À l'épreuve

N° 12 | 2026
Arts et industries

Une filière industrielle pour le cirque en Guinée : Yiriwa, une étude de cas exemplaire

Paul WARNERY

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-12/2782-une-filiere-industrielle-pour-le-cirque-en-guinee-yiriwa-une-etude-de-cas-exemplaire
DOI : numerev_2939
Date de publication : 16/01/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : WARNERY, P. (2026) Une filière industrielle pour le cirque en Guinée : Yiriwa, une étude de cas exemplaire. *À l'épreuve*, (12). https://doi.org/10.34745/numerev_2939

Cet article se propose d'analyser un corpus contemporain et vivant à travers une approche située et pragmatique de la création au sein de la filière industrielle du cirque en Guinée. S'appuyant sur une étude de cas, l'auteur questionne l'apprentissage des modes esthétiques et des techniques françaises par les artistes locaux et diasporas guinéennes, en apportant un regard critique décolonial sur cette expérience dite « d'aide au développement » et en mobilisant des outils épistémologiques centrés sur l'expérience vécue (anthropologie réflexive, participation-observante, description ethnographique ou ethnoscénologie).

Mots-clés :
Décolonial, Ethnographie, Cirque

Introduction

Mes années de thèse ont été riches en rebondissements et en hasards. Je m'étais déjà rendu à trois reprises en République de Guinée pour ma recherche. Les données à analyser semblaient déjà conséquentes pour une thèse[1]. Il ne me restait plus qu'à me consacrer à la rédaction. Pourtant, quelques mois après mon dernier retour du terrain, les Français détachés en Guinée au ministère de l'Europe et des Affaires étrangères (MEAE[2]) se sont souvenus de mon profil. En juin 2023, Dominique Maillochon, diplomate[3] du MEAE, directeur du Centre culturel franco-guinéen (CCFG) de Conakry, me propose de prendre la responsabilité d'un projet d'envergure pour le cirque en Guinée.

Cet article repose sur mon immersion totale dans le projet — à la fois comme chercheur et comme acteur — et sur une réflexion critique *a posteriori*. Mon analyse s'appuie donc sur un double ancrage : celui de l'ethnographe et celui de praticien (artiste professionnel[4]), avec les biais et les richesses que cela implique. Cet angle de vue unique comporte une subjectivité assumée et le recours au pronom « je » vient ancrer ma position de recherche et ses implications émotionnelles. Le texte qui suit raconte la création et la réalisation d'un projet d'incubateur culturel, et les questionnements y afférant. Pour des besoins éditoriaux, j'ai recentré mon analyse sur trois questions clés : pourquoi partir sur la base d'un modèle industriel pour le cirque en Guinée ? Comment l'apprentissage des modes esthétiques et des techniques françaises permettent-ils la professionnalisation et la subsistance des artistes locaux ou des diasporas ? Quelles critiques décoloniales pouvons-nous faire de cette expérience dite « d'aide au

développement » ? Pour répondre à ces problématiques, j'ai mobilisé les outils épistémologiques relevant des sciences humaines ou des arts du spectacle : l'anthropologie réflexive (Ghasarian), la participation-observante (Soulez), la description ethnographique (Laplantine) et l'ethnoscénologie (Pradier) pour les aspects spectaculaires ou physiques. Ces méthodes, centrées sur l'expérience vécue, m'ont permis d'analyser cette création industrielle dans une approche incarnée. La description analytique et la réflexivité du chercheur sont centrales à la pratique d'une anthropologique modale[5]. Mon approche méthodologique par le corps, plutôt inhabituelle dans l'étude des politiques culturelles, en propose une vision fertile, inédite, et résolument disruptive. Dans une optique de recherche décoloniales des arts[6], l'analyse des documents diplomatiques, combinée aux éléments empiriques, me permettront de restituer cette création industrielle avec sensibilité et d'en proposer une analyse pragmatique.



Fig. 1 : L'implication du corps en situation de recherche, l'expertise physique au service de la participation-observante (2022). Auteur inconnu.

Un sac à dos et 2 milliards de francs guinéens : quand une thèse autofinancée croise l'Ambassadeur et le Ministre, récit de la genèse de Yiriwa

Jusqu'alors, je refusais systématiquement toutes rétributions financières pour mes productions sur le terrain : mini créations, regards extérieurs ou rédaction de dossiers. Je ne voulais aucune interférence ou autre tutelle qui aurait pu émousser certaines relations, voire restreindre des collaborations de terrain. Cependant, la proposition du MEAE me fit réfléchir longuement. *Après tout, l'intégration de ce projet rémunéré à mon expérience de thèse autofinancée permettait d'envisager un séjour de recherche plus intensif.* Prendre la direction de ce projet humaniste promettait une « matière » inédite

et une vision immersive des politiques culturelles en actions. Mais pour cela, je devais accepter de quitter toute ma vie en France. Après une longue semaine à faire danser les arguments, je finis par négocier mes conditions d'embauche pour participer à cette aventure. S'ensuivit l'urgence d'une demande de départ sous deux semaines, négociée à deux mois pour arranger les formalités administratives et clore mes activités salariées en France. Me voici donc une nouvelle fois à Conakry, capitale de la République de Guinée, accompagné de mon sac à dos pour un an et d'un maigre dossier de quatre pages. Ce dossier, rédigé à la hâte[7] par le CCFG — en complicité avec la troupe de Circus Baobab — lui a permis d'obtenir une subvention exceptionnelle de 196 000 €[8]. Cette enveloppe destinée au projet faramineux dont je venais d'être nommé le responsable, représentait près de 2 milliards de francs guinéens, un montant astronomique pour le secteur culturel et encore plus exceptionnel au regard de la situation socio-économique du pays[9]. Cette subvention, nommée Fond équipe France - Création Africa (FEF-C), émane du MEAE via l'Ambassade de France en Guinée et en Sierra Leone. La dénomination FEF-C remplace en cours de projet le Fond d'appui à l'entreprenariat culturel (FAEC). Ce dispositif annoncé par Emmanuel Macron en 2023[10] vise à accompagner et soutenir les Industries créatives et culturelles (ICC) dans 15 pays d'Afrique subsaharienne. Les ICC sont des entreprises ou associations évoluant professionnellement dans les secteurs suivants : cinéma, audio-visuel, jeux-vidéo, création numérique, photographie, livres, mode, design, musique, arts visuels et arts du spectacle. Selon certaines catégorisations, les arts du spectacles seraient plus des « services culturels » reflétant moins l'économie de produits matériels réplicables que dans les industries culturelles[11]. L'objectif global du dispositif FEF-Création Africa fut d'utiliser ces secteurs dynamiques comme levier de développement pour le continent africain, mais également de permettre « à la France de renforcer ses liens avec les sociétés civiles africaines en les plaçant au cœur de ses partenariats culturels et économiques[12] ». Sous-couvert d'un voile humaniste, cette citation issue des documents officiels du MEAE, montre les intérêts stratégiques du *soft power* français, voire d'une forme d'hégémonie culturelle. Les éléments de langage que nous retrouvons ici sont décidés dans les plus hauts rangs de l'État : ils sont les premiers remparts de la coopération internationale, et annonçent les positions diplomatiques de la France vis-à-vis d'autres pays. Ces éléments de langage, véritable discours de « l'appareil idéologique d'État[13] », sont transmis par notes diplomatiques ultra restreintes, ensuite appliqués en cascade par les acteurs de la politique française à l'étranger, moi y compris. Les intérêts économiques et stratégiques transpirent entre les lignes, malgré des formulations soignées qui pourraient nous mettre sur des pistes décoloniales.

Quoi qu'il en soit, mon expertise dans le domaine des arts du cirque et de la direction de projet était requise en Guinée. Mon arrivée à Conakry coïncidait avec un changement de direction au CCFG. Lucie Touya, membre du MEAE, me demanda lors de mon premier jour de travail (qui était aussi le sien) de lui présenter mon projet complet sous 24 heures. La fatigue du trajet et le décalage horaire faisant leurs effets, mon corps lourd de chaleur allait au ralenti. J'avais en tête beaucoup d'interrogations pratiques sur mon installation ici pour un an. Je venais de prendre mes fonctions, je n'avais qu'un document administratif de quatre pages comme boussole et l'on me demandait de

mettre sur pied un projet d'une année en 24 heures… Ce fut chose faite. J'avais en tête mes précédents terrains de thèse, j'étais déterminé, et je connaissais tous les acteurs du « système cirque » local. Je fis preuve sur le moment d'une grande clairvoyance, et mon expertise de directeur artistique d'une entreprise de spectacle ici en France m'aida encore davantage. C'est bien cela que cherchait la France : une rationalisation de l'industrie cirque avec pour objectif la professionnalisation des artistes afin de former un modèle économique stable, rentable. J'étudiais alors les modèles de *start-up incubateur* de la tech, et j'avançais avec en tête l'idée que ces jeunes artistes n'avaient que le cirque comme moyen de subsistance. Une mise à l'échelle des compagnies de cirque offrirait à leurs artistes — du moins ceux que j'ai côtoyés lors des entraînements — la possibilité de s'extraire un peu de la précarité. Daniel Couriol le rappelle avec justesse : les politiques culturelles guinéennes sont essentielles pour que « les artistes soient reconnus, considérés et puissent vivre de leur art[14] ». Pourtant, les actions du ministère guinéen de la Culture, du Tourisme et de l'Artisanat (MCTA) en matière de subventions restaient, à l'époque, insuffisantes. La gestion de « micros » subventions pour les activités artistiques était confiée au Fonds de développement des arts et de la culture[15] (FODAC). Réservées à des compagnies jugées importantes, ou à des stars, les subventions émanant de l'État étaient complexes à obtenir en Guinée, ou bien payées des années après l'acceptation des dossiers. Le FEF-Création proposé par la France était une action éclair, qui débloquait des moyens immédiats : une aubaine pour le cirque en Guinée. Le projet avait pris forme rapidement. Ainsi le 6 octobre 2023, nous organisions avec l'équipe du CCFG la conférence de presse, qui dévoila l'incubateur *Yiriwa*[16] à plus de 40 médias locaux. Devant l'auditoire affamé, je siégeais entre S. E. Marc Fonbaustier, Ambassadeur de France en Guinée, et Sierra Leone et M. Alpha Soumah, ministres de la Culture, du tourisme et de l'Artisanat guinéen[17]. Sous les flashs, j'eus la parole pendant presque une heure, devant un auditoire silencieux et attentif. C'est à ce moment-là que je compris la portée politique, économique et stratégique des industries créatives et culturelles. J'écrirai dans mon carnet de terrain : « je fais malgré moi mes premiers pas dans la cour des grands », montrant à cette époque ma vision hiérarchisante des strates professionnelles de la société.

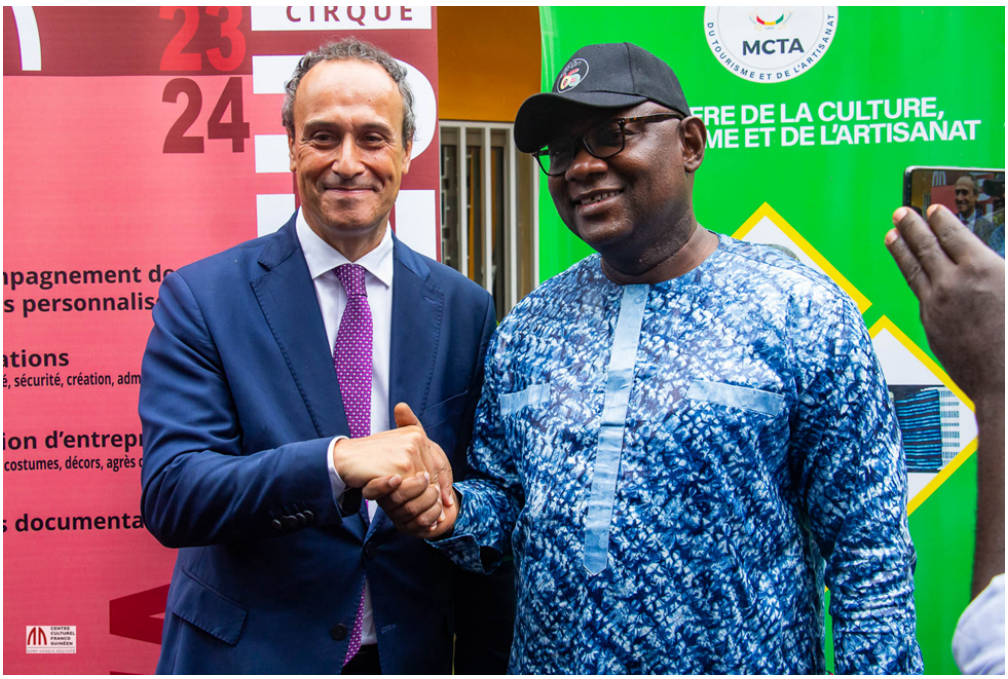


Fig. 2 : S.E. l'Ambassadeur de France en Guinée et M. le Ministre guinéen de la Culture du Tourisme et de l'Artisanat suite à la conférence de presse de lancement de Yiriwa. Photo CCFG.

Le projet Yiriwa a permis d'accompagner six ICC guinéennes : Circus Baobab, Cirque Tinafan, Amoukanama Circus, Cirque Mandingue, Kira Circus, et le cirque Kalabanté Production[18] soit près de 100 personnes. Afin que l'aide soit la plus bénéfique, j'ai tenté de cartographier les compagnies selon leur stade de développement par le biais d'entretiens et de groupes de parole. J'écoutais avec attention les besoins des *managers* de compagnie et leurs intuitions sur la gestion du programme. Puis, pour mener à bien l'accompagnement à l'industrialisation du cirque, je me suis inspiré de la littérature grise des modèles d'incubateurs de *start-up*[19] et je l'ai appliquée à Yiriwa. Les 5 étapes de l'incubation de *start-up* couramment citées sont : l'idéation, la création, l'amorçage, la mise à l'échelle et l'expansion[20]. L'objectif était de personnaliser l'aide et les formations proposées pour chaque compagnie.

J'ai proposé d'ajouter une étape supplémentaire absente des incubateurs traditionnels. Je la nomme : le rebond local, étape visant à ancrer les compétences acquises dans le territoire guinéen. En effet, l'expansion de certaines compagnies de cirque permet une immigration légale des artistes — les sortant parfois de la misère. Cependant, l'export des talents à l'international ne me semble pas l'unique voie de croissance pour les arts du cirque guinéen. L'étape de rebond local que je suggère suite aux différents échanges permet, entre autres, la transmission de compétences de savoirs et techniques acquis à l'international, la capitalisation des compétences, la formation intergénérationnelle, la transmission en langue locale, le développement territorial de structures de spectacle, mais également la préservation des savoir-faire locaux. Cette étape aurait mérité un temps plus long d'échange et de rencontre avec les artistes des diasporas, mais également un temps de sensibilisation plus conséquent des jeunes à ces questions d'appauvrissement du secteur par l'exode. Car la formation des artistes de cirque bénéficie d'une croissance qui pourrait encore davantage

s’accélérer avec le projet de Centre d’excellence des Arts du cirque[21]. Mais l’expansion des industries créatives et culturelles locales suppose l’existence de structures d’accueil et de marchés nationaux. Pour l’heure, les perspectives de développement du marché économique des spectacles sont bien plus attractives à l’international qu’en Guinée, ce qui met un frein à la croissance locale du secteur.

De la banquine au taylorisme : corps redressés, mission civilisatrice et résistance éthique dans l’expertise française

Au cours du projet Yiriwa, nous avons eu la chance de pouvoir mettre en place les actions suivantes : mise à disposition de locaux, de matériel et de ressources, mission de conseil et d’expertise, suivi individualisé de projet, aide à la structuration et au financement, etc.

Le projet Yiriwa a soutenu financièrement la création d’une entreprise locale spécialisée dans la fabrication d’agrès de cirque, de costumes et d’éléments de scénographie[22]. Cette initiative a non seulement dynamisé l’économie locale, mais aussi généré des emplois indirects en initiant les acrobates à des métiers annexes. Parallèlement, le volet formation du projet a permis aux ICC d’acquérir de nouvelles compétences et de se professionnaliser, renforçant ainsi leur compétitivité sur les marchés internationaux de la culture. L’incubateur Yiriwa a ainsi structuré son offre de formation autour de six axes clés :

- Mise en piste, esthétique et dramaturgie.
- Création son, lumière, vidéo et accroches aériennes.
- Techniques de cirque.
- Santé des artistes.
- Confection de costume, fabrication de décors et d’agrès de cirque.
- Administration, production, communication et diffusion.



Fig. 3 : Formation en « main à main » délivrée à une sélection d'acrobates de chaque ICC par Céline Sommer et moi-même en 2023. Photo personnelle.

Une vingtaine d'intervenants devaient initialement dispenser ces formations et devaient autant que possible être des professionnels français. J'ai demandé à clarifier ce facteur nationaliste. L'organe de financement me confirma oralement que le programme devait largement employer des intervenants français. Cette demande participait à la valorisation de cette subvention exceptionnelle par ruissellement vers les ICC françaises. Dans l'optique d'une recherche critique, ce choix m'a interpellé :révélait-il un processus plus insidieux ? Bien que j'ai en partie conçu et dirigé ce programme, je tente d'y apporter *a posteriori* une vision réflexive et distanciée. La tutelle de la France, et le cadre de réalisation de Yiriwa induisaient une mise en place particulière du projet. La logique structuraliste Lévi-straussienne[23] me permet de confirmer que la structure dans laquelle nous nous inscrivons définit en partie l'infrastructure. Ainsi, le projet Yiriwa hérite d'un certain nombre de biais des structures qui le portent et le financent : choix des opérateurs impliqués, idéologie générale, attendus explicites ou implicites, etc.

Ensuite, le fait de choisir des intervenants majoritairement français marque une échelle de valeur culturelle d'un pays sur un autre, voire une forme de suprématie. Ma thèse de doctorat remet justement en question l'adaptation systématique des techniques et usages français en termes d'acrobatie en Guinée, qui risque de produire un lissage culturel dramatique. Cependant, ma formation personnelle dans les grandes écoles françaises de cirque et de danse (ENACR-CNAC et CNDC[24]) produit un ensemble de biais de validation qui contraignent sensiblement mon esprit. J'appelle « biais de validation », tout ce que j'ai intégré comme étant « valide » ou « digne d'intérêts esthétiques et culturels » lors de mes formations. De ce fait, l'apprentissage des techniques du corps[25], par des experts et intervenants français auprès des bénéficiaires guinéens introduisait de nouvelles constantes.



Fig. 4 : La compagnie Circus Baobab lors de son passage au 47e Festival international de cirque de Monte-Carlo (2025). Photo personnelle.

L'acrobatie en groupe nécessite des techniques physiques uniformisées pour pouvoir travailler à l'international. Pour le bon déroulement du mouvement, le rythme de la banquine doit être systématisé et commun à tous les membres du trio. De même pour toutes pratiques en duo où de simples décalages peuvent conduire à la chute.

Je me retrouverais donc face à une internationalisation des techniques, voir à une industrialisation des gestes. Que serait alors un geste industriel ? Le terme "geste industriel" évoque une standardisation des mouvements, inspirée des logiques de production industrielle (taylorisme, fordisme) où chaque action est décomposée, optimisée et reproductible. Dans les arts du cirque, cela pourrait signifier une codification des enchaînements acrobatiques, une normalisation des postures, ou bien la modularité : possibilité de remplacer un artiste sans altérer l'ensemble.

Plusieurs axes de réflexions peuvent être développés à partir de ces éléments. Depuis l'importation délibérée du cirque en Guinée en 1998[26], la France reste une puissance majeure dans ce domaine. Son influence persistante soulève une question : pourquoi reproduire son modèle hégémonique plutôt que de développer une approche locale autonome ? L'aide de la France en matière de cirque guinéen permet une exposition facilitée des créations sur le territoire français. Dans quelle mesure cela contribue-t-il de manière bénéfique à l'internationalisation des cultures, ou sous certains égards à un besoin d'exotisme de la part de la scène française ?

À l'échelle internationale, les corps et l'esthétique du cirque répondent à des normes implicites et explicites, exigeant une éducation spécifique. Les experts français, souvent

malgré eux, y jouent le rôle de « missionnaires », « évangélisant » les corps selon des canons techniques et esthétiques. Comme le montre Vigarello avec la notion de « corps redressé[27] », le corps n'est pas neutre : il est façonné par des institutions pour incarner des valeurs morales, politiques et esthétiques. Dans le cirque, cette éducation se traduit par l'imposition de standards (alignement, précision, souplesse, propreté[28], maîtrise du risque) qui, bien que présentés comme universels, reflètent une vision occidentale de l'excellence et une culture spécifique. D'après nos entretiens, la culture guinéenne aurait besoin de plus « pour enrichir les spectacles[29] ». Cela signifierait, à demi-mot, le besoin d'apport de l'étranger pour entrer dans la modernité internationale. S'agit-il d'une simple logique de marché, ou plutôt d'un jugement esthétique et moral sur la hiérarchisation des esthétiques culturelles, révélant *in fine* des logiques de suprématie culturelle ?



Fig. 5 : Danseur du Ballet Djoliba en costume traditionnel lors de la Biennale des Arts du cirque Tinafan à Conakry (2023). Photo personnelle.

L'industrialisation de la culture en Guinée induirait de fait une vision évolutionniste des Arts plutôt éloignée des préoccupations des recherches décoloniales. Cette expérience m'amène à douter : les institutions et bailleurs de fonds pilotant de tels projets sont-ils suffisamment outillés pour contourner ces biais ? Encouragent-elles ces biais dans une perspective d'idéologisation ? Les logiques exogènes à la mise en place de programmes se basent sur des présupposés culturels et structurels. Les institutions introduisent ce que nous appellerons des « biais de bénéfice latent », où le projet devient un outil de consolidation de leur propre position, porté pour un désir supposé humaniste de modification de l'autre. La France, malgré son lourd passé colonial avec la Guinée, réussit à faire perdurer un lien paternaliste fort et durable dans de nombreux domaines y compris celui de la culture. À la lumière des travaux de Achille Mbembe sur les postcolonies[30], je requalifie certaines pratiques de la France comme la reconfiguration des asymétries coloniales sous couvert de l'appellation « coopération ». Pour que cette relation symbiotique soit durable, les intérêts économicopolitiques doivent être à la fois

partagés et équilibrés. En mettant l'accent sur la réciprocité, la construction de liens sociaux, et la durabilité des échanges, *L'essai sur le don*[31] de Mauss offre une grille de lecture précieuse pour repenser la logique des projets de développement internationaux.

L'option d'un chef de projet français, extérieur aux compagnies de cirque guinéennes, s'imposait comme un garde-fou contre les dérives clientélistes inhérentes à ce type de coopération. Pourtant, cette décision m'a plongé dans une position aussi inconfortable qu'instructive : la main enfouie dans un panier de crabes, où chaque mouvement risquait de déclencher des réactions imprévisibles, voire hostiles. Mon rôle a fonctionné comme un fusible entre d'un côté, des compagnies guinéennes prêtes à instrumentaliser les partenariats internationaux pour asseoir leur intérêts ; de l'autre, un ministère de l'Europe et des Affaires étrangères conscient des abus, mais prisonnier de ses propres logiques bureaucratiques et géopolitiques. L'incubateur Yiriwa devait se dérouler sur une période de 12 mois. Après seulement quatre mois d'immersion dans ce projet, j'ai choisi de m'en retirer — non par démission, mais par acte de résistance éthique. Les pressions exercées pour m'intégrer à un système vicié, pullulant de manipulations relationnelles, avaient atteint un seuil intenable. J'étais épuisé des stratagèmes mis en place pour me soumettre. Stratagèmes qui n'étaient en réalité que la manifestation concrète d'une économie politique du favoritisme. Ces tensions révèlent un paradoxe structurel des projets dits de « développement » : comment concilier l'impératif d'équité entre les acteurs locaux avec les contraintes des bailleurs de fonds, souvent aveugles aux dynamiques de pouvoir qu'ils contribuent à reproduire ? En incarnant ce rôle d'interface, j'ai été confronté à la violence symbolique d'un système où la neutralité est une illusion — et où chaque choix, même le plus réflexif, participe malgré tout à un jeu d'influences déjà écrit.

Après mon départ, le programme a balbutié, moins de la moitié des formations ont pu se tenir. Je ne voulais pas que mon réseau professionnel soit mêlé à cette gestion obscure. Cette décision fut un arrachement plus qu'un choix, mais rester, c'était devenir complice. Je savais que mon départ aurait un impact direct et concret sur les acrobates. J'emportais avec moi le seul morceau de dignité qu'il me restait. Je suis pourtant convaincu que si l'incubateur Yiriwa avait connu le succès escompté, son modèle aurait pu être reproduit dans d'autres pays — à condition d'y intégrer les adaptations culturelles indispensables. Mon engagement, cependant, ne visait pas à industrialiser le cirque selon une logique purement reproductible, mais à défendre une approche plus humaine, ancrée dans le social.

Cette expérience, tout comme mon refus de m'accommoder de pratiques de gestion peu éthiques, a renforcé ma propre identité et m'a offert un terrain d'analyse anthropologique des plus riches. Mon départ prématuré du projet a malheureusement empêché la réalisation d'un fonds documentaire et d'archives vidéo des formations — un volet que je considérais comme essentiel pour garantir la pérennité de la démarche d'Yiriwa. La conservation des œuvres du spectacle vivant représente en effet un enjeu central pour le développement des ICC. En ayant accès à ces archives, les jeunes générations d'artistes pourraient s'en emparer de manière critique : soit

en patrimonialisant les œuvres pour en perpétuer la mémoire, soit en s'en détournant délibérément pour inventer de nouvelles formes, libérées des répétitions mécaniques. Une telle démarche ouvrirait ainsi la voie à une création à la fois ancrée et renouvelée. J'espère que les compagnies, dans une logique moins industrielle, pourront se saisir du passé pour formuler dans de nouvelles créations, dans une forme de contre-narration postcoloniale[32].

Logiques économiques et interchangeabilité des corps : le cirque guinéen entre précarité locale et exotisme exportable

Les actions circassiennes sur le territoire national sont souvent financées par les bailleurs de fonds. Quand ces financeurs ne sont pas présents, les ICC ne financent qu'à moindre coût des actions sur le territoire. La logique événementielle est quant à elle plus développée : une commande donne lieu à une création. Le cas du Centre Acrobatique Keita Fodeba est notable, pour son inscription dans l'industrie du tourisme : une demi-page lui est dédiée dans le guide touristique de la Guinée[33], incitant les voyageurs à venir admirer les artistes au travail. On peut ainsi observer une vingtaine d'artistes dans des démonstrations techniques successives, rythmées et entrainantes, pêlemêle des anciennes ou créations en cours. En fin de représentation, un chapeau passe entre les membres du public, en général moins de 10 personnes, pour demander l'obole. On ne peut que fondre devant toute cette énergie qui virevolte, danse et se risque pour notre plus grand plaisir. L'argent récolté contribue à faire vivre l'école et à l'achat de sac de riz pour le repas des artistes. Les agences de voyages incluent dans leurs circuits touristiques des représentations dites traditionnelles, ou ethniques [34]. Elles promettent une culture préservée, alors que ces spectacles sont souvent adaptés aux attentes des touristes, l'authenticité restant un argument marketing. Cette mise en scène touristique révèle une première forme d'interchangeabilité des corps : les artistes, bien que présentés comme uniques, sont en réalité des éléments remplaçables dans un dispositif conçu pour séduire un public étranger. Leur présence physique est indispensable, mais leur singularité individuelle s'efface derrière la performance collective.



Fig. 6 : Représentation poétique de l'énergie du mouvement et de l'effacement des individus, Cirque Mandingue à Conakry (2023). Photo personnelle

Parallèlement, les projets développés dans le cadre de financements publics sont divers : sensibilisation à l'immigration, à la pollution, au droits humains etc. Les bailleurs de fonds (français, belges ou guinéens) proposent ainsi des thématiques et des idéologies parfois déconnectées des préoccupations locales. Annie Bourdié confirme mes hypothèses pour les secteurs chorégraphiques africains : « Il s'agit d'une position ambiguë, d'un tiraillement permanent pour l'artiste qui doit se conformer à un modèle dominant, celui de ses bailleurs de fonds[35] ». Les compagnies de cirque réutilisent leur langage et leurs créations existantes pour répondre à ces appels à projets. Les modifications esthétiques peuvent être minimes, par exemple pour le projet CANOE[36] de simples t-shirts blancs à l'effigie du projet habillent les acrobates pendant leur déambulation acrobatique.

Les spectacles plus classiques sont quant à eux destinés à s'exporter sur le continent ou à l'international. Ils bénéficient alors de financements extérieurs à la Guinée, voire de productions privées, ou de financements mixtes comme c'est le cas par exemple pour les créations du Circus Baobab. Hormis les spectacles diffusés en rue, il n'existe qu'une unique salle de spectacle dans le pays (le CCFG), réduisant mécaniquement les possibilités de programmation des compagnies. Les spectacles créés répondent donc à des critères esthétiques facilement exportables, appréciés et cohérents avec les marchés culturels européen, canadien ou asiatique. Le modèle économique axé sur l'exportation des produits culturels tend à marginaliser les opportunités locales et nationales. Paradoxalement, ces spectacles, dès lors qu'ils sont présentés à l'international, se voient automatiquement revêtus d'une dimension exotique. Les producteurs, motivés avant tout par des logiques économiques, privilégient donc les marchés étrangers sans chercher à atténuer — bien au contraire — le caractère

exotisant de leurs créations. Ces représentations en France, bien que bénéfiques à la rencontre d'autres cultures, peuvent renforcer des stéréotypes et imaginaires raciaux infondés. La vision raciste, qui présente le corps noir comme biologiquement plus adapté à l'acrobatie ou au sport que le corps blanc, s'inscrit dans une généalogie coloniale et scientifique ségrégante. Comme le montre Timothée Jobert[37], cette croyance repose sur une construction idéologique remontant à l'esclavage et à l'anthropologie raciale du XIXe siècle, où le corps noir était réduit à une force brute, dépourvue d'intellect, mais dotée d'une « performativité » physique supposée naturelle. Les rencontres organisées entre scientifiques, équipes artistiques et publics gagneraient à défaire ces mythes.

Lorsque le CCFG organise des spectacles, il accueille les compagnies en répétition dans ces locaux, fournit l'équipe technique et verse généralement un prix de cession de 25 à 30 millions de francs guinéens (soit 2 500 à 3 000 €). Parfois, lors de coréalisation d'évènements, la moitié des recettes de la billetterie étaient partagées entre la compagnie et le CCFG. Pourtant, lors de mes échanges avec les artistes, certains me confiaient qu'ils ne touchaient pas un centime pour les créations ou les répétitions. Parfois la compagnie leur payait le prix du transport pour se rendre au lieu de représentation, souvent la nourriture. Les salaires que l'on m'a énoncé pour un spectacle en Guinée étaient modiques : 10 000 GNF ou 20 000 GNF (1 ou 2 €), rarement 100 000 GNF (10 €)[38]. Très souvent, ils se produisaient gratuitement pour la compagnie. Cette précarité économique révèle une autre forme d'interchangeabilité : les artistes deviennent des ressources ajustables, dont la valeur dépend de leur capacité à s'insérer dans des logiques de production standardisées.

Toutefois, lorsque les créations avaient l'opportunité d'être coproduites en France, les interprètes touchaient des cachets de répétions minimum en France, et presque rien lors des résidence en Guinée. Il s'agit là d'une forme de contrat tacite entre artistes et managers : travailler gratuitement pour une espérance de revenu important par la suite. Les compagnies coproduites par des producteurs étrangers permettaient souvent aux artistes d'engranger des revenus importants. Que ce soit par le retour des artistes en Guinée ou par les remises migratoires[39], l'asymétrie des coûts de la vie permet aux acrobates de bénéficier d'une démultiplication de leur pouvoir d'achat, ce qui se traduit par une forme de richesse perçue, bien que relative, qui s'accompagne d'une reconnaissance sociale valorisée.

Le spectacle vivant incarne une contradiction révélatrice des dynamiques néolibérales : plus la demande est forte, plus sa réplication devient problématique. Contrairement aux autres industries culturelles, où la duplication repose sur des outils techniques (support numériques, éditions papier, etc.), le spectacle vivant exige des corps supplémentaires, des présences humaines irremplaçables. Le spectacle *Yé* de Circus Baobab mis en scène par Yann Ecauvre, avec son « casting mobile » et son interchangeabilité des artistes, n'est qu'un exemple parmi tant d'autres, illustrant cette précarité structurelle. Tous les cirques agissent certainement de la sorte. La logique de rentabilité pousse à optimiser les coûts, y compris humains.

Transmettre un rôle, qu'il s'agisse d'un remplacement ou d'une reprise de répertoire, nécessite parfois plus de ressources que la création initiale. Les répétitions, même abrégées, peuvent exiger le double d'effectif si la transmission se fait « en chair et en os ». Cette tension révèle une exploitation des corps, où les artistes deviennent des variables d'ajustement dans une économie globalisée du spectacle.

Le choix de confier les mise en scène et la production des spectacles à des Français n'est pas non plus anodin. Bien que des rapports de pouvoir soient à l'œuvre, ce choix relève moins de la notion essentialisante d'« appropriation culturelle[40] », que d'une « créolisation[41] » du cirque irriguée des apports des différents acteurs de la création.



Fig. 7 : Une acrobate peut en remplacer une autre, le propos reste identique. Spectacle *Yé* de Circus Baobab à Conakry (2023). Photo personnelle

Les logiques industrielles des autres secteurs culturels (musique, cinéma, livre, jeux vidéo, etc.), où la duplication est aisée, ne correspondent guère au secteur du spectacle vivant. Les actualités ou utopies technologiques (hologrammes, robots acrobates, téléportation des artistes etc.), risquent d'aggraver la dématérialisation du spectacle, réduisant l'art à un concept désincarné. « Mais curieusement, ce que les spectateurs préfèrent reste toujours les corps en chair et en os ! La vie physique ne perd pas son attrait premier ; même confronté à un univers technologique sophistiqué ou virtuel, le spectateur est intéressé avant tout par la place de l'humain[42]. » souligne Philippe Goudard dans son billet d'anticipation *Être auteure de cirque en 2052*.

La fragilité des corps, la sensualité et l'expressivité contrastent avec la notion d'interchangeabilité des artistes ou de leur remplacement par des artefacts technologiques. Se dessine une prévalence de l'œuvre sur l'humain. La primauté accordée à la mise en scène et ses artifices esthétiques (son, lumière, scénographie) interroge : dans un système où l'identité d'un spectacle ne tient plus à ses interprètes mais à des savoir-faire reproductibles, que devient la singularité des corps, des individus et des cultures ? Ce paradoxe rappelle celui du *navire de Thésée* : chaque élément remplacé à l'identique finit par reconstituer un tout indécelable de l'original. Pourtant, dans ce contexte postcolonial, cette reproduction n'est pas neutre. Elle reflète

des rapports de pouvoir : celui du corps standardisés et du corps à éduquer ; celui de la mise en scène sur l'artiste interprète, celui des institutions et bailleurs sur les artistes. Les standards occidentaux de performance et d'excellence s'imposent comme universels, effaçant les spécificités locales, individuelles. La question n'est plus seulement de savoir si l'on peut distinguer l'original de la copie, l'œuvre de ses interprètes, l'institution de ses agents, mais comment préserver, malgré tout, la place irremplaçable de l'humain.

Conclusion

Au cœur des politiques culturelles et du système de production des industries créatives et culturelles guinéennes, ce terrain ethnographique inédit nous révèle une facette de l'hégémonie française en matière de culture. Mon analyse révèle comment ce projet a tenté de standardiser les corps des artistes, les transformer en produit à vocation interchangeable. S'appuyant sur ma propre expérience de chercheur/praticien, ce travail engage une réflexion militante sur les logiques capitalistes de production d'œuvre en réponse aux attentes, parfois exotiques, des producteurs et publics français. Le cas de Yiriwa, incubateur culturel, dépasse le simple cadre des arts du spectacle en se faisant la lentille grossissante des paradoxes des politiques culturelles à étranger. Comment articuler développement économique, sauvegarde des identités, efficience du travail, sans que les dispositifs d'« aide au développement » ne se transforment en instruments de domination ? Les solutions ne sauraient se limiter ni au rejet radical de la coopération internationale, ni à une soumission aveugle. Elles exigent une vigilance permanente de la part de ceux qui l'imagine et la mettent en œuvre, voire à une co-écriture des projets. La réappropriation des outils par les acteurs locaux, et l'élaboration de modèles hybrides où l'industrialisation n'est pas synonyme d'aliénation, conduiraient à l'inverse d'un paternalisme postcolonial à une autonomisation réellement bénéfique. Comme le soulignait Marcel Mauss dans *L'Essai sur le don*, les échanges ne sont jamais neutres : ils tissent des liens, mais aussi des dettes et des rapports de pouvoir. À Yiriwa, à la France, cette dette était double : économique, avec des artistes dépendants de financeurs extérieurs, et symbolique : leur reconnaissance artistique étant en partie conditionnée à leurs adaptations aux canons et aux dramaturgies occidentales. Briser cette logique exige selon moi de repenser le don comme un geste radicalement unidirectionnel, sans attente de retour, pour ne pas perpétuer, sous couvert de solidarité, les rapports de domination hérités de la colonisation. Pour les artistes guinéens, le défi réside désormais dans la transformation de leur précarité par l'invention de nouvelles formes de création et de résistance. Cette précarité s'enracine par ailleurs dans une dépendance structurelle vis-à-vis des managers de compagnie, couplée à une opacité financière perpétuant leur vulnérabilité. Malgré leur savoir-faire exceptionnel, les acrobates se retrouvent souvent captifs de dynamiques internes où les dirigeants contrôlent l'accès aux ressources, aux visas et aux contrats, en l'absence de protections juridiques (contrats clairs, salaires minimums, transparence de gestion). Les conflits récurrents au sein des compagnies, nourris par des promesses non tenues (salaire impayé, répartition inégale de l'économie…) poussent certains à rompre avec les grandes compagnies établies pour fonder des utopies collectives autogérées. Ces

scissions, bien que douloureuses, incarnent une résistance créative, elles témoignent d'une volonté de réappropriation de leur art et de leur destin de manière collégiale. Les artistes renaissent autonomes dans l'espace public, dans les tiers-lieux, ou les friches artistiques[43], riches de leur passé et avides de création. Ces expériences, encore fragiles, esquissent les contours d'un cirque guinéen plus horizontal, où la création ne serait plus dictée par les caprices des bailleurs ou des managers, mais portée par une éthique de la transparence et de la solidarité. En définitive, Yiriwa aura été bien plus qu'un simple incubateur : le lieu où industries culturelles, diplomatie française et recherche universitaire se sont heurtées, révélant, dans leurs collaborations comme dans leurs contradictions, les contours d'un nouveau modèle ou l'impossible équation d'une création à la fois libre et financée.

Notes et références

[1] Thèse en cours de réalisation depuis 2020, laboratoire RiRRa21 de l'Université de Montpellier Paul Valéry (ED 58). La thèse : *Ethnoscénologie du cirque en République de Guinée 1998-2024*, codirigée par Philippe Goudard et Pierre Philippe-Meden.

[2] *Les acronymes sont nombreux et inévitables dans l'analyse des dispositifs publics et des coopérations internationales.*

[3] Voir à ce sujet le webdocumentaire réalisé par Tringale, Litvine et Soyer, *Diplomates*, ministère des Affaires Étrangères et du Développement Internationale, 2016, consulté le 20/10/2025, [en ligne] URL : https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/photos-videos-publications-infographies/webdocumentaires/article/diplomates-02-16.

[4] Je suis artiste de cirque, danseur et metteur en scène professionnel, formé dans les grandes écoles d'art en France : ENACR, école nationale des Arts du cirque de Rosny-sous-Bois ; CNAC, centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne ; CNDC, centre national de danse contemporaine d'Angers et master de création de spectacle à l'université de Montpellier Paul Valéry.

[5] François Laplantine, *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, coll. « L'anthropologie au coin de la rue », 2005.

[6] Leïla Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès, *Décolonisons les artsâ¯!*, Paris, l'Arche, coll. « Tête à tête », 2018. Et Françoise Vergès, *Programme de désordre absolu : décoloniser le musée*, Nouvelle éd., Paris, la Fabrique éditions, 2023.

[7] Dossier commandé à la hâte en 3 jours par l'Ambassade pour répondre à une opportunité. Ce dossier fut rédigé par Lucie-Charlotte Perrusset, à l'époque volontaire international en administration (VIA) au CCFG, que nous remercions chaleureusement pour son travail préparatoire mais également pour son soutien pendant la réalisation du

projet.

[8] Enveloppe de base 189 600 €, plus 6400 € ajouté au titre des frais de mobilité professionnel FEF création.

[9] À cette époque en Guinée le salaire moyen était d'environ 700 000 GNF par mois, soit environ 70 €. Citons également le classement très bas de la Guinée à la 179e place sur 193 pays dans le classement IDH du PNUD (ONU) en 2022, consulté le 20/10/2025, [en ligne] URL : https://www.undp.org/sites/g/files/zskgke326/files/2023-02/hdr2021-22frpdf.pdf.

[10] Emmanuel Macron, « Discours du Président de la République à l'occasion du Forum Création Africa », sur *L'Élysée*, le 06/10/2023, consulté le 20/10/2025, [en ligne] URL : https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2023/10/06/lancement-du-forum-des-industries-culturelles-et-creatives-creation-africa.

[11] Alain Busson et Yves Évrard, *Les industries culturelles et créatives : économie et stratégie*, Paris, Vuibert, 2013.

[12] Rapport de synthèse du MEAE sur l'évaluation des projets FEF-C, 2025, [en ligne], consulté le 19/10/2025, URL : https://www.diplomatie.gouv.fr/IMG/pdf/synthese_fef_2025_a4_v4_cle84a21a.pdf.

[13] Althusser, Louis, "Idéologie et Appareils idéologiques d'État", *La Pensée,* n°151, 1970. Nous gardons malheureusement à l'esprit les crimes qui accompagnent la folie d'Althusser. Son propos soutien quant à lui une idéologie marxiste, dont le caractère réductionniste de certaines de ses hypothèses est formulé dans les critiques de P. Bourdieu et M. Foucault.

[14] Daniel Couriol, *Vers une politique culturelle en République de Guinée : essai d'une belle anomalie*, Paris, l'Harmattan, 2023, p.90.

[15] Site internet du Fonds de développement des arts et de la culture, consulté le 20/10/25, [en ligne] URL : https://fodacguinee.com.

[16] *Yiriwa* signifie en soussou : expansion, agrandissement, croissance, développement, prospérité, évolution, agrandissement. Proposé par la directrice adjointe du CCFG Djariou Bah, ce terme vernaculaire nous semblait parfaitement adapté à l'idée d'un incubateur.

[17] Site internet de l'Ambassade de France en Guinée, consulté le 21/10/25, [en ligne] URL : https://gn.ambafrance.org/Le-Cirque-guineen-en-pleine-expansion.

[18] Depuis mon dernier terrain fin 2023, certains collectifs se sont extraits des compagnies présentées ci-dessus pour en former de nouveaux.

[19] Exemple de littérature grise consultée courant 2023 :

https://entrepreneurs.lesechos.fr/creation-entreprise/idees-success-stories/startups-6-questions-pour-trouver-le-meilleur-accompagnateur-1176473.

[20] *Ibid.* note 17.

[21] Projet en cours de constitution portait par la compagnie Circus Baobab auprès de l'Agence française pour le Développement (AFD), d'un budget de 61 millions d'euros, https://www.gnakrylive.com/actualite/guineenne/73-culture/17508-nuit-du-cirque-2025-l afd-reaffirme-son-soutien-au-ceac-et-salue-lexcellence-du-circus-baobab.

[22]Les Ateliers du Grand Sud, dirigés par Mory Diallo, consulté le 25/10/25, [en ligne] URL : https://www.facebook.com/profile.php?id=61566995491289.

23 Emmanuelle Loyer, *Lévi-Strauss*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2015. Nous retenons les critiques de Lévi-Strauss lui-même, reconnaissant éluder la créativité individuelle dans sa pensée structurelle, mais également de ses détracteurs, Éric Wolf en particulier pour sa critique décoloniales du structuralisme.

[24] *Ibid.* note 4.

[25] Marcel Mauss, *Les techniques du corps*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite biblio Payot », 1139, 2021.

[26] Voir à ce sujet le film : Chevallier Laurent, *Circus Baobab*, Super 16 mm, 100 minutes. Les Poissons Volants, France 2, 2001.

[27] Georges Vigarello, *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*, Nouvelle éd., Paris, le Félin, coll. « Histoire et sociétés », 2018.

[28] Terme de métier renvoyant à l'idée d'un mouvement réalisé de manière très pure.

[29] Entendu lors d'une conversation de travail en 2023 au CCFG de Conakry, noté à la volé sur mon carnet de terrain. Nous laissons volontairement en suspens la date et l'auteur de cette phrase.

[30] Achille Mbembe, *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, 2e éd, Paris, la Découverte, coll. « La Découverte-poche », 2020.

[31] Marcel Mauss, *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïque*, éd. Florence Weber, 2. éd, Paris, Presses Univ. de France, coll. « Série Mauss », 6, 2012.

[32] (Dir.) Isabel Castro, Amanda Robles et Julie Savelli, *Éprouver l'archive (post)coloniale en situation artistique*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2025.

[33] *Guinée*, Paris, les Nouvelles éditions de l'Université, coll. « Petit futé », 2019.

[34] Anne Decoret-Ahiha, «â¯L'exotique, l'ethnique et l'authentique : Regards et discours sur les danses d'ailleursâ¯», *Civilisations*, n° 53, janvier 2006, p. 149â66, https://doi.org/10.4000/civilisations.600.

[35] Annie Bourdié, «â¯Art chorégraphique contemporain d'Afrique, enjeux d'une reconnaissanceâ¯», *Marges*, n° 16, mars 2013, p. 73â86, https://doi.org/10.4000/marges.263.

[36] CANOE, rétroacronyme pour Cirque pour la sensibilisAtioN contre l'émigratiOn irrégulièrE, faisant référence aux radeaux de fortune parfois empruntés par les migrants, consulté le 21/10/25, [en ligne] URL : https://guineebordeaux.wordpress.com/projet-canoe/.

[37] Timothée Jobert, «â¯"Corps noir"â¯: l'avènement historique d'une figure du racisme quotidien », *Migrations Société*, n° 126, novembre 2009, p. 57â70, https://doi.org/10.3917/migra.126.0057.

[38] N'ayant pas accès aux données budgétaires des cessions, il ne reste que la parole des acrobates d'un côté, opposée à celle des compagnies de l'autre, qui pourraient quant à elles affirmer qu'elles rémunèrent correctement leurs artistes.

[39] Défini les transferts de fonds d'une parties des revenus générés par des migrants qu'ils rapatrient dans leurs pays d'origine.

[40] Souleymane Bachir Diagne, Jean-Loup Amselle et Anthony Mangeon, *En quête d'Afrique(s): universalisme et pensée décoloniale*, Paris, Albin Michel, coll. « Itinéraires du savoir », 2018.

41 *Créolisation des arts*, Théâtre/Public, n°257, coordonné par Sylvie Chalaye, Pénélope Dechaufour, Montreuil, Éditions théâtrales, 2025.

[42] Philippe Goudard, «â¯Être auteure de cirque en 2052â¯», partie 1, sur *Pourquoi ne pas le dire ? SACD*, 26 septembre 2013, consulté le 4 novembre 2025, [en ligne] URL : https://www.ca.blog.sacd.fr/index.php/2013/09/26/etre-auteure-de-cirque-en-2052-partie-1/.

[43] Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche : Essai sur l'art contemporain africain*, s. l., Les Presses du réel, 2022.