les porteurs et porteuses de projet sélectionné-es disposent de **capacités de gestion de projet** identifiées au travers de leurs dossiers de demande de financement.

Ces projets ont ensuite bénéficié d'un **accompagnement sur la durée et d'une mesure de leur impact sur le lien social** au travers d'une mission de démarrage (cadrage méthodologique et définition des cibles), d'un suivi longitudinal de proximité et d'une mission finale d'évaluation.

SUPERVISER ET ANIMER LA RÉALISATION D'UNE RECHERCHE-ACTION DE MESURE DES IMPACTS :

La méthodologie définie lors des missions de lancement a été mise en œuvre par les porteurs et porteuses de projets qui ont bénéficié d'un **accompagnement** en distanciel et en présentiel pendant toute la durée de leur projet.

Les principes généraux de la méthodologie reposent ainsi sur une **double démarche** :

- de **construction de données par les porteurs et porteuses de projet**, d'une part : situation de référence, indicateurs et outils de suivi, auto-évaluation ;
- et de **construction de données par un regard extérieur**, d'autre part : études de cas, méta-analyse des projets et des données collectées.

Cette méthodologie permet ainsi une **triangulation des données** primaires (observation, missions de terrain) et secondaires (rapports, suivi-évaluation, entretiens). Elle a été affiné et **ajustée aux calendriers d'exécution des projets et aux contraintes** des différents contextes, tout au long des 22 mois du programme (juin 2022 à mars 2024).

LE CADRE DE RÉFÉRENCE DE LA MESURE D'IMPACT DES PROJETS SUR LE LIEN SOCIAL

À partir de la sélection des études de cas, il s'est agi de **répondre, avec les porteurs et porteuses de projet et les membres du comité de pilotage, aux questions suivantes** et de proposer des **solutions opérationnelles pour des études de cas ciblées** :

- Comment évaluer l'impact sur le lien social pour des publics éloignés de l'offre culturelle ?
- Comment définir et délimiter le lien social de manière réaliste et opérationnelle en lien avec la réalité des projets soutenus et des capacités des opérateurs culturels ?
- Comment accompagner les opérateurs culturels dans l'intégration d'un critère « lien social » dans la réalisation de leurs projets et leur suivi-évaluation ?

Dans un second temps, il s'est agi de **construire des outils opérationnels** de mesure d'impact et d'accompagner les porteurs **et porteuses** de projet dans la **mise en œuvre de ces outils** sur toute la durée du programme. L'**accompagnement de proximité** par les expertes nationales a permis de faciliter la mise en œuvre de ces outils.

Concrètement, au cours des missions de terrain, une démarche méthodologique de **co-construction des concepts avec les porteurs et porteuses de projet** a été proposée et réalisée au cours de **deux ateliers participatifs**. Cette construction a été envisagée afin d'en **garantir la faisabilité et l'appropriation**. De cette manière, la **définition du lien social et de la mesure de son impact** demeure éminemment **subjective et contextualisée**, dans le **respect des cultures et des identités multiples**.

Cette définition au démarrage de chaque étude de cas permet ainsi de proposer une **référence unique et spécifique à chaque projet**. Il constitue ensuite un **cadre de référence qui se veut évolutif**, selon une **approche participative et inclusive**, dans la lignée de la philosophie du Programme « Accès Culture ». Cette référence est également articulée avec la recherche doctorale et travaillée en regard au **cadre de référence partagé au sein du volet recherche-action**, construit en amont des missions.

Pour le Mozambique, la **Matrice de suivi-évaluation** retenue a été la suivante :

2/ PROFESSIONNALISATION INDIVIDUELLE :	
INDICATEURS	Progression d'amateurs et de jeunes professionnels émergents vers un statut de professionnel formel (contrats, statut de formateur...)
	Démarche : bottom up → un effet d'empowerment des individus à mesurer qualitativement
Gagner des compétences techniques et artistiques	
INDICATEURS	Nombre de personnes formées et de compétences acquises
Gagner sa vie	
INDICATEURS	Nombre de contrats signés
SOURCE DE VÉRIFICATION	

3/ NIVEAU INTERNATIONAL : RÉSEAU, PROJETS COMMUNS, GAGNER EN VISIBILITÉ	
Développement d'un réseau	
INDICATEURS	Activités : partager des projets et des activités artistiques avec de nouveaux partenaires Zone géographique : Maurice, Madagascar, La Réunion, Mozambique, Mayotte, Afrique du Sud
Nouveaux projets communs Kínáni /Lalanbik	
INDICATEURS	2 projets montés et réalisés
Gagner en visibilité à l'international	
INDICATEURS	Visibilité des artistes au sein des plateformes Kínáni et Lalanbik Visibilité des plateformes sur la zone ciblée

ANALYSER, EXPLOITER ET RESTITUER LES RÉSULTATS :

Outre l'accompagnement longitudinal assuré tout au long de la recherche-action et selon le rythme d'avancée des projets, des **missions *in situ* d'observations** de réalisations des activités des différents projets ont pu être réalisées à **La Réunion** (Festival de danse « Souffle océan Indien », octobre 2022), en **Tunisie** (résidence d'artiste en novembre-décembre 2022) et au **Sénégal** (tournée SenCirk/Clowns Sans Frontières novembre 2022). Ces missions ont permis de recueillir des données et de produire de premières analyses. Celles-ci sont venues nourrir la démarche de mesure d'impact. Elles ont fait l'objet d'une **Note intermédiaire (Livrable 5)** sur le Sénégal ainsi que d'une **restitution vidéo (Livrable 6)** en Tunisie.

Ce dernier livrable ainsi que ces missions d'observation intermédiaire *in situ* par l'équipe internationale n'étaient pas prévus dans la prestation initiale et ont été **intégralement financés sur fonds propre par Prospective et Coopération**.

Enfin, **3 missions finales de mesure d'impact** ont été réalisées par un binôme national et international **au Sénégal (octobre 2023), au Mozambique (novembre 2023) et en Tunisie (février 2024)**. Elles ont permis de finaliser le recueil de données dont l'analyse a été synthétisée sous forme de **rapport provisoire (Livrables 7, 8 et 9) et final (Livrables 10, 11 et 12)**.

2. BIBLIOGRAPHIE

Abilio, David. 2021. Dança em Moçambique – o país.

<https://opais.co.mz/danca-em-mocambique/>

Bachir Souleymane Diagne. 2019. *Léopold Sédar Senghor, L'art africain comme philosophie*. Paris : Riveneuve.

Bagnol, Brigitte . 2017. The Aetiology of Disease in Central Mozambique with a Special Focus on HIV/AIDS. *African Studies*. Volume 76, 2017.

Issue 2: Opening-up Mozambique: Histories of the present. Pages 205-220

<http://dx.doi.org/10.1080/00020184.2017.1322867>

Bagnol, Brigitte. 2006. Gender, Self, Multiple Identities, Violence and Magical Interpretations in Lovolo Practices in Southern Mozambique. PhD Thesis in Anthropology. University of Cape Town, South Africa.

Bagnol, Brigitte. 2018. Barbaridades e violências. *Revista de Antropologia*, V.60, n.3: 134-162.

<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/141648>

Banerjee, Abhijit V.; Dufl , Esther. 2019.

[Good Economics for Hard Times: Better Answers to Our Biggest Problems. PublicAffairs.](#)

Boswall, Karen & Cowan, Jane, K. 2022. Girls Can Dance Xigubu, Too: An Embodied Response to Gender-Based Violence in Mozambique (Ch 9, p 140-160), in Fifer, Julian, Angela Impey, Peter Kirchsclaeger, Manfred Nowak & George Ulrich (eds). (Forthcoming). *The Routledge Companion to Music and Human Rights*. Routledge and Routledge SOAS Studies in Music, New York, London.

Boswall, Karen. 2020. From Music-Video to Musical Video Portraits. Collaborative Production of Women's Ethnographies in Mozambique. *Visual Ethnography, Ethnographically Grounded Music Videos: Experiments in Musical Ethnography* edited by Dario Ranocchiari and Eugenio Giorgianni, Vol. IX, (No. 1.).

Boswall, Karen. 2022. Speak my sister web documentary. A contemporary, decolonial, feminist and multi-modal collaborative response to José Cardoso's Mozambican musical film *Sing My Brother – Help Me to Sing* (1981). Doctoral thesis (PhD), University of Sussex.

Carrel, M. (2015). *Faire participer les habitants ? Citoyenneté et pouvoir d'agir dans les quartiers populaires*. ENS Éditions. Paris.

Césaire Aimé. 1950. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence Africaine.

Chapelle, de la Maud. 2012. Panaibra Gabriel Canda, Chorégraphe mozambicain. L'Agitateur de Danse Contemporaine.

<http://www.africine.org/index.php/analyse/panaibra-gabriel-canda-choregraphe-mozambicain/10901>

Cheikh Anta Diop. 1954. *Nations nègres et cultures*. Paris : Présence Africaine.

Coulangeon, P. 2005. *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris, La Découverte.

Cuche, D. 1996. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris, La Découverte.

Devisch, R. 1993. *Weaving the Threads of Life, The Khita Gyn-Eco-Logical Healing Cult Among the Yaka*. Chicago: The University of Chicago Press.

Devisch, R. and C. Brodeur. 1999. *The Law of the Lifegivers*. Langhorne, PA: Harwood Academic Publishers.

Dijk (van), R., R. Reis and M. Spierenburg (eds). 2000. *The Quest for Fruition Through Ngoma. Political Aspects of Healing in Southern Africa*. Cape Town: David Philip.

Doyon Raphaëlle et Katuszewski Piere. 2018. *Genre et arts vivants*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux

Dreyfuss, H. 1967. *Designing for people*. New York : Paragraphic books.

Dujardin, P. 2011. *La chose publique ou l'invention de la politique. Une histoire pour lecteurs de tous âges*. France : La chronique sociale.

Fanon, Franz. 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Le Seuil.

Fanon, Franz. 2002. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte.

Ferdinand, Malcom. 2019. *Une Ecologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le Monde Caribéen*. Paris : Le Seuil.

Forbes, D. 2011. *L'art et la culture aujourd'hui : perspectives africaines*. Arterial Network. Cape Town.

Gabinete Central de Organização Sector de Documentação. 1978. 1º Festival Nacional de Dança Popular. Maputo: GCO

http://fcsh.unl.pt/mozdata/files/original/6/3386/MOZ_232.1.pdf

Habermas, J. 1962, trad. 1992. *L'espace public*. Paris, Payot.

Honwana Alcinda. 2013. *Youth and Revolution in Tunisia*. London: Zed Books

Hosagrahar Jyoti. 2017. La culture au cœur des ODD. *Le Courrier de l'UNESCO*.

https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000248116_fre

Janzen, M.J. 1992. *Ngoma. Discourses of Healing in Central and Southern Africa*. Berkeley: University of California Press.

Jégou F., Vincent S., Thevenet R., et al. 2013. Friendly hacking into public sector: co-creating public polices within regional governments, Co-create Conference, Aalto University, Helsinki.

Lardellier, Pascal. 2023. *Éloge de ce qui nous lie. L'étonnante modernité des rites*. La Tour-d'Aigues: L'Aube.

Macamo, Baltazar. 2004. *Conservation et valorisation du patrimoine sonore du Mozambique*. Thèse de doctorat, Lyon 3.

<https://www.theses.fr/2004LYO33025>

Manzini, E. 2007. *Design research for sustainable social innovation*. Basel : Springer Link.

Mauss, Marcel. 1954. *The Gift, Forms and Functions of exchange in Archaic Society*. London: Cohen and West.

Mbembe, Achille et Sarr Felwine. 2017. *Écrire l'Afrique – Monde*. Paris : Philippe Rey/Jimsaan

Mbembe, Achille. 2013. *La critique de la raison nègre*. Paris : La Découverte.

Mbembe, Achille. 2013. *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris : La Découverte.

Mbembe, Achille. 2016. *Politiques de l'inimitié*. Paris : La Découverte.

Mbembe, Achille. 2020. *Brutalisme*. Paris : La Découverte.

Mbembe, Achille. 2021. *Les nouvelles relations Afrique – France : Relever ensemble les défis de demain*.

<https://www.vie-publique.fr/rapport/281834-nouvelles-relations-afrique-france-relever-ensemble-les-defis-de-demain>

Mbembe, Achille et Rioux, Rémy. 2022. *Pour un monde en commun*. Arles : Actes Sud.

Michel, Aurélia. 2020. *Un monde en nègre et blanc*. Paris : Le Seuil.

Morais, S. 2022. Do mato ao palco : A construção da nação em Moçambique através da música. *Anuário Antropológico*, v.47 n.1, 208-227.

<https://doi.org/10.4000/aa.9483>

Nussbaum, Martha. 2003. Capabilities as Fundamental Entitlements: Sen and Social Justice. *Feminist Economics*, vol. 9, n. 2-3: 33 – 59.

Nussbaum, Martha e Sen, Amartya. 1990. *The Quality of Life*. Oxford, Clarendon Press

Portal do governo da Província de Niassa. 2018. Niassa é palco do X Festival Nacional de Cultura.

<https://www.niassa.gov.mz/por/Imprensa/Noticias/Niassa-e-palco-do-X-Festival-Nacional-de-Cultura>

Rachel Bray, Marianne De Laat, Xavier Godinot, Alberto Ugarte, Robert Walker. 2019. Les dimensions cachées de la pauvreté. Recherche participative internationale. ATD Quart Monde.

https://www.atd-quartmonde.fr/wp-content/uploads/2019/05/DimensionsCacheesDeLaPauvrete_fr.pdf

Saar Felwine et Savoy, Bénédicte 2018. *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*.

http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf

Saar Felwine. 2015. Penser les pratiques sociales en Afrique. *Présence Africaine*, 2015/2 n° 192, pp 7 à 12.

Saar Felwine. 2016. *Afrotopia*. Paris : Philippe Rey.

Seck Abdourahme. 2015. Après le développement détours paradigmatiques et philosophie de l'histoire du Sénégal. Une contribution africaine au temps des communs. *Présence Africaine*, 2015/2, n° 192, pp 13 à 32.

Sen, Amartya. 1999. *Development as Freedom*. Oxford University Press, Oxford.

Thévenot, L. (2009). L'action au pluriel : sociologie des régimes d'engagement, Textes à l'appui (Série « Politique et sociétés »). Paris : Éditions La Découverte.

Vanier, M. (2008). Le pouvoir des territoires. Essai sur l'interterritorialité, Economica, Paris.

ÉTUDES

AMODEV (2011), Élaboration d'une méthodologie d'évaluation économique des projets de réhabilitation et de valorisation du patrimoine urbain, Rapport d'étude pour l'Agence française de développement, mai 2011, à paraître.

Jaouadi, M. 2003, « Études Descriptive des industries culturelles en Tunisie », Tunisie, Agence Intergouvernementale de la Francophonie.

UNESCO, 2007, « Les politiques culturelles au Maghreb », Études régionale, Paris, UNESCO.

UNESCO. 2014. *Gender Equality, Heritage and Creativity*. Paris: UNESCO.

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000229418>

ACTES ET COMPTE-RENDU DE COLLOQUES

BEN-NEFISSA S., 2000, « ONG, gouvernance et développement dans le monde arabe », Gestion des Transformations Sociales MOST.

RECHERCHE ACTION

Argyris, C., Putnam, R., & McLain Smith, D. (1985). *Action science: concepts, methods, and skills for research and intervention*. San Francisco: Jossey-Bass.

Argyris, C., & Schön, D. (1978). *Organizational learning: a theory of action perspective*. Reading, MA: Addison-Wesley.

Bargal, D., Gold, M., & Lewin, M. (1992). Introduction: the heritage of Kurt Lewin. *Journal of Social Issues*.

Baskerville, R. L. (1999). Investigating information systems with action research. *Communications of the Association for Information Systems (AIS)*.

Bradbury, H., Mirvis, P., Neilsen, E., & Pasmore, W. (2008). Action research at work: creating the future following the path from Lewin. Dans P. Reason, & H. Bradbury (Éds), *Handbook of action research: participative inquiry and practice* (2^e éd.). London : Sage. ROY & PRÉVOST / La recherche-action : origines, caractéristiques et implications.

WEBSITES

[Interview avec Achille Mbembe.](#)

Serge Paugam : [comment penser le lien social et la solidarité ?](#)

Article 19. 2003. La voix des femmes et le théâtre Africain. Étude de cas du Kenya, du Mali, de la République Démocratique du Congo et du Zimbabwe. Johannesburg: Article 19.

<https://www.article19.org/data/files/pdfs/publications/femmes-et-theatre-africain-french.PDF>

Projet Fala minha irmã (parle ma sœur) d'ethnomusique

<https://www.falaminhairma.org/music>

www.falaminhairma.org

3. LISTE DES PERSONNES RENCONTRÉES

ACTIVITÉS	N°	PARTICIPANT·ES
OBSERVATION DES SPECTACLES	5	<ul style="list-style-type: none"> • Mentiras Aplaudidas – Panaibra Gabriel • Vagabundus – Idio Chichava • Vozes – Janeth Mulapha • Deus nos Acudiu – Pak Njamena • Spectacles de rue
ATELIER	1	<p>KÍNÁNI</p> <ul style="list-style-type: none"> • Quito TEMBE, diretor artistico do festival Kínáni • Silvana POMBAL, plataforma Kínáni , responsavel de produçao e administrativa • Xixava IDIO, balarino, coregarfo e coordenador tecnico (coordenação entre artistas e produtores) <p>LALANBIK</p> <ul style="list-style-type: none"> • Valérie LAFONT (visio), directrice
ENTRETIENS INDIVIDUELS	13	<ul style="list-style-type: none"> • Idio Chichava – Chorégraphe • Janeth Mulapha – Chorégraphe (femme) • Pak Njamena – chorégraphe • Vincent Frontczyk – directeur du CCFM • Matthieu Gollard Chef de projet – Cultiv'arte • Matilda Muocha – Directrice de l'Instituto Nacional das Industrias Culturais e Criativas – INICC (femme) • Jean-Christophe Guillemet, Régisseur principal du Grand T et formateur en illumination • Francisco Baloi – Technicien d'illumination • Damião Sarmento – Technicien d'illumination • Amosse – Technicien d'illumination • Mateus- Technicien d'illumination • Valérie LAFONT, directrice Lalanbik • Quito TEMBE, diretor artistico do festival Kínáni

INSTITUT FRANÇAIS

INSTITUT FRANÇAIS
40-42 rue de la Folie-Regnault
75011 Paris
T. + 33 (0)1 53 69 83 00
institutfrancais.com



AGENCE FRANÇAISE DE DÉVE-
LOPPEMENT
5 rue Roland Barthes
75 598 PARIS CEDEX 12 – FRANCE
afd.fr/fr



PROSPECTIVE & COOPERATION

1, place Gabriel Péri – Vieux port
13001 MARSEILLE – FRANCE

contact@prospectivecooperation.org
T. +33 (0)6 84 31 24 54

prospectivecooperation.org

Association Coopérative loi 1901 – SIREN 791 758 956