



Cahiers d'études africaines

221-222 | 2016

Mobilités et migrations européennes en (post)
colonies

Migrer à contre-courant

L'exemple des résidents culturels européens en Afrique de l'Ouest

Migrating Countercurrent. The Example of European Cultural Residents in West Africa

Altaïr Despres et Marta Amico



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/19017>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.19017

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2016

Pagination : 367-388

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Altaïr Despres et Marta Amico, « Migrer à contre-courant », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 221-222 | 2016, mis en ligne le 01 avril 2018, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/19017> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.19017

Migrer à contre-courant

L'exemple des résidents culturels européens en Afrique de l'Ouest

Dans l'étude des migrations contemporaines, la mobilité des populations depuis les pays du Sud vers ceux du Nord a concentré l'immense majorité des efforts de recherche. Les nombreux travaux qui se sont en particulier consacrés aux migrations africaines vers l'Europe ont permis de rendre compte de la diversité et de la complexité de ces phénomènes migratoires depuis les indépendances. Ils ont restitué tour à tour les logiques sociales à l'œuvre dans ces mobilités, depuis les dynamiques de travail (impulsées par l'ouverture en Europe d'un marché de l'emploi aux immigrés en provenance des anciennes colonies), jusqu'aux dynamiques conjugales et familiales (regroupement familial, mariages transnationaux), en passant par les dynamiques d'émancipation ou de réalisation de soi à travers la migration vers le Nord¹. Au regard de la richesse de ces travaux, l'analyse des mobilités européennes vers l'Afrique fait incontestablement figure de parent pauvre. À cet égard, la recherche sur le tourisme en Afrique contribue sans doute à combler un vide². Cependant — et bien que les mobilités touristiques puissent être motivées par un « désir de transformation » (Chabloz & Raout 2009b : 9) — celles-ci sont le plus souvent de courte durée. Contrairement aux migrations pérennes, la relative extériorité aux sociétés visitées que confère la position de touriste a toutes les chances de n'entraîner que des appropriations partielles ou momentanées des modes de vie et des appartenances identitaires locales. La rareté des travaux sur les migrations européennes en Afrique doit sans doute être mise en perspective avec la faiblesse des flux migratoires concernés. Comparativement à d'autres régions du Sud comme la Chine ou le Brésil, qui ont fait l'objet d'investissements massifs de la part de grandes firmes multinationales, l'Afrique subsaharienne compte peu de « villes globales » (Sassen 2004) susceptibles d'attirer un contingent

-
1. Pour une synthèse de ces travaux, voir REA & TRIPIER (2003).
 2. Dans le champ francophone, voir par exemple les numéros des revues *Autrepart* et *Cahiers d'Études africaines* consacrés au tourisme au Sud (DOQUET & LE MENESTREL 2006 ; CHABLOZ & RAOUT 2009a).

significatif d'expatriés professionnels (*corporate expatriates*) missionnés par leur entreprise pour travailler à l'étranger. Pour autant, des mutations récentes invitent à ne pas considérer la migration européenne en Afrique comme un phénomène résiduel ou insignifiant. En effet, aux côtés des activités diplomatiques et consulaires déjà anciennes, de nouvelles formes d'expatriation voient le jour, conduisant à l'installation, à relativement long terme, de travailleurs européens sur le continent. Le développement de l'industrie touristique (Van Beek & Schmidt 2012 ; Keshodkar 2013), l'intensification de la présence des ONG (Ryfman 2014), la multiplication du petit entrepreneuriat dans les anciennes colonies (Armbruster 2010 ; Dos Santos 2013) tracent autant de nouveaux itinéraires migratoires partant de l'Europe pour aller vers l'Afrique.

S'inscrivant dans ce champ de la recherche sur les migrations Nord-Sud, cet article cible l'un de ces flux nouveaux de migrants européens établis en Afrique de l'Ouest³. En l'occurrence, on s'intéresse à des artistes et professionnels européens de la culture qui ont choisi de s'installer au Mali et au Burkina Faso, et que nous avons qualifiés de « résidents culturels ». Le choix de ces deux pays n'est pas anodin. Jusqu'à une période récente, le Mali comme le Burkina Faso ont joui d'une certaine stabilité politique susceptible de soutenir l'attrait des étrangers pour ces pays d'Afrique. À ceci s'ajoute un investissement reconnu des États malien et burkinabé ainsi que de leurs collectivités dans les projets culturels — il existe de fait un maillage important de festivals, biennales et rencontres de tout type dans chacun de ces pays —, de même qu'un foisonnement de productions artistiques qui arrivent régulièrement à irriguer les scènes européennes. Au Mali, depuis les années 1980, l'essor du marché du « tourisme culturel » (Doquet & Le Menestrel 2006) et la participation de nombreux musiciens au label mondialisé de la *World Music* ont fabriqué l'imaginaire d'un pays de traditions ancestrales, de diversité culturelle et de paix durable, imaginaire qui a déterminé en retour le développement d'échanges et de projets culturels à cheval entre le Nord et le Sud (Festival au Désert, Festival sur le Niger, etc.) (Amico 2014). Au Burkina Faso, c'est davantage la dynamique de création contemporaine qui a pu susciter l'intérêt des professionnels européens de la culture. De fait, le théâtre, la danse et les arts plastiques burkinabé connaissent un essor local et une diffusion internationale manifestes depuis le milieu des années 1990 (Eliard 2003 ; Andrieu 2012 ; Sieveking 2014 ; Despres 2016). Les événements culturels dédiés aux arts contemporains sont de plus en plus nombreux, l'implication des pouvoirs publics locaux et des

3. Cet article s'appuie sur des matériaux recueillis dans le cadre de deux thèses de doctorat qui portaient respectivement sur la fabrication d'un label musical « touareg » dans le cadre du marché mondialisé de la *World Music* (AMICO 2013) et sur l'émergence de la danse contemporaine en Afrique (DESPRES 2016). En 2014, les auteures ont mené une enquête complémentaire par entretiens à Ouagadougou et à Bamako auprès d'acteurs culturels européens installés dans ces deux pays.

entreprises privées dans leur production est grandissante, et les séjours professionnels d'artistes burkinabè dans les pays d'Europe (résidences de création, stages de formation, etc.) sont de plus en plus fréquents.

Les Européens qui sont au centre de cette analyse ont des trajectoires migratoires qui se distinguent nettement des expériences qui caractérisent d'ordinaire ceux que l'on appelle communément les « expats ». Marqués par l'engouement pour la découverte culturelle et par l'incertitude des carrières professionnelles dans le domaine artistique, ces résidents culturels rompent largement avec l'imaginaire lié à l'expatriation dans les pays du Sud, construit en relation à la situation de privilège économique, voire, selon certains auteurs, à la situation de domination coloniale (Fechter & Walsh 2010). Les hommes et les femmes dont nous retraçons les trajectoires peuvent à certains égards être considérés comme des migrants privilégiés (*privileged migrants*) ou des professionnels mobiles (*mobile professionals*) dans la mesure où leur niveau de vie en Afrique est significativement plus élevé que la moyenne locale et que leur déplacement vers l'Afrique est étroitement lié à une activité professionnelle. Néanmoins, leur expérience migratoire s'oppose à celle de leurs compatriotes « expats » en ce qu'elle implique des processus actifs et durables d'intégration à la société locale, à la fois au plan personnel et au plan professionnel⁴. Qui sont ces résidents culturels ? Comment expliquer ces mobilités professionnelles, *a priori* paradoxales, qui vont des centres névralgiques vers les marges de la production artistique ? Quelles logiques sous-tendent ces itinéraires improbables ? Quelle figure inédite ces migrants à contre-courant contribuent-ils à créer ?

Pour répondre à ces questions, il s'agira, d'abord, de revenir sur l'histoire de la coopération culturelle européenne en direction de l'Afrique et sur celle du développement d'un marché des « cultures du monde » en Occident, afin de restituer les logiques politico-institutionnelles qui ont conduit à l'émergence d'un marché culturel à cheval entre l'Europe et l'Afrique⁵. On se penchera, ensuite, sur les conditions sociales qui rendent possible et intéressante l'installation en Afrique. On cherchera à comprendre dans quelle mesure ces mobilités vers le Sud doivent être envisagées en relation avec la situation conjugale d'une part, et la situation professionnelle du candidat au départ d'autre part. Enfin, l'attention aux projets artistiques concrets que conduisent ces migrants européens en Afrique permettra d'interroger les appartenances identitaires qu'ils y développent, qui se construisent à distance de la figure de l'« expat » et de la logique du « projet importé par les Blancs ».

4. Les rares travaux sur l'expatriation ont au contraire mis en évidence l'étanchéité des frontières entre les espaces des expatriés et ceux de leur société d'accueil. Voir par exemple P. LEONARD (2010) et H. QUASHIE (2015).

5. Sur le cas spécifique de la danse contemporaine, voir A. DESPRES (2012).

L'émergence d'un axe Nord-Sud de mobilités artistiques

Plusieurs travaux ont bien mis en lumière le fait que les itinéraires migratoires partant du Nord pour aller vers le Sud empruntent souvent ceux tracés par la colonisation. Selon cette logique, les Britanniques ont tendance à s'installer en Inde ou à Hong-Kong (Leonard 2010), les Allemands en Zambie (Armbruster 2010), les Portugais en Angola ou au Brésil (Dos Santos 2013), les Belges en République démocratique du Congo, etc. Certains héritages de la colonisation (la langue, les pratiques administratives, voire les liens familiaux) sont en effet susceptibles de constituer des appuis au projet migratoire. En ce sens, l'émigration d'artistes ou de professionnels français de la culture vers le Mali ou le Burkina Faso n'a en soi rien d'étonnant. On voudrait néanmoins revenir sur les conditions plus spécifiques qui ont permis l'apparition dans ces pays, sur le modèle européen, d'emplois de *manager*, d'administrateur culturel, de chargé de communication, etc. Ce faisant, on évite l'écueil d'une lecture strictement postcolonialiste de ces migrations, pour adopter au contraire une posture attentive aux enjeux propres au monde professionnel de l'art et de la culture⁶. Quitter la France, l'Italie ou la Belgique pour le Mali ou le Burkina Faso pour faire carrière dans les métiers de l'art et de la culture peut sembler, à première vue, incongru. De fait, les espaces de consécration artistiques restent largement concentrés en Occident — l'Europe et les États-Unis restant les passages obligés pour les artistes dans la construction de leur carrière (Quemin 2012). Pourtant, comme on va le voir, les investissements politiques et institutionnels menés par la France dans le domaine des arts en Afrique depuis la période coloniale, d'une part, et l'arrivée des « cultures du monde » sur les scènes occidentales, d'autre part, ont créé les conditions de l'émergence d'un véritable marché de l'emploi culturel sur le continent.

Sans doute plus encore que d'autres puissances coloniales européennes, la France a de longue date investi le secteur culturel en Afrique. L'œuvre missionnaire a, par exemple, utilisé le théâtre dès le début du xx^e siècle comme vecteur d'évangélisation et d'alphabétisation des populations africaines (Yoka Lye Mudaba 2007). À l'initiative d'un professeur français, Charles Béart, le théâtre est également devenu dans les années 1930 une composante de la formation des futurs cadres africains de l'administration coloniale (Scherer 1992 ; Jézéquel 1999 ; Dedieu 2005). Dans le secteur musical, de nombreux orchestres africains ont bénéficié du soutien de la tutelle coloniale (Thioub & Benga 1999). Au-delà des initiatives individuelles en AOF, ce soutien aux arts indigènes s'est poursuivi après la Seconde Guerre mondiale dans une politique de « développement des services sociaux et des

6. Nous suivons en cela J.-F. BAYART (2010 : 83) qui, dans un récent ouvrage critique qu'il a consacré aux études postcoloniales, estime justement que « les éventuelles continuités du colonial au postcolonial ne relèvent pas de la pétition de principe ontologique, mais de la démonstration qui dégage les enchaînements concrets objets de l'«histoire effective» (die wirkliche Historie) ».

activités culturelles et sportives » (Nedelec 1997 : 759). La France a ainsi essaimé, sur l'ensemble du territoire colonial, des centres culturels subventionnant les associations culturelles locales. Si ces espaces de production artistique ont incontestablement servi la propagande coloniale — en étant aussi des outils de diffusion de la culture occidentale et des instruments de contrôle de la jeunesse et des élites locales (Thioub & Benga 1999) —, ils ont aussi constitué le socle d'une institutionnalisation et d'une professionnalisation des pratiques artistiques et culturelles qui prendront forme après les indépendances. En effet, en dépit des dénonciations formulées par certaines franges des élites africaines à l'égard de l'hégémonie culturelle de l'ancien pouvoir colonial, le processus de décolonisation qui s'est enclenché à la fin des années 1950 n'a pas entraîné de remise en cause radicale des initiatives culturelles de la France en Afrique. Celles-ci ont plutôt trouvé à se renouveler au travers d'une politique de « coopération » qui est apparue comme un registre légitime d'intervention dans lequel pouvaient s'inscrire des relations pacifiées entre la France et ses anciennes colonies (Meimon 2007). Les Centres culturels français (CCF)⁷, qui se sont multipliés à partir de 1959, ont été les outils principaux de la politique de coopération culturelle de la France en Afrique. Leur action, centrée sur le soutien à la formation et à la création artistique locale, a permis de maintenir des relations privilégiées avec les nouveaux États indépendants, en même temps qu'elle a donné à certains artistes les moyens de vivre de leur art et, dans certains cas, d'officialiser leur statut.

Depuis cette époque, le réseau culturel français en Afrique⁸ offre un appui financier, technique et logistique aux initiatives culturelles locales, qu'il s'agisse d'aide à la création d'un spectacle pour une compagnie de danse, ou d'un soutien plus conséquent dans la mise en œuvre d'événements nationaux d'envergure, par exemple la Biennale artistique et culturelle au Mali (Djebbari 2013) ou la Semaine nationale de la culture au Burkina Faso (Andrieu 2013). De manière générale, depuis les années 1990, la coopération culturelle française — désormais appuyée par d'autres coopérations étrangères et par des organismes supranationaux comme l'Union Européenne ou l'Unesco — a multiplié ses efforts en direction de la formation et de la diffusion artistique sur le continent. En une quinzaine d'années, elle a accompagné l'institutionnalisation de très nombreux festivals et centres de formation dans le domaine des arts vivants, entraînant la professionnalisation de centaines de compagnies et de groupes musicaux en Afrique.

Parallèlement au volontarisme de la coopération culturelle à l'égard de l'institutionnalisation des pratiques artistiques en Afrique, il convient également de rappeler le rôle de l'ouverture du marché artistique occidental aux

7. Dans le cadre de la réforme du dispositif de coopération du 1^{er} janvier 2011, les CCF ont été rebaptisés Instituts français (de Bamako, de Ouagadougou, etc.).

8. Ce réseau comprend les CCF (Instituts français), mais aussi les Alliances françaises et les services culturels des ambassades.

« cultures du monde » dans la structuration des carrières professionnelles des groupes musicaux, théâtraux ou chorégraphiques africains. De fait, et en dépit du développement des festivals en Afrique, l'Europe et les États-Unis concentrent largement les opportunités de diffusion pour ces artistes. Or, et pour s'en tenir au cas de la France, à partir des années 1980, les scènes artistiques se sont particulièrement ouvertes à la création africaine. À une politique de coopération culturelle déjà tournée vers le « dialogue des cultures » (Roche & Piniau 1995)⁹, a donc répondu une politique culturelle nationale particulièrement favorable aux cultures minoritaires et à la création contemporaine venue des pays du Sud (Dubois 1999). Dans cet élan de promotion et de reconnaissance des « différences culturelles », le nouveau ministère de Jack Lang a en particulier augmenté les subventions en direction des manifestations artistiques africaines, et plus généralement, a multiplié les instruments de promotion et de diffusion des cultures du Sud : création d'un Service des affaires internationales au sein de son ministère, de l'association Dialogue entre les cultures, inauguration à Paris en 1982 de la Maison des cultures du monde, etc. (*ibid.*).

À la même période, au début des années 1980, un marché s'est structuré en Europe et aux États-Unis autour de musiques dites « traditionnelles », « ethniques », « exotiques » ou « d'ailleurs », sous l'impulsion d'opérateurs du secteur musical, représentants de maisons discographiques et magazines. Le nouveau label, appelé *World Music*, ou musiques du monde en français, se caractérise par un goût marqué pour l'esthétisation de l'altérité et par une forme d'exotisme qui prétend à l'authenticité. Un certain nombre d'études envisagent le phénomène en termes de relations hégémoniques exercées par le Nord sur les pays du Sud, relations qui s'instaurent *via* le formatage des musiques selon les normes auditives occidentales, l'homogénéisation des cultures, la rupture des liens sociaux au niveau local et la reconstruction de rapports de domination culturelle de matrice postcoloniale (Feld 1996, 2004 ; Martin 1996 ; Aubert 2001 ; White 2002 ; Amico à paraître). À l'intérieur de l'espace francophone, de nouveaux échanges culturels gérés en grande partie par un réseau de professionnels de la culture européens relie la capitale française aux scènes musicales des ex-colonies africaines, favorisant l'exportation massive de nombreux groupes musicaux et la création de festivals qui, dans toute la France, nourrissent la création musicale sous le label « Afrique » (Africolor, Musiques Métisses, etc.).

C'est donc dans ce contexte, doublement favorable à la création africaine (structuration d'un réseau professionnel en Afrique et accueil des artistes africains en France), qu'est apparu un nouvel axe de mobilités artistiques,

9. L'expression est employée en 1979 dans un rapport de Jacques Rigaud qui fera date. Cette politique de « dialogue des cultures » propose de substituer à une politique culturelle extérieure marquée par l'unique « rayonnement de la culture française à l'étranger », une politique d'échange et de développement culturel (RIGAUD 1979).

mettant en relation le Sud avec le Nord¹⁰. Cet axe est emprunté, bien sûr, par les artistes africains eux-mêmes, qui sont invités à se produire en Europe, à participer à des collaborations avec des artistes européens, à donner des stages de formation, voire qui sont invités en résidence. Mais ces mobilités concernent aussi les artistes européens qui se rendent en Afrique pour collaborer avec des compagnies locales, ainsi que les professionnels de la culture qui accompagnent désormais les artistes africains. Sur ce dernier point, le mouvement de structuration du secteur artistique conduit en Afrique par les institutions françaises a été marqué par les normes administratives et professionnelles propres au système français. Dans ce cadre, les musiciens qui souhaitent développer une carrière internationale doivent être entourés de *managers*, de tourneurs ; les chorégraphes et metteurs en scènes doivent être accompagnés d'administrateurs, de chargés de communication, etc. Étant donnée la rareté des formations universitaires spécifiques aux métiers de la culture en Afrique, nombre de ces « intermédiaires culturels » (Jeanpierre & Roueff 2014) sont des Européens qui, pour certains d'entre eux, font le choix d'exercer leur métier depuis le pays d'origine des artistes au service desquels ils travaillent.

Les conditions sociales de l'installation d'Européens en Afrique

Le regard structurel sur l'émergence d'un marché transnational de l'emploi culturel et artistique permet de comprendre comment des opportunités professionnelles inédites sont apparues sur le continent africain. Néanmoins, pour aller plus loin dans l'analyse de ces migrations culturelles en Afrique, il convient de mettre ce contexte en perspective avec les trajectoires singulières de celles et ceux qui ont effectivement fait le choix d'émigrer. Suivant l'analyse produite par A. Sayad (2009), nous resituons ainsi l'installation des Européens en Afrique dans la globalité du phénomène migratoire qui est tout à la fois un phénomène d'émigration et d'immigration. En miroir des travaux sur l'émigration africaine vers le Nord, qui ont bien mis en lumière la part des conditions sociales d'origine des émigrés et celle des représentations symboliques de la réussite dans l'entreprise migratoire, nous insistons, dans la partie qui suit, sur la façon dont l'expérience migratoire des résidents culturels en Afrique s'inscrit dans un souci de se réaliser socialement. De fait, la situation professionnelle des candidats au départ constitue un élément décisif dans la prise de décision de la migration, ce dont témoigne par exemple l'histoire de Corinne¹¹, une jeune Française installée au Burkina Faso. Actuellement *manager* d'un musicien burkinabé, Corinne est arrivée

10. Sur les enjeux migratoires des carrières de danseurs contemporains africains, voir A. DESPRES (2011).

11. Pour cet article, les noms des enquêtés ont été anonymisés.

à Ouagadougou dix ans auparavant pour travailler comme chargée de communication au CCF, dans le cadre d'un contrat de volontariat international. C'est la lassitude qu'elle éprouvait à l'égard de son précédent emploi dans une salle de spectacle en Avignon qui la pousse à l'époque à « aller voir ailleurs » :

« En fait j'étais à un moment charnière de mon boulot. Ça faisait trois ans, j'avais envie d'aller voir ailleurs et je sais pas pourquoi, j'avais une envie irréprouvable de partir, quelque part. J'avais pas de raison précise, j'avais pas un amour particulier pour l'Afrique, je connaissais pas. [...] J'avais 24-25 ans un truc comme ça, voilà. Bon, faut dire qu'en France j'étais célibataire, j'avais pas d'enfant, je me cherchais moi-même hein, personnellement. Et j'avais envie de vivre quelque chose d'autre. Je sais pas. Je sais pas comment vous l'expliquer, hein, c'était bizarre. »

– Tu travaillais à Paris à l'époque ?

« Non, j'étais à Avignon, et en plus j'avais une vie vraiment sympa hein. Super petit appart', petite bagnole, mes sorties, mes potes, j'étais loin d'être malheureuse hein. Oui, je sais pas, je saurais pas vous expliquer comme ça. C'est juste qu'à un moment donné j'avais envie de voir ailleurs côté professionnel. Et du coup j'allais sur le net, je naviguais, je regardais les offres ailleurs... »

– Et tu regardais Burkina comme Buenos Aires ou bien il y avait quand même des coins où tu voulais...

« J'ai pas cherché le Burkina mais je me suis dit "tiens, je vais voir ce qu'il y a à l'étranger". Et en fait je suis allée sur un site qui proposait des postes de VI [Volontaires internationaux]. Parce que eux ils proposaient des postes partout dans le monde en fait. [...] Et puis y a eu cette annonce du Burkina, marqué "Burkina", en Afrique de l'Ouest. Je suis allée voir sur le net, ah ouais un petit pays en Afrique de l'Ouest, ouais ben je vais postuler, pourquoi pas. Vraiment comme ça, à l'aveuglette quoi. Et puis j'ai postulé. [...] En fait je l'ai fait sans conviction parce que je savais que les postes de ce site-là étaient très prisés. Donc en fait j'étais même pas en train de me dire que ça allait marcher. Je faisais des trucs au cas où, au cas où, au cas où... pour plusieurs trucs. Sauf qu'on m'a appelée et qu'on m'a dit que mon CV était en haut de la pile et puis ils m'ont convoquée à Paris deux jours plus tard et là j'étais là "merde, merde, qu'est-ce que je fais ?" Et puis je me suis dit ben écoute, je sais pas, c'est la vie, si ça a marché c'est qu'il faut aller voir. Et puis je suis partie quoi. »

Au terme de ses deux années de contrat avec le CCF de Ouagadougou, Corinne a « envie de prolonger l'expérience, de faire des choses pour [elle]-même ». Elle décide donc de rester au Burkina Faso et se met à son compte en tant que graphiste (elle est titulaire d'une maîtrise de communication culturelle et conception multimédia). Sans rompre les liens qu'elle a noués avec les professionnels européens dans le cadre de son travail au CCF, elle cultive plutôt les réseaux qu'elle a construits avec les artistes locaux. Elle travaille ainsi avec de nombreux musiciens, pour qui elle conçoit des pochettes d'album ou des affiches de spectacle. Elle est aussi régulièrement sollicitée par des structures culturelles locales pour travailler sur les outils de communication d'événements artistiques (festivals, concerts, etc.). Mais c'est sa collaboration avec un musicien burkinabé dont elle va devenir la *manager* qui va contribuer à modifier son expérience migratoire, de l'expatriation encadrée par l'État français vers l'installation autonome et durable dans le pays d'accueil :

« Je me suis mise à travailler ici avec un artiste, un musicien, très connu au Burkina, qui a une carrière professionnelle et qui tourne. Voilà donc quand on s'est rencontrés *via* le CCF et qu'il a su que je finissais mon contrat, il est venu me voir, il m'a parlé d'un projet qu'il avait. [...] Il avait un projet où il voulait permettre aux instrumentistes [burkinabè] de faire des résidences de création, qu'ils puissent présenter leur propre répertoire en tant que musiciens, que ce soit pas la place que au chanteur. Et donc il m'a demandé si je voulais faire ce projet avec lui. Donc en même temps que j'ai fait mon graphisme en *freelance*, j'ai démarré ça aussi avec lui. »

Concomitamment au succès local que rencontre le projet (ouverture d'une salle de concert et de résidences musicales à Ouagadougou), la carrière internationale du musicien continue de se développer. La légitimité et la visibilité qu'acquiert alors Corinne dans le paysage artistique burkinabé lui offre dans le même temps les conditions d'une stabilité professionnelle au Burkina Faso. Dans un univers artistique marqué par la précarité (Menger 2009), les partenariats qu'elle parvient à instaurer avec plusieurs institutions locales (publiques comme privées) lui assurent, à elle et au musicien qu'elle *manage*, des revenus réguliers et une grande autonomie dans le montage et la gestion de leurs projets musicaux. Au-delà des opportunités professionnelles stimulantes que Corinne trouve au Burkina Faso, son installation au long cours dans ce pays doit également beaucoup à la naissance de son enfant :

– Toi tu vois tes prochaines années ici...

« Oui. Avec son papa. Son papa ne veut pas aller en France. Absolument pas. Donc la question ne se pose pas. »

– Son papa est burkinabé ?

« Oui, oui oui son papa est burkinabé. Et lui ça lui dit pas du tout du tout d'aller en France. »

– D'accord et toi tu es d'accord, toi ça te dit de rester ici...

« La France me manque des fois, j'aimerais y retourner... mais pour l'instant j'ai le choix de rester ici quoi [...]. Donc je sais pas, peut-être qu'un jour j'y retournerai. En fait j'en sais rien... Si un jour vraiment j'en ai marre, ou qu'avec son papa on s'entend plus, peut-être, je sais pas. Pour l'instant ça ne se pose pas. »

L'exemple d'une autre immigrée européenne, Amélie, montre également l'intrication des dynamiques professionnelles, conjugales et familiales dans les trajectoires de migration vers l'Afrique. Amélie est une jeune femme belge de 33 ans au moment de l'entretien. Si, à l'instar de Corinne, sa situation professionnelle en Belgique ne la satisfaisait pas, le choix du Burkina Faso a quant à lui été motivé par une rencontre amoureuse qui a précédé l'installation en Afrique. Diplômée en lettres modernes, études théâtrales et gestion de projets culturels, Amélie est aujourd'hui administratrice d'une compagnie et d'un grand festival de théâtre à Ouagadougou. À l'occasion d'un projet de sensibilisation qu'elle effectue au Burkina Faso auprès d'une troupe de théâtre en 2007, Amélie rencontre son futur mari, Edgar, un comédien burkinabé de son âge. L'installation au Burkina auprès de son conjoint s'impose rapidement comme une évidence :

« [Edgar], vu qu'il était pas disposé on va dire à venir en Belgique, et que moi je voyais plus trop le sens de travailler dans des structures culturelles en Belgique... Enfin, je m'y retrouvais pas trop, même si ça a toujours été le théâtre qui m'intéressait, qui me passionnait, j'avais l'impression d'être en Belgique dans des milieux un peu restreints, un peu étriqués, et donc j'ai commencé à chercher du boulot ici au Burkina. Et en 2008 j'ai assisté à [un festival de théâtre renommé au Burkina Faso], mais en tant que spectatrice. Et je trouvais que voilà c'était un très beau projet. [...] Et donc j'ai contacté [le directeur] et justement il y avait une place qui se libérait et bam j'ai commencé à travailler ici. »

– D'accord, et donc la décision de l'installation ici elle s'est prise immédiatement ...
 « Ben moi ma condition pour venir ici c'était d'avoir un travail, de 1, et de 2 un travail qui m'intéresse. C'est-à-dire que voilà, j'ai fait deux ans d'enseignement, ça m'a plu mais c'était pas ça qui me passionnait réellement [...]. Il fallait que j'aie vers quelque chose de plus proche de ce que j'avais réellement envie de faire, c'est ça quand même qui était super important, en dehors du fait de retrouver Edgar, j'avais besoin que professionnellement je puisse m'y retrouver [...]. Je pouvais pas imaginer venir dans ce pays et me dire bon ben voilà, parce que je suis amoureuse d'Edgar je vais m'en contenter. Ça c'était pas possible quoi. Et la chance c'est que je suis vraiment convaincue maintenant que [ce festival] a énormément de sens... »

Le parcours de Lucio, comédien, metteur en scène et professeur de théâtre italien, installé à Ouagadougou en 2005, fait écho à celui des deux jeunes femmes :

« Ma femme [qui vivait avec lui en Italie] a fini sciences po, moi j'en avais un peu marre de Milan. Je travaillais sans problèmes, mais je trouvais... pas assez d'air. C'était une société un peu de vieux [...]. [Lors d'un premier séjour à Bobo-Dioulasso en 2003] j'avais vu que la présence des Européens, et particulièrement des artistes, c'était surtout des jeunes ou des vieux. Des gens avant ou après leur carrière. Pas beaucoup d'Européens venaient bâtir leur carrière ici. J'ai voulu faire ça. Ma femme est économiste du développement donc elle a trouvé du travail assez rapidement. »

Contrairement aux poncifs qui font de l'Afrique le continent de l'« aventure », les témoignages de ces trois migrants ne rendent compte d'aucune espèce de fascination *a priori*. On constate au contraire que l'installation en Afrique s'est construite dans la continuité d'une expérience migratoire de plus courte durée, quant à elle relativement encadrée par des institutions ou impulsée par des projets de partenariats culturels. Le choix de résider durablement au Burkina Faso s'inscrit ainsi dans une volonté de changement, sinon d'ascension professionnelle, qui s'appuie sur une préparation minutieuse. Corinne a d'abord obtenu un contrat temporaire avec le CCF de Ouagadougou. Son arrivée en Afrique a donc emprunté les réseaux du ministère français des Affaires étrangères qui régulent le dispositif de volontariat international. La connaissance du marché artistique local qu'elle acquiert pendant la durée de son contrat au CCF constitue par la suite une expertise solide à partir de laquelle elle peut développer son projet professionnel en *freelance* et réunir les conditions d'une installation sereine et autonome au Burkina Faso. Amélie, elle, s'est rendue pour la première fois au Burkina Faso dans le cadre d'un projet de coopération artistique entre une structure

belge et une compagnie de théâtre burkinabè. Cette première expérience lui a ouvert de nouveaux réseaux professionnels, à même de lui offrir des opportunités de travail stimulantes, réunissant par là même les conditions nécessaires à un rapprochement d'avec son conjoint. Lucio, lui, a animé gratuitement — en échange du gîte et du couvert — plusieurs stages de formation auprès d'une troupe de théâtre de Bobo-Dioulasso. Comme Amélie, la densité du réseau professionnel qu'il découvre lors de ses séjours successifs au Burkina Faso lui ouvre les portes d'un marché de la formation artistique dans lequel il peut, compte tenu de ses compétences, aisément s'insérer.

C'est ainsi au cours de ces premiers voyages temporaires, qui sont déjà des expériences professionnelles — bien qu'à des degrés divers de formalisation —, que ces migrants culturels vont construire un projet migratoire à plus long terme et un attachement à leur nouveau lieu de résidence. Au travers des entretiens, on comprend en effet que la migration vers l'Afrique constitue un moyen de redonner du sens à leur engagement professionnel. Tous diplômés en Europe, leur situation professionnelle n'y est pas à la hauteur de leurs ambitions. C'est bien la possibilité de participer à « un beau projet », « qui a énormément de sens », selon les mots d'Amélie, ou de se consacrer à la carrière d'un musicien « parce que je croyais en lui », selon ceux de Corinne, qui rend envisageable une installation durable au Burkina Faso. Du reste, dans les trois cas, le projet migratoire est d'autant plus consistant qu'il est compatible avec un projet conjugal et familial. À l'absence d'attache amoureuse qui rend le départ de Corinne et Amélie facile, répond en effet un investissement affectif qui fixe leur trajectoire personnelle au Burkina Faso. Dans le cas de Lucio, c'est la facilité avec laquelle sa femme est en mesure de mener, elle-aussi, une carrière professionnelle intéressante au Burkina, qui encourage la migration.

Médiations artistiques et nouvelles appartenances identitaires

En opposition à la figure de l'« expat », migrant de luxe qui imprègne l'imaginaire de la migration occidentale dans les pays du Sud, les résidents culturels européens que nous avons rencontrés vivent loin des quartiers chics et cultivent leur connaissance des réalités locales. La mise à distance avec les « expats » est à ce point significative de leur appartenance identitaire que la construction d'une relation honnête et éthique avec leurs partenaires locaux est le pilier autour duquel se construit leur engagement personnel et professionnel. Amélie, par exemple, dit avoir été tentée de rejoindre la coopération technique belge, ce qui lui aurait donné un statut d'expatriée coopérante. Elle nous explique en entretien les raisons pour lesquelles elle y a finalement renoncé :

« Je pense qu'on peut vraiment faire des belles choses [dans le cadre de la coopération belge]. Mais j'ai toujours l'impression que c'est toi qui va venir expliquer aux

gens ici ce qu'ils doivent faire pour que ça marche mieux. Voilà moi ça, ça me dérange, j'ai pas envie de ça. Même si maintenant le discours c'est "on engage local", alors que ce qui se passe, tu vas avoir un représentant de l'ONG, qui est un expatrié, et puis il va s'entourer d'un comptable burkinabé, d'une secrétaire burkinabé, d'un chauffeur, tu vois. Mais bon, ça reste quand même le patron, ça reste le Blanc, ça reste quand même lui qui va t'expliquer comment tu dois mieux travailler, comment tu dois faire du micro-crédit. Mais bon je pense qu'il y a beaucoup de projets qui sont vraiment bien, qui ont du sens mais moi je veux pas être dans cette position-là. »

Lucio se montre lui aussi très critique à l'égard des projets ponctuels financés par des coopérants de passage :

« Ma décision était de ne pas monter mon propre projet. Je vois que les gens ici [les coopérants] viennent avec des projets, avec une idée qu'ils se sont faite de l'Afrique, du Burkina, et qu'ils imposent. [...] Je vois que souvent ici quand les Blancs arrivent avec leurs projets on leur dit "oui" car on a besoin de leur argent. On les laisse faire et puis on les laisse partir. Et la chose ne change pas. L'Européen est venu chier son rêve, il a eu son rêve et nous on continue de faire le théâtre qu'on faisait avant et qu'on fera après. L'impact est rarement utile. Il y a des cas, mais c'est des exceptions. [Moi] je suis venu avec mes compétences, et zéro sous. C'est devenu mon parti pris. »

La mise à distance avec les méthodes ici décriées, employées par les « expats » et les coopérants se traduit, dans le cas des parcours professionnels de Lucio et d'Amélie, par une volonté de ne pas imposer à leurs partenaires locaux un fonctionnement importé d'Europe. Pour ce faire, ils ont, l'un comme l'autre — et en dépit de leurs qualifications professionnelles antérieures — assumé des positions de travail subalternes :

Amélie : « Je pense que dans mon cas, dans mon expérience, ce qui m'a permis d'être dans une position plus juste, c'est que justement j'étais pas responsable de la structure. J'étais employée et au-dessus de moi y avait un coordonnateur qui avait une expérience au niveau culturel. Et donc je me suis mise en position d'être en apprentissage. Et j'ai appris l'administration culturelle ici en fait, avec l'équipe ici. Donc tu vois c'est quand même un peu différent de "moi j'ai une expertise et je viens et je vais vous donner une formation en administration culturelle", tu vois ce que je veux dire. »

Lucio, quant à lui, est arrivé au Burkina Faso en se mettant d'abord au service d'une école de théâtre. C'est l'expérience qu'il y a acquise qui l'a autorisé, progressivement, à monter ses propres projets à Ouagadougou :

« Ici à Ouaga j'ai eu des maîtres. Si je sais gérer une école maintenant c'est parce que [le directeur burkinabé de l'école] m'a enseigné [...]. Il me donnait une tâche, voyait comment je la faisais, puis une autre. Chaque jour je me disais "aujourd'hui il va me chasser", et il me chassait pas. En 2006 j'étais déjà dans l'équipe pédagogique, et aussitôt j'ai fait ma première assistance à la mise en scène. Les grands ont commencé à voir mes capacités. À partir de là je n'ai plus arrêté de faire des mises en scène, des assistances, etc. Je ne voulais pas tout de suite créer des choses

à moi. Je me suis rendu compte que j'arrivais dans une mouvance très forte au niveau théâtral, et c'était important pour moi. Pendant deux, trois, quatre ans je n'ai pas amené d'argent, j'ai suivi, j'ai fait partie de cette mouvance. »

C'est bien l'importance accordée au respect et au partage des valeurs locales — qui se nourrit parfois d'une relation matrimoniale avec un.e Africain.e —, et l'attention éthique à ne pas se situer dans une position de domination symbolique par rapport à leurs interlocuteurs locaux, qui singularisent ces résidents culturels d'autres expatriés européens. À contrecourant des « projets importés par les Blancs », les productions culturelles auxquelles ils travaillent (spectacles de théâtre, de musique ou de danse, événements, écoles, troupes, etc.) sont ancrées dans un territoire africain, elles sont développées en partenariat avec des acteurs locaux et sont attentives au respect des codes et des formats qui peuvent faire sens dans le pays dans lesquels elles sont menées. Elles sont également performées dans les structures locales et destinées en priorité à un public qui vit sur place. L'originalité de la position de ces migrants par rapport à d'autres Européens d'Afrique réside aussi dans l'autonomie qu'elle leur offre par rapport aux institutions internationales et aux structures politiques de leur pays d'origine. Contrairement à ceux qui travaillent pour des organismes étrangers, ces acteurs culturels sont libres de s'investir dans des mobilisations inédites qui encouragent de nouvelles élaborations symboliques et stratégiques de l'appartenance, qui mettent en question les rapports de domination historiques, qui réinventent des formes artistiques et qui participent de nouveaux modèles économiques aptes à fabriquer des plateformes de création et de développement inédites pour les arts d'Afrique depuis le continent.

Ayant l'ambition de construire des projets depuis l'Afrique dans des disciplines artistiques souvent ancrées historiquement en Europe, les migrants qui font le choix de déplacer leur carrière dans le domaine culturel en Afrique sont confrontés à des questions d'ordres esthétique et identitaire qui se reflètent dans les projets et les produits qu'ils promeuvent à partir du continent. À cet égard, les trajectoires de ces résidents culturels se singularisent en ce qu'elles impliquent de construire une position de « médiateur », c'est-à-dire de négocier les tensions entre les spécificités des productions locales et celles des formats internationaux. C'est là tout le défi de leur contribution au développement de secteurs culturels qui, bien qu'ancrés au Sud, se construisent tout de même dans une logique de branchement sur des circuits artistiques et des marchés qui gravitent autour des capitales culturelles et économiques euro-américaines.

Le témoignage de Lucio montre bien le poids de la médiation des professionnels européens dans la définition conceptuelle des projets qu'ils mettent en œuvre en Afrique. Lorsqu'il s'engage dans l'équipe pédagogique d'une école de théâtre à Ouagadougou, le projet qu'il porte avec le directeur burkinabé est d'en faire une institution d'enseignement supérieur, dont le diplôme

serait reconnu par l'État¹². Ce souci implique à la fois de rendre le *cursus* conforme à celui des universités européennes (en mettant en place le système LMD¹³), tout en maintenant l'exigence d'une spécificité africaine :

« On a demandé l'aide d'un expert belge pour faire un programme qui soit valable partout dans le monde. Il a revu les programmes de l'école supérieure, les programmes d'État en Belgique. Il nous a accompagnés. On a pris ce qu'il a fait et on l'a adapté à la réalité africaine. [Dans le programme] on a "Histoire du théâtre" mais aussi "Histoire du théâtre africain" ; on a "Musique" mais aussi "Musique traditionnelle africaine" ; on a "Interprétation du texte dramatique", qui risque d'être très occidental, donc on a fait aussi "Art de l'oralité", qui est plutôt le conte. »

Ici la médiation effectuée n'équivaut pas à une simple adaptation aux standards internationaux. C'est au contraire un jeu de créativité qui vise à dépasser l'ethnocentrisme de l'enseignement scolaire européen de l'histoire des arts pour proposer une articulation entre une perspective « occidentale » et une perspective « africaine ». Il apparaît ici que la position de médiateurs permet aux acteurs culturels européens de mitiger les rapports de force Nord-Sud effectuant une synthèse originale qui dépasse certaines figures imposées de la mondialisation culturelle, comme l'idée d'une « tradition africaine » qui s'opposerait à la « modernité occidentale ».

Toutefois le lien entre la volonté d'éviter tout rapport de domination d'empreinte postcoloniale et celle de rayonner dans l'espace culturel mondialisé est dense de contradictions, qui portent les acteurs à effectuer des choix parfois délicats, comme celui de la langue à utiliser pour enseigner le théâtre depuis le Burkina Faso :

« Dans l'école tout est en français. Le théâtre est en français. On a pris la décision sur l'Histoire du théâtre, on l'enseigne comme dans tout conservatoire, c'est le théâtre occidental. C'est pour ça qu'on a mis aussi le théâtre africain à côté. Mais le théâtre occidental peut expliquer à un jeune ici comment on peut bien faire du théâtre, car le théâtre africain aujourd'hui n'est pas au même niveau d'analyse, c'est pas aussi fin que l'histoire du théâtre occidental. Donc tu as une référence, tu sais que ça ne t'appartient pas, mais en même temps ça t'appartient [...]. Il y a le discours de l'accent, on n'a pas de cours de diction, on a orthophonie. Personne ne va imposer à un Burkinabé d'avoir l'accent franco-français. Mais l'articulation, la compréhensibilité oui, si tu es capable de manipuler la langue que tu parles, à ce moment-là tu peux prendre l'accent que tu veux. C'est un choix, pas une imposition [...]. Il faut savoir que le problème de la langue est là, on le touche. En ce moment, pour donner plus d'outils, pour rayonner au moins dans l'espace francophone, il vaut mieux jouer en français. Mais c'est vrai que quand ils jouent en langue souvent y a des choses plus fortes qui sortent. Là c'est un boulot qu'ils doivent faire. »

12. Contrairement à d'autres pays d'Afrique de l'Ouest, le Burkina Faso n'est doté d'aucune structure d'enseignement supérieur de théâtre.

13. Dans le cadre d'une harmonisation de l'enseignement supérieur à l'échelle européenne, il s'agit de l'organisation du *cursus* autour des trois diplômes de Licence, Master et Doctorat.

Le formateur sent ici la responsabilité de son choix face à une médiation indispensable, celle de la langue. L'utilisation du français est incontournable pour la pratique d'une discipline artistique qui vient d'Europe et qui se développe depuis plusieurs années au Burkina Faso. Toutefois l'utilisation de cette langue a un poids symbolique fort s'agissant d'une ex-colonie, et peut rapidement engendrer des rapports de domination, comme par exemple l'exclusion du programme des jeunes Burkinabè de milieux défavorisés, qui parlent des langues locales et n'ont pas fait d'études en français.

De la même manière dans le domaine musical, l'intégration d'un projet au contexte local est indissociable d'une série de médiations. Le respect de la culture africaine doit nécessairement se conjuguer à une exigence de cohérence avec des référents identitaires qui définissent les acteurs bien avant leur migration en Afrique. Le discours de Michel, un musicien, producteur et ingénieur du son français installé au Mali depuis 2000 rend compte de la malléabilité nécessaire pour adapter ses propres références identitaires à celles du contexte d'accueil dans le cadre d'une carrière et d'un projet musical. Le parcours de professionnel de la musique est fortement imprégné par celle qu'il appelle « la culture rasta », qu'il a connue à Paris, élaborée lorsqu'il était jeune, à Mayotte et à la Réunion, et finalement, réinventée depuis le Mali. Lors de son installation à Bamako, sa priorité reste celle de garder sa spécificité identitaire et artistique, mais le changement de contexte le pousse à développer celle-ci en s'adaptant aux formes musicales locales :

« Ce que je fais est toujours lié à la cause rasta, c'est mon témoignage de vie, mais depuis que je suis au Mali j'ai aussi une cause plus large qui englobe tout folklore malien du Sud au Nord. Étant au Mali, je ne me suis plus concentré sur une communauté particulière comme je pouvais le faire dans les îles où la communauté rasta est plus représentée. C'est peut être ça qui s'est adapté. Étant au Mali je ne me suis pas concentré sur la communauté rasta. Là c'était pas logique et respectueux de fermer les yeux sur ce qui se passait dans les autres communautés » (entretien, Bamako, novembre 2014).

Le musicien et producteur décide de construire un studio d'enregistrement au sein même de son domicile et de monter un projet discographique composé de deux albums, enregistrés par lui-même et sortis en Europe avec un label parisien entre 2005 et 2007. Le projet est raconté par l'artiste comme « une rencontre entre la musique rasta et la musique malienne ». Il se compose de morceaux de reggae qui utilisent des *samples* sonores d'instruments ouest-africains, comme la kora, la flûte peul et le ngoni. Les collaborations avec les artistes maliens sont aussi valorisées, comme celles qu'il a eu l'occasion de mener avec les têtes d'affiche Amadou et Mariam ou Tiïken Jah Fakoli. Ce projet témoigne d'un engagement artistique fort qui se construit à la jonction entre trois marqueurs identitaires : une appartenance nationale française, une culture rasta et un enracinement biographique dans un pays africain. Du côté du langage musical, les mélanges et les collaborations inédites initiés par le projet étendent le spectre esthétique du reggae à la fois

aux sonorités plus traditionnelles et aux figures populaires de la musique commerciale ouest-africaine. Cet acteur arrive ainsi à harmoniser sa double trajectoire dans le monde reggae et dans les musiques maliennes, qu'il contribue d'ailleurs à diffuser enregistraant certains des artistes les plus connus dans la *World Music* (Amadou et Mariam, Salif Keita, Oumou Sangare...).

Conçu à Bamako et distribué en Europe par un label parisien, le projet musical de cet artiste permet d'identifier un autre élément important de ces migrations culturelles en Afrique, à savoir les rapports qui sont entretenus avec l'Europe. Bien qu'orientés vers les institutions et les esthétiques locales, les projets des migrants européens ne se résument pas à une « indigénisation » univoque. Le lien à l'Europe est stratégiquement entretenu. D'abord le manque de bailleurs au niveau local rend le passage par l'Europe incontournable pour une recherche de financements qui se fait à plusieurs échelles, depuis les petites associations humanitaires jusqu'aux grandes firmes internationales, en passant par les ONG et les labels. Disposant d'un capital scolaire et d'un réseau de relations souvent entretenues dans le pays de provenance, les professionnels européens installés en Afrique ont tout leur rôle à jouer dans l'ouverture de nouveaux réseaux commerciaux et dans le suivi des dossiers de subvention. Ensuite, on l'a dit, l'Europe offre des scènes et des publics, et le passage par les lieux culturels du Nord constitue encore aujourd'hui la caution d'une reconnaissance nécessaire pour consacrer les produits artistiques africains.



Les artistes et professionnels européens de la culture dont nous avons retracé les trajectoires montrent que ces migrations à contre-courant (du Nord vers le Sud) s'expliquent par des dynamiques d'ascension sociale et de réalisation de soi auxquelles l'expatriation en général — fut-elle au Sud — correspond bien souvent (Siméant 2001 ; Wagner 2007). En l'occurrence, si les résidents culturels que nous avons suivis ont quitté la France, la Belgique ou l'Italie, c'est en partie parce qu'ils n'y trouvaient pas d'opportunités professionnelles satisfaisantes. Dans une conjoncture particulièrement favorable aux échanges artistiques entre les continents — et de façon sans doute encore plus saillante pour les femmes que pour les hommes européens —, l'Afrique est en mesure de fonctionner comme un marché de l'emploi de substitution pour de jeunes diplômés en quête de réussite professionnelle. Mais l'Afrique ne constitue pas pour autant un pis-aller, puisque les opportunités de travail qu'elle offre sont perçues comme artistiquement stimulantes et distinctives et garantissent, du reste, une autonomie de travail et une liberté de création par rapport aux administrations européennes.

À l'instar de travaux plus récents qui s'emploient à restituer la dimension émotionnelle des migrations Sud-Nord (Mai & King 2009), nous avons

également montré que l'enjeu professionnel de l'installation en Afrique ne pouvait se comprendre qu'au regard des implications affectives d'une telle expérience. La mobilité vers le Sud est d'autant plus facile qu'une vie conjugale en Europe n'y fait pas obstacle ; elle est d'autant plus attrayante qu'elle se nourrit du désir d'y retrouver un compagnon, ou qu'elle est compatible avec la réussite professionnelle du/de la conjoint.e qui accompagne. Les temporalités des trajectoires migratoires sont elles aussi dépendantes de logiques affectives et familiales. La migration modifiant de fait les contours du marché matrimonial, la rencontre avec un conjoint et le fait de former une famille dans le pays d'immigration sont susceptibles d'impacter la durée d'installation dans le pays d'accueil.

Enfin, nous avons montré que l'installation en Afrique de ces résidents culturels s'appuie sur des filières migratoires et des marchés professionnels transnationaux, historiquement construits dans la période coloniale. Si, sous cet angle, leur trajectoire migratoire tend à ressembler à celle d'autres Occidentaux missionnés par des organismes d'État ou des entreprises privées, leur inscription symbolique dans la vie locale est, elle, bien distincte de celle des expatriés « ordinaires » (Fechter & Walsh 2010). Sans chercher à remettre radicalement en question les logiques de ségrégation sociale et spatiale ou de construction réciproque de stéréotypes de la part des expatriés et des populations locales manifestement à l'œuvre dans plusieurs contextes d'expatriation occidentale en Afrique (Quashie 2009, 2015), l'exemple des résidents culturels montre qu'il est néanmoins nécessaire d'engager une réflexion sur les processus de socialisation engendrés par l'installation au Sud. De fait, il n'y a pas de raison de penser que l'expérience de la vie en Afrique laisserait les Européens totalement inchangés. Sur ce point, le parallèle avec les travaux sur les migrations Sud-Nord s'avère heuristique. En effet, ces derniers se sont attachés à comprendre les processus d'intégration des populations africaines en Europe auxquels l'installation dans un autre pays donne nécessairement lieu. Bien qu'il faille considérer l'inégalité des rapports de pouvoir au sein de ce processus, il nous semble néanmoins qu'une réflexion sur les transformations des pratiques, des normes et des valeurs en contexte d'expatriation, bref, sur les spécificités d'une acculturation occidentale à l'africanité, constitue un programme de recherche particulièrement stimulant.

*Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme de Paris / Union Européenne —
Programme Action Marie Curie ;
CESSP — Centre européen de sociologie et de science politique.*

BIBLIOGRAPHIE

AMICO, M.

- 2013 *La fabrique d'une « musique touarègue ». Un « son du désert » au prisme de la World Music*, Thèse de doctorat, Paris, EHESS.
- 2014 « Labelliser le désert, recomposer le Mali, mixer les diversités du monde. Un festival à l'épreuve de la réconciliation », *Cahiers d'Ethnomusicologie*, 27 : 189-202.
- à paraître « La résistance des Touaregs au prisme de la *World Music* », *Cahiers d'Études africaines*.

ANDRIEU, S.

- 2012 « Artistes en mouvement. Styles de vie de chorégraphes burkinabè », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 25 : 55-74.
- 2013 « Une forme globalisée, des enjeux localisés. "Penser par cas" les festivals culturels régionaux au Burkina Faso », in A. FLÉCHET ET AL. (dir.), *Pour une histoire des festivals (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne : 123-138.

ARMBRUSTER, H.

- 2010 « "Realising the Self and Developing the African": German Immigrants in Namibia », *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 36 (8) : 1229-1246.

AUBERT, L.

- 2001 *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg.

BAYART, J.-F.

- 2010 *Les études postcoloniales. Un carnaval académique*, Paris, Khartala.

CHABLOZ, N. & RAOUT, J. (DIR.)

- 2009a « Tourisimes. La quête de soi par la pratique des autres », numéro spécial, *Cahiers d'Études africaines*, XLIX (1-2), 193-194.

CHABLOZ, N. & RAOUT, J.

- 2009b « Corps et âmes. Conversions touristiques à l'africanité », *Cahiers d'Études africaines*, XLIX (1-2), 193-194 : 7-26.

DEDIEU, J.-F.

- 2005 « L'impérialisme de la voix. Théâtre français en Afrique et comédiens africains en France », in P. WEIL & S. DUFOIX (dir.), *L'Esclavage, la colonisation, et après...*, Paris, PUF : 323-353.

DESPRES, A.

- 2011 « Des migrations exceptionnelles ? Les "voyages" des danseurs contemporains africains », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 82 : 120-139.
- 2012 « L'Afrique appropriée. Visibilité et légitimation de l'Afrique dans le champ de la danse contemporaine », *Hommes et migrations*, 1297 : 116-126.
- 2016 *Se faire contemporain. Les danseurs africains à l'épreuve de la mondialisation culturelle*, Paris, Publications de la Sorbonne.

DJEBBARI, E.

- 2013 « La Biennale artistique et culturelle du Mali : la mise en scène d'une culture nationale, de l'indépendance à aujourd'hui », in A. FLÉCHET *ET AL.* (dir.), *Une histoire des festivals, XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne : 291-301.

DOQUET, A. & LE MENESTREL, S. (DIR.)

- 2006 « Tourisme culturel, réseaux et recompositions sociales », numéro spécial, *Autrepart*, 4 (40).

DOS SANTOS, I.

- 2013 « L'immigration au Portugal, avatar d'un pays "semi-périphérique", métropole postcoloniale », *Hommes et Migrations*, 2 (1302) : 157-161.

DUBOIS, V.

- 1999 *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin.

ELIARD, S.

- 2003 *L'art contemporain au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan.

FECHTER A.-M. & WALSH, K.

- 2010 « Examining "Expatriate" Continuities : Postcolonial Approaches to Mobile Professionals », *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 36 (8) : 1197-1210.

FELD, S.

- 1996 « Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis », *Yearbook for Traditional Music*, 28 : 1-35.
- 2004 « Une si douce berceuse pour la World Music », *L'Homme*, 171-172 : 389-408.

JEANPIERRE, L. & ROUEFF, O. (DIR.)

- 2014 *La culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Éditions des Archives contemporaines.

JÉZÉQUEL, J.-H.

- 1999 « Le "théâtre des instituteurs" en Afrique Occidentale française (1930-1950) : pratique socio-culturelle et vecteur de cristallisation de nouvelles identités urbaines », in O. GOERG (dir.), *Fêtes urbaines en Afrique. Espaces, identités et pouvoirs*, Paris, Karthala : 181-200.

KESHODKAR, A.

- 2013 *Tourism and Social Change in Post-Socialist Zanzibar. Struggle for Identity, Movement, and Civilization*, Lanham, Lexington Books.

LEONARD, P.

- 2010 « Work, Identity and Change ? Post/Colonial Encounters in Hong Kong », *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 36 (8) : 1247-1263.

MAI, M. & KING, R.

- 2009 « Love, Sexuality and Migration : Mapping the Issue(s) », *Mobilities*, 4 (3) : 295-307.

MARTIN, D. C.

1996 « Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde ? », *Cahiers de musique traditionnelle*, 9 : 3-21.

MEIMON, J.

2007 « L'invention de l'aide française au développement. Discours, instruments et pratiques d'une dynamique hégémonique », *Questions de Recherche*, 21, septembre, Paris, Centre d'études et de recherches internationales, Sciences Po.

MENGER, P.-M.

2009 *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard-Éditions du Seuil.

NÉDELEC, S.

1997 « Les centres culturels en AOF : ambitions et échec de la politique culturelle coloniale française », in C. BECKER, S. MBAYE & I. THIOUB (dir.), *AOF : réalités et héritages. Sociétés ouest-africaines et ordre colonial, 1895-1960*, t. 2, Dakar, Direction des Archives du Sénégal : 759-772.

PORTES, A.

2001 « New Research and Theory on Immigrant Transnationalism », *Global Networks*, 1 (3) : 181-194.

QUASHIE, H.

2009 « Désillusions et stigmates de l'exotisme. Quotidiens d'immersion culturelle et touristique au Sénégal », *Cahiers d'Études africaines*, XLIX (1-2), 193-194 : 525-549.

2015 « La "blanchité" au miroir de l'africanité. Migrations et constructions sociales urbaines d'une assignation identitaire peu explorée (Dakar) », *Cahiers d'Études africaines*, LV (4), 220 : 761-786.

QUEMIN, A.

2012 « The Internationalization of the Contemporary Art World and Market : The Role of Nationality and Territory in a Supposedly "Globalized" Sector », in M. LIND & O. VELTHUIS (eds.), *Contemporary Art and Its Commercial Markets*, Berlin, Sternberg Press : 53-84.

REA, A. & TRIPIER, M.

2003 *Sociologie de l'immigration*, Paris, La Découverte.

RIGAUD, J.

1979 *Les relations culturelles extérieures. Rapport au Ministre des affaires étrangères*, Paris, La Documentation française.

ROCHE, P. & PINIAU, B.

1995 *Histoire de la diplomatie culturelle française des origines à 1995*, Paris, La Documentation française.

RYFMAN, P.

2014 *Les ONG*, Paris, La Découverte.

SASSEN, S.

2004 « Introduire le concept de ville globale », *Raisons politiques*, 3 (15) : 9-23.

SAYAD, A.

2009 *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Éditions du Seuil.

SCHERER, J.

1992 *Le théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, PUF.

SIEVEKING, N.

2014 « "Create Your Space !" Locating Contemporary Dance in Ouagadougou », *Africa*, 1 (84) : 55-77.

SIMÉANT, J.

2001 « Entrer, rester en humanitaire. Des fondateurs de Médecins sans frontières aux membres actuels des ONG médicales françaises », *Revue française de science politique*, 51 (1-2) : 47-72.

THIOUB, I. & BENGA, N.

1999 « Les groupes de musique "moderne" des jeunes Africains de Dakar et de Saint-Louis, 1946-1960 », in O. GOERG (dir.), *Fêtes urbaines en Afrique. Espaces, identités et pouvoirs*, Paris, Karthala : 213-227.

VAN BEEK, W. & SCHMIDT, A. (EDS.)

2012 *African Hosts and their Guests. Cultural Dynamics of Tourism*, Rochester, James Currey.

WAGNER, A.-C.

2007 *Les classes sociales dans la mondialisation*, Paris, La Découverte.

WHITE, B.

2002 « Réflexions sur un hymne continental. La musique africaine dans le monde », *Cahiers d'Études africaines*, XLII (4), 168 : 633-645.

YOKA LYE MUDABA, A.

2007 « Le théâtre congolais à l'époque coloniale », *Congo-Meuse : Aspects de la culture à l'époque coloniale en Afrique centrale*, 7 : 151-163.

RÉSUMÉ

Cet article analyse la migration d'artistes et de professionnels de la culture européens en Afrique de l'Ouest. Il montre, d'abord, que cette migration culturelle est rendue possible par la structuration d'un marché artistique transnational, au carrefour du développement de la coopération culturelle européenne sur le continent africain et de l'émergence, au Nord, d'un marché des « cultures du monde ». Il montre, ensuite,

l'intrication des dynamiques professionnelles, conjugales et familiales dans ces trajectoires migratoires à contre-courant. L'article revient, enfin, sur les appartenances identitaires développées par celles et ceux que nous avons appelés des résidents culturels, qui se construisent à distance de la figure de l'« expat » et de la logique du « projet importé par les Blancs ».

ABSTRACT

Migrating Countercurrent. The Example of European Cultural Residents in West Africa. — This article analyses the migration of European artists and cultural professionals in West Africa. First, it shows that this cultural migration is connected to the structuring of a transnational artistic market at the crossroad of the development of European cultural cooperation in the African continent and the emergence of a market for “world cultures” in the North. Second, it shows the overlapping of professional, conjugal and family dynamics in the countercurrent migrant trajectories. Third, the article deals with the identity belongings developed by those that we call cultural residents, which grow aloof from the figure of the “expat” and the logic of the “project imported by White people”.

Mots-clés/Keywords : Mali, Burkina Faso, marché artistique, migration culturelle, migration Nord-Sud/Mali, Burkina Faso, artistic market, cultural migration, North-South migration.