

Festivals étatiques au Mali (1960-1988) : la fabrique du patrimoine et la construction d'une souveraineté culturelle nationale

Dr. Yacouba Diarra

Dr. Sékou Mamadou Tangara

Enseignant-chercheur, DER Histoire Archéologie, Faculté d'Histoire et Géographie (FHG), Université des Sciences Sociales et de Gestion de Bamako (USSGB), Mali

Approved: 24 July 2026

Posted: 26 July 2026

Copyright 2026 Author(s)

Under Creative Commons CC-BY 4.0

OPEN ACCESS

Cite As:

Diarra, Y., & Tangara, S.M. (2026). *Festivals étatiques au Mali (1960-1988) : la fabrique du patrimoine et la construction d'une souveraineté culturelle nationale*. ESI Preprints.

<https://doi.org/10.19044/esipreprint.7.2026.p567>

Résumé

Au Mali, l'utilisation des festivals comme instruments de diffusion culturelle et de consolidation de l'identité nationale par l'État débute en 1962. Pourtant, au regard de cette mise en œuvre, on constate qu'aucun diagnostic de leur apport en tant que vecteurs de promotion patrimoniale et de souveraineté nationale n'a été établi. Pour combler cette lacune, cet article cherche à comprendre en quoi les festivals organisés entre 1962 et 1988 ont constitué des outils de politiques culturelles et de souveraineté. L'étude adopte une approche qualitative, historique et diachronique, fondée sur la réalisation de 18 entretiens semi-directifs avec des acteurs institutionnels et culturels, l'analyse documentaire (archives, littérature scientifique et médias) et un traitement thématique des données à l'aide du logiciel NVivo14. Les résultats montrent que les Semaines nationales de la jeunesse (SNJ) ont constitué un outil idéologique majeur du régime socialiste, favorisant le patriotisme, l'unité nationale et la revalorisation des cultures locales. Elles ont également permis de contrôler la jeunesse et d'uniformiser les cultures locales en vue de construire une identité culturelle nationale. Quant à la Biennale artistique, culturelle et sportive (BACS), elle a prolongé cette dynamique en encourageant la formation artistique, la découverte de talents et le brassage socioculturel, malgré une instrumentalisation politique et des

tensions liées à la politisation et à l'usage abusif de certaines activités à la fin des années 1980. En somme, ces festivals ont joué un rôle central dans la construction identitaire et la cohésion sociale, tout en révélant des limites liées aux contextes politiques et aux réalités socioculturelles et économiques.

Mots-clés : Festivals étatiques, Patrimoine culturel, Souveraineté, Identité nationale, Mali

State Festivals in Mali (1960–1988): The Making of Heritage and the Construction of a National Cultural Sovereignty

Dr. Yacouba Diarra

Dr. Sékou Mamadou Tangara

Lecturer and researcher, Master's in History and Archaeology, Faculty of History and Geography (FHG), University of Social Sciences and Management, Bamako (USSGB), Mali

Abstract

In Mali, the use of festivals as instruments for cultural dissemination and the consolidation of national identity by the State dates back to 1962. However, despite their implementation, there remains a notable lack of systematic assessment of their contribution as vectors for heritage promotion and national sovereignty. In response to challenges of adaptation, this article seeks to examine the extent to which festivals organized between 1962 and 1988 functioned as instruments of cultural policy and sovereignty. The study adopts a qualitative, historical, and diachronic approach, based on 18 semi-structured interviews conducted with institutional and cultural actors, complemented by documentary analysis (archives, scholarly literature, and media sources), and thematic data processing using NVivo14 software. The findings reveal that the National Youth Weeks (SNJ) constituted a major ideological tool of the socialist regime, fostering patriotism, national unity, and the revalorization of local cultures. They also enabled the regulation of youth and the standardization of local cultures in pursuit of constructing a unified national cultural identity. The Artistic, Cultural and Sports Biennale (BACS), for its part, extended this dynamic by promoting artistic training, talent discovery, and sociocultural exchange, despite instances of political instrumentalization and tensions arising from politicization and the excessive use of certain cultural performances in the late 1980s. Overall, these festivals played a central role in identity formation and social cohesion, while also revealing limitations linked to political contexts and to the socio-cultural and economic realities of the period.

Keywords: State festivals, Cultural heritage, Sovereignty, National identity, Mali

Introduction

Terre d'histoire et de richesses culturelles, le Mali s'est très tôt inscrit dans une logique de mobilisation des arts, des rites, des pratiques populaires et des traditions communautaires, afin d'affirmer son identité postcoloniale et de renforcer la cohésion sociale (Fléchet et al., 2013). Les festivals demeurent les porte-étendards favorables à une exposition sans détour de la souveraineté et des capacités culturelles du Mali depuis 1962 (Touré, 1996). Connus comme des dispositifs de mise en scène du patrimoine et d'animation des territoires, les festivals jouent un rôle central dans le domaine culturel. Ils sont définis comme des célébrations périodiques de grande envergure (Ronström, 2014) et se caractérisent généralement par les éléments suivants : des éditions thématisées, une sélection de disciplines artistiques ou d'activités, une modification du contenu culturel au fil du temps, une durée variante entre trois jours et un mois, et surtout un financement conséquent (Négrier et al., 2013).

A l'instar de plusieurs pays Africains (Fléchet et al., 2013 ; Kessab, 2009) les festivals promus directement par l'État Malien ont une base originelle qui a connu des modifications au fil de son évolution. Avec ces réadaptations, le Mali a connu au fil du temps trois festivals de grande envergure promus par l'État. Ce sont les Semaines nationales de la jeunesse (SNJ), la Biennale artistique, culturelle et sportive (BACS) et la biennale artistique et culturelle (BAC). Ils sont des vitrines d'exposition de l'histoire culturelle du Mali. Chronologiquement, les SNJ vont de 1962 à 1968. Quant à la BACS, elle va 1970 à 1988 tandis que la BAC a été initiée à partir 2003. La quasi-totalité des années d'interruption concerne la BAC, en une période où l'obtention du pouvoir devient démocratique et la gouvernance décentralisée en République du Mali. Bien que cette interruption ait duré vingt-cinq ans, cette initiative étatique peut être considérée comme un exploit et témoigne de l'importance que revêt cette manifestation pour les autorités et les populations maliennes.

C'est ainsi qu'après plusieurs années d'absence marquées par une crise sécuritaire croissante depuis 2012, la reprise de la BAC a été initiée grâce aux recommandations des Assises nationales de la refondation (ANR) (Rapport des ANR, version de février 2022). Dès cet instant commence la préparation de l'édition de la BAC-Mopti 2023 – interrompue à cause du début de la rébellion dans les régions septentrionales du pays –. Plusieurs actions gouvernementales ont ensuite favorisé la continuation de la BAC. En effet, dans un décret le président de la transition, le Général d'Armée Assimi

Goïta avait décrété l'année 2025 comme « année de la culture ». Dans la continuité de cette dynamique, les années « 2026-2027 » sont proclamées comme « années de l'éducation et de la culture ». Un autre effort du gouvernement malien en faveur du secteur de l'événementiel est le processus de catégorisation et de classification des industries culturelles et des festivals, entrepris par le ministère de l'artisanat, de la culture, de l'industrie hôtelière et du tourisme (MACIHT) depuis février 2026.

Cependant, bien que ces festivals soient promus par les autorités maliennes comme des stratégies de renforcement de l'identité nationale, de développement et de cohésion, leur apport à la consolidation du Mali demeure peu connu pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les recherches portant sur l'histoire de ces manifestations gouvernementales sont rares, ce qui a invisibilisé leur rôle de contributeur au développement dans le processus de réconciliation entre Maliens (Charbonneau, 2019). D'autre part, ce sont des manifestations qui sont présentées comme des vitrines de la culture malienne dans son ensemble, ce qui peut être contesté par plusieurs acteurs (Dama, 2024). En outre, l'apport de ces festivals étatiques à la valorisation du patrimoine culturel immatériel (PCI) et au développement du Mali sont toujours peu connus à la fois dans les domaines académiques et au sein des communautés (Diarra et Mbodj, 2018). Enfin, ces festivals sont des vecteurs de promotion culturelle et de souveraineté, mais ils sont confrontés à des difficultés d'adaptation aux réalités socioculturelles et de développement. Ce qui nous amène à formuler la question de recherche suivante : Dans quelle mesure ces festivals de l'État ont-ils constitué des instruments de politique culturelle et de souveraineté du Mali ? Pour répondre au questionnement formulé, comme hypothèse, nous estimons que ces festivals de l'État malien sont des lieux de conception du patrimoine et de consolidation de la souveraineté culturelle. Donc, dans un contexte où le renouveau de la culture malienne est de plus en plus souhaité par les autorités maliennes, cet article se propose alors d'analyser les capacités de ces festivals initiés par l'État Malien de 1962 à 1988, en vue d'en déterminer leur apport à la construction de l'identité nationale et au développement du pays. Le présent article s'articule autour de plusieurs points. Premièrement, nous présenterons la méthodologie utilisée. Dans une deuxième partie, nous exposerons les résultats de cette recherche qui seront discutés dans une troisième partie avant de conclure.

Méthodologie

Le cadre de l'étude : présentation du Mali (terrain d'étude)

Le Mali est un pays soudano-sahélien de 22 395 000 habitants (INSTAT Mali RGPH5, 2023). La présente étude est inscrite dans une démarche historique et constructiviste, qui considère le festival comme une

mise en récit du patrimoine culturel et un fait social total. Terre anciennement occupée, son histoire remonte à la préhistoire et aux grands Empires ouest-africains. En effet, le territoire du Mali actuel est le berceau des Empires du Ghana, du Mali et du Songhoy et d'une multitude de royaumes ayant gouverné sur une importante partie de l'Afrique occidentale. Avec un tel passé historique, il est riche en vestiges archéologiques (sites et objets préhistoriques, sites de plein air et abris sous roches, cités anciennes, etc.). On y trouve des villes historiques comme Tombouctou, Djenné et Gao, célèbres pour leurs mosquées en terre et leurs anciens manuscrits. Quant à la falaise de Bandiagara, elle est un paysage culturel notoire. Plusieurs sites et éléments immatériels du pays sont classés au patrimoine mondial de l'UNESCO. En effet, le pays est riche en patrimoine culturel immatériel : pratiques et connaissances, savoirs et savoir-faire, musiques traditionnelles, danses et artisanat (bogolan, bijoux, instruments, etc.). Cette diversité fait du Mali un berceau de la culture.

Par ailleurs, cette recherche est conduite entre 2022 et 2026. Cette période est marquée par la prolifération des festivals au Mali et le processus de catégorisation des festivals entrepris par l'État. Comme site d'étude, nous avons retenu le district de Bamako. Cela répond à la disponibilité des instances supérieures chargées de l'élaboration de politiques culturelles et de leur mise en œuvre, la disponibilité des archives sonores visuels et la présence de personnes ressources ayant participé à ces festivals dans les années 1960 à nos jours. Bamako est un centre incontournable de la culture malienne dans les domaines des arts, de la culture de l'artisanat et du tourisme.

Une approche qualitative : échantillonnage et stratégie de ciblage

La population d'étude est constituée par les agents du Ministère de l'artisanat, de la culture, de l'industrie hôtelière et du tourisme (MACIHT) et de ses services centraux. Des chercheurs et d'enseignants-chercheurs maliens et des artistes figurent dans l'échantillon choisi. Dans l'ensemble, 18 entretiens semi-directifs (Tableau 1) sont réalisés avec les participants désignés au sein de la population ciblée.

En outre, l'apport des agents de ces structures et des artistes nous permet d'élaborer une liste de potentiels participants à l'étude avec leurs contacts. Cette manière de procéder nous permet de ne pas interférer dans l'exécution de leurs activités quotidiennes. Les critères d'inclusion des participants sont : 1 : avoir 40 ans et plus, 2 : Parler le français ou le bambara, 3 : Avoir des connaissances sur un festival, 4 : Être disponible pour participer à l'étude, 5 : Donner son consentement. Les participants ne respectant pas ces critères ne sont pas inclus dans l'étude. Leurs âges varient entre 40 et 70 ans.

Tableau 1 : Répartition des participants selon leurs professions et structures

Profil/statut Participant	Agents MACIHT	Services centraux	Facultés/ Instituts	Artistes
Administrateur	1	3		
Sociologue			1	
Archéologue		1		
Historien		1	1	
Guide touristique	1			
Comédien				3
Artistes chanteur/musiciens				4
Anthropologue	1		1	
Total	3	5	3	7

Source : L'auteur

La recherche documentaire

En vue de comprendre l'avènement des festivals et d'adopter une orientation dans le cadre de la présente étude, nous mobilisons plusieurs types de données. Il s'agit de la littérature scientifique, des archives audiovisuelles, des articles de presse, des textes issus d'organisations internationales et intergouvernementales ainsi que des réseaux sociaux et sites internet des festivals.

Nous avons consulté la littérature scientifique sur les festivals et les politiques culturelles africaines et maliennes à partir des ouvrages, des thèses et des articles scientifiques. Quant aux archives audiovisuelles, elles portent uniquement sur la documentation des festivals retenus pour l'étude. Ainsi, elles sont constituées d'œuvres dédiées aux SNJ et à la biennale artistique et culturelle. Elles ont été consultées dans les locaux de l'Office de radiodiffusion télévision du Mali (ORTM), de l'Agence malienne de presse et de publicité (AMAP), dans la Direction nationale des archives du Mali (DNAM).

Les outils mobilisés, la collecte de données et la méthode d'analyse

Avec des guides d'entretien semi-directif nous avons recueilli des données brutes et réalisé des observations sur le terrain. Ces entrevues sont réalisées en face-à-face avec chaque participant. La durée des entrevues varie entre 30 minutes et 1 heures.

Par ailleurs, nous menons une analyse diachronique tout au long de cette étude en mobilisant plusieurs approches d'analyse. L'approche historique consiste à analyser les données en faisant ressortir les grandes dates. Elle permet de faire un croisement des contextes politiques de 1960 à 1990. Nous avons fait une analyse du contenu thématique, qui consiste à explorer chaque transcription afin de structurer les principales informations dont les plus similaires sont rassemblées en sous-thèmes. Cette démarche

permet de mettre en commun les sous-thèmes similaires pour former des thèmes qui constituent les principales catégories. Pour ce faire, parmi les différents logiciels, nous utilisons la version 14 du logiciel NVivo (Bournois et al., 2002). Grâce à cette utilisation, nous structurons les données en ensembles thématiques à travers le rassemblement des verbatim dans un système de codage appelé « nœuds » (Le Roux et Vidal, 2000 ; Bardin, 2003).

A l'instar des autres approches d'analyse, nous menons une analyse des discours issus des archives sonores et des productions d'éditions récentes des festivals étudiés. C'est une méthode fondamentale en étude qualitative, car elle permet de comprendre comment le langage produit du sens dans des contextes socioculturels et politiques (Normand, 2014). Elle nous aide à identifier des idées, valeurs et croyances partagées par les dirigeants du Mali de 1960 à 1990. En outre, le discours est analysé dans son contexte : historique, culturel, institutionnel ou médiatique. Cela évite de détacher les propos de leur cadre d'énonciation. Ces différentes procédures d'analyse permettent de documenter la place des festivals et leur contribution dans la mise en œuvre des politiques culturelles et la recherche de souveraineté nationale.

Considérations éthiques

Chaque participant a donné son consentement pour participer à l'étude. En raison de l'existence de questions parfois sensibles, les données sont analysées selon une démarche qui anonymise les participants. Cela explique l'inclusion des initiales du nom et du prénom des participants dans les verbatim.

Résultats

Les semaines nationales de la jeunesse : des origines aux mécanismes de concrétisation du festival

La genèse des SNJ

Les deux décennies de la colonisation en Afrique occidentale française (AOF) ont été marquées par l'organisation d'événements sportifs à l'endroit de la jeunesse (Deville-Danthu, 1998). Au Mali (ex. Soudan Français), la réalisation des activités sportives et culturelles de la jeunesse débuta au cours des dernières décennies qui ont précédé l'indépendance (Traoré, 2007).

Selon T. Y., *« Avant l'indépendance du Mali, les écoles organisaient des compétitions sportives et artistiques. En chaque fin d'année scolaire, les écoles faisaient aussi des manifestations culturelles. Donc, il y avait déjà un*

soubassement des semaines nationales de la jeunesse. »
(Chercheur).

Donc, il fallait avoir une base culturelle à la conception des SNJ. Ainsi, les expériences des acteurs de ce secteur ont été indispensables pour concrétiser cette manifestation culturelle. L'initiative d'organiser un événement culturel et sportif est venue d'un enseignant appelé Bourama Sissoko, qui organisait des compétitions inter-écoles entre les quartiers de Bamako. Son activité contribua à l'initiative de rassemblement des jeunes autour des idéaux du président Modibo Keïta.

En effet, C. F. a déclaré que : *« C'est un enseignant de Bamako Coura, un certain Bourama Sissoko qui a eu l'idée d'organiser pendant une semaine des compétitions sportives entre les jeunes. »* (Administratrice des arts et de la culture).

La présence de la jeunesse aux côtés des dirigeants avait une importance cruciale car c'est elle qui animait les activités culturelles et sportives.

En plus de l'organisation des compétitions sportives entre les différentes écoles, le président Modibo Keïta avait mis en place son propre théâtre, appelé les « Tréteaux d'Afrique ». Ce théâtre avait pour but de critiquer les méfaits de la colonisation, tels que le poids de l'assimilation du colonialisme sur les intellectuels soudanais et la corruption. Donc, il permettait à la classe dirigeante d'informer facilement les Maliens, comme l'a expliqué T. Y. en ces termes :

« Modibo Keïta était un homme de théâtre. Dans sa vision le théâtre jouait un rôle crucial. En l'absence de télévision et de radio, le théâtre était une activité qui permettait de toucher un maximum de personnes. Modibo et ses collègues ont pensé que les jeunes étaient ceux qui pouvaient faire passer ces messages. » (Chercheur).

En effet, avant l'indépendance, les jeunes avaient déjà développé de l'engouement pour les activités sportives (cyclisme, marathon, football et handball) et artistiques (théâtres, chants, musiques etc.). C'est pourquoi, lorsque le président Modibo Keïta décida d'organiser un événement culturel national, la dénomination et le contenu des activités divisèrent les jeunes. C'est dans ce souci de rassemblement de la jeunesse, que le gouvernement a retenu « les semaines nationales de la jeunesse ».

Selon C. F., : *« Dans la jeunesse, il y avait des gens qui aimaient l'art et d'autres qui aimaient le sport. Donc il fallait impliquer toutes les disciplines artistiques et sportives. Les sportifs ont demandé d'appeler la semaine, "Semaine sportive". Tandis que ceux qui faisaient l'art ont demandé de l'appeler "Semaine artistique". C'est ainsi que les autorités*

ont décidé d'appeler la semaine de la jeunesse. »
(Administratrice des arts et de la culture).

Cela démontre que le plus important pour les autorités était d'avoir les jeunes avec eux. L'obtention d'un consensus d'union de tous a finalement été possible grâce à dénomination de l'événement.

Les raisons fondamentales de l'initiation des SNJ : De la mise en œuvre du socialisme au cadrage de la jeunesse

Le président Modibo Keïta était convaincu que le socialisme était le modèle pour développer le Mali (Amselle, 1978). Cette conviction du père de l'indépendance s'illustra par son engagement dans l'élaboration des initiatives africaines de rassemblement au cours de son règne à la tête du Mali (Djebbari, 2013). La finalité de cette démarche était la mise en place du mouvement socialiste.

Or, selon l'un de nos interlocuteurs, « Quand le Mali accédait à l'indépendance, le gouvernement n'avait pas de pilier sur lequel s'appuyer pour propager ses idées et développer ses points de vue. Il n'y avait pas de classe ouvrière, ni de classe paysanne. Il n'y avait que cette jeunesse, éparpillée entre la classe paysanne et la classe intellectuelle. » (Dramaturge et opérateur culturel).

De même, les SNJ faisaient partie d'un programme politique et idéologique élaboré par les dirigeants de la première République. Cette activité culturelle nationale a permis aux jeunes de se rassembler pour magnifier la culture malienne et africaine et critiquer également le système colonial et ses défenseurs (Djebbari, 2013). À cette fin, le gouvernement socialiste s'inspira des stratégies jadis utilisées par des pays socialistes en envoyant une commission en Union des Républiques Socialistes Soviétiques (URSS) pour voir comment ils formaient les peuples au patriotisme.

En plus, le président Modibo Keïta fit un séjour en Guinée où il fut impressionné par la richesse culturelle de ce pays, comme l'a déclaré un acteur culturel :

« C'est le président Sékou Touré de la Guinée qui avait invité le président Modibo Keïta à assister à la quinzaine artistique. Les semaines n'étaient pas initiées au Mali. Le président Modibo a été émerveillé par les performances des artistes guinéens. Tellement qu'il était pressé pour organiser un événement de ce genre au Mali, il rentra au Mali et demanda à son petit frère Moussa Keïta dit Tati, d'aller s'inspirer de la façon dont la Guinée est en train d'organiser la quinzaine artistique. » (Artiste chanteur, auteur et compositeur).

La prise en compte des expériences d'autres pays a permis au régime socialiste d'élaborer son propre chemin dont le Haut-commissariat en constitue un élément central pour concrétiser les SNJ. Pour se faire, le mouvement pionnier portait sur la sélection des meilleurs élèves qui représentaient leurs écoles durant les différentes phases des SNJ à différents niveaux (Traoré, 2007 ; Rillon, 2010). Les semaines locales débutaient ainsi dans les arrondissements et cercles. Grâce aux compétitions artistiques et sportives, les meilleurs élèves représentaient leurs localités au niveau régional et les meilleurs se retrouvaient à Bamako en juillet.

Selon W. D. M., « *Dans la vision du président Modibo Keïta, l'art ne devait pas être l'apanage d'un groupe de personnes, mais tout le monde devait participer à sa production. C'est pourquoi toutes les compétitions se tenaient pendant les vacances. Les compétitions dans les cercles se tenaient pendant les congés de Noël. Les compétitions régionales étaient faites pendant les congés de pâques et la semaine nationale pendant les vacances* (Professeur de musique).

La période de la mise en œuvre des semaines locales et même nationales était cruciale, dans la mesure où les vacances correspondaient à la disponibilité des jeunes.

La jeunesse et la culture au cœur de la fabrique de la nation initiée par l'Union soudanaise du Rassemblement démocratique africain (US-RDA)

Les missions fixées par l'US-RDA dans le cadre des SNJ étaient de : « Faire de la jeunesse le fer de lance la nation ; Poser les problèmes urgents capables d'entraver la marche vers le progrès ; Faire de la culture le ciment de la nation et perfectionner les techniques d'expression dans les matières en compétitions. ». Ces objectifs devaient être réalisés en mettant en valeur les formes d'expressions culturelles suivantes : « les arts chorégraphiques : le ballet et la danse traditionnelle ; les arts lyriques : le chœur, le solo de chant, les morceaux d'orchestre et l'ensemble instrumental ; les arts dramatiques : la mise en scène, la dramaturge, le jeu, la régie, les costumes et les accessoires » (Traoré, 2007 ; Rillon, 2010 ; Djebbari, 2013). La mise en œuvre de ces formes d'expressions culturelles permettait de confirmer ou d'infirmer l'objectif ultime fixé par l'État. La jeunesse va jouer le rôle de diffuseur des objectifs stratégiques de l'US-RDA comme annoncé dans les précédents paragraphes. En effet, lors de l'ouverture de la SNJ, le 23 juin 1963, le Président Modibo Keïta a déclaré ceci :

« *Cette semaine de la jeunesse que je vais avoir l'honneur d'ouvrir tout à l'heure, et qui est la deuxième du nom, se veut démocratique des ans de résultats inscrits par la J-RDA dans le cadre des activités éducatives de la jeunesse. [...] On rêve*

quand-même, d'assumer le rôle qui lui est dévolu dans la construction nationale. Notre jeunesse a besoin d'être édifiée selon des objectifs bien déterminés, rationnels et adaptés au contexte malien et africain. C'est ainsi que le Haut-commissariat à la jeunesse et au sport a créé un commissariat aux arts et à la culture. Ce département ayant pour tâche principale de permettre par une résignation de la vision artistique et culturelle du Mali et de l'Afrique, la restauration chez nos jeunes générations de la personnalité africaine longtemps bafouée ». (Extrait du discours d'ouverture prononcé par le Président lors de la 2^{ème} édition des SNJ en 1963).

Cela résume la nécessité qu'éprouvait le régime socialiste de revoir les composantes culturelles issues de la colonisation. Activité phare du Haut-commissariat à la jeunesse – Le décret n°101 du 17 avril 1959, est à l'origine de la création du Haut-commissariat à la Jeunesse et aux Sports –, les SNJ constituaient le plus grand événement culturel national qui se tenait annuellement. Ayant lieu dans « la première quinzaine de juillet, à Bamako, la capitale [...], la semaine nationale rassemblait des jeunes venus des six régions administratives du Mali, soit Bamako, Ségou, Gao, Sikasso, Kayes et Mopti, pour disputer des épreuves sportives et artistiques » (Fougère, 2016, p. 69). Ainsi, elles contribuaient à l'unité nationale, comme déclaré par D. B., :

« Les Semaines nationales de la jeunesse avaient une haute orientation. L'État malien, accédant à l'indépendance a voulu quand-même un brassage des populations et une éducation patriotique de sa jeunesse. Évidemment, c'était pour bâtir le socle de la nation. (Archéologue et administrateur des arts et de la culture).

Grâce à son importance, chaque édition des SNJ coûtait environ cent millions de francs CFA. Ce financement était entièrement assuré par l'État, bien qu'il rencontrât parfois des difficultés (Fougère, 2016). Les semaines locales étaient aussi une opportunité de formation et de reconnaissance pour les jeunes (Touré, 1996).

Par ailleurs, la constitution des troupes régionales, les disciplines artistiques, la durée de la prestation par troupe etc., étaient également l'apanage de l'État via le Haut-commissariat à la jeunesse et au sport.

Ainsi pour leur mise en spectacle, « Chaque troupe était composée d'un maximum de 40 personnes dont chaque individu doit être obligatoirement muni d'une carte de la jeunesse ou du parti sous peine de disqualification. Dans le domaine artistique, les représentants de chaque région

présentent, en 120 minutes, une pièce de théâtre relatant un épisode de la culture ou de la vie africaine, deux chœurs en une des langues nationales et trois ballets tirés du folklore malien. Finalement, un jury composé 7 membres évalue les performances pour le classement final. » (Fougère, 2016, p. 70).

L'utilisation de composantes culturelles a permis aux SNJ d'être le point de départ de la mise en valeur de la richesse culturelle du Mali. Elles ont été également un moyen de « socialisation » car dans la logique définie par l'US-RDA, les SNJ devinrent un élément fédérateur de la jeunesse malienne. Elles ont permis de transcender « les barrières – barrières socioéconomiques et culturelles – et les freins à l'édification de l'identité culturelle nationale » (Keita, 2016, p. 309). Par exemple, la pièce théâtrale de la troupe de Ségou interprète « la révolte Bobo contre le colonisateur qui eut lieu en 1916 » (Fougère, 2016, p. 73). D. A., est revenu sur le rôle joué par la culture dans l'atteinte des objectifs de l'US-RDA à partir des SNJ en ces termes :

« Lors des semaines nationales, le Mali invitait tous les pays amis y compris tous les États de la sous-région ouest-africaine. Au cours d'une édition, le Président Modibo Keita avait demandé à toutes les troupes artistiques de parler du RDA pour que les invités et la population sachent que c'est grand parti africain. Les chanteurs de parler de l'OUA dans leurs chansons pour que le monde entier sache que toute l'Afrique est fortement unie. » (Artiste chanteur, auteur et compositeur).

En outre, il s'agissait de magnifier la gloire des populations en se remémorant dans la bravoure des résistances africaines à la pénétration coloniale en mettant en scène la résistance samorienne, celle de Firhoun, d'El Hadj Omar Tall, etc. Sur le plan social, l'adhésion des paysans au collectivisme était un enjeu majeur. Sur le plan politique, la stratégie de communication culturelle mise en place par l'État était de profiter des SNJ pour convaincre la population que le socialisme est l'unique chemin du développement socioéconomique (Fougère, 2016, p. 73). Ainsi au cours des festivités, la troupe théâtrale de Bamako avait l'habitude de mettre en scène des cas de lutte entre militants de l'US-RDA et colons, comme le rappelle cette publication de l'Essor, paru le 11 juillet 1964 :

« Malgré la politique dissolvante des colonialistes, qui voulaient nous maintenir dans l'obscurantisme, malgré le travail de subversion entrepris qu'à leur bonheur personnel, l'Union Soudanaise-RDA sortit vainqueur de la lutte et

l'aurore aux doigts roses, l'aurore de l'espoir s'alluma et illumina les nuits sombres de la domination coloniale ».

Le dernier objectif des SNJ, qui est de « perfectionner les techniques d'expression dans les matières en compétition », contribua considérablement à la modernisation de nouveaux genres musicaux. C'est pourquoi dans son discours prononcé à l'Assemblée nationale du Mali, en 1961, le président Modibo Keïta « [...] préconisait en effet un « double effort » pour revaloriser « la culture nationale » (Extrait du discours du Président Modibo Keïta, le 20 janvier 1961). Ainsi la première période de la mise en œuvre de ce dernier objectif se situe avant la tenue des SNJ. En effet, des travaux de réflexion étaient nécessaires pour choisir les différents éléments culturels (genres de musiques, d'instruments, pièces de théâtre, de ballet, choix d'artistes, etc.) à l'élaboration de la politique culturelle du Mali. En outre, comme l'a déclaré le professeur de musique D. M. W., :

« Les semaines nationales de la jeunesse ont contribué à la découverte de plusieurs talents et a orienté les manières de production artistique, surtout sur scène parce que l'État avait pris le soin d'investir dans la formation des cadres de la jeunesse à l'extérieur du pays. » (Professeur de musique).

Autrement dit, les responsables du Haut-commissariat à la jeunesse avaient la charge de veiller au respect strict de ces consignes. D'ailleurs, lors des festivités du 22 septembre 1961, le Président Modibo Keïta a demandé à Panka Dembélé « d'abandonner le plagiat » et de revenir à « la vraie musique malienne » (Pourrouquet, 2015, p. 106). D'une part, l'orchestre national a été créé pour la sauvegarde de cette musique élitaine. D'autre part, l'Ensemble instrumental, créé également en 1959 et transformé en 1961 en une institution officielle, « avait pour objectif de sélectionner les talents » (Diawara, 2003, p. 183). Ainsi, cette révision de l'arsenal musical hérité des transformations opérées sous la colonisation démontra la volonté du régime socialiste de patrimonialiser la musique par sa valorisation.

L'utilisation des scènes de production des SNJ comme lieu de lutte diplomatique

Les SNJ furent un terrain de luttes diplomatiques, à la fois sur les plans interne et externe. Au niveau interne, il s'agit de la lutte des socialistes contre toute forme d'opposition. En guise d'exemple, une pièce théâtrale a porté sur les ennemis internes à cause des « manifestants arrêtés le 20 juillet 1962 et accusés d'avoir été en rapports étroits avec l'ambassade de France au Mali » (Decraene, 1980, p. 442). Tandis qu'au niveau externe, il était question d'utiliser les SNJ comme un moyen de lutte contre l'impérialisme. Ces différentes luttes prirent du poids avec la participation d'autres pays,

comme en a témoigné le président Modibo Keïta dans le discours d'ouverture de la 2^{ème} édition des SNJ en 1963 :

« En effet, nous avons parmi nous les délégués de la jeunesse de l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques, [...] les délégués de la jeunesse communiste de France, qui tous soutiennent le Mali dans le cadre des échanges de jeunesse, ont eu la délicate attention de faire coïncider leur arrivée avec notre semaine de la jeunesse pour mieux marquer leur solidarité et leur amitié à la J-RDA. Nous avons également parmi nous, les délégués de la jeunesse ghanéenne, les délégués de la J-RDA de Guinée, [...] » (2^{ème} édition des SNJ, 23 juin 1963).

Ainsi, les SNJ constituaient un terrain propice permettant au régime socialiste d'anéantir toute opposition interne et de présenter, en même temps, le socialisme comme modèle idéologique par lequel la population malienne devait se développer.

La biennale artistique, culturelle et sportive, de 1970 à 1988 : Consolidation des acquis du régime socialiste et libéralisation du septième art au Mali

De l'arrêt des SNJ aux origines de la BACS

Le pouvoir du président Modibo Keïta pris fin le 19 novembre 1968, à la suite d'un putsch du lieutenant Moussa Traoré et ses compagnons. Les Semaines nationales de la jeunesse furent arrêtées. Les responsables du Haut-commissariat à la jeunesse et au sport tels que Moussa Keïta dit Tati, frère du Président Modibo Keïta et Bourama Sissoko ont été tous arrêtés.

Selon D. B., *« Le régime militaire n'avait pas d'idéologie à imposer et l'emprisonnement des principaux responsables avait cloué l'organisation des SNJ. »* (Archéologue et administrateur des arts et de la culture).

En effet, l'absence de bases idéologiques et scientifiques était déjà une limite à la mise œuvre des SNJ par le régime militaire en ses débuts. Mais ils réussirent à trouver le moyen pour transformer la compréhension qu'avait la population de cet événement.

Selon T. Y., *« Il s'agissait de dire qu'avec l'US-RDA, on forçait les gens à participer aux SNJ. Ce qui n'était pas vrai, mais c'était l'idée. Quand les militaires sont venus au pouvoir, ils ont dit de toutes les façons nos enfants ne seront plus obligés d'aller chanter et danser. »* (Chercheur).

D'ailleurs, c'est après presque une année sans organisation des SNJ, que des voix populaires se soulevèrent pour réclamer la tenue de cet événement culturel étatique. La tenue des états généraux de la jeunesse au

cours du dernier trimestre de l'année 1969 a été un moyen pour le régime militaire de diagnostiquer les recommandations de la jeunesse. Parmi celles-ci, figurait la reprise des SNJ.

Selon T. Y., « *Les SNJ étaient une activité politique qui tournait autour des jeunes. C'est de là que le régime militaire a cherché à les contrôler pour asseoir son pouvoir car il fallait les avoir à ses côtés.* » (Chercheur).

Cependant, la capacité politique des SNJ avait été ignorée par les militaires. En effet, malgré l'acceptation de leur redynamisation, ils n'avaient aucune idée du pouvoir politique de cette manifestation culturelle. Ainsi compte tenu des difficultés que traversait le pays, la formule retenue fut d'organiser le festival tous les deux ans.

Le renforcement des acquis de promotion du patriotisme, de la diversité culturelle et de l'unité nationale initiés par la première République

En dépit de l'initiation de la biennale artistique, sportive et culturelle en 1970, la continuité de la formation patriotique de la jeunesse resta l'un des points saillants de cet événement culturel de l'État. En effet, à l'instar du régime socialiste, le régime militaire a mis l'accent sur la formation des jeunes. Les semaines locales et régionales restèrent les occasions propices pour découvrir des talents. En outre, plusieurs jeunes écoliers ont bénéficié cette opportunité de formation.

N. S. a évoqué le rôle joué par la biennale dans sa formation en ces termes : « *Je suis un pur produit de la biennale. Je suis dramaturge par le fait des biennales. Je suis devenu un romancier par le fait des biennales. Je suis essentiellement un produit de la biennale. La biennale était comme école de formation* » (Enseignant et dramaturge).

En d'autres termes, ce festival étatique avait une capacité à former continuellement les jeunes dans le cadre du mouvement pionnier car cela contribuait à leur développement personnel dans toutes les disciplines scolaires. Plusieurs jeunes écoliers et écolières maliens ont bénéficié des vacances de formation dans certains pays de l'Est. Des artistes chanteurs et comédiens maliens ont été découverts par le public grâce à cette manifestation. Le maintien des institutions artistiques de la première République – dont certaines comme l'Institut national des arts (INA) sont héritées de la colonisation – a joué un rôle de premier plan dans la formation des jeunes talents. Ces institutions artistiques ont permis au régime militaire de continuer la formation des jeunes dont plusieurs ont été envoyés en formation en Europe de l'Est ou dans d'autres pays communistes. À leur retour, plusieurs d'entre eux sont devenus des formateurs dans les instituts de formation. Ces cadres ont été également des acteurs-clés de la biennale, dans

la mesure où ils aidaient les jeunes talents découverts lors des semaines locales à se perfectionner, comme l'a rappelé D. M. W., :

« Je suis arrivé à l'INA comme élève en 1972. Après la titularisation, j'ai eu la chance d'avoir une bourse pour aller faire des études supérieures à Cuba. J'ai été directeur national de l'Ensemble instrumental du Mali pendant 17 ans. [...] J'ai accompagné les artistes tels qu'Oumou Sangaré, Rokia Traoré et plein d'autres. La biennale a permis l'identification de plusieurs acteurs culturels. » (Professeur de musique).

Évidemment, tous les artistes chanteurs, dramaturges, comédiens interviewés admettent la contribution de la biennale à leur formation artistique en plus du renforcement de l'unité nationale.

Les différentes éditions de la biennale sous le régime militaire ont fait de cette activité un vecteur de la consolidation de l'unité nationale entre les Maliens. En suivant la dynamique organisationnelle, les compétitions locales et régionales ont été un moyen d'intégration entre les populations des régions.

Selon C. F., *« La population avait développé un engouement pour la biennale. Si vous voyez qu'on continue à faire la biennale, c'est juste parce qu'elle contribue largement au brassage entre les populations. La mise en place des cellules régionales et locales de l'organisation de la biennale a amélioré l'esprit de cohésion sociale et d'intégration. »* (Administratrice des arts et de la culture).

Par ailleurs, comme les SNJ, la biennale fut l'occasion pour le Mali de soutenir ouvertement la cause de certains pays africains. Elle a servi comme lieu d'information de la population par rapport aux problèmes que traversèrent certains pays comme l'a rappelé S. M., en ces termes :

« Les chansons et les pièces de théâtre ont été élaborées pour montrer la solidarité du Mali contre l'apartheid en Afrique Sud, la guerre au Liberia, en Sierra Leone et ailleurs. » (Enseignant-chercheur).

Effectivement, le solo de chant de la troupe régionale de Tombouctou à la biennale en 1986 portait sur l'Apartheid. La biennale a été marquée par d'importantes actions telles que la formation des jeunes, la consolidation de l'identité nationale et la solidarité du Mali envers d'autres pays africains en crise de 1970 à 1988.

Les enjeux fondamentaux de la BACS (1970 – 1988) : entre absence d'orientation et contrôle des œuvres mises en spectacle

À la différence de l'attachement du régime socialiste aux Semaines nationales de la jeunesse, les premières éditions de la biennale ont été perçues par certains interlocuteurs comme « une sorte d'obligation » pour les militaires, car il fallait trouver quelque chose pour occuper les jeunes. La biennale semble ainsi avoir eu peu d'importance pour ceux-ci en ses débuts.

Selon T. Y., « *Les premières éditions de la biennale n'ont pas eu de thème car le régime militaire n'a pas su donner d'orientations thématiques. Les acteurs étaient laissés à eux-mêmes sans contrôle.* » (Chercheur).

Contrairement au régime socialiste qui avait prôné la construction de l'identité malienne de manière pédagogique, scientifique et idéologique par les SNJ, la biennale à ses débuts eut principalement une orientation politique. Il était crucial pour le régime militaire d'occuper autrement cette jeunesse constituée majoritairement de jeunes issus de la mouvance socialiste US-RDA. En l'absence du minimum de suivi, les œuvres produites lors de la biennale eurent rapidement des répercussions sur le régime.

Selon T. A., « *Les œuvres de certains acteurs ont été censurées. Certains artistes pensaient qu'écrire, créer, c'est se mettre à injurier, c'est se mettre à dire ce qu'on veut. Non ! Dans ton œuvre, tu montes sur scène et tu donnes le nom d'un dirigeant qui se trouve dans la salle. Il y a eu des gens qui travaillaient comme ça. Ils profitaient de la scène pour critiquer ouvertement le pouvoir.* » (Dramaturge, metteur en scène et opérateur culturel).

Ces critiques portaient sur l'inertie du régime face à la dégradation des conditions de vie des populations, mais également la faillite de l'État, qui était occasionnée par la corruption de l'élite. Le régime militaire a compris tardivement qu'une biennale est « [...] à la fois une action artistique et une opération politique. » (Ficquet et Gallimardet, 2009, p. 7).

La pression du gouvernement sur les artistes ainsi que la dégradation de la confiance entre les principaux responsables du pays ont eu un impact sur la consolidation de l'identité nationale. En effet, certains de ces artistes sont allés en Europe et aux États-Unis. D'autres sont restés dans des pays africains où il était encore plus facile pour un artiste de se produire et de bénéficier des avantages de son art à cette époque. Malgré des tensions, les 10 éditions de la biennale (1970-1988) sous Moussa Traoré ont consolidé l'identité culturelle malienne et renforcé la cohésion entre les différentes communautés.

Discussion

L'analyse des Semaines nationales de la jeunesse (SNJ) et de la Biennale artistique, culturelle et sportive (BACS), révèle qu'ils s'inscrivent dans une dynamique plus large observée dans plusieurs États africains postcoloniaux, où la culture est mobilisée comme un instrument stratégique de construction nationale, de légitimation politique et de projection internationale (Touré, 1996). À cet égard, les expériences maliennes ne constituent pas un cas isolé, mais s'insèrent dans un continuum africain marqué par des initiatives culturelles d'envergure, telles que le Festival mondial des arts nègres (FESMAN) au Sénégal, le Festival panafricain d'Alger (PANAF), le Festival des arts et de la culture (FESTAC) au Nigéria, ou encore les semaines culturelles en Guinée et au Burkina Faso (Andrieu, 2007 ; Coquery-Vidrovitch, 2013). Ces événements partagent des logiques communes tout en présentant des spécificités liées aux contextes politiques, idéologiques et institutionnels de chaque pays.

En effet, dans le cas du Mali, les SNJ apparaissent comme un outil profondément ancré dans l'idéologie socialiste du régime de Modibo Keïta. Elles visaient à construire une identité nationale en mobilisant la jeunesse comme vecteur de diffusion des valeurs politiques et culturelles. Cette instrumentalisation de la culture rappelle fortement l'expérience guinéenne sous Sékou Touré, où la « Révolution culturelle » a conduit à la mise en place de grandes manifestations artistiques, notamment la Semaine culturelle nationale (Pauthier, 2012). Comme le souligne Abou Haydara (2012, p. 163), ces événements en Guinée avaient pour objectif de « désaliéner les consciences » et de promouvoir une authenticité culturelle africaine débarrassée des influences coloniales. De manière similaire, au Mali, les SNJ ont contribué à une revalorisation des pratiques culturelles locales et à la construction d'un imaginaire national fondé sur le passé précolonial et les résistances africaines.

Par ailleurs, dans une perspective comparative, les festivals maliens s'inscrivent aussi dans une logique similaire à celle initiée par Léopold Sédar Senghor. En effet, le FESMAN de 1966 visait à affirmer la négritude comme fondement d'une identité culturelle panafricaine (Coquery-Vidrovitch, 2013 ; Senghor, 1977). Comme au Mali sous Modibo Keïta, la culture devient ici un levier idéologique, un outil de légitimation politique et un vecteur de souveraineté symbolique. Toutefois, là où le FESMAN adopte une dimension internationale fortement marquée par une diplomatie culturelle globale (Coquery-Vidrovitch, 2013), les SNJ maliennes apparaissent davantage comme un dispositif de socialisation interne, centré sur la jeunesse et la consolidation de l'unité nationale.

Or, contrairement à la Guinée et au Sénégal où le contrôle étatique sur la production artistique était extrêmement centralisé et rigide, le Mali

semble avoir adopté une approche légèrement plus flexible, notamment dans la diversité des expressions culturelles présentées. Cette nuance est importante car elle montre que, bien que partageant une même matrice idéologique, les politiques culturelles africaines ont connu des variations dans leur mise en œuvre. Selon Jean Loup Amselle (2001), ces différences tiennent à la capacité des États à articuler tradition et modernité dans des contextes sociopolitiques distincts. La flexibilité du cas malien s'explique également par le fait que par manque de vision, les militaires avaient sous-estimé la capacité politique de cette manifestation culturelle nationale en la caractérisant d'activité de réjouissance et de divertissement des jeunes. Pourtant au Mali, ces festivals ont eu le mérite d'être mobilisés comme outils de formation citoyenne et de diffusion idéologique, notamment dans un contexte socialiste où la culture est perçue comme un moyen d'encadrement des masses, tandis que le Sénégal les mobilisait davantage comme instruments de soft power culturel (Coquery-Vidrovitch, 2013).

De même, le Festival panafricain d'Alger (PANAFA) (1969-2009) offre également un point de comparaison intéressant. Organisé dans un contexte révolutionnaire, il visait à fédérer les mouvements de libération africains et à affirmer une solidarité panafricaine. Selon Samuel D. Anderson (2016, p. 136), le PANAFA était à la fois un événement culturel et un espace politique de contestation de l'impérialisme. Cette dimension militante se retrouve dans les SNJ, notamment à travers les pièces théâtrales et les chants dénonçant le colonialisme et valorisant les luttes africaines. Toutefois, le PANAFA se distinguait par une portée transnationale beaucoup plus affirmée (Kessab, 2009), tandis que les festivals maliens restaient davantage centrés sur la construction nationale.

En se situant dans la même logique de valorisation et d'affirmation de l'identité culturelle africaine, le FESTAC de 1977 au Nigeria, organisé sous le régime de Olusegun Obasanjo constitue un autre exemple majeur de mobilisation culturelle à grande échelle (Ojukwu et Enuke, 2020). Cet événement, considéré comme l'un des plus importants festivals culturels africains du XXe siècle, visait à réunir les peuples noirs du monde entier autour d'un héritage commun (Apter, 2005). Comparé aux festivals maliens, le FESTAC se caractérise par des moyens financiers et logistiques considérables, ainsi que par une ambition géopolitique plus large. Mais les deux expériences partagent la même volonté de réhabiliter les cultures africaines et de les inscrire dans une dynamique de modernité. Cette convergence montre que les festivals constituent des outils privilégiés pour les États africains dans leur quête de reconnaissance et de souveraineté culturelle.

De même dans le contexte burkinabè, la Semaine nationale de la culture (SNC) offre un parallèle particulièrement pertinent avec la Biennale

artistique, culturelle et sportive (BASC) du Mali. Créée dans un contexte révolutionnaire sous Thomas Sankara, elle visait à valoriser les cultures locales et à promouvoir une identité nationale fondée sur l'autonomie culturelle. Comme le souligne Joseph Ki-Zerbo (1990, p. 75), ces manifestations jouent un rôle crucial dans la transmission des valeurs culturelles et dans la formation des jeunes artistes. De manière similaire, la Biennale malienne a été un véritable creuset de formation et de découverte de talents, contribuant à l'émergence de figures majeures de la scène artistique nationale. Cette fonction formative constitue l'un des points forts des festivals étatiques, qui se présentent comme des espaces d'apprentissage et de socialisation. En plus, la BASC a su maintenir une régularité sans précédent jusqu'aux événements de mars 1991 qui conduiront au coup d'état contre le Général Moussa Traoré. À part le Burkina Faso qui a su maintenir une régularité dans la tenue de sa SNC (Mandé, 2017), les autres festivals subsahariens cités dans cet article ont connu très peu d'éditions.

L'analyse comparative met également en évidence une tension récurrente entre instrumentalisation politique et autonomie artistique. Dans plusieurs pays africains, les festivals ont été utilisés comme des outils de propagande, ce qui a parfois limité la liberté de création (Boukari-Yabara, 2017). En outre, la dimension diachronique de notre étude met en lumière l'évolution des fonctions des festivals en fonction des régimes politiques. Sous les socialistes, ils sont des outils de propagande et de formation idéologique ; sous le régime militaire, ils deviennent des espaces ambivalents, à la fois lieux de contestation et instruments de contrôle. Au Mali, cette tension est particulièrement visible sous le régime militaire, où certaines œuvres ont été censurées. Cette situation n'est pas unique, puisqu'on observe des phénomènes similaires en Guinée, en Algérie ou au Nigeria. Selon Karin Barber (1997, p. 17), les festivals africains sont souvent des « espaces ambivalents », à la fois lieux d'expression culturelle et instruments de contrôle politique.

Par conséquent, ces comparaisons permettent de mettre en évidence plusieurs constantes dans les politiques festivalières africaines : la centralité de l'État, l'instrumentalisation politique de la culture, et la volonté de construire une identité nationale postcoloniale. Cependant, elles révèlent également des spécificités maliennes, dont notamment le rôle structurant de la jeunesse dans les SNJ qui constitue une originalité notable. Là où d'autres festivals ciblent les artistes professionnels ou les élites culturelles, le Mali fait de la jeunesse le cœur de son dispositif, ce qui renforce la dimension éducative et socialisatrice de ses festivals.

En plus, il convient de souligner les limites communes à ces festivals étatiques. Comme le montrent les travaux de Claude Rivière (1988) et de Johannes Fabian (1990), la mise en scène du patrimoine peut conduire à une

essentialisation des cultures et à une standardisation des expressions artistiques. Dans le cas malien, cette critique est perceptible dans les tensions entre authenticité et modernité, ainsi que dans les contestations de la représentativité nationale des festivals.

Malgré ces limites, les festivals étatiques ont joué un rôle déterminant dans la construction des identités nationales africaines. Ils ont permis de valoriser les patrimoines culturels, de renforcer la cohésion sociale et de promouvoir une image positive des nations sur la scène internationale. Dans le cas du Mali, les SNJ et la Biennale ont contribué à forger un sentiment d'appartenance nationale en transcendant les clivages ethniques et régionaux. Cette fonction intégratrice est également observable dans d'autres contextes africains, où les festivals servent de lieux de rencontre et de dialogue entre les différentes composantes de la société.

Enfin, il convient de souligner que les festivals contemporains doivent faire face à de nouveaux défis, notamment la mondialisation, la marchandisation de la culture et les crises sécuritaires. Dans ce contexte, la question de leur adaptation aux réalités actuelles se pose avec acuité. Comme le note l'Organisation des nations unies pour la science, l'éducation et la culture (UNESCO), la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel nécessite des politiques innovantes et inclusives, capables de concilier tradition et modernité (Unesco, 2003). Les expériences africaines montrent que les festivals peuvent jouer un rôle clé dans cette dynamique, à condition d'être repensés dans une perspective stratégique et durable.

Conclusion

La crise multidimensionnelle que traverse le Mali depuis plus d'une décennie a montré la fragilité des fondements culturels de l'État et la nécessité de leur analyse dont notamment celle des Semaines nationales de la jeunesse (SNJ) et de la Biennale artistique, culturelle et sportive (BACS) dans la construction de la nation et la création d'une identité culturelle commune. Ainsi étudier ces deux manifestations culturelles contribue selon nous à la recherche des voix et moyens de renforcement des bases culturelles nationales. En effet, l'objectif de cet article qu'était d'analyser les capacités de ces festivals dans la conception de l'identité nationale et au développement du pays a été atteinte dans la mesure où ces événements culturels sont des vitrines de patrimoine culturel immatériel – c'est-à-dire de la mise en valeur d'une identité culturelle nationale dans toute ses dimensions –.

Notre hypothèse de départ est confirmée également car à travers les SNJ et la BACS, l'État a su mobiliser la culture comme levier politique, éducatif et social, favorisant l'unité nationale et la formation artistique. Les SNJ ont renforcé l'engouement que la jeunesse avait pour le régime socialiste

puisque'elles ont favorisé la diffusion des directives politiques et idéologiques du socialisme dans les moindres recoins du pays d'une part. D'autre part, les objectifs visés ont permis aux acteurs de ce régime de concevoir un patrimoine culturel musical national dans lequel tous les maliens se sont sentis représentés. Pourtant, des différences ont existé entre les socialistes et le régime militaire, mais celui-ci a su transformer les SNJ en BACS tout en gardant l'essence principale qu'était le maintien de la fabrique de l'identité culturelle nationale et l'affirmation d'une souveraineté culturelle. L'instrumentalisation politique et les contraintes institutionnelles n'ont pas limité la portée de ces manifestations car ces festivals étatiques organisés entre 1962 et 1988, demeurent des outils pertinents de souveraineté culturelle. Mais dans le contexte actuel, les événements de ce genre demeurent confrontés à des défis contemporains – mondialisation, crises socio-économiques et sécuritaires – qui mériteraient d'être corrigés en vue qu'ils puissent contribuer au développement durable du Mali. Ainsi leur réactivation et leur adaptation à ces enjeux contemporains seraient essentielles pour renforcer leur contribution au développement culturel durable du Mali.

Remerciements: Nous remercions Madame Anne Doquet, chercheure à l'IRD et l'IMAF car elle n'a ménagé aucun effort pour la relecture critique de cet article.

Conflit d'intérêts : Les auteurs n'ont signalé aucun conflit d'intérêts.

Disponibilité des données : Toutes les données sont incluses dans le contenu de l'article.

Déclaration de financement : Les auteurs n'ont obtenu aucun financement pour cette recherche.

References:

1. Amselle, J. L., (1978). Le Mali socialiste (1960-1968).
2. Amselle, J.-L., (2001). Branchements : Anthropologie de l'universalité des cultures. Flammarion.
3. Anderson, SD., (2016). « La négritude est morte » : la mise en scène de la révolution africaine au premier festival culturel panafricain (Alger, 1969). Le premier festival mondial des arts nègres, Dakar 1966 : contextes et héritages, 133-150.
4. Andrieu, S., (2007). La mise en spectacle de l'identité nationale. Une analyse des politiques culturelles au Burkina Faso. Journal des

- anthropologues. Association française des anthropologues, (Hors-série), 89-103.
5. Apter, A., (2005). *The Pan-African Nation: Oil and the Spectacle of Culture in Nigeria*. University of Chicago Press.
 6. Barber, K., (1997). *Readings in African Popular Culture*. Indiana University Press.
 7. Bardin, L., (2003). *L'analyse de contenu* (10e éd.). Paris, France : PUF.
 8. Boukari-Yabara, A., (2017). 21. Festivals culturels et chants de libération. *Poche/Essais*, 279-293.
 9. Bournois, F., Point, S., & Voynnet-Fourboul, C., (2002). *L'analyse des données qualitatives assistée par ordinateur*. *Revue française de gestion*, pp. 71-84.
 10. Camara, S., (2003). Une grande figure de l'histoire du Mali : Modibo Keita, 1915–1977. *Mande studies*, 5(1), pp. 9-27.
 11. Charbonneau, B., (2019). Introduction au dossier “Mali: les défis de la résolution des conflits.” *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne Des Études Africaines*, 53(3), 403–413. <https://doi.org/10.1080/00083968.2019.1666018>
 12. Coquery-Vidrovitch, C., (2013). « Festan, Festac, Panaf » : In *Une histoire des festivals XXè-XXIè siècle*.
 13. Dama, I., (2024). Le rôle de l'éducation à la citoyenneté dans la refondation de l'État malien. *Dynamiques d'intégration et de fragmentation en Afrique*, 124.
 14. Decraene, P., (1980). « Deux décennies de politique extérieure malienne (1960-1980) ». In *Politique étrangère*, n°2 - 45e année. p.442 ; doi : <https://doi.org/10.3406/polit>.
 15. Deville-Danthu, B., (1998). Le développement des activités sportives en Afrique occidentale française : Un bras de fer entre sportifs et administration coloniale (1920-1956). *Outre-Mers. Revue d'histoire*, 85(318), pp. 105-118.
 16. Diarra, Y., & Mbodj, A., (2018). Reformulations culturelles et stratégies identitaires : les festivals ethniques et interethniques dans la commune de Kadiolo (au Mali).
 17. Diawara, G., (2003). *Les semaines de la Jeunesse et les Biennales du Mali (de Bamako 1962 à Mopti 2012)*, consulté le 06 avril 2022 sur : URL : <http://www.malijeb.net>
 18. Discours prononcé par le Président Modibo Keita à l'Assemblée nationale, le 20 janvier 1961.
 19. Discours d'ouverture prononcé par le Président Modibo Keita lors de la 2ème édition de la Semaine Nationale de Jeunesse qui débuta le 23 juin 1963, à Bamako.

20. Djebbari, E., (2013). Le Ballet National du Mali : créer un patrimoine, construire une nation. Enjeux politiques, sociologiques et esthétiques d'un genre musico-chorégraphique, de l'indépendance du pays à aujourd'hui, Thèse de doctorat en ethnomusicologie, soutenue le 25 mars 2013 à l'EHESS, Paris. 479 pages.
21. Essor, 11 juillet 1964. « Représentations artistiques de Ségou à la permanence du parti ».
22. Fabian, J., (1990). Présence et représentation : l'autre et l'écriture anthropologique. *Critical Inquiry*, 16 (4), 753-772.
23. Ficquet, É., & Gallimardet, L., (2009). On ne peut nier longtemps l'art nègre. Enjeux du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966. *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, (10), 134-155.
24. Fléchet, A., Goetschel, P., Hidirolou, P., Jacotot, S., Moine, C., & Verlaine, J., (2013). *Une histoire des festivals, XXe-XXIe siècle*. Paris, Publications de la Sorbonne, coll. Histoire contemporaine, 354 pages.
25. Fougère, P., (2016). La politique culturelle : porte-étendard de l'État et de la nation malienne, Les Éditions de l'Université de Sherbrooke, p.70 ISBN : 978-2-7622-0349-3. DOI : <http://dx.doi.org/10.17118/11143/8762>. Consulté le 08 août 2022. URL : <http://hdl.handle.net/11143/8762>
26. Haydara, A., (2012). L'influence des guerres de libération sur la révolution des œillets.: ill. - Racines du présent - ISBN : 9782296491342, 243 pages
27. Institut national de la statistique du Mali (INSTAT) (Résultats du RGPH5) du 10 août 2023. Consulté le 22 août 2025. URL : <https://instat-mali.org>
28. Kessab, A., (2009). Festival culturel panafricain d'Alger vs Festival mondial des arts nègres, au-delà du spectacle : enjeux idéologiques et géopolitiques. *africultures*, Alger. Consulté le 6 octobre 2020. URL : <http://www.africultures.com/php/>
29. Ki-Zerbo, J., (1990). Éduquer ou périr : impasses et perspectives africaines Unesco. ISBN : 92-9091-008-9, 2-7384-0645-9. 109 pages
30. Le décret n°101 du 17 avril 1959, création du Haut-commissariat à la Jeunesse et aux Sports. URL : <http://sgg-mali.ml/>
31. Le Roux, D., & Vidal, J., (2000). Verbatim : Une expérience de capitalisation d'entretiens qualitatifs. *Bulletin of Sociological Methodology/Bulletin de Méthodologie Sociologique*, 65(1), 58-67.
32. Mandé, H., (2017). Mutations dans l'écriture théâtrale au Burkina Faso de 1980 à nos jours. *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, 89 (1), 5.

33. Négrier, E., Guérin, M., & Bonet, L., (Dir.). (2013). Festivals de musique (s), Un monde en mutation : Une comparaison internationale., Eds. Michel de Maule, Paris. 330 pages
34. Normand, A., (2014). Proposition pour l'induction en analyse du discours. *Approches inductives*, 1(1), 11-37.
35. Ojukwu, EC., & Enuke, C., (2020). La culture comme instrument de la politique étrangère afrocentrique du Nigeria : l'exemple du festac 77. *Journal nigérien d'études africaines*, 2 (1), 1-23.
36. Pauthier, C., (2012). La musique guinéenne, vecteur du patrimoine national (des années 1950 à 1984). *L'Afrique des savoirs au sud du Sahara (XVIe-XXIe siècles)*, Acteurs, supports, pratiques.
37. Perret, T., (2014). Mali : une crise au Sahel. KARTHALA Éditions.
38. Pourrouquet, A., (2015). « La production du patrimoine musical malien » In : *Patrimonialisations croisées : Jeux d'échelles et enjeux de développement* [en ligne]. Lyon : Presses universitaires de Lyon, (généré le 20 août 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pul/23340>>. ISBN : 9782729711450.
39. Rapport final des Assises nationales de la refondation (ANR). Version de février 2022. Publié le 4 septembre 2023. Consulté le 16 avril 2026. URL : <https://mdrpi.gouv.ml>
40. Rillon, O., (2010). Corps rebelles : la mode des jeunes urbains dans les années 1960-1970 au Mali. *Genèses*, 2010/4 n° 81, pp. 64-83. <https://doi.org/10.3917/gen.081.0064>
41. Rivière, C., (1988). Chapitre VIII-Dynamique des liturgies politiques. *Sociologie d'aujourd'hui*, 187-217.
42. Ronström, O., (2014). Festivals et festivalisations. *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 27 |, mis en ligne le 14 novembre 2016, consulté le 11 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2159>
43. Touré, Y., (1996). La Biennale artistique et culturelle du Mali (1962-1988) : socio-anthropologie d'une action de politique culturelle africaine (Doctoral dissertation, Paris, EHESS).
44. Traore, B. A., (2007). Politiques et mouvements de jeunesse en Afrique noire francophone : le cas du Mali, 135 pages
45. Senghor, L. S., (1977). Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel. Éditions du Seuil. 573 pages
46. Unesco, (2003). Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.